

A FOTOGRAFIA NA PRODUÇÃO DO ESPAÇO E OUTRAS IMAGENS

**INVESTIGAÇÃO SOBRE O IMAGINÁRIO DAS VISTAS DE CIMA NA CULTURA VISUAL
OCIDENTAL**

Maria Teresa Silva Guerreiro Mendes Flores

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Ciências da Comunicação, especialidade em Comunicação e Cultura, realizada sob orientação científica do Professor Doutor José Augusto Bragança de Miranda

OUTUBRO DE 2009



A fotografia na produção do espaço e outras imagens

Investigação sobre o imaginário das vistas de cima na cultura visual ocidental

Índice

Agradecimentos.....	5
RESUMO	6
ABSTRACT.....	8
I. Introdução	10
I.I.A produção fotográfica do espaço	19
<i>Parte 1</i>	
<i>Genealogia da «visão de cima»: mito e tecnologia</i>	
1. Abertura	52
2.Origens mítico-filosóficas do panoptismo ocidental	54
2.1. Cosmogonias e visões supremas	54
2.2. A construção de um olhar transcendente na emergência da filosofia	66
2.2.1. Espaço receptáculo e o plano de cima em Platão	67
2.2.2. O estatuto da visão e das imagens em Platão.....	76
3. As imagens pré-fotográficas e o ponto de vista de cima.....	85
3.1. Em carta, em planta, em plano: as primeiras imagens «de cima»	88
3.2. As teorias bizantinas da imagem e a legitimação do visível	94
3.3. Espaço em perspectiva e a emergência do «ponto de vista» como critério	99
3.4. O ponto de vista de cima como pressão ao centramento humanista	111
3.5. Imagem e controlo territorial: o espaço da vigilância e a multiplicação das perspectivas.....	126
3.5.1. A vista «olho de pássaro».....	131
3.5.2. O olho cartográfico da pintura	148
3.5.3. O regime cartográfico da representação: imagens e descrição	155
3.5.4.O mundo enquanto «imagem do mundo»	179
3.6 Conclusões	182
4. A elevação do ponto de vista e a noção de paisagem.....	187
4.1. Paisagem e idealização da natureza	194

..... 4.1.1 O Pitoresco entre o Belo e o Sublime: critério estético e prática do olhar	205
4.2. Conclusões	218
<i>Parte 2</i>	
<i>As imagens fotográficas e a visão de cima</i>	
5. A fotografia como prática da paisagem: a invenção da fotografia como «máquina de vistas».....	224
5.1. Fotografia e «desejo de paisagem»	236
5.2. Paisagens automáticas: automatismo e natureza.....	251
5.2.1. Reflexos e Sombras: Fotografia!	259
5.2.2. No detalhe: a emergência do «inconsciente óptico»	269
5.2.3. (Des) enquadramentos: o fragmento, a ruína e a «placa» fotográfica	281
5.2.4. Conclusões: A fotografia como espelho e como projector.....	297
6. Fotografia aérea e Utopia.....	306
6.1. O controlo institucional das incertezas: o caso da foto-interpretação	306
6.2. Nadar e a aventura da fotografia aerostática	329
6.3. A afirmação da fotografia aerostática e um novo sentido do pitoresco	337
6.4. A era da cartografia fotográfica.....	351
6.4.1. A visão esteresocópica e a construção da profundidade	365
6.4.2. Calcular os erros: os fundamentos da ortofotografia	371
6.5. Conclusões	387
<i>Parte 3</i>	
<i>Terra com espectador</i>	
7. As fotografias da terra vista de fora	397
7.1. O nascer da Terra	399
7.2. A Terra Toda	403
7.3. A diferença fotográfica: o discurso subjacente sobre o fotográfico nas missões espaciais.....	408
7.4. Estivemos lá	413
7.5. O acto fotográfico no momento decisivo	421
7.6. Visões da Terra: cartografias e imaginários	432
8. Os Globos Virtuais e o imaginário da hiperligação	451
8.1. Problemáticas da representação: a articulação de escalas de visão	454
8.2. Problemáticas da representação: montagens e desmontagens	456
8.3. As vistas de rua como complemento do sobrevoó	460
8.4. Panorâmica: a imagem sem corte e o espaço contínuo.....	464
8.5. Conclusões: A apropriação global do território	466
9. A produção visual do espaço	469
9.1. Cartografia desta investigação	473

Bibliografia481

Agradecimentos

A escrita exige alguma solidão e até reclama uma certa dose de reclusão, mas na realidade é dos encontros que nasce e é a partir deles que pode crescer. Esta tese deve muito às pessoas com que fui partilhando a sua escrita e as múltiplas inquietações do caminho. Em primeiro lugar gostaria de expressar o meu agradecimento sincero ao meu orientador, o Professor Doutor José Bragança de Miranda, que tem sido um verdadeiro amigo, que muito estimo. Agradeço o estímulo permanente, mesmo nos momentos de maiores dúvidas, e a confiança que sempre tem demonstrado no meu trabalho. Queria mencionar os professores Abigail Solomon-Godeau do Departamento de História da Arte e da Arquitectura da Universidade de Santa Barbara, Califórnia, e Marcos Novak, do Departamento de Artes Mediáticas e Tecnologias, da mesma universidade, que me receberam durante uma curta estadia de investigação no centro de estudos Centrifuge.

Agradeço o apoio encontrado junto das instituições onde desenvolvi algumas pesquisas e aos seus funcionários: Hemeroteca de Lisboa; Arquivo de Fotografia de Lisboa; Instituto Geográfico Português; Instituto Geográfico Militar e Sociedade Portuguesa de Geografia.

Contar com o apoio dos colegas e amigos é indispensável. Quero em primeiro lugar agradecer à Teresa Cruz o apoio e a solidariedade, a verdadeira defesa da minha causa. Muito obrigada. À Rita Almeida Dias pelas conversas e pelo *babysitting* nas situações mais complicadas. E ainda, pelas conversas e tudo o mais, à Maria João Centeno, Carla Baptista, Carla Cardoso, Maria José Mata, Helena Vieira, Madalena Alves Pereira, Aline Raimundo, Irene Aparício, Margarida Medeiros. Um agradecimento muito especial ao Victor Flores, que fez a revisão de algumas partes desta tese, e por me acompanhar em todas as horas. Finalmente, a toda a minha família. Estou de volta. Obrigada.

No plano institucional gostaria de mencionar o apoio da Fundação para a Ciência e Tecnologia que financiou esta investigação através da bolsa concedida no âmbito do POCI-2010- Formação Avançada para a Ciência – Medida IV.3.

RESUMO

Tese de doutoramento em Ciências da Comunicação, especialidade de Comunicação e Cultura

Título: A fotografia na produção do espaço e outras imagens. Investigação sobre o imaginário das vistas de cima na cultura visual ocidental

Autora: Maria Teresa Silva Guerreiro Mendes Flores

Palavras-chave: produção do espaço, espectador, fotografia, mapas, paisagem

Esta investigação é sobre a mediação visual do espaço. Nesta pesquisa proponho um percurso através do imaginário das vistas de cima, com o intuito de traçar a genealogia das fotografias aéreas e da sua recente utilização nos *softwares* dos globos virtuais. Em poucos anos, estas aplicações informáticas parecem estar a intensificar a nossa capacidade de habitar lugares onde, muito provavelmente, nunca iremos fisicamente. Este objectivo integra-se numa mais vasta problemática acerca das relações entre o espaço e as imagens. Numa perspectiva menos preocupada com os aspectos formais internos da composição do espaço interior às imagens e suas diferentes estéticas, beneficia-se uma abordagem cultural que as concebe enquanto práticas, questionando, neste contexto, a sua dimensão de práticas do espaço, como formas de produção do espaço, no interior de um complexo conjunto de mediações que o constituem historicamente. Segue-se de perto as abordagens de alguns autores da crítica do espaço que produziram os seus trabalhos desde os anos 60 e que aqui trataremos para pensar a fotografia e a formulação das suas identidades. Dá-se particular atenção aos regimes visuais que a fotografia ajudará a constituir e às lógicas espaciais que promoveu, bem como às resistências que introduz. As utilizações cartográficas surgem como emblemáticas do espaço homogéneo moderno, sinónimo de «espaço fotográfico» e dos poderes de um olhar distanciado, um olhar apolíneo.

Ao traçar a história e a génese do ponto de vista de cima fomos ao encontro das origens míticas do espaço e das divisões ancestrais entre céu e terra, deuses e homens. Mas nesse percurso constata-se que as imagens que efectivamente apresentam pontos de vista

de cima são raras, sendo os mapas dos exemplos mais antigos. Este ponto de vista, específico do imaginário pois escapa às dimensões do nosso corpo e da nossa experiência, surge nas imagens de forma mais generalizada a partir do século XVI e corresponde a uma viragem decisiva na concepção das imagens e da cultura ocidentais. Desde aí, as imagens e a linguagem, enquanto *representações* do mundo, instituem a figura do sujeito como espectador, transformando o mundo num conjunto de quadros, infinito. As imagens que tinham a sua fundamentação no sobrenatural passam a ter a sua fundamentação no empírico, tanto visível como invisível, e o seu programa torna-se um programa de controlo das empiricidades, no contexto das sociedades europeias em expansão territorial e do início da globalização.

Este programa das imagens ainda hoje prossegue sob modalidades diversas. Desde o século XVI, surgem «vistas» de cidades, mapas em perspectiva, pinturas cartográficas e outros géneros de paisagens que demonstram não ser nenhuma razão tecnológica, mas cultural, que explica estas imagens, uma vez que elas existem muito antes dos aviões e da fotografia, que contudo vão naturalizar e modificar essa visão. Isto significa que a fotografia, centrada no objecto e na objectualidade em virtude das suas características específicas, produz igualmente um regime de afecção e de memória, de intimidade com o objecto, completamente transformado numa visão subjectiva.

Ao interrogarmos a história da fotografia «do ponto de vista do espaço» encontramos uma parte importante da sua identidade e da construção do espaço abstracto moderno, mas também da sua ultrapassagem. A fotografia surge de um «desejo» que é um «desejo de paisagem», o desejo de apropriar o mundo numa imagem: «Thank you very much for sending me such beautiful shadows!»¹

¹ Laura Mundy, sobrinha de William Henry Fox Talbot, um dos inventores da fotografia, agradecendo ao seu tio o envio de alguns dos seus «desenhos fotogénico». Carta de 12 de Dezembro de 1834.

ABSTRACT

PhD Thesis in Communication Sciences, speciality of Communication and Culture

Title: Photography in the production of space and other images. Research on the imaginary of the view from above in western visual culture

Author: Maria Teresa Silva Guerreiro Mendes Flores

Keywords: production of space, spectator, photography, maps, landscape

This research is about the visual mediation of space. In this research I propose an encounter with the imaginary of the views from above in order to trace a genealogy of aerial photography and its recent use by virtual globe *softwares*. In just few years, these applications seem to have been increasing our capacity of inhabiting places that, most probably, we will never visit physically. This goal is part of a larger questioning about the relations between space and images, in an approach less concerned with formal issues such as of image space composition and its different aesthetics, rather than the question of image practices as social space practices, ways of space production through multiple mediations, namely visual mediations. We follow closely some of the authors of the critique of space who published their works since the 1960's. We bring their contributions to think photography in the production of space and its own identity as a medium, through a cultural perspective, aiming to understand the diverse visual regimes, as well as resistances and deviations that «automatic images» can easily bring along. Cartographic uses are emblematic of modern homogeneous space, a «photographic space» with the powers of a distant gaze, like the one of Apollo's.

By tracing the history and genealogy of the point of view from above we were confronted with the mythical origins of space and its ancestral divisions of «sky» and «earth», God's place and human's place. But in that path we noticed that, before modernity, there seem to be effectively few images which represent things viewed from above, maps being the most ancient examples. This point of view is specific to the imaginary as it escapes from our corporeal dimensions and experience. It clearly appears in

images only since the XVI century, which corresponds to a decisive turn in image and cultural conceptions. Images and language, as representations of the world, create the subject as spectator, transforming the world into an infinite assemblage of frames. Images that once had their foundation in the supernatural begin to be founded in the empirical world, in the visible as much as in the material invisible, and their program becomes the surveillance of empirical world, in the context of the territorial expansion of European societies and the start of globalization. This program is still operating today through diverse modalities. At that time, city views, perspective maps, cartographic paintings and other forms of landscapes appear which proves that it is not a technological reason, but a cultural one, that explains these views, as they exist much before airplanes and photography. However, these will contribute to its naturalization and change. This means that photography, although centred in the object due to its features, in figurative uses, produces a visual regime based on affection and memory, in a subjective way. It produces an intimacy with the object completely transformed into a vision. As we address photographic history «through the point of view of space» we find a significant part of its identity and that of the construction of modern abstract space. As well as elements of its overcoming. Photography emerges out of a «desire of landscape», the desire of possessing the world through its image: «Thank you very much for sending me such beautiful shadows!»²

² Laura Mundy, William Henry Fox Talbot's niece, thanking his uncle, one of photography's inventors, for having sent her some of his "photogenic drawings". Letter of 12 December, 1834.

I. Introdução

«Isn't it strange how this castle changes as soon as one imagines that Hamlet lived here? »

Niels Bohr e Werner Heisenberg relatando a visita ao Castelo de Kronberg, Dinamarca

Como pode uma ficção modificar o sentido de um lugar real? Talvez porque um lugar ficcional não seja afinal tão radicalmente dissemelhante de um lugar real. Talvez a nossa experiência dos lugares implique a produção das suas ficções; talvez as ficções sejam a forma de compreensão que temos para nos situarmos nos lugares e por isso necessitamos delas. Talvez as narrativas que partilhamos como verdadeiras sobre os lugares tenham a mesma natureza essencial de narrativas que aquelas que partilhamos como imaginárias. Bohr e Heisenberg sabiam que Hamlet provavelmente nunca existira a não ser no drama de Shakespeare, mas isso não teve a menor importância no momento de sentir uma emoção contagiante ao acercarem-se do Castelo:

«Como cientistas acreditamos que um Castelo consiste apenas num conjunto de pedras e admiramos a forma como o arquitecto as juntou. As pedras, o telhado verde com a sua patine, as madeiras embutidas da capela, constituem todo o castelo. Nada disto deveria mudar pelo facto de Hamlet ter lá vivido, e contudo, modificou-se completamente. (...) Tudo o que sabemos dele é que o seu nome surge num registo do século XIII. Ninguém consegue provar que ele realmente viveu, muito menos que viveu aqui (...) De repente as paredes e rampas falam uma linguagem completamente diferente. Os pátios tornam-se mundos inteiros, um canto escuro lembra-nos a escuridão na alma humana e ouvimos o 'ser ou não ser' de Hamlet». (Heisenberg, 1972: 51)

As narrativas que estavam preparados para usar na interpretação do castelo eram as do discurso denotativo, descritivo e histórico-cultural sobre a arquitectura e o trabalho dos arquitectos, sobre a física dos materiais e a dinâmica da organização destes. Não eram as lendas, os fantasmas que atormentavam Hamlet nem as outras

fantasias e peripécias inventadas pelo dramaturgo inglês. Mas eis que estas ficções emergiram das profundezas da memória individual e ganharam uma configuração singular real. Quantos de nós já fomos a algum lugar porque lemos um livro, vimos um filme ou uma fotografia? Ouvimos uma música? ... dans le port d'amsterdam il y a des marins qui chantent... Quando cheguei a Berlim, alguns anos após a queda do muro, fui a Alexander Platz por causa do filme de Fassbinder e procurei a estátua dourada perto das portas de Brandenburgo onde pousavam os anjos de «As asas do desejo» de Wim Wenders. É claro que isto foi possível porque estes lugares da ficção correspondem a lugares realmente existentes. Este facto associa-se às tecnologias fotográficas, ao fotográfico no seu sentido lato, cujo modo de produção implica a presença dos objectos no momento da sua produção. Mas a referencialidade como modo da ficção poética surge em primeiro lugar na literatura romanesca, cuja emergência está associada ao desenvolvimento das cidades e da burguesia, que Júlia Kristeva situa no século XVI (Kristeva,1984) . Contudo, as invenções de lugares inexistentes são por vezes tão violentas na conformação da nossa experiência dos lugares como as mais realistas ficções. O paraíso e o inferno de Dante, o labirinto do Minotauro e os lugares da mitologia que continuam a exercer a sua influência mesmo após ter cessado a crença na sua existência real, são disso exemplos. O mesmo acontece com os lugares projectados para o futuro, as Utopias progressistas ou decadentistas, que tanto afectam os modos de viver o presente.

Isto significará que o sentido dos lugares e do espaço não se constrói apenas da materialidade morfológica do espaço, nem da sua descrição. Não se constrói unicamente através da nossa acção corporal no espaço, dos nossos movimentos, interacções e modificações, do nosso trabalho, em suma do que costumamos chamar «realidade», mas constrói-se igualmente com as nossas memórias e com a aprendizagem do imaginário colectivo que institui os lugares. As nossas experiências do espaço (e haverá experienciais a-espaciais?) passam pela construção de narrativas

que nos seus mais diversos modos, reais ou imaginários, individuais e colectivos, produzem os espaços que habitamos e imaginamos.

O espaço não é um dado adquirido, um fundo sobre o qual estamos, um instrumento para a realização dos nossos fins, sejam eles quais forem. Não é um a-priori, uma categoria mental e lógica, nem um universal extenso e equivalente em todo o lado. Muitos filósofos e cientistas de diversas áreas da reflexão sobre a cultura, muitos deles sob influência do marxismo, da fenomenologia e da psicanálise, procederam, desde final dos anos 50 (*La poétique de L'espace* de Bachelard é de 1958), a uma crítica mordaz sobre estas concepções de espaço que se desenvolveram desde o século XVII: um espaço sem qualidades, reduzido à um sistema métrico, a coordenadas geográficas e sem história. Desta crítica, pelo contrário, emergiu a consciência de que o espaço é um «produto social» resultante de complexas mediações, aspecto nem sempre suficientemente salientado. Contudo, o pensamento sobre o espaço é um pensamento sobre a mediação.

Marshall McLuhan, reflectindo sobre técnica e cultura, teve o mérito de colocar a tónica na dimensão mediadora da técnica e, claramente, elabora um pensamento sobre a incidência tecnológica na dimensão espacial das sociedades e das culturas. Na verdade, McLuhan apresenta na sua *Galáxia de Gutenberg* (primeira edição de 1962) uma história do espaço repleta de «galáxias», «aldeias» e globos. A sua tese de que a história cultural dos povos é uma história das suas técnicas e dos modos como souberam ampliar os poderes limitados do corpo, incitando a uma compreensão antropológica da técnica, permitiu-lhe encontrar diversas formações culturais cujas características decorrem de um media dominante que condiciona todos os processos sociais e as suas lógicas, ou seja, constroi o espaço social. A imprensa expandiu uma lógica de leitura a todos os processos sociais no cerne da formulação do espaço moderno: visual, linear, abstracto, descorporizado, contínuo e até silencioso. Não que o espaço se resumisse a isso, porque o espaço consegue sempre ser outras coisas. Mas foi aquela a sua estruturação dominante no terreno, na vida e na experiência cultural dos

indivíduos e sociedades, nas narrativas e nos (novos) media que as foram contando, inventando e reinventando. Para além das outras mediações técnicas, os meios de comunicação são produtores privilegiados do espaço e da sua experiência (mesmo aqueles que possam não ter sido entendidos, durante largos períodos da história, como «meios de comunicação», como a pintura, os mapas, as gravuras). As histórias e as imagens (contem estas imagens «histórias» ou não) interferem na nossa vivência do espaço, participam na sua «edificação». Mas, como evidenciou McLuhan, os media que se usam para as contar ou exhibir tornam-se elementos chave dessa construção, isto é, não são indiferentes.

Muitas destas preocupações com o espaço, factor secundarizado antes do século XX, resultam provavelmente da expansão do urbanismo após a segunda guerra mundial, e dos sistemas mediáticos de transportes e comunicações indispensáveis à sua instalação no terreno e que passou a ser tão problemática como evidente enquanto questão política fundamental. A reacção de alguns geógrafos pós-modernos foi a de sublinharem a importância do local sobre o global e a construção do «sentimento do lugar» sobre os critérios generalistas do «espaço» (Said, 1989). Por sua vez, Heidegger, neste contexto das novas construções e da falta de casas que se fazia sentir no momento em que escreve «Construir, habitar, pensar» (1951), reflecte sobre o que significa habitar e construir lembrando que «construir é habitar» e que habitar é a essência do homem. O sentido do habitar não se resume unicamente ao lugar mas à sua relação com o espaço através dos lugares, porque «pensar pertence ao habitar». Isto para dizer que conhecer lugares distantes é já uma forma de habitar, aqui e lá: «quando nos relacionamos com coisas que não estão nas imediações do que a nossa mão pode alcançar, residimos junto a essas mesmas coisas (1951: 10). Bachelard, por sua vez, realçava, alguns anos depois, que as «pessoas precisam de casas para sonhar» e que a construção da identidade é indissociável do «habitar» sem o qual o sonho e a imaginação «não têm lugar»: «O espaço habitado transcende o espaço geométrico» (1994: 10). Isto significa, que o espaço geométrico é apenas uma das

possibilidades de compreensão do espaço. Porém, a geometria do habitar é afectiva e ligada à primeiríssima necessidade de protecção e refúgio. Lugares e habitantes surgem em muitas destas reflexões como contraponto à expansão do espaço geométrico homogéneo e fixo, que se constrói na ausência de «habitantes» e de tempo.

As fotografias fazem parte desta história do espaço e, nesta pesquisa, quis pensá-las a partir dessa interrogação. A industrialização do olhar, onde se incluem, surge num contexto expansionista das sociedades europeias. O caso particular da fotografia, ao contrário das imagens manuais e das formas até então existentes para a sua reprodução, responde ao projecto de transformação de tudo em imagem, de catalogação, acumulação e arquivo de todos os lugares próximos e distantes. Existe um traço imperialista na história da fotografia que surge ligada à descoberta e apropriação de novos territórios, do pólo norte ao pólo sul, durante o século XIX, dos planetas Marte e Lua que, durante o século XX, motivaram o desenvolvimento das tecnologias digitais da imagem. O mais interessante nesta história da fotografia é que, contrariamente aos modos de organização de outras tecnologias, a fotografia presta-se aos usos mais complexos e institucionais como àqueles mais individuais e solitários; de sociedades inteiras que se mobilizam de forma organizada e estratégica para conquistar vastos territórios, novas colónias, aos territórios mais íntimos e pessoais de que se ocupou Bachelard. Mas, em qualquer dos casos, a imagem fotográfica promove um imaginário de apropriação assente no carácter indicial e automático do fotográfico que, como procuro evidenciar nesta investigação, é tão informativo e referencial como poético e autónomo («heterocósmico»).

«O resultado mais significativo da actividade fotográfica é dar-nos a sensação de que a nossa cabeça pode conter todo o mundo – como uma antologia de imagens. Coleccionar fotografias é coleccionar o mundo» (Sontag, 1986: 13)

As fotografias têm um potencial de afecção muito particular e, daí, surgirem nesta citação de Susan Sontag próximas do mental, «da nossa cabeça», da memória. Não se diz isto a propósito de outras imagens, com excepção, talvez, para os desenhos do viajante, daqueles que ainda desenhavam e já não só fotografam ou filmam. As fotografias constituem formas de habitar, de construir sentidos, de celebrar os lugares, porque são singulares. Mas, também, por instituírem uma visualização do mais indirecto e abstracto «espaço» desligado do habitus do nosso corpo, na multiplicação de pontos de vista inusitados. Como é o caso das fotografias aéreas, de que me ocuparei em particular, e do seu imaginário.

Como pode uma fotografia, qualquer uma, ser um mapa? Isso depende do que se entende por uma coisa e por outra. Talvez que todas as fotografias possam ser pensadas como mapas. Provavelmente deverão ser figurativas, mas numa acepção lata de mapa, poderão representar qualquer objecto. Se calhar as fotografias de paisagens são mais cartográficas? Assim, o consideraram os inventores da fotogrametria, a começar por François Arago; bem como os geógrafos regionalistas que procuraram instituir um modo geográfico de fotografar e onde a noção de paisagem permanece operativa. O que não acontece com a engenharia cartográfica na era da fotografia, onde a noção de paisagem e o sentido do «pitoresco» são excluídos como «artísticos» por uma geografia quantitativa. É aliás, a crítica a esta visão anti-paisagística que motiva a crítica à ideia moderna de mapa e a sua ampliação a outras «fronteiras». Daqui decorre que, bem vistas as coisas, um álbum de fotografias, por exemplo, de viagens, ou «da vida» de alguém, pode ser muito bem considerado um mapa pessoal. Com os seus lugares, os habitantes, os celebrantes, os desconhecidos captados inadvertidamente, os amigos e familiares que «habitam» com o dono do álbum, etc. Trata-se da geografia «afectiva» das suas memórias e das narrativas que constituem a sua identidade e a dos outros. François Jacob critica a cartografia moderna que eliminou todo o «espaço afectivo», todo o trajecto pessoal:

«Não têm, os atlas e mapas-mundo, deixado escapar lugares essenciais, constelações de pontos cuja importância não releva da geografia real e referencial, mas da geografia pessoal e afectiva? Lugares cifrados, desconhecidos de todos, refugiados na memória, que assinalam a minha presença no mundo e cuja ausência no mapa me reduz a nada» (Jacob, 1989: 65).

Muitos geógrafos e cartógrafos actuais pensam a ideia de mapa, que na sua versão moderna tem sido um dos principais meios de concretização do espaço reduzido à sua extensão métrica e à sua descrição morfológica. Mas uma das características da intensificação das «sociedades mapeadoras» (Wood, 1992) é a multiplicação de tipos de mapas, que é, sem dúvida, a situação actual. Os críticos conseguiram relativizar a definição de mapa como instrumento de descrição relacional simultânea de um espaço territorial, com a finalidade de permitir a gestão territorial, o planeamento urbano e florestal, bem como ajudar-nos a encontrar um caminho. Porém, surgem mapas mentais, mapas pessoais, mapas narrativos, mapas de sentimentos, de pensamentos, de cheiros, etc. Descobre-se a essência mágica dos mapas antigos de há vários milhões de anos que não serviam propósitos nem de descrição nem de orientação territorial, embora alguns servissem para demarcar territórios. Humberto Maturana afirma «viver é mapear» enquanto sublinha a importância dos mapas mentais no processo cognitivo. Por outro lado, para certas pessoas ou comunidades («não-mapeadoras») o mais importante não é usar o mapa mas construí-lo, ou seja, o importante é o processo e não o produto (como acontece nas comunidades esquimós segundo Robert Rundstrom, 1990). Tal como se pode dizer das imagens, que os mapas também são, os mapas constroem mundos.

O que surpreende na concepção cartográfica dos mapas como objectos que descrevem o mundo existente (e por isso progressivamente vão desaparecendo dos mapas os monstros mitológicos dos mares e dos céus) é que suscitam uma crença na realidade que cartografam equivalente à das fotografias: reificam o mundo. A sua

verdade resulta na confiança que os seus receptores depositam nas instituições políticas de que «emana» o mapa (outrora segredo de estado). Por outro lado, o uso indicial que é feito do mapa pelos seus utilizadores, os seus efeitos pragmáticos, por assim dizer, reforçam essa confiança, a qual se generaliza mesmo para quem não consegue nunca usar mapas!

Nesta investigação apresento o caso particular das fotografias aéreas e a sua utilização cartográfica e verifico o modo como a concepção da fotografia como «instântaneo», como corte e imagem-parada responde a esta utilização de forma perfeita. A fotografia aérea da cartografia torna o espaço em pura visualização e, para o cartógrafo, na medida em que permite copiar o mapa directamente da fotografia, a imagem torna-se o real, hiper-real (Baudrillard). Estas características da fotografia foram enaltecidas pelo modernismo como específicas do medium, cortando com as visões «pitorescas» e possibilitando construir uma consciência moderna do mundo.

A «cartografia fotográfica» identifica-se como cartografia de precisão e a sua realização depende por um lado da «correção» fotográfica e por outro da visão estereoscópica. A «ortofoto» (fotografia corrigida) é um índice ainda mais calculado do que o índice directo da fotografia. A minha ideia foi a de demonstrar que os princípios teóricos da imagem implicados na sua codificação segundo a geometria da perspectiva central – a imagem enquanto enquadramento de uma cena em função do espectador cujo olhar é ficcionado pela imagem – implicaram a multiplicação dos pontos de vista. A sua elevação, ligada à emergência de um espectador contemplativo, afastado da natureza, viria a implicar, no caso limite da imagem aérea vertical, um apagamento do efeito de profundidade pretendido pela perspectiva, uma espécie de contradição inerente ao próprio código e uma sua exibição. As câmaras funcionam em termos ópticos segundo princípios de refacção luminosa e estão concebidas para funcionar segundo perspectivas cónicas, dada a necessidade de «comprimir» a passagem da luz, o que implica um tipo de distorções, inexistentes, por exemplo, nas perspectivas

paralelas usadas em engenharia. Daí que a ortofoto faça essas correcções de «código» para que o critério métrico possa ser mais próximo do objecto real.

Outro aspecto interessante nesta prática tem que ver com a binocularidade usada para introduzir a profundidade perdida pelo ponto de vista, o que evidencia uma mudança no regime visual de um modelo óptico monocular para um modelo perceptivo e que introduz o corpo-binocular (um regime visual subjectivo, segundo Crary), o qual, no entanto, promove um aprofundamento da «objectualidade» da imagem que demonstra a transformação do espaço em espaço visual, teórico e desantropomorfizado que aprofunda o controlo do território através das suas imagens e a partir de um observador «no lugar de Deus».

Nesta pesquisa proponho um percurso através do imaginário das vistas de cima para compreender estas imagens e a elevação do ponto de vista. Conclui-se que esta elevação está relacionada com o desenvolvimento de uma cultura visual assente nas imagens como forma de controlo do visível. Uma das suas formas é a descrição do visível mais do que, como nas imagens anteriores, o mapeamento do invisível. O invisível passou a ser creditado pela visibilidade que lhe confere a imagem. Esta alteração da cultura visual ocidental produziu, mais do que antes, a figura do espectador e do seu olhar e promoveu a ideia de mundo como «lá fora», um posicionamento que está inscrito nas tecnologias da visão.

Contudo, como este afastamento está imbuído do desejo de controlo da totalidade desenvolve-se, igualmente, como uma «imersão» no todo disponibilizado através do olhar. Esta ideia de um certo «panoramismo», cuja origem pode encontrar-se nas práticas pitorescas desde o século XVIII, na figura do passeio, «da saída para o meio da natureza», torna-se dominante durante o século XVII. Por isso, a fotografia à sua maneira e de diversos modos, tal como demais tecnologias, estão a trabalhar essa questão: como é possível, a partir da separação espectador/imagem produzir a apropriação total da imagem (e do mundo) pelo espectador. A problemática do «quadro», que tem sido lida como essencial em fotografia e na sua

«cultura» (Szarkowsky; Galassi), pode ser pensada como, afinal, sintomática da problemática da sua superação. Também por isso dei especial importância à ideia de «desenquadramento», ou seja, do atravessamento permanente da imagem fotográfica (e do fotográfico) pelo que está fora de quadro. Os globos virtuais materializam essa vontade de produzir a imagem completa da Terra, do afastamento à imersão, do espaço ao lugar. Nela movimentamo-nos como se fossemos todos «pequenos deuses». Contudo não deixamos de esbarrar com o paradoxo do olhar de Apolo: a distância abarca mas também elimina; manipulamos as imagens-objecto mas o tempo foi expurgado. Estamos lá todos. Mas não está lá ninguém.

I.I.A produção fotográfica do espaço

Nesta pesquisa segui um preceito suscitado pela leitura de *La Production de L'espace* de Henri Lefebvre (2000). Trata-se de olhar todos os fenómenos sociais «do ponto de vista do espaço», como fenómenos dinâmicos – a palavra apropriada para o marxista Lefebvre será antes «dialécticos» – fenómenos que não se limitam a ocupar espaço mas que produzem o espaço que ocupam e que são por ele afectados.

Isto implica conceber o espaço como produto e produção social que participa directamente em todas as relações sociais de produção e reprodução. Neste sentido o espaço não é um simples produto-objecto que se vende, troca, consome e desaparece mas um género de produto colectivo complexo que se constitui como/ e no conjunto das relações sociais: «O espaço não pode continuar a ser concebido como passivo, vazio», ou simples superfície receptora, «o espaço intervém na própria produção (..) o seu conceito não pode isolar-se e permanecer estático. Dialectiza-se: produto – produtor, suporte das relações económicas e sociais» (Lefebvre, 2000: XX).

A ter razão, devemos deixar de olhar para as imagens – neste caso, as fotografias – apenas como produtos acabados para tentar encontrar a sua dimensão enquanto práticas sociais do espaço, elementos de lógicas espaciais que ajudam a constituir. Que

consequência poderá ter interrogar a fotografia «do ponto de vista do espaço»? O que poderá significar pensar a actividade fotográfica de produzir, observar, trocar, transformar ou guardar fotografias como fenómeno «produtor de espaço»? E como se diferencia de outros fenómenos deste género?

Existe desde logo uma aceção de pensar estas práticas da fotografia na relação com o espaço no sentido de considerá-las «no terreno», situadas histórica e socialmente, remetendo-nos para as particularidades que os seus usos e significados nos suscitam nas diversas culturas humanas. Outra alternativa será tentar pensar os aspectos comuns dessas práticas ou, se preferirmos, os discursos que se tornaram comuns com a divulgação e apropriação do medium para além das diferenças e especificidades das apropriações locais e individuais. De certa forma, o discurso sobre o medium constitui uma espécie de «livro de instruções de uso» também importado com ele. Respostas básicas a «o que é?» e «para que serve?» acompanham a adopção de qualquer prática, talvez tanto mais quando se trata de tecnologias, de objectos e procedimentos até então desconhecidos ou considerados bastante estranhos e cujos funcionamentos normalizados exigem a aprendizagem dos procedimentos prescritos. Estas respostas constituem, de certa forma, as características que formaram o medium, que se impuseram em dada prática, num dado momento, por entre outras vozes na resposta a essas questões e que constituem o seu «bilhete de identidade» e o seu «passaporte». Trata-se, aqui, largamente, do fenómeno de aculturação no contexto da mudança social que tem início desde logo na sociedade produtora da «inovação» mas que persiste naquelas que a acabam por adoptar (com todas as suas singularidades e diversidades).

Sem querer anular estas singularidades mas a par delas, é um pouco esta perspectiva mais próxima de um discurso dos media – e dos seus discursos – que aqui se adopta e daí a importância conferida à arqueologia da fotografia e à complexidade de vozes que têm constituído a(s) sua(s) identidade(s) no seio da matriz cultural

ocidental que a inventou e exportou, nos seus começos muito em torno de França e Inglaterra.

Em Portugal, por exemplo, publicam-se traduções dos discursos de Fox Talbot na Revista Litteraria, do Porto, em Março de 1839 (a apresentação de Fox Talbot decorrerá a 31 de Janeiro de 1839); e de um artigo do jornal francês *Le Siècle* sobre o daguerreótipo, publicado na revista lisboeta *Panorama*, a 16 de Fevereiro de 1839; por sua vez, o jornal *O Recreio*, também de Lisboa, dá conta do invento da «polygraphia», designação que Hércules Florence deu ao seu invento, publicando em Abril de 1841 a carta, datada de 1832, daquele francês residente no Brasil³. Em Portugal a influência das culturas francesa e inglesa faz-se sentir de forma muito intensa nas formas de recepção (e prática) da fotografia através de traduções de textos na imprensa bem como pela presença de muitos estrangeiros que se estabeleceram ou, estando já por cá, se tornaram fotógrafos (Cf. Sena, 1998)⁴.

Outra aceção suscitada pela consideração da fotografia como prática do espaço poderá ser a concentração nos aspectos formais da constituição do espaço pictórico, num sentido associado às diferentes estéticas do espaço tal como as disciplinas das designadas «artes do espaço», nomeadamente a História da Arte, o estudam. Essa abordagem formal tem sido objecto de críticas, nomeadamente pela tendência a reificar o próprio objecto artístico, deixando de lado boa parte das práticas da imagem (W.J.T. Mitchell, 1994). Na fotografia essa exclusão foi particularmente notória, dada a profusão de utilidades e inutilidades consideradas «frívolas» a que a fotografia sempre se prestou. Daqui resulta a particular importância de uma perspectiva multidisciplinar

³ «Ao que acaba de ler-se acerca dos trabalhos de Breyer em Liège, devemos acrescentar o artigo seguinte, que debaixo do título ‘Descoberta da Poligrafia», se lê na Folha de S. Paulo de 26 de Outubro de 1839 onde aparece assinado por Hércules Florence, genro do nobre deputado o Sr. Álvares Machado. Comparem os leitores as datas e decidam se o Mundo deve a descoberta da Fotografia, ou pelo menos da Poligrafia, à Europa ou ao Brasil» publicado em *O Recreio*, Lisboa, Abril de 1841», referindo-se à data da carta publicada que é de 1832 (in Sena, 1998).

⁴ O que em nada minimiza ou contradiz as abordagens tendentes a averiguar as especificidades histórico-culturais dessa apropriação, incluindo no seio das diferentes tradições dos países identificados como ocidentais; ou entre regiões/ localidades particulares.

que cruza ciências da comunicação, particularmente os estudos dos media, e os estudos em cultura visual que incluem, para além do campo artístico, uma diversidade de práticas da imagem, nomeadamente a científica, a publicitária, a jornalística, a popular e os seus programas e cruzamentos constantes.

Pelo que uma das motivações deste estudo surge desta interrogação da fotografia como «produtora de espaço» e dos sentidos que poderá ter se a considerarmos a partir dessa abordagem. A escolha da fotografia aérea resulta da evidência que nela a questão do espaço adquire. Talvez em nenhuma prática da imagem o desejo de «abarcá-lo com o olhar» esteja tão presente. O interesse desta prática aumentou mais ainda devido às suas actuais utilizações nos dispositivos cartográficos digitais, tais como os globos virtuais ou os mapas nos telemóveis, que se tornaram de uma popularidade surpreendente neste século XXI.

Discutirei a formulação dos sentidos das imagens aéreas através de um percurso genealógico que permite balizar alguns aspectos de continuidade e de ruptura na(s) cultura(s) visual(ais) do ocidente, dando particular atenção às relações com a cartografia e a instituição da noção de «paisagem» a qual se estende a diversas actividades produtivas, não directamente relativas à produção de imagens. Isto é, no âmbito deste trabalho, a paisagem não é apenas uma noção referente a um género artístico, mas um modo do olhar que surge também nas ciências, na arquitectura e engenharia como nos media de massa, nas actividades turísticas ou nos discursos administrativos.

Por outro lado, esta opção relativa à fotografia aérea tem o risco de nos fazer esquecer que as práticas mais «informais» da fotografia, nomeadamente os usos «domésticos» quotidianos, tendencialmente celebratórios, são do mesmo modo «práticas do espaço». Na verdade, partilho da convicção de que estas fotografias «domésticas» (de família, viagens, casamentos, etc.) permanecem uma importante forma de construção das identidades das pessoas como dos sentidos dos lugares. Durante muito tempo fora dos manuais de História da Fotografia, disciplina mais

ligada a uma visão da fotografia enquanto fenómeno artístico, estas fotografias tornaram-se, mais recentemente, objecto de estudo e testemunham uma mudança que se tem vindo a operar neste campo de estudos em parte sob influência dos estudos antropológicos e etnográficos⁵, dos estudos sociológicos, iniciados por Pierre Bourdieu com a edição de *Un Art Moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie* em 1965, e ainda pelos estudos «medialógicos» de Marshall McLuhan (*Understanding Media. The Extensions of Man*, 1964) ou Régis Debray (*Cour de Médiologie Générale*, 1991) ou o recente *Forget me Not. Photography and Remembrance* (2004) do historiador e teórico da fotografia Geoffrey Batchen, para referir apenas alguns exemplos. Esta tendência interessa-se menos pela fotografia como produto acabado, e até mesmo como «mensagem», no sentido de enunciado definido pela Linguística de cariz estruturalista que se procurou «aplicar» à imagem (desde os primeiros estudos de Barthes na revista *Communications*, a Eliseo Véron e a Umberto Eco e a escola semiótica italiana), e desenvolve abordagens mais preocupadas com o sentido dos «rituais» fotográficos, ou seja, com a sua dimensão de «praxis», em termos latos, que inclui as acções, os seus programas, propósitos, incompletudes, falhas e as próprias imagens produzidas e postas a circular de dados modos. Tal como sucede com a reflexão sobre o espaço que deixa de ser simplesmente produto ou um dado adquirido, uma matriz informe, para passar a ser pensado como histórico e em produção. Descobre-se, por isso, incontornavelmente, político⁶. Neste sentido as práticas do espaço desenvolvem-se, em certas circunstâncias e modos, como práticas da imagem.

⁵ Os estudos em Antropologia Visual começaram por se interessar principalmente pelas questões decorrentes do uso da fotografia e do filme como metodologias de observação e registo em etnografia e etnologia com o fim de documentar as práticas e a cultura material dos povos estudados pelos antropólogos, de que o filme de 1930, *Trance and Dance in Bali* de Gregory Bateson e Margaret Mead se tornou um exemplo. Mais tarde, acompanhando as mudanças em antropologia no sentido de deixar de ser uma ciência que tinha por objecto os povos «primitivos» e «não ocidentais», alargando-se às sociedades ocidentais e ao estudo das suas práticas quotidianas contemporâneas, acaba por inspirar estudos sobre a utilização da fotografia como prática social que atravessam as fronteiras da disciplina antropológica (Cf. Pink, Sarah, 2001). O desenvolvimento dos estudos culturais em torno da escola de Bermingham e dos departamentos universitários de estudos ingleses, colhem também algumas destas influências da pesquisa antropológica.

⁶ Daí o interesse que estes estudos sobre o espaço suscitaram nos campos ligados à reflexão sobre as cidades (polis) e o urbanismo.

Enquanto práticas articulam por isso, os três conceitos que Lefebvre considera formadores do espaço (o percebido, o concebido e o vivido).

Um outro limite da opção de pensar a fotografia aérea e a sua genealogia é, por outro lado, o facto de ser uma prática fortemente institucionalizada. Se a dimensão mais quotidiana nos obriga facilmente a reconhecer uma praxis, a identificar um habitus (Bordieu), a dimensão institucional parece que nos obriga a olhar as imagens produzidas, os seus resultados, mais do que os modos da sua produção, geralmente um saber especializado que tende a permanecer oculto. Porém, evidentemente, que as instituições são por definição espaços sociais altamente codificados e ritualizados, promotores de procedimentos e estratégias de controlo, ordenação e organização, com características muito menores de informalidade do que o que sucede no uso individual e «livre» da fotografia (que tende, por isso, frequentemente a ser um uso a-crítico e estereotipado)⁷.

Com estas ideias em mente, interroguemos de novo a fotografia e a sua concepção: como pode ela ser uma «prática do espaço»? É evidente o «desejo de paisagem» a que a sua invenção está associada, mas em que sentido é que esta relação lhe é ou não originária e, portanto, de alguma forma tende a persistir no seu dispositivo e a moldar o nosso imaginário de fotógrafos e espectadores?

Como já referi, um primeiro contributo pode vir do sociólogo e filósofo francês do urbanismo Henri Lefebvre (1901-1991), em particular na sua obra, já mencionada, *La Production de l'espace* (2000), publicada pela primeira vez em 1974 e que constitui uma súpula dos contributos deste autor ao longo de uma carreira prolífica (cerca de sessenta obras importantes).

Como atrás referi, a proposta deste livro desenvolve-se em torno do axioma «O espaço (social) é um produto (social)» (idem: 35), uma tautologia que visa insistir no

⁷ A família é, evidentemente, entendida como instituição com as suas regras e formas de controlo e de legitimação desse controlo. Refiro-me aqui, sobretudo, ao tipo de laços sociais que se estabelecem nas diferentes instituições. A fotografia «de família» é uma das práticas de afirmação e legitimação daquela instituição e que surge frequentemente percebido pelos intervenientes como o domínio do espontâneo e da liberdade individual.

carácter não inteiramente natural do espaço e na ideia de que «cada sociedade (...) produz um espaço, o seu» (ibidem: 40). Esta consideração implica a crítica a duas ideias dominantes que talvez persistam ainda hoje: a concepção de espaço formulada pela geometria euclidiana (com as suas raízes no conceito de «espaço-receptáculo» de Platão), que o concebe como uma entidade abstracta, uma superfície vazia que será preenchida pelos objectos ou acontecimentos que o temporalizam e são, por sua vez, conceptualizáveis geométrica e matematicamente. No entanto, o espaço existe fora do tempo já que se nada acontecer ele permanece lá como uma matriz estática, à espera. Este espaço visa exprimir geometricamente o mundo real, pelo que generaliza esta ideia ao território concebido do mesmo modo (como «fundo» onde se vêem colocar os objectos e «figuras»).

A outra ideia tem a sua origem em Aristóteles que considerou o espaço uma categoria lógica a par de outras categorias da linguagem. Coloca-se a questão do seu estatuto real que é, no pensamento aristotélico, mais ou menos indeterminado: tanto podemos considerá-lo como mero nome para classificar os objectos e os corpos, como grandeza superior a eles (Aristóteles designa-o como «contorno» ou limite das coisas, mas não chega a precisar esse seu estatuto ambíguo).

Kant recupera esta ideia de espaço como categoria e torna-o, a par do tempo, um dos elementos que estruturam a nossa sensibilidade e entendimento, um a-priori da consciência subjectiva e, portanto, transcendental. Espaço e tempo passam a situar-se no sujeito e não no objecto e são um dos principais motivos da nossa impossibilidade de conhecer os objectos «em si». Este movimento Kantiano de internalização do espaço é, de certa forma, inverso à expulsão cartesiana do espaço para fora de todo o mental («res cogitans») e que lhe confere um sentido absoluto e materialista como «res extensa», embora susceptível de ser apreendido pela mente racional. Porém ao ser expulso desta, o seu estatuto torna-se equívoco e os filósofos como Leibniz, Espinosa ou o físico Newton acabam, genericamente, por considerá-lo um atributo divino, o que

impede a sua consideração como algo produzido pelas sociedades humanas e torna-o, de novo, entidade metafísica.

Ou seja, em ambas as tradições, cartesiana e kantiana, estamos perante um espaço mental e metafísico desprovido de história e universal, ou seja, igual em todo o lado. Para Lefebvre a situação não se alterou com a epistemologia moderna que, herdeira do espaço lógico-matemático, recupera de uma ou outra forma o «espaço mental», tanto no estruturalismo como no pós-estruturalismo que, segundo o autor, não consegue fazer a passagem para o físico e para o social. Para Lefebvre espaço físico, espaço social e espaço mental devem ser considerados no seu conjunto como elementos constitutivos do espaço. Essas interrelações são mutáveis e têm por isso a sua história. Aspecto decisivo da crítica de Lefebvre: se o espaço é social e se cada sociedade produz o seu, existe uma história do espaço que é a história dos seus diferentes modos de produção, rompendo com a ideia de um espaço intemporal, abstracto e a-priori, determinado de uma vez por todas.

Partindo dos pressupostos marxistas, Lefebvre considera que os modos de produção, que articulam as forças produtivas e as relações sociais de produção, são actividades espaciais e produtoras do espaço. Isto acontece não apenas no sentido mais imediato da transformação material do espaço físico, do uso das suas matérias-primas e energia, e portanto, no trabalho de produção de bens, mas em todos os aspectos da organização social com as suas redes e formas de usar o espaço, de interagir no espaço, de se movimentarem os corpos no espaço e de se construírem as ideias e as representações, incluindo os espaços ideais, as U-topias do espaço e as suas diversas significações.

«O espaço intervém nas forças produtivas, na divisão do trabalho; relaciona-se com a propriedade (...), com as trocas, as instituições, a cultura, o saber. Vende-se e compra-se; possui valor de troca e valor de uso. Não se situa a um qualquer «nível» ou «plano». O conceito de espaço (social) e o próprio conceito de espaço em si

escapam à classificação «base-estrutura-superestrutura». (...) O conceito de espaço liga o mental e o cultural, o social e o histórico, reconstituindo um processo complexo: - descoberta (de espaços novos; desconhecidos, continentes e cosmos) – produção (da organização espacial própria a cada sociedade); - criação (de obras: a paisagem, a cidade com a sua monumentalidade e décor). E isso evolutivamente, geneticamente (com uma génese) mas segundo uma lógica: a forma geral da simultaneidade» (Lefebvre, 2000: XXI/XXii)

A simultaneidade é a característica genética do espaço, a qual «reúne tudo numa prática» (idem) e expressa a ideia de que toda a actividade (que implica operações sucessivas, encadeamentos) se define pela passagem incessante e contínua dessa temporalidade da acção para a espacialidade, para a sua realização espacial concreta. Contudo não se pense que isso significa uma abordagem estritamente materialista do espaço. Como bem expressa o excerto o espaço não se classifica apenas num dos níveis da análise marxista (base, estrutura ou super-estrutura) já que tanto é físico como mental e cultural, tanto é concreto como ideal, real como ideológico (se quisermos manter esta oposição marxista, algo problemática). É essa articulação que no fundo, define o conceito de praxis que realiza essas diversas mediações. Na verdade, Lefebvre faz esta crítica a Karl Marx que definia «ideologia» no sentido de «falsa consciência» de classe, portanto, como um discurso dissimulador e enganador. Para Lefebvre não há nenhum «real» por de trás da cortina «ideológica», todo o espaço produz as suas ideologias e vice-versa. Também Paul Ricouer em *Ideologia e Utopia* (1991) dirige a mesma crítica propondo substituir a oposição marxista entre ideologia e verdade pela de praxis e ideologia, já que toda a praxis se legitima ideologicamente.

Lefebvre recupera nesta obra a sua crítica da vida quotidiana (Cf. Lefebvre, 1991) acrescentando-lhe a consciência da sua espacialidade. É nas práticas do quotidiano que se pode aferir do sucesso ou insucesso das «políticas do espaço», só a sua consideração permite (ou não) «passar a prova do espaço» já que uma vida nova implica

necessariamente um espaço também ele novo⁸. Isto implica que as relações entre estes vários elementos mentais, físicos e sociais são complexas e raramente de uma leitura linear, completamente coincidente. Pode-se talvez dizer que quanto maior for a coincidência ou a coerência entre estes elementos (quanto mais formarem «um sistema») maior será a tendência de um dado tipo de espaço se tornar hegemónico face a outros tipos que se perdem ou marginalizam. As auto-estradas impuseram-se mas nem por isso acabaram «os caminhos de cabras», embora estes últimos se tenham tornado marginais, o que no contexto marxista de Lefebvre significa que já não respondem às exigências determinadas pelo modo de produção dominante.

É com o objectivo de compreender a génese do espaço social como produção (e acabámos de ver a dificuldade de o concebermos como um produto acabado e bem definido) que Lefebvre propõe três conceitos que permitirão elaborar uma teoria geral da produção do espaço e fazer uma sua história crítica (entre outras, já que Lefebvre se ocupará apenas da cultura ocidental, particularmente a francesa e a anglo-saxónica). São eles os conceitos de práticas do espaço, representações do espaço e espaços da representação.

As **práticas do espaço** traduzem-se nos diversificados usos do espaço e manifestam-se na vida quotidiana, nos vários lugares e trajectos, nos modos de separação e relação expressos materialmente nos edifícios, ruas, praças, caminhos por entre as montanhas, campos agrícolas, baldios, etc. e nas formas de acção e utilização desses espaços por parte de determinadas comunidades. Trata-se da materialização das relações sociais no espaço: Um mercado, um teatro, uma cozinha, um quarto, um parque de estacionamento, um cemitério, uma Igreja, uma rua, etc., bem como as

⁸ Esta questão surge em *La Production de L'espace* no contexto da sua interrogação sobre o socialismo. Para Lefebvre o socialismo não «passa a prova do espaço» pois não produziu nenhum espaço novo e realmente diferente do espaço capitalista. Houve uns começos na produção urbanística e arquitetónica dos anos 20 e 30 mas esse movimento foi parado: «Uma revolução que não produza um espaço novo não vai além de si própria; não muda a vida; apenas modifica as super-estruturas ideológicas, as instituições, os aparelhos políticos» (Lefebvre, 2000: 66) Para avaliar uma «revolução» deve avaliar-se as suas implicações na vida quotidiana, na linguagem, no espaço.

relações que se estabelecem ou não entre eles, formando conjuntos espaciais mais ou menos coerentes.

As **representações do espaço** são todos os conceitos e formas de representação que dão uma configuração ou explicação lógica às práticas espaciais. Estas representações constituem conhecimentos sobre o espaço, são portanto, conjuntos de signos e codificações do espaço, que traduzem as relações de produção e a ordem que estas relações impõem. Lefebvre considera-as conceptualizações «frontais» no sentido de serem legitimadoras e assumidas de forma explícita e consciente pelos seus protagonistas. Exemplos são a geometria euclidiana, a perspectiva linear, a geometria cartesiana, o espaço dos fractais, as redes, etc. Tratam-se das linguagens do espaço dominante que tendem a constituir-se como teorias, isto é, sistemas complexos predominantemente verbais ou lógico-formais. São os saberes que visam racionalizar o espaço, estabelecer-lhe uma lógica.

Quanto aos **espaços da representação** relacionam-se com os aspectos mais «ocultos» e simbólicos do espaço. É a sua significação tal como surge expressa pela imaginação, na arte, na religião, na magia mas também na dimensão simbólica da vida quotidiana. Para Lefebvre este espaço «sobrepõe-se ao espaço físico, fazendo um uso simbólico dos seus objectos» (idem:49). É o espaço vivido, com a sua espessura de sentidos, por vezes interditos ou censurados, mas sempre presentes e inalienáveis. É o espaço do mito e do sagrado, da arte e do exercício da imaginação e tende por isso a expressar-se predominantemente em linguagens não verbais.

«É o espaço vivido através das imagens e símbolos que acompanham (esses espaços), portanto espaço dos “habitantes” e dos “utilizadores”, mas também de certos artistas e provavelmente daqueles que o descrevem e acreditam estar simplesmente a descrevê-lo: os escritores, os filósofos. É o espaço que foi dominado, submetido, que tenta modificar e apropriar a imaginação» (Lefebvre, 2000: 49)

As imagens tomam o seu lugar no interior desses espaços e participam na sua elaboração (embora excluídas de alguns desses), o que evidencia que para o autor as imagens não cabem estritamente no domínio do racional e que a sua relação com o verbal não suprime a imaginação (apenas a ordena). As imagens e a sua raiz mágica (de uma razão imaginante) contribuem para a produção dos modos de habitar - «espaço dos habitantes» e dos «utilizadores» do espaço.

Lefebvre resume estas categorias como «**o percebido**» (práticas do espaço), «**o concebido**» (representações do espaço) e «**o vivido**» (espaços da representação) e pensa a sua interacção como uma dialéctica complexa que ultrapassa o binarismo e as «oposições pertinentes» das metodologias estruturalistas, de que é um crítico contundente.

Para clarificar a sua posição aplica estes conceitos ao corpo porque «é a partir do corpo que se percepção e se vive o espaço, e que ele se produz» (Lefebvre, 2000: 188). Assim, o corpo percebido (das práticas do espaço) centra-se no corpo empírico com todos os seus cinco sentidos. É o uso do corpo, os seus ritmos, gestos e deslocamentos, são as suas competências e performances e, por isso, está em estreita relação com o tempo; as representações do corpo são as teorias anatómicas e outras sobre o corpo, incluindo as sabedorias populares, e constituem ideologias; finalmente, o corpo «vivido» simboliza os modos como o corpo continua a representar e a dar corpo às tradições e simbolismos mágico-religiosos e a construir significados poéticos, isto é, não imediatos ou apenas utilitários. A origem destas representações e destes rituais são a memória e a imaginação.

Também não é fortuito o facto de Lefebvre, no que respeita a esta categoria, pôr a ênfase nos espaços da representação contrastando com a categoria das representações do espaço. Enquanto esta última apresenta um carácter abstracto, aplicável a uma generalidade de espaços, a categoria dos «espaços da representação» refere-se à importância de lugares particulares e à experiência desses lugares, sobre os quais as

representações vão incidir. Não obstante poderem relacionar-se com significações semelhantes às de outros lugares, o importante nesta categoria é o seu carácter territorial único. Assim acontece com todos os lugares Sagrados que podem ter em comum certos valores mas que se caracterizam pelo seu carácter absoluto e, pode-se dizer, «inamovível». Por isso, os espaços da representação tendem a relacionar-se com uma experiência corporal dos lugares, mobilizadora de todos os nossos sentidos (e daí a sua relação com as práticas) ao contrário do que sucede nas teorizações abstractas sobre o espaço cujo objectivo é homogeneizar os lugares e a sua experiência.

O espaço vive-se corporalmente antes de se viver conceptualmente, mesmo quando o mental, as representações do espaço, intervém activamente na sua produção. O «julgamento do espaço», que não se pode evitar, parece concretizar-se pelos modos quotidianos de vivência corporal, o que aproxima Lefebvre da abordagem experiencial do espaço proposta por Yi-Fu Tuan (Cf. Tuan, 2008).

No que respeita aos modos de pensar a fotografia, Roland Barthes acaba por contribuir com a escrita de *Câmara Clara* (1980), para a ultrapassagem da abordagem semiológica mais estruturalista, que apresenta por exemplo em «Retórica da Imagem» (1964), abrindo o debate de forma mais directa para as questões do carácter indicial da fotografia, já enunciada de forma diversa por Benjamin (1936) e, quanto a mim, presente em alguns dos primeiros textos sobre fotografia (nomeadamente de Talbot, embora sem a elaboração teórica inerente ao conceito de índice, tal como Peirce, anos mais tarde, no final do século XIX, o desenvolverá). É também do corpo, do corpo que experiencia, de que parte Roland Barthes para a sua interrogação da imagem fotográfica. Esta atitude é por si sintomática do enraizamento arquetípico e simbólico, diria mesmo, antropológico, da fotografia de que parte Barthes, estabelecendo-a entre as práticas ancestrais dos rituais fúnebres e das celebrações míticas. Mais do que da razão e do código (perspéctico e outros), Roland Barthes parte do mito e da sua lógica sincrética e mágica para compreender a imagem fotográfica. Coloca a fotografia – primeiríssimo símbolo da imagem moderna e da cultura

«tecnológica» – a par da imagem arcaica e dos seus impulsos mais «primitivos», pensando a «morte» e as suas diversas celebrações como origem de todas as imagens e imaginários. O tempo é para Barthes o elemento distintivo da fotografia, já que a representação do espaço pareceu, aos seus inventores como a Barthes, uma continuação das imagens anteriores.

A abordagem de Lefebvre, embora desenvolvida num contexto diferente e mais abrangente, permite recolocar a questão do espaço na e da imagem fotográfica. Partindo dos três conceitos que propõe identificamos, de forma mais imediata, a fotografia como «representação do espaço», mas, curiosamente, as imagens surgem para este autor mais próximas do que designa por «espaços da representação», embora esta distinção possa ser por vezes crítica. Porém, se as imagens enquanto sistemas de representação decorrem e contribuem para a elaboração de teorias do espaço, não se esgotam nessas determinações fundamentalmente «teóricas» e «reflexivas». As «representações do espaço» incluem as imagens que o representam mas, na interpretação que faço do autor, se as teorias (no caso da fotografia, teorias geométricas, ópticas, químicas e perceptivas) as determinam tecnologicamente, não esgotam todos os seus programas.

As imagens estão, pois, integradas no produtivo e convulsivo, no «espaço da representação», que se materializa em lugares concretos e singulares, nos corpos, nas actividades e nas suas produções e ficções. Também produzem correlativamente as suas teorias, que Lefebvre distingue dos sentidos vivenciados pelos habitantes dos lugares, como uma outra dimensão dos espaços. Como defenderá Michel Foucault num texto sobre o espaço que discuto mais adiante, as imagens, como os espelhos, são em parte utopias e em parte heterotopias (e no caso da fotografia e do cinema, como as bibliotecas e outros lugares de memória, são igualmente heterocronias).

Este não fechamento das imagens no campo das suas teorias é um aspecto importante do ponto de vista de uma teoria dos media porque embora se reconheça um conjunto de «códigos de base» (Baudry, 1970) que informam os dispositivos

tecnológicos, por outro lado, concebe-se também a possibilidade de alguma indeterminação e a abertura a diferentes programas (ou contra-programas). Gosto da frase de António Sena: «*Uma máquina ou ferramenta, qualquer que seja, possibilita, sempre, outras formas de ver, produzir ou experimentar o mundo*» (1998: 7) e, também de uma outra: «*as 'máquinas', produto da imaginação, constroem, por sua vez, um imaginário próprio através de situações não previsíveis de início*» (idem: 10). Por um lado, uma nova «máquina» introduz possibilidades novas, não será apenas continuidade (que também é) e mesmo aquelas que não «servem» para produzir imagens afectam as formas de experienciar o mundo que afectam, por sua vez, as imagens que dele produzimos, isto é, são relevantes do ponto de vista da formação de uma dada cultura visual (exemplos: o comboio; o avião; uma praça central; um muro alto); por outro, as máquinas, qualquer delas, ultrapassam a fronteira do determinismo tecnológico e não obedecem unicamente «à voz do mestre».

Como demonstra José Bragança de Miranda (2002, a) trata-se do problema do controlo da técnica que não deve ser pensado unicamente, como em Marx, como uma questão de «uso» e de «moral» (bom ou mau uso), nem simplesmente através de uma crítica à sua instrumentalidade, como o faz Heidegger, mas a única resposta será, em cada momento, política e não tecnológica. Embora sinta alguma ausência de uma tematização mais directa da problemática da tecnologia no trabalho de Lefebvre, isso resulta da sua concepção da técnica como parte integrante da produção do espaço. A importância das reflexões sobre o espaço residem precisamente na crítica do seu tratamento a-político que lhe deu a modernidade, e na demonstração a contrário do seu carácter inalienavelmente político.

Também o espaço não é visto como «meio», tal como o tendem a fazer algumas teorias da comunicação mais instrumentais (que partem da mesma concepção de espaço-receptáculo e passivo que deve ser atravessado mas não interfere no modelo teórico da comunicação). Esta crítica politiza a mediação e liga-se à crítica de McLuhan «o meio é a mensagem», um pouco como dizia o pintor romântico Turner a

propósito dos espelhos «que contaminam tudo o que espelham com a sua monotonia». O espaço é a mensagem? Enfim, sim. Mas não em sentido único, como certas ruas. Nem enquanto suporte a que se acrescentam conteúdos. Em matéria de espaço poderíamos dizer que o «suporte» é «o conteúdo».

John Tagg afirma que a fotografia não tem ontologia uma vez que ela é tudo o que dela fizeram. E se é verdade que a história da fotografia deve ser a história dos seus usos e concepções, existem limites a que a fotografia, ou qualquer medium, não responde. Toda a técnica é pois produtiva, interferente e não completamente «obediente» à voz do seu mestre. Por isso, pensar a fotografia como integrante dos «espaços da representação», como heterotopia e heterocronia, tem as suas implicações na concepção do próprio medium. Esta consideração está, como referi, conforme a uma certa ultrapassagem do «paradigma» semiológico do estudo das suas «mensagens» para, por um lado, perspectivas mais próximas das concepções pragmáticas (Peirce, Wittgenstein), e por outro, a aproximação às problemáticas do corpo e da construção da subjectividade e a sua raiz na memória, que são temáticas fortes na própria compreensão do(s) modo(s) de produção do(s) espaço(s).

Victor Burgin, por seu lado, destaca a importância do corpo, e da sua presença na teoria do espaço de Lefebvre, porque lhe parece que introduz a problemática da constituição do sujeito no seio da problemática do espaço, que interessa particularmente este autor: o corpo é espaço e vice-versa. Para Burgin apesar de Lefebvre manifestar uma certa relutância na aceitação do discurso psicanalítico acaba por não lhe escapar inteiramente, precisamente porque «no fundo, parte do princípio psicanalítico de que todo o espaço social procede do corpo» (Burgin, 1996: 30). É este centramento no corpo que acaba por relativizar a distinção, que segundo Victor Burgin é artificial, entre as concepções teóricas do espaço e o espaço vivido. Pergunta-se Burgin: «*como é que (Lefebvre) é capaz de ver “representações do espaço” tais como a geometria como isentas das mesmas determinações corporais que estão presentes nos “espaços da representação”?*» (1996: 31).

Para Burgin a razão parece residir na distinção que Lefebvre estabelece entre o corpo laborioso do trabalho e o corpo passivo da percepção. Diria, como referi acima, que a razão da distinção encontra-se sobretudo na sua análise do funcionamento do poder e das «hegemonias de classe» (Engels) que o levam a distinguir entre as representações que resultam de um processo ideológico de legitimação dos modos de produção dominantes, que tendem a afastar-se da tradição e dos seus modos de produção; e as representações que esse modo dominante recalca ou subjuga mas com as quais também se tem de articular, tornando-as figuras do imaginário e do simbólico que permanecem mais ou menos actantes porque a história cultural de um povo ou de um indivíduo, que se tornou num dado tipo de espaço concreto «no terreno», não se apaga como numa «ardósia». É isto a que se refere o autor quando diz que o espaço não é um continente a que se acrescenta um dado conteúdo, o espaço não é uma «caixa vazia» ou uma «tábula rasa».

Por outro lado, pode depreender-se do excerto acima, que as «imagens e símbolos» dos espaços da representação não são unicamente, ou apenas, os da tradição mas que podem relacionar-se com significações novas resultantes da apropriação dos espaços pelos «habitantes» e «utilizadores», pelos artistas e filósofos (resultantes de novas teorias e de novas vivências e práticas do espaço). O problema parece-me estar no facto dos «habitantes» e «utilizadores» tenderem a repercutir nas suas vivências as lógicas espaciais dominantes. Elas são dominantes, precisamente, porque se repercutem por todo o corpo social. Contudo, ao admitir aí a possibilidade da sua crítica e da sua reversão, Lefebvre recusa o determinismo social.

Lefebvre nota que as formas de uso e os sentidos que os habitantes dão aos novos espaços de uma cidade, por exemplo, são frequentemente divergentes daqueles que os planeadores projectaram, nomeadamente porque reflectem as distinções resultantes de um diferente posicionamento dos actores no quadro da estratificação social.

É talvez por isso que Henri Lefebvre pretende demonstrar que um espaço dominante, resultante de um modo dominante de produção, nunca constitui uma

«terraplanagem» total simplesmente, porque ela não é possível. Existem sempre outras vivências «ocultas», outras versões dos mesmos e de outros espaços e das suas posições relativas. Assim, os sentidos recalcados pelas teorias do espaço constituem, conjuntamente com as práticas e essas teorias, a realidade inteira do espaço social, do qual participam as práticas da imagem, cuja presença se expandiu, não sem razões, no espaço social da industrialização.

De certa forma tratou-se de dar ênfase não apenas às práticas, nas suas implicações mais materiais e concretas, visíveis, mas às dimensões menos visíveis da experiência do espaço, à dimensão do espaço «vivido». Essa ênfase pôs em evidência a importância dos ritmos, dos percursos, das percepções singulares na duração, das vivências quotidianas, como estratégia crítica à imposição de uma concepção abstracta e redutora do espaço a categorias geométricas que estiveram em jogo na formulação histórica do espaço moderno, principalmente desde o racionalismo seiscentista. O trabalho de Lefebvre evidencia que a dimensão temporal é inerente à prática social e o que se verificou na imposição do «espaço abstracto» foi a luta pela dominação desse tempo da experiência, não a sua eliminação, que é de todo impossível, mas o seu «enquadramento» nas categorias restritas do espaço concebido e representado como puramente matematizável e instrumental (o grande triunfo da física moderna).

A maioria dos diagnósticos é clara: no início do século XX esse espaço está consumado: isso significa que o modo de produção que o gerou, o capitalismo industrial e comercial, estabeleceu no concreto do terreno os ritmos do espaço percebido, ou seja, dos circuitos que os habitantes nele executam, nos ritmos que possibilita, e naquilo que, por exemplo, Michel Foucault a propósito da instituição do regime Panóptico no final do século XIX, apelidou de um «uso do tempo», que é inevitavelmente um «uso dos corpos», a determinação da sua utilidade, dos tempos e espaços de lazer, de trabalho, de circulação; a formulação do espaço abstracto, prosseguindo com as categorias da produção do espaço avançadas por Lefebvre, só se afirma, contudo, pela capacidade de produzir igualmente um imaginário do espaço,

uma simbólica positiva, que para ele é «fálica» e «guerreira», concomitante com a capacidade de tornar tradição e «memória» todas as outras simbólicas ligadas ao espaço do religioso ou do histórico.

Um outro contributo para pensar a «fotografia na produção do espaço», pode encontrar-se em Michel Foucault e na sua crítica do espaço. Foucault defendeu uma opinião similar de que o tempo presente, enfim, o século XX, se constituía como «a idade do espaço». Num seu famoso texto intitulado, na sua versão inglesa, «Different spaces» (Les espaces autres) e que surge originalmente como uma lição apresentada ao Círculo de Estudos de Arquitectura, em 1967⁹, Foucault sustentava que o século XIX fora dominado por preocupações históricas ligadas à categoria tempo e que vivera mesmo uma verdadeira obsessão por esta categoria: «Temas sobre o desenvolvimento e a detenção, temas sobre crises e ciclos, temas sobre acumulação do passado, uma enchente de pessoas mortas, a ameaça do sobreaquecimento» (Foucault, 1994: 175). Ao contrário, o novo século olhava os problemas relativos à acumulação do tempo e ao seu desenrolar de um ponto de vista espacial, procurando compreender esse devir como configuração, como pontos numa rede complexa de relações, como estrutura¹⁰ e, também, como complexidade (o que implicará igualmente a ideia de que as relações de forças estabelecidas incluem o próprio observador, o que terá as suas implicações precisamente com o trabalho dos críticos pós-modernos, versando sobre as implicações de conceber a separação entre sujeito e objecto como um tipo de relação entre outros e, por outro lado, sendo relação a sua separação é meramente estratégica).

⁹ Foucault, Michel (1994), *Aesthetics- essential works of Foucault 1954-1984*, Vol. 2, (James D. Faubion Edition), Penguin Books, pp. 175-185. O texto «Different Spaces» foi publicado pela primeira vez em 1984.

¹⁰ Foucault refere-se ao Estruturalismo não como a abolição do tempo mas como «a certain way of handling what is called time and what is called history» (Foucault, 1994 :175). («Uma certa maneira de lidar com o que chamamos tempo e com o que chamamos história»).

Foucault caracterizava então, o presente como a era da simultaneidade, da justaposição, do perto e do longe, do lado a lado, da dissipação¹¹. A tecnologia responde à estabilização e produção desse espaço que é muito um «espaço da técnica». Foucault, neste texto, lembra que a tecnologia se tornou uma inerência, um «de dentro», e as representações do mundo, a sua discursivização, fazem-se (maquinam-se) reduzindo o tempo ao simultâneo, ao ínfimo, e alargando o espaço a categoria abrangente, globalizante (o que foi concretizado fotograficamente). O tempo é concebido como sucessão, o que se perde e o que se ganha, o que deixou de ser ou deixará, e o espaço implica uma compreensão relacional simultânea, dinamizado pelo tempo fluído do instante, do permanente agora, da actualização incessante. Instante simultâneo, eis a descrição da concepção modernista de fotografia: «o momento-decisivo» de Cartier-Breton (2003). Corresponde igualmente à concepção que se popularizou. Os artistas contemporâneos trabalham outras formas da relação espaço-tempo que o dispositivo fotográfico também permite mas que foram suprimidas histórica e politicamente para uma dada produção do espaço e das suas vivências (tempo). Em muitos casos recuperam práticas dos primeiros anos da fotografia, de quando a fotografia demorava ou de formas panópticas e cronofotográficas entretanto esquecidas.

Não se trata pois, como já ficou dito, de uma anulação do tempo, mas sim de compreender o tempo como um caso ou uma forma particular de espaço. Nas palavras de Foucault: «O tempo aparece provavelmente como um dos possíveis jogos de distribuição entre os elementos que se espalham pelo espaço» (Foucault, 1994: 175). As séries, as redes, as estruturas rizomáticas sem centro não só definem a compreensão contemporânea do espaço como protagonizam a sua hegemonização, isto é, a sua presença decisiva no pensamento actual, diferentemente, ao que parece, do sucedido

¹¹ Diz Foucault: «Existimos num momento em que o mundo está a experienciar, creio, algo menos do que uma óptima vida que se desenvolveria através do tempo, do que uma rede que liga pontos e solta as suas amarras. Provavelmente podemos dizer que alguns dos conflitos ideológicos que conduzem as polémicas actuais passam-se entre os descendentes devotos do tempo e os destemidos habitantes do espaço» (op. cit.: 175).

com «o espaço medieval da localização» e com «o espaço extensivo da modernidade», que não terão sido eleitos nas suas épocas como conceitos preponderantes do pensamento. «Estamos numa idade em que o espaço nos é apresentado na forma de relações de colocação» (Foucault, 1994:177). Embora de forma não exactamente coincidente com Lefebvre, Michel Foucault defende do mesmo modo, como parte integrante de uma crítica do espaço, a ideia de que há uma história do espaço¹². Esta história é pensada por Foucault como o que designa por uma «heterotopia», a história da constituição de divisões, separações no espaço, espaços do «de fora», espaços do mesmo e espaços do outro, pois toda a divisão é fundadora das práticas e dos seus sentidos, toda a rede de «oposições» é produtiva.

Para Edward W. Soja o contributo de Foucault residiu no afastamento das visões historicistas, por um lado, e por outro, das descrições fenomenológicas meramente morfológicas (Soja, 1994: 17). O espaço é pensado por Foucault como heterogéneo e um conjunto complexo de relações, nem puramente «lógicas» nem puramente «materiais» ou «físicas».

«Provavelmente, não existe uma única cultura no mundo que não estabeleça heterotopias: são uma constante de cada grupo humano. Mas, obviamente, as

¹² O pensamento de Foucault é, ele próprio, um pensamento espacial. A comprová-lo refira-se a sua famosa análise «microfísica» do poder que segue essa metáfora espacial dos jogos de relações de forças entre singularidades que, em dado tempo, emergem e fazem emergir dadas configurações de poder ou figuras de dominação. Lembre-se o modelo arquitectónico «Panopticon» criado no final do século XVIII por Jeremy Bentham e tornado por Foucault, em *Vigiar e Punir: Nascimento da Prisão* (Gallimard, 1975), metáfora das formas de dominação da modernidade. Modelo hoje substituído por formas descentradas de conceber o espaço e as suas relações e que em «*Different Spaces*» Foucault designa como o espaço da «colocação»: «We are in an age when space is presented to us in the form of relations of emplacement» (Foucault, 1994:177) («Estamos numa idade em que o espaço nos é apresentado na forma de relações de colocação»). Foucault neste texto traça uma história sumária do espaço na experiência Ocidental e da sua relação inevitável com o tempo. Assim, delinea três etapas: o espaço da localização, típico da Idade Média, que hierarquizava conjuntos de espaços: profanos e sagrados; protegidos ou desprotegidos (cercados/abertos); várias camadas de espaços celestiais opostas ao espaço terrestre; lugares naturais das coisas e coisas deslocadas desses lugares naturais, que nos parece ser o conceito determinante dessa concepção do espaço como o lugar onde as coisas estão. Com a modernidade a partir de Galileu surge o espaço da extensão dominado pela noção de infinito e de abertura incomensurável, deixando de haver um lugar natural e definido. Os lugares passaram a ser um ponto de transição – uma categoria do vector tempo que predomina sobre o espaço. Na actualidade, vivemos os problemas de sobreposição ou acumulação de camadas no espaço.

heterotopias tomam formas muito diversas, e talvez ninguém consiga encontrar uma única heterotopia que seja absolutamente universal» (idem: 179)

Foucault define as heterotopias por relação com as utopias. Estas são «lugares («emplacements») que mantêm uma relação de analogia directa ou inversa com o espaço real da sociedade. (...) Estas utopias são espaços, fundamental e essencialmente, irreais» (idem: 178), embora na sua condição de irrealidade façam parte do espaço real (ou seja, cada espaço real formula as suas utopias). As heterotopias, ao contrário das utopias, são espaços reais, localizáveis e realmente existentes, mas como espaços que de certa forma materializam as utopias, isto é, revertem e contestam, a própria ordem espacial. São por isso «uma espécie de lugares que estão fora de todos os lugares» (idem). Esta lógica da separação e do ghetto, que surge já enunciada neste texto de 1967, assumirá um papel relevante no trabalho subsequente deste autor, na sua análise das instituições como a clínica, o asilo, as prisões, os leprosários, etc. e está intimamente ligada a toda a sua estratégia de crítica do presente, das suas figurações e reconfigurações, das margens e dos seus outros, tão importantes para definir os centros e as periferias, pois cada domínio produz os seus outros respectivos.

Neste pequeno texto Foucault procura ir mais além relativamente à proposta crítica de Gaston Bachelard (em *La Poétique de l'espace*, publicado em 1958) e à demonstração fenomenológica de que o espaço não é uma instância predeterminada e sem qualidades mas que é investido pela fantasia, já que para Bachelard o espaço, na sua figura mais íntima da casa, é a condição mesma dos sonhos e do espaço onírico. Foucault, como ele diz, prefere falar do «espaço de fora», onde vivemos e onde as diferenças se materializam, já que explica os diversos espaços sociais (dos privados aos

públicos e suas diferentes repartições históricas e sociais) a partir de uma lógica do poder que constitui os sujeitos, por assim dizer, de fora para dentro¹³.

Compara as utopias e heterotopias aos espelhos. O espelho é uma utopia, porque o seu espaço é irreal, o seu reflexo é um espaço irreal invertido; mas, ao mesmo tempo, é uma heterotopia porque o espelho existe realmente e liga-me ao presente do meu próprio olhar e corpo enquanto me espelho e vem, portanto, tomar o seu lugar nos espaços reais, sem contudo se confundir com eles. A descrição das heterotopias acaba por ser apresentada a partir do critério da função: como as «heterotopias de crise» das sociedades «primitivas», cuja função é albergar os indivíduos em crise – adolescentes, grávidas, velhos; «heterotopias de desvio», caso da prisão, do asilo psiquiátrico, das «casas de correcção», etc. ou as heterotopias que marcam cortes temporais, constituindo «heterocronias» que podem ou não justapor várias heterocronias no mesmo lugar (os cemitérios, os mausoléus, mas também os museus e bibliotecas).

A fotografia, descrita em 1859 por Oliver Wendell Holmes como «espelho com memória», qualifica-se, imediatamente, nesta categoria das heterotopias e heterocronias mas de forma complexa. A sua invenção atribui-lhe funções de inventário e documentação do existente, um importante meio de acumulação na lógica enunciada por Foucault para os Museus e Bibliotecas:

«Os museus e as bibliotecas são heterotopias nos quais o tempo não pára de se empilhar (...) enquanto (...) até ao final do século XVII eram simplesmente expressão de escolhas individuais. Em contraste, a ideia de acumular tudo, a ideia de constituir uma espécie de arquivo geral, o desejo de conter todos os tempos, todas as idades, todas as formas, todos os gostos num único lugar que é em si mesmo fora do tempo e protegido da sua erosão, o projecto de assim organizar uma espécie de acumulação indefinida e perpétua do tempo num lugar que não se

¹³ Já a crítica de Lefebvre a Foucault reside na dificuldade que entende existir no trabalho de Foucault, de articulação entre mental, social e material.

moverá – bem, de facto, tudo isto pertence à modernidade. O Museu e a Biblioteca são heterotopias características da cultura ocidental no século XIX» (idem: 182)

A fotografia responde a estas finalidades e definições. Ela parece realizar automaticamente essa paragem do tempo num só lugar, o seu, o da representação que se produz «por si só» e acabará por se multiplicar. À fotografia cabe parte da responsabilidade pela formulação e expansão social das imagens do mundo, ou, como diria Heidegger, do mundo concebido como imagem. A fidedignidade documental que lhe é atribuída tem que ver, em parte, com a produção de imagens figurativas cuja semelhança se define segundo os critérios do espaço abstracto, ou seja, como instância geométrica, como espaço perspéctico, como figuras num fundo. Obedece aos propósitos da acumulação e do arquivo e também à ideia de imagem-fragmento, uma problemática central no século XIX em torno das noções de enquadramento (e do desenquadramento que a fotografia virá permitir) e de paisagem. Mas, ao contrário dos espaços reais de certas heterotopias, a fotografia enquanto «heterocosmos» - designação com que o poeta romântico William Wordsworth caracteriza a poesia e o seu valor intrínseco, isto é, cada poema tem «o seu mundo» e não depende da mimesis – é mais volátil e mais autónoma (um algures) já que, ao contrário do espelho, a fotografia não depende da presença constante do objecto para o representar. No seu uso figurativo, a fotografia representa o objecto na sua ausência, de certa forma, autonomiza-o, instabiliza-o. Ou, mais uma vez, como escreveu Holmes, «desmaterializa» o objecto (RCL, 2009).

Por outro lado, enquanto espace autre atravessa diferentes tipos de espaços, prestar-se-á a modos diversos de «exposição» e circulação nesses espaços, contribui em muitos casos para a sua normalização, para a sua constituição como topos ao invés de heterotopos. É um heterotopos que investe de sentidos e produz topos. O cinema é referido neste texto de Foucault tanto enquanto o espaço real da sala de exibição onde

se entra para aceder aos «espaces autres» das imagens cinematográficas (heterotopia) como a estas mesmas imagens (utopias), para exemplificar o funcionamento por justaposição de lugares («emplacements») contraditórios. A fotografia, na condição acumulativa que permite e na facilidade de circulação, exibição e arquivo (das revistas aos álbuns de recordações), também justapõe espaços distintos e nos faz saltar imaginariamente de um lugar a outro, de um espaço a outro, tal como o jardim, o exemplo escolhido por Foucault, que nos faz lembrar Roland Recht e o seu texto *La Lettre de Humboldt. Du jardin paysager au daguerreotype* (1989) que estabelece a relação entre o «olhar paisagístico» e a emergência da fotografia.

Qualquer representação de lugares, tanto imaginários como referenciais, isto é, pretendendo denotar um lugar existente, ou algo entre os dois, produz uma «recolocação», um «outro espaço», instaura um modo autónomo de experienciar e imaginar os lugares, nos casos irrealis, o seu único modo de os experienciar, pois dependem unicamente daquela criação. Nos outros casos, também, pois não podemos deslocar-nos à maioria dos «lugares» que conhecemos através dos media. Não esqueçamos que a condição diferenciadora da heterotopia é a de ser um lugar real, existente, físico, onde o corpo do «habitante» está, mas que lhe devolve, nessa presença, um lugar utópico, um lugar irreal e invertido (daí a metáfora do espelho). Portanto, as representações neste sentido serão «utopias», constituem o indispensável campo do imaginário, parte integrante da «produção» social do espaço. Constituirão heterotopias, neste sentido específico de Foucault, se constituírem espaços «especializados» para a sua recepção, espaços habitáveis pelo corpo. Contudo, toda a imagem constitui os seus espaços de recepção, as suas heterotopias: o cartaz na rua; os ecrãs e montras; os museus e as paredes onde se pendurem; as imagens que viajam nos autocarros, que recobrem as fachadas das cidades, não serão todos heterotopias, espaços isolados dos restantes (enquadrados) mas oferecendo «utopias», o «mundo»?

Procuo mostrar nesta investigação que uma das identidades mais fortes que acabou por se constituir relativamente à fotografia foi precisamente a sobrevalorização

do factor espaço sobre o factor tempo, ou seja, a produção fotográfica do «espaço abstracto», mental e atemporal. Embora as fotografias tenham nascido no início do século XIX num contexto fundamentalmente ligado a preocupações de preservação do «tempo perdido», resultado da consciência histórica da/de época, e permaneçam, ainda hoje, formas de memorização, a equivalência entre fotografia e espacialização, muito presente em grande parte das estéticas modernistas e nas utilizações científicas, nomeadamente as cartográficas, decorre em grande parte da generalização das ideias que estão inscritas no programa visual das fotografias instantâneas e que motivou o seu desenvolvimento. A fotografia como «corte temporal», como «instante real», «congelamento» e «paragem» do tempo, um «agora» que se apresenta, erroneamente, como puro espaço que por sua vez surge como pura visão. A possibilidade de revelar instantaneamente a fotografia das relações, dos pontos, das figuras.

As fotografias aéreas, em particular as verticais típicas das utilizações em cartografia e fotogrametria, são emblemáticas do triunfo deste tipo de espaço da «colocação» (Foucault) ou «espaço abstracto» (Lefebvre). Um tipo de espaço histórico, construído para responder às formas de organização do processo produtivo industrial e que se caracteriza por ser analítico, geométrico e completamente identificado com a visualização, procedendo à «remoção», nos seus resultados, do corpo do observador e dos corpos dos observados, já que, no caso do objecto em análise, as ortofotos da fotogrametria aérea eliminam os transeuntes (quer devido à escala, quer por «apagamento» na fotografia) embora se desenvolvam no contexto de um regime visual ligado à percepção e à crescente consciência da relatividade do espaço-tempo (com as teses de Einstein e de Eisenhour). Ou talvez mesmo porque se desenvolvam nesse contexto onde a capacidade de obturação das câmaras se torna factor importante da própria demonstração da subjectividade da visão (de qualquer visão), parte integrante de um conjunto de «máquinas de visão» (Virilio) que de diversas formas,

nomeadamente pela produção do movimento, realizam a experimentação perceptiva¹⁴. A «paragem» do movimento, a «imagem-parada» - definição que só surge no contexto das imagens animadas – constituiu-se muito facilmente como característica identitária da fotografia. Porém, a relação com o tempo da imagem como com o tempo dos seus referentes não se pode resumir ao instante, que é apenas uma das suas figuras¹⁵. Mas, podemos dizer, que se instalou como uma das suas figuras dominantes, realizando esse «espaço abstracto».

A fotogrametria aérea submete a fotografia a uma utilização instrumental, torna-a um instrumento de medida, produzindo imagens tão fidedignas relativamente ao terreno real quanto redutoras deste a uma métrica homogeneizante e descaracterizada. Não se trata apenas de uma imagem, trata-se realmente de uma produção do espaço com todas as suas consequências ao nível do imaginário, das relações e apropriações que permite efectuar no terreno, estratégia fundamental na determinação cadastral que interessa à administração pública dos impostos, aos proprietários, aos engenheiros, arquitectos e urbanistas para planificação, aos cartógrafos para desenho dos mapas e, hoje, a todos os que queiram encontrar «um lugar», reduzido a localização, no planeta (refiro-me à cartografia digital).

Se as práticas do espaço constituem a materialização de todas as relações de produção e reprodução no espaço, a determinação dos lugares tanto quanto dos ritmos, e se é na prática que se traduzem e convergem as teorias do espaço, as suas explicações legítimas como os seus aspectos mais escondidos e íntimos da vivência simbólica e mítica dos espaços – o que significa que todos os espaços são «contraditórios» -, as ortofotos exemplificam a realização simbólica do apagamento dessas contradições, a

¹⁴ Ver a propósito Deleuze, *L'image-Mouvement* (1983) e *L'image-temps* (1985) (Paris, Gallimard) e o meu Flores, Teresa Mendes (2007) em particular os capítulos sobre aquelas obras de Deleuze e sobre o filme de Vertov *O Homem da Câmara de Filmar* (1929).

¹⁵ Da mesma forma que um filme pode não produzir a ilusão do movimento. Nada obriga a que existam pequenas diferenças relativas e contínuas a separar e ao mesmo tempo reunir os fotogramas. Um filme pode ser construído multiplicando e imprimindo movimento ao mesmíssimo fotograma, o que, evidentemente, não produz a tão esperada ilusão de movimento. Cf. Framton, Hollis, «For a Metahistory of film» (1977).

implementação dos princípios da racionalização do espaço. As «fotografias corrigidas» da fotogrametria dão «imagem» ao espaço métrico e extenso e elaboram uma imagem do mundo como um catálogo imenso de propriedades, que parece impôr-se sobre o espaço vivido porque surge desarticulado do corpo e da memória (dada a distância e o ponto de vista). Ou seja, tende a produzir efectivamente o espaço que se instalou no terreno, nas práticas dominantes do espaço, e resulta directamente dessas práticas e da necessidade de prosseguir com a sua instalação no terreno. Porém, a sua proliferação e o hábito de ver imagens aéreas acabam por reconfigurar a nossa memória e a nossa experiência dos próprios lugares, que afectará a vivência. Apesar do olhar de Apolo ser móvel, com diferentes aproximações e distâncias, ecoa nestas imagens a sua origem mítica. Isto significa que é o mito, e não unicamente «a razão», que as instaura tecnicamente.

A interrogação da prática fotográfica «do ponto de vista do espaço» conduziu esta investigação não apenas para a compreensão da genealogia do imaginário das «vistas de cima», mas para a compreensão do contexto e da cultura visual em que a fotografia foi inventada, encontrando, nessa pesquisa, «uma máquina de vistas» destinada à responder à instalação deste espaço industrial e global, a transformação do mundo em vistas, em espectáculo (Debord) e nas diversas formas da sua apropriação material e simbólica. Mais do que noutras imagens, penso que a génese da fotografia está profundamente associada a este desejo de expansão e de afirmação individual e colectiva e que se associa à tradição paisagística e às práticas pitorescas desenvolvidas no século anterior, que a fotografia amplifica, transforma e complexifica. A ascensão do ponto de vista na imagem é disso expressão visual: a vontade de «abarcá-lo com o olhar», concebendo um espectador afastado e vendo a partir de um local elevado. Um Apolo que não escapa, contudo, às vertigens correspondentes, tanto da embriaguez dionisíaca como do medo da queda de Ícaro.

Este espaço realiza o programa de controlo da Terra que é provavelmente um dos desejos fundadores das culturas e dos seus mitos, independentemente das figurações

que a «Terra» nelas tenha tomado. Nesta investigação, procurei traçar a genealogia das imagens com pontos de vista de cima para constatar que, sendo embora um imaginário rico e ancestral, presente em grande parte das narrativas cosmogónicas, que quase sempre estabelecem uma diferenciação originária e fundadora do espaço, que separa o céu da terra, um «em-cima» como lugar dos Deuses e um «em baixo» lugar dos homens e das suas comunidades, a expressão visual de pontos de vista de cima é rara. Uma das suas formas mais ancestrais surge nos mapas mas muitos dos historiadores da cartografia antiga não admitem que se tratem de descrições de espaços físicos realmente existentes nem de mapas que visem servir para orientar alguém no espaço (que é a definição moderna de mapa). Muitos, à semelhança das figuras gigantes gravadas no solo, destinavam-se directamente ao olhar divino, eram-lhe dirigidas. A imagem, a expressão plástica de forma geral, sempre participou no encantamento do mundo e no seu controlo mágico. A imagem «moderna» continua essa tarefa mas segue um programa de tradução empírica do visível, de enquadramento do mundo percebido, instância da sua mediação e controlo territorial. A palavra vigilância tem nas línguas francesa e inglesa uma etimologia significativa: «sur veiller» (ver de cima) e «survey» (pesquisa, prospecção de *prospicere* que significa ver através, a etimologia da palavra «perspectiva»). A sua máxima eficiência acontece ao longo do século XX com a consequência lógica desse espaço da vigilância, que é a formulação do espaço das trajectórias e da retroacção: o espaço cibernético, cuja etimologia é «espaço do controlo». As imagens técnicas são essenciais à sua possibilidade.

José Bragança de Miranda (2005) encontra na materialidade da Terra e na sua condição de presença incontornável, no terror originário que suscita como «elementar absoluto», a origem de todas as mitologias que mais não fazem do que criar distâncias, estabelecer divisões. O autor sustenta que todo o «espelhismo», origem das imagens, reflecte a Terra e, nessa divisão, procura assegurar o seu controlo que por isso está subjacente a todas as figurações: «A ideia de espaço começa por ser uma mera ‘imagem’ extraída da própria Terra e miticamente habitada por monstros, deuses,

animais e homens que convivem para o melhor e o pior. (...) Trabalho infinito de recriação, aproveitando as capacidades plásticas que as imagens possuem» (2005: 17). Porém, estas construções não são inócuas já que produzem historicamente o espaço, os espaços: «É a Terra que antecede tudo, fundamentalmente antes de ter nome ou de dele se ter uma imagem qualquer. Mas as imagens, em contragolpe, tendem a afectá-la profundamente. O espaço que a abstractiza, alisa, codifica, etc. está no final de um processo que demorou toda a história» (idem). Daí que para este autor, as fotografias da Nasa representando a Terra vista de fora, que tinham os seus antecedentes imperiais e cristãos, simbolizam esse percurso histórico de dominação e superação de uma história natural da Terra e da sujeição aos seus elementos. A fotografia da Terra constitui uma «miniaturização» que realiza imaginariamente a sua redução à escala dos nossos poderes.

Procurei demonstrar, pelo meu lado, como este imaginário da Terra tirou a sua força não apenas da tradição imperial e dos mitos arcaicos, mas da eficácia simbólica atribuída à fotografia: o seu lugar como tecnologia que fixa e comprova a ontologia do mundo. A realização da Utopia do espelho total da Terra. É a definição de uma certa ontologia do fotográfico como equivalente à ontologia do mundo e à transformação automática deste em imagem testemunhada pelo homem que torna «real» aquela imagem. Um dos aspectos da «identidade» da fotografia, que atravessa todos os seus usos, é a sua articulação entre natureza e cultura, essa passagem incessante entre um fenómeno químico que é possível naturalmente e o seu aproveitamento cultural e dependente de uma projectualidade humana, mas nem por isso, inteiramente dominável. Neste capítulo sobre as fotografias da Nasa procurei evidenciar, como disse Geoffrey Batchen, que «photography matters»: fizeram-se antes disso milhares de desenhos da Terra, mas não eram a mesma coisa.

Interrogar a fotografia do «ponto de vista do espaço»? Bem, penso que isso nos obriga a uma crítica da sua concepção enquanto «representação do espaço» em direcção à sua dimensão imaginária, inventiva e não completamente determinada pelas

várias disciplinas e instituições, dos espaços da representação. Também nos leva a identificar uma matriz, construída historicamente, mas que, como qualquer máquina complexifica a situação inicial: essa relação imaginária que estabelece entre subjectividade e objectividade, real e ficção, lá fora e cá dentro, câmara/refúgio e espaço/perigo. Certos utilizadores valorizam mais um aspecto; outros o outro. Mas ambos estão e estiveram sempre presentes.

Victor Burgin em *In/Different Spaces* afirma a necessidade de uma crítica que não reproduza ou retome enquanto pólos opostos as categorias de sujeito/objecto, realidade/imaginação ou imagem / mundo mas, pelo contrário, que os associe a partir do pressuposto de que o imaginário é real e o real não se constrói sem ser a partir do imaginário. O que significa que aquela relação de afastamento sujeito/objecto inscrita na câmara também produz a sua aproximação e fusão. Isto tem produzido uma aproximação nova à história da fotografia, nomeadamente recuperando a crítica romântica, quase sempre tendo em conta a crítica ao discurso positivista sobre a fotografia que a persegue qual fantasma.

Victor Burgin tenta perceber as implicações de entender a fotografia como produzindo o espaço «vivido» e não simplesmente «imagens do mundo». Mais do que da crítica marxista, que não consegue abolir estas distinções, pelo contrário refunda-as, Burgin parte da outra grande influência do discurso crítico dos anos 70: a psicanálise. As cidades reais nunca são completamente distintas das imaginárias, interpenetram-se continuamente.

«A cidade na nossa experiência real é simultaneamente um ambiente físico concreto realmente existente e uma cidade na novela, no filme, na fotografia, a cidade vista na televisão, a cidade da banda desenhada, a cidade num mapa, etc. (...) A cultura visual contemporânea – o produto combinado dos ‘media’ e de uma variedade de outras esferas de produção de imagens – não pode continuar a ser

vista como algo que, simplesmente, «reflecte» ou «comunica» o mundo em que vivemos: ela contribui para a produção deste mundo» (Burgin 1996: 22)

As imagens não são imagens da realidade mas imagens construtoras da realidade. A separação entre realidades e imagem perde a sua importância crítica. A visão popular do assunto opõe sempre imaginação e realidade, é esse aliás também um dos pilares do realismo filosófico associado ao positivismo. Burgin afirma que as nossas concepções do mundo e as nossas acções são uma mistura de fantasia e realidade. A intenção de escapar a uma abordagem estritamente racionalista, conduziu Burgin à afirmação contundente de que o imaginário é real e daí a valorização da componente simbólica e mental na produção do espaço e a importância que atribui à psicanálise como metodologia para uma mais profunda compreensão das forças actantes na formulação do espaço.

As pesquisas de Jacques Lacan contribuíram para a compreensão do papel da linguagem e do simbólico como elementos fundadores da própria subjectividade e da sua possibilidade. Daí que se chegue à compreensão dos media e dos seus discursos como constituintes da nossa subjectividade e das nossas identidades. O passo seguinte parece ter sido a compreensão da sua intervenção na produção do espaço social, que une todos esses níveis do psíquico e do mental, do interpessoal ao social, das ficções e do imaginário às práticas concretas de que não se podem desligar.

O que se verifica em grande medida em muitos dos trabalhos de alguns artistas contemporâneos: daqueles que trabalham o ínfimo, a memória, a apropriação individual do lugar; àqueles que procedem a uma crítica da paisagem, dos lugares de consumo, ou das imagens da terra como propriedade. Ou que trabalham, simplesmente, outros tempos, longas durações, múltiplas imagens. Em certa medida é um pouco a estratégia dos geógrafos: pensar o local politicamente. Como prática do espaço, os fotógrafos têm de pensar mais do que a imagem, mais do que a composição, o enquadramento, o conteúdo, mas todo o programa dessa prática, todo o seu dispositivo no espaço, no habitar, no hábito.

Parte 1
Genealogia da «visão de cima»: mito e tecnologia

1. Abertura

«A simples contemplação da abóbada celeste desencadeia já uma experiência religiosa. O Céu revela-se infinito, transcendente. (...) A transcendência revela-se pela simples tomada de consciência da altura infinita. O «muito alto» torna-se espontaneamente um atributo da divindade. As regiões superiores, inacessíveis ao homem, as zonas siderais, adquirem os prestígios do transcendente, da realidade absoluta, da eternidade. É lá que é a morada dos Deuses; é lá que chegam alguns privilegiados mediante ritos de ascensão; é para lá que se elevam, segundo as concepções de certas religiões, as almas dos mortos. O «muito alto» é uma dimensão inacessível ao homem como tal; ela pertence de direito às forças e aos seres sobre-humanos.» (Mircea Eliade, *O Sagrado e o Profano: A essência das religiões*, Lisboa, Edições Livros do Brasil, p. 128).

A questão que mobiliza este capítulo é a de indagar qual o significado atribuído na cultura ocidental a uma visão a partir de um ponto de vista elevado, com o intuito de melhor situar e compreender a aplicação da fotografia às vistas aéreas e panorâmicas que ocorre poucos anos depois da sua invenção, durante a década de cinquenta do século XIX, sendo Nadar, o famoso fotógrafo parisiense, um dos primeiros a tentar, e publicitar eficazmente, tal aplicação a partir dos balões de gás.

O que motivou esta aplicação e os seus diversos desenvolvimentos, em particular a partir da aviação, será discutido mais à frente, mas pode constatar-se uma proliferação das imagens aéreas e panorâmicas, nas suas diversas formas, a seguir à invenção da fotografia o que liga, de forma incontornável, este ponto de vista ao desenvolvimento tecnológico. Torna-se, se quisermos, um ponto de vista específico da «Era da técnica» (Heidegger), assente que está na desarticulação entre corpo e imagem a partir das mediações tecnológicas, aquilo que pode ser defendido, invocando os

importantes trabalhos artísticos dos futuristas e dos construtivistas nas décadas de 10 e 20 do século XX, como uma «desantropomorfização» da imagem.

A experiência da visão aérea e a vulgarização da imagem fotográfica aérea são, sem dúvida, modos radicalmente diferentes de nos ligarmos ao espaço, habitado ou não, aos lugares conhecidos ou não, em suma, à «Terra» no seu duplo sentido como elemento, o solo que pisamos, e como entidade, o nome do planeta que habitamos. O ponto de vista aéreo, ou «picado», como o codifica o cinema, é então um ponto de vista tecnológico. Este argumento só aparentemente entra em conflito com a tradição de imagens, em especial ligadas à cartografia, onde a visão «em plano» está presente e cujos primeiros vestígios datam de 6200 a.C. Além disso, fora das representações especificamente icónicas, existe todo um conjunto de narrativas onde surge um imaginário associado às vistas de cima e que nos parece estar plenamente presente no momento da sua concretização fotográfica.

Mais do que uma mudança em termos quantitativos, procurarei mostrar como este ponto de vista ficou associado, nos discursos sobre o fotográfico, à passagem de uma visão «em plano» dependente da imaginação, para uma visão «em plano» dependente das tecnologias; e como o seu valor cultural é tão mais significativo por estar implicado na longa tradição mitológica e religiosa da cultura ocidental.

Seguimos de facto, uma tendência dos estudos contemporâneos da fotografia e da cultura visual (por exemplo, com Geoffrey Batchen), de entender a cultura como um constante trabalho sobre os arché, sobre as origens das técnicas, dos processos, das práticas e pensamentos. A influência é notoriamente foucaultiana, procurando compreender as «formações discursivas» que se constituem e tendem a figurar cada momento da história, mas, tal como Batchen, parece-me justo invocar o dito de Derrida que aquele investigador coloca no início do seu livro *Burning With Desire* (1999: 3):

«Daqui para a frente, não devemos perguntar qual é a “essência” da história, a historicidade da história, mas qual é a “história” da “essência” em geral? E se se

desejar marcar um corte entre algum “novo conceito de história” e a questão da essência da história (tal como o conceito que a essência regula), a questão da história da essência e da história do conceito, finalmente a história do sentido do Ser, fica-se com a noção do trabalho que ainda falta fazer» (Derrida, 1981: 59).

Como é que uma certa «essência» se mantém ou não, se figura e reconfigura, no presente, como é que, sujeito à diferenciação, a própria lógica do moderno continua a ser um retorno «do sempre o mesmo» (Benjamin) é algo que permanece um desafio no trabalho de reflexão sobre a cultura contemporânea.

Por outro lado, afirmar a existência de um certo conjunto de significados associados às vistas de cima, não é aqui proposto como uma leitura tendente a fechar o seu significado em torno de um sentido único, mas, pelo contrário, pensa-se antes como abertura e proliferação de sentidos na sua historicidade particular e múltipla.

2.Origens mítico-filosóficas do panoptismo ocidental

2.1. Cosmogonias e visões supremas

Tentar encontrar o valor cultural atribuído a uma visão a partir de um ponto de vista elevado é ir de encontro às origens míticas do espaço e às narrativas cosmogónicas que primeiro relatam a sua aparição. Estas narrativas inscrevem valores simbólicos aos diversos lugares que assim se individualizam no espaço indeterminado. Lugares a partir dos quais se fundam determinadas formas de experiência e as próprias comunidades humanas.

Muitas das cosmogonias, ou seja, as narrativas da criação do mundo, em especial as que tendem a conceber o mundo como criação ex nihilo, concebem sempre alguma forma de separação e de oposição entre o criador e as coisas criadas, afastamento que poderemos pensar como fundador da cisão entre espaços para os deuses e espaços para

os homens e suas respectivas qualidades¹⁶. Dos lugares altos habitados pelas divindades torna-se possível o exercício de uma visão total e absoluta, não humana. As entidades criadoras são muitas vezes o próprio «corpo» ou «matéria» de que constituem as coisas, num sincretismo originário, estendendo o seu «tacto» por todo o universo criado¹⁷. No entanto, uma vez que criação é diferenciação, é separação de elementos a partir de um estado de caos ou de vazio inicial, da leitura de muitas destas cosmogonias ressalta um certo imaginário em torno de uma visão totalizadora e superior aos humanos, fora da terra e dos espaços habitáveis, vinda de cima e, por vezes, inerente às próprias coisas.

Não é estranho, pois, que em muitas culturas humanas predomine uma estruturação básica da experiência tendente a designar, pelo menos, uma divisão entre Céu e Terra. Em grande número de narrativas míticas da criação do mundo a separação entre «em baixo» e «em cima», terra e céu, é um dos primeiros passos da criação e, como refere Mircea Eliade, é também segundo esta divisão que se estabelecem as regiões destinadas aos humanos e as destinadas aos Deuses. Estes são, por regra, seres celestiais de tal forma que as palavras usadas para os designar expressam essa característica:

«A divindade suprema dos Maori chama-se Iho; Iho tem o sentido de «elevado», «em cima». Uwoluwu, o Deus supremo dos negros Akposo, significa «o que está no alto, as regiões superiores». Entre os Sel'knam da Terra do Fogo, Deus chama-

¹⁶ As concepções ex nihilo que defendem que o mundo foi criado a partir do nada, a partir do vazio inicial. Em contrapartida, existem certas tradições que concebem o mundo como entidade eterna, não criada. Estas, concebem a existência permanente das coisas no tempo e no espaço, mais ou menos indeterminados, onde as entidades divinas e criadoras se vêem inscrever e transformar. Barbara Sproul (1979) lembra a narrativa indiana Mahapurna que afirma «Sabei que o mundo não é criado, tal como o próprio tempo não tem princípio nem fim» (1979:7) No entanto, mesmo as concepções que admitem a existência do vazio inicial ou de um caos primordial dão-lhes algumas figurações, normalmente associadas a lugares inóspitos, como as águas, como a escuridão e o abismo, ou os nevoeiros e ventos frios (Cfr. Casey, 1997).

¹⁷ Exemplo disto é o texto babilónico Enuma Elish (1900 a.C.) que relata a criação da cidade de Babilónia, equivalente à fundação do próprio universo. Aí se descreve o modo como o Deus Marduk, o primeiro *architect*, mata a Deusa Tiamat e do seu corpo fabrica tudo o que existe; este corpo é a matriz de todo o universo, o qual participa duplamente do divino: através da matéria-corpo da deusa e da forma que lhe dá Marduk.

se «habitante do Céu» ou «Aquele que está no Céu». Puluga, o ser supremo dos Andamanais, habita o céu; a sua voz é o trovão, o vento o seu hálito; o furacão é o sinal da sua cólera, porque ele pune com o raio aqueles que infringem as suas ordens. O Deus do Céu dos Yorubas da Costa dos Escravos chama-se Olorun, literalmente «Proprietário do Céu». Os Samoiedas adoram Num, Deus que habita o mais alto do Céu e cujo nome significa «Céu» (Eliade: 130).

Também na Bíblia judaico-cristã, embora predomine em algumas tradições (e traduções) o nome «Javé» («Senhor»), são usadas designações como «Eliôn», que significa «Altíssimo», e «El Eliôn», «Deus altíssimo». E os exemplos poderiam continuar. Talvez possamos pensar nesta persistência como tendo razões fenomenológicas inscritas nas dimensões do nosso corpo e na nossa experiência perceptiva quotidiana, habitualmente situada entre estas duas regiões, marcada por uma linha de horizonte que divide céu e terra, e que adquire um significado simbólico e mítico profundamente enraizado nas mais diversas tradições culturais, como lembra o texto de Mircea Eliade transcrito no início deste capítulo. Estas condições da experiência ainda persistem nas sociedades ocidentais embora tenham sido bastante alteradas pelo desenvolvimento tecnológico e urbanístico e não constituam já uma figuração única da experiência do espaço. Nas vistas de cima verticais perde-se a linha de horizonte e com ela estes valores tradicionais de «em cima/em baixo» que marcaram as concepções do espaço pictórico. A experiência e concepção do espaço são revolucionadas e reside aí a sua importância para os modernismos nas diversas artes do início do século XX, assombradas pelo potencial moderno deste plano.

O mundo criado das histórias cosmogónicas é um mundo com horizonte, o que, sem dúvida, significa também um mundo de pontos de referência, de lugares determinados:

«O que é o horizonte senão esse factor da percepção quotidiana que corporiza a separação cosmogónica da Terra relativamente ao Céu? O estranho poder do horizonte na distinção entre estas duas regiões ao longo de um dia – um poder que raramente notamos – é a base dinâmica do intervalo entre Céu e Terra. Como sabem os pintores, é mais do que uma simples «linha de horizonte» (...); a experiência do horizonte é a força criativa central no campo da percepção visual, especialmente quando ocorre no princípio ou no fim do dia» (Casey, 1997: 11).

O mito cosmogónico dos índios Navajo, por exemplo, relata como a partir do nevoeiro inicial a Terra e o Céu, concebidos como dois discos planos de formas antropomórficas, se separaram ficando a terra em baixo e o céu a cobri-la. Estas duas regiões são os lugares onde se situará tudo o que for criado. Entre ambos existe uma separação criadora e originária. Como escreve Casey a propósito deste mito: «Se alguma vez o Céu e a Terra se tocassem, isso significaria a destruição do mundo – como que para dizer que o acto original da separação deve continuar como horizonte se se quiser que o mundo criado mantenha a identidade como um cosmos coerente» (1997: 11).

Para os Navajo sem esta distância estaríamos perdidos na indiferenciação, nos nevoeiros iniciais, no caos. A linha de horizonte, para os navajo mas igualmente em muitos dos mitos primitivos, é obra divina, separação objectiva, concreta, exterior ao homem, através da qual as comunidades humanas se referenciam e encontram o seu lugar.

Este «horizonte» não é entendido como algo dependente dinamicamente do sujeito e do seu ponto de vista. Daí que esta separação, e a linha de horizonte que a indica, ou concretiza, do ponto de vista dos Navajo, assumam o significado simbólico de acto da Criação. Um acto renovado a cada dia, numa concepção de tempo como eterno retorno (Eliade), a que se associa a simbologia da «luz» como elemento positivo e criativo na maioria dos mitos.

Cassirer, no seu célebre estudo sobre as formas simbólicas, refere como «nas lendas da criação de quase todos os povos e religiões o processo da criação confunde-se com o do amanhecer (despontar da luz)» (1955: 96), altura onde a separação céu/terra é também mais notória e inicial; daí surgir como uma espécie de modelo da criação, que simultaneamente estrutura um tempo – o antes e depois da criação, a passagem das trevas para a luz, da noite para o dia num amanhecer primordial – e um lugar da própria criação¹⁸.

Na tradição judaico-cristã a importância da «luz» e do «dia» está bem expressa no primeiro livro de Moisés, o Génesis I, que constitui parte do que se veio a designar Antigo Testamento: «No princípio, quando Deus criou os Céus e a Terra, a Terra era informe e vazia, as trevas cobriam o abismo, e o espírito de Deus movia-se sobre a superfície das águas. Deus disse: «Faça-se luz». E a luz foi feita. Deus viu que a luz era boa e separou a luz das trevas», criando assim o primeiro dia» (I. História das Origens, Génesis 1, Nova Bíblia dos Capuchinhos, 1998, Difusora Bíblica, p. 24). Por isso, também na metafórica do nascimento, fazer nascer é «dar à luz».

Interessa-me aqui notar esta simbólica da luz e das trevas, que dará o seu contributo, por entre desconfianças várias, para uma certa centralidade da visão na cultura ocidental – ultrapassando a predominância do ouvido na cultura judaica –, mas também a originária separação entre Céu e Terra e suas respectivas representações, em que o céu se associa aos poderes divinos, ao reino espiritual e todo-poderoso e a uma visão total e totalizadora, absoluta, e dominadora da terra e de todos os seus elementos.

¹⁸ Edward S. Casey no seu estudo sobre a história filosófica do lugar (1997) defende a precedência do espaço relativamente ao tempo, uma vez que na maioria das narrativas míticas que analisa, as referências ao espaço vazio ou ao caos inicial são geralmente bastante descritivas do tipo de lugares de que se trata. Já o tempo surge em fórmulas muito mais vagas, do género, «no princípio», «no começo dos tempos», e é introduzido no próprio acto da criação e dele decorrente. O espaço está implicado como tendo de existir, mesmo para as tradições que reclamam uma criação a partir do nada. A necessidade de conceber a existência de uma divindade criadora obriga a colocá-la em algum lugar. Tudo o que existe, existe num lugar. Ao contrário do que acontece com o tempo, uma vez que as divindades são eternas, o tempo só é introduzido pelo acto de criação, isto é, de diferenciação. O tempo surge do agir, de algo que irrompe no espaço e o separa (Cf. Casey, 1997).

Depois de criada a luz, a narrativa mítica prossegue com a história da separação criadora do céu e da terra, já mencionada inicialmente: «Deus disse: “Haja um firmamento entre as águas, para as manter separadas umas das outras”. E assim aconteceu. Deus fez o firmamento e separou as águas que estavam sob o firmamento. Deus chamou céus ao firmamento (...). Foi o segundo dia»¹⁹.

Já no terceiro dia, «Deus disse: “Reúnam-se as águas que estão debaixo dos céus, num único lugar, a fim de aparecer a terra seca”. E assim aconteceu. Deus chamou terra à parte sólida, e mar ao conjunto das águas» (idem). Esta estrutura elementar mantém-se, no essencial, no Novo Testamento, com Cristo a identificar os Céus como a morada de Deus, para onde ascenderá num acto de exemplaridade.

A presença das águas como descrição do informe e do que pré-existe à criação é comum a muitas destas histórias. Um dos primeiros textos da criação de que há memória na Grécia Antiga é o relato dos povos paleolíticos pelagianos que invadiram certas zonas da península grega, vindos da palestina, e que data do quarto milénio antes da era cristã. Nele a Deusa Eurynome é responsável pela separação primordial entre o céu e as águas²⁰. Transformada em pomba, após o vento norte a ter inspirado, pela sua novidade e estranheza, a criar o universo, acasala com a serpente Ophion. Do ovo que Eurynome põe e a serpente ajuda a chocar saem todos os elementos da criação: o sol, a lua, os planetas, as estrelas, a Terra com as suas montanhas, rios, fauna e flora. Estes elementos são entendidos como seus filhos e, portanto, também eles deuses com os

¹⁹ No mundo antigo considerava-se que existiam dois mares, os situados na terra, reunidos em mares, rios, lagos e oceanos, e os que se situavam sobre o firmamento, de águas puras, não salgadas, e que explicavam as chuvas (Cfr. Comentário a esta passagem na Bíblia dos Capuchinhos).

²⁰ O relato é o seguinte: «No início, Eurynome, a Deusa de Todas as Coisas, nua, ergueu-se do Caos, mas não encontrou nada de substancial para colocar os seus pés e, por isso, dividiu o mar do céu, e dançou sozinha sobre as ondas» (citado por Casey, 1997: 7)

seus próprios poderes, os quais resultam do «olhar» e dos «braços abertos» da deusa, que assim, partilha os seus poderes, um dos quais, a visão²¹.

A simbólica associada ao «em cima» e ao «em baixo» manifesta-se, não apenas no acto criador do céu e da terra e nesta referência à visão, mas no facto da Deusa, com a serpente como cônjuge masculino, escolher para sua morada o monte Olimpo, sendo uma das primeiras referências mitológicas a este «lugar elevado» como morada de deuses. Paralelamente, quando condena a serpente por esta reclamar para si as glórias da criação do universo, o seu castigo será torná-la, eternamente, habitante das cavernas e profundezas da terra, de tal forma, antecipando também, o mesmo significado que os gregos, primeiro, e os cristãos, depois, darão a esses mesmos lugares²².

Recolhendo e sistematizando várias influências mitológicas dispersas, entre as quais o mito pelagiano, Hesíodo escreve, no século VIII a.C., um dos textos poéticos mais influentes do mundo grego antigo, a Teogonia (criação dos Deuses) onde relata a criação do mundo e a ascensão de Zeus e dos deuses olímpicos, deuses da luz, os mais populares da Grécia antiga. Na Teogonia encontramos igualmente um discurso de separação entre Céu e Terra:

«E Gaia certamente deu origem, primeiro ao estrelado/Urano, igual a si mesma, para circundá-la em toda sua volta e ser para os deuses bem-aventurados morada/imutável e eterna. / E deu origem a grandes Montanhas, agradáveis lugares para as divinas Ninfas que moram no alto, em vales arborizados das montanhas».

²¹ Pode ler-se: «Eurynome opened her gaze and her arms to her/Children, giving each its name which she read/Off its own singular power and being.»(in Graves, the Greek Myths, versão on line em <http://www.ferrum.edu/philosophy/pelasgiancreation.htm>). Este abrir «os olhos» e «os braços» é uma forma de significar uma certa fusão com o corpo da deusa que assim comunica o seu poder, todos continuam a pertencer ao seu corpo; ao contrário dos nomes, que implicam separação e singularização de cada elemento criado.

²² O texto, poético na sua forma, relata o seguinte: «Eurynome and Ophion made their home upon/Mount Olympus where he vexed her by/Claiming to be the author of the Universe./ Forthwith, she bruised his/head with her heel,/Kicked out his teeth, and banished him to the/Dark caves below the Earth.»

Neste poema a própria Terra origina o Céu mas, mais uma vez, este é entendido como o lugar dos deuses. Também as Montanhas, como lugares elevados, adquirem esse significado, numa simbólica que perdurará na cultura ocidental ao longo dos séculos e que determinou a escolha de lugares de oração e construção de templos.

Se é verdade que em muitos dos mitos criacionistas o ponto de vista «de cima» está associado a um olhar divino, a um lugar do divino, no que a mitologia grega não é excepção, nesta, dada a complexidade e especialização que auferem os seus diversos deuses, Apolo surge como o mais destacado representante deste tipo de olhar: distante, global, desapaixonado e, pode dizer-se, racional²³.

Apolo representa na mitologia grega a força e a beleza da juventude masculina, simbolizados, respectivamente, pelo arco e flecha e pela lira de que se faz acompanhar. É um Deus solar que circunda a Terra e dela tem um olhar global que reduz os humanos à sua justa insignificância. O olhar de Apolo é superior, distanciado e avaliador; é dominante e unitário e, por isso, pela capacidade de abarcar o todo, é considerado patrono das ciências e das artes. O universo harmoniza-se ao som da sua lira, é esta música que sustenta os movimentos e a forma regular dos corpos celestes, garante da racionalidade, ordem e proporcionalidade do universo.

Carlos Garcia Gual (2005) apresenta-o como «um arquétipo do jovem belo, atlético e muito masculino», descrito como «esbelto, veloz e louro» que marcará a representação clássica da masculinidade, cheio de graça da idade e de vigor florescente.

«A sua aparição está sempre rodeada de fulgor. Mesmo quando se enfurece é negro que atravessa os céus: “ia semelhante à noite”, diz Homero. Avança com grande rapidez quando cruza os espaços mais diversos (...). É o patrono das colonizações que os Gregos, depois de consultarem o seu oráculo, dirigem às

²³ Para os gregos os seus Deuses distinguem-se dos humanos por serem imortais e não por congregarem em si todo o poder e a maximização de todas as características humanas. O seu politeísmo assegura uma sociedade de deuses «especializados» e hierarquizados ao invés de um Deus único todo-poderoso.

costas mediterrânicas. Desde o seu santuário de Delfos (...), o Deus profético oferece indicações aos navegantes e colonos audazes que partem à aventura de fundar novas bases noutras terras» (Gual, 2005: 46).

Isto porque o seu olhar, amplo e aéreo, permite conhecer todos os caminhos, antever todas as opções co-presentes, o que o associa também à planificação e à racionalidade como formas «proféticas» de planeamento e antevisão. É, por isso, um Deus eminentemente espacial, que une as diversas zonas da Terra pelo seu olhar amplificado e pela sua deslocação aérea, no seu «carro celestial», em torno do planeta.

Contudo, Apolo, mesmo vigiando de longe e do alto, necessita deslocar-se para poder multiplicar os seus pontos de vista. O que não acontece com Argus, o gigante que, segundo alguns relatos, possui dois pares de olhos, um par situado no rosto outro na parte traseira da cabeça, ou, segundo outros relatos, cinquenta olhos à frente e cinquenta atrás. Argus vê para todos os lados, em 360 graus. Na sua percepção visual não existem ângulos mortos nem pontos cegos. A sua história é a de alguém dotado do poder de tudo vigiar, e daí o seu cognome Panoptes, raiz mítica do sistema que, noutra contexto, Michel Foucault (1975) vê emergir nas sociedades modernas disciplinares e que as tecnologias da visão, em particular as modernas, concretizam, vigiando todo o espaço, construindo-o como uma instância visual de controlo.

Panoptes é uma espécie de hiper-globo ocular de olhos ou de «corpo-olho», uma vez que os seus cem olhos são frequentemente representados em imagens, espalhados por todo o corpo, à superfície da sua pele (fig.1). A sua visão dérmica, contrariamente à de Apolo, não é aérea porém beneficia da sua estatura de gigante que lhe aumenta o campo de visão, já de si completamente panorâmico.

Este mito da visão total, não fraccionada, simbolizado em Argus, manifesta o desejo longínquo de eliminar as zonas obscuras inerentes à visão humana. O perigo espreita mesmo atrás das nossas costas, lá onde não podemos ver. E a cada movimento nosso tendente a colocar em campo o que estava atrás, instaura, nesse mesmo

movimento, um outro fora de campo, um outro atrás. Daí esses ângulos em fuga, serem da morte, de morte. Panoptes seria a figura da eliminação desses «fora de campo», instaurando como princípio a constante vigilância. Panoptes nunca dorme totalmente, pois, como se diz dos felinos, enquanto alguns olhos dormem, outros estão sempre de vigia. Esta tentativa de eliminação do fora de campo faz hoje parte do funcionamento de alguns softwares de simulação, nomeadamente nos globos virtuais e em alguns videojogos que, por sua vez, operacionalizam a visão em 360 graus que já havia sido tecnologizada nos Panoramas oitocentistas.

Michel Serres (1985) considera significativo neste mito o facto de Hera, a ciumenta mulher de Zeus, empregar Argus para vigiar a amante de Zeus, colocando Argus a controlar as relações sociais e não a observar os objectos. Nessa condição vigilante encontra Serres a origem mítica das Ciências Sociais, à semelhança do papel que Michel Foucault lhes atribui como «tecnologias do eu». Serres defende que vigiar é diferente de observar. Porém, a super-visão de Panoptes transformar-se-á num paradigma das ciências da observação e esta deslocação não deixa de significar um desejo forte de controlar os objectos, em última análise, a própria Terra como objecto dos objectos. A curiosa leitura de Michel Serres encontra também significado no facto de Argus ser vencido por Hermes através do uso de um outro sentido: o ouvido. Hermes inventa a flauta que se tornou conhecida como «flauta de pan» precisamente para encantar Argus com a sua música, adormecendo magicamente todos os seus olhos. Matando-o em seguida. Hermes, que os romanos chamarão Mercúrio, é o mensageiro, difusor de informações, contra Argus, o vigilante panóptico.

Para Serres este mito, com todas as distâncias que se devem tomar, pode ser usado como metáfora do fim da sociedade panóptica:

«O mundo informacional toma o lugar do mundo observado; as coisas que eram conhecidas porque eram vistas cedem o seu lugar a uma troca de códigos. Tudo

muda, tudo flui a partir da vitória da harmonia sobre a vigilância» (Serres, 1985: 45).

Porém, mais do que uma oposição o que está em causa no momento presente (2008) é a transformação das imagens em fluxos codificados e, portanto, o encontro de Argus e Hermes: a imagem torna-se fluxo informacional; qualquer fluxo informacional se pode tornar imagem.

Mas regressemos às raízes míticas e ao imaginário das vistas de cima. O seu fascínio e maldição estão presentes no mito de Ícaro. Ícaro, filho de Dédalo, o mais famoso inventor de Atenas conhecido pela construção do Labirinto, na ilha de Creta, que aprisionaria o Minotauro, é descrito como um jovem vaidoso e preguiçoso. Acabará por cair ao mar Egeu quando, na fuga da ilha de Creta, usando as asas construídas por seu pai, sobe demasiado alto, atraído pela luz do sol, cujo calor acaba por derreter-lhe as asas, coladas com cera ao seu corpo, não escapando com vida. Esta história simboliza, na Mitologia grega, a condenação da incapacidade de controlo dos nossos ímpetos. Na interpretação de Gual «Ícaro é o símbolo da temeridade juvenil castigada» (2005: 151). Ícaro foi atraído e traído pelas magníficas vistas de cima, pelo fascínio dessa visão e pelas sensações da própria experiência corporal do voo: «Com que liberdade infinita se sentia metamorfoseado em pássaro. Que embriaguez incontível a do voo! Como não esquecer na alegre ascensão qualquer precaução!» (idem).

Através da técnica, Ícaro, que é humano, desafiou os deuses ao querer experienciar o que apenas aos homens cabe imaginar. Mas, curiosamente, a história de Ícaro não surge como uma condenação da técnica, já que seu pai é bem sucedido, mas a de um seu uso incauto e ambicioso. Uma concepção instrumental (e moral) da técnica que fará o seu caminho ao longo de vários séculos (Heidegger, 1949). Podemos encontrar neste mito de Ícaro uma das raízes da associação entre uma visão de cima e a técnica como poderoso instrumento de realização dos desejos e sonhos humanos.

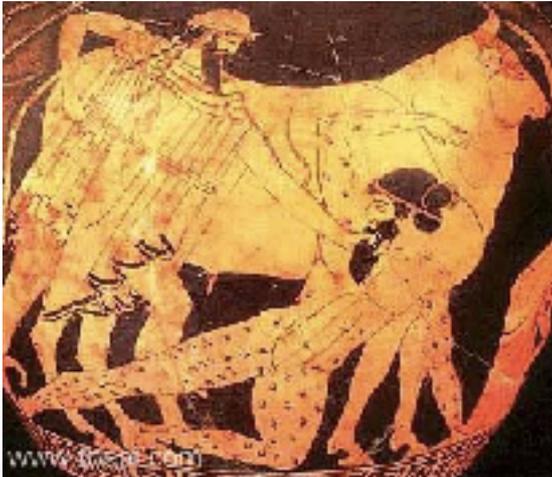


Figura 1. Hermes assassina Argus Panoptes. Vaso ateniense de figuras vermelhas, 5 a.C., Museu de História da Arte, Viena.

A invenção é, para um autor como Gilbert Simondon, a gênese da técnica (2005). A invenção é um fenómeno de concretização e exteriorização de adaptações, por um lado, ao meio exterior e aos seus obstáculos e, por outro, ao psiquismo humano, em cuja construção dinâmica a própria invenção participa. Simondon compreende a invenção, não no sentido da criatividade ou da descoberta, mais ligadas às condições históricas «extrínsecas», mas, precisamente, como condição intrínseca e genética da técnica, que atravessa a própria história das técnicas cuja matriz é onírica e o reconhecimento das limitações do humano²⁴.

Numa perspectiva antropológica, a origem dos inventos técnicos encontra-se na experiência onírica, nos sonhos de ultrapassagem dessas limitações inerentes à finitude da existência. Deste ponto de vista, a técnica é exorcização das angústias que povoam a experiência onírica do homem perante o espectro da morte, a solidão existencial perante a incomensurabilidade do universo ou a ausência ou distância dos objectos de investimento afectivo. Entretanto, a sua complexificação e autonomização tornaram-

²⁴ A invenção resulta da inteligência prática que visa solucionar determinados obstáculos ou, genericamente, responder às necessidades humanas de preservação e adaptação ao meio envolvente e ao sentimento de incompletude. Está, pois, no centro do processo cultural. «A invenção é a aparição da compatibilidade extrínseca entre o meio e o organismo, e da compatibilidade intrínseca entre os subconjuntos da acção. O desvio, o fabrico de um instrumento, a associação entre vários operadores são diferentes meios de restabelecer a compatibilidade intrínseca e extrínseca» (Simondon, 2005 : 274). O autor dava, neste excerto, o exemplo de como ultrapassar um obstáculo de dimensões elevadas que se atravessou numa passagem. A invenção cria condições novas de adaptabilidade.

na, igualmente, fonte de angústias. Toda a cultura propõe respostas a estas inquietações, daí a profunda relação entre as respostas mitológicas da antiguidade, que constituem a nossa tradição cultural, e as respostas tecnológicas contemporâneas, que tornaram possível a concretização (sempre incompleta) de alguns dos desejos projectados e resolvidos magicamente por esses mitos. Como os de omnivisão e omnisciência cuja raiz se prende, igualmente, ao medo de perder o seu território, à necessidade de apropriação da terra.

2.2. A construção de um olhar transcendente na emergência da filosofia

Apesar de incluir muitos elementos mitológicos, o texto platónico é entendido como um momento de viragem da Cosmogonia para a Cosmologia em virtude da valorização, que nele encontramos, da lógica racional como elemento criador do próprio universo e não apenas como característica do conhecimento humano. Esta coincidência entre universo e razão, que é um dos pressupostos do pensamento grego do período clássico (séculos VI a IV aC), afectará não só a compreensão do processo gnoseológico, entendido como reminiscência, como também a concepção da visão e, de certa forma, as de ponto de vista e imagem.

O programa filosófico de Platão, mais ainda do que a Mitologia grega com que convive, opera uma transcendentalização da visão em virtude da cisão metafísica entre o mundo das formas inteligíveis e o mundo das matérias sensíveis, que contribui para a instituição de um imaginário ligado ao plano de cima e à criação de uma mecânica ascensional e do seu respectivo desejo de ascensão.

É nesta ontologia que encontra as suas raízes o debate contemporâneo sobre a centralidade da visão - «ocularcentrismo» - e o estatuto das imagens (Martin Jay, Hal Foster, David Michael Levin). Se na República se encontram boas razões para um certo iconoclasmo, em Timeu encontram-se outras tantas para a sua aprovação. De facto, podemos fazer remontar ao idealismo platónico e ao seu realismo metafísico a

emergência de uma cultura visual que valoriza mais o invisível do que o visível e que condicionará a compreensão do papel e modos de ser das imagens, pelo menos até ao final da Idade Média. As imagens tornar-se-ão veículos de ascensão espiritual, particularmente no cristianismo que reinterpretará as partilhas ontológicas de Platão. Talvez por isso, possamos constatar a raridade do ponto de vista de cima na sua expressão visual antes do advento da modernidade do século XVII.

Para os gregos da antiguidade contemporâneos de Platão, a problemática mais importante para os humanos não era a de ver a terra, essa era uma tarefa para certos Deuses. Os gregos estavam sobretudo preocupados em ocupar o seu lugar próprio no Cosmos e as imagens, bem como o Teatro e outras artes, cumpriam esse papel. As pinturas paisagísticas, sobretudo murais e decorativas do interior dos palácios, raramente, do que se conhece hoje, exibiam um ponto de vista elevado. Também o usufruto da escultura, pela sua dimensão e formas de exibição, era mais de baixo para cima do que o contrário.

Porém, apesar desta ausência, será no quadro da filosofia platónica que se elabora um modelo visual para a verdade, assente nas ideias de «revelação» e de «luz» (Blumenberg, 1993) e no próprio primado da geometria. Este primado da Geometria, responsável pelo desenvolvimento de um pensamento visual assente num olhar distanciador (Arnheim, 1969), está presente como princípio cosmológico, gnoseológico e até ético-político. Torna-se assim um pensamento que funda o espaço social e toda a simbólica do habitar.

2.2.1. Espaço receptáculo e o plano de cima em Platão

A cosmologia de Platão é apresentada no diálogo *Timeu*, redigido muito provavelmente na segunda metade do século IV a.C.. Platão descreve a criação do universo em resultado da acção criadora de um deus único, o demiurgo, que criará

inclusivamente os próprios Deuses e indirectamente, os humanos²⁵. A sua acção não cria as substâncias, que pré-existem (o fogo, a água, a terra e o ar), nem o espaço onde as coisas criadas serão colocadas (a que chama «receptáculo»), mas as formas lógicas de organização dessas matérias. A criação do universo é descrita como a passagem de um estado caótico primordial para um estado de ordem entendido como a infusão de racionalidade no mundo²⁶.

Esta ordem é muito claramente equacionada quer com a ideia de imobilidade quer com a ideia de proporcionalidade representada pelos números, através da influência pitagórica seguida por Platão, ou seja, o universo rege-se pelos princípios da matemática e da geometria, unicamente apreensíveis pela inteligência racional tida

²⁵ O politeísmo grego fica, assim, radicado num monoteísmo que afectará, igualmente por via de outras influências, as religiões históricas, como será o caso do cristianismo. A conformidade com a lógica é a principal força que explica a acção demiúrgica. A passagem, dirigida aos deuses que acabou de criar, é a seguinte: «Ainda faltam nascer três raças mortais. Se não nascerem, o céu ficará inacabado (...). Se eu mesmo lhes desse o nascimento e a vida, eles seriam iguais aos deuses. Portanto para que sejam mortais e para que este universo fique realmente completo, aplicai-vos, segundo a vossa natureza, a formar estes animais, imitando a acção do meu poder aquando do vosso nascimento. E, como convém que haja neles algo que tenha o mesmo nome que os imortais, algo que se chame divino e que comande os que entre eles estão dispostos a seguir sempre a justiça e a vós mesmos, eu próprio vos darei a sua semente e o seu princípio. Quanto ao resto cabe-vos a vós fabricar, tecendo conjuntamente o mortal e o imortal, animais aos quais dareis o nascimento (...) e que recebereis de novo quando morrerem» (Timeu, 269). A questão lógica com que aqui se defrontava Platão residia no facto de o próprio deus demiurgo, sendo perfeito, não poder directamente criar algo imperfeito; o que já não acontece se a criação for intermediada pelos deuses imortais por ele criados, conformando-se, igualmente assim, com toda a tradição mitológica grega que assentava na diversidade de divindades. Evidentemente que a «semente» referida no excerto é a «Alma» e a parte precívél, o «corpo».

²⁶ «Com efeito querendo que tudo fosse bom e que nada fosse mau, tanto quanto possível, (o demiurgo) pegou em toda a massa das coisas visíveis, que não estava em repouso mas movia-se sem regra e sem ordem, e fê-la passar da desordem à ordem, estimando que a ordem era preferível sob todos os aspectos» (Timeu: 261).

como imutável e como a natureza da própria divindade criadora²⁷. Impor a ordem racional sobre as forças materiais da Necessidade, eis a acção divina que funda um dos principais legados da filosofia platónica assente na dualidade entre essência (o modelo racional) e aparências (o mundo criado). Ao contrário de alguns mitos cosmogónicos, como o *Enuma Elish* babilónico, em que o mundo é criado por um acto de violência, Platão concebe um demiurgo capaz de persuadir as forças da Necessidade da bondade da ordem sobre a desordem, aspecto que se traduz na importância do logos, na sua dupla dimensão de razão e de discurso, na cultura helenística (Vernant).

Em *Timeu*, que se tornaria, segundo José Jimenez (2005), um dos diálogos mais influentes, Platão distingue entre Ser, Devir e Espaço (*khora*), bem como as modalidades respectivas do pensamento e do discurso que dão acesso a essas mesmas realidades: «...devemos fixar três géneros: aquilo que devém, aquilo no qual ele devém, e o modelo a partir do qual aquilo que devém é produzido» (*Timeu*:276). O Ser, as ideias lógico-formais, são a verdadeira causa do universo: «há primeiro a forma imutável que não nasceu e que não perecerá (...), que é invisível e inacessível a todos os sentidos e que só ao pensamento pertence contemplar» (*Timeu*: 277). É este o modelo usado pelo demiurgo para dar forma ao universo, o qual, apesar de eterno, contém em si tudo o que é criado e que, por isso, é alterável: «há uma segunda espécie, que tem o mesmo nome que a primeira e é semelhante à primeira, mas sensível: que é gerada, sempre em movimento, que nasce num lugar determinado para depois o abandonar e perecer e que é acessível à opinião acompanhada de sensação» (*idem*).

²⁷ Isto mesmo está expresso numa passagem complexa onde se escreve: «Com a substância indivisível e sempre a mesma e com a substância divisível que nasce nos corpos, formou, combinando as duas, uma terceira espécie de substância intermediária, a qual participa simultaneamente da natureza do Mesmo e da natureza do Outro, e por conseguinte pô-la no meio» das duas. E depois relata uma sucessão de divisões e combinações que seguem princípios de ordem matemática e que, portanto, estão na base da criação: «Quando misturou as duas primeiras com a terceira e das três fez um único todo, dividiu-o em tantas partes como convinha, sendo cada uma, uma mistura do Mesmo, do Outro e da terceira substância. Eis como fez. Do todo separou primeiro uma parte; depois, desta retirou outra, dupla, depois uma terceira, uma vez e meia maior que a segunda, e tripla da primeira, depois uma quarta, dupla da segunda, depois uma quinta, tripla da terceira; depois uma sexta, óctupla da primeira e finalmente uma sétima, vinte sete vezes maior que a primeira» (264). E o texto prossegue com a descrição das operações relativamente aos intervalos e suas proporções, que estão de acordo com os intervalos das escalas musicais, que assim, se aproximam da harmonia da criação do próprio universo.

Este é o mundo sensível, a nossa «realidade» concreta, que, sendo forjada pelo primeiro, é uma sua falsificação ou imagem. O terceiro elemento, o espaço ou khora, surge como uma necessidade lógica de pressupor um «receptáculo» de tudo o que é criado. Na recusa da ideia atomista de vazio²⁸, Platão concebe este espaço como algo pré-existente, contínuo e informe, como não exercendo qualquer interferência quer nos aspectos formais quer nos aspectos materiais dos seres criados: «Enfim, há sempre uma terceira espécie, a do lugar, que não admite destruição e que fornece um lugar a todos os objectos que nascem» (idem). É assim uma espécie de espaço também ele lógico e abstracto, mas de um género dificilmente definível: «Só é perceptível através de um raciocínio bastardo onde a sensação não entra; dificilmente podemos acreditar nela (nesta sensação). Entrevemo-la como num sonho, dizendo a nós mesmos que é necessário que tudo aquilo que é esteja algures num lugar determinado» (idem).

É, por isso, um híbrido, uma vez que não tem a positividade ideal das formas, nem a concretude do mundo sensível, mas é uma necessidade lógica decorrente da própria concepção do mundo como tendo um fundamento matemático e geométrico.

O espaço recebe as formas e as matérias mas é ele próprio informe²⁹, e um mero suporte, uma instância intermediária, que não é o vazio nem o cheio, que é exterior e interior, porque contém o sensível e que, em suma, surge como uma entidade altamente abstracta, depurado dos valores mitológicos tradicionais. Este esvaziamento do Mito é uma das teses de Jean-Pierre Vernant:

«Assistimos ao nascimento de um novo espaço que não é já o espaço mítico (...) e sim um espaço de tipo geométrico. Trata-se, em princípio, de um espaço

²⁸ O debate grego sobre o espaço desenvolveu-se em torno da questão de saber se existe ou não o vazio. Demócrito e os atomistas eram dos principais defensores desta ideia, que explicava a existência do devir a partir do intervalo entre os átomos; ideia aqui recusada por Platão pois isso, por generalização, implicaria a concepção de um exterior vazio do universo, cuja possibilidade nega.

²⁹ «Podemos comparar o receptáculo a uma mãe, o modelo, a um pai, e a natureza intermediária entre os dois a um filho. Devemos ainda observar que o receptáculo onde esta marca se forma seria impróprio para este fim se não fosse desprovido de todas as formas que deve receber do exterior. (...) Convém que seja, por natureza, alheio a todas as formas» (Timeu: 276)

definido essencialmente por critérios de distância e de posição, um espaço que permite fundar a estabilidade da Terra com base na definição geométrica do centro nas suas relações com a circunferência» (1990: 248).

A esfericidade do mundo, que Vernant situa em Anaximandro, é uma concepção que surge também em Platão pelas mesmas razões geométricas: a estabilidade resulta de um equilíbrio de forças que estão presentes na noção de circunferência³⁰. Posição e distância surgem, claramente, do preenchimento deste espaço-receptáculo e da sua aceção de superfície que contribuirá para a formulação da geometria euclidiana, a qual é, por isso, uma visualização das formas inteligíveis³¹. A valorização da matemática e da geometria, simultaneamente elementos da criação do universo e do pensamento racional, torna-se um dos principais argumentos para a defesa de que para os gregos do período helenístico o pensamento é um pensamento visual (Rudolf Arnheim, *Visual Thinking*, Berkeley, 1969).

Para Jean-Pierre Vernant a preponderância de explicações a partir de elementos físicos da natureza, não concebidos eles próprios como divindades, como era comum nas cosmogonias, marca a singularidade do pensamento grego do período clássico como desmistificador:

«Não estamos mais num espaço mítico onde o alto e o baixo, a direita e a esquerda, têm significados religiosos opostos, mas num espaço constituído por relações simétricas e reversíveis» (Vernant, 1990: 248).

³⁰ A esfera é a forma da perfeição que inclui todas as outras: «a forma que convinha ao animal que deveria conter todos os animais é a que encerra todas as outras formas. Por isso o Deus deu ao mundo a forma esférica, cujas extremidades estão todas a igual distância do seu centro» (Timeu, 263). Como se concebe um Deus eminentemente racional a sua obra teria que obedecer a esses princípios lógicos.

³¹ Euclides de Alexandria (360 a.C.- 295 a.C) sistematiza, um século depois, as regras geométricas nos seus Elementos (300 a.C.) onde se pressupunha um espaço-receptáculo cuja origem é platónica.

De facto, no *Timeu*, Platão assinala a fundação de um universo de posições relativas:

«Supúnhamos que existia, no centro do universo, um sólido em equilíbrio. Tal sólido não se voltaria nunca para qualquer parte. Bem mais que isto, se alguém se deslocasse em círculo ao redor desse sólido, tantas vezes quantas se detivesse e fosse às antípodas, poderia chamar o mesmo ponto do mundo ora baixo ora alto» (*Timeu*: 202).

Contudo esta relatividade não deixa de se aliar a uma nova simbólica da esfericidade, de que resulta de forma directa. A geometria da circunferência não só explica a estabilidade da Terra como se torna princípio cósmico para a instituição do espaço político e social da Pólis grega, como elemento estruturante da topografia urbana: a lareira no centro da casa, o espaço da vida privada; a forma circular e a centralidade da Ágora, no centro da vida pública; o círculo como arranjo equidistante das forças políticas e sociais da cidade. Como princípio cósmico não deixa de ser pensado pelos gregos, e por Platão, como divino. Pelo que este privilégio da racionalidade não se faz contra o mito mas a partir dele.

Se em Hesíodo e Homero «o espaço de cima é completamente diferente daquele do meio e daquele de baixo» (Vernant, 1990: 247), em Platão replicam-se estas gradações de «um universo com níveis» (idem). Na análise de Jean-Pierre Vernant este espaço com níveis era típico da tradição mitológica expressa nos poemas de Hesíodo e Homero: «O primeiro é o espaço de Zeus e dos deuses imortais, o segundo é o espaço dos homens, o terceiro, o espaço da morte e dos deuses subterrâneos» (idem). E, continua Vernant, «também nessa terra as direcções do espaço são diferentes: a direita é propícia, a esquerda funesta. O Oriente e o Ocidente têm qualidades religiosas que não são as mesmas» (ibidem). Ora, em Platão podemos ainda encontrar uma simbólica semelhante de regiões e onde o ponto de vista de cima surge valorizado.

Esta gradação de regiões e a concepção de um ponto de vista de cima surgem, em particular, no diálogo Fédon, ou sobre a alma. Neste texto, dominado pela questão da defesa da imortalidade da alma, Platão, referindo-se a um mito conhecido na sua época, evoca a imagem de uma geografia da Terra em muito análoga aos valores simbólicos das tradições mitológicas a que se associa uma visão de cima:

«Dizem que a Terra, vista do alto, oferece o aspecto duma bola com doze tiras de couro. Está dividida em partes de cores variadas, das quais as cores conhecidas entre nós e que os pintores utilizam não passam de simples amostras. Mas, lá de cima, toda a Terra é matizada por essas cores e por outras ainda mais brilhantes e mais puras do que as nossas: uma parte desta Terra é da cor da púrpura e de beleza admirável; outra parte é dourada; outra ainda, de cor branca, é mais brilhante que o giz e do que a neve, o mesmo se dizendo das outras cores com que está ornamentada e que são muito numerosas e mais belas de quantas conseguimos ver» (Fédon, 140).

A este ponto de vista é, assim, concedido um valor de clareza por tudo permitir avistar de uma forma mais pura e originária, como essas cores cuja vivacidade cabe aos homens apenas imaginar. É o ponto de vista mais próximo do lugar das essências, e também o mais rigorosamente espacial, de acordo com a concepção de espaço-receptáculo e de superfície, porém, continua profundamente imbuído de valores simbólico-míticos. Porquê? No plano lógico, a defesa da imortalidade da alma obriga a todo um conjunto de pressuposições que conduzem, no Fédon, à descrição de uma geografia complexa de regiões e de migrações de almas descorporizadas, algumas das quais, por serem «regradas e sábias», ascendem a um lugar perto dos deuses e a uma consequente visão superior, de cima para baixo. Apesar de regidos por princípios lógicos intrínsecos, estes lugares continuam a ter valores diferenciados.

É por isso que, no Fédon, se descreve uma Terra mais pura que existe para lá do éter (a parte do céu que envolve a Terra e que corresponde ao que hoje designaríamos por atmosfera), coberta de metais preciosos e onde os seus habitantes (almas que se salvaram) convivem com os deuses: «esta terra oferece um espectáculo feito para espectadores bem-aventurados» (Fédon: 141), os quais são dotados de sentidos mais apurados: «Quanto à vista, ao ouvido e à sabedoria, ultrapassam-nos tanto como o ar ultrapassa em pureza a água e o éter o ar» (idem) e de onde, portanto, nos vislumbram de forma privilegiada.

De tal forma que a sua visão, mais conforme à verdade essencial, nos apresenta a nós, mortais, como seres mergulhados na ilusão, incapazes de contemplar a verdadeira Terra:

«Confinados numa cavidade de Terra, julgamos habitar no alto, tomamos o ar pelo céu, julgando ser esse o verdadeiro céu onde os astros se movem. É precisamente este o nosso estado: a nossa fraqueza e lentidão impedem-nos de subir até ao limite do ar. De facto, se alguém conseguisse chegar ao cimo do ar ou ter asas para voar até lá, seria como os peixes que, levantando a cabeça, poderia contemplar o mundo superior. E se a natureza lhe houvesse dado a força de manter essa contemplação, reconheceria que aí se encontrava o verdadeiro céu, a verdadeira luz e a verdadeira Terra. Na verdade a nossa Terra, as pedras e toda a região que habitamos, se encontram corrompidos e carcomidos (...). Mas o mundo do alto parece ser muito superior ao nosso.» (Fédon: 140).

Este excerto, a lembrar os argumentos da alegoria da caverna, expressa bem a relação entre ponto de vista e conhecimento do mundo e como a sua relatividade exige a crítica racional da visão como órgão corporal. Esta manipulação do «ponto de vista», a revelação do seu carácter ilusório quando preso ao corpo, é um poderoso meio de argumentação do texto platónico para validar e demonstrar a sua ontologia dualista.

A comprová-lo, surge, correlativamente, o ponto de vista inverso, de baixo para cima, ou a direito, limitado pela sua situação recôndita. Platão teve de imaginar um mundo situado nas profundezas da Terra e que também segue a tradição mitológica do seu tempo, no que à simbólica da Terra diz respeito. Nessas profundidades se situa uma complicada hidráulica de rios, águas e lamas em constante movimento e comunicação entre zonas mais e menos profundas, mais largas ou mais estreitas, quentes e frias; a mais profunda e central de todas será identificada por Platão com o que «o próprio Homero, noutros passos, e muitos outros poetas, chamaram o Tártaro» (Fédon: 142), o maior abismo no interior da Terra e para onde caem as almas criminosas e de onde dificilmente sairão. Platão prevê também um lugar intermediário, onde se avaliam as almas, sítio de ligação por excelência, entre as várias zonas do céu e da terra³². De entre os que se salvam existem os poucos que conseguem, pelo exercício da razão, contemplar o mundo das essências, alcançar, por isso, o conhecimento verdadeiro e assim totalmente purificados «pela filosofia, vivem de futuro sem corpo e vão para moradas ainda mais formosas do que as outras» (Fédon: 145).

A concepção esférica do mundo obriga a uma gradação do centro para a periferia e muito embora estas posições sejam marcadas, como defende Vernant, por uma nova lógica que segue princípios geométricos e físicos imanentes, também fica evidente neste diálogo a persistência de valores simbólicos de raiz mítica que marcam a valorização de um plano superior e de uma visão de cima. Porém, esta visão não é a visão orgânica humana mas uma «visão» sem corpo, uma visão da «alma racional» o que tem que ver com a ideia de que em Platão a visão «se transcendentaliza» o que a

³² «Tal é a disposição destes rios (do interior da Terra e que entram e saem do Tártaro). Quando os mortos chegam ao local para onde os conduz o respectivo demónio, começam por ser julgados tanto os que viveram uma vida honesta e piedosa, como os que viveram mal. Os que forem reconhecidos por um meio-termo no seu comportamento dirigem-se para o Aqueronte (um dos tais rios que termina no pântano Aquerúsia), embarcam em batéis que estão à espera deles e os levam ao pântano Aquerúsia. Aí ficam a residir enquanto se purificam. Se cometeram injustiças, pagam a respectiva pena, e são absolvidos; se praticaram boas acções, obtêm a recompensa, cada um segundo o próprio mérito. Os que são considerados como incuráveis (...) a esses cabe a sorte de serem precipitados no Tártaro, de onde não voltarão mais a sair. (...). Enfim, os que se distinguiram pela santidade de vida e que são reconhecidos como tal, esses ficam isentos das estadas subterrâneas e livres de semelhante prisão. Sobem a uma morada pura e habitam nos cimos da Terra.» (Fédon, 145)

torna não só incorpórea como algo que se exerce «de cima», lugar imaginado como lugar das essências.

É aqui também que reside o cerne da problemática sobre o estatuto da visão e das imagens na cultura ocidental.

2.2.2. O estatuto da visão e das imagens em Platão

Martin Jay recenseia no seu livro *Downcast Eyes* (1993) uma série de razões que têm sido apontadas por vários autores para defender a importância da visualidade na cultura grega da antiguidade. A recepção da poética de Homero durante o período clássico grego (séculos VI, V e IV a.C.) constituiu-se pela tendência de traduzir os diversos verbos que assinalavam referências à prática visual, embora não sendo exclusivamente visuais, em apenas alguns especificamente identificados com a visão, «sugerindo a essencialização da própria visão» (Jay, 1993: 23); Os Deuses gregos eram considerados visíveis, o que terá propiciado um impulso para a sua manifestação em forma plástica na arte grega; eram também considerados espectadores das ações humanas; A importância social das artes performativas, como o Teatro, indica a importância dessa visibilidade, expressa na etimologia da palavra: teatro é o «lugar de ver», simultaneamente referindo-se à prática de ver e ao lugar onde se dá a ver e de onde se vê; A mesma raiz, continua Jay, para a palavra *Theoria* cuja etimologia significa «olhar alguma coisa atentamente», contemplar o todo; ou a palavra *teorema* que expressa a importância da visualidade na matemática e geometria gregas, às quais se pode acrescentar a importância da óptica na ciência da época.

Contrastando com a tradição hebraica que valoriza a representação de corpos vestidos, a presença do nu na prática plástica dos gregos parece ser mais um argumento em defesa dessa visibilidade e culto das formas belas, ou seja, geometricamente proporcionais (Perniola, 1989, citado por Jay). Por sua vez, o nu torna-se metáfora da ideia de verdade na Grécia, pois que, como defendeu Snell num estudo de 1953,

«Conhecer (eidenai) é o estado de ter visto» (citado por Jay: 24). Assim também, salienta Jay, «em nenhum outro domínio foi o visual tão importante como na fantástica invenção grega chamada filosofia» (ibidem: 24), em especial no referido período clássico que decorre de Parménides a Platão. Enquanto Hans Jonas (1982) defende que a importância dada à imobilidade é um reflexo do carácter visual da teoria grega, do qual faz igualmente depender a oposição sujeito/objecto, cuja emergência situa já aqui (algo duvidável), outros autores explicam o aparecimento e desenvolvimento do pensamento abstracto pela mesma primazia do visual e da sua expressão geométrica (Havelock, 1963; Rudolf Arnheim, 1969).

Contudo a questão não é desprovida de contornos mais polémicos, como o nota o próprio Jay que adianta a necessidade de «um exame mais próximo dessa celebração da visão» no mundo grego, e adianta a necessidade de corrigir «a abordagem demasiado uni-dimensional do ocularcentrismo grego». De facto, refere Jay, na filosofia platónica «a "visão" parece ter significado apenas a do olho interno da mente; (...) Platão expressou frequentemente severas reservas a propósito da confiança na percepção normal dos dois olhos» (1993: 27), sendo a ele que remonta o cepticismo que Jay encontrará no pensamento filosófico dos autores franceses da segunda metade do século XX, objecto do seu trabalho.

Apesar disto, encontramos referências positivas à visão sensível que é interessante equacionar com a sua desvalorização ontológica. Uma das menções à visão orgânica surge no *Timeu* num contexto por si só revelador. Após descrever a alma imortal, a sua primazia face ao corpo e a analogia entre cosmos e os humanos, que justifica o privilégio da cabeça e o facto de nesta se situarem os olhos, Platão afirma: «Parece-me que a vista é para nós a causa do maior bem (...). É da visão que nos vem a filosofia, o bem mais precioso que o génio humano recebeu e jamais pode receber da munificência dos deuses» (*Timeu*, 273).

Esta posição tem sido lida em confronto com a célebre alegoria da caverna (*República*, 514 a) onde se expressa a ontologia dualista platónica, a sua redução de

todo o sensível a um reflexo enganador e de toda a experiência sensorial a um «agrilhamento» dissimulador.

Porém, nesta versão do *Timeu* admite-se a importância da visão para a filosofia e, portanto, o desempenho de um certo papel no caminho de ascensão até à verdade, pois: «nenhuma das explicações actualmente propostas do universo poderia ter sido pronunciada se não tivéssemos visto os astros, nem o sol, nem o céu» (idem). Platão reconhece que foi «a visão do dia e da noite, dos meses, das revoluções dos anos, dos equinócios, dos solstícios que nos fez encontrar o número, que nos deu a noção de tempo e a possibilidade de estudar a natureza do todo» (idem). Se as sensações, em particular, as visuais, são importantes, o objectivo não deixa de ser a sua ultrapassagem, para encontrar «o número» e a «natureza do todo». Aqui reside o papel atribuído à semelhança e, de certa forma, à doxa, nesse caminho.

Se a opinião se opõe à verdade, a semelhança pode ser um indicador da passagem de uma a outra, mas torna-se uma questão de grau entre aspectos semelhantes e dissemelhantes. É aqui que reside, segundo Laurent Lavaud (1999) o contributo da imagem para o conhecimento. Isto significa que em Platão não há uma recusa absoluta da noção de imagem entendida enquanto eikos. A sua recusa vai para a noção de eidolon, que se traduz por simulacro, a imagem excessivamente semelhante que procura fazer-se passar pelo original. Se há uma condenação platónica da imagem, ela não visa senão o simulacro. A imagem deficiente, ou seja a imagem verdadeira, pode ser integrada numa teoria do conhecimento» (Lavaud, 1999:26).

Assim, para este autor, o estatuto da imagem em Platão passa por uma diferenciação de níveis de semelhança. O eikon possibilita uma relação com o inteligível na medida em que se apresenta como um mero analogon do que representa. Porque a sua semelhança não é perfeita, a imperfeição torna-se um caminho para aceder ao seu modelo. Já o eidolon, raiz da palavra ícone e das futuras controvérsias bizantinas sobre o seu entendimento, a sua demasiada perfeição visa confundir o espectador barrando o acesso ao inteligível uma vez que procura substituí-lo. Enquanto

a primeira forma de imagem desvela o modelo original ao qual se refere e dá a ver a distância que os separa, o simulacro tende a abolir toda a distanciação e faz-se passar pelo real.

Como diz Lavaud «na imagem-simulacro a semelhança cobriu totalmente a dissemelhança, de tal forma que o inteligível e o sensível tornaram-se indistintos», enquanto «na imagem-cópia a dissemelhança reequilibra a semelhança e torna-se possível o acesso à ordem metafísica» (1999: 27). Daqui resulta a conhecida passagem sobre a expulsão dos pintores da cidade perfeita na República. Daqui resulta também a valorização de certos tipos de imagens, como as imagens esquemáticas da geometria³³.

Aqui se funda, igualmente, a cisão entre duas «visões»: a visão «orgânica» que permite ver o mundo-cópia; e a visão «inteligível» da razão que dá acesso aos fundamentos desse mundo e de todo o Ser. Esta última «visão» exerce-se ultrapassando, e por vezes negando, a primeira. Tal como é preciso ir da imagem ao seu modelo.

A teoria da visão orgânica, comum no tempo de Platão e que perdurará até final da Idade Média, sustentava que quer os objectos quer os nossos olhos lançavam raios cujo cruzamento permitia ver os objectos³⁴. A lógica da visão é a lógica da semelhança entre elementos, neste caso, o fogo que embate nos objectos e o fogo que está no interior dos nossos olhos. Porque só o semelhante se atrai, de noite apenas existe o fogo dos nossos olhos: assim, este não se reúne com o fogo dos objectos e nós não os vemos.

³³ Michel Serres em *As origens da geometria* (1993) descreve a geometria como o encontro entre duas linguagens, a natural e o seu respectivo código alfabético dos gregos, e a ideogramática dos egípcios. Daqui resultará um conjunto de schemata de onde surge a linguagem da geometria, que se desenvolve, então, como uma espécie de imagens.

³⁴ A descrição surge em *Timeu*: «Quando a luz do dia rodeia a corrente da visão, o semelhante encontra o semelhante e combina-se com ele, para formar na direcção dos olhos um único corpo, onde quer que o raio saído de dentro embata num objecto que encontra no exterior. Quando este corpo, inteiramente submetido às mesmas afecções pela similitude das suas partes, toca num objecto ou é tocado por um objecto, ele transmite-lhes os movimentos através de todo o corpo até à alma e dá-nos a sensação que nos leva a dizer que vemos. Mas, quando o fogo, parente do fogo interior, se retira de noite, este fica privado daquele; e como ao sair depara com seres de natureza diferente, altera-se e extingue-se, porque já não é da mesma natureza que o ar ambiente, o qual não tem fogo. Então deixa de ver e, além disso, induz o sono» (*Timeu*: 272).

Daqui resulta uma concepção da percepção visual que, ao contrário do que propunha Jonas, não implica uma total separação sujeito/objecto. Esta oposição será específica da modernidade (até porque aqui conhecer é recordar, não é a observação de um objecto nem, conseqüentemente a oposição sujeito/ objecto).

A teoria dos raios visuais indica uma dupla participação, assente na similitude e na lógica da verosimilhança, entre quem vê e o que é visto. O visionador não é, como o será mais tarde com Descartes, um receptor passivo. Vasco Ronchi (1957) encontra o fundamento desta teoria da visão na concepção dupla da luz entre os gregos. Luz enquanto lumen e enquanto lux: o primeiro termo refere-se ao carácter físico e linear de propagação da luz enquanto entidade natural, independentemente de a vermos ou não; o segundo termo refere-se à luz enquanto fogo que permite ver, onde a cor, o movimento e as sombras são aspectos importantes da experiência de ver. Jay enfatiza esta distinção como raiz da duplicidade de entendimento da visão na cultura ocidental, «o que pode ser denominado», afirma, «de tradições alternativas da especulação com o olho da mente e da observação com os dois olhos do corpo» (Jay, 1997:29). A importância dada a uma ou outra das alternativas e as suas diversas formas de ligação terão a sua importância no modo de entender as imagens e de lhes acometer um determinado programa.

Para Blumenberg a importância ontológica da Luz, como manifestação do Ser e da verdade, torna esta passagem de uma «visão ocular orgânica» para uma «visão da mente» particularmente significativa no platonismo. Em primeiro lugar porque esta associação entre «luz» e «verdade» transcendentaliza a verdade; em segundo, porque compreende o processo de conhecimento como uma «visão da luz», uma pura contemplação reminiscente: «A verdade é luz sobre o Ser, o Ser como Luz, i.e., o Ser como auto-apresentação dos seres. É por isso que a cognição na sua forma mais elevada sai da calma e inactiva contemplação da Theoria» (1993: 32).

Esta contemplação assenta na distinção entre o que a luz dá a ver, as cópias sensíveis, e a própria luz em si mesma como verdade. Como salienta Blumenberg, no

interior da caverna estamos num mundo artificial em que a própria luz não é a verdadeira luz do sol mas uma falsa iluminação. Nesta situação não apenas as imagens são falsas como o é também aquilo que permite ver. É neste contexto que Platão, a propósito da importância da educação, refere a dificuldade de olhar «a luz da verdade» e de como esse processo exige um hábito; um hábito que, no entanto, ocorre em qualquer uma das vias: tanto na da ascensão como na da queda. Pelo que o critério para a distinção entre sensações nunca pode estar nos próprios sentidos orgânicos mas sim na «alma racional».

O que importa aqui salientar é esta relação entre conhecimento verdadeiro e visão, no sentido de «contemplação» e de «revelação», que se tornam poderosas metáforas da verdade e a verdade torna-se algo imaginado como uma ascensão. Blumenberg refere isto mesmo: «A metafórica da luz tem já implícita uma metafísica da luz. A forma de expressar a naturalidade da verdade tornou-se no seu contrário: a verdade acabou por se “localizar” na transcendência» (1993: 33). A verdade afastou-se e encontra-se na origem que a contemplação traz presente ao homem «iluminado».

Portanto, se o privilégio da visão deve ser mitigado por esta desconfiança radical no corporal, a profusão de metáforas da visão «da mente» como via para a verdade, autorizam a considerar que este privilégio «também conduziu à denegrição da linguagem em vários aspectos. Fora da tradição sofisticada, frequentemente maligna, a linguagem era considerada inferior à vista como o caminho privilegiado para a verdade» (Jay, 1993:33). Porque se o caminho para chegar à verdade é a razão discursiva, o logos, o cumprimento desse caminho faz-se por contemplação, pelo acesso a uma «visão» total, a visão da *theoria*.

Apesar de, como sustenta Deleuze, o platonismo fundar a representação como domínio da filosofia³⁵, este almejado encontro com a verdade, com o bem e com o justo, considerados sinónimos e reunidos na simbólica da «Luz», não é compreendido

³⁵ Para Deleuze «o platonismo funda assim todo o domínio que a filosofia reconhecerá como seu: o domínio da representação preenchido pelas cópias-ícones e definido não numa relação extrínseca ao objecto, mas numa relação intrínseca ao modelo ou fundamento» (1994: 264)

como representação mas como «revelação». Não cabe aqui a moderna separação cognitiva que opõe sujeito e objecto. Aliás, não é por acaso que Platão tem também uma concepção dualista do discurso, assente numa teoria mimética da linguagem segundo a qual esta se adequa aos seus objectos³⁶: Só é verdadeiro o discurso sobre os objectos verdadeiros, isto é, sobre o mundo das Ideias, entendido como um existente. É nesta separação que assenta a condenação da sofística e do seu discurso da opinião (doxa) e as considerações sobre a mimesis e as suas implicações para a imagem, já referidas.

Na filosofia platónica a verdade surge, pois, como «visão» reveladora. Concebe-se, assim, uma «visão intelectual», desprovida dos malefícios sensitivos do corpo, capaz de ultrapassar a visão orgânica, que aqui é quase de ordem táctil nessa imbricação de raios visuais. A «visão» da mente confunde-se com a acção demiúrgica enquanto consciência racional criadora do universo. Ao conceber um deus situado nos céus e capaz de omnividência, ou seja, dotado de uma «visão» intelectual transcendente, na qual se está, Platão afasta-se, neste particular, da tradição politeísta que conferia poderes mas também limites particulares a cada divindade.

Trata-se, sem dúvida, de uma transcendentalização da visão que, por um lado, se afasta da ideia de ponto de vista, já que embora contemplação reúne todos os pontos de vista ao mesmo tempo, mas, por outro lado, obrigará a toda uma escala de graus de visão e de planos de visão. O platonismo foi um dos momentos cruciais da preferência do invisível face ao visível, do «em cima» face ao «em baixo» e de toda uma vontade de ascensão e de visão «de cima» que deixará marcas profundas na cultura ocidental.

Todo este programa filosófico cunhou um poderosíssimo imaginário que se multiplicou e dispersou pelos vários povos, em especial a ocidente, e influenciou a sua cultura, nas sucessivas interpretações e reinterpretções, em especial do neoplatonismo (século III) ao cartesianismo (século XVII).

³⁶ Como explicita Platão no Timeu: «As palavras têm um parentesco natural com as coisas que exprimem» (Timeu: 261).

O cristianismo potenciará este sistema transformando o programa gnoseológico de Platão num programa escatológico baseado na moral e na fé, que aliás, começa com as interpretações do romano Cícero (106 a.C.- 43 a.C.), que condena a arrogância de se querer chegar à contemplação directa dos Deuses, remetendo-nos para um lugar de humildade junto ao húmus terrestre e prossegue com Santo Agostinho (354-430) e Santo Anselmo (1033-1109), principais responsáveis da tradução do platonismo para o cristianismo.

As «vistas de cima» são condenadas como insensatas e, assim, esse desejo «do alto» reprime-se no corpo (e nas técnicas que o promovem, incluindo, por exemplo, a poesia descritiva de lugares elevados), para ser transferido por inteiro para a alma. O poeta romano Horácio (65 a.C.- 8 a.C.), por exemplo, considerava que o recolhimento era preferível às vistas largas, que nos desviavam de nós mesmos e que esse princípio deveria ser seguido na construção dos jardins (Cauquelin, 2008). Porém, as referências poéticas às montanhas e aos encantos dos lugares elevados perduraram na poética ocidental.

Seja como for, antes da modernidade, as imagens, nas suas diversas tradições e práticas, estão longe de ser entendidas como representações do mundo visível e as imagens com este ponto de vista são quase inexistentes, apesar da valorização cultural e dos privilégios atribuídos a essa forma do olhar.

Apesar da distância histórica, não deixa de ser verdade que é possível encontrar no programa filosófico de Platão a raiz do modelo panóptico com que Foucault caracteriza, mais tarde, as sociedades modernas do Estado disciplinar (Foucault: 1975). O Estado no lugar de Deus. Ambos dependentes de uma visão omnipresente, indetectável e abstracta. Muito embora Platão não estivesse preocupado com as questões da vigilância.

O estado moderno surge, assim, como uma evolução racionalizada e concreta do mito de Argus Panoptes. Trata-se de um super-olho cujo imaginário é o de uma visão de cima. Por outro lado, os mil olhos de Panoptes pulverizados por todo o seu corpo

continuam a ser uma excelente metáfora para a pulverização de dispositivos ópticos descentralizados e com pontos de vista fragmentados que se espalham pelo nosso espaço social.

3. As imagens pré-fotográficas e o ponto de vista de cima

Tendo evocado alguns dos fundamentos míticos, religiosos e filosóficos que contribuíram para a construção de um imaginário poderoso ligado às relações céu/terra, em cima/em baixo, linha de horizonte/corpo, que afectam uma certa ideia de um plano ou vista de cima, um plano específico do imaginário, a questão que se impõe é a de saber as razões porque antes do renascimento e dos começos da modernidade são raras as representações visuais que figurem objectos vistos de cima quando para tal bastaria, afinal, um qualquer tipo rudimentar de desenho ou inscrição, o que nos afasta de uma explicação puramente tecnológica.

Se o «Céu» se tornou preferível à Terra, se o «em cima» é privilegiado face ao «em baixo» e se se instaurou o desejo e uma mecânica de ascensão e de «visão» pareceria legítimo esperar, pelo menos aos nossos olhos de hoje, conformados às imagens multiplicadoras de pontos de vista, que daqui resultassem imagens imaginando não apenas os objectos vistos de cima, mas vistos «lá do alto», incluídos numa imagem de conjunto. Porém, a iconografia ocidental privilegia ângulos de visão frontais ou de baixo para cima, ou mesmo, uma mistura destes vários aspectos, evidenciando, diria, uma proximidade ou uma mais imediata equivalência entre as imagens e as dimensões humanas do corpo e da experiência. Tem sem dúvida também que ver com os usos e o tipo de práticas em que as imagens se inserem e são compreendidas, ou seja, com a cultura visual que constituem e em que participam.

Para além do seu carácter mimético, uma imagem define-se e compreende-se pelos seus usos, pelas práticas que integra ou, de forma mais completa, pelo programa que suporta e promove e que também define os critérios de semelhança. O programa de uma imagem inclui os aspectos formais, técnicos, materiais do medium, as suas formas de produção, distribuição e recepção, os modos como é concebida, que incluem as finalidades, os rituais a que se presta, a economia que desenvolve, os horizontes de possibilidades que a determinam (as imagens possíveis e as impossíveis), os interditos,

etc., que, em suma, integram uma dada cultura visual e constituem dados regimes de visualidade.

Neste capítulo procuro pensar as condições de possibilidade da imagem aérea, no contexto mais geral das condições de possibilidade da elevação do ponto de vista do observador na imagem. Esta reflexão acabou por me conduzir em direcção às próprias condições e definições das imagens na cultura europeia ocidental e do olhar que instauram. A começar pela constituição do ponto de vista como critério da imagem.

Embora as imagens figurativas impliquem um ponto de vista num sentido geral do termo, isto é, a expressão de um dado modo de relação espacial entre observador e objecto ou objectos representados, e que esta relação espacial possa expressar a posição relativa do observador face ao objecto, esse critério, ao contrário do que estamos habituados, não é único nem hegemónico. Não só posso ter um objecto visualmente representado com vários pontos de vista em simultâneo, como acontecia nas imagens egípcias da antiguidade em que as pessoas eram representadas com as cabeças e membros inferiores de perfil e com os troncos e membros superiores de frente; ou ainda como no caso das imagens modernistas do cubismo; como posso ter, na mesma imagem, objectos diferentes vistos de pontos de vista diferentes sem qualquer diferendo com a homogeneidade espacial, como no mapa da figura 3; como, ainda, posso ter imagens de figuras revelando o seu interior, não visível de fora, qualquer que seja o ponto de vista adoptado. Posso, finalmente, desenhar o que conheço dos objectos em vez de desenhar o modo como eles me aparecem deste ou daquele lado.

Ora esta identificação da imagem com o ponto de vista, que nos é tão natural de modo a parecer-nos a única e boa definição de imagem, emergiu no Renascimento e na cultura de projecto que, como explico adiante, então se forjou, tornando o ponto de vista a lógica da imagem, com todas as suas implicações na afirmação do indivíduo e de um conceito de liberdade individual, bem como na relação com uma sociedade urbanizada e, podemos dizê-lo, que se moderniza no sentido próprio do termo de uma «procura do novo».

Apesar da imagem em perspectiva ser uma condição para a elevação do ponto de vista, o humanismo é centralizador e frontal, pelo que a consequência pressuposta na definição renascentista da imagem, que será a multiplicação das perspectivas (e dos seus tipos), só se verificará no século XVII, época em que as imagens aéreas também se concretizam em especial na representação do espaço urbano, rompendo com a concepção de imagem como palco de cenas. As imagens adquirem novas funções documentais e de aferição da experiência do visível e do invisível material, deixando de estar tão implicadas com o invisível teológico. Tornam-se, igualmente, parte das estratégias de controlo territorial e de formação das identidades nacionais.

A concepção de um ponto de vista elevado encontrar-se-á intimamente relacionada com a definição de «paisagem» que se afirma, principalmente a partir do século XVIII, na relação com o olhar elevado de um espectador que se afasta da natureza e a torna objecto das suas imagens e do seu controlo visual. O olhar do espectador e a constituição da «natureza-paisagem» e das suas diversas estéticas, do belo, do sublime e do pitoresco, no contexto de um mundo que se transforma num «catálogo de vistas», balizam a própria apreensão da experiência proporcionada pelas imagens aéreas e motivam a sua tecnologização posterior pela fotografia e diversos meios aéreos de transporte. A concepção capturante da imagem torna-se central na pintura de paisagem, conhecida como pintura de «cavalete» pois o pintor abandona o seu ateliê para «sair» em direcção à natureza. Esta situação obriga a uma reflexão sobre o quadro e o enquadramento, fulcral na pintura do século XIX, e no engendramento dessa cultura «capturante» da imagem.

A interrogação «porque não existiram imagens aéreas antes do século XVII?» não pode ter simplesmente como resposta o facto de não existirem aviões, já que estes aparelhos só surgem quase três séculos depois, e a fotografia, que contribuiu para a explosão destas imagens, também ainda não existia e, no entanto, uma imagem como Vista de Amsterdão (Fig. 2) tornou-se possível. A pergunta parece-me ter, então, efeitos produtivos, por muito que possa soar estranho perguntar pelo que «não existe». Talvez

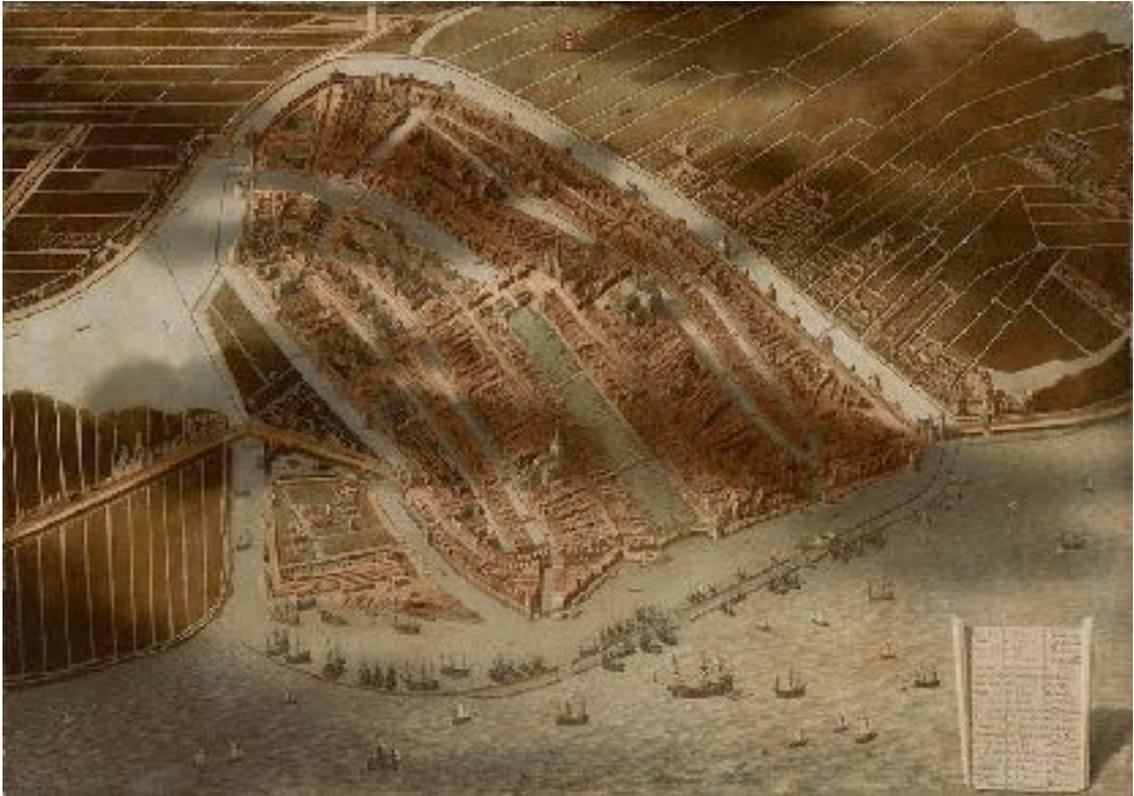


Figura 2. Jan Christiazn Micker, Vista de Amesterdão, óleo sobre tela, Século XVII (C. 1652), Museu Histórico de Amesterdão.

não haja melhor forma de relacionar a actualidade com o passado do que uma pergunta «anacrónica» extraída directamente do presente.

3.1. Em carta, em planta, em plano: as primeiras imagens «de cima»

O ponto de vista de cima expresso visualmente numa imagem parece, então, estar fora do universo de sentidos possíveis no contexto de uma cultura visual onde as imagens não são usadas para observar e descrever o real existente – para documentar - mas como veículos para uma aproximação ao mundo espiritual e invisível, tanto no universo mítico quanto no religioso.

Fundamentalmente, pode dizer-se que as imagens não serviam nem para descrever o mundo visível, dito objectivo, nem para expressar o mundo subjectivo manifestando

o ponto de vista de um qualquer «sub-jectum», isto é, de um autor. Estas são categorias não aplicáveis às imagens pré-modernas. Mesmo quando o mundo visível é amplamente imitado, como acontece na cultura clássica greco-romana, não visa leituras referenciais. Para que serviam então as imagens?

Régis Debray (1992), adoptando, neste particular, uma abordagem antropológica da imagem, encontra na morte o seu arché, o seu mais íntimo fundamento. A razão de ser de todas as imagens é a recusa do nada e o prolongamento da vida³⁷. Aspecto que muito tem sido sublinhado na compreensão da fotografia, expresso no noema barthesiano «isto foi», imagem mesma da consciência da morte (Barthes, 2006).

Até mesmo os mapas, que são talvez os exemplos mais antigos de figurações de visões de cima, designadas «em carta», onde se esquematizam diversos tipos de relações espaciais e temporais, não são necessariamente descrições topográficas. Os investigadores da cartografia antiga acreditam que alguns dos mapas seriam narrativos, representando momentos diversos de várias cerimónias, cumprindo um pouco o equivalente aos nossos calendários mas também às nossas histórias, e as suas funções teriam sido mágicas (Harley & Woodward, 1987).

³⁷ Embora de forma diferenciada e particular em cada povo ou cultura, o impulso plástico é, para Debray, indissociável dos rituais fúnebres e da essência mitológica ou religiosa do mundo. As etimologias das palavras que se situam no campo semântico da palavra «imagem» são reveladoras, como assinala o autor: simulacrum significa o espectro; Imago referia-se ao modelo em cera do rosto dos mortos, usado nos rituais fúnebres no Império romano; aqui, o jus imaginum é o direito concedido aos nobres de exibirem em público duplos dos seus antepassados, confirmando assim o seu estatuto; Figura quer dizer fantasma; o que para os gregos se diz eidôlon, palavra também traduzida por simulacro mas cuja origem remonta, segundo Debray, à alma (Psyché) do morto que se desprende do corpo sobre a forma de uma sombra, um espectro que só mais tarde se torna equivalente a retrato. Pode aparecer em sonhos (onar) ou ser suscitada por um Deus (phasma). A palavra sema, origem da palavra signo, significa pedra tumular pois nela se coloca um sinal através do qual reconhecemos uma sepultura e que funda a imagem como signo de semelhança; ou ainda, a palavra representação na liturgia cristã medieval que significa um caixão vazio sobre o qual se estende uma mortalha para uma cerimónia fúnebre. A palavra Imago é ainda usada para designar o cadáver do Rei que, em França, durante o século XIV, devendo ser exibido ao povo durante quarenta dias, deveria ser substituído pelo seu duplo em cera, ritual cuja origem remonta aos imperadores romanos. Conclui Debray: «Queda dos corpos, ascensão dos duplos (...). A “verdadeira vida” está na imagem fictícia, não nos corpos reais» (1992:22). A imagem é ainda corpo, carne do desaparecido, não é simples representação, é tida como efectiva presença do morto na vida; já para os egípcios a imagem serve para ser vista pelos Deuses e como operador mágico que visa garantir uma boa vida após a morte; o seu destino não é o olhar humano e a luz, mas o olhar divino e a escuridão tumular. Seja como for a imagem é operativa na relação que estabelece entre visível e invisível, entre vivos e mortos. É uma técnica de ligação, de contacto entre mundos e, de certa forma, participa nas suas diferentes marcações territoriais.

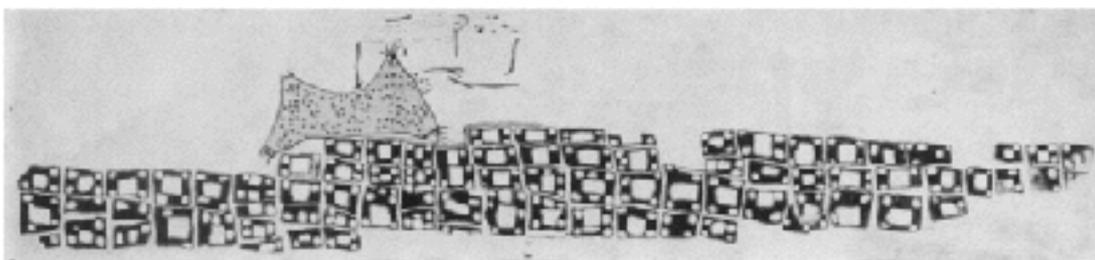


Figura 3. Mapa mural neolítico. Catal Huyuk, Turquia, cerca de 6200 a.C.O vulcão foi representado de perfil e em erupção, enquanto as casas e terrenos envolventes na visão «em carta».

Os petróglifos são os exemplos mais antigos de mapas que perduraram por serem inscritos em rochas, mas vários tipos de materiais foram usados por diferentes povos (da volátil areia, à argila, madeira, papiro, pregaminho, metal, papel, até aos actuais circuitos electrónicos). As visualizações em carta são raramente usadas em exclusivo, surgindo associadas a desenhos de perfil, de mais fácil reconhecimento. Como já se referiu, muitas destas visualizações de cima são provavelmente símbolos e a sua leitura não deve ser imediatamente topográfica ou descritiva.

Catherine Delano Smith estudou dois mapas petróglifos encontrados no Vale de Fontanalba no Monte Bégio, em Itália, que datam da idade do Bronze (na Europa, cerca de 1800 a 1600 a.C.) e defende que a sua leitura não deve ser no sentido de considerar que estes mapas são rigorosos no sentido actual do termo, ou seja, que descrevem a topografia de forma precisa. Pelo contrário, a autora destaca que uma leitura simbólica do seu conteúdo e funções é mais adequada ao contexto cosmológico e religioso da época: «O desenho de cabanas e campos na arte das rochas pode ter estado menos associado ao registo «objectivo» da distribuição espacial para fins de orientação ou referência do que à evocação das várias forças de controlo desses aspectos da vida que estes elementos topográficos costumavam representar ou com tentativas de os apaziguar» (Smith, 1982:18). Para esta autora os elementos visuais desenhados em perfil deverão ser lidos de forma mais simbólica que referencial. Também para ela a visão em carta significou uma evolução importante, equiparada ao

mapa iconográfico (em planta) das cidades que surge no século XVI: «Reflecte o reconhecimento por parte do homem pré-histórico de que o desenho em carta proporciona um meio mais efectivo de registo da distribuição espacial do que um mapa de imagens [leia-se «de perfil»]» (idem: 80). O que é certo é que o mais comum é mesmo uma mistura de diversos pontos de vista no mesmo mapa, complementando-se mutuamente, independentemente do tipo de leitura, mais referencial ou mais simbólica, que se faça.

O mapa da cidade turca de Konya é apontado como um dos mapas mais antigos e nele os aspectos visualizados de cima são mais dificilmente interpretáveis, poderão ser terrenos, plantações ou casas com os seus quintais, por contraste, com o vulcão que é facilmente reconhecido na sua representação de perfil (fig. 3). Estas figurações de múltiplos pontos de vista, símbolos gráficos e imagens permanecem na cartografia praticamente até ao final do século XIX e ao uso da fotografia pela cartografia positivista, a qual vai exigir a unificação espacial e a sua abstracção em símbolos cartográficos, expulsando as imagens de forma mais definitiva (e o ponto de vista).

As funções dos mapas são de difícil interpretação. Alguns investigadores realçam o facto de muitos serem prospectivos, ou seja, serem visões do futuro, outros podem ter funções de marcação territorial, como o mapa da tribo da tartaruga (fig. 4), e funções mágico-religiosas. Em qualquer dos casos, são sempre formas de relação com o espaço envolvente, formas de habitar e de construir o território, onde mapas e outras formas de imagem e de expressão intervêm.

Catherine Delano Smith define os mapas como «imagens gráficas permanentes que condensam uma distribuição espacial de objectos e acontecimentos» (1982). E se alguns investigadores, como Denis Wood (1992), incluem também os mapas efémeros nas suas definições, a referência aos acontecimentos significa, como é hoje consensual, que tudo pode ser mapeado, embora não o seja sempre, nem da mesma forma, nem com os mesmos objectivos em diferentes culturas e épocas.

Se bem que os mapas possam expressar qualquer tipo de relações, acabam por revertê-las em formas espaciais no acto de inscrição visual em suportes planos e fixos, que são o tipo de suportes mais comuns ao longo da história. Isto não significa que a sua leitura seja «plana e fixa». De acordo com Henri Lefebvre, para quem o espaço é uma produção social e histórica, a simultaneidade é a característica fundamental e «genética» do espaço, e isto significa, como num mapa, a reunião e coordenação entre si de diversos aspectos da vivência social, a sua transformação numa prática, que é essa capacidade de ligação e junção em simultâneo: «todo o dispositivo espacial repousa sobre a justaposição na inteligência e sobre a montagem material de elementos cuja simultaneidade se produz» (2000: xxii).

A produção do espaço surge dessa actividade, em grande medida mapeadora lato senso, de estabelecer sentidos ao visualizar e materializar relações entre uma diversidade de aspectos considerados relevantes para dados fins individuais ou colectivos. Reuni-los, como diz Lefebvre, numa prática, assim construindo dados tipos de espaço (mental, material e social simultaneamente).

As visões em carta favorecem em certa medida essa possibilidade de estabelecer uma prática espacial pela facilidade que apresentam em espacializar relações, mas dado o seu carácter abstracto e esquemático têm também as suas desvantagens e as suas exigências de leitura.

Parecem, contudo, associar-se, na nossa tradição genericamente designada por «ocidental», a uma tendência de «gestão espacial», concretamente, às exigências do desenvolvimento do espaço urbano, pelo que vamos encontrar referências a um outro género de visão de cima, equivalente à visão em carta, que é a planta em arquitectura.

Uma das referências a este modo de visualização surge num dos mais antigos tratados de arquitectura escrito pelo romano Marcos Vitrúvio que publicou os dez volumes do seu *De Architectura* no ano 40 d.C. Aí distingue três tipos de desenho para a concepção de um edifício: a ichonografia designa a planta do edifício, o esquema das relações e dimensões dos diversos compartimentos e elementos que constituem o

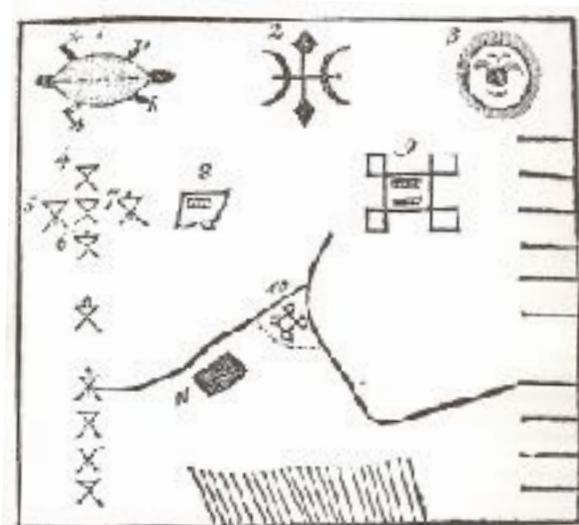


Figura 4. Mapa do Clã da Tartaruga. Índios Delaware.

edifício. Não é relevante imaginar como será o seu telhado, nem tridimensionalizar esta visão – o que só virá a ocorrer muito mais tarde para cumprir certos objectivos de visualização (sobretudo no mapa urbano a partir do século XVI). Os outros dois tipos são a scenographia ou a visão do edifício em escorço ou perspectiva (numa das suas primeiras aparições e géneros) e a orthographia, a visão em alçado. Estas imagens são projectivas, visualizações do que ainda não existe, e fazem parte de uma cultura de projecto que se desenvolverá e generalizará a partir do renascimento.

Ao lidarem com o que não existe são imagens efectivamente imaginárias e um tanto utópicas, apesar de se destinarem a um lugar particular. Este é um aspecto muito presente nestes pontos de vista de cima que parecem exigir um esforço maior de visualização e abstracção. É preciso sair do nosso pé, elevarmo-nos imaginariamente e introduzir alguma semelhança visual para que a representação possa ser reconhecida e interpretada (semelhança que é definidora do conceito de imagem, embora seja algo lato e decidido pragmaticamente).

Este esforço para a produção imaginada de imagens com pontos de vista verticais tenderá a ser economizado e transformado com a utilização da fotografia e técnicas afins.

Com exceção da planta arquitectónica e do mapa, na pintura é muito mais raro encontrarmos pontos de vista de cima, mesmo fora da cultura ocidental. Os pontos de vista de cima englobam, no sentido em que os estamos a tomar, um ângulo oblíquo ligeiro até à imagem aérea vertical, e é portanto um conceito mais amplo do que o de «imagem aérea», que é apenas um segmento daquele. Porém, implica sempre, como se dizia atrás, «sairmos do nosso pé».

Na tradição greco-romana de pintura paisagística, geralmente pintura mural decorativa das villas, surgem vestígios de algum uso de pontos de vista ligeiramente elevados, mas nestas imagens a homogeneidade espacial não era ainda um aspecto valorizado e era habitual incluírem-se na mesma imagem diversos elementos de tipo decorativo e vários tipos de pontos de vista e escalas. Mas há já uma certa relação entre este ponto de vista e a condição territorial e espacial da imagem com que este «plano» parece estar sempre associado.

3.2. As teorias bizantinas da imagem e a legitimação do visível

Reflectindo a confluência entre platonismo e cristianismo, um dos momentos históricos mais intensos da aliança entre imagem e mundo espiritual, pela força e consequências da sua argumentação, terá sido a crise bizantina do iconoclasmo e a sua resolução nos concílios de Niceia de 784 e 787 d.C., a favor da corrente iconófila. Contudo, em nenhum momento encontramos, neste período, imagens de tipo aéreo. Pelo contrário, a frontalidade é uma característica essencial das imagens bizantinas e do seu valor de culto. A representação de elementos da natureza também é reduzida, mas deste debate sairá uma mais profunda legitimação da incursão da imagem no visível e na temporalidade humana, que chegará até nós a partir das particularidades da interpretação renascentista.

A investigação de Marie-José Mondzain, nomeadamente o seu estudo *Image, Ícone, Économie: les sources byzantines de l'imaginaire contemporain* (1996),

permanece o texto de referência sobre esta matéria. A autora demonstra no estudo referido como o triunfo da argumentação dos padres iconófilos teve enormes consequências na afirmação do poder temporal da Igreja católica romana ocidental e no estatuto e concepção que as imagens aí haveriam de ter como elemento imprescindível dessa afirmação. Deste debate resultou o género de humanismo a que ficámos ligados, permitindo compreender a particular apetência pelas imagens que é frequentemente atribuída à cultura ocidental.

Desde o século VI d.C e culminando na época do imperador Constantino V (741-775), instaurara-se em Bizâncio um verdadeiro clima iconoclasta que conduziu à destruição de milhares de Ícones por serem considerados promotores de superstição e paganismo. Ao contrário dos deuses gregos, considerados da ordem do visível, o Deus único cristão é considerado invisível, pelo que os teólogos iconoclastas consideram toda a imagem artificial (todo o ícone) essencialmente falsa pois nenhuma imagem pode partilhar a mesma natureza espiritual do seu modelo como ainda, ao pretender assemelhar-se, está a dividir o indivisível.

Esta argumentação retoma a condenação platónica do simulacro assente nas distinções ontológicas que o cristianismo transpõe do platonismo. As imagens autorizadas serão unicamente a cruz, porque respeita a invisibilidade divina, a eucaristia, porque é considerada feita da mesma substância de Deus (consubstancial) e a vida virtuosa, na relação de imitação ao modelo divino.

Ora, os padres iconófilos vêm contestar esta posição a partir da doutrina da encarnação e da essência triádica de Deus (a Santíssima Trindade) e readmitir na imagem a sua capacidade de veicular a essência espiritual divina. Para Mondzain o essencial da argumentação dos iconófilos passa pela compreensão do termo «oikonomos», economia, usado, desde o século III d.C., como sinónimo de encarnação e proposto pela primeira vez pelo apóstolo Paulo (3-66 da Era Cristã) para se reportar a Cristo como imagem natural do Pai.

O pensamento económico é entendido como o pensamento da adaptação prudente às circunstâncias, das estratégias de melhor administrar os aspectos da vida temporal com vista ao maior bem espiritual, sendo pois o termo que faz a passagem entre o ideal e o real, mas também o termo que os mantém ligados. Ora, o ícone é material, participa da vida temporal e terrena espelhando as suas aparências, tanto quanto Cristo foi corpo e viveu, igualmente, uma vida terrena, o que autoriza a sua figuração num ícone, bem como a figuração da Virgem e de todas as figuras históricas e permite que o ícone seja veículo de elevação espiritual.

Cristo surge como uma dupla imagem: imagem natural do pai, no interior da concepção triádica da entidade divina, e imagem histórica encarnada sob a forma corporal humana. O cerne da questão está então, na concepção paulista «do filho como imagem do pai» que cria a distinção entre imagem natural, cuja essência não é a visibilidade, e a imagem feita carne, manifestação do Pai, e que por ser visível pode ser figurada num ícone. Os ícones participam assim das manifestações do Pai, ou seja, da própria Criação, fazem parte da sua economia e passam a desempenhar um papel pedagógico. Os ícones são «uma santa e divina astúcia» com a particular vantagem de terem em conta «os nossos corpos, as nossas adesões elementares e a nossa afectividade» (Mondzain, 1996: 83), advindo daí o seu valor retórico.

Se há similitude essencial entre Pai e Filho, sendo o filho imagem natural do Pai, há semelhança relativa entre o filho e a sua imagem artificial, uma distinção tão mais importante, por quanto, nenhum dos contendas pôde alguma vez testemunhar o real aspecto físico de Cristo. Para os iconófilos o ícone, imagem artificial, nunca se confunde com a imagem natural do pai. Essa distância é essencial e fundamenta-se na homologia entre a imagem natural e a encarnação enquanto imagem artificial. O ícone é sempre imagem de imagem. O que interessa aos padres iconófilos é esta noção de semelhança relativa que distingue o Ícone do conceito de ídolo e da idolatria (que toma a imagem pela coisa). O ícone na concepção paulista defendida é assinalação, marca da

presença do Espírito Santo que une a imagem artificial à imagem natural do pai. É, pois, parte do projecto de redenção.

Mondzain realça o modo como os padres da Igreja desenvolvem, pela primeira vez na história da imagem, um conceito de «quadro»:

«Dizer que (o ícone) pretendeu ser quadro, e não ídolo ou representação, é dizer que instaura um olhar e não já um objecto. Participando por inteiro no reino paulista da similitude e do enigma, (o ícone) não visa outra «semelhança» que não a da assimilação, ad-similação do ver ao ser visto» (idem: 96).

O ícone, destinado a participar da redenção, não se apresenta como o próprio Cristo mas como um olhar sobre Cristo, uma sua «visão» ou manifestação visível. Porém, não é compreendido como expressando um ponto de vista relativo e subjectivo, pelo que a frontalidade adquire um valor essencial na objectivação da sua presença. Na verdade, no ícone não há «ponto de vista» como critério da imagem, apenas «vista» e, de forma indirecta e relativa, «encarnação». O Ícone, uma vez aceite pela doutrina, é sagrado e absoluto. A sua essência é, simultaneamente, retórica e graça do Espírito Santo que opera através do artesão.

A doutrina é o garante desta assimilação entre «quadro» e «visão» e a instância que permitirá refutar as imagens desviantes, que introduzam formas imaginárias e ilusórias, a produção de representações e ficções, tendo a Igreja, com isto, assegurado para si o controlo da imagem. Os poderes atribuídos à imagem e os temores que suscitavam eram, pois, partilhados igualmente por iconófilos e iconoclastas, bem como pelos poderes políticos.

Esta contenda permitiu definir o valor «económico» da imagem, os seus poderes pedagógicos e a importância do visível na economia do invisível. Não será apenas a arte medieval a seguir estes princípios. Esta mesma relação entre visível e invisível permanece na imagem renascentista. De certa forma, embora o Renascimento se

assuma como o retorno aos valores helenísticos, eminentemente visuais, cujos «excessos» tinham sido reprimidos (Mondazain), a cultura visual renascentista resulta também do desenvolvimento da concepção de imagem saída de Bizâncio, onde o visível e a sua imitação adquiriram uma legitimidade reforçada enquanto manifestações da Criação e onde a pintura e outras formas de imagem serão evocações do Nome, do verbo bíblico, compreendidas, por isso, como formas retóricas da fórmula horaciana *Ut pictura poeisis* (literalmente «Como é a pintura, assim é a poesia»).

Esta definição da imagem dificultará todo o tipo de ponto de vista que se afaste da via da adoração e das medidas humanas e terrenas, como é o caso dos pontos de vista aéreos. Se a principal finalidade da imagem é não apenas trazer à presença o além mas constituir uma espécie de veículo dessa elevação espiritual, porquê representar o mundo visto de cima? O objectivo será a ascensão, não a queda, pelo que não é estranho constatar que prevaleçam as vistas frontais ou de baixo para cima: a direcção da adoração, por excelência.

A frontalidade tem, no ícone, um valor simbólico, de ligação entre imagem natural e imagem carnal, de espírito e matéria, de afirmação e presença. O ícone não é fragmentação de pontos de vista, não é nostálgico, isto é, não faz sentir a ausência, já que é presença absoluta e autêntica. Não é desterritorialização pois funda o espaço sagrado (é o que Henri Lefebvre chama um modo do «espaço da representação»). Uma imagem aérea, neste contexto, seria não só incompreensível como herética.

O ponto de vista de cima parece implicar um género de alteridade, de saída de si, e de afastamento face ao objecto, ausente da concepção cósmica do mundo, por definição integradora do homem na ordem global do cosmos. A objectivação da natureza com a separação do homem, o seu distanciamento, está já em jogo no renascimento – incluindo na sua teoria da imagem – mas consuma-se no racionalismo seiscentista com o qual podemos relacionar o desenvolvimento de uma tradição pictórica de imagens panorâmicas e com pontos de vista elevados.

3.3. Espaço em perspectiva e a emergência do «ponto de vista» como critério da imagem

No Renascimento o predomínio da visão humanista da cultura continuará a não favorecer medidas fora da escala humana. Porém, é no seio desta mesma visão humanista da cultura que, como consequência da lógica implicada no sistema de representação visual em perspectiva, se abrirá uma brecha a novas possibilidades de visão e reflexão. Estas possibilidades surgem, também, de uma renovada compreensão do mundo, alargado pelas viagens de «achamento» e pelo papel que aí, no contexto dos impérios europeus nascentes, as imagens serão chamadas a desempenhar, quer como ilustração de experiências de vida, participando da literatura e poética de viagens, quer na cartografia. Tais papéis testemunham, ainda, uma crescente presença da representação visual da natureza, na pintura e na gravura onde se constituirá uma tradição paisagística forte na qual a «vista de cima» panorâmica também se integra.

Para Erwin Panofsky (1993) – que permanece um dos influentes autores sobre o Renascimento em vários domínios do saber - o advento da perspectiva linear, que marcará, na Europa, uma alteração nas imagens e na sua teorização a partir de finais do século XIV, consumou a passagem da arte do reino da magia para o campo do religioso, já que a imagem deixa de ser o operador do miraculoso, o veículo da instauração do milagre e da «visão», para se concentrar na sua figuração, simultaneamente histórica e continuamente actualizável. A arte renascentista reforçou, pelo seu próprio dispositivo técnico, a dimensão histórica do sobrenatural aproximando-o da vivência quotidiana (e «psicológica») do crente, tornado «espectador» e «testemunha».

«A perspectiva faz a Arte Religiosa aceder a algo de absolutamente novo: o reino do visionário. Nele, o milagroso torna-se experiência directa do observador, e isto no sentido em que se dá a infiltração dos acontecimentos sobrenaturais no seu

próprio espaço visual, aparentemente natural, os quais lhe garantem, desta forma, a possibilidade de «interiorizar» o seu carácter sobrenatural. Para concluir, diremos que a perspectiva abre a Arte ao reino do psicológico» (Panofsky, 1993: 67).³⁸

Neste sentido o Renascimento vem cumprir, com uma «astúcia» ímpar, o programa dos padres iconófilos, dando mais peso, corpo e presença física às suas figuras, simultaneamente históricas e eternas, permitindo-se, por exemplo, figurá-las em contextos contemporâneos dos seus produtores e espectadores, aumentando ainda mais o que, hoje, designaríamos por «efeito de real», para além daquele que decorre da utilização das (então desenvolvidas) regras da perspectiva geométrica, cujo objectivo é o de construir a ilusão da tridimensionalidade num sistema representativo, por essência, bidimensional³⁹.

Apesar destes aspectos de continuidade decorrentes de Bizâncio, a perspectiva, cujo sentido etimológico é «ver através» (do latim *perspicere*), traduzir-se-á, no Renascimento europeu, numa nova concepção de imagem e de espaço, em torno das questões do sujeito e do ponto de vista, as quais são interpretadas, nomeadamente por Panofsky, como a inauguração do espaço moderno, espaço cuja plena realização matemática e geométrica ocorrerá duzentos anos mais tarde, durante o século XVII, com os trabalhos de Girard Desargues (1591-1661), René Descartes (1596-1650) ou Blaise Pascal (1623- 1662).

³⁸ O texto de Erwin Panofsky foi editado pela primeira vez em 1924/25 na revista *Vorträge* e tornou-se uma obra de referência na interpretação do significado histórico e filosófico da perspectiva renascentista e da sua importância para toda a história posterior das artes visuais na Europa.

³⁹ A possibilidade de colocar as figuras bíblicas em contextos mais contemporâneos aos seus produtores justifica-se pela necessidade de evangelizar e de aproximar os eventos bíblicos dos seus crentes. É exemplo disto *A Anunciação* (1425-28) de Mestre de Flémalle, onde a Virgem é representada num interior doméstico típico do século XV, mas surge em muitos outros casos. Começa a ser frequente, também, a representação das cenas bíblicas em paisagens naturais, figurando casas e cenas do quotidiano, facilmente reconhecíveis pelos espectadores da época (um exemplo, do século XVI, é a *Virgem do Prado* de Bellini). A verdade que as imagens expressam é a verdade espiritual e não os seus aspectos mais materiais; a concepção de imagem como «divina astúcia» encontra aqui novas vias.

Segundo Jacques Aumont (1990) a grande maioria das investigações sobre a perspectiva publicadas ao longo do século passado (Panofsky, 1925; Bunim: 1940; White, 1957; Edgerton, 1975; Baxandall, 1970 e 1972; Damisch, 1987) confirmam a ideia de que no Quatrocento italiano esteve em jogo uma reinvenção da perspectiva, porque alguns dos seus elementos, como é o caso da sobreposição para criar a ideia de «atrás» e «à frente», eram já empiricamente conhecidos e praticados na Antiguidade greco-romana, como o testemunham algumas pinturas murais em Pompeia, bem como as referências que, no século I d.C. o arquitecto Vitruvius fez à ideia de Scenografia como equivalente de perspectiva⁴⁰. Daqui se depreende a existência de vários tipos de perspectiva e o seu carácter construído, eminentemente cultural e simbólico. Porém, as implicações culturais e históricas da perspectiva monocular renascentista são reconhecidas pela generalidade dos autores. Hubert Damisch ao contestar uma visão evolucionista e unívoca da(s) história(s) da perspectiva a favor da sua compreensão sincrónica e problematizante enquanto paradigma, no sentido saussuriano do termo, considera a cultura visual contemporânea mais perspectivista que a da época da sua formulação, em que as referidas «regras» não eram integralmente respeitadas (ou mesmo, conhecidas):

«Sem qualquer dúvida, a nossa época é muito mais massivamente “informada” pelo paradigma perspectivista, através da fotografia, do cinema e, hoje, do vídeo, que o terá sido o século XV, que conheceu raros exemplos de construções “correctas”» (uma vez que as regras eram adaptadas pelos pintores às suas intenções comunicativas) (1987: 49)

Através de todas as máquinas de visão assentes nos seus princípios, acrescentando à lista de Damisch o caso das imagens computacionais que optem por seguir esta

⁴⁰ Vitruvius, no seu tratado de arquitectura, define «scenografia» como uma das formas de representação dos edificios, sendo as outras duas a «ichonografia» e a «orthographia». A primeira corresponde à representação do edificio em perspectiva, a segunda é a sua visão em plano, ou seja, a sua planta; e a terceira corresponde ao alçado do edificio.

tradição, a perspectiva não é «uma coisa do passado» (Damisch, 1987: 45), mas uma realização impulsionadora do lento processo de racionalização do olhar e do espaço, cujos efeitos continuam a consumir-se na cultura contemporânea.

Um dos aspectos que me parecem mais significativos, e que importa realçar para pensar a possibilidade de uma imagem aérea, é a elaboração, pelo Renascimento, de uma concepção projectiva da imagem, assente numa teoria regular das proporções na base da qual evoluirá o que se pode designar por uma «cultura de projecto».

A noção de projecto adquire aqui, pelo menos, um triplo sentido: um sentido teórico, descritivo da óptica inerente à visão e à formação da imagem; um sentido prático enquanto técnica de transposição geométrica de um objecto tridimensional para a sua representação bidimensional; e um sentido simbólico enquanto afirmação de uma individualidade susceptível de promover projectos de criação futura, como parte de uma racionalidade assente na previsão e base da defesa das artes visuais como artes liberais.

No primeiro sentido, tratou-se, no fundo, por parte dos novos artistas, de tomar partido relativamente ao longo debate sobre a visão, favorecendo a teoria da refacção luminosa por oposição à teoria da imagem ocular ou da reflexão dos raios visuais, com mais adeptos até então e que favorecia a perspectiva dita naturalis.

Um dos primeiros defensores da teoria da refacção linear da luz dos objectos parece ter sido o matemático e astrónomo iraquiano Al-Hazen (965 d.C.- 1039 d.C.) que em 1011-21 publica, no Cairo, o seu Livro de Óptica onde escreveu: «A visão advém através de raios emitidos do objecto ao olho», raios estes que permitem ao olho delinear os objectos. E acrescenta: «Não são os raios luminosos emitidos pelo olho, ou qualquer outra fonte, a representar as particulares condições de visibilidade do objecto observado, mas as linhas geométricas, sem as quais a pirâmide visual seria puramente irreal» (Al-Hazen, *Optical Thesaurus*, Basileia, 1572, I, pp. 28, citado por Paixão, 2008).

A compreensão do processo da visão sensível como uma «pirâmide» ou «cone visual» formado pela luz, de propagação linear (vide a referência às linhas geométricas), cujos raios vão dos objectos ao observador, será, então, o mote para o desenvolvimento do sistema geométrico que corresponde à segunda acepção de projecto, acima referida (como técnica de desenho). Esta «pirâmide visual» tem a sua base nos objectos visíveis e o seu vértice (a sua «origem», segundo Hubert Damisch, 1987) no olho (monocular) do observador. Assim se passa de uma teoria do funcionamento da visão para uma correspondente teoria da imagem enquanto desenho geométrico, que constitui uma técnica da imagem e que a condição projectual subsume.

A imagem passa a ser concebida como o resultado da intersecção destes raios por um plano bidimensional, espécie de ecrã ou superfície de projecção, onde se marcam os pontos de intersecção e se traçam as tais «linhas geométricas» dos objectos no espaço. A imagem é, então, geometricamente definida como uma projecção de um ponto a outro num plano, sendo possível calcular a redução necessária entre objectos reais e a sua representação, bem como traçar as suas linhas ortogonais que marcam a recessão dos objectos no espaço.

Nesta altura são tendencialmente abandonadas as perspectivas curvas, ditas naturais, por equivalerem à curvatura esférica do nosso globo ocular e que implicavam, na óptica antiga, cálculos em termos de ângulos, a favor de uma geometria plana, onde os objectos são desenhados proporcionalmente, à mesma razão matemática,

concebendo-se o espaço como um lugar homogéneo e mensurável⁴¹. A perspectiva monocular renascentista define-se em torno de um ponto de fuga central situado na linha de horizonte e será pensada, desde a sua emergência, como artificial já que, os objectos são representados não como são mas como aparecem a um observador, transposição que implica que se desenhem de forma «errada» para parecerem certos⁴².

A ideia de «transporte» ou «projectão» da imagem, do real à sua representação, que faz coincidir óptica e geometria, está já presente na tavolleta de Brunelleschi (1337-1446) que permitia ao desenhador considerar, no local, as medidas certas para o desenho de edifícios⁴³. Este dispositivo constitui-se já a partir do paradigma óptico, geométrico, técnico e cultural que enforma as cameras obscuras e a afinação das suas lentes. Estas são o antepassado das câmaras fotográficas e de filmar e a sua primeira

⁴¹ Panofsky realça a diferença entre as concepções antigas e a moderna de perspectiva, opondo um «espaço concentrado», típico da antiguidade, ao «espaço sistemático» moderno. Ao primeiro correspondeu, no final da Idade Média, o desenvolvimento de perspectivas em «espinha de peixe» ou, mais precisamente, «em eixo de fuga»; contra a perspectiva monocular linear de ponto de fuga central, dos modernos: «Comparada com a moderna, esta maneira de representar o espaço ressent-se de um particular desequilíbrio e de contradições internas. A representação do ponto de fuga moderno distorce a extensão, a profundidade e a altura em proporção constante, definindo, assim, sem margem para equívoco, o tamanho aparente de um qualquer objecto, tamanho que corresponde à sua grandeza real e à sua posição relativamente ao olhar. Reside aqui a vantagem imensa do método moderno e a razão de ter sido tão intensamente procurado. Segundo o princípio do eixo de fuga não é possível verificar-se a distorção constante, porque não há validade na organização dos raios. A incapacidade do princípio do eixo de fuga de reduzir, de maneira correcta, um padrão quadriculado, ilustra perfeitamente o que atrás dissemos. Na verdade os quadrados do meio são demasiado grandes ou pequenos em excesso. Discrepâncias deste teor foram escamoteadas pelo recurso a rosáceas, grinaldas, drapeados e outros ornamentos» (Panofsky, op. Cit: 41). A perspectiva em «eixo de fuga», é entendida por Panofsky como o resultado da teoria da imagem ocular, que preconiza a projecção óptica num «círculo de projecção», atendendo ao aspecto esférico do nosso globo ocular. O que implicava a representação curvilínea das rectas. Ocorria também a sua reunião não num ponto mas ao longo de uma linha vertical central. Era, no entanto, considerada como uma perspectiva mais natural. Algo deste problema surge nas representações cartográficas devido à esfericidade do globo terrestre, como veremos mais adiante neste trabalho.

⁴² Alguns exemplos comuns são: para se ver «círculo» deve desenhar-se uma figura oval; para se ver «rectângulo» deve desenhar-se um trapézio; etc.

⁴³ Segundo a descrição de António Manetti, principal fonte directa sobre o arquitecto italiano, seu contemporâneo e amigo, a Tavolleta foi inventada por Brunelleschi cerca de 1413 para verificar a perspectiva executada, nomeadamente a definição do ponto de fuga. Parece ter sido usada, igualmente, para promover aquela técnica, pois Brunelleschi tê-la-á mostrado em praça pública para espanto dos transeuntes: pinta meticulosamente parte de um edifício num quadro (o Baptistério San Givanni, em Florença), onde faz um furo; colocando adequadamente um espelho entre o quadro e o edifício real, quem espreitar pelo furo verá a imagem da pintura no espelho sobreposta à real, verificando a sua conformidade e continuidade. Favorece assim um entendimento de continuidade entre imagem e o real, e um seu critério de julgamento. Damisch, a propósito, discute a importância do espelhamento do céu, elemento fluido de difícil apreensão geométrica (Damisch, 1987: 112 e seguintes).

descrição conhecida é atribuída a Giovanni Batista Della Porta no seu *Magiae Naturalis*, obra publicada em 1558 e tida como responsável pela divulgação do instrumento nos meios científicos e artísticos europeus (Cf. Ronchi, 1956).

Trata-se de um aspecto importante na elaboração do que, hoje, se designa como uma cultura visual «das lentes», ligada à concepção de imagem como projecção e, num sentido ainda muito lato, à ideia de «captura» do visível a partir da posição central do sujeito observador, cujo «olho» sensível é assim macrocefalizado, tornado razão.

Michel Frizot, num pequeno texto sobre a condição projectiva da imagem cinematográfica (1997), lembra a sua dependência da condição projectual anterior e mais oculta da fotografia, que o dispositivo técnico do cinema também replica e oculta na sua própria «câmara», cuja origem é geométrica, argumento fulcral de Frizot nesse texto. Quer estejamos a falar da projecção que se passa no interior das câmaras, quer a que concretiza as ampliações fotográficas, ou da mais visível, projecção de cinema no ecrã de uma sala, estamos a falar de um conceito da geometria projectiva. Frizot realça o facto do discurso geométrico não se limitar a conceber a projecção apenas como um sistema de «transporte» de imagens, mas como uma operação de «transformação», designação dada em geometria à conversão de um ponto A na sua imagem, o ponto A'. Contributo de Frizot para o debate crítico sobre o carácter convencional do realismo fotográfico que, no século XX, marcará os discursos teóricos sobre os media baseados no uso de câmaras.

Sintomática desta transformação na ordem das imagens é a etimologia da expressão «ponto de vista», do latim *punctum visus*, que passa de um sentido ligado à melhor forma de um objecto se apresentar, para tomar o sentido de lugar de onde se vê, numa analogia significativa com os termos teatro e scenografia. Este «ponto» é definido em função do «melhor lugar» a partir do qual se deve ver, o qual passa a determinar a composição dos objectos no espaço de forma a que sejam bem vistos, registando uma mudança que vai dos objectos vistos para o modo de os ver, da coisa ao olho do observador.

No Novo Dicionário Compacto da Língua Portuguesa (1980), António de Morais Silva apresenta uma definição de «ponto de vista» que para além de assinalar a referida passagem das coisas ao modo de as ver⁴⁴, qualifica o género de lugar de onde se vê: «lugar alto, de onde se descobre um largo horizonte» (idem). Esta definição reforça o sentido de «captura» de um ver alargado, de um ver panóptico, a partir de cima, e de uma confusão, que começa o seu caminho na Europa renascentista, entre o sentido de «vista» como representação e «vista» como o acto de «ver uma vista» que está diante de nós, sem a mediação de uma imagem ou representação. Neste caso a «vista» é a própria natureza, aparentemente, como adiante veremos, não mediada, que se nos apresenta: a própria coisa vista.

Como voltarei a este assunto, saliente-se, por agora, esta transformação do mundo visível ou, se quisermos, da «natureza», numa profusão de «vistas» em virtude da transformação da imagem de algo que interrompia o nosso mundo, algo disruptivo, em algo que se apresenta como uma sua continuação, como um espaço habitável por nós que olhamos, fazendo-nos, como já se assinalou, no caso do Renascimento, testemunhar o milagre cristão como algo presente no nosso mundo (ou encarar a aparência física, certamente melhorada, de um retratado, mas, ainda assim, mais exacta que a montagem de características medieval; ou reconhecer um tema poético ou mitológico clássico e extrair a sua moral ou aquela escondida numa natureza morta, que constituíam práticas dominantes da época). Esta transformação do mundo em «vistas» parece estar já subjacente ao dispositivo de Brunelleschi, na sua dependência do espaço real visível, que, inclusivamente, «participava» ou invadia a própria imagem através do espelhamento do céu, entidade de subordinação difícil à ordem matemática euclidiana em que se baseia a perspectiva. A perspectiva e o aparelhamento que ela começa desde logo por permitir, são, em grande parte, responsáveis por essa transformação do mundo em «vistas».

⁴⁴ Ponto de vista, s.m., «Aquele que o pintor escolhe para pôr os objectos em perspectiva» (José Pedro Machado (1991). Esta definição é comum a outros dicionários.

O sentido projectivo da imagem introduz, assim, mudanças na concepção de «quadro» e sugere a noção de «enquadramento» propriamente dita. O «quadro» deixa de ser o lugar de uma «aparição», a presença material do mistério e das suas opacidades, a superfície a preencher, para se tornar o lugar da composição de uma cena como se tivesse sido vista, sagrada mas nem por isso menos imaginada e ficcional, implicando a transparência do próprio medium, concebido como janela aberta ou passagem para a cena, como o que «dá a ver» sem ser visto. O paradigma da perspectiva introduz a noção de quadro como limite provisório, como delimitação de algo maior. Embora o quadro seja ainda uma espécie de «sacramentum», de isolamento do olhar, a perspectiva geométrica incentiva uma sua abertura que resultará numa mais intensa integração do simbólico e do sagrado na vida visível e do próprio lugar do humano no mundo (que decorre do entendimento neo-platónico da natureza).

Esta concepção da pintura como «janela» surge em *Della Pittura*, o primeiro tratado de pintura conhecido, escrito em 1435, por Leon Battista Alberti (e depois publicado em italiano em 1436), pintor e arquitecto a viver em Florença. A referência à «janela» acabará por ser mais do que uma mera comparação precisamente porque constitui uma formulação da ideia de transparência entre a imagem e o seu referente, entre a cena pintada e a cena vista, que se tornou a base das regras do realismo pictórico no decurso da tradição ocidental⁴⁵.

A publicação deste manual de pintura é frequentemente interpretada como demonstrando o privilégio conferido à técnica, e aos saberes que a suportam, na regulação da actividade do pintor, que toma aqui também o sentido de compreender o ofício do pintor como uma prática com regras ditadas pela inteligência e engenho,

⁴⁵ A transparência da imagem vai fundamentar, por exemplo, a condenação que Leon Battista Alberti fará, no seu tratado *Della Pittura*, do uso dos dourados e dos azuis- que é profícuo, apesar disso -, a favor da sua «imitação» técnica, contestando a tradição de cobrir os fundos de dourado. A transparência surge como questão motivadora das críticas que no século XX se farão à perspectiva ao considerá-la uma forma ideológica burguesa (Commolli, 1971; Baudry, 1970). Ver o meu tratamento deste assunto em Flores, T. M. (2007)

encontrando, aqui, a terceira acepção de projecto que acima referi: como manifestação de uma vontade individual.

Esta concepção é também assinalada nos actuais dicionários na entrada «ponto de vista»: «modo de apreciar ou encarar um assunto ou tema; opinião, atitude» (Moderno Dicionário da Língua Portuguesa, Círculo de Leitores, 1985); ou, explicitando tratar-se de um sentido figurado «modo de ver, de compreender um assunto ou uma questão» (Morais Silva, 1980); e ainda «modo de julgar e apreciar um assunto» (José Pedro Machado, Grande Dicionário da Língua Portuguesa, 1991, vol. VI). Reportando-se, pois, à opinião individual, a um modo de ver subjectivo em competição com outros modos de ver. Embora estes dicionários não se refiram à origem do termo, em todos o sentido primeiro da expressão remete para a actividade do pintor na elaboração de um desenho em perspectiva, o que é revelador da sua proveniência.

Num pequeno texto sobre teoria do desenho, Pedro A.H. Paixão considera que a qualidade projectual atribuída ao desenho por Alberti no Della Pittura pode ser lida, não só como a valorização, para não dizer já «emancipação», do desenho, mas sobretudo como um elemento de inteligência que permitirá a afirmação do pintor enquanto autor de/ com projectos e visão autónomas das instituições políticas e eclesiásticas que encomendavam, por regra, as obras. Citando P. Paixão:

«O desenho, com a sua capacidade de dar a ver e de estudar o «projecto» e as leis íntimas que governam e produzem a natureza, permite agora, ao invés, que o arquitecto, o escultor ou o pintor, eles mesmos, operem como auctores – como projectistas ou criadores, indivíduos capazes de engegno, i.e., de exercitar os seus próprios poderes intelectuais nas encomendas que recebem» (2008:25) (os sublinhados são do autor).

O desenho é encarado em particular no Alto Renascimento, como testemunham os escritos de Leonardo da Vinci que chegaram até nós, um meio de inteligibilidade dos

processos naturais. O desenho tornar-se-á um meio de expressão do conhecimento científico, então emergente, associado à ideia de modelo (científico), que estabeleceria, até hoje, uma forte relação entre as imagens e os saberes científicos da natureza, e daí que, como lembra Pedro A.H. Paixão, se torne, pela mesma capacidade descritiva e demonstrativa, meio de criação de uma visão pessoal e projectiva.

Esta acepção de projecto enquanto intencionalidade e capacidade própria de um indivíduo interessa, neste contexto, porque realça, mais ainda, a sua íntima implicação na construção da imagem enquanto «cena vista», determinada pelo olho de quem pinta e de quem, através dele, é levado a ver. Trata-se da preponderância do ponto de vista na construção da imagem e da relação sujeito/objecto que nela se inscreve. Esta subjugação a um ponto de vista é completamente nova face às formas anteriores da perspectiva, nomeadamente na perspectiva natural, onde vários pontos de vista se conjugavam na mesma imagem pois que a eficácia simbólica da imagem era mais importante que a homogeneidade do espaço. A credibilidade do espaço pré-moderno não dependia inteiramente da sua verosimilhança referencial com o mundo visível, mas mais da sua semelhança com os modelos pictóricos imitados, na época medieval, pelos pintores-copistas.

Assim, as regras da perspectiva, produzindo um espaço com a aparência de profundidade e volume, definem um ponto de vista sobre a cena, criando um único lugar imaginário e central para o espectador. O ângulo de visão torna-se aqui marcado e marcante no sentido em que passa a ser rigorosa e geometricamente definido, impregnando toda a imagem. Todos os elementos figurados obedecem a uma geometria de proporções relativas de acordo com a sua distância face ao espectador e entre si. A importância simbólica não desaparece mas é submetida à economia da sua visibilidade objectiva. Daí que Panofsky, no livro já referido, tenha considerado as representações da perspectiva geométrica quer como um momento de objectivação quer de subjectivação: no primeiro caso, devido à racionalização matemática do espaço pictórico e dos seus objectos, que ganham distância relativa face ao sujeito e entre si;

no segundo, devido à infiltração do ponto de vista do sujeito na imagem, tornando-se o ponto de vista do sujeito, por isso, subjectivo, dotado de variabilidade e relatividade⁴⁶.

Esta marcação do ponto de vista é, também, na leitura de Hubert Damisch (1987), a «origem» da perspectiva e o aspecto que melhor lhe permite defender que a perspectiva geométrica é um «dispositivo de enunciação», com valor paradigmático, e não a construção de simples enunciados com um efeito estilístico distinto.

«A “construção legítima” propõe, no seu próprio dispositivo, um aparelho formal que, entre ponto de vista, ponto de fuga e “ponto de distância”, organizando-se correctamente em torno da posição do “sujeito” tido por origem da construção perspectiva e por índice do aqui como do ali, e até mesmo do “ao fundo”, representa o equivalente da rede de advérbios de lugar, senão mesmo de pronomes pessoais: seja o que os linguístas designam um dispositivo de enunciação» (Damisch, 1987: 14)

O lugar do espectador está definido de forma que cada espectador chegue ao quadro e se torne o sujeito da «enunciação», o «eu» que vê, tendo obrigatoriamente que aí tomar a distância que lhe foi preparada. É esta entrada do sujeito na ordem da representação que define, também para Damisch, a modernidade destas representações e que é indissociável da constituição do «ponto de vista» como critério construtivo e conceptual da imagem.

⁴⁶ O excerto é o seguinte: «Com efeito, estas regras relacionam-se com as condições psicológicas e físicas da impressão visual, e o modo como se realizam é definido de acordo com a posição, escolhida livremente, de um “ponto de vista” subjectivo. Assim, a história da perspectiva pode ser entendida, com a mesma legitimidade, de duas maneiras: enquanto vitória de um sentido do real, distanciador, objectivante, ou como o triunfo do Homem pelo poder, luta essa que renega a distância. Assiste-se, simultaneamente, à consolidação e à sistematização do mundo exterior e ao alargamento dos domínios do eu» (Panofsky, 1993:63)

3.4. O ponto de vista de cima como pressão ao centramento humanista

Esta constituição consciente e programada do lugar do espectador, como um dos factores da construção de sentido na imagem, permite, no que ao ponto de vista aéreo diz respeito, duas leituras diversas: por um lado, justifica o seu carácter exógeno e estranho quer face aos critérios de proporcionalidade e equilíbrio a que a perspectiva *legítima* surge intrinsecamente associada, quer às funções de culto que, essencialmente, visa servir; por outro lado, será a própria definição do ponto de vista como critério da imagem que está na «origem» da possibilidade da imagem se tornar multiplicadora de pontos de vista e de se libertar das amarras terrestres ou demasiado terrenas do corpo. Em relação a este último aspecto, diga-se que o que esteve em jogo durante o Renascimento não foi somente a replicação da geometria euclidiana e do seu espaço teórico, visual e plano (do receptáculo), mas a invenção de uma sua aplicação prática (uma *techné*) que distingue os artistas plásticos dos simples géometras⁴⁷. A definição matemática do espaço pictórico e dos seus diversos elementos (onde se inclui o ponto de vista), torna o espaço da perspectiva artificiali simultaneamente instância da enunciação e espaço teórico ou abstracto. Como tal, todos os pontos de vista se tornarão, teoricamente, não apenas possíveis mas, mais do que isso, equivalentes e sem simbolismos prévios. Algo que estando implicado na geometria euclidiana e, como alegou Jean-Pierre Vernant (1990) no próprio primado da geometria na Grécia do período clássico, bem como na sua visualidade, só aqui, adquire, verdadeiramente, implicações ao nível da teoria da imagem⁴⁸.

⁴⁷ Na abertura do Livro I do *Della Pittura*, Alberti faz essa diferenciação: «... Falo nestas matérias (da geometria) não como matemático mas como pintor. Os matemáticos medem as figuras e formas das coisas apenas na mente, inteiramente divorciadas da matéria. Nós, por outro lado, que desejamos falar de coisas que são visíveis, expressar-nos-emos em termos mais rudes» (op. Cit., p. 37). Isto implicava por vezes alguns desvios do geometrismo (Damisch, 1987).

⁴⁸ Vernant defende que na geometria da grécia clássica já se preconizava a indiferença das direcções e pontos de vista, elidindo os simbolismos prévios. Apesar de nos suscitar algumas dúvidas, até pela simbólica da esfericidade tão presente no pensamento grego clássico, essas questões não se reportavam, como aqui, à teoria da imagem.

Porém, o humanismo renascentista continua a privilegiar a frontalidade e a centralidade, embora estes «outros» possíveis comecem a trabalhar a imagem, a fazer-se sentir e a fazer sentido. Alguns exemplos permitem demonstrar como, durante o Renascimento, a elevação do ponto de vista em pintura é admitida até ao ponto em que o centramento ainda prevaleça.

O ponto de vista começa a elevar-se mesmo no quadro de um rigoroso centramento e, aliás, até como expressão desse centramento. Encontramo-lo, por exemplo, em *O Retábulo do Cordeiro Místico* (Fig. 5), obra de 1432, de Jan Van Eyck e do seu irmão Hubert que, segundo o historiador de arte H. W. Jason, figura uma «profundidade espacial ilimitada» (1986: 374) nos painéis inferiores desse retábulo onde um ponto de vista de cima oblíquo favorece essa amplitude espacial produzindo uma vista panorâmica. Um ponto de vista como este promove o reconhecimento dos objectos, permite representar um espaço mais vasto e produz um efeito de distanciamento, ao mesmo tempo que permite aos pintores, neste caso, colocar os vários grupos de personagens referidos na estória bíblica que encenam.

Porém, está composto de tal forma que consegue conjugar a imagem panorâmica, que atravessa vários painéis, com a frontalidade e centralidade do ponto de fuga. Em conformidade com a tradição pictórica italiana, neste quadro o ponto de vista é elevado de tal forma que o olhar do espectador se situe frontalmente em relação ao cordeiro que está a ser sacrificado, no plano intermédio deste painel e na linha do ponto de fuga central, o que contribui para reforçar o seu simbolismo, concentrando a atenção do espectador no cordeiro do sacrifício, apesar do seu diminuto tamanho. O que é um «efeito» típico da perspectiva face às tradições onde o tema mais importante era representado com um tamanho maior.

Os pintores aprenderam a usar o ponto de vista como produtor de efeitos de sentido, forçando toda a imagem às determinações desse «ponto» e à construção de um espaço imaginário do espectador, um aquém e um além da imagem. Neste retábulo, em que a imagem se compõe de vários quadros em contínuo, continuidade assinalada pela

linha de horizonte (uma espécie de «raccord», diríamos, hoje, em termos cinematográficos), o espectador é forçado a uma posição teórica e idealizada, situado num espaço suspenso, como um anjo, sem poder assentar os pés no chão, saindo, metaforicamente, do seu corpo. Esta idealização resulta também do rigor da perspectiva linear que determina toda a composição: do arranjo geométrico dos vários grupos de figuras até à simetria do arranjo da vegetação (de espécies reconhecíveis e seguindo o modelo do Jardim do Paraíso) que o ponto de vista elevado realça.

Outra característica deste retábulo é o facto de apresentar algumas figuras cortadas pelo enquadramento, índices da sua continuidade «ficcional» fora do quadro, aspecto fundamental, como já referi, da noção de enquadramento e desta concepção «capturante» da imagem. Estes «desenquadramentos, são, apesar de tudo, significativamente raros durante o renascimento.

Panofsky (1966) denominou este tipo de espaço, típico da tradição renascentista italiana, como «espaço elevado», por oposição ao que designa por «espaço próximo» da pintura do Norte. Van Eyck, embora nórdico segue aqui, neste aspecto, a escola italiana. Este ponto de vista elevado demonstra uma concepção idealizada e simbólica da perspectiva e é frequentemente usado para reforçar a frontalidade e o equilíbrio que a geometria da perspectiva permite (muito presente, por exemplo, em Botticelli). A vista de cima panorâmica, quando surge, é assim «forçada» a integrar a frontalidade, e daí o seu grau de elevação ter de se comedido.

A geometria permanece uma geometria divina e a centralidade do ponto de fuga simboliza essa presença, de tal modo que Alberti designou por «raio divino» o raio central que vai do olho do espectador ao ponto de fuga. Michael Baxandall, a propósito da relação entre pintura e experiência no século XV europeu, reforça esta ideia:

«É possível que qualidades pictóricas que nos parecem teologicamente neutras - proporção, perspectiva, cor, variedade, por exemplo – não o sejam realmente. Um

imponderável é o olho moral e espiritual, apto a interpretar vários tipos de interesse visual em termos morais e espirituais» (Baxandall, 1988: 103)

Na pintura renascentista ecoa a máxima de São Tomás de Aquino para quem «Deus está presente em todos os objectos visíveis que mais não são do que (...) “metáforas corporais de coisas espirituais”» (Honour e Fleming, 1999: 434). A natureza surge arranjada e organizada para expressar essa espiritualidade; a Beleza é o critério a que o pintor deve submeter a sua visão do mundo, as suas perspectivas.

Certamente por isso, só muito raramente se produz na pintura renascentista uma visão oblíqua muito elevada. Van Eyck, na obra referida, fã-lo mas conjuga esta visão com a frontalidade ao forçar a altura do ponto de vista e da linha de horizonte.

Outra estratégia comum de elevação do ponto de vista do espectador sem perder a centralidade e frontalidade da composição, nem a sensação de homogeneidade do espaço, é a utilização dos vários planos da imagem, colocando, ao fundo do tema principal do primeiro plano, paisagens panorâmicas vistas de um local elevado, onde se depreende que o primeiro plano se situe. Gina Crandell (1993) encontrou duas soluções mais frequentes para esta integração de paisagens em visão panorâmica durante o Renascimento: a colocação das figuras (nobres ou religiosas) do primeiro plano sobre terraços ou varandas elevadas; ou a sobreposição simples das figuras sobre a paisagem «a perder de vista», partindo de uma grande diferença de escalas e suprimindo os planos intermédios.

Um exemplo do primeiro caso é também de Jan Van Eyck e surge no seu quadro de 1433-4 A Virgem do Chancellor Rollin (fig. 6). O compartimento sumptuoso onde as duas personagens se encontram apresenta uma enorme porta com três colunas que dá para uma varanda ajardinada, da qual se pode ver uma deslumbrante vista sobre uma cidade situada nas margens de um rio serpenteante e onde se vislumbram uma ponte e alguns barcos; ao fundo, «a perder de vista», identificam-se algumas montanhas com



Figura 5. Hubert e Jan Van Eyck, *O Retábulo do cordeiro místico*, 1432, óleo sobre madeira, 3,44x4,39m, Saint-Bavo, Gant (Bélgica).

neve, num realismo que impressionava os espectadores da época⁴⁹. O tema deste «fundo» tornou-se, segundo Gina Crandell, uma convenção muito apreciada neste

⁴⁹ A importância do realismo na pintura de Van Eyck é-nos trazida por Bartolomeu Fazio, um académico humanista de Génova, que publica em 1456 um livro sobre os homens mais famosos do seu tempo – de *Viris Illustribus* –, onde inclui Jan Van Eyck. As suas observações sobre a arte daquele pintor permitem-nos ter uma ideia da receptividade da sua obra. Fazio salienta os conhecimentos de geometria e das cores (estes últimos reportados ao seu conhecimento dos textos do clássico grego Plínio, cuja influência era muito reconhecida no renascimento), bem como o realismo das suas pinturas: «No lado exterior da mesma imagem estão pintados Battista Lomellini, a quem pertencia o quadro, - e que diríamos apenas faltava falar – e a mulher que amava, de rara beleza; e ela também está retratada tal como ela era. Entre eles (...) cai um raio de sol que tomaríamos por verdadeira luz do sol. É dele uma representação circular do mundo, que pintou para Filipe, Príncipe dos Belgas, e é de tal forma que nenhum trabalho tão perfeito foi realizado no nosso tempo; nele podemos distinguir não apenas os lugares e os continentes mas, por medição, as distâncias entre os lugares» (tr. Baxandall do manuscrito original do século XV da Biblioteca do Vaticano in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XXVIII, 1964, citado por Honour e Fleming (1999:435).



Figura 6 Jan Van Eyck, 1435, *Virgem do Chancellor Rolin*, óleo sobre Madeira, 66cm x 62 cm , Museu do Louvre, Paris.

período não simplesmente pela sua inerente beleza, pelo apelo ao olho e aos outros sentidos associados, mas porque se adequa ao uso da perspectiva⁵⁰.

A autora nota ainda, a definição de natureza como «outdoors», aquilo que está «fora de portas», «lá fora» que, por um lado, marca a abertura face ao enclausuramento monástico medieval, onde os fundos eram tendencialmente dourados ou fechados, visando produzir um recolhimento do homem face ao mundo sensível, e, por outro

⁵⁰ A autora sublinha isto mesmo na seguinte passagem do seu livro: « (Este tipo de composição) oferece a melhor aproximação entre o tipo de paisagem e as condições artificiais da perspectiva de um ponto. Uma vez estabelecido um plano de chão, as margens do rio convergem como as corrediças («coulisses») de um palco, sobrepondo-se de forma regular ao diminuírem de tamanho. O uso da convenção da varanda implica a escolha de um tipo de paisagem pelo artista terá resultado mais da mecânica da composição do que da apreciação de características particulares da paisagem como, neste caso, os vales com rios» (Crandel, 1993: 77)

lado, permanece como paradigma da relação moderna com a natureza (mesmo nos casos em que já não temos janelas nem portas representadas).

A presença, ainda hoje, daquela palavra para designar a natureza pode também ser vista como sintoma da transposição dessas «portas» e «janelas» para as câmaras (fotográficas e de filmar) com que continuamos a ver a natureza como qualquer coisa que «está lá fora» e, portanto, preservamo-nos, simbolicamente, dentro de um espaço familiar protegido e murado, proporcionado pelas câmaras (Sontag, 1986; Flusser, 1983). De certa forma, a origem das cameras obscuras, quartos escuros no seu sentido literal, onde os espectadores se sentavam para ver os reflexos que entram «lá de fora», torna esta relação mais do que simples metáfora.

É interessante notar, ainda neste exemplo, a presença de algumas figuras representadas de costas, por detrás do muro da varanda, a olhar a vista, e que explicitamente remetem para a actividade de «olhar» a que o espectador também se dedica.

A outra estratégia referida por Crandell é bem exemplificada nos retratos que Piero Della Francesca executou por volta de 1474 do casal Battista Sforza e Federigo da Montefeltro (fig. 7) em que a vista panorâmica é colocada atrás dos retratados. Mais do que simplesmente servirem de «pano de fundo» para os retratados esta estratégia tem implicações simbólicas ao associá-los à posse da terra, dominação expressa precisamente pela posição elevada do ponto de vista que permite, seguindo as normas da uniformidade do espaço em perspectiva, visionar um espaço alargado. Estas normas, levam-nos, ainda, a inferir que os retratados se encontram na continuidade daquela paisagem, embora essa sua posição não nos seja dada no quadro e, evidentemente, reclama o conhecimento das referidas normas. A sobreposição, que é um dos recursos da perspectiva para simular os efeitos de «à frente» e «atrás», faz-nos imaginar tal relação que não pode, também, ser inferida da leitura das expressões dos retratados ou da direcção do seu olhar, uma vez que foram representados de perfil e sem expressões particulares, segundo a tradição heráldica.

Esta convenção que associa um personagem em primeiro plano a um território em segundo plano continua presente nos dias de hoje, em particular nas práticas turísticas da fotografia e na representação de personalidades da política ou do meio cultural de uma região ou território: o homem e a terra; o visitante e a «vista».

A posição de dominação dos representados é transferida para o espectador, criando um poderoso mecanismo de identificação de pontos de vista. Crandell relaciona esta posição com a que um Teatro confere à sua audiência:

«Esta é precisamente a posição que a audiência adopta quando olha para baixo o palco a partir dos seus camarotes; é a posição do anfiteatro. Quando olhamos para estas pinturas sentimo-nos elevados, como espectadores estamos também a olhar

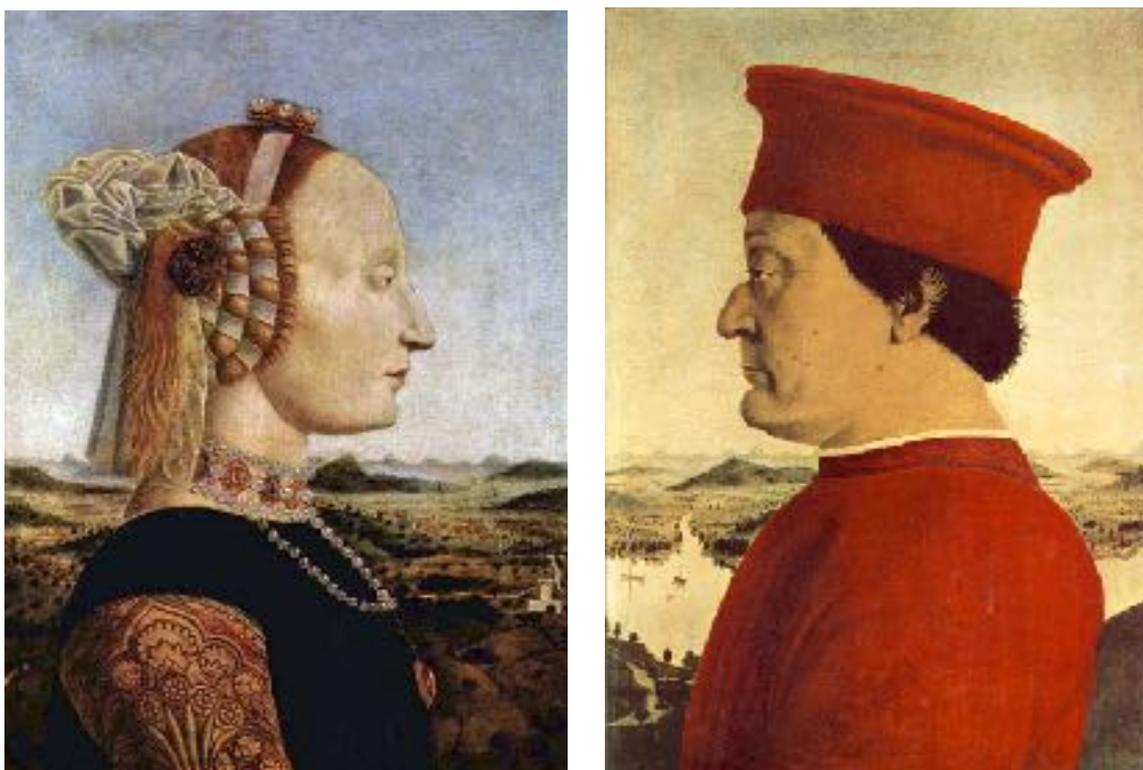


Figura 7. Piero Della Franscesca, *Battista Sforza e Federigo da Montefeltro* (depois de 1474), díptico, óleo sobre madeira, 47 cm x 33 cm, Galeria degli Uffizi, Florença, Itália.

para baixo para uma paisagem panorâmica. O mais importante é que estas pinturas certamente afectaram o desejo de ver, de facto, vistas panorâmicas reais. Foi um passo gigante na história do olhar quando as pessoas começaram a apreciar pela primeira vez vistas elevadas idealizadas nas imagens e começaram a procurá-las na realidade» (Crandell, 1993:80)

A criação de um mercado para estas imagens panorâmicas é referida por vários autores. Surge também a par da crescente importância da cartografia no quadro de uma Europa expansionista e onde os saberes empíricos moldarão a sua cultura visual. Não é estranho, por isso, que alguns intérpretes destes retratos de Piero della Francesca mencionem o facto de este procurar provar visualmente a tese de que a Terra seria redonda, de que havia na época vários defensores. Assim, nas paisagens que Piero della Francesca concebeu para estes quadros, as extremidades da linha de horizonte baixam ligeiramente, curvando a linha, bem como a ratio aplicada na diminuição do tamanho dos objectos se conforma com o que aconteceria numa superfície esférica. Porém, apesar da importância da observação das aparências, as características topográficas das terras dos retratados foram apenas sugeridas, adaptadas às necessidades dos efeitos de perspectiva e da composição⁵¹.

Um uso simbólico mais óbvio dos ângulos de visão elevados, reside na sua interpretação como metáfora da «queda nos infernos», como acontece em O Juízo final (1420/25) ainda de Hubert e/ou Jan Van Eyck, ou na célebre representação do inferno no Jardim das Delícias Terrenas (1505) de Jerónimo Bosch (Figuras 8 e 9).

No primeiro caso, o painel O Juízo Final divide-se em dois dantescos espaços simbólicos, as profundezas amaldiçoadas da Terra, e as maravilhas celestiais, correspondendo, respectivamente, a um ponto de vista de cima para baixo e a outro de

⁵¹ Crandell escreve: «A imagem de uma paisagem ilustra algumas características do lugar verdadeiro, uma cidade em Itália. Ao fazê-lo, revela a renovada importância da observação. Mas, estranhamente, são os montes que representam a paisagem, regularmente distanciados entre si e cónicos, que estão completamente comprimidos (contrived) e não se basearam na observação» (1993:79).

baixo para cima, conformes às ideias de queda e de ascensão. Ao centro, sobre a terra, e numa posição frontal, um anjo vigia e impede o esqueleto da morte de se erguer e invadir a Terra. Na superfície, os mortos que se salvaram fogem das sepulturas para «subirem aos céus». Entretanto, milhares de outros chegam ao inferno onde são devorados por animais estranhos. Trata-se, sem dúvida, de uma elaborada composição de pontos de vista no mesmo quadro e da transposição para pintura desta ontologia do mundo que vimos primeiro surgir no tratado da alma de Platão e que foi, entretanto, cristianizada.

Respeitando a tradição alegórica moralista, Jerónimo Bosch em Jardim das delícias terrenas encontra uma solução de montagem que cria a ilusão de um espaço em ascensão, como numa colina de uma montanha, visto de longe e de cima, evidente sobretudo no painel sobre o inferno, no volante direito do tríptico, e na «queda» que o ponto de vista expressa. Na metade inferior deste painel, os supliciados são observados de cima, enquanto que na parte superior do painel o incêndio é observado de forma inversa, situando o ponto de vista do espectador a meio do painel. Nesta imagem o espectador está mais próximo do que nas outras duas o que aumenta o efeito de precipitação.

Os efeitos de sentido resultantes do uso «significativo» do ponto de vista servem para Hubert Damisch assinalar a constante tensão, no trabalho dos pintores dos séculos XV e XVI, entre geometria e imaginário, entre espaço literal e espaço simbólico. Os pintores souberam inventar a constante intersecção entre ambos. Daqui se depreende que não é sempre a figuração, muito persuasiva, de uma queda que surge a justificar um ponto de vista de cima, mas um seu uso dramático de carácter mais genérico.

Damisch identifica esta tensão em *A Última Ceia* (1594) de Tintoretto, um exemplo tão mais significativo por quanto a perspectiva adquirira, no final do século XVI, um valor paradigmático e uma expansão entre os artistas muito maior do que na época de Van Eyck .

Em *A Última Ceia* (fig. 10), obedecendo à objectividade das regras da perspectiva, Tintoretto opera vários descentramentos importantes: do ponto de fuga, que é desviado para a direita; da composição que coloca a maioria das figuras à esquerda, deixando



Figura 8. Hubert e/ou Jan Van Eyck, *O Calvário e o Juízo Final*, díptico, óleo sobre madeira, Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque, cada painel 0,565x0,197m.

espaços livres à direita; da ênfase relativa das personagens, colocando em primeiro plano as figuras secundárias; e do ponto de vista, que não é frontal mas elevado de forma bastante acentuada de tal modo que, ao contrário dos exemplos que harmonizam a frontalidade com o ponto de vista de cima, o espectador, aqui, situa-se acima do próprio Cristo, que não é visto frontalmente e confundir-se-ia com os demais convivas não fosse a sua auréola de luz, simbólica e anti-natural (algo que permaneceu inalterável no Renascimento), bem como a sua posição no centro do quadro, que aqui não corresponde ao ponto de fuga.

Este trabalho de Tintoretto é uma espécie de compêndio de muitas das consequências lógicas do uso não centralizador da perspectiva e demonstração das suas muitas possibilidades enunciativas, inteiramente de acordo com o seu cânone, e, ainda assim, contra ele.



Figura 9. Jerónimo Bosch, Tríptico do jardim das delícias terrenas, 1500-1505, óleo sobre madeira, 220x389cm, Museu do Prado, Madrid.

O mesmo tipo de descentramento do ponto de fuga em algumas pinturas de Carpaccio, motivou o seguinte comentário de Damisch: «... *(esta tensão) nasce da separação deliberada, e nitidamente marcada, entre uma encenação rigorosamente simétrica e um quadro arquitectural descentrado: a separação entre a ordem geométrica e a ordem imaginária*» (1987: 432). Sintomático, por um lado, da leitura idealizada da perspectiva geométrica como facilitadora de simetria, e por outro, da necessidade da sua corrosão para expressar certos aspectos do imaginário iconográfico que configuravam a ordem das imagens e/ou as vontades visionárias dos seus artistas e/ou mecenas⁵².

⁵² A este propósito Hubert Damisch comenta: «O carácter aparentemente impositivo do paradigma perspectivo seria, com efeito, a garantia mais segura da «poesia» do quadro. A partir do século XV era forçoso, para os pintores, contarem com ele: qualquer questão respeitante à geometria do quadro exigia ser traduzida nos seus termos, a começar pela questão da simetria (...). Os artistas tinham, desde logo, a escolha de enriquecer o quadro a partir da regra da perspectiva, ou tomar o caminho contrário (N.T.: «prendre le contre-pied») – mas sem poderem fingir ignorá-lo.» (Damisch, 1993: 437). E, concordando com um dito de Roman Jakobson, acrescenta: «Tanto na poesia como na pintura, a técnica só pode ser gramatical ou não gramatical: nunca será a-gramatical» (idem: 438).

Na mesma ordem de ideias, parece-me que a imagem de um ponto de vista de cima, ainda mais quando aéreo, participa deste género de descentramento e de imaginário pois, obedecendo às leis da perspectiva, tem em si a possibilidade da ultrapassagem das regras que a instituem. Desde logo porque o ponto de vista aéreo desloca as três linhas constitutivas do espaço em perspectiva (linha de horizonte, linha do quadro e linha de distância)⁵³, deslocamento que, no caso das vistas aéreas verticais, abole a perspectiva; em seguida, porque dificulta o reconhecimento dos objectos. Ora, a concepção simétrica da perspectiva típica do renascimento preconiza a boa distância, a correcta proporção e a virtuosa sabedoria, o que dificultaria, pelo menos em pintura, o uso de pontos de vista aéreos muito elevados ou sem qualquer justificação pictórica. Do cruzamento entre as «regras da natureza» e as medidas humanas, concebido o humano como parte integrante da harmonia da natureza, resulta a menor probabilidade de figurar pontos de vista excessivamente elevados, certamente considerados pouco agradáveis, desproporcionais e despropositados, isto é, não obedecendo à concinittas, a definição de «beleza» que encontramos também em Leon Battista Alberti⁵⁴.

A importância que Leon Battista Alberti, mas também António Manetti, Lorenzo Ghiberti ou Giorgio Vasari⁵⁵, conferem à figura humana é reveladora desta concepção simétrica de perspectiva, mas, ainda assim, testemunha igualmente uma certa perturbação que está implicada no dispositivo perspectico, ou seja, o dispositivo permite que tudo o que é visto encontre as suas proporções relativas mas, para isso,

⁵³ Damisch reporta esta definição das linhas do quadro ao italiano Sebastiano Serlio, arquitecto do século XVI, que escreveu *Il secondo libro di prospettiva*, Paris, 1545. Esta definição é citada por Damisch, (1987:402 / 403).

⁵⁴ Desta vez no seu tratado de arquitectura, pode ler-se: «A beleza é uma forma de simpatia e consonância entre as partes de um corpo, de acordo com número definido, contorno e posição, tal como dita a concinittas, a regra absoluta e fundamental da Natureza» (In *De re aedificatoria* (1452), citado por Kemp, Martin, *Introdução ao On Painting*, Peguin Books, p. 8)

⁵⁵ Manetti escreveu a primeira biografia de Brunelleschi, tendo-o conhecido pessoalmente; Ghiberti escreveu *Commentari teórica dell disegno*(1447); Vasari, *Le Vite de' piu eccellenti pittori scultori ed architettori scritte da giorgio vasari pittore arentino* (1550), onde surge a primeira referência conhecida à designação «renascimento». Estes textos constituem importantes fontes primárias da investigação sobre o renascimento.



Figura 10. Tintoretto, *A última Ceia*, 1592-94, óleo sobre tela, 365 x 568 cm, Igreja de S. Giorgio Maggiore, Veneza, Itália.

necessita de uma unidade de medida que possibilite a comparação. Para Alberti a única unidade de medida correcta é a figura humana:

«A comparação estabelece-se com as coisas que são conhecidas de forma mais imediata. Como, de todas as coisas, é o homem a mais bem conhecida por todos os homens, provavelmente, Protágoras, ao dizer que o homem é a escala e a medida de todas as coisas, queria dizer que as características de todas as coisas só são comparadas e conhecidas através das características do homem. Tudo isto deveria persuadir-nos que, por mais pequenos que se pintem os objectos numa pintura, eles só parecerão grandes ou pequenos em relação ao tamanho de qualquer homem na imagem (...)» (Alberti, 1972: 53)

É pois, tomando literalmente a expressão de Protágoras, que Alberti recomenda ao pintor que «Em primeiro lugar, na superfície sobre a qual vou pintar (...), que vejo

como uma janela aberta (...), decido qual o tamanho que quero que as figuras humanas tenham» (idem: 54) e tudo o resto se medirá proporcionalmente.

Para além desta recomendação, Alberti faz equivaler a própria construção das linhas mestras do efeito de profundidade às medidas, em braçadas, do corpo de um homem de estatura média e situado de pé diante do quadro, um aspecto que foi ocasião de aceso debate entre os pintores e arquitectos da época. O traçado da perspectiva, nomeadamente, a definição da altura do horizonte, dependia não apenas da definição do que seja «estatura média», como da definição de qual a distância correcta face ao plano do quadro a que se deveria colocar o referido homem (fig. 11)⁵⁶.

Estas questões surgem porque decorrem das possibilidades abertas pelo sistema representativo e, elas implicam pois, escolhas, que se tiveram de tornar conscientes e objecto de debate, o que implica eliminar uma série de alternativas que, mesmo que possamos pensar acolhessem a condenação de todos, não deixaram de se apresentar, aos olhos de quem as nega, como possíveis, apesar de impensáveis ou insignificantes. Este tipo de questões sobre a construção pictórica do ponto de vista esteve arredado, por exemplo, do universo de problemas debatidos em Bizâncio a propósito das imagens.

O primado da centralidade do ponto de fuga e da frontalidade da visão não deixou, pois, de ser continuamente interrogado pelas outras possibilidades de visão abertas pela perspectiva e pela definição projectiva da imagem e que permitiram não simplesmente a introdução do ponto de vista do espectador/sujeito como critério da imagem, mas a sua variabilidade que antecipa as imagens aéreas (oblíquas e verticais), as quais podem ser entendidas, neste contexto, como uma forma de descentramento.

⁵⁶ Panofsky, (p.cit., p.120/121) relata o caso da disputa sobre o lugar certo do ponto de fuga num relevo da anunciação da Catedral de Milão, que motivou vários panfletos opondo Martino Bassi a Pellegrino Tibaldi (que modificara o ponto de fuga por considerar o existente descentrado) e levou à convocação de vários especialistas da época (Palladio, Vignola, Vasari e Bertani). Damisch, por seu lado, relata os debates de Serlio sobre a mesma problemática em relação à construção de cenários para espectáculos de teatro (1987:402/403).

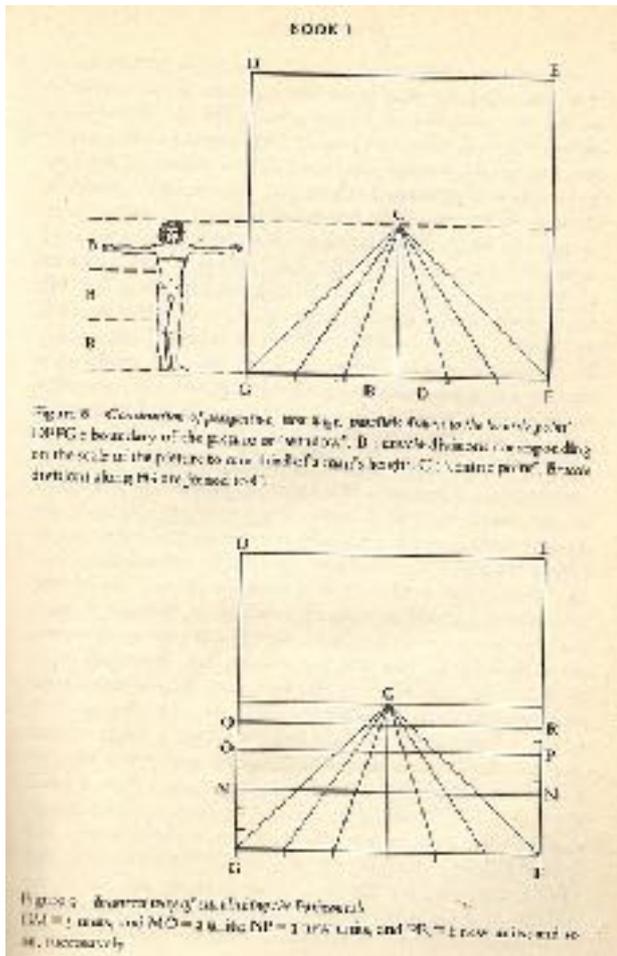


Figura 11. Ilustração da edição inglesa do *Della Pittura* de acordo com os desenhos originais (Penguin Books:1972).

3.5. Imagem e controlo territorial: o espaço da vigilância e a multiplicação das perspectivas

«In this conception, pictorial space is the space of survey. Survey (...) is a term that significantly applies both to maps and landscape paintings (...). As the Word «sur-vey»

implies, the view is typically from above, from an elevated point of view» (Casey, 2002: 160)⁵⁷

A elevação do ponto de vista do espectador no interior da economia do visível inerente ao sistema de representação da perspectiva central coloca vários problemas ao próprio sistema do qual decorre, em virtude, precisamente dessa centralidade. Vimos como, durante o Renascimento, se encontraram estratégias de harmonização entre a elevação/ afastamento do ponto de vista e a manutenção do ponto de fuga central, tais como a harmonização entre as diversas escalas de planos na imagem, jogando com as próprias regras enunciativas, «com o não mostrado», caso de Piero Della Francesca; ou justificando o ponto de vista ao situar a acção principal do quadro em locais elevados, reportando, assim, a amplitude do campo de visão à nossa experiência real do espaço em que o campo visual é directamente afectado pela nossa localização. Esta necessidade de justificação diegética resulta directamente da concepção da imagem perspectica que reporta a imagem ao que se vê e não ao que se sabe dos objectos, promovendo um espaço homogéneo e em continuidade ficcional com o espectador.

A elevação e o afastamento do espectador face à cena vista implicam, pois, efeitos distorcivos relativamente às concepções simétricas dominantes no renascimento e o paradoxal risco de abolição das próprias linhas mestras do sistema representativo, neste caso, produzindo um indesejado «rebatimento» do espaço, uma sua superficialização.

No entanto, por muito indesejado ou indesejável que esse rebatimento possa ser, uma vez que todo o sistema perspectico trata da construção de volumes e impressões de profundidade, a ideia de espaço subjacente à lógica das imagens que o renascimento inaugurou sublinha o seu carácter mensurável, eminentemente superficial e extenso. Como lembra Jean Collet citado por Grilo (2008):

⁵⁷ Mantivemos a versão original inglesa para evidenciar a relação entre a observação no terreno e o ponto de vista de cima presente na palavra “survey” e que se perde na tradução. De qualquer modo, a tradução poderia ser a seguinte: “Nesta concepção, o espaço pictórico é o espaço da inspecção/pesquisa. Inspeção é um termo que se aplica, significativamente, tanto aos mapas quanto à pintura de paisagem (...). Tal como a palavra “inspeção” sugere, a vista é tipicamente de cima, de um ponto de vista elevado” (op.cit.)

«Leonardo (Da Vinci) pensa, simultaneamente, as suas máquinas de guerra, a sua pintura, as suas máquinas para voar. Os instrumentos de tiro, como a camera obscura (...), como os protótipos de aviões, obedecem ao mesmo desejo de agir à distância, de espacializar, de abraçar com a vista. As mesmas trajectórias lineares, os mesmos fusos, ditam as suas leis na balística, na óptica e mais tarde, na navegação aérea» (Jean Collet, cit. Grilo p. 20).

Trata-se de abarcar com o olhar, precisamente na era em que Fernão de Magalhães deu a volta ao mundo de barco (em 1522): abarcar significa, como lembra Peter Sloterdijk (2008), dominar o globo terrestre com um barco; dar a volta ao mundo (ao Todo) de barco; circum-navegar, ou seja, circunscrever (inscrever num círculo, portanto, delimitar, controlar pelo limite) com um barco. E as viagens de barco foram bem ocasião de produção de imagens, desde logo na forma de mapas, mas também nesse mais lato movimento ligado à literatura de viagens que, em terra, tinha começado com os relatos de peregrinações e que a invenção da imprensa veio incentivar.

Muitos destes relatos passaram a ser acompanhados de ilustrações reproduzidas em xilogravura, como é o caso de *Peregrinationes in Terram Sanctam* escrito pelo holandês Bernhard von Breydenbach e ilustrado pelo seu conterrâneo Erhard Reuwich, cuja primeira edição data de 1486 e onde se ilustram os principais monumentos de Jerusalém e alguns lugares do caminho percorrido usando o modo de representação da «vista panorâmica» o qual implica, na maioria dos casos, a elevação do ponto de vista a fim de aumentar, dentro do sistema perspectico, o campo de visão. Escrita e imagem tornam-se veículos para a comunicação da experiência individual que se alicerça na emancipação da subjectividade. Escrita e imagem passam a desempenhar funções de documentação e registo do existente, de tal forma que muitos destes relatos ilustrados ser fonte para outras obras, nomeadamente de pintura, como é o caso do templo de



Figura 12. *Panorama de Jerusalém* (160x300 mm), xilogravura de Reuwich, editada em 1486, no livro de Breydenbach *Peregrinationes in Terram Sanctam*.

Salomão ilustrado nesta obra e que de outra forma, exigiria uma longa viagem para ser apreciado directamente (fig. 12).

Também nas imagens da pintura, onde as paisagens, mesmo que imaginadas, se tornam progressivamente mais presentes, circunscreve-se para abarcar com o olhar. Torna-se cada vez mais premente a questão da representação do todo e, correlativamente, a sua relação com a noção de parte, ambas questões de «quadro» e de «composição», tal como a perspectiva as «pensou», quebrando-se as antigas correspondências de tudo com tudo, em que todo e parte se confundem e interpenetram, típicas do pensamento da similitude que Michel Foucault caracterizou com a designação de «epistême pré-clássica», referindo-se especificamente ao pensamento renascentista e que nos ajuda a compreender o paradigma central e simétrico da perspectiva nesse período (Foucault, 1966).

O programa das imagens, votado quase sempre à ligação com o mundo espiritual religioso, começa a transformar-se com o início da «globalização terrestre» (Sloterdijk, 2008) e com a construção dos alicerces sociais e políticos do capitalismo comercial,

passando a ter funções novas na produção dos saberes e na gestão dos poderes. Ou seja, as imagens passam a integrar o complexo programa de controlo, não tanto das essências espirituais e dos seus crentes, mas do território visível e invisível, do infinitamente pequeno ao infinitamente grande, e dos corpos sociais nele situados.

As imagens com pontos de vista de cima, que sugerem uma associação forte com um certo panopticismo (agora menos religioso que político), convocam a temática do controlo que é, de uma maneira muito primária, um controlo territorial. A apropriação da terra torna-se, cada vez mais, uma questão. Assim, este ponto de vista e as experimentações em seu torno associam-se, de forma muito directa, aos desenvolvimentos que a cartografia e a topografia terão a partir do final do século XVI com a aplicação das técnicas projectivas da perspectiva à construção de mapas que se resolvem na designada «vista olho de pássaro», ou seja, procura-se aplicar a perspectiva à visão «em carta».

Por outro lado, existe uma relação estreita entre a elevação do ponto de vista na imagem e o desenvolvimento de uma tradição paisagística na pintura, bem como uma relação à expansão de um mercado da gravura, num novo contexto comunicativo determinado pelas técnicas de impressão tipográfica e xilográfica, de que também dependia a cartografia, e que segundo Alpers (1983), foi responsável pela proliferação das vistas topográficas de cidades que viriam a tornar-se igualmente modos da pintura.

Apresento, de seguida, o caso particular das perspectivas aéreas oblíquas (ditas «olho de pássaro»), «inventadas» nestes começos da modernidade; relaciono-as com um novo regime da representação e do olhar contemplativo e com as novas ideias do espaço e do universo forjadas pelo conhecimento científico, cuja «revolução copernicana» é também uma revolução das imagens e das suas teorias, em sentido restrito de artefactos e lato de «concepções de mundo» (Heidegger).

3.5.1. A vista «olho de pássaro»

Uma primeira evidência desta nova ordem das imagens que associa as possibilidades da perspectiva ao controlo territorial encontra-se na «invenção» da vista «olho de pássaro», assim designada por situar o espectador algures num ponto do céu, sobrevoando uma região ou cidade, imaginando o que veria um pássaro. No Alto Renascimento europeu para encontrarmos este ponto de vista é necessário sair do «enquadramento» institucional que rege a pintura e entrar nos campos da cartografia e da Geografia, passar de um regime institucional que regulava as artes para outro relacionado com as ciências e as suas aplicações político-militares⁵⁸.

A subida do ponto de vista faz então passar de um regime de veridicção (Foucault) para outro, de um tipo de usos para outros, tornando a semelhança visual um critério com mais implicações práticas (em particular nos usos militares a que se destinava a cartografia).

O ângulo de visão «olho de pássaro» resulta da aplicação e desenvolvimento dos princípios da homogeneidade espacial da perspectiva à representação de vastos espaços vistos de um ponto imaginário do céu. Implica, como vimos, abandonar a representação orientada para o ponto de fuga central. Hoje, esta perspectiva é classificada como uma das perspectivas centrais ou cónicas rigorosas, obtidas a partir

⁵⁸ Os primeiros exemplos conhecidos desta perspectiva surgem durante o século XV, embora vá sendo progressivamente alterado no sentido de um aumento de precisão nas informações visuais. O mapa de Pietro del Massaio da cidade de Florença, datado de 1475, é apontado como um dos melhores exemplos deste tipo de vista (Buisseret, 1998: x), (fig. 15).

de três pontos de fuga⁵⁹. Surge, pois, ligada à construção de mapas e denota uma tendência para ultrapassar os anteriores mapas de relevo, caracterizados pela indicação da localização aproximada das formações montanhosas através de uma linha curva simples, sem qualquer volumetria. Introduce, por isso, alguns problemas novos de congruência espacial, inexistentes nas versões menos «realistas».

Com efeito, nos mapas mais antigos não constituía qualquer problema apresentar alguns elementos numa vista lateral e outros numa visão «em carta». A conjugação de recursos beneficiava, sobretudo, a eficácia de leitura, a facilidade do reconhecimento e a bidimensionalidade do próprio medium. Ainda, hoje, se pedirmos a não especialistas para fazerem um mapa representando montanhas, o habitual é desenharem essas curvas simples. Na realidade, mesmo no campo especializado, a introdução das questões de congruência espacial que relevam da perspectiva não impedirão que continuemos a ter esta mistura de perspectivas, mais frequente nos mapas de vastos territórios, por questões de escala, até ao final do século XIX e à introdução, já no século XX, da fotografia aérea na cartografia.

Por isso, esta tendência para a homogeneidade na representação do espaço, mostrando o relevo e a profundidade de edifícios, é aplicada quase exclusivamente à cartografia urbana e regional, já que perde legibilidade e eficácia em escalas de visão muito distantes e elevadas, por exemplo, na representação de continentes ou nos mapas do mundo.

⁵⁹ Cónica devido ao princípio da intercepção do cone visual. No final do século XVIII, Gaspard Monge (1746-1818) desenvolve a geometria descritiva em torno das projecções paralelas em que todos os pontos dos objectos cruzam o plano de projecção em ângulos rectos e que para tal situam o espectador no infinito. O objecto projectado e a sua projecção têm as mesmas dimensões (ao contrário do que acontece na projecção cónica). Nestas perspectivas paralelas usadas em desenho técnico, surge outra forma de vista de cima conhecida por perspectiva paralela oblíqua ou cavaleira. A denominação de «cavaleira» para esta perspectiva tem sido tema para algumas hipóteses controversas, sendo atribuída à vista de cima por referência ao que veríamos montados num cavalo, ou à relação com os usos militares e à ajuda que proporciona à cavalaria, pelo que também é conhecida por perspectiva militar. Reportada como tendo origem no século XVI, precisamente na perspectiva oblíqua, esta designação só se encontra, no entanto, no século XIX. O método de Monge foi segredo de estado durante vários anos, tendo sido apresentado publicamente em 1794, vários anos após a sua invenção e uso militar.

Este problema da compatibilização do local e do global é incontornável ainda hoje, apesar dos globos virtuais e outros sistemas cartográficos digitais terem hoje solucionado eficazmente essa conjugação. Porém, é um problema reconhecido praticamente desde o tratado de Geografia de Ptolomeu⁶⁰. Percebendo a dificuldade de representar o todo sem descaracterizar as partes, Ptolomeu propõe uma nova disciplina que denominou Corografia, da palavra grega *chora*, para espaço, destinada a complementar a visão global da Geografia através da descrição de um lugar particular, da vivência dos seus habitantes, os costumes e da história dos locais, implicando no fundo a comunicação do sentimento do lugar, mais do que as preocupações com a medição e a geo-localização privilegiadas pela geografia⁶¹. As perspectivas «olho de pássaro» aproximam-se, pois, dos propósitos da corografia quer no âmbito dos trabalhos cartográficos quer nos casos em que estas perspectivas passarão a ser adoptadas pela pintura, o que, na pintura, ocorre de forma mais forte em seiscentos.

Os mapas que Leonardo da Vinci realizou da região da Toscânia (figs.13 e 14) são exemplo deste tipo de representação e tornar-se-ão, de facto, uma poderosa convenção pictórica da representação dos espaços urbanos e da topografia regional, tanto na pintura como na cartografia. Hoje, constitui um dos pontos de vista com melhor definição e legibilidade dos actuais globos virtuais (fig.15).

⁶⁰ Cláudio Ptolomeu (83-161 d.C.) influenciou com o seu *Almagesta* todo a astronomia até ao século XVII. A geografia greco-romana, incluindo as primeiras coordenadas de longitude e latitude, está exposta nos oito volumes de *Geographia*, provavelmente editados em Alexandria no ano de 150 d.C. Será traduzida do grego para latim pelo florentino Jacopo d'Ángelo, em 1406. Esta tradução, que viria a ter grande influência na cultura europeia renascentista, foi ilustrada por Piero del Massaio (sobre a recepção da obra e dos seus mapas cfr. Miller, 1998).

⁶¹ Ptolomeu escreve que a geografia trata «das vilas maiores e das grandes cidades, do alcance das montanhas e dos principais rios», ao passo que a corografia trata «das localidades mais pequenas tais como portos, quintas, aldeias, ribeiros e afins» (cit. Por Miller, 1998: 35). A relação que estabelece com a arte do desenho é ilucidativa desta diferença de escala e objectivos. Voltando a citar Ptolomeu a partir de Miller, a corografia complementa a geografia: «Tal como numa pintura no seu todo devemos começar por colocar os aspectos maiores e só depois os detalhes que os retratos e as imagens possam requerer, dando-lhe proporção uns em relação aos outros». A função da corografia aproxima-se muito da da pintura, cuja referência, segundo a interpretação de Naomi Miller, pode ser a da escola paisagística romana. Ptolomeu refere que a corografia deve «pintar uma verdadeira semelhança e não apenas dar posições exactas e tamanhos» (Miller, *idem*)

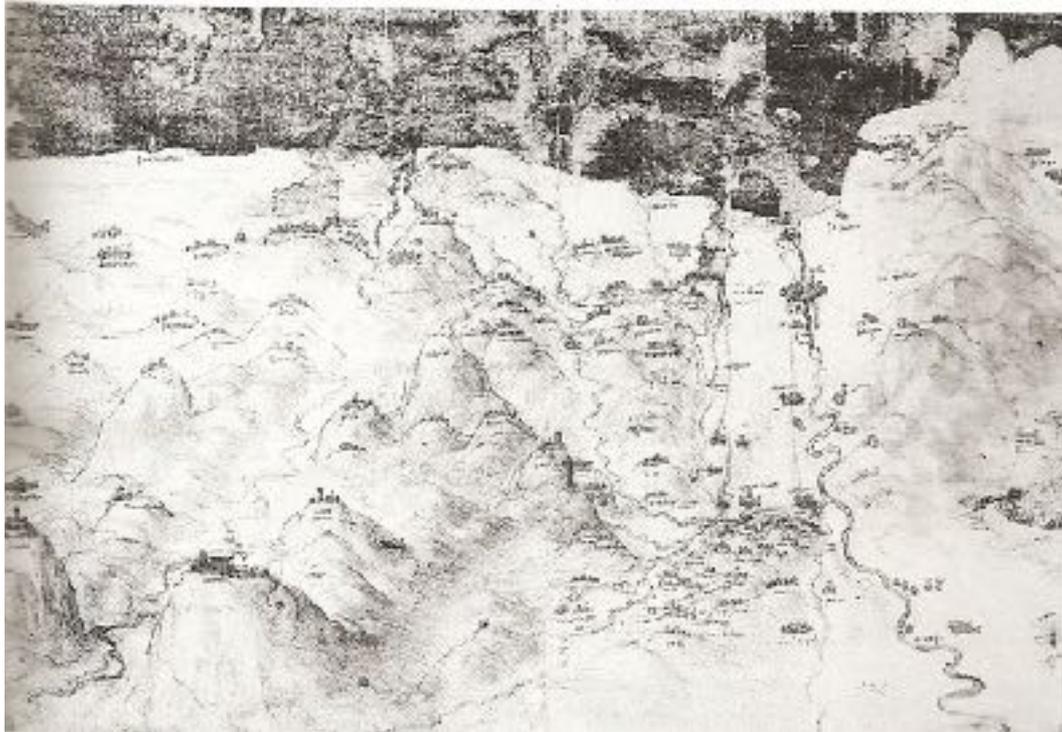


Figura 13. Leonardo Da Vinci, Vista «olho de pássaro» da Toscânia Ocidental, 1502.

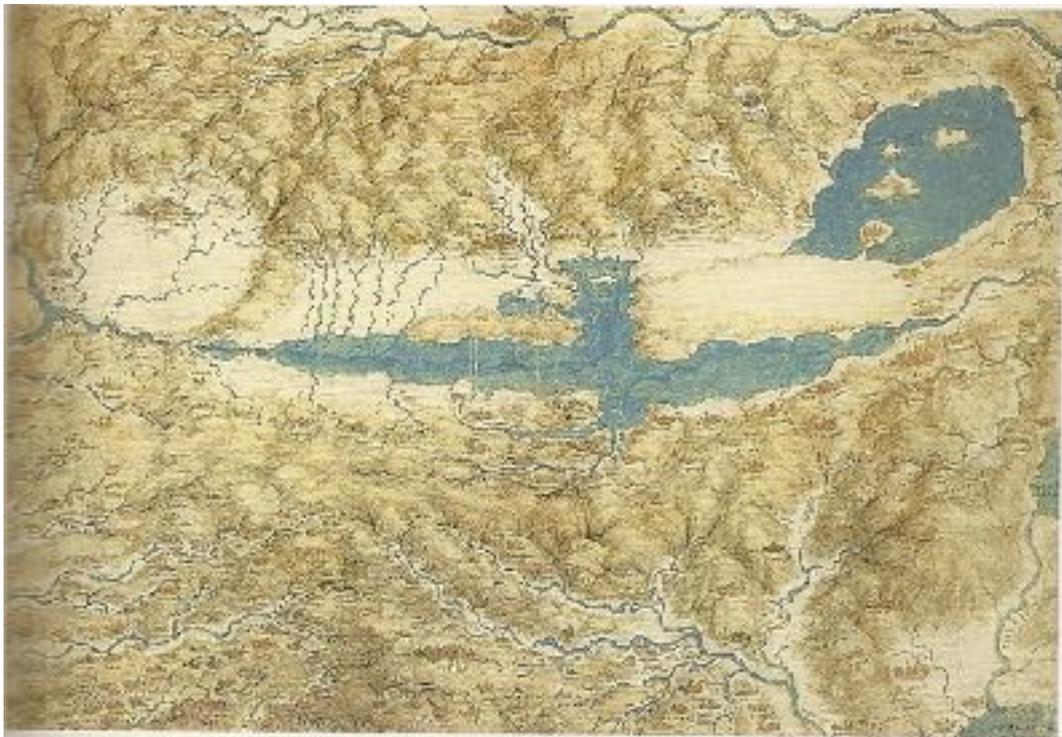


Figura 14. Leonardo da Vinci, Vista «olho de pássaro» do Sul da Toscânia (Vale de Cjiana), 1502

Os mapas de Leonardo foram realizados em 1502 durante o breve período de dois anos em que Leonardo trabalhou como engenheiro, cartógrafo e arquitecto militar para o príncipe Cesare Borgia, que pretendia ocupar militarmente a Toscana ⁶². Os seus mapas não perderam um certo carácter esquemático típico dos mapas de relevo, mas introduzem uma unificação do espaço e uma impressão de realidade próprias à visão em perspectiva. Sem linha de horizonte nem ponto de fuga, Leonardo imagina um espectador muito distante e elevado que olha de forma oblíqua as cordilheiras, os vales, rios e cidades da região. Este ângulo permite a lateralidade e o consequente uso dos efeitos de sombreado para simular o relevo das várias montanhas; possibilita também alguma marcação de planos na imagem-mapa através do aumento relativo de tamanho das montanhas no primeiro plano face às «mais distantes» na parte superior da imagem. Ou seja, apesar da abolição da linha de horizonte e do ponto de fuga consegue-se, com este ângulo, manter alguns índices de profundidade.

Nestes mapas as várias cidades são desenhadas de forma muito esquemática e próxima do símbolo cartográfico, mas ainda assim, Leonardo procurou dar uma ideia da sua dimensão relativa e destacar os seus principais e mais característicos monumentos. Os nomes das cidades e rios estão inscritos junto a cada elemento, para uma leitura imediata, e o vale arenoso em torno dos lagos é bem demarcado da paisagem montanhosa, no caso do mapa que apresenta a visão de sudeste (fig.14). No mapa que representa a direcção oeste, o ponto de vista é mais aproximado e o ângulo mais baixo sem, contudo, representar qualquer linha de horizonte (fig. 13).

Leonardo terá percorrido a região para procurar traduzir as distâncias relativas no seu mapa, o que tem sido lido como evidenciando a importância da observação na representação visual (cujo estatuto é, no entanto, controverso), mas era uma actividade

⁶² O ângulo de visão «olho de pássaro» tornou-se um campo de disputa concorrencial entre os principais globos virtuais fornecidos livremente aos internautas: o Google Earth da empresa Google e o Earth Vista da Microsoft. A luta pelo primeiro lugar nas preferências do público passa por procurar apresentar os «melhores ângulos», a melhor definição e a maior cobertura do globo em grande definição, entre outros factores, nomeadamente, os relativos à geolocalização. É também um ponto de vista privilegiado por muitas apresentações meteorológicas, tanto científicas como populares (na televisão), em mapas turísticos e usada nos sistemas de orientação GPS.

particularmente importante para os geógrafos e desenhadores de mapas (Andrews, 1999).

Leonardo terá feito o mesmo género de levantamento territorial para a representação da cidade de Imola, percorrendo cada rua e realçando os edifícios mais marcantes. Neste mapa, a visão é vertical e muito distante e por isso, a representação é mais esquemática e abstracta, mas nota-se, ainda assim, uma tentativa de constituir alguns índices de profundidade que resultam na verticalidade e lateralidade que imprime a uma espécie de torre, situada no limite inferior esquerdo da cidade representada, onde introduz uma sombra e onde o ponto de vista está pensado na relação com o centro urbano da própria cidade (o qual determina portanto o lado visível da torre elevada) e coincide com o ponto de intercepção das linhas fiduciárias usadas para orientação (fig.16). Leonardo introduz no mapa um carácter imagético que ultrapassa o esquematismo da visão em carta e ficciona a nossa experiência do espaço real, isto é, literalmente, *imagina-a*.

Como refere Denis Wood (1992) todos os mapas têm finalidades, ou seja, representam interesses, os quais determinam as escolhas dos elementos que nele surgem (e os que não surgem), os seus temas e formas de representação⁶³. Wood, no seu livro sobre o poder dos mapas, faz uma breve história do sinal de relevo na cartografia para demonstrar que a existência de montanhas só é assinalada nos mapas quando corresponde a um interesse ou a uma necessidade e que a sua forma de representação depende também do tipo de interesse em causa⁶⁴. Estas escolhas resultam dos valores culturais e das necessidades sociais:

⁶³ Para Wood todos os mapas têm temas, autores e objectivos. Faz a distinção entre sociedades mapeadoras e não mapeadoras. Uma das formas de distinção diz respeito ao critério de representação do outro nos seus mapas. As sociedades mapeadoras colocam os outros povos nos seus mapas de forma mais intensiva, ao contrário das sociedades não mapeadoras. As primeiras apresentam um sistema social normalmente mais especializado, o que também se reflecte na quantidade e diversidade de tipos de mapas. As sociedades não mapeadoras estão mais interessadas no processo de mapear do que no objecto mapa (1992).

⁶⁴ Isso justifica, segundo Wood, a inexistência de representação das montanhas nos mapas esquimós, incluindo os actuais. O autor faz o exercício de pensar porque haveriam os esquimós de querer representar montanhas e, tendo em conta o seu modo de vida, não encontra nenhuma razão (Wood, 1992; Rundstrom, 1990).



Figura 15. Vista da cidade de San Diego no Google Earth (2008) e de Florença por Piero del Massaio (1475)

«O desenvolvimento de um sinal para as montanhas não reflecte uma capacidade potencial (que não esteve em causa durante centenas de milhares de anos), mas valores culturais e necessidades sociais, o que é o mesmo que dizer ... interesses. A representação das montanhas só surge quando existe algum interesse na representação da sua presença (para melhor demarcar os limites da soberania), da sua largura (para melhor fazer passar sobre elas as balas de um canhão) ou do volume dos montes (para melhor colocar minas), mesmo na nossa cultura de «fazedores de mapas» (mapmaking culture)» (1992: 147)

Os mapas de Leonardo, que omitem vegetação e mesmo os caminhos entre as localidades, centram-se, para além da representação dos espaços urbanos, na representação dos rios e das montanhas, destacando nestas a sua volumetria, extremamente relevante para os ataques a partir de frotas fluviais⁶⁵.

⁶⁵ Isto é-nos sugerido pela leitura de Wood (1992), sendo que o autor não aborda nenhum destes mapas de Da Vinci. Não encontramos evidências sobre as táticas bélicas efectivamente seguidas por Cesare Borgia.



Fig. 16. Leonardo da Vinci, *Mapa da cidade de Imola*, 1502 (Cod. Atlântico 12284), caneta e aguarela sobre papel.

O domínio do território parece um assunto incontornável nesta época e o crescimento urbano torna-se um dos fenómenos que motiva o aparecimento de inúmeros mapas dos espaços urbanos em visão «olho de pássaro» que contrastam em rigor, em quantidade de informação e quanto à capacidade de constituírem um certo sentido do lugar e da sua especificidade, com os mapas ocidentais anteriores, bastante mais esquemáticos e simbólicos.

A historiografia contemporânea tem debatido a história dos mapas através da oposição entre «mapas de imagens» (pictográficos) e «mapas de símbolos» e do modo como são interpretados pelos vários investigadores. Para uns, como Catherine Delano Smith (1987), os mapas pictográficos evoluíram para mapas simbólicos, mais abstractos; para outros, como P.D. Harvey (1980), os mapas primitivos eram mais

abstractos que os mapas mais recentes. A presença de imagens revela, para este autor, um maior domínio das técnicas de representação⁶⁶.

Seja como for, as imagens (no interior da imagem que o mapa também é) introduzem sempre elementos de caracterização do local, de fácil reconhecimento. Neste tipo de perspectivas, destacam-se os edifícios mais altos ou as regiões mais montanhosas, cuja volumetria, por sua vez, satisfaz melhor o próprio sistema de representação.

As dificuldades inerentes a este ponto de vista oblíquo face a uma visão exclusivamente em carta (vertical) têm que ver com a dependência de toda a representação face ao ponto de vista e ao lugar do espectador, criando um sentido de leitura e uma lateralidade, o que prejudica a representação das localidades que se encontrem «do outro lado» da montanha, no caso dos mapas regionais, ou objectos atrás de um edifício, nos mapas urbanos, bem como a dificuldade de manter uma escala constante entre os diferentes tipos de espaço e a já referida dificuldade de representar deste modo um vasto território, por isso, será definitivamente abandonado pela cartografia positivista, no século XIX. A visão em carta, por sua vez, prejudica o reconhecimento dos objectos representados, transforma os lugares em pontos relativos, omitindo a sua especificidade ao mesmo tempo que valoriza a sua localização espacial. Nesta visão vertical não é atribuído um lugar fixo ao espectador o que significa que se joga o paradoxo de abolir o próprio ponto de vista e a perspectiva, aumentando-se o seu carácter abstracto.

A propósito das características da perspectiva aérea oblíqua, David Buisseret na introdução a *Envisioning the City* (1998) refere:

«Uma vista deste género não só dá uma ideia do traçado da cidade (mais evidente em planta) como também permite ao artista transmitir algumas impressões sobre

⁶⁶ A história da cartografia pode fazer-se, de certa maneira, observando as várias estratégias de articulação entre os modos de representação do geral e do particular, que se relaciona intimamente com a diversa mobilização de palavras, símbolos gráficos e imagens.

a sua dimensão vertical através da indicação dos edifícios mais altos (e em geral mais significativos). (...) Durante o século XX, este tipo de vistas tornaram-se menos comuns, mas são ainda usadas quando o cartógrafo pretende dar uma ideia do traçado geral da cidade e, simultaneamente, identificar os seus principais monumentos (1998: xi)»

Até ao positivismo oitocentista, o espaço contínuo da perspectiva torna-se matriz, na cartografia, para todo um conjunto complexo de soluções de harmonização de escalas e pontos de vista, e de associação entre recursos icónicos e simbólicos (gráficos e escritos) até porque as noções de precisão estavam ainda distantes das que a ciência e a técnica do século XIX e XX viriam a permitir.

A grande vantagem destas imagens no ângulo aéreo oblíquo, para além das que decorrem do seu carácter cartográfico, isto é, a compreensão imediata das relações espaciais entre vários locais de interesse, é a «visualização» mais realista do aspecto dos vários elementos mapeados, como se lá estivéssemos, e a construção de uma visão impossível e, nesta época em que não existem aviões, necessariamente imaginária, tornada real e visualmente experienciável. A visão de cima vertical será sempre mais abstracta e desligada do corpo, mesmo quando se passar a usar a fotografia, ou sobretudo, com a fotografia.

Mais do que servir para fins de orientação no espaço urbano, como os nossos mapas actuais, estas visualizações em «olho de pássaro» de cidades e/ou regiões servem, sobretudo, para a promoção e construção da sua identidade e, certamente, para legitimar os seus administradores.

Denis Wood considera, a propósito, que talvez o grande poder dos mapas esteja na sua possibilidade de transformar em realidades (reificar) o que de outro modo é inacessível ou invisível. O grande poder dos mapas é o de dar a ver, o de imaginar, ou seja, o de tornar imagem (que todo o mapa é) aquilo que não é imediatamente perceptível. Os mapas têm sido ao longo dos tempos, e através das mais diversas

formas (desde as formas mágicas), um meio de controlo, que vai da simples orientação no espaço à reclamação de direitos territoriais, da estratégia militar à decisão sobre o traçado de uma futura estrada, ou à cobrança de impostos, mas também uma forma de afirmação de prestígio e de poder – aspectos, todos eles bem mais intangíveis do que parecem à primeira vista.

«Estamos sempre a mapear o invisível ou o inalcançável ou o eliminável, o futuro ou o passado, o que-não-está-aqui-presente-aos-nossos-sentidos-agora e, através do que o mapa nos oferece, transmutamo-lo em tudo aquilo que não é ... em real» (Wood, 1992: 5).

A aplicação dos princípios da imagem em perspectiva à visão cartográfica que se faz em torno deste ângulo de visão «olho de pássaro» introduziu uma certa pressão para a unificação do ponto de vista bem como para outras formas de inserção dos elementos narrativos. Estes elementos, tanto escritos como icónicos, ligados ao tempo e ao acontecimento, não desaparecem do mapa apesar de se favorecer, agora, uma espacialização mais estrita e de existir a tendência para os expulsar do interior do mapa.

A cartografia aproxima-se da pintura num movimento genérico que vai da expulsão dos elementos escritos para zonas separadas da imagem, muitas vezes tornadas elas próprias tridimensionais através de cercaduras; e da conjugação, em zonas separadas, de outras escalas e perspectivas complementares para não quebrar a homogeneidade espacial.

Embora a cartografia tenda a eliminar os elementos «vivos», verifica-se a introdução na imagem-mapa de elementos icónicos que remetem para as actividades humanas (algumas pessoas, navios) mas de forma integrada na lógica espacial da imagem (embora, ao nível das grandes escalas persistam os desenhos alusivos colocados sobre a visão em carta sem qualquer «integração» na mesma lógica espacial, como na fig. 21).



Figura 17. *Vista de Toro*, 1573, Universidade de Salamanca. Autor provável: Luís de Toro. Xilogravura.



Figura 18. *Planta de Maiorca*, 1644. Autor: Antoni Garau. Xilogravura. Coleção privada.

O mapa de França de Claes Jansz. Visscher datado de 1650 (fig. 22) é um bom exemplo dos modos de compatibilização dos vários recursos no interior de uma lógica espacial decorrente da imagem em perspectiva. Este mapa procura apresentar uma visão «olho de pássaro» muito distante, para incluir todo o território francês, mas o resultado é uma espécie de híbrido entre a visão esquemática das estradas e de territórios em branco, e as montanhas em relevo, com os seus sombreados bem definidos e a representação de algumas cidades, com os seus edifícios emblemáticos.

Esta dificuldade é contornada apresentando, na lateral do mapa, em janelas separadas e legendadas, várias perspectivas aéreas das principais cidades de França, sem contudo constituírem mapas para fins de orientação. São antes representações corográficas do «aspecto geral» da topografia das diferentes cidades recorrendo a visões mais e menos oblíquas, umas próximas de uma visão vertical mais típica dos mapas (La Rochelle), outras, da visão «olho de pássaro» (Paris; Marselha), e outras ainda da visão de perfil com uma solução panorâmica de abertura de vários pontos de fuga ao longo da linha de horizonte, chegando mesmo a figurar transeuntes em primeiro plano para ancorar o olhar do espectador. Uma solução que se tornou frequente e que parece remeter as imagens para a situação do que veria um viajante ao aproximar-se a pé, o recorte que os edifícios desenham contra o céu, e enfatiza a extensão do terreno, do plano do quadro, e o uso das imagens como forma de comunicação da experiência individual do lugar (Bourges, fig.23). Este mapa funciona como uma espécie de enciclopédia, reunindo saberes de vários tipos⁶⁷ e constitui um instrumento fundamental da afirmação dos estados-nação.

Este hibridismo não deixa de apresentar a tal «pressão» para a constituição de um espaço extenso, superficial mas homogéneo, a que aludi, já que, com excepção da

⁶⁷ Ainda nos quadrados laterais encontramos desenhos dos fatos típicos das várias regiões francesas; no interior do mapa, para além dos nomes que estão inscritos junto aos locais respectivos, temos «cercaduras» com as armas do país, textos com a sua história, forma de introduzir a narrativa, a qual também está presente na imagem através dos barcos que navegam em torno da sua costa. Neste caso, a escala dos navios é maior que a do mapa mas acaba por servir bem os propósitos da visualização do espaço náutico e das suas actividades e ajuda a pôr o mapa em perspectiva. Representa-se ainda a «rosa-dos-ventos», fundamental para a geo-localização e navegação marítimas.



Figura19. *Topografia de Madrid*, 1656. Autor: Pedro Teixeira (português). Xilogravura.



Figura 20. *Planta de Valência*, 1608. Autor: António Mancelli. Xilogravura. Coleção privada.

toponímia, tende a separar em janelas e cercaduras – que lembram as janelas dos actuais softwares - as várias escalas de visão dos espaços urbanos e os elementos escritos através dos quais se narra a história e certas características dos locais.

Essa separação evidencia a vontade de fazer equivaler a imagem à experiência perceptiva visual dos locais, típica da imagem em perspectiva. Torna-se igualmente um poderoso discurso de reificação do próprio mapa: tornado, como diz Wood, realidade. Tão real como o território que representa. Torna-se um meio efectivo da sua construção quer simbólica (pelo imaginário que produz) quer material (nas diversas apropriações e edificações que origina no terreno).

Esta mesma construção de um certo «sentimento do lugar» encontra-se num mapa mais antigo de Jan Huygen van Linchoten, Vista da Cidade de Angra na Ilha Terceira, datado de 1595 (fig. 24) onde também se dá um destaque especial aos navios colocados em perspectiva, evidenciando as actividades humanas e que introduzem um carácter narrativo no mapa. Este mapa em «olho de pássaro» procura integrar na lógica perspectiva elementos da visão «em carta» sem os remeter para janelas separadas. Força o ponto de vista oblíquo de tal modo que constrói uma integração dos dois pontos de vista: o mapa presente no traçado esquemático das ruas da cidade e no parcelamento das terras; e as volumetrias das montanhas e dos navios. Por outro lado, note-se que a toponímica foi retirada do interior do mapa, o que o aproxima do modo pictórico da pintura. Esta «pressão» para uma visão volumétrica do espaço bidimensional da visão em carta está presente neste mesmo hibridismo e comprova a confluência entre mapas e pintura.

Isso é radicalmente assim, na pintura de Pieter Snayers (1592-1667), A Infanta Isabel Clara Eugénia no cerco de Breda de 1624, quadro de 1630 (fig.25), e onde a vista de perfil, em primeiro plano, se transforma num vasto panorama cartográfico onde o território se transforma em mapa, as cidades destacam-se numa visão aérea oblíqua e mostra-se a disposição estratégica das tropas no terreno distante. As pessoas, maioritariamente ausentes dos mapas, ocupam, nesta pintura, o mapa tornado território



Figura 21. *Brasil*, «Atlas Universal» de Sebastião Lopes, c. 1565.

(e vice-versa) e as nuvens, com as suas sombras, introduzem elementos atmosféricos que contribuem para a unificação da cena e do mapa e para o seu «realismo».

Os meios da pintura, o seu suporte, a sua qualidade pictórica e o seu discurso – assente na representação de cenas por meios exclusivamente pictóricos – servem-se dos meios da cartografia e dos seus poderes particulares, justificados pelo seu tema histórico e político de que os mapas são indissociáveis, para conferir mais «realidade» (um maior grau de iconicidade)⁶⁸ ao mapa, promovendo a imbricação entre território e mapa. Por sua vez, por meio do mapa, credibiliza-se o acontecimento representado na pintura, já que o mapa aufero do prestígio e do poder de descrever com rigor (Casey, 2002; Alpers, 1983). Os acontecimentos políticos traçam o mapa e o mapa interfere nos poderes políticos.

⁶⁸ Refiro-me aqui à ideia de Charles Sanders Peirce de que um ícone é sempre uma questão de grau de semelhança.

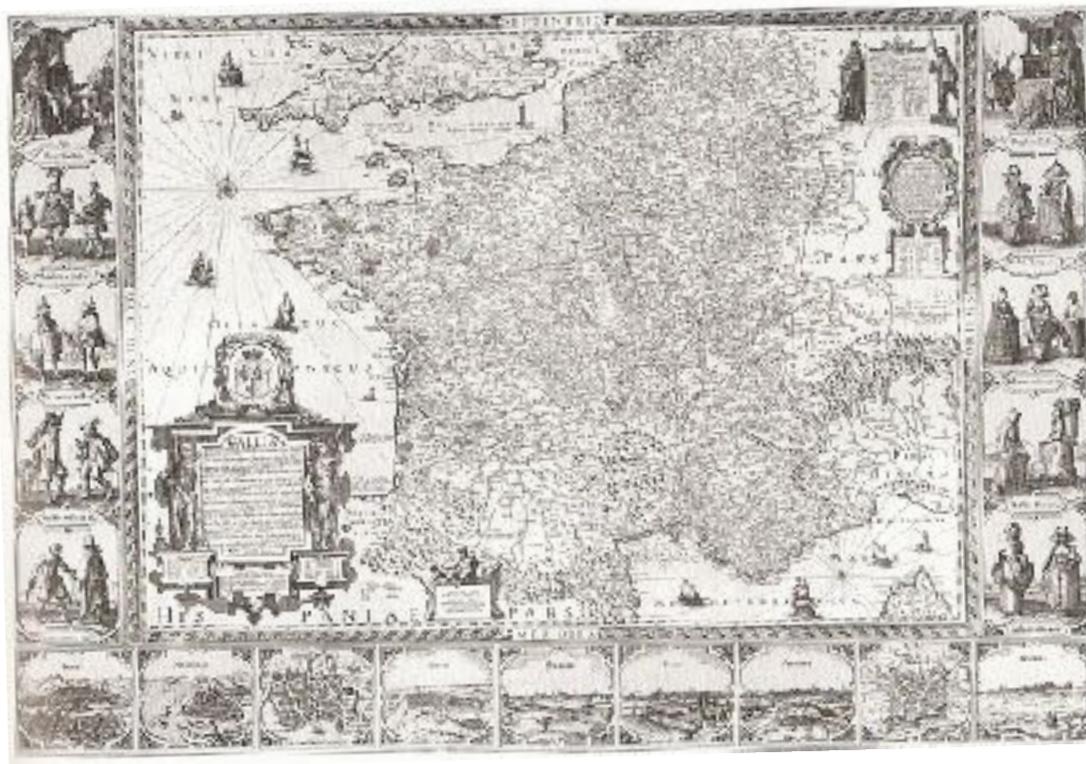


Figura 22. Claes Jansz Visscher, *Gallia*, 1650.

A presença de elementos em perspectiva nos mapas não afecta, nesta época, a sua credibilidade nem a sua natureza de mapas, pelo contrário, podemos acreditar que o aumento de informação visual fornecido pela volumetria potencia a construção da identidade cultural dos territórios representados e inibe a sua confusão com quaisquer outros, reforçando o seu cunho de documento de propriedade, não confundível com qualquer outro território, tornando real uma imagem «nunca antes vista».

Para Denis Wood todo o mapa é sempre uma «imagem nunca antes vista» pois relaciona fenómenos difíceis de relacionar na nossa experiência directa e não mediada dos lugares. Experienciar a cidade de Lisboa, como um todo, numa só imagem, é possível de avião ou helicóptero, mas mesmo assim, bastante complicado, pois a visibilidade de um passageiro é sempre limitada e a distância terá de ser demasiado elevada para englobar toda a cidade. Terá sempre de ser uma reconstrução de vários fragmentos que se desenrolam no tempo. Mesmo na experiência directa será sempre

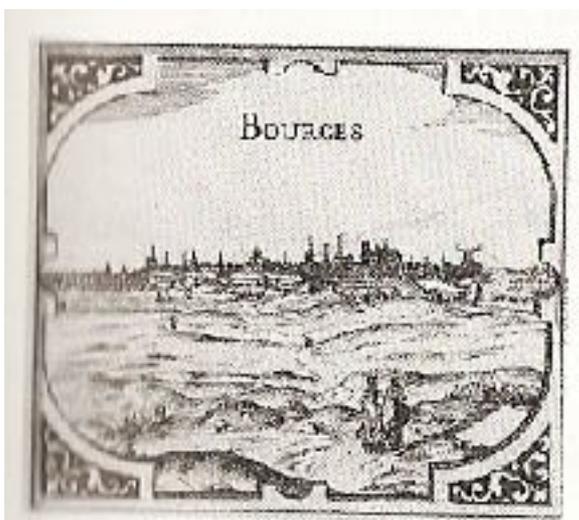


Figura23. A cidade francesa de Bourges vista de perfil. Detalhe de *Gallia* (imagem anterior)

uma espécie de montagem de visões fugazes e parciais. Os mapas e as imagens aéreas respondem a essas dificuldades e concretizam, de facto, algo não experienciável imediatamente. Constroem imagens «nunca antes vistas» que, actualmente, se tornaram habituais nos sistemas de mediação das nossas sociedades.

3.5.2. O olho cartográfico da pintura

Este movimento de dar volume ao mapa, de o tridimensionalizar, aproximando-o da lógica pictórica da pintura, acontece também no sentido oposto, isto é, o de superficializar a pintura, tornando-a cartográfica e panorâmica – Christine Buci-Gluksmann fala num «olho cartográfico da arte» (1996) - saindo dos espaços fechados e interiores da cena teatral (e do modelo do palco) para produzir um sentido da espacialidade como extensão e que, como já referi, ocorre em particular na pintura do norte da Europa a partir de finais do século XVI e constitui a «invenção» de outras formas de perspectiva, multiplicando pontos de vista e formas de pensar o quadro, a composição e a própria representação.

A imagem é cada vez menos concebida como um quadro fechado para ser considerada fragmento de uma totalidade. Em particular no período barroco, com a

descoberta de que tudo é representação, a ideia de totalidade torna-se uma utopia e um desejo que trabalha a imagem, a finalidade de toda a representação que, contudo, não pode ser senão fragmento.

A semiótica «clássica», que ora se inaugura, trabalha o paradoxo de saber que toda a totalidade não pode ser senão representação – dada, por assim dizer, numa imagem – mas que, devido a esse estatuto representativo, se torna fragmento, totalidade perdida. Enquanto Ptolomeu, na sua concepção de um universo finito e delimitado, acreditava na possibilidade do desenho total de toda a Terra conhecida (e a conhecer) uma vez que linguagem e mundo são coincidentes, esse desígnio, torna-se na modernidade, e nos seus começos «Clássicos» (Foucault, 1966) e «Barrocos» (Benjamin, 1984), muito mais problemático, mas, ainda assim, omnipresente. Hoje, toda a terra está cartografada, mas eis que surgem novos territórios (o fundo do mar), novas galáxias, novos desejos.

Um dos mais impressionantes exemplos do espaço cartográfico em pintura (ou será do espaço pictórico em cartografia?) e da concepção de quadro como fragmento é a pintura a óleo de Jan Micker mostrando a cidade de Amsterdão de forma detalhada e descritiva, como diria Svetlana Alpers (1983), simulando um voo aproximativo à cidade e um corte temporal num momento da vida quotidiana da cidade, presente em elementos ligados à acção e ao tempo, tais como os barcos e os efeitos das sombras projectadas pelas nuvens que, no entanto, estão fora do enquadramento, obrigando a que o espectador conceba a transitoriedade do próprio quadro (fig. 2). Os efeitos atmosféricos, geralmente ausentes dos mapas, são aqui um recurso realista fundamental (e têm a sua história própria na história das imagens)⁶⁹.

Micker não se limitou a introduzir as «armas» da Holanda ou um pergaminho que legenda a imagem. Neste «mapa pintado» (Alpers) estes elementos, essenciais em cartografia, também projectam as suas sombras sobre o espaço que ocupam.

⁶⁹ Cfr. Damisch, *Théorie du nuage* (1972); Aumont, *L'oeil interminable* (1989); A presença das nuvens será uma das dificuldades da aplicação da fotografia à cartografia e um dos motivos da fabricação de «fotografias corrigidas», designadas por ortofotografias, que são, na verdade «fotografias-mapas».

O que é próprio desta visão aérea oblíqua é a representação deste sentido de unificação espacial que visa a aproximação a um espaço real, experienciável visualmente (e corporalmente mediante a visão), equivalente ao que um imaginário viajante «aéreo» veria, tal como em qualquer perspectiva. Este efeito de verosimilhança (de equivalência sensorial) não se obtém na visão esquemática «em carta», que é mais abstracta. Em termos semióticos podemos distinguir estas duas visões recorrendo às noções de Charles Sanders Peirce de «ícone de primeidade» e «ícone de segundeidade»: o primeiro caso refere-se a uma analogia baseada nas qualidades sensitivas primeiras dos fenómenos (ou fanerons), enquanto que o segundo tipo de semelhança remete para uma analogia não já às qualidades dos objectos mas às suas relações, tratando-se, neste caso de uma imitação dessas relações e não dos seus objectos (trata-se de um «diagrama» de relações).

No seu estudo sobre a pintura holandesa do século XVII, que considera uma «arte da descrição», Svetlana Alpers (1983) defende que a pintura do norte rompe com o espaço albertiano da perspectiva central e inaugura, para a pintura, um novo espaço panorâmico que não segue o modelo italiano do palco e da organização da composição em função de um texto prévio e de uma retórica persuasiva, mas que favorece a espacialidade sobre a temporalidade e a descrição sobre a narração: «os holandeses apresentam as suas imagens como descrições do mundo visto, mais do que como imitações de acções humanas exemplares» (1983:xxv).

Este aspecto atesta, segundo a autora, uma mudança nas funções e formas da imagem: por um lado, na cultura holandesa a imagem adquire funções de descrição do mundo existente e tende a libertar-se de um texto prévio, seja ele bíblico ou mitológico (embora se associe a outros textos, como o científico, e se torne parte desses textos); por outro, é concebida a partir do modelo «ptolomaico» de projecção típico do trabalho cartográfico, ou seja, a imagem é concebida como superfície de inscrição e não como palco de figuras. Daí que surjam no século XVII imagens que a autora designa por «pinturas-mapas» (de que acabámos de ver alguns exemplos): não são simplesmente

pinturas com aspecto de mapas ou mapas com aspecto de pinturas. Para a autora trata-se da partilha do mesmo modelo pictórico, da mesma concepção de imagem.

Através da importância comum que é progressivamente atribuída à actividade prévia de reconhecimento visual do território a representar (registado in loco em papel e lápis⁷⁰), o espaço cartográfico e o espaço da pintura holandesa desenvolvem-se como espaços da vigilância o que significa etimologicamente espaços vistos de cima. Esta associação resulta melhor na palavra francesa «surveiller» (vigiar) cujo sentido etimológico é «sur voler» (voar sobre) ou «sur voir» (ver de cima). Em inglês a palavra «survey», que tem a mesma origem como vista de cima, é utilizada como sinónimo de «pesquisa», «investigação» ou «levantamento territorial», o que indica a mesma ideia de um espaço escrutinado, mapeado, totalmente conhecido e representado (Casey, 2002)⁷¹. Um espaço que se caracteriza como visual, cruzando a sua natureza com essa mesma visualidade, ou seja, essencializando o seu carácter visual. Mais do que em qualquer época anterior, o espaço concebe-se e representa-se como panóptico, o que constituirá uma das críticas contemporâneas à ideia moderna de espaço.

Alpers celebrou alguns dos temas recorrentes na análise da tradição nórdica da pintura, que procurou defender, às vezes com excessiva veemência, e contribuiu para a repartição (por vezes, também demasiado radical) entre as tradições da pintura europeia do sul e do norte, tais como: a ideia de imagem como fragmento de um todo maior que contem em si, paradoxalmente, um agregado de imagens e escalas (fragmentos e todo); um espectador não situado, excêntrico e imerso num espaço alargado; a equivalência entre imagem e impressão óptica, tornando-a superfície «reflectora» do que se apresenta à vista armada e desarmada (concepção óptica da

⁷⁰ Não existem indícios que o trabalho de pintura fosse realizado ao ar livre, ao contrário do que sucedia com o desenho e os esboços. Uma das razões é tecnológica, dada a dificuldade de transportar todo o material necessário. Aparentemente a invenção, durante o século XIX, do tubo de tinta terá facilitado a tradição que se constituiu nessa altura da pintura de cavalete. Mas, as razões são mais complexas, pois têm que ver com o tipo de imagens e modos de as conceber e, genericamente, com o tipo de semelhança ou de «imitação da natureza» procurada.

⁷¹ Que no cinema fora do estúdio exige a «repérage», palavra francesa que mais não é senão um levantamento territorial com vista à sua boa gestão /transformação do espaço em imagem.

imagem); e uma equivalência entre os modos da escrita e os modos da pintura, ambas operações de inscrição numa superfície⁷².

Considerando a questão de um efeito de superficialização do espaço pictórico que resulta da concepção cartográfica, Alpers aproxima a perspectiva que utiliza pontos de distância muito popular entre os pintores holandeses, com a projecção horizontal «ptolomaica» usada pelos geógrafos:

«Enquanto a perspectiva albertiana posiciona o espectador a uma certa distância a olhar através de uma janela enquadrada para um mundo hipotético e substituto, Ptolomeu e a perspectiva com pontos de distância concebiam a imagem como uma superfície plana, não enquadrada, na qual o mundo era inscrito. A diferença é uma questão de concepção pictórica» (idem:138)

A separação que a autora faz entre a perspectiva albertiana e o método dos pontos de distância parece-me um tanto exagerada, uma vez que este método, descrito pelo padre Jean Pelérin (Le Viator) no seu *De artificiali perspectiva*, publicado em 1505, surge como uma forma mais prática para construir a base dos pavimentos numa imagem, mas não constitui imagens, necessariamente, diferentes do método de Alberti⁷³. No entanto, a autora quis tornar emblemático o facto deste método, na sua aplicação, prescindir da ideia do quadro como janela e do espectador como exterior ao quadro, pelo facto de incluir os pontos de distância, que marcam a distância do espectador ao quadro, no interior do quadro e não na altura da linha de horizonte, como

⁷² A autora refere muitas vezes estas características: «A ausência de um enquadramento prévio (...) de tal modo que a imagem espalhada em toda a superfície pictórica parece constituir um fragmento ilimitado do mundo que continua fora da tela (...); O mundo tinge a superfície com cor e luz, impressionando-se a si próprio sobre ela (...); O espectador, não localizado nem caracterizado, percebendo tudo com um olho atento sem deixar rasto da sua presença» (Alpers, 1983: 27). De notar, uma certa naturalização do processo pictórico que é aqui aproximado da fotografia, ela própria naturalizada.

⁷³ Consiste em determinar um ponto ou vários pontos sobre a linha de horizonte cuja distância ao ponto de fuga central equivale proporcionalmente à distância do espectador. Após determinar estes pontos, eles servem para traçar as diagonais que interceptam a grelha ortogonal, a qual foi obtida traçando rectas entre o plano da linha do quadro, subdividido em vários pontos equidistantes, e o ponto de fuga. (Cf. *Perspectiva Criativa*, 2008)



Figura 24. Jan Huygen van Linschoten, *Vista da Cidade de Angra na Ilha Terceira*, 1595, Museu Marítimo de Roterdão.

que abolindo a exterioridade do espectador⁷⁴. Assim, conclui que a perspectiva dos pontos de distância «produz muito facilmente vistas oblíquas e múltiplas» (idem: 57) apresentando como prova o seu uso no livro do holandês Jan Vredman De Vries, *Perspectiva*, publicado em 1604: «Embora Viator tenha, de facto, produzido vistas centralizadas, os seus sucessores do norte enfatizaram a sua natureza mais peculiar» (idem).

O que é certo é que ambos os métodos permitirão tais usos descentralizados e acabarão por generalizá-los e, de alguma forma, por incentivá-los.

A relação entre o método dos pontos de distância e a « projecção ptolomaica» parece-me mais forte quando se trata da construção de uma imagem panorâmica, que inverte a imagem de ponto de fuga central. Nestas imagens, que começam por surgir nas «vistas topográficas» à volta dos mapas e em desenhos e gravuras, desaparece a convergência obrigatória das linhas da imagem num ponto de fuga central e

⁷⁴ «A Imagem de Viator não está separada nem relacionada com um espectador exterior. É por si própria identificada com parcelas do mundo visto» (1983: 56)

determinam-se uma série de «pontos de distância» que subdividem a linha de horizonte em partes iguais. É a estes pontos que se fazem convergir várias rectas, as quais partem dos pontos situados na linha do quadro cujo número depende da distância do espectador.

Daqui resulta uma imagem cujas linhas divergem e que é, portanto, o reverso do espaço concêntrico albertiano. O resultado é um espaço que remete, mais do que acontece no modelo do palco, para um espaço fora de campo, para uma extensividade do espaço. O espaço tende assim, a ser, o que hoje se considera mais imersivo, pois ao invés de alargar para trás do espectador, alarga à sua frente, produzindo um efeito de domínio sobre o espaço que é referido, por isso mesmo, como mais inclusivo do espectador⁷⁵. Este efeito imersivo aumenta à medida que o observador é posicionado, pela geometria do quadro, mais próximo da linha do quadro, o que tende a distanciar mais, entre si, os pontos de distância na linha de horizonte.

Na imagem «olho de pássaro» o efeito é maximizado nos casos em que se verifica a eliminação da linha de horizonte sendo a sua construção quase inteiramente dependente de pontos de medição, exteriores ao quadro (e que, no fundo, equivalem aos pontos de distância, embora se situem fora do espaço da representação). Porém, a sua construção em perspectiva não elimina o ponto de vista nem a posição definida para o espectador.

A questão da superficialização e o reforço da espacialidade surgem como marca do modo topográfico de representação partilhado por pinturas e mapas e que concebem o espaço bidimensional da representação como superfícies de inscrição, tanto de imagens como de palavras. É esta a razão da aproximação que se estabelece com a projecção «ptolomaica» a qual enfatiza a horizontalidade do plano de representação e a projecção paralela que situa o espectador no infinito. Contudo este paralelismo resulta

⁷⁵ Para Alpers trata-se mesmo de uma indeterminação do lugar do espectador, interpretação que me parece manifestamente exagerada. Diz ela: «Antes da intervenção da matemática, a sua maior aproximação tinha sido as vistas panorâmicas dos artistas – as assim chamadas paisagens do mundo de Patenir – a que também faltava um espectador posicionado» (Alpers, idem: 138)

muito difícil pois implica conjugar os planos da terra no terreno e na imagem o que levará os geógrafos, já desde Ptolomeu, a preocuparem-se com os modos de transformação matemática (de conformidade impossível) entre a geometria esférica que rege o objecto a representar e a geometria plana que caracteriza o plano da representação.

Esta noção de inscrição parece constituir um desenvolvimento, ou uma generalização, da concepção projectiva que vai do objecto visto ao plano de projecção e que estava implicada na lógica da imagem iniciada em Quatrocentos se bem que ausente da sua ideia e das suas práticas da imagem sobretudo destinadas à encenação do texto bíblico e mitológico, à criação de um palco para as figuras religiosas ou nobres. Houve, portanto, uma alteração na compreensão e nos usos da perspectiva. De certa forma, a tecnologia da perspectiva forçou estes novos usos e concepções, não é algo desprovido de consequências. Obriga a ver de dado modo.

Uma das alterações mais significativas que justificam a maior apetência para a multiplicação das perspectivas prende-se com a ruptura face às concepções de linguagem e representação anteriores ao século XVII, ruptura que afectará toda a cultura (Foucault; Heidegger).

3.5.3. O regime cartográfico da representação: imagens e descrição

Um outro argumento para interpretar a confluência entre mapas e pinturas, encontra-o Alpers na presença da palavra «descriptio» inscrita no mapa que Jan Vermeer meticulosamente pinta como fundo do seu quadro *A Arte da Pintura* (1666-1667) e onde inscreve o seu próprio nome «I Ver Meer»: «Em nenhum outro quadro Vermeer reclama que o mapa é da sua própria autoria» (1983: 122) interpreta



Figura 25. Pieter Snayers, *A Infanta Isabel Clara Eugénia no cerco de Breda de 1624*, óleo sobre tela, 1630, 200x265 cm, Museu do Prado, Madrid.

Alpers. Vermeer reclama para si o mesmo estatuto do geógrafo⁷⁶. A autora vê nesta aproximação a defesa de um paradigma cartográfico da pintura, justamente num quadro sobre aquela arte:

«Se este mapa é apresentado como uma pintura, a que noção de pintura corresponde? Vermeer sugere uma resposta a esta questão na forma da palavra «descriptio» proeminentemente escrita no rebordo superior do mapa» (1983: 122)

⁷⁶ Um outro argumento a favor desta visão cartográfica da pintura pode encontrar-se num outro quadro de Jan Vermeer *O geógrafo* (1668-1669) que se acredita retratar o próprio pintor no papel de geógrafo. O auto-retrato seria mais uma afirmação dessa afinidade de concepções (Cfr. Gaskell e Jonker, 1998).

A palavra «descrição» apenas era usada para definir os mapas e parece remontar à definição que Ptolomeu deu de Geografia como o desenho exacto (*imitatio*) de toda a Terra conhecida («*Geographia imitatio est picturae totius partis térrae cognitae*»), acrescentando que «ninguém pode ser geógrafo se não souber desenhar» (Ptolomeu, 1932:I). *Graphikós* o termo grego usado por Ptolomeu, tanto significava escrita como desenho, recursos que se tornaram imprescindíveis para a construção de mapas. Em latim originou *scribo* mas, segundo a pesquisa de Alpers, no renascimento foi traduzida por *pictura*, pelo que a ambiguidade exigiu que se introduzisse o termo «des-cribo», descrição, apenas aplicável aos textos. Era por isso, pouco comum reclamar para uma imagem o estatuto de «descritiva». Descrever estava associado a discorrer, ao desenrolar de uma história ou narrativa. Porém, a palavra surge nos textos de geografia durante o renascimento para qualificar as imagens que surgem nos mapas e será, a partir daí, adoptada, mais tarde, pelos pintores do norte para se reportarem à sua actividade como parece ter sido o caso de Vermeer⁷⁷.

Para a autora o texto cessa de determinar previamente a imagem, a imagem autonomiza-se tornando-se ela própria uma espécie de texto, ou seja, o espaço pictórico passa a ser concebido segundo o modelo da escrita. Isto significa a prevalência da ideia de inscrição numa superfície plana de palavras e imagens a um mesmo nível de realidade. Para Alpers a presença da palavra «*descriptio*» no quadro de Vermeer é uma afirmação da autonomia da imagem e do seu poder enquanto meio de descrição, enquanto documentário, ao mesmo tempo que é a consciencialização da própria representação, e portanto a manifestação da «Arte da Pintura».

É em torno desta questão da independência face à norma antiga da «*ut pictura poeisis*» que se compreende as críticas feitas à pintura holandesa por alguns pintores da

⁷⁷ «Ao usar o termo descrição, os textos geográficos aceitaram as bases gráficas do seu campo, enquanto, ao mesmo tempo relacionavam os seus registos com a noção de produção de imagens (...) Com a ajuda das palavras usadas para falar dos mapas podemos sugerir que as imagens do norte estavam mais relacionadas com a descrição gráfica do que com a persuasão retórica» (Alpers, 1983: 136)

época (nomeadamente Miguel Ângelo⁷⁸) e pela historiografia desde o século XVIII, considerando-a «sem assunto»⁷⁹. Esta referência comprova a tese de Alpers de uma libertação face à encenação de textos e acções exemplares transformada num privilégio do ver descritivo de que a imagem se torna ocasião. Este estatuto descritivo significa, então, o uso das imagens para revelar o mundo visto e as formas de vida testemunhadas pelo pintor, que surgem na imagem com esse mesmo estatuto. Mesmo encenando os seus elementos, estes surgem a representar-se a si próprios, como elementos denotativos.

Se podemos considerar a descrição um modo da narração, e assim relativizar a oposição de Alpers, uma vez que as imagens nórdicas deste período também descrevem acções – aceitando a definição de narração como o relato de acções e a de descrição como uma interrupção dessa acção para informar o leitor de situações ou estados –, o que estas imagens não fazem é recontar as velhas mesmas histórias do mito e da religião (embora, como é evidente, a produção destas imagens não cesse). Por isso, deixa de se definir a actividade do pintor à maneira de Alberti, i.e., tendo por objectivo apresentar claramente a historia, e surge esse outro de dar conta do que se vê no quotidiano à semelhança do geógrafo ou do astrónomo: como um observador ou testemunha do visível revelado. Trata-se, pois, da possibilidade de contar histórias novas que se pode

⁷⁸ O pintor português que ficou conhecido como Francisco da Holanda escreve, numa passagem dos seus Diálogos, um dito de Miguel Ângelo sobre a pintura holandesa em que o pintor italiano critica o facto destas pinturas se dedicarem ao prazer do olhar e por acabarem por querer fazer tudo ao mesmo tempo, querendo provavelmente referir-se aos objectivos religiosos: «Na Flandres pintam para atrair o olho através de coisas que agradam...Pintam drapeados, alvenaria, prados verdes, árvores frondosas, rios e o que chamam paisagens e, adicionalmente, muitos figuras animadas espalhadas aqui e ali. (...) Crítico a pintura flamenga – terá dito Miguel Ângelo – não porque seja completamente má, mas porque tenta fazer muitas coisas ao mesmo tempo» (citado a partir de Christopher Wood, 1993:55)

⁷⁹ O pintor setecentista Joshua Reynolds admitia que a pintura holandesa não tinha assunto e servia apenas «para ser olhada», aspecto que referia em tom crítico e que terá marcado uma tendência na interpretação daquela tradição. Panofsky, que Alpers considera ainda emblemático da tradição historiográfica que toma a pintura italiana por modelo, procurou, por seu turno, encontrar um sentido metafórico implícito a estas representações de interiores de casas, ruas, céus, canais e moinhos que abundavam nas imagens holandesas (Joshua Reynolds (1809) citado por Alpers (1983: 1) ; Panofsky (1966));

relacionar com a transição das formas épicas da narração para as formas romanescas⁸⁰. Permite, como já referi, pensar a imagem como forma poética autónoma capaz de veicular a experiência individual e de tornar-se exercício da subjectividade, no mesmo momento em que se afirma o seu potencial denotativo e referencial (descritivo do objecto: objectivo).

Alguns autores contemporâneos demarcam-se desta ideia da literalidade da imagem holandesa, isto é, do seu carácter topograficamente rigoroso. Uma naturalidade tão afirmada ao longo da história da pintura que, como nota Ann Janson Adams, até alguns autores como Denis Cosgrove que têm vindo a demonstrar como a representação da paisagem é uma «formação subjectiva» e um «conceito ideológico» que «representa a forma como certas classes de pessoas deram sentido a si próprias e ao seu mundo através da sua relação imaginária com a natureza, através da qual sublinharam e comunicaram o seu papel social e o dos outros relativamente à natureza exterior» (Cosgrove, 1984:15), aceitam essa naturalidade que consideram evidente naquelas imagens.

Adams no seu artigo apresenta argumentos em contrário, demonstrando como, numa época em que a Holanda estava a empreender uma mudança radical da sua

80 Refiro-me aqui ao que defende Júlia Kristeva opondo o mito e a forma da epopeia ao romance, que considera uma estrutura transformacional: «A análise teórica da literatura que mais directamente se inspira na sociologia designa como romances os textos narrativos cujo aparecimento coincide com o advento da burguesia no palco político e económico da Europa (século XVI) e, partindo desse postulado, vê a particularidade do romance, em relação à narrativa épica e anedótica, no facto de que várias narrativas são «organicamente sintetizadas» através da personagem principal. Quanto a nós, consideramos como romance a narrativa pós-épica que acabou de constituir-se na Europa, em fins da Idade Média, com a dissolução da última comunidade europeia, a saber, a unidade medieval baseada na economia natural fechada e dominada pelo cristianismo. (...) Levanta-se, por conseguinte, a necessidade (...) de estabelecer os elementos de uma semiologia romanesca com base na diferença existente entre epopeia e o romance» (Kristeva, 1984: 15). Daí a sua crítica ao estruturalismo literário (de Propp a Claude Levy-Strauss) por aplicar «o mesmo modelo mítico ao estudo do romance» (idem: 16). Esta mesma diferença entre os modos épicos e romanescos pode aplicar-se na compreensão da diferença entre a escola paisagística greco-romana, em que a paisagem é o local da acção do herói épico ou mítico; e a escola paisagística pós-renascentista, descrita por muitos autores como tendo-se tornado o assunto principal do quadro (Clark, 1976; Gombrich, 1966; Andrews, 1999). As questões mais contemporâneas são debatidas em Mitchell (2002) em torno da relação entre a representação pictórica da paisagem e o contexto imperial em que essas imagens surgem ao longo da história (império chinês; império romano; impérios europeus), o que, em todo o caso, não significa uma unidade formal entre esses tão diversos momentos, tornando, ao que me parece, a diferenciação proposta por Kristeva para o texto do romance (contra o mito) pensável também para a pintura.

paisagem, através da drenagem do mar e da construção de canais, para além do repovoamento que atraiu inúmeros estrangeiros após a independência face aos espanhóis, apesar disto, as imagens deste período continuam a representar rios em vez de canais, dunas intactas em vez dos aterros, a deslocar monumentos conhecidos, por vezes misturando num só edifício elementos de vários monumentos conhecidos, e a dramatizar a paisagem «inventando» montanhas onde não existem. Caso paradigmático em *Caçadores na Neve* (c. 1550) com a sua paisagem alpina-holandesa⁸¹.

Para Adams o papel destas imagens foi, antes, o de naturalizar e historicizar uma paisagem completamente transformada e efectivamente construída pelo homem, ou seja, o seu papel foi o de naturalizar algo artificial e construir uma identidade comum⁸².

A atenção à topografia é geralmente relacionada com o desenvolvimento da tradição paisagística mas, especialmente em pintura, beneficia-se a sua recomposição, o que não significa a inexistência de valores documentais na pintura nem a desvalorização da observação e das técnicas de pesquisa típicas da cartografia e das gravuras com fins corográficos⁸³.

Seja como for, a autonomização da imagem na pintura do norte, atribuída a essa libertação da imagem face ao texto religioso ou mítico, que terá contribuído aí para um aumento dos valores topográficos na imagem, significou uma nova ordem de relação entre palavras e imagens, em que ambas concorrem para uma mesma relação de

⁸¹ Idealização a que a cartografia também não é estranha. Mas no caso desta pintura, de Pieter Brueghel, *Caçadores na neve*, representa-se um ponto de vista elevado, a partir do topo de uma montanha, com a floresta e os caçadores em primeiro plano, abrindo para uma vista panorâmica da vila, em baixo, com patinadores, um rio gelado, montanhas ao fundo, numa paisagem montanhosa ao estilo alpino que não existe na Holanda.

⁸² A autora lembra um velho ditado holandês segundo o qual «Deus criou a Terra, mas os holandeses criaram a Holanda» (Adams, 2002).

⁸³ Christopher Wood num trabalho sobre um dos pioneiros desta tradição, o alemão Albrecht Altdorfer (1480-1538), fala mesmo em «ficção topográfica» para sublinhar esta coincidência entre valores documentais e ficcionais na imagem (Wood, Christopher S., *Albrecht Altdorfer and the origins of Landscape*, London, reaktion Books, 1993). A mesma demonstração é feita relativamente a outro importante pintor alemão, Dürer, mostrando os esboços de lugares e os seus usos posteriores em pinturas (Andrews, 1999).

referencialidade para com o objecto descrito, o que é sublinhado por Alpers. No século XVII holandês «os mapas eram considerados uma espécie de imagens e as imagens desafiavam os textos como uma forma central de compreensão do mundo» (Alpers, 1983: 126). A inscrição da palavra no mapa e na pintura remete para a importância da leitura do mundo. Ambos são considerados dispositivos de controlo, complementares na descodificação do real mas, simultaneamente, através dessa relação, evocam o próprio dispositivo da representação, tornado consciente.

Este estatuto descritivo reclamado para a imagem relaciona-se com o seu papel na nova ordem dos saberes e com um aspecto decisivo que é a formulação de uma epistême que permite o surgimento do novo, da qual também depende a possibilidade das imagens aéreas oblíquas.

O mundo pré-moderno, em especial nas suas formulações medievais e renascentistas (apesar de aí terem surgido alguns pensadores a que, já desde o século XIII, se atribuiu a denominação de «modernos»⁸⁴), é concebido como revelado de forma completa nas escrituras e nos textos dos filósofos. Conhecê-lo é estudar aqueles textos e interpretar os seus mistérios, o famoso argumento da «autoridade» de que Descartes, com o seu método da dúvida e a sua aposta na faculdade racional, será um dos grandes detratores.

Quanto à observação da natureza, a existir como forma complementar daquele saber livresco (mesmo assim, essa era uma atitude dos referidos modernos), deveria ser uma experiência natural, isto é, sem ser transformada por qualquer tipo de mediação técnica, como sejam, para a visão, o caso das lentes.

Pedro Miguel Frade realça este aspecto do olhar pré-moderno no seu capítulo sobre os antecedentes da imagem fotográfica (1992):

«Porque se sabia então (na Idade Média), que os nossos olhos e os nossos sentidos em geral eram infinitamente inferiores aos poderes de Deus, e se

⁸⁴ Abelardo; Guilherme de Occam; Roger Bacon são alguns dos nomes.



Figura 26. Pieter Breughel (1565), *Caçadores na Neve* (c. 1550), óleo sobre tela, 117x162 cm, Kunsthistorisches Museum, Viena.

situavam “um pouco abaixo dos dos Anjos” ... mas pensava-se também que o Altíssimo, no seu discernimento superior e na sua bondade infinita, tinha dotado os homens, logo no início, com o melhor de tudo aquilo a que poderiam aspirar. Daí pôde advir uma desconfiança – e uma resistência – em relação a quaisquer alterações das possibilidades perceptivas humanas que atravessou toda a Idade Média» (1992: 22)

Esta recusa significava rejeitar como meras «aberrações» aquilo que era dado a ver através das lentes, as quais eram conhecidas e usadas, fora dos circuitos mais oficiais, desde o século XIII. Frade cita um testemunho medieval apresentado por Vasco Ronchi (1956) em que se desacreditam estas visibilidades:

«O fim da visão é o de conhecer a verdade; quando se olha através de uma lente de vidro, vêem-se figuras diferentes do objecto, ou maiores ou menores, ou mais próximas ou mais afastadas, algumas vezes invertidas, irisadas, deformadas. Portanto, através de uma lente não se vê a verdade. Esse objecto engana portanto não deve ser adoptado para fins científicos: ele apenas pode ser uma curiosidade ou um divertimento» (Ronchi, citado por Frade, 1992: 22).

Embora aqui se repita, no fundo, uma desconfiança relativamente à visão sensível e às imagens que remonta ao platonismo, a ideia da superioridade da visão humana, dentro do universo sensível, é agora posto em causa. Foi necessário assumir a imperfeição da nossa visão ou, pelo menos, as suas insuficiências, para que fosse possível validar o que as lentes davam a ver, num quadro mais geral de validação epistemológica da observação sensível. Alpers e Frade, que neste aspecto segue aquela autora, atribuem essa mudança à concepção kepleriana da visão, que é, também, uma concepção mecanicista do funcionamento dos órgãos da visão assente na dissociação entre o que se verifica nos nossos olhos (a formação da imagem retiniana) e o observador, ou sujeito dessa visão (a interpretação dessa imagem)⁸⁵.

Analisando duas obras de referência de Johannes Kepler (*Prolipomena*, 1604; *Dioptrice*, 1611), Alpers demonstra a tese de Kepler «ut pictura, ita visio»: a visão é como uma imagem. Esta explicação da visão como a formação de uma imagem invertida na retina será decisiva para a concepção da imagem retiniana como sendo já uma representação reflexiva do mundo exterior e, portanto, como padecendo de possíveis erros, explicáveis através das leis específicas que regem a própria visão.

⁸⁵ O conceito de imagem retiniana é proposto por Kepler: que terá sido o primeiro autor a usar o termo «imagem» para se referir à visão humana: «Assim, a visão é trazida por uma imagem (pictura) da coisa vista formada na superfície côncava da retina» (Kepler citado por Alpers, p. 34). Esta descrição demonstra a afinidade dos princípios ópticos da nossa visão com os que definiam a visão mecânica das cameras obscuras, que se tornam, assim, um modelo para pensar o nosso olho. Por outro lado, como destaca Frade (1992), pode encontrar-se já aqui a gênese da expulsão do sujeito para fora do processo físico-óptico da visão que, séculos mais tarde, constituirá uma temática da discussão sobre o fotográfico e os seus automatismos.

Kepler interessa-se pelo uso das cameras obscuras e das lentes telescópicas biconvexas para a observação astronómica e percebe que as distorções em termos de diâmetro da Lua aquando de um eclipse não se devem a quaisquer fenómenos astronómicos ou luminosos mas a um efeito do próprio instrumento de visão. Esta constatação condu-lo a duas consequências lógicas: uma diz respeito à inauguração de uma crítica racional às alterações produzidas por todo e qualquer sistema de observação, incluindo os nossos olhos; outra diz respeito à possibilidade de medir esses desvios, possibilidade assegurada por meio de diversas comparações.

«Desde que os diâmetros das luminárias e a extensão dos eclipses solares são observados como fundamentais pelos astrónomos... que algumas ilusões de visão surgem parcialmente devido ao artifício da observação... e parcialmente apenas devido à própria visão... E assim a origem dos erros na visão deve ser procurada na conformação e função do próprio olho» (Kepler citado por Alpers, 1983: 34)

É isto que sustenta o comentário de Frade e a caracterização da viragem epistemológica entre antigos e modernos:

«Na recusa de aceitar que as lentes possam constituir um medium (...) para aceder a uma visão mais aproximada da realidade do visível podem reconhecer-se os signos de uma dificuldade (em tudo pré-moderna) em conceber como é que a verdade, para poder dar-se e ser aceite como verdadeira, necessita por vezes ser inexacta ou mesmo falsa» (Frade, 1992: 22)

Os modernos reconhecem toda a visão, orgânica ou mecânica (cuja diferença aqui se esbate), como uma representação, considerada, agora, como uma transformação ou desvio, mesmo no interior de um paradigma da refacção luminosa ou dos reflexos que pareceria apontar para um entendimento mais naturalizante da imagem. Mas, mais do

que isto, assumindo essa natureza desviante, conseguem pensar a possibilidade de medir esse mesmo desvio.

Trata-se, portanto, ainda no caso de Kepler e da validação epistemológica da observação e das suas mediações técnicas, de assumir a condição ilusória de toda a representação, típica do barroco. O reconhecimento desta condição produz, por sua vez, uma viragem para as faculdades lógicas da nossa razão, nomeadamente, o papel que a matemática – como uma espécie de linguagem universal (*mathesis universalis*) – aí desempenhará. Outra consequência será a valorização da técnica como meio privilegiado de descoberta da verdade numa relação que passará a marcar toda a cultura ocidental⁸⁶.

A temática da ilusão ocupa um papel fundamental na viragem racionalista atribuída a Descartes. É a partir da radical desconfiança nos sentidos e no seu próprio corpo – propondo a possibilidade de existir um génio maligno enganador (*Discurso do Método*, 1637) - que Descartes descobre a evidência de uma única certeza, a famosa relação entre o acto de duvidar e o de pensar, pois se duvida é porque pensa e se pensa é porque existe como coisa pensante (*res cogitans*) e isso torna-se irrefutável porque auto-evidente. Daí a estratégia de fazer recair toda a experiência sensitiva, aí incluindo a percepção visual, num modelo mental, num esquematismo de categorias lógicas onde o artificialismo da técnica, como o artificialismo que passa a ser reconhecido na linguagem, desempenhará as suas funções positivas.

Num capítulo do seu trabalho sobre as anamorfozes, intitulado «Descartes: os autómatos e a dúvida», Baltrusaitis (1996) insere as preocupações de Descartes com a óptica e a geometria num contexto científico e filosófico que persiste em procurar estabelecer a «razão» das falsas sensações perceptivas e não se coíbe de jogar com elas. Como o realça Baltrusaitis, Descartes pertencia ao círculo de pensadores que giravam em torno do padre Mersenne e que integrava os autores ligados ao desenvolvimento

⁸⁶ O estatuto do que se entende por verdade é também alterado. Não é algo revelado, nem inerente, pelas semelhanças, ao que se revela na linguagem natural, tida por espelho do mundo; mas passa a ser a imposição da ordem lógica da linguagem aos fenómenos do mundo (Foucault, 1966).

das anamorfozes ou perspectivas depravadas e de vários géneros de autómatos (nomeadamente os hidráulicos) que para todos se tornaram explicativos do funcionamento dos diversos organismos (que mais não eram do que mecanismos, como o olho também era compreendido)⁸⁷.

«Inspirando-se nessas máquinas moventes nas suas meditações sobre a estrutura e função dos organismos vivos, Descartes não é apenas um lógico. É imaginativo, considerando o mundo como um teatro onde os segredos da natureza são revelados pelos brinquedos construídos pelos homens» (Baltrusaitis, 1996 b : 95)

Para concluir que «com o que tem de rigoroso, a “razão” dos autómatos marcou fortemente o pensamento cartesiano» (idem) tornando-se o próprio modelo para pensar os fenómenos extensos (tudo o que não é mente, aí incluindo o nosso próprio corpo) e as complexas relações entre estas duas substâncias. Por isso, Dália Judovitz considera que as anamorfozes, com a sua distorção das formas e a sua solução de as recompor – a palavra «anamorfose» significa voltar (ana) à forma (morfose) –, representam alegoricamente a relação que o pensamento cartesiano estabelece entre ilusão e razão e definem o próprio papel da razão como «correctora» das ilusões. Mas, curiosamente, as ilusões acabam por ser uma oportunidade de desvendamento de um seu fundo racional, tornando-se, então, uma espécie de desafio à razão, a qual, sem eliminar as ilusões na sua natureza própria, lhes deverá impor a sua ordem num jogo permanente e infinito.

Estas perspectivas depravadas obedecem às mesmas leis geométricas e ópticas, mas o seu desvio da forma permite tornar a razão matemática que as assiste mais aparente do que nas outras perspectivas que simulam a semelhança à óptica do nosso olho, as quais são também definidas por Descartes como uma «semelhança regulada».

⁸⁷ «Por uma curiosa coincidência, todos os que se ocupavam das perspectivas insólitas encontravam-se mais ou menos em relação com o autor do Discurso do Método» (Baltrusaitis, 1996 : 87). E aponta a sucessão de obras e suas publicações: *Les Raisons des Forces Mouvantes* de Salomão de Cusa, em 1615; *Dióptrica*, 1637 e *Géometrie*, 1638 de Descartes; *La perspective* e o *Thaumaturgus opticus* em 1646 de Jean-François Nicéron, que também publica uma *Dióptrica*; *La perspective horaire* de Maignan, em 1648 e, finalmente, em 1651, Mersenne publica *L'optique* e *Catoptique*.

Assim, a técnica adquire um papel indispensável na racionalização do real e na elaboração da sua verdade, no interior da própria ilusão que, de certa forma, toda a percepção acaba por ser.

«Definida como uma técnica para a manipulação da ilusão óptica, a anamorfose surge como um dispositivo cujo impacto especulativo reside na redefinição conceptual da visão (...). O retorno à forma visual depende da redefinição técnica da visão, mediada quer pela reconstrução do campo visual quer pelo uso de dispositivos como os espelhos. A anamorfose anuncia uma nova relação com o visível, uma relação que já não concebe a forma visual como um dado mas como uma construção conceptual e técnica (...). A distorção visual evidencia a descoberta desse ponto particular em que a ilusão óptica se dissolve na verdade, como o ponto de vista na arte anamórfica. (...) Representa a assimilação de Descartes entre a anamorfose e a sua elaboração de um racionalismo fundado no esquematismo matemático. Como uma técnica que reduz o mundo visível a uma falsa realidade, e a visão vulgar a uma espécie de cegueira, a anamorfose anuncia a emergência de um novo conceito de visão e de uma nova filosofia. A rejeição da semelhança visual e a sua recolocação a partir de um esquematismo matemático constitui um novo ponto de vista, baseado na instrumentalização quer da óptica quer da perspectiva pictórica» (Judovitz, 1993:69; sublinhados nossos)

Os dispositivos técnicos, neste caso ópticos, tornam evidente que as nossas ideias do mundo são demasiadamente curtas, e que a nossa visão quotidiana é uma espécie de cegueira, mas, mais do que isso, tornam todo o ver de certa forma uma falsidade dependente dos instrumentos ópticos, lato senso, que o produzem (incluindo o mecanismo orgânico do nosso olho).

A verdade encontra-se pois, não tanto nos efeitos visíveis (muitas vezes resgatados à invisibilidade) e na semelhança mas na compreensão das leis ópticas e

geométricas (ou outras) que regem esses mesmos efeitos do aparecer e daí a obrigação de deduzir, por diversas comparações e medidas, as características dos objectos. Portanto, Descartes, sem ser empirista, acaba por incentivar uma relação algo intensiva com a res extensa baseada nas possibilidades de racionalização abertas pelos diversos instrumentos de mediação (e de medição), onde se inclui a própria linguagem. Ao desarticular o objecto da sua imagem e estes do sujeito (enquanto mente pensante) torna-se possível compreender as leis universais que regem toda a projecção (no caso da visão) e que só a mente é capaz de descortinar através de um esforço analítico e da decomposição das ideias na sua articulação e redução às ideias mais simples, tidas como garante lógico (e irrefutável porque lógico) da verdade.

Assim, as lentes, e as paixões que proporcionam, também a Descartes, que as aclama e experimenta, defendendo os benefícios correctivos destes «órgãos artificiais», por permitirem «estender a nossa visão muito para além do que os nossos antepassados conseguiam (...) estender a sua imaginação» (Descartes, 1963: 651), tornam-se no elemento indispensável a uma crítica do visível recusando o modelo mimético do saber, pois as lentes, por generalização, permitem compreender toda a semelhança como um mero efeito artificial resultante de um acordo entre a física óptica da nossa visão e as leis mecânicas que regem os objectos.

É conhecida a passagem da Dióptrica em que Descartes rejeita as imagens e a semelhança como única fonte das nossas ideias (o tal modelo mimético referido atrás), até porque «existem muitas outras coisas que podem excitar o nosso pensamento, como por exemplo, os sinais e as frases, que não se parecem de modo nenhum com as coisas que significam» (Descartes, 1963: 203). Com esta referência, Descartes quer reforçar a

distinção entre as nossas ideias e as suas causas físicas, pois que não tem que existir semelhança entre ambas, criticando anteriores concepções de linguagem ⁸⁸.

Tanto Platão como Aristóteles – e o ambiente intelectual em que viviam – acreditavam nesta relação analógica entre a linguagem e as coisas que representam. Platão pressupondo um discurso específico das ideias e das essências e portanto, verdadeiro, diferente do discurso da opinião; Aristóteles e, mais tarde, os escolásticos, aceitando a noção de «espécies intencionais», ou seja, a de que existe nos objectos as mesmas características que nas palavras usadas para os expressar. Foucault (1998) analisa, justamente, a queda deste modelo de pensamento assente na semelhança e a sua substituição pelo modelo da representação que surge na Idade Clássica.

A chave está então, em decifrar as causas da sensação independentemente das semelhanças. Como refere Judovitz:

«Embora a natureza nos forneça signos visíveis, a tentativa para os decifrar já não exige que este processo se verifique no registo do visível. Como o discurso, o visível tornou-se legível no momento em que se tornou algo diferente de si próprio. Uma vez reduzido a um signo, o que interessa já não é a relação do visível com o que ostensivamente significa, mas a sua função na ordem da significação. Reduzida às convenções matemáticas, à linguagem universal da matemática (...), a natureza já não significa enquanto imagem mas enquanto esquema racional. O seu carácter visível deixou de ser relevante: é mais uma questão de lógica do que de mimesis» (Judovitz, 1993: 71-72)

⁸⁸ Descartes sublinha este aspecto quando diz que nem as próprias imagens se assemelham inteiramente aos seus objectos nem a sua «verdade» reside no seu grau de semelhança: «É preciso pelo menos que observemos que não há nenhuma imagem que se assemelhe completamente aos objectos que representa, porque de outro modo não existiria distinção entre o objecto e a sua imagem, mas que basta que se assemelhe um pouco e muitas vezes até que a sua perfeição depende de não se assemelharem tanto quanto podiam fazê-lo (...). Segundo as regras da perspectiva, muitas vezes, (as imagens) representam melhor círculos por meio de ovais do que por meio de outros círculos, e quadrados por meio de losangos do que por meio de outros quadrados; e o mesmo se passa com outras figuras, de modo que muitas vezes, para serem mais perfeitas na qualidade de imagens e representarem melhor um objecto, devem não se assemelhar a ele. Ora, temos de pensar o mesmo das imagens que se formam no nosso cérebro» (Dióptrica, idem)

Embora isto não signifique uma recusa absoluta das imagens, já que as semelhanças estão na base da faculdade de comparação para encontrar as identidades e as diferenças, como explicou Foucault em *As Palavras e as Coisas* (cuja primeira edição data de 1966): «Se Descartes recusa a semelhança, não é excluindo do pensamento racional o acto de comparação, nem procurando limitá-lo, mas, pelo contrário, universalizando-o e dando-lhe desse modo a sua forma mais pura» (1998: 106). Ou seja, dever-se-á transformar os signos naturais da semelhança em signo convencionais, cujo alcance na representação do que é indubitável e lógico, em termos racionais universais (o que é equivalente), é considerado muito superior⁸⁹.

Como comenta France Farago (2002), Descartes faz-nos passar da ordem do visível para a ordem do pensamento transformando todas as coisas em sinais ou representações que permitem a cognição. Aí os símbolos, os sinais convencionais que em nada se assemelham àquilo que representam, desempenham um papel superior à imagem, que é preciso acomodar e corrigir simbolicamente, para identificar as identidades e as diferenças que caracterizam (e classificam) os objectos.

Um excelente exemplo da transformação do mundo num enigma a decifrar pelos meios analítico-dedutivos (claros e distintos) da razão – um mundo ilusório que devemos ler e escrutinar de todos os modos imagináveis pela nossa razão, como um mecanismo – encontrando-lhe, portanto, a sua *mathesis universalis*, é trazido por Leonard Mlodinow (2002) na apresentação que faz do contributo de Descartes no âmbito da matemática: a descoberta das equações matemáticas correspondentes às leis que regem as formas geométricas e que simplificam o sistema de prova dos diversos teoremas geométricos. Este contributo permite uma sua mais fácil generalização, e ao

⁸⁹ Foucault : «Na idade clássica servir-se de sinais não é, como nos séculos precedentes, tentar encontrar, subjacente a eles, o texto primitivo de um discurso enunciado e fixado para todo o sempre, mas tentar descobrir a linguagem arbitrária que autorizará o desenrolar da natureza no seu espaço, os termos últimos da sua análise e as leis da sua composição. O saber já não tem de ir arrancar a Palavra aos lugares onde ela porventura esteja oculta; cumpre-lhe fabricar uma língua e fazer com que ela seja perfeita, isto é, que, sendo analítica e combinatória, seja realmente, a língua dos cálculos» (1998: 117). Daí que a criação de uma linguagem universal – ligada à ideia de uma linguagem artificial matemática – decorra desta concepção.

prescindir do sistema imagético e das suas descrições textuais aumenta o seu grau de abstracção pois o sistema de signos a que recorre é mais convencional e, portanto, simples e claro: «Descartes traduziu o espaço em números, e, mais importante, usou esta tradução para rephrasear a geometria em termos de álgebra»(Mlodinow, 2001: 82)⁹⁰. Uma proposta que teria as suas consequências ao facilitar, por exemplo, a sua programação na linguagem algébrica dos computadores, inventados séculos depois.

A diferença relativamente às anteriores críticas da semelhança, penso sobretudo na platónica, talvez se encontre nessa nova relação entre ilusão e realidade, isto é, com o racionalismo há sempre uma realidade a descortinar na ilusão, deixando de se pressupor uma radical separação, que era ontológica, entre estas instâncias. Esta separação é, agora, meramente gnoseológica. Há sempre um mecanismo escondido (um dispositivo) que produz a ilusão e que permite explicá-la. Como tal, a sua descoberta permite repor a verdade, e é aqui que entram todas as técnicas produtoras e reprodutoras de imagens (ilusões) e as suas diversas aplicações, da gravura à pintura e em especial às máquinas ópticas, bem como a sua cabimentação no quadro do conhecimento. Isto implica uma certa reabilitação da ilusão, ela própria racionalizável e artifício – mediação – que através da comparação facilita o trabalho da razão.

Daí que esta crítica das semelhanças acabe por impulsionar, paradoxalmente, uma cultura visual quase obsessiva ou compulsiva – para referirmos Freud – com o grau de realismo (e, por conseguinte) de semelhança das suas imagens, o tal rigor descritivo, que vai dos ínfimos às grandezas reveladas pelos instrumentos ópticos, os quais produziram a consciência do visível como um conjunto de efeitos e como representação.

⁹⁰ Descartes considerava o sistema de definições e prova dos gregos demasiado complexo e obrigando a recorrer a textos descritivos. Consegue, por isso, resumir tudo a uma simples equação. Mlodinow apresenta as definições de um círculo dadas por Euclides e compara-a com a de Descartes: «Euclide: A circle is a plane figure contained by one line (i.e. curve) such that all straight lines falling upon it from one point amongst those lying within the circle – called the center – are equal to one another. Descartes: A circle is all x and y satisfying X^2+y^2 for some constant number r » (Mlodinow, 2002:81).

É neste sentido também, que a representação visual se torna uma espécie de escrita, porque embora próxima do signo natural por via da analogia, passa a ser entendida como artifício, uma aplicação de leis óptico-geométricas e, desta forma, resultado de uma codificação lógico-matemática subjacente. A imagem põe, assim, em jogo um processo de simbolização e racionalização do mundo que ainda, hoje, nos seus aspectos essenciais, prossegue.

Em suma, neste contexto, o realismo e o carácter óptico da imagem são entendidos como artifícios, tão misteriosos quanto as perspectivas depravadas das anamorfoses. Em última análise, no mecanicismo toda a matéria – o mundo físico da res extensa – é um artifício (divino), uma espécie de grande máquina de leis ocultas imanentes (e não já supra-sensíveis) que contudo é possível reduzir aos seus princípios lógicos os quais são susceptíveis de validação no interior do sistema lógico racional, essencialmente dedutivo. Apenas este sistema dedutivo permite a verificação da validade do que acontece no mundo das coisas extensas, a transposição, pela representação, de uma noutra.

A separação radical *res cogitans* / *res extensa* - «concluimos claramente que nenhuma substância incorpórea é, em algum sentido, extensa» (*Philosophical letters*, 139) - aloja-se no interior de nós mesmos, isto é, o sujeito cartesiano é a mente (o espírito), num sentido absoluto, e não o seu corpo, parte material regida pelas leis físicas da extensão, o qual se torna mero hospedeiro da alma ou espírito: um corpo automático, tal como todos os corpos que constituem o universo. Reside aqui o imenso fascínio pelo imaginário dos autómatos que exteriorizam o desejo de controlo do existente, no qual as imagens também se integram e as imagens aéreas, em especial pela visão ampla que promovem.

Esta distinção corpo/alma (matéria e espírito), que repete um tema sistematizado pela tradição, terá, contudo, fortes implicações na construção do racionalismo moderno com a consequência, importante para o caso em estudo, de uma separação entre sujeito e objecto do conhecimento e com a supremacia deste sobre a

mera matéria extensa que resume o projecto filosófico cartesiano: a dominação da Natureza.

Um outro aspecto essencial, e que tem que ver com as condições históricas do barroco, nomeadamente as mudanças geo-políticas europeias e o movimento protestante da reforma, que originam um certo sentimento de abandono, mas também com as consequências que resultam da ciência moderna e do racionalismo: um certo «desalojar» do divino do mundo material, por um lado, e do domínio dos «céus», por outro. O «Cosmos» dos antigos é substituído pelo «Universo» dos modernos.

Como explica A. Koyré: «a substituição da noção de Cosmos – unidade fechada de uma ordem hierárquica – pela de universo: conjunto aberto ligado pela unidade das suas leis» (1968: 19), constitui uma «revolução» conceptual que acabará por substituir a ciência de cariz aristotélico. A ciência aristotélica prevalecente até então defendia um Cosmos geocêntrico, fechado e hierarquicamente organizado em elementos essenciais dotados de lugares próprios e estáveis e em que todo o movimento é local e visa a quietude.

Ao contrário, a ciência mecanicista que se consolida durante o século XVII (e que será dominante praticamente até ao final do século XIX e ao aparecimento da teoria da relatividade e da mecânica quântica) interpreta a natureza, a *physis* grega, como inteiramente material e unida pelas mesmas regras de cariz matemático e geométrico, como se disse.

« (Com o mecanismo) É eliminada a representação de corpos celestes imutáveis e incorruptíveis que todas as cosmologias antigas e medievais, salvo algumas raras excepções, tinham por uma verdade primeira. Sobretudo a ideia de uma hierarquia das essências é substituída pela de uma matéria homogénea e a concepção de uma causalidade física, de ser individual para ser individual, pela de uma necessidade racional expressa num sistema conceptual de leis» (Beaude, 1967: 64).

Esta unificação do Cosmos num Uni-verso significou ultrapassar as distinções cosmológicas e ontológicas da antiguidade que separavam, casos paradigmáticos de Platão e Aristóteles, o mundo supra-lunar, equivalente ao mundo inteligível platónico, do mundo sub-lunar, o mundo sensível de Platão, sujeito a acidentes, a geração e corrupção.

A física aristotélica apenas se aplica ao mundo terrestre, sub-lunar, e não aos corpos celestes imutáveis e eternos, mundo perfeito, constituído pela «quinta-essência» ou éter (sendo as outras quatro essências as que Empédocles havia já considerado - terra, água, ar e fogo -, características do mundo sub-lunar) explicável matematicamente por movimentos regulares e circulares. Daí que a geometria e a matemática, privilegiadas pelos gregos clássicos, fossem áreas por excelência da cosmologia, mais próximas de uma metafísica do que da física.

A física aristotélica é, sobretudo, qualitativa daí a importância que se veio a reconhecer, historicamente, a Galileu. Segundo Rui Moreira (2001) a defesa que Galileu empreende do sistema heliocêntrico de Copérnico (que não tinha sido alvo de protestos uma vez que se apresentava apenas como uma hipótese matemática que facilitava os cálculos dos movimentos dos planetas) não decorre das suas observações através da luneta telescópica, as quais em nada obrigariam a pressupor o movimento da Terra, mas deve-se à sua necessidade de provar a unificação da física terrestre e celeste já que esta era uma condição das suas leis da queda dos graves e da inércia, que descobrira em 1604 e esperou trinta e quatro anos para as divulgar, quando aos nossos olhos estas pareceriam muito mais pacíficas⁹¹:

⁹¹ A lei da queda dos graves diz que «um grave ao cair percorre distâncias proporcionais ao quadrado dos tempos»; A lei da inércia reverte a ideia de que a imobilização é o estado «natural» considerando que um corpo, se não sofrer qualquer atrito vogará no espaço eternamente. Estas leis foram publicadas em 1638 em «Discursos e demonstrações matemáticas em torno de duas novas ciências», pela editora holandesa Elsevier, e no qual também se descreve a trajectória dos projecteis, outro dos mais controversos problemas que remonta à escola eleata pré-socrática.

«Galileu precisava desse sistema (heliocêntrico) porque ele impunha uma unificação ontológica entre esses dois mundos. No sistema coperniciano não existiam dois mundos mas apenas um. Essa unificação ontológica arrastaria, inevitavelmente, atrás de si uma unificação epistemológica. Se só havia um mundo ontologicamente unificado, então o método para conhecer esse mundo era um único» (Moreira, 2001)

A importância de Galileu está nessa unificação epistemológica que, segundo Moreira, permite compreender a «revolução científica do século XVII», como «a matematização dos céus a descer à Terra ou melhor, a Terra a ascender a um mundo matematizável» (idem). Outra implicação deste sistema, mas neste caso, em resultado da observação telescópica, cuja admissão como possibilitando resultados verdadeiros também se opera no século XVII, em torno dos trabalhos de Kepler e Huygens e do seu intenso uso das lentes, é a de que o universo é muito maior do que era estimado, ganhando cada vez mais defensores a tese de que se encontra em expansão (Descartes) ou é infinito (Newton).

Com a emergência do «Universo os deuses «cósmicos» foram desalojados⁹². Representar pontos de vista elevados nas imagens, ou noutras formas de representação, deixa de merecer qualquer juízo moral. O lugar desse espectador privilegiado esvaziou-se, ou pelo menos, Deus passou a situar-se num Além maior e mais distante, ou talvez mais próximo e ínfimo, no interior das próprias coisas (pois não se tratou de um laicismo, mas de uma reconfiguração de posições).

A visão de cima nas imagens topográficas, na cartografia urbana, nas pinturas-mapas e nas paisagens, que proliferam neste período, convoca esse tipo de olhar e de

⁹² Newton subsume a ideia de Deus com a de espaço abstrato e infinito. Enquanto Descartes, defensor de um mundo em expansão considera o divino uma substância infinita e radicalmente diferente da noção de espaço, que é idêntico em Descartes, à res extensa, à matéria. Mas, diferenças à parte, o mundo moderno é um mundo unificado pela mesma física e se a ideia de um além celestial permanece no imaginário ocidental ela desarticula-se cada vez mais da mundividência científica. Onde colocar o divino, foi aliás um problema que muitos filósofos desde o século XVII tentaram explicar.

espectador. Um olhar superior presente noutras práticas como o exercício de escrutínio do microscópio ou o exame minucioso dos detalhes de uma imagem. A compulsão para o detalhe nas imagens barrocas é disso testemunha e surge desse duplo movimento de afastamento utópico do espectador para tudo «abarcar», e «mergulho» (vindo de cima) no mais invisível da matéria.

Esta característica «excessiva» das imagens do período barroco compreende-se melhor se a relacionarmos com o objectivo que, para Foucault em *As Palavras e as Coisas*, é o objectivo de toda a linguagem nesse período: classificar e ordenar.

Daí que a figura do saber moderno seja a do mapa: na idade clássica conhecer é cartografar. O mapa deve medir, situar, ordenar, classificar, reduzir aos elementos mais simples, em suma, controlar as empiricidades – desígnio atribuído por Descartes a todo o saber. E se as imagens sempre se deram bem com funções de controlo - da morte, da vida espiritual, como ícone acheiropoietico (não feita por mão humana) –, mobilizando todo o género de poderes, esse papel permanece, mas agora como instância do controlo empírico do mundo e da multiplicação dessas empiricidades, a par da multiplicação das suas imagens que chegou até nós, hoje, mas apesar de tudo estar já cartografado, consegue permanecer uma tarefa interminável.

Estas mudanças ocorrem em mais um momento de crise das imagens, com a sua expulsão pelos reformistas protestantes, desconfiados da sua veracidade e do seu pathos. Porém, se as igrejas protestantes se esvaziaram de imagens, as salas encheram-se delas, e o mercado assegurou a sua circulação e procura.

As imagens fazem parte de uma espécie de «maquinação» do mundo, que, ao contrário do que possa parecer, recupera, algo nostalgicamente, o divino. O esforço de imaginação que tais imagens, nomeadamente os planos «olho-de-pássaro», exigem ao seu autor não é superior àquele que o trabalho da intuição matemática exige ao teórico⁹³. Trata-se de «enquadrar» o mundo na ordem geométrica da mente racional,

⁹³ Pelo contrário, tanto Descartes como Desargues desenvolvem aplicações geométricas não cónicas (paralelas) que permitem novos tipos de projecções perspectivicas e novas aplicações à engenharia.

tornando-o ocasião para um maior discernimento (e, portanto, reencontro racional com a essência espiritual divina). A relação fragmento /todo tornou-se uma problemática das imagens, desde então. Considerada cada uma como um «enquadramento» fragmentário, cada uma procura recompor os estilhaços, ter em si – dialecticamente, segundo Walter Benjamin a propósito da alegoria barroca – o todo (daí a importância dos detalhes; dos velamentos e desvelamentos; dos reflexos caleidoscópicos; dos emblemas; dos mapas «olho-de-pássaro»).

É importante lembrar, a este propósito, o trabalho de Michel Foucault em *As Palavras e as Coisas* (1988). Segundo a sua análise, a linguagem na Idade Clássica (século XVII) é entendida como um sistema arbitrário, isto é, constituída por sinais convencionais que nada têm de semelhante com o que significam, e que funciona como instrumento para classificar e ordenar o mundo quer seja, através do cálculo e da medida, para o que é considerado mensurável, quer através da classificação taxinómica: «Na idade clássica nada é dado que não seja dado à representação» (Foucault, 1998: 131).

Analisar a linguagem antes desta época é idêntico a analisar os mistérios do mundo, onde Deus escondeu as suas marcas e em que tudo o que for semelhante indica uma relação e onde «ler» e «ver» são equivalentes. A mesma ordem é repetida em todas as coisas, partes e todos tornam-se equivalentes e, basicamente, indistintos. A

ruptura que a época moderna introduz é a separação entre linguagem e mundo e a consequente objectivação do mundo⁹⁴.

A tese de Foucault é a de que a subjectivização da linguagem só ocorre no século XIX, a segunda grande mutação epistémica descrita naquela obra, tornando possíveis as diversas ciências humanas que transformaram o sujeito em objecto. Por sua vez, no século XVII, a linguagem é transparente, funciona como sistema classificatório, e o sujeito não é objectificado nela, pensando-se como algo sempre exterior⁹⁵. O enigma de *Las Meniñas* é esse «desenquadramento» do modelo, situado fora-de-campo, emblematizando a nova desconfiança lançada ao visível e às permanentes tentativas de recompor as suas imagens através das imagens.

⁹⁴ Segundo esta análise célebre de Foucault, no Renascimento, pelo contrário, linguagem e mundo recobrem-se mutuamente (a «língua é a prosa do mundo») e existem como realidades da mesma ordem, ambas antes da Criação. A linguagem não representa o mundo (conceito que implica o reconhecimento do carácter essencialmente artificial do símbolo) mas assiná-la-o através das semelhanças que se podem descortinar mesmo no mais convencional dos símbolos, que assim, é reportado a um signo natural, que é, segundo esta lógica, preferível. A analogia é o cerne deste saber que se apresenta como «advinhação» e é entendida como um sinal divino (daí «divinatio», que é raiz latina de «advinhação») comunicado a palavras e coisas: a semelhança é, pois, uma prova de verdade, a obrigatoriedade de uma relação certa, embora, quase sempre, de contornos interpretativos incertos e daí o infinito das interpretações e comentários. As imagens visuais, como todo o tipo de semelhança (de conteúdo, de forma, de distribuição, de relação, etc), são uma espécie de índice, uma marca divina, um estatuto que se encontra nas discussões bizantinas sobre o Ícone e que persistiu na pintura renascentista. Como a analogia se estabelece a qualquer nível - entre a ordem da linguagem no seu todo e a do universo, entre as palavras e as coisas quer nos aspectos formais, de conteúdo ou de relação - apesar da concepção de signo ser ternária «os três elementos distintos desta distribuição resolvem-se numa figura única» (Foucault, 1998: 97). Acaba por funcionar como uma concepção unitária de signo.

⁹⁵ De acordo com o que se disse do cartesianismo. Foucault atribui à linguagem, na época clássica, duas grandes características, a de ser soberana e discreta: «Soberana, pois as palavras receberam a tarefa de “representar o pensamento”, mas representar não quer dizer aqui traduzir, dar uma versão visível, fabricar um duplo material que possa, na verdade externa do corpo, reproduzir o pensamento na sua exactidão. Representar deve entender-se em sentido estrito: a linguagem representa o pensamento, como o pensamento se representa a si mesmo». Por outro lado, «As representações não se enraízam num mundo ao qual elas tomassem de empréstimo o seu sentido; abrem-se por si mesmas sobre um espaço que lhes é próprio, e cuja nervura interna dá lugar ao sentido. E a linguagem situa-se aí, nessa distância que a representação estabelece em relação a si mesma. (...) Não é efeito exterior do pensamento, mas pensamento. E assim, a linguagem torna-se invisível, ou quase. Pelo menos, torna-se tão transparente à representação que o seu ser deixou de constituir um problema» (idem). Habermas, comentando esta passagem de Foucault, sublinha: «os signos combinados ou a linguagem formam um medium perfeitamente transparente através do qual a representação pode ser ligada àquilo que é representado. O significante esconde-se por detrás do significado caracterizado; funciona como um instrumento de representação, de vidro, sem vida própria» (Habermas, 1998: 243)

3.5.4.O mundo enquanto «imagem do mundo»

A transformação do mundo em representações do mundo é para Martin Heidegger o aspecto decisivo fundador da modernidade, tese que expõe no seu ensaio «A época das imagens do mundo» (1949) e que, complementando o que ficou já dito, permite interpretar a emergência de toda uma iconografia de imagens com pontos de vista aéreos.

Para Heidegger o que caracteriza os Tempos Modernos, que situa a partir do século XVII e do cartesianismo, é a constituição do sujeito enquanto entidade afastada do mundo e capaz de dele dispor. Este é, por assim dizer, o contexto epistemológico fundador de um regime visual onde as imagens adquirem a função de «recensear» o visível, no interior de cuja tarefa surge o controlo do território, a tarefa de assegurar a sua apropriação no contexto de uma Europa redesenhada geo-politicamente e expansionista «além-mar». É esse afastamento essencial que me parece fundar a possibilidade desse novo regime visual. Diz Heidegger:

«O decisivo não é que o homem se tenha emancipado face às velhas amarras para chegar a si-mesmo, mas que a própria essência do homem mude, na medida em que o homem se torna sujeito» (Heidegger, 1949:115).

O que separa os Tempos Modernos das épocas grega e medieval é a metafísica subjacente em cada um dos casos, isto é, as concepções de Ser (o ser do Ser) e da verdade. Heidegger define, aliás, a história da filosofia ocidental até Nietzsche como a «Era da Metafísica», disciplina que se define justamente como uma meditação sobre a essência do Ser e a determinação das condições de verdade. Qualquer fenómeno torna-se possível e existente como manifestação das condições metafísicas concebíveis em cada momento, ou seja, o seu sentido e condições de possibilidade surgem por relação com as definições de Ser e verdade.

Assim sendo, o que marca a cisão metafísica da modernidade é a concepção de Ser como o que se manifesta ao sujeito na representação, o mundo torna-se representação ou «weltbild», imagem do mundo ou «mundo concebido» (a partir da tradução francesa). A representação determinará as suas condições de verdade em torno dos conceitos de subjectividade e de objectividade.

Heidegger demonstra o anacronismo que afecta muitas das interpretações dos pensamentos grego e medieval em resultado de lhes aplicarem as concepções modernas, o que, aliás, segundo ele, justifica a redução do pensamento grego ao platonismo e ao aristotelismo, sistemas filosóficos que contribuíram para preparar em vários aspectos o advento moderno das «imagens do mundo». Por isso, afirma, não existem nem «a concepção grega do mundo» nem «a concepção medieval do mundo» simplesmente porque nestas épocas o mundo não era concebido como podendo ser concebido, ou seja, não era concebido como representação:

«Para a Idade Média (...) o Ser é ens creatum, aquilo que é criado pelo Criador, o Deus individual age como causa suprema. Ser um ser significa na ocasião: pertencer a um grau determinado da ordem do que foi criado e corresponder, enquanto assim causado, à causa criadora (analogia entis)» (1949: 118).

A definição medieval do Ser não coloca o homem como agente subjectivo, como sub-jectum, separado do mundo entendido enquanto ob-jectum. O Ser não é um objecto disponível para o homem, nem este é um sujeito do pensamento e da acção. O homem encontra o seu lugar na escala da criação em virtude da analogia, da correspondência por semelhança com o próprio Deus criador, mas não é o «centro do Ser», como acontecerá na modernidade. O conhecimento é o encontro e interpretação do que foi revelado nas sagradas escrituras e não a procura de leis da natureza nem a descoberta de algo novo. Aliás, a curiosidade, como lembra Blumenberg (1993), é um pecado.

Neste sentido, a verdade também não é entendida como adequação ao mundo compreendido como referente exterior ao signo. A verdade é a adequação do discurso ao que foi já revelado; é pois uma questão de interpretação dos textos e não da realidade exterior, embora esta questão da adequação entre nome e coisa nomeada tenha sido extensamente debatida, em especial nos séculos XII e XIII em torno da famosa querela dos universais, nunca se saiu da explicação cristã do Ser e portanto, segundo Heidegger, nunca se entrou verdadeiramente num regime da representação.

Para Heidegger esta retracção do mundo em representação e do homem em sujeito que a produz e na qual o mundo «vem a nós» - da etimologia da palavra «re-apresentação», trazer de novo à presença, trazer diante de nós – é o aspecto decisivo da modernidade e do seu individualismo forjado em Descartes e na sua concepção do cogito e do mundo como res extensa dominável pelo homem que se torna, ainda segundo Heidegger, o centro do Ser ⁹⁶. Isto acontece porque o ser é concebido como «imagem», o mundo é «uma imagem do mundo» e a verdade a sua adequação ao «mundo-imagem»:

⁹⁶ Para Heidegger a interpretação moderna do mundo grego resulta ainda mais estranha. Aqui «o Ser é a manifestação daquilo que se abre» (idem:118). É o homem que é olhado pelo Ser e não o contrário: «Olhado pelo ser, incluído, contido e assim levado no e pelo aberto do ser, tomado no ciclo dos seus contrastes e marcado pela sua dissensão: eis a essência do homem durante a grande época grega» (idem: 119). A discussão que Heidegger faz da célebre frase de Protágoras «O homem é a medida de todas as coisas: das que são enquanto são e das que não são enquanto não são» (idem: 119) vai no sentido de defender que não devemos interpretá-la à luz do cogito cartesiano. O que se trata é da circunscrição do homem à sua esfera de competências e não da sua expansão sobre todas as esferas: «A frase sofística de Protágoras não é de forma nenhuma a manifestação de um subjectivismo. (...) O homem da relação fundamentalmente grega ao existente e à sua abertura é medida desde que se comprometa a si mesmo a não ultrapassar a esfera de manifestação limitada ao raio de presença de um eu, reconhecendo assim o recolhimento do existente com a sua indecidibilidade quanto à presença ou ausência deste» (136). É por isso que Protágoras afirma, por exemplo, que «Quanto a encarar qualquer coisa a propósito dos deuses, eu estou fora de possibilidade, que eles sejam ou que eles não sejam, nem como seriam no seu aspecto» (citado p. 137). Para os gregos o Ser é presença, manifestação e a verdade é o aberto sem retracção o que para Heidegger reforça a ideia que «Toda a espécie de subjectivismo é impossível na Sofística grega, porque o homem jamais poderia aí ser sujeito; nem nele se poderia tornar» (idem). O homem não é, de todo, um sujeito da representação; o mundo não é representação mas manifestação na qual o homem está presente para o que aparece dentro da sua esfera própria. Acrescente-se que a concepção de conhecimento mais aceite no mundo grego é a da rememoração interior, alcançável através de um esforço racional de reavivamento da verdade em que já participámos antes de nascer.

«Aqui começa essa maneira de ser homem que consiste em ocupar a esfera dos poderes humanos enquanto espaço de medida e de realização com vista à dominação e possessão do ser na sua totalidade» (1949: 120).

Daí que os Tempos Modernos se caracterizem igualmente pela consciência de que são de facto tempos novos, tempo do novo que aparece e que surja a tendência, retrospectiva, de compreender toda a história como uma sucessão de «imagens do mundo». Ora o que verdadeiramente esteve em causa, como não cessa de o afirmar Heidegger, não é de todo pensar a história como uma sucessão de imagens do mundo mas a construção de uma ideia do mundo como imagem: «O Mundo enquanto imagem concebida não se torna de medieval, moderno; mas que o Mundo como tal se torne imagem concebida, eis o que caracteriza e distingue o reino dos Tempos Modernos» (idem: 118), que Heidegger escreve sempre com maiúsculas.

Esta metafísica moderna que rege todos os fenómenos está também presente nas concepções da técnica como «pro-vocação» que este autor apresenta noutra texto fundamental, sobre a essência da técnica (primeira edição em 1954). A técnica só é concebível como instrumentação do mundo na medida em que se concebe o mundo enquanto objecto disponível para o homem, e enquanto, correlativamente, se concebe o homem como emancipado do mundo, como oposto, destacado e, em certa medida, seu soberano e proprietário.

3.6 Conclusões

A transformação do mundo numa sucessão de representações, de imagens ou quadros, que encontra aqui a sua legitimidade, está associada a esta ideia do homem como centro do Ser em que tudo lhe deve ser trazido e tornado instrumento de controlo. O que, paradoxalmente, permitirá multiplicar as perspectivas, descentrar, começando um trajecto de desantropomorfização da imagem com cuja «cultura» a

imagem aérea se relaciona- isto é, com a saída dos limites humanos da experiência. Esta «desantropomofização» proporcionada pela técnica será, contudo, a forma de expandir o humano para fora dos seus limites (longe vai a frase de Sócrates). Por outro lado, esta possibilidade, e seguindo aqui Heidegger, introduz uma dependência da técnica que se realiza tornando o próprio homem como «fundo» ou «reserva» a par do que sucede com a natureza.

Criou-se um imaginário que possibilitou e promoveu as vistas de cima no contexto deste processo histórico de «provocação» da Natureza que se associa à transformação do mundo em «vistas».

Os pontos de vista aéreos nas imagens parecem, então, relacionar-se com este processo de afastamento do mundo e da sua constituição em espectáculo e, correlativamente, do sujeito em espectador. A descoincidência entre linguagem e mundo, a constituição do sujeito que se opõe ao objecto e a recomposição das relações entre imagens (ícones) e marcas (índices), que o regime da representação instaurou, terão sido factores que viabilizaram a produção de imagens com pontos de vista de cima. De certa forma, dadas as suas características de imagem de conjunto, tornam-se emblemáticas desse afastamento e também dos seus equívocos.

O modo de funcionamento da imagem nos regimes anteriores à episteme da representação, isto é, anteriores ao regime que Foucault identificou sob a designação de clássico, o invisível (divino) assinala-se, marca-se, na imagem pelas semelhanças que nela inscreve, tornando-as uma via para o seu caminho. É o invisível que a legitima e lhe confere os seus poderes. A imagem, as boas imagens, pelo menos, são sempre um todo simbólico, um heterocosmos na sua relação com esse espaço-tempo do além. Não são um heterocosmos no sentido fechado do termo, de valerem por si, já que, por si mesmas, nada são. Estas imagens, como vimos, não enquadram mesmo que inevitavelmente sejam quadro. Ao contrário, as imagens que iniciam a modernidade são válidas na medida em que se assemelhem ao visível material, mesmo aquele que só as lentes nos revelam. E, mesmo quando os espectros entram nas imagens românticas

(de Goya, por exemplo), e os anjos e santos continuam presentes, e ainda, quando entram os espectros de todo o género no fotográfico, é agora o visível que os certifica. A forma de encarar a técnica fotográfica servirá para validar visíveis e invisíveis.

O mundo que, entretanto e de forma clara desde o século XVIII, se concebe como infinito, passa a ser também concebido como susceptível de ser mediado (infinitamente) pela imagem; a imagem adquire funções de representação do visível fora do quadro estabelecido pelas instituições eclesiásticas, onde o visível servia o invisível espiritual, e, enquanto forma de representação, torna-se tanto veículo dos vários saberes como objecto de prazer e fonte de entretenimento no contexto da ascensão da classe burguesa e do desenvolvimento urbano (do burgo, precisamente). De facto, o desenvolvimento da perspectiva aérea oblíqua e do seu ponto de vista imaginário verifica-se, principalmente, na cartografia urbana, associando-se, por isso, a outra separação que marca as sociedades europeias: a divisão social entre campo e cidade.

Para Henri Lefebvre esta separação sugeriu um espaço apropriado ao desenvolvimento da perspectiva ao traçar caminhos que rasgam os campos e fazem a ligação às cidades:

«Os pintores, arquitectos e teóricos toscanos elaboraram uma representação do espaço, a perspectiva, partindo de uma prática social resultante de uma alteração histórica que modificou a relação entre «vilas e campo», enquanto que o senso comum, um pouco reduzido ao silêncio, conservava praticamente intacto um espaço da representação vindo dos etruscos e dos séculos de romanidade e cristianidade. A linha de horizonte, a fuga e o encontro no infinito das paralelas determinam a representação, simultaneamente, intelectual e visual, implicando o primado do olhar numa espécie de «lógica da visualização». Essa representação, em curso durante séculos, investiu-se na prática arquitectónica e urbanística : as perspectivas, o código» (Lefebvre, 2000: 51).

Já Peter Sloterdijk, a propósito da expansão marítima dos povos europeus, refere que «o romantismo do mar, tal como o das montanhas, é uma invenção da sensibilidade urbana moderna» (2008:48), tal como o é, hoje, a Ecologia. Trata-se de um fenómeno de idealização do meio natural – mesmo nos géneros documentais – resultante da saída para a cidade e da saída para «o estrangeiro», que ficará também a cargo das imagens. Daí a relação que W.T. Mitchell (2002) estabelece entre as formas da paisagem e os discursos imperialistas.



Figura 27. Pieter Snayers, *O cerco espanhol de Groenlo de 9 de Novembro de 1606 pelas tropas de Maurice d'Orange*, Óleo sobre tela, 1627.



Figura 28. Ortofoto retirada do Google Earth, 2009. Visionamento oblíquo.

4. A elevação do ponto de vista e a noção de paisagem

A compreensão dos fundamentos culturais das imagens aéreas implica, ainda, considerar a problemática, mais abrangente, da constituição da paisagem enquanto forma particular de representação da natureza, que tem sido objecto de crítica em vários domínios do saber, em particular desde meados do século XX, acompanhando a importância que as temáticas do espaço e da sua produção tiveram no século passado (nas ciências, nas artes, nas economias, na política, na vida quotidiana, nas tecnologias).

Em termos históricos, os pontos de vista elevados surgem nas artes visuais no mesmo período em que tem sido recorrente considerar a «emergência» da representação da paisagem enquanto género pictórico, que alguns autores, sobretudo oriundos do campo da história e teoria da arte, situam, uns «desde o final da Idade Média» (Keneth Clark, 1979), outros desde a «Virgem e o Menino com Santa Catarina de Alexandria e Santa Barbara» de Hans Memling, obra de 1479 (Casey, 2002), outros ainda desde o século XVI (Gombrich, 1966), e, com mais certezas, desde meados do século XVII, onde a sua prática, na Europa, parece ser suficientemente sistemática para se tornar inequívoca, pelo menos no que diz respeito à sua constituição como prática reconhecida pelas sociedades da época e, portanto, como tradição cultural. Deixa de ser apenas «pano de fundo» para se tornar tema principal do quadro: assim se define essa emancipação e autonomização enquanto género pictórico.

Alguns historiadores notam como a palavra «paese», em italiano, raiz da palavra «paisagem» nas línguas latinas, aparece em alguns inventários de pinturas em Veneza, por volta de 1502, altura em que também o pintor alemão Dürer escreve a palavra *landschaf* para se referir a imagens com cenas da natureza. A palavra «landshap», o termo holandês que originou inicialmente «landskip» e, depois, «landscape» em inglês, encontra-se também em alguns inventários de quadros e dos seus assuntos desde o mesmo século XVI, indicando a prática desse tipo de imagens. Mais recentemente, o

geógrafo Dennis Wood refere que *landshap* é um termo de um dialecto alemão da província holandesa da Frísia cujo sentido original seria «Terra modificada» tendo em seguida sido usado para as suas representações (citado por Adams, 2002). Segundo o economista Michael Montias que elaborou um estudo sistemático sobre os «assuntos» listados nos inventários dos vendedores, só nos inventários da cidade de Delft entre 1610 e 1670 começam por existir cerca de 26% de referências ao tema «*landschap*» em relação a todos os outros temas referidos e no final daquele período ascendem a 41% de referências. Este autor conclui que a paisagem é a temática mais popular entre os holandeses (referido por Adams, 2002)⁹⁷.

Os pontos de vista de cima podem, por princípio, dar a ver qualquer conjunto de objectos, qualquer objecto, ou mesmo uma parte de um objecto, uma vez que o ponto de vista constitui um critério da imagem e não do objecto. Porém, a definição de «imagem aérea» ou de imagem com um ponto de vista aéreo, mais ou menos elevado (do vertical aos vários graus de obliquidade), traz sempre consigo a obrigação de figurar um espaço amplo, suficientemente alargado para constituir um todo ou um contexto, exigindo um exercício, que decorre no tempo, de escrutínio e de decifração visuais do espaço representado. A definição de paisagem segue o mesmo princípio, ligado à representação de uma totalidade, a uma operação de inclusão contextual de várias partes, uma espacialização⁹⁸.

Designa-se «vista de cima» qualquer ponto de vista elevado que, genericamente, situe o espectador imaginariamente fora do seu solo ou sobre algo elevado, como o topo de uma montanha, que abre para uma cena extensa. O ponto de vista aéreo é um modo particular deste ponto de vista que exige um grau de elevação maior, podendo ser

⁹⁷ Sobre as origens do termo para descrever as imagens cfr. Turner, Jane, *The dictionary of art*, vol. 18, entrada «Landscape painting»; mas a história do termo surge em muitas outras fontes (Wood, Christopher 1992; Casey, 2002; Andrews, 1989; Mitchell, 2002; Hunt, 2002; Jason, 1986; Gombrich, 1966).

⁹⁸ Trata-se na realidade de uma forma de expressão da ideia de espaço enquanto algo que contém, que está aí, destinado a incluir e receber todas as partes, cuja matriz virá, certamente, do conceito platónico de receptáculo, mas teve nos desenvolvimentos cartesianos como «coisa extensa» e no «espaço absoluto» newtoniano os seus momentos mais influentes (Cf. Casey, 2002; Lefebvre, 2000; Massey, 2006).

oblíquo ou vertical. Quando é oblíquo, pode ser oblíqua baixa sempre que na imagem não surja o horizonte; ou oblíqua alta, nos casos em que este surge. Na imagem aérea o espectador «perde o chão» necessariamente.

Verifica-se uma surpreendente identidade entre as definições de imagem aérea e de paisagem. Uma imagem aérea é sempre de algum modo uma paisagem. Se o contrário não é verdadeiro, e a maioria das paisagens não são representadas através de imagens com pontos de vista aéreos, o que me parece relevante constatar é que a «ideia de paisagem» formula-se pressupondo um ponto de vista elevado, ou seja, dito de outro modo, a vista de cima parece fazer parte constitutiva da própria definição de «paisagem». A qual pressupõe, por conseguinte, um determinado tipo de espectador e de experiência da visão.

Sem nos preocuparmos com a questão da autonomização ou não autonomização do «género» no Renascimento, leia-se o que escreveu Leonardo Da Vinci no seu Tratado de Pintura (1490 e 1517):

«Se (o pintor) quiser vales, se quiser que do topo de altas montanhas se abra uma grande planície e se estenda, em baixo, até ao horizonte do mar, ele é senhor para o fazer; e se, igualmente, de baixas planícies quiser ver altas montanhas, ou de altas montanhas baixas planícies ou a beira-mar. De facto, tudo o que existe no universo, na essência, na aparência, na imaginação, o pintor tem em primeiro lugar na sua mente e depois nas suas mãos; e são de tal excelência que o tornam capaz de apresentar uma vista proporcionada e harmoniosa do todo que pode ser visto simultaneamente, num só olhar, tal como as coisas na natureza».

(In Da Vinci, 1970, The Paragone section, p.13).

Como é claro no excerto, Leonardo da Vinci defende a autonomia e autoridade do pintor na concepção das suas imagens e encara a representação dos elementos naturais como parte integrante do trabalho retórico do pintor. Trata-se de uma verdadeira

scenografia da natureza, de um seu «arranjo», para servir os propósitos comunicacionais do pintor e, na maior parte dos casos, de quem lhe encomendou a obra. O que quer que o pintor queira representar da natureza é «senhor para o fazer». A natureza surge, já aqui, como uma espécie de «catálogo» de «vistas» disponíveis ao olhar e sujeita às escolhas que a mente ou a imaginação do pintor determinarem, e que a sua mão executa. A natureza representada na imagem não tem de ser a «natureza natural», topograficamente rigorosa, basta-lhe que seja suficientemente verosímil.

A verosimilhança torna-se, assim, um meio simbólico de controlo da natureza e, paradoxalmente, um modo de não subjugação aos seus desígnios. Ou seja, uma forma de liberdade tão mais convincente quanto a sua informação topográfica se tornou um valor crescente ⁹⁹.

No contexto desta argumentação de Leonardo surge, quase fortuitamente, a descrição de exemplos de paisagens: de altas montanhas, vales que descem até ao mar; ou o seu contrário, partindo de vales, ver, ao fundo, altas montanhas, que se erguem. Embora esta segunda alternativa possa não implicar um ponto de vista de cima, ao contrário do que parece evidente na primeira descrição, a representação de uma ampla extensão de natureza é facilitada se esse género de afastamento se produzir.

De facto, a ideia de paisagem que daqui se depreende pressupõe um afastamento entre o sujeito do olhar e o objecto olhado, separação que, no caso das imagens, passou a ser, não simplesmente regulada, mas imposta pelo dispositivo da perspectiva, como uma sua condição. Mas trata-se, neste caso particular, de um determinado tipo, ou melhor, grau de afastamento de modo a permitir que «o todo seja visto simultaneamente num só olhar, tal como as coisas na natureza». O objectivo é, então, o

⁹⁹ Este desenho de Leonardo tem sido visto como rigoroso e «um testemunho pioneiro do espírito renascentista do inquérito directo á natureza (...) Porém, Gombrich chamou a atenção para várias incongruências espaciais na paisagem e a sua semelhança com as elevações formulaicas dos fundos das primeiras pinturas holandesas. Concluiu maliciosamente que Leonardo concebeu toda a vista no seu atelier, no melhor dos casos usando a memória de uma saída ao longo do Arno. De repente, deixámos de estar seguros de que reconheceremos a natureza representada no desenho se de facto nos depararmos com ela» (Wood, C., 1993: 206). Ver também, Gombrich, 1976. «Light, Form and Texture in 15 century Painting North and south of the Alps» in *The heritage of Apelles* (London, 1976). Alexander Perig, num texto de 1987, considera este desenho uma ficção completa (referido por Wood, C.).



Figura 29. Leonardo da Vinci. Paisagem do Arno, 5 de Agosto de 1473. Lápis e tinta sobre papel.

de proporcionar uma visão do «todo», possibilitar e promover o exercício de um olhar totalizante sob um espaço extenso, aparentemente infinito, e sujeitá-lo a um «varrimento» ocular (hoje, este «varrimento» da superfície terrestre produz-se por todo um conjunto de máquinas de detecção remota a partir dos Satélites e que transformam os seus dados em imagens da Terra ou noutra qualquer tipo de informação).

Para já, interessa realçar o facto de que para revelar o «todo» numa imagem em perspectiva, é necessário situar, imaginariamente, o espectador num lugar elevado, mais frequentemente, no topo de uma montanha. Daí que a ascensão do poeta renascentista Petrarca ao Monte Ventoso, relatada pelo próprio poeta numa carta escrita imediatamente a seguir à sua expedição e datada de 26 de Abril de 1336, seja referida por alguns autores como marcando uma viragem na relação entre o homem e a natureza.

Kenneth Clark, em *Landscape into Art*, livro publicado pela primeira vez em 1949, declara: «Petrarca foi o primeiro homem a escalar uma montanha como um fim em si mesmo, e a desfrutar da vista lá de cima» (1979: 10). Experiência repetida no século XVI por Leonardo Da Vinci ao subir ao topo do Monte Monboso. O filósofo alemão Joachim Ritter partilha da mesma ideia em relação à valorização da expedição de Petrarca como revelação de um novo sentimento da Natureza: o sentimento estético definido como desinteressado, valendo por si mesmo, ou seja, a sensação constitui o seu único objectivo. Definição cujos alicerces românticos são retomados tanto por Ritter como por Clark¹⁰⁰.

Ritter, em *Paysage: Fonction de l'esthétique dans la société moderne* (1997), obra originalmente publicada em 1962, identifica em Petrarca esta expressão da contemplação como acesso ao todo e como fim em si mesma, reportada como actividade poética. Desde logo, evidente na justificação que dá Petrarca da sua expedição: o simples desejo de ver um lugar alto; a expectativa de experimentar o sentimento do maravilhoso provocado por tão ampla vista¹⁰¹.

Esta «perspectiva» que se tem do topo de uma montanha permite criar, igualmente, a noção de organização do espaço a que se reportava Leonardo: «a vista proporcionada e harmoniosa do todo». John Barrel, num trabalho sobre a ideia de paisagem na poesia inglesa do século XVIII (1972), confirma a expansão, na cultura europeia, desta relação entre um ponto de vista elevado e a visibilidade da ordem, a possibilidade de se compreender a organização da própria cena:

100 Um dos críticos actuais desta interpretação é W.J.T. Mitchell (2002).

¹⁰¹ Petrarca começa a sua carta dizendo: «Hoje, movido unicamente pelo desejo de ver um lugar reputado pela sua altura, fiz a ascensão de um monte, o mais elevado da região, chamado, não sem razão, Monte Ventoso». Embora Petrarca também afirme que se inspirou no texto do romano Tito Lívio que relatava uma escalada semelhante de Alexandre da Macedónia, a qual, seguramente, ao contrário da de Petrarca, teria finalidades bélicas. A ausência de outra finalidade que não a da «experiência em si mesma» é o aspecto que para Ritter e outros autores é importante e dá à aventura de Petrarca um sentido poético que Alexandre desconheceria. (Petrarca, in Ritter, 1997:36). A tradução francesa a que tivemos acesso foi realizada a partir do latim por Denis Montebello.

«...o poeta deve ter entre si e a paisagem o espaço que um ponto de vista elevado proporciona. O olho só consegue separar o primeiro plano, imediato e desorganizado, da área maleável para além dele, quando olha a partir de um plano elevado. A importância desta separação entre o poeta e a paisagem que descreve encontra-se reflectida no vocabulário poético do século dezoito, e em especial naquelas palavras que eram particularmente intercambiáveis com a própria palavra «paisagem» - «vista», «prospecto», «cena» - as quais fazem da terra algo lá ao fundo, algo a ser olhado à distância e numa só direcção. «Prospecto» vai buscar este sentido à sua raiz latina, pro-spicere, olhar em frente ou à distância: antes de mais nada um prospecto é o que está à nossa frente» (Barrel, 1972: 195). Ver de cima, ver a organização do todo, ver o que está à frente, diante de nós.

Barrel nota, ainda, a confluência de sentidos, ainda hoje persistente, entre «paisagem» e «vista», «prospecto» ou «cena», a que se pode acrescentar «perspectiva» como «ponto de vista» (e ambos como «opinião pessoal»), bem como «paisagem» para significar o referente e a sua representação: confluência expressiva de um processo de naturalização que esteve em jogo nas histórias e nas práticas deste olhar e destas representações. Naturalização que constitui um dos pilares da crítica contemporânea da paisagem.

A ideia de «prospecto», cuja origem latina é a mesma que para «perspectiva» e que tem também o sentido de «ver através», para além do mencionado «ver em frente» no espaço, também se aplica em sentido figurado à ideia de previsão do futuro, ver lá mais à frente no tempo («ter vistas largas»). Um «prospecto» é ainda, e provavelmente desde o mesmo século XVIII, sinónimo de «panfleto» ou anúncio de algo, em que se mostra tudo, em particular associado à venda de terrenos e ao mercado imobiliário. Por sua vez, «prospecção» e «prospectar» surgem como actividades de «fazer sondagens para descobrir os filões ou jazigos de uma mina», referem-se aos «trabalhos geológicos e mineiros destinados a reconhecer o valor económico de um jazigo ou de

uma região» (Dicionário Porto Editora), ou seja, estamos em todos os casos perante um tipo exploratório de relação com a natureza, o que obrigará a pensar as aparentemente inocentes imagens de paisagens no contexto destas actividades alargadas de exploração (visual, técnica, económica, política) e como formas de produção do espaço, abordagens que constituem uma tendência contemporânea da crítica da paisagem.

Para já queria simplesmente sublinhar que as questões que conduziram à representação de pontos de vista aéreos – um espaço amplificado, extenso, visionado de uma só vez, num contexto espacial, olhado de cima e de longe, com um espectador destacado e ficcionado, muitas vezes suspenso no ar - são parte da problemática da própria formulação da paisagem que, hoje, entendemos não unicamente como género pictórico (e como género de pintura) mas como género de olhar, como formação cultural específica e como prática social.

4.1. Paisagem e idealização da natureza

Se em Leonardo as questões referentes à representação da paisagem surgem numa secção anexa, entendidas como parergon da pintura, e transparecem quase inadvertidamente por entre outras preocupações, embora indispensáveis à topografia e cartografia, um século e meio depois, em 1640, o britânico Edward Norgate publica uma definição de paisagem num seu texto intitulado *Miniatura*, onde a noção adquire novo fulgor:

«(Landscape) nada mais é do que uma imagem da *Gle Belle vedute*¹⁰²ou belo prospecto de Campos, Cidades, Rios, Castelos, Montanhas, Árvores ou seja que vista encantadora for, da qual o Olho retira prazer, nenhuma outra coisa na Arte ou na Natureza possui tão grande variedade e beleza como aquela que reside nas

¹⁰² Em italiano no original, assinalando que se reportava o género à pintura do sul.

longínquas e distantes Montanhas e na estranha situação de antigos Castelos erguidos sobre rochas quase inacessíveis» (citado por Crandell, 1993: 106)

Persiste a indicação de uma imagem baseada na vastidão e na profundidade como forma apropriada para comunicar a extensão de terra, a Land, mas não podemos deixar de notar a importância atribuída nesta definição ao papel do «olho» e a um modo de ver destinado ao prazer de olhar, ao lado *scape* da palavra inglesa e, conseqüentemente, à constituição de um determinado tipo de subjectividade assente no acto de ver e procurar «vistas» agradáveis.

Mais do que simplesmente a representação de um objecto, uma paisagem é uma composição destinada a comunicar prazer por via visual, como fica claro do excerto de Norgate. E se é certo que a palavra *paese* se referia ao assunto da pintura, a representação dos campos e das cidades (geralmente distantes), fica claro deste excerto a sua aplicação também à própria visão directa desses «conjuntos» na natureza (como refere Norgate: «nenhuma outra coisa na Arte ou na Natureza...»). Esta indistinção aprofundar-se-á progressivamente à medida da popularização crescente destas imagens e das actividades com elas relacionadas, nomeadamente, as viagens e passeios para ver «vistas» que se tornam especialmente valorizadas entre a aristocracia europeia do século XVIII. Expressam também a nova condição da imagem no tratamento do mundo envolvente, numa certa forma da sua documentação e idealização, não pensados como duas coisas distintas. As imagens, em especial as da pintura, continuam a pretender «deleitar» o olhar, mais do que tudo, embora também possamos encontrar essa intenção qualitativa na cartografia e noutras imagens utilitárias.

O turismo, que será, sobretudo, um fenómeno popular a partir do século XIX em estreita relação com a designada «Revolução dos Transportes», é, ainda hoje, uma actividade de «ver vistas». Contudo, hoje, é mais do que isso: a viagem real é precedida de uma viagem virtual através dos globos virtuais e de uma recolha de informações muito mediada pelas imagens dos lugares. A viagem real aprofunda a

relação entre lugares e imagem ao permanecer em grande medida uma actividade de fotografar para «mais tarde recordar» (para lembrar o famoso slogan publicitário da marca Kodak) dispensando a sua apreciação imediata in loco e transformando em «recordações» a nossa experiência dos/nos lugares.

E se é certo que muitas das nossas fotografias de férias e de viagens quase sempre nos colocam em primeiro plano com a paisagem-monumento ou o edifício-monumento como pano de fundo (o que é também típico dos «directos» televisivos e parte da dramaturgia da prova de lá se estar), outras, mais claramente afinadas com o «género paisagem», onde esta deixa de ser «pano de fundo» e passa a assunto principal, parecem continuar a replicar algumas regras compositivas que os pintores do século XVII inventaram e que o século XVIII elegeu como símbolo de «bom gosto» e de «arte»: a construção de uma «vista» ampla, com efeitos de profundidade e linhas de ancoragem do olhar, com os vários planos bem demarcados mas homogéneos, rompendo com os códigos da perspectiva central. Aspectos que persistem como «regras» mais ou menos naturalizadas e critério de avaliação qualitativa das imagens em algumas práticas (mais ou menos populares) da fotografia. Senão vejamos. Como proceder para tirar uma boa «fotografia de paisagem»?

«Para tirar belas fotografias de paisagens deve desenvolver-se um olhar especial para os efeitos de luz, do clima e da estação e a habilidade de transmitir a sensação da distância por meio do ponto de vista e da composição. O nevoeiro e as neblinas abafam as cores e criam um clima de mistério. As tempestades provocam dramáticas mudanças de iluminação, com nuvens baixas a esconderem o sol, cobrindo a terra de sombras densas e grandes manchas de luz. (...) O ponto de vista é elemento essencial na composição das paisagens (...). Um dos problemas mais vulgares com as paisagens é o de uma cena impressionante na vida real poder parecer aplanada e bidimensional na fotografia. Uma das maneiras de o evitar é introduzir um elemento de interesse no primeiro plano,

para lhe acrescentar uma terceira dimensão. (...) A presença de água no primeiro plano de uma paisagem permite uma repetição do padrão e das cores de montanhas distantes e do céu. Uma mudança do ponto de vista e irregularidades na superfície da água oferecem uma grande variedade de efeitos (Langford, 1993: 138).

Repare-se, em seguida, na descrição das regras compositivas habituais de um dos mais famosos e imitados pintores paisagísticos do século XVII, o francês Claude Lorraine que se estabeleceu em Itália a partir de 1620:

«Os mitos antigos adquiriram uma nova realidade nas suas imagens que são simultaneamente idealizadas e minuciosamente observadas – vistas amplas de diversidade subtil, com uma abertura no primeiro plano, árvores colocadas de forma prominente fora do centro ou para um dos lados e, aqui e ali, colocados com grande perícia e de forma não obstrutiva, elementos característicos, como uma ponte ou uma pequena mata, conduzem o olho ao longo de um caminho vagaroso e serpenteante desde as mais suaves gradações de tonalidade até ao horizonte brilhante. A sua principal inovação foi o tratamento da luz que emana do horizonte até ao espectador – reflectida pela água, absorvida pela pedra, penetrando os ramos mais distantes dos grandes carvalhos que lançam as suas sombras em direcção ao primeiro plano, unificando toda a composição. Geralmente evitava a luz forte do meio-dia (...) preferindo o brilho mais difuso e bem distribuído da manhã ou do entardecer. O que mais o aproxima dos seus contemporâneos é esta preocupação com a luz, relacionando-o com artistas tão diversos noutros aspectos como Caravaggio, Bernini, Rembrandt, Vermeer e Velázquez» (Honour&Flemming, 1999:595)

As preocupações com os efeitos de luz a fim de simultaneamente unificar e distinguir os vários planos na imagem; a introdução de pontos de interesse em primeiro plano e ao longo dos diversos planos em perspectiva, sendo os mais comuns, pessoas (quase sempre no primeiro plano), uma ponte, um rio serpenteante, caminhos, animais, cidades distantes; o reenquadramento usando árvores ou outros elementos nas extremidades do quadro (por exemplo, ruínas ou edifícios clássicos) e que conduzem a uma zona aberta ao centro; o primeiro plano mais escuro; médios planos verdes-claro e distâncias azuladas (efeito da perspectiva atmosférica); a importância da água e dos reflexos e as (inevitáveis) montanhas ao fundo são elementos que surgem em ambos os excertos.

Salvatore Rosa, pintor italiano contemporâneo de Claude, desenvolve o mesmo tipo de composição apesar dos seus temas e das formas da natureza assumirem uma maior dramaticidade uma vez que prefere os céus tempestivos e as selvas mais densas às paisagens agrícolas de Claude e substitui os tranquilos pastores por vagabundos, viajantes, soldados ou ciganos, figuras ligadas a uma vida incerta, como incerta é vista a natureza. O sentido de profundidade passou a ser estabelecido a partir de bandas topográficas horizontais que vão guiando o olhar do espectador até ao infinito, usando-se as cores e alguns objectos para suavizar a transição entre as bandas e dispendo as sombras dos edifícios e árvores de modo a permitir diferenciar as diversas linhas horizontais¹⁰³. Como se perde o ponto de fuga central, os reenquadramentos usando conjuntos de árvores nos primeiros planos, de forma não simétrica, servindo de cortina que abre para uma cena mais vasta, tornaram-se essenciais quer para aprofundar a imagem quer para conduzir o olhar, quase sempre elevado, do espectador e condição para a expressão da espacialidade inerente a estas imagens.

¹⁰³ Persistindo com a comparação com as recomendações de um manual prático de fotografia contemporâneo, note-se ainda a este propósito o que escreve Langford: «A influência das linhas direitas numa cena depende do ângulo que fazem umas com as outras e das suas relações com os lados do enquadramento. Tal como todas as outras linhas estas também são afectadas pelo seu grau de dominância, tom e cor, em relação ao que as rodeia e a repetições. (...) As linhas direitas e horizontais, que aparecem frequentemente nas paisagens, ajudam a dar uma impressão de calma, tranquilidade e espaço» (1993: 46).



Figura 30. Claude Lorraine, *Paisagem com figuras a dançar. O moinho*, 1648, Óleo sobre tela, 150,6x197,8 cm, Galeria Dória-Pamphili, Roma.

A importância da espacialidade e da «abertura» e grandeza do campo visual é de tal forma central na pintura e nas gravuras de paisagens que o formato horizontal se veio a estabelecer como «de paisagem» em oposição à orientação vertical do quadro (designada «retrato») e constitui uma forte convenção incorporada nas câmaras fotográficas e de filmar, e mais ainda no cinema (onde o formato «retrato» é bem mais incomum)¹⁰⁴.

¹⁰⁴ Estou aqui a referir-me principalmente aos formatos do visor e não às lentes, as quais são circulares, ou às impressões, no caso da fotografia, cujo formato é variável. Porém, a tradição paisagística é tão importante na concepção da fotografia e do cinema que se veio a estabelecer a horizontalidade como formato standard destes aparelhos incorporando assim essa prática pictórica, mesmo quando se usam formatos ovais, muito apreciados durante os séculos XVIII e XIX, favorecendo uma metaforologia ligada aos poderes «envolventes» do círculo, mas considerados «manuais» pelo modernismo mais favorável aos valores industriais conotados com a rectangularidade.

Seja como for, tornou-se obrigatória uma determinada forma de composição que contraria a simetria e a centralidade da perspectiva renascentista e privilegia a irregularidade como característica mais adequada à expressão do que se entende serem «as forças da natureza».

Se a partir do século XVII se assiste a uma multiplicação de perspectivas e se espectaculariza cada vez mais a natureza, paradoxalmente, esta transformação da natureza em espectáculo para os sentidos, e para a visão em particular, processa-se através do estabelecimento destas fórmulas de ver que regularizam a «irregularidade natural». Este é o paradoxo inerente à concepção do «pitoresco» como critério estético proposto no século XVIII como categoria intermédia entre o Belo e o Sublime. O termo «pitoresco», cuja origem é italiana, significa «à maneira dos pintores» e refere-se à expectativa e ao gosto de encontrar na natureza o tipo de elementos e as formas de composição representadas pelos pintores. Esta influência dos pintores será determinante do gosto paisagístico que influenciará em grande medida o desenho de jardins durante o século XVIII, em particular no Reino Unido, com os seus jardins que



Figura 31. Fotografia de Michael Langford para ilustrar o género paisagem, o seu típico ponto de vista elevado, a importância de pontos de interesse no primeiro plano e o uso das linhas horizontais para comunicar o efeito perspectico (Langford,1993).

contrariam a tradição geométrica e «iluminista» francesa (Hussey, 1983; Crandell, 1993; Hunt, 2002).

O «pitoresco» associa-se, pois, particularmente a esta codificação do olhar que se compraz em continuamente passar da imagem ao seu referente e do seu referente à imagem como se de um circuito fechado e auto-evidente se tratasse, em que um e outro confirmam a veracidade das regras compositivas, que se naturalizam (e se tornam inconscientes na sua dimensão de regras). A natureza confirma a imagem que confirma a natureza que confirma a imagem.

Por isso o pitoresco, embora surja como uma categoria estética que pretenda avaliar a equivalência, o carácter de semelhança, entre a «imagem representada» e a «imagem real», é mais do que isso, tornando-se uma verdadeira prática do olhar, uma actividade de busca de imagens, promovendo a confusão entre imagem e referente. Como se sugere, a realidade envolvente é tratada «como uma imagem», o mundo é um conjunto de «imagens reais» destinadas à nossa contemplação e os pintores são os «heróis» da glorificação da Natureza contemplada, tornando-se essa a tarefa atribuída também aos arquitectos «paisagísticos» cujos jardins devem ser cópias dos quadros de Ticiano ou Claude.

No caso das imagens (e mesmo do jardim enquanto imagem), não se pense que se trata aqui da ideia, presente na imagem barroca, de uma cópia exacta e rigorosa da natureza, de um exame da natureza e da sua condição material visível, representável, que, no entanto, constituiu um outro modo da sua idealização e da sua exibição pintada, ao olhar e ao pensamento. Neste caso, tratar-se-á antes de submeter a natureza, e os seus excessos, às regras compositivas do pintor. ao invés de querer representar esses excessos. Enquadrar a natureza terá aqui uma orientação fortemente compositiva, o que, como se referiu já, é uma tradição que vem do século XV. No pitoresco, porém, os critérios da «bela natureza» alteram-se relativamente aos renascentistas, propondo-se um seu carácter irregular, não geométrico, evocando a ideia de «espontaneidade» que denota a objectificação, ou mesmo a autonomia, da natureza «afastada».

Associado que está à codificação do olhar e à produção regulada dos seus efeitos, o gosto pelo pitoresco está presente nas tecnologias da visão que o século XVIII desenvolve: os Mundo Nuovo, as fantasmagorias, os espectáculos de lanternas mágicas e muito particularmente os «vidros de Claude».

Estes pequenos vidros tintados convexos, que muitas vezes se guardavam em pequenas caixas de trazer no bolso e que cabem na palma de uma mão, funcionam como uma espécie de «máquina» de transmutação de um lugar numa «imagem pitoresca». Transmutação automática e, nessa medida, mágica. Isto significa que não se trata de um reflexo «natural» como é hábito pensarmos a propósito dos espelhos vulgares, mas da introdução de determinados «efeitos» próprios ao medium e que mais do que apenas «especular», espectaculariza os objectos espelhados. É um dispositivo de idealização da paisagem: «O vidro de Claude transforma o aspecto que uma vista tem, no aspecto que deveria ter»¹⁰⁵.

De facto, os espelhos convexos¹⁰⁶ tendem a alargar o campo de visão e a distorcer a perspectiva e as relações de distância, ou seja, um maior campo visual é comprimido numa vista miniaturizada; por sua vez, a tintagem dos «vidros de Claude» permitia a saturação das cores e a compressão dos valores tonais do reflexo. Outro efeito é a perda de detalhes, em especial nas zonas de sombra, compensada por uma unificação de formas e linhas no seu conjunto, resultando numa imagem com um tipo de luminosidade difusa, por vezes amarelada, que lembra os quadros do pintor francês Claude Lorraine, onde foi buscar o nome.

O «vidro de Claude» produz essencialmente cenas naturais, mas pode também ser usado para retratos. Torna a escala e diversidade de qualquer cena mais

¹⁰⁵ Cf. The transient Glance Project. URL: <http://www.bbc.co.uk/wales/southeast/fun/webcams/pages/tintern.shtml>.

¹⁰⁶ Uma sua aparição no nosso quotidiano que passa despercebida surge no espelho do sinal de trânsito para assegurar a visibilidade de estradas inacessíveis ao olhar do condutor; e nos espelhos retrovisores dos automóveis.



Figura 32. Exemplo dos efeitos de um «vidro de Claude», com um estudo de diversos climas e luminosidades, apresentado pelo «The Transient Glance Project».

manuseáveis, destacando as suas qualidades «pitorescas» (fig. 32) ¹⁰⁷. Era por isso usado para auxiliar na composição de um desenho, embora para muitos utilizadores tivesse um fim em si mesmo, para tornar pitoresca qualquer cena durante um passeio ou viagem e é por isso um antecedente das câmaras fotográficas e das tecnologias que genericamente realizam a «vigilância» - a pesquisa de cima («survey» em inglês, ou «sur voir» em francês) – do espaço/ natureza, ou seja, a contínua mediação da natureza através das tecnologias da visão.

Este pequeno dispositivo coloca a questão do desejo e da fabricação dos lugares e da identidade do espectador(a), a relação entre o corpo e o meio envolvente, e as necessidades de mediação dessas relações através de dispositivos concentradores e disciplinadores da atenção, do olhar e do corpo. Essa «filtragem» é produzida pelos efeitos da mediação cuja projecção re-arranja o conjunto, transforma as suas cores e brilhos, enquadra e compõe in loco a cena e coloca-a literalmente na mão do espectador, como uma espécie de pequeno ecrã, de efeitos imediatos. Imediaticidade que cumpre aqui o seu papel no jogo que instaura entre facilidade de uso, facilidade de satisfação do desejo de ver, e imediato relançamento de novos desejos escópicos assim facilitados. Neste aspecto particular, as câmaras digitais contemporâneas recuperam a

¹⁰⁷ Os vidros de Claude poderiam ter tintagens diferentes de acordo com o efeito pretendido: uma tintagem amarela para os «pôr-do-sol»; azul ou cinzento para uma vista «lunar»; as tintagens pretas estão associadas à Magia Negra, pois espelham sombras e são conhecidos desde Plínio: «This stone is very dark in colour and sometimes translucent, but has a cloudier appearance than glass, so that when it is used for mirrors attached to walls it reflects shadows rather than images» (Plínio, o velho, História Natural, 36.67.196). Também existiam os espelhos de Claude, o género particular de «vidro de Claude», de vidro convexo, embora não tintado.

imediatez própria a estes primeiros dispositivos. Aqui também se incluem as câmaras obscuras, no entanto, o seu transporte e condições de visionamento eram mais complicados (por exemplo, exigiam alguma obscuridade para serem observadas), e o tipo de imagem devolvida é diferente na medida em que, ao invés de escamotear os detalhes, realça-os, aproximando-se, como vimos já, das imagens da pintura nórdica e da estética barroca, mais do que da estética pitoresca. O que não implica, que as Cameras Obscuras não participem do pitoresco no seu sentido mais lato de prática do olhar.

O «vidro de Claude» tem ainda o efeito de distanciar os objectos face ao posicionamento real do espectador, o que contribui para os efeitos de fascinação pretendidos, produzindo uma ambiguidade: por um lado é um espelho reflector de um objecto real, por outro é um meio de o distanciar dessa sua localização real para o lugar



Figura 33. Vidro de Claude na sua caixa. Cabe na palma de uma mão. Exemplar do Victoria and Albert Museum, Londres.

ficcional da imagem e, dessa forma, miniaturizá-lo e proporcionar a sua posse imaginária. É sempre, em todo o caso, mesmo estando dependente da presença dos referentes, uma forma de tornar visível o invisível. Algo que está também particularmente presente nos efeitos ópticos proporcionados pelas cameras obscuras.

Como referia Huygens, elas produziam «a vida ela própria!» (Frade, 1992). Permitiam, pela mediação óptica, transformar o real em algo ainda mais real. Estamos, no entanto, como vimos já, afastados da condenação platónica dos simulacros, através do tratamento racionalista, sobretudo cartesiano, que as semelhanças e as ilusões terão na moderna compreensão da imagem e que, paradoxalmente, acabaram por nos mergulhar alegremente no seu espectáculo (cf. Capítulo 3.5.3.).

Um aspecto particular do uso destes vidros é o facto do espectador se posicionar de costas face ao objecto cuja imagem quer obter e que é, em tudo, sintomático desse olhar vigilante atrás das costas que já mencionámos a propósito de Argus Panoptes. No entanto, como a maior parte dos humanos está dependente da sua própria estatura, e não é, como Argus, um gigante, deve deslocar-se para os lugares elevados mais consentâneos com o olhar pitoresco, que os promove.

4.1.1 O Pitoresco entre o Belo e o Sublime: critério estético e prática do olhar

A primeira teorização do pitoresco deve-se ao reverendo William Gilpin (1724-1804) que a partir de 1782 publica vários textos sobre Tours pitorescos a vários locais em Inglaterra considerados «expressivos daquela beleza peculiar que é agradável numa imagem» (citado por Ballentyne, 1992: 324). Estes livros de Gilpin são os antecedentes mais directos dos actuais guias turísticos. O pitoresco é descrito como um estilo que revela o «acidentado e irregular, com contrastes de luz e sombra» (Gilpin, *An Essay upon prints*, London, 1768), uma espécie de irregularidade que as composições dos pintores, desde Giorgione e Ticiano, Poussin, e os já referidos Claude e Rosa, tornaram emblemáticas e que afectaram a construção efectiva das paisagens, nomeadamente, o desenho dos jardins que eram feitos «à maneira dos pintores».

O investigador John Dixon Hunt (2002) nota como a mudança de sentido da expressão «arquitectura paisagística» que significava desde o século XV a representação pintada de edificios, passa a significar, a partir de 1840, a própria

construção de jardins e de paisagens. A pintura tornou-se o modelo da construção paisagística no terreno, demonstrando a importância desta prática de visionamento como actividade valorizada socialmente e relacionada com um espectador conhecedor e informado, ou seja, «culto»¹⁰⁸. Revertem-se os termos da relação natureza/arte: claramente, a procura de efeitos pictóricos condicionará a forma como se olha e se constitui a «paisagem», ao invés de ser a natureza o modelo a imitar pela imagem.

Além disso, o pitoresco coloca em evidência a importância da composição numa paisagem pois, não é um objecto que a define mas um determinado modo de organização do conjunto ou seja, a constituição de uma paisagem propriamente dita, ou seja, é um «arranjo» de objectos enquanto os conceitos de belo e de sublime podem reportar-se a objectos singulares¹⁰⁹. Neste sentido, o pitoresco é um conceito especificamente «paisagístico». Por isso, tal como Gilpin recomenda nos seus guias, a abordagem do espectador e os efeitos que pretende dependem do ponto de vista que adoptar o qual afecta directamente a percepção do conjunto. Ou seja, os termos são revertidos, sendo o espectador-visitante que constrói a vista pitoresca quando encontra o seu posicionamento adequado. Um lugar natural qualquer não é, pois, intrinsecamente «uma paisagem pitoresca» já que depende dos pontos de vista que dele seja possível formular.

Há pois, da parte de Gilpin mas também de muitos pintores e arquitectos de jardins, uma insistência no carácter construído da «vista» como conjugação entre o olhar informado e competente do visitante e o aspecto real do lugar natural. O mesmo lugar visto de um ponto de vista «errado» deixa de ser pitoresco. É esta dificuldade que está na origem da necessidade de se publicarem os guias turísticos, orientadores da visão, codificadores.

¹⁰⁸ A familiaridade com as pinturas de paisagens tornou-se um requisito para a boa apreciação das paisagens reais, daí a necessidade de se ser um «espectador» informado.

¹⁰⁹ No caso do sublime, os seus objectos caracterizam-se por serem informes, não contidos nos limites de uma forma. Esta característica remete-os para a totalidade incomensurável que os ultrapassa, tornando-os evidência dessa mesma realidade da natureza. Neste sentido, os objectos sublimes aproximam-se das problemáticas da paisagem.

O pitoresco faz explicitamente a confusão, ou mais simplesmente, a reunião entre a paisagem real e a paisagem representada, mas, como se tem notado, essa continuidade tem de ser desviante: não é uma pura naturalidade; uma imitação exacta (com todas as ambiguidades que o termo comporta) da natureza. Se assim fosse bastava olhar a paisagem natural, dispensando guias e conselhos. Como forma compositiva e codificada do olhar, o «efeito» pitoresco exige ser produzido em parceria com a natureza natural. Mas, muito embora o olhar pitoresco defina frequentemente as suas «vistas» como «retratos» de um lugar particular, copiado directamente da natureza, esta cópia tem de ser «desviante». A natureza é traduzida ou reconstruída pictoricamente para se conformar a uma noção de espectacularidade que, segundo Gilpin, não tem que ver com o belo nem com a sua concepção clássica de linhas suaves e proporcionais. Para Gilpin os «objectos» pitorescos não agradam naturalmente (esses são apenas belos), mas estão dispostos de tal forma face ao espectador que o obrigam a uma espécie de olhar activo. A dureza, as texturas rugosas, as composições assimétricas são privilegiadas na obtenção desses efeitos. Daí o frequente recurso a «técnicas» e efeitos especiais na construção de jardins e parques naturais (usando-se, por exemplo, espelhos).

O pitoresco é um momento particularmente interessante porque parte do debate sobre o juízo de gosto e as características do belo e do sublime para propor uma reflexão sobre a relação entre formas de composição e os efeitos no espectador-visitante. E é também nesse contexto que se integram as tecnologias da visão na sua relação com o corpo e as imagens: permitem a produção da naturalidade da natureza, tanto directamente nas construções paisagísticas reais como nas suas representações pictóricas. Este aspecto paradoxal não é considerado de forma alguma como problemático, pelo contrário, é a capacidade de fazer reverter o processo natural a nosso favor que está no cerne do estilo pitoresco. A fórmula de Gilpin evidencia-o: «It's an artless art!». Exactamente como se naturalizará a fotografia.

O conceito de irregularidade é disso testemunha, pois que serve para comunicar a ideia de que estamos perante a natureza natural, selvagem, «tal como ela é», não arranjada. Procura-se assim, apresentar nas «paisagens» a variedade e riqueza dos elementos da natureza distribuídos num acaso aparente. O pitoresco pode ser encarado como uma técnica de produção da natureza, pois que a prepara para proporcionar uma experiência diversificada e suficientemente excitante, sem os «excessos» e contrariedades da Natureza natural. É na realidade uma «domesticação» da natureza, um seu «enquadramento», que assume, como natural, essa ambiguidade de transformar a natureza a partir dos seus próprios funcionamentos para que pareça mais natural. Algo que reencontraremos nas discussões sobre a natureza automática da imagem fotográfica e sobre a natureza da técnica de uma maneira mais geral (cap. 5.1).

Outro dos teóricos do pitoresco, Uvedale Price (1747-1829), que publica *Essay on the picturesque as compared with the sublime and the beautiful* (Hereford, 1749), considera o trabalho de Gilpin insuficiente para distinguir as diversas categorias estéticas já que o acusa de as misturar em expressões como «belo pitoresco». Para Price o pitoresco é também irregular e algo desordenado, tendo por objectivo espicaçar o espectador, «picá-lo», algo que o distingue da experiência conciliadora do Belo, mas não chega a ser tão assustadora quanto o «horrífico» Sublime. O comprazimento advém desse grau intermédio da experiência. Como refere Hunt:

«No princípio do século XIX, uma paisagem pitoresca envolvia um conjunto de elementos, tais como a irregularidade, rugosidade, surpresa e diversidade, uma rica e profusa variedade de materiais naturais, de associações históricas e outras formas de estimulação mental e emocional» (Hunt, 2002: prefácio não paginado).

Em grande medida, o romantismo opor-se-á a esta «moderação» do pitoresco. Num pequeno artigo sobre os poetas românticos ingleses William Wordsworth (1770-1850) e John Clare (1793-1864), John Lucas analisa o carácter anti-pitoresco dos autores através de alguns dos seus poemas (Lucas, 2004). Lucas demonstra como, mesmo influenciados pela visualidade da estética pitoresca, ambos os poetas rompem

com a visão complacente e passiva, bem como com a imutável apreciação dos «efeitos de mudança» que os defensores do pitoresco, como acabámos de ver, apreciam.

«O pitoresco não tem por objectivo o trágico mas o pathos, e o patético é inseparável de uma certa complacência precisamente porque nos convida a considerar que nada pode ser de outra forma em relação áquilo que é» (Lucas, 2004: 83)

Assim, a atenção a detalhes e à sua interpretação subjectiva e/ou histórica é um dos procedimentos poéticos para cortar os efeitos homogeneizantes da paisagem, em que o detalhe tende a ser suprimido e a ser considerado meramente distractivo. Outro procedimento de disrupção é obtido pela transformação das personagens descritas como parte da paisagem em sujeitos actuantes, individualizados, com voz própria em discurso directo, conflitante com o tratamento «de um ponto de vista distanciado e uma vaga emoção, expressa em massas sombrias e bases luminosas» (idem), característico do pitoresco.

É o caso da personagem de um velho homem no poema de Wordsworth «Old man travelling; animal tranquility and decay» (in Prelude, 1805). Este velho homem parece, num primeiro momento, tratado como natureza «como uma ‘ruína’ natural, como os ornamentados castelos, igrejas ou vivendas que são habituais numa paisagem pitoresca» (idem: 84). Mas, eis que o homem fala e rompe com a instância contemplativa em que ele seria um objecto a ser observado:

«Ao dar-lhe a sua voz, e ao pô-lo a dizer o que diz, o poeta desloca o tom unificado do poema, a sua disposição geral que pode ser caracterizada como melancolia reflexiva. Acaba-se a distância entre observador e observado e o discurso do homem produz, entre outras coisas, uma censura implícita à imaginação contida: dá-lhe uma ingovernabilidade viva» (idem: 85).

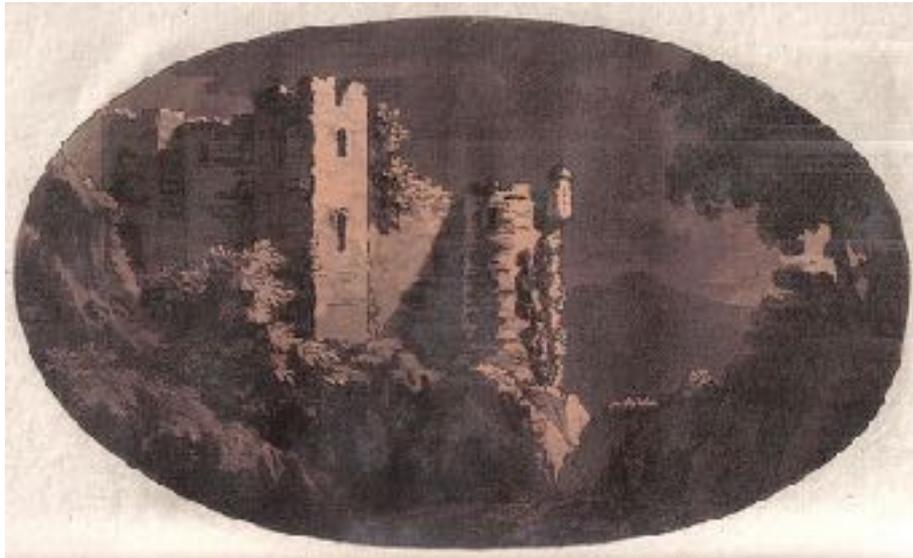


Figura 34. William Gilpin, ilustração de um dos seus livros, *Castelo de Penith*. O formato oval das estampas é muito comum na época e remete para a experiência de «espreitar» pelos dispositivos ópticos, cujas lentes eram circulares, bem como para as conotações ligadas à ideia de inclusão atribuídas à circularidade.

A forma como caracteriza o velho homem «nega a adequação dessa visão distanciada – dessa ‘observação’ ou ‘marcação’ – que caracteriza o ponto de vista pitoresco» (idem). Antes de falar, o velho é apenas um tipo-social (e mesmo vagamente social) que se opõe, por contraste, à sensibilidade elevada e especializada do poeta. Mas, quando o velho fala é o poeta que se torna um tipo-social. Ao falar tornou-se «indivíduo» e a paisagem perdeu o distanciamento apolítico.

Jonh Clare, o outro poeta analisado por Lucas, recorre à contextualização histórica para devolver um olhar político sobre as transformações do meio social e paisagístico, que pensa como entidades indissociáveis, no contexto do emparcelamento levado a cabo pelas autoridades inglesas no âmbito da industrialização. O pitoresco não associa a paisagem com o contexto histórico humano e mesmo a ruína surge como idealização do passado, não como crítica do presente. Apesar de Gilpin enfatizar a importância da topografia local e da introdução de pormenores que assinalem a especificidade regional tal é feito de forma a proporcionar uma experiência estimulante e agradável, que não se suspende no «belo», pois que prefere a «desordem natural». Diz Gilpin:

«A especialidade do olho pitoresco é de vigiar («survey») a natureza; não a de anatomizar a matéria. Deita o seu olhar em volta num estilo abrangente («broadcast style»). Abarca uma larga extensão em cada varrimento. Examina partes mas nunca desce às particularidades» (cit. Thomas, 2008: 9).

Estes aspectos distinguem o olho-pitoresco da intensidade disruptiva do sublime, em causa na experiência romântica. A estratégia do romântico Clare será, precisamente, a da descrição detalhada e a da introdução de um ponto de vista próximo e fragmentário cuja junção nos permite reconstituir o todo, ao invés de adoptar a visão de conjunto uniformizada e espectacularizada do pitoresco onde os detalhes são «adereços» estimulantes e complementares. Este debate sobre o estatuto do detalhe será, como se verá adiante, recuperado nas discussões em torno do estatuto do daguerreótipo (cujos detalhes perturbadores o aproximam do romantismo, ao contrário das evidências).

A estética do pitoresco é por isso pensada pelos românticos de uma forma geral como popular e «enganadora». Porém, à parte estas radicais diferenças, existem na realidade pontos de contacto, nomeadamente, a importância da experiência de visão e a relação com a subjectividade, da qual, aliás, partem os românticos para se aproximarem da experiência do sublime (mais do que da do belo). Pode dizer-se que ambos são influenciados pelo «sensacionismo» que deriva das explicações de John Locke acerca do funcionamento da nossa mente a partir da experiência empírica no seu *Essay Concerning Human Understanding* (1690). Esta posição foi reforçada em França com o *Traité des sensations* (1754) de Condillac e pelas posições do Bispo britânico John Berkeley. A atenção que os defensores do pitoresco dispensam aos pormenores apelativos da mente e da imaginação, que despertam o processo associativo e a memória, comprova esta influência, bem como a sua defesa de proporcionar uma experiência que promova uma certa identificação entre o visitante e o local/paisagem,

uma certa imersão própria à visão panorâmica, a que o género pictórico da paisagem se associa.

A estimulação da imaginação, da memória e do processo associativo da mente influencia o debate sobre o juízo de gosto e a definição dos conceitos de Belo e de Sublime, que para alguns autores não dependiam da nossa mente mas do reconhecimento de condições objectivas aos objectos belos e sublimes. O pitoresco e o movimento romântico aproximam-se das explicações empiricistas no que toca à importância das sensações embora os românticos recusem a tabula rasa.

As reflexões teóricas sobre a paisagem eram, até então, simples classificações de temas e sub-temas, tendo por referência as classificações clássicas da poética, no século XVIII a reflexão teórica sobre a paisagem e a sua representação visual torna-se central ao associar-se de forma intrínseca à própria formulação do estético como categoria diferenciada e particular da experiência humana, integrando assim o debate filosófico¹¹⁰.

A relação do homem com a natureza está no cerne das questões sobre o conhecimento e a arte neste período e, para além da poesia, essa relação é também tematizada pela pintura e gravura de paisagens, sendo como que expressão dessas relações. Pelo que o debate em torno da experiência estética e do juízo de gosto toma por objecto particular uma certa concepção de natureza enquanto paisagem, isto é, uma natureza transformada em objecto do olhar numa relação primordialmente sensitiva

¹¹⁰ Desde a antiguidade clássica, os raros textos teóricos sobre a pintura paisagística preocupam-se, acima de tudo, com a classificação dos sub-temas ou estilos de paisagens tendo sempre por referência a poesia greco-romana, nomeadamente as cenas referidas na Odisseia de Homero e as pastorais forjadas nas Éclogas de Vergílio, ou a sua equivalência a outras formas poéticas como a Bucólica ou a Ode, que a pintura declina. Giovanni Paolo Lomazzo publica em 1584 um Trattato dell'arte della pittura onde discute a estética da paisagem reduzindo-a às categorias de «lugares privilegiados», enriquecidos com arquitecturas nobres, espaços selvagens com bosques e formações rochosas, e «lugares aprazíveis» com fontes, campos e jardins; a distinção entre «paisagens heróicas ou ideais» e «paisagens pastorais ou rústicas» introduzida pelo francês Roger de Piles no final do século XVII mais não é do que uma declinação das divisões anteriores embora assentuando o protagonismo da natureza e dos seus perigos, no caso da paisagem heróica, ou a idealização da ruralidade e da tranquilidade e sentido de refúgio da natureza, no caso das pastorais. Estas categorias temáticas, compatibilizadas com as categorias encaradas como estilísticas oriundas da reflexão estética (do belo, sublime ou pitoresco), estruturam a prática pictórica no campo da pintura paisagística pelo menos até ao fim do século XIX (Turner, 1996).

com o indivíduo. Embora estas sensações produzidas no indivíduo surjam directamente da sua relação com a natureza e não se refiram em primeiro lugar à relação deste com as representações artísticas, estas encontram o seu fundamento nessa relação estética que é compreendida como tendo um fim em si mesma resultando numa afirmação da subjectividade individual e na sua idealização.

A experiência estética do sublime torna-se particularmente relevante para esta afirmação do indivíduo, mais até do que a experiência do belo, a qual é associada, tanto por Edmund Burke (1729-97), que publica o influente ensaio *A Philosophical Enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful* (1757), como por Immanuel Kant (1724-1804), na sua *Crítica da Faculdade do Juízo* (1790), ao que é familiar, social e produz sentimentos de prazer e agrado.

Ao contrário, o conceito de sublime surge associado, também em ambos os autores, ao que produz desprazer e até terror e que, por isso, escapa sempre à sua estabilização numa forma ou num conceito e está fora do domínio social. Para Burke os objectos belos eram encantadores e atraentes e os objectos sublimes aterradores e medonhos. Porém, ao contrário do que virá a fazer Kant, o projecto de Edmund Burke procura encontrar leis universais do gosto, à semelhança das leis newtonianas e considera, por isso, que são os objectos que possuem certas características intrínsecas do belo e do sublime, que pretende determinar¹¹¹. Algo completamente estranho à estética oriunda das reflexões kantianas onde estas modalidades resultam das ideias do sujeito e não de quaisquer objectividades.

¹¹¹ Burke concorda aqui com Hogarth. Este autor publica em 1753 uma *Analysis of Beauty* onde defendia a concepção essencialista da beleza. O objectivo de Hogarth era tentar definir e fixar as ideias flutuantes do gosto e chega a uma «linha de beleza»: uma curva serpenteante e graciosa que está em todos os objectos belos e também nas suas imagens. Para ele esta linha é bela em si mesma e se o espectador não a sentia como tal o problema estava na sua falta de conhecimentos e sensibilidade e não na linha em si mesma. De notar a raiz platónica desta definição já que Sócrates acreditava poder encontrar a essência do belo como uma propriedade que existia nas coisas (Cf. Ballantyne, 1992).

Para Kant o sublime é por definição informe¹¹². Constitui, pela sua incomensurabilidade, uma experiência que esmaga o sujeito, isto é, que, ao afrontar os limites do seu entendimento e da sua sensibilidade, o leva ao reconhecimento desses mesmos limites e o força ao auto-conhecimento. Torna-se também indispensável à ideia de Natureza como incomensurável e infinita.

«Denominamos sublime o que é absolutamente grande (...) o que é grande acima de toda a comparação. (...) Se porém denominamos algo não somente grande, mas simplesmente, absolutamente e em todos os sentidos (acima de toda a comparação) grande, isto é sublime, então compreende-se imediatamente que não permitimos procurar para isso mesmo nenhum padrão de medida que lhe seja adequado fora dele, mas simplesmente nele. Trata-se de uma grandeza que é igual simplesmente a si mesma. Daí se segue portanto que o sublime não deve ser procurado nas coisas da natureza, mas unicamente nas nossas ideias. (...) Por conseguinte, o que deve denominar-se sublime não é o objecto, mas sim a disposição de espírito através de uma certa representação que ocupa a faculdade de juízo reflexiva» (Kant, 1990: 143-145).

Ou seja, aquilo que não tem medida só pode ser reportado ao próprio sujeito e às suas ideias, tornando-se, por isso, mais do que a experiência estética das formas belas, uma reafirmação da autonomia do sujeito, cuja identidade se complementa com estes «sentimentos de prazer e desprazer» e com as novas modalidades que aí adquire a faculdade da imaginação, mais livre aí do que em qualquer outra relação¹¹³. O

¹¹² «O belo da natureza concerne à forma do objecto, que consiste na limitação; o sublime, contrariamente, pode também ser encontrado num objecto sem forma, na medida em que seja representada nele uma ilimitação ou por ocasião desta e pensada além disso na sua totalidade» (Kant, 1990: 137)

¹¹³ A imaginação já tinha feito a sua aparição, como faculdade, no quadro teórico estabelecido pela Crítica da Razão Pura (primeira edição em 1781) onde surge como a capacidade de esquematizar as características do objecto tal como ele é conceptualizado por uma categoria do entendimento. Mas esta capacidade de esquematização torna-se agora mais livre e operante, mais «viva», pois deixa de ser determinada pela aplicação das categorias aos objectos e ganha, por assim dizer, maior autonomia.

esteticamente sublime «é assumido como sublime com um prazer que somente é possível através de um desprazer» (Kant, 1990: 23), antecipando Freud.

Esta ambiguidade de um «desprazer prazer» (ou ao contrário) está presente no gosto romântico por imagens de horror e de terror que proliferam desde então, incluindo paisagens produtoras desse sentimento do sublime, mesmo quando Kant reportava esta relação apenas à própria natureza e não às suas representações. Apesar da sua conformidade com o discurso romântico do sublime e do génio, Kant reporta-se sempre ao carácter transcendental do sujeito, ou seja, à possibilidade deste encontrar regras em si mesmo e a uma certa sistematicidade (Marques, 1990). Kant dá conta de uma luta, ou de um jogo, entre imaginação e razão: a sua harmonização produz a sensação de belo; o seu acordo impossível, mas tentado, produz o sublime.

Por outro lado, como está expresso na última frase citada, o sublime permite-nos descobrir as ideias da nossa razão ligadas ao ilimitado e ao infinito, a uma totalidade incomensurável que escapa aos conceitos do entendimento destinados a uma aplicação, por assim dizer, automática aos fenómenos da natureza. Para além disso, dá-nos da natureza uma concepção sublime como entidade que nos ultrapassa completamente (e do ponto de vista do conhecimento, inalcançável em si mesma, ou seja, numenal). A sua circunscrição pela imagem torna-se problemática por colocar, de acordo com Edward Casey (2002) comentando esta concepção de sublime, o problema do limite e do quadro.

O domínio do estético é por isso alargado. Já não trata apenas do belo, que fortalece o sentimento de pertença, o familiar, as ideias de harmonia e proporcionalidade, a conjugação entre a imaginação e as ideias da razão; mas juntam-se-lhe, com uma nova validade, as relações com a materialidade da natureza assentes na ruptura, na estranheza, na não conformidade entre imaginação e razão, no desprazer (que dá prazer). Mas para Kant, como para outro dos teóricos do pitoresco, Richard Payne Knigth (1751-1824), tanto o belo como o sublime não são propriedades objectivas, isto é, constitutivas dos objectos, mas propriedades ou modalidades de

relação do sujeito com os objectos. Estão, pois, nas ideias do sujeito e não nas características dos objectos: daí muitos autores defenderem que esta terceira crítica de Kant complementa a sua «revolução copernicana», que está ainda em aberto no século XVIII (Marques, 1990).

A importância destas categorias é evidente na própria prática dos pintores que procuravam introduzir características nas suas representações, tendentes a evocar o belo ou o sublime, tendo pois, a percepção que se tratam de efeitos «cénicos», de composição e dadas formas de relação, ou seja, uma codificação como já referido com os exemplos de Claude e Rosa e das tecnologias da visão que se pensam enquanto produtoras de efeitos.

Apesar da importância do sujeito e da subjectividade, a estética do pitoresco e o espectador que com ela se constitui não auferem do individualismo e da solidão heróica do espectador conceptualizado pelo romantismo. O espectador do pitoresco embora individualizado afirma-se como um ser social, que se desloca em grupo, e que pode ser do género feminino, que partilha os valores do «contrato social» embora aprecie o sentido de liberdade e de refúgio que encontra na selva, à maneira do «bom selvagem» rousseauiano. No fundo, o seu intuito é perfeitamente iluminista: o de civilizar a selva mantendo-a como um lugar à parte, paradoxalmente, «selvagem» mas perfeitamente cartografado e classificado. Algo que hoje está completamente realizado e é, pelos media de massa, continuamente actualizado.

O espectador «romântico» é o espectador do sublime emblematizado pelo quadro de Caspar David Friedrich, *Viajante sobre um mar de neblina*, de 1818 (fig. 35). Trata-se de uma desconcertante figura masculina no seu fato escuro, cartola e bengala de cidadão que, nesses preparos, consegue subir incólume a montanha e enfrentar os seus perigos. Porém, não vai conseguir ver nada mais do que o nevoeiro informe, uma metáfora de si próprio (e de nós espectadores).

No romantismo a imitação da natureza presente na imagem de paisagem é lida como uma manifestação da interioridade do artista, é interpretada como um «ver

interior», manifestação dos «estados de alma», aí se inscrevendo todo um conjunto de metáforas entre estes e os estados meteorológicos ou entre catástrofes naturais e individuais, resultado desta conjugação entre interior e exterior como um processo de emancipação do homem que conduziu a um outro meio de proceder à idealização da paisagem. Alargando-se às paisagens aterradoras, são ainda as paisagens ideais que estão em cena.

O personagem deste quadro de Friedrich poderia ser um espectador do pitoresco, tivesse ele escolhido um ponto de vista que garantisse uma visibilidade nítida e sem perturbações frustrantes; se não se tivesse desviado do trilho e aventurado por caminhos desconhecidos que não levam a lado nenhum, a não ser à sua própria incerteza interior. Se fosse pitoresco, este quadro mostraria uma «vista» aberta e iluminada da variedade terrestre. Uma vista «iluminista», clara e segura, embora suficientemente assimétrica e «selvagem» para criar «surpresas» e satisfazer o desejo de emoções (de estética). Por isso se diz que o pitoresco está entre o belo e o sublime.

Embora possamos identificar diferenças estilísticas entre a estética do romantismo e do pitoresco, nem sempre completamente claras, relevante é sublinhar um idêntico interesse na autonomização da experiência da visão como prática susceptível tanto de codificação como de experimentação.

Estas três categorias parecem também constituir os quadros da experiência e do sentido das imagens aéreas e da experiência do voo, num misto de admiração pela beleza da imagem/paisagem e de medo da vertigem, da queda e da desorientação, contradições por vezes resolvidas na padronização «pitoresca» a que as imagens aéreas, sobretudo «oblíquas», também se prestarão. As imagens aéreas implicam e figuram de forma mais forte a experiência da desterritorialização o que permite matizar e complexificar a experiência apolínea com que são mais imediatamente pensadas.

4.2. Conclusões

Pode dizer-se que estamos já muito longe da ideia de Horácio (o poeta romano da antiguidade que escreveu a *Ars Poética*) a propósito da noção de «jardim» como pequeno local, reduto, lugar fechado que tem por objectivo limitar a visão ao que é essencial, isto é, ao agradável. «Se a «vista» ao longe é mais uma sedução, ela não é, no entanto, necessária à fruição do jardim» (Cauquelin, 2008: 49). Nesta concepção clássica, a vista larga é condenada porque é impeditiva da liberdade. Para Horácio «são a dispensa e o dispêndio que designam o jardim, e não a costa e o mar, o longínquo e a contemplação do mundo no seu todo» (idem). O jardim constitui-se contra a natureza embora se integre nela. A natureza, ao contrário do jardim-claustro, está fora das possibilidades de compreensão humana. Por seu lado, no século XVIII, o jardim perdeu os seus muros e transformou-se em toda a natureza. O sujeito constituiu-se como espectador e a «vista larga» tornou-se a medida da sua liberdade quer no desenho de jardins quer na composição das imagens.

Neste contexto, as imagens com pontos de vista de cima proliferaram: as vistas olho-de-pássaro são profusamente utilizadas na elaboração dos mapas dos jardins e parques naturais para orientar o visitante através dos seus pontos de referência, indicando os lugares das «vistas» e as ruínas e monumentos (como as falsas tumbas de Rousseau, que se tornaram um símbolo de bom gosto); nos mapas e nas gravuras corográficas das cidades; nas pinturas e gravuras de paisagens.

Os panoramas, as fotografias, os filmes e toda a parafernália de técnicas de produção de imagens que o século XIX inventou podem ser consideradas como outras tantas formas de transformação da natureza em paisagem. São tecnologias que operacionalizam a contínua mediação da natureza transformando-a em formas de visão. Formas de uma grande eficácia por estabelecerem, através do seu automatismo, a conformidade entre técnica e natureza já presente no discurso sobre o pitoresco. O pitoresco, na sua acepção mais genérica de prática do olhar e da paisagem, configura a

forma da recepção cultural de grande parte destas tecnologias porque consegue subsumir natureza e cultura. Quando se define o pitoresco como uma «artless art» percebe-se a força ideológica desta relação: a natureza só parece natural se for transformada em natureza familiar, isto é, numa forma cultural codificada da representação e da visão. Por outro lado, esta codificação tem de ter como critério a ideia dominante de natureza, o conceito de naturalidade de dada comunidade ou cultura, que, no caso do século XVIII inglês, significava «força pulsante e irregular» pelo que implicava a introdução, nas imagens e paisagens, de elementos dissimétricos e «selvagens».

Ao representar segundo as familiares e tradicionais codificações da perspectiva cónica, a fotografia, por exemplo, pode enquadrar familiarmente o que é ou possa ser estranho, a «natureza lá fora». Tornar imagem a «natureza lá fora» foi um dos objectivos da invenção, se bem que a «familiaridade» não se tenha produzido com a mesma naturalidade (a fotografia foi durante algum tempo uma imagem que se estranhou). A paisagem, género perfeitamente habitual, acabou por ser também um meio de aproximar o receptor dessa estranheza (ver capítulo seguinte). O automatismo técnico baseado em determinados princípios naturais, por outro lado, assegura essa ideia de uma «artless art» onde o cultural se naturaliza. Mas, como procurei mostrar, os defensores do pitoresco sublinham, como os inventores da fotografia a seu modo, que se trata de um produto cultural, de um saber, de uma arte ou produção cultural. Não é um mero bocado de natureza que faz uma paisagem pitoresca, mas toda uma disposição do/para o olhar: toda uma arte. Do mesmo modo, as tecnologias da visão afirmam-se, e publicitam-se, como invenções técnicas e civilizacionais, não são fenómenos da natureza. São o progresso, o controlo. Aspecto que encontra o seu momento de crise durante o século XX, contestando este positivismo e tornando-se marca das teorias da fotografia (com as abordagens da semiologia, da sociologia, da história, da psicanálise, dos estudos culturais).

Estas tecnologias reforçam a posição do espectador cuja formulação encerra em si a complexidade de identidades que os discursos iluministas e românticos manifestam e constituem. Muito embora as diversas tecnologias da visão que emergem no início do século XIX sejam frequentemente relacionadas com um regime visual e epistemológico voltado para a produção de objectividades, de imagens produtoras de informações visuais rigorosas sobre objectos singulares, o que devemos também notar é que este regime objectivo e realista surge num contexto ligado à espectacularização da natureza e à produção consciente e intencional de diferentes tipos de «efeitos de real», marcadamente conceptualizados como decorrentes da nossa visão subjectiva e das suas insuficiências. Este aspecto parece-me ser uma consequência do cartesianismo e da sua transformação da experiência sensível – e da visão – em formas organizadas de ilusão. Não esqueçamos que a separação fundadora da epistemologia moderna entre sujeito e objecto conduz, no cartesianismo, ao modelo lógico do cogito e ao encerramento no subjectivismo do sujeito pensante. As máquinas de visão, como a fotografia, que automaticamente afastam sujeito e objecto, não podem deixar de ser pensadas, de igual modo, como formas de subjectivização até pela demonstração da diversidade de formas de «visão» e da pluralidade dos seus modelos que no seu conjunto as tecnologias trabalham, implicando o reconhecimento da relatividade das nossas percepções, no tal sentido que o cartesianismo deu às «ilusões».

Essa relatividade das percepções, das formas de tempo e de espaço, torna-se cada vez mais evidente ao longo do século XIX, em particular no campo científico e, apesar das continuidades culturais que tenho vindo a referir, introduzem também diferenças fundamentais nos modos de ver e na cultura visual ocidental. A industrialização e a transformação destas tecnologias em bens de consumo tornaram-se a principal forma de construção de um imaginário progressista associado à ciência e à tecnologia, como modernas formas de magia, que ainda hoje constantemente se reactualiza. O filósofo Vilem Flusser (1983) escolhe a fotografia como exemplo das sociedades pós-históricas ao invés de considerá-la o principal emblema da sociedade

industrial, como é habitual. Uma das razões desta proposta é o facto da tecnologia fotográfica assentar, como todas as tecnologias informacionais, sobre o princípio teórico da «caixa preta», oriundo da engenharia e da cibernética. A automatização dos procedimentos tecnológicos tende a invisibilizar, para a grande maioria dos utilizadores, a própria técnica e os seus princípios científicos, propondo, ao invés, uma sua recepção e uso assentes nos resultados que surgem como que por magia: ninguém sabe como funcionam as máquinas. Sabemos unicamente que, quando não avariaram, funcionam. Este desconhecimento, requerido por uma sociedade que se organiza de forma altamente especializada, é terreno fértil para a proliferação de comportamentos mágicos e ritualizados relativamente às tecnologias e às suas práticas mais comuns. A transformação da natureza em «paisagens automáticas» tornou-se um desses tipos de comportamentos ritualizados que reencenam o poder do sujeito face aos seus objectos traduzido num discurso da objectualidade e da empiricidade. Recorde-se que Panofsky dizia que a perspectiva central era simultaneamente objectiva e subjectiva. Objectiva no rigor matemático e subjectiva porque colocava o sujeito que percepção no centro do fenómeno visual.

Assim, a invenção da fotografia e as práticas que proporcionará estarão profundamente implicadas nesta complexidade de discursos e subjectividades. O olhar de cima e a sua representação estabeleceram-se como predominantes na formulação da «natureza-paisagem», nos seus diversos usos, da arte às formas de planificação territorial, às estratégias de orientação no espaço. A imagem aérea estabelece-se como um dado tipo de racionalidade do espaço, em especial a partir das tecnologias fotográficas. No entanto, o lado «obscuro» das paisagens fotográficas aéreas, como refere Barrel a propósito das paisagens do século XVIII, está também presente na perturbação da falha, da vertigem, da queda e na abstracção e perda de sentido do lugar. Obscuro, ainda, pelo interesse bélico que as imagens aéreas despertarão.



Figura 35. Caspar David Friedrich, *Viajante sobre um mar de neblina* (1818), óleo sobre tela, 94,8 x 74,8, Museu de Arte de Hamburgo.

Parte 2
As imagens fotográficas e a visão de cima

5. A fotografia como prática da paisagem: a invenção da fotografia como «máquina de vistas»

As definições de paisagem, na sua historicidade complexa, produzem nos séculos XVIII e XIX europeus, um conjunto de temas que persistirão como objectos de reflexão e crítica no século seguinte: as relações entre o todo e as partes; a noção de espectador e a importância de um ponto de vista elevado; a paisagem como expressão das relações do homem com a natureza, mais especificamente, com a ideia de uma «grande natureza», da imensidão, do que nos ultrapassa (daí a importância do conceito de sublime para a caracterização desta noção); a relação entre a objectivação e a subjectivação da natureza; a relação entre paisagem real e imagem-paisagem; as noções de campo e cidade, de perigo e refúgio; a autonomização da experiência das imagens associada à autonomização das experiências da paisagem tanto real como ficcional, que se confundem e legitimam mutuamente; a paisagem como idealização e como «palco» da história, etc. Estas temáticas inscrevem o termo «paisagem» no âmbito do discurso estético, da produção artística e do exercício de gosto na apreciação directa da natureza. A paisagem surge, pois, com grande destaque nesse contexto iluminista de afirmação do campo social autónomo do estético e de emancipação do homem através da razão e da sensibilidade.

Tal como nos indica John Barrel no seu estudo, durante o século XVIII, «paisagem» e «vista» eram sinónimos, palavras frequentemente intercambiáveis, evidenciando o carácter intensamente visual daquela prática. Mas eram ambas entendidas como palavras do domínio alargado do estético. Uma situação que, segundo a pesquisa de Rosalind Krauss, tende a alterar-se durante o século XIX com a proliferação da palavra «vista» para designar as imagens tecnicamente produzidas da fotografia e do estereograma, tendencialmente fora do discurso da arte, contrastando com a palavra «paisagem» usada para a pintura. Ou seja, enquanto os fotógrafos produzem «vistas», os pintores pintam «paisagens»:

«No único relato que publicou sobre o seu trabalho enquanto fotógrafo do Oeste, Timothy O’Sullivan consistentemente fala do que faz como ‘vistas’ e do processo como ‘visualização’. (...) ‘Vista’ era o termo frequentemente usado pelos jornais e é espantoso como era também o que aparecia nos títulos que os fotógrafos davam às suas imagens nos salões fotográficos nos anos de 1860. Assim, mesmo quando conscientemente entravam no espaço de exibição, tendiam a escolher como categoria descritiva das suas imagens, ‘vista’ em vez de ‘paisagem’» (Krauss, 1996: 140)

Os espaços de exibição, os Museus e Salões, eram os locais por excelência da arte e da sua crítica e a autora destaca o papel preponderante que tiveram no século XIX na definição do campo artístico e da sua legitimação. A «crítica» tem o poder de determinar os critérios do valor artístico dos objectos que assim eram ou não autorizados a circular e a ser apreciados no seu campo. Pelo que a autora considera sintomática a utilização preferencial da palavra ‘vista’ por parte dos fotógrafos, colocando-a como um discurso autónomo do discurso da paisagem.

A autora lembra que a proliferação de postais e particularmente de postais ou cartões estereográficos surgiam como imagens anónimas sob a chancela autoral da casa editora (Keystone Views). A palavra «vista» expressava melhor a viragem para um tipo de imagem que isolava o objecto da visão, especialmente no caso do foco e profundidade de campo exagerados da estereoscopia, e «fazia a passagem do autor como sendo o artista subjectivo para as manifestações objectivas da natureza» (idem).

A «vista» resultava da própria natureza, como sua verdadeira autora, no encantamento, próprio da época, face às «maravilhas» naturais. Krauss lembra o trabalho de Barbara Stafford sobre a importância das singularidades na literatura de viagens do final do século XVIII, e na cultura da época, em que estas manifestações da natureza eram esperadas e tornadas acontecimentos poéticos naturais. Neste sentido, a «vista» não requeria a projecção imaginativa do artista, ela já continha as infinitas

singularidades que a imagem fixava e que o espectador se esforçava por visionar, dando prioridade absoluta ao objecto da sua visão e ao próprio espaço como extensão. Para Krauss, tal como o discurso topográfico da geografia, o tema da «vista» é o espaço e o espaço como visualização. Por isso, a «vista», sobretudo a vista estereocópica, apenas requeria a protecção legal de propriedade sob a forma de copyright, pois as suas características «fenomenológicas», como as designa Krauss, dispensavam a sua circulação nos «espaços discursivos» da arte. Para além do facto, como é o caso de Timothy O’Sullivan, de as suas imagens nunca terem sido exibidas nesse circuito. Grande parte estavam arquivadas e/ ou foram reproduzidas em litografias para fins científicos: faziam parte do espaço discursivo da ciência.

Para Krauss o discurso e o contexto de produção das «vistas» não tem nada em comum com o da arte e da paisagem, pelo que critica a sua exibição nos museus actuais, aqueles que o fazem com a interpretação de que se tratavam de fotografias de paisagem segundo a tradição paisagística da pintura como exemplos da arte da época¹¹⁴.

Esta oposição entre a pura objectualidade da fotografia e a pura subjectividade da pintura, da ‘vista’ oposta à ‘pintura’, que vamos reencontrar mais à frente (Cf. Recht), entra assim em conflito com o título enunciado acima. A fotografia como «prática da paisagem» mas, simultaneamente, «máquina de vistas». Então, trata-se de «paisagens» ou de «vistas»?

¹¹⁴ A autora refre-se aqui a Peter Galassi que organizou em 1981 a célebre exposição «Before Photography» no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, com o apoio de Szarkowsky, propondo estabelecer, a partir da fotografia, uma leitura da história da arte, encontrando filiações para estética fotográfica. Um desses antepassados é o desenho de paisagens: «the landscape sketches present a new and fundamentally modern pictorial syntax of immediate, synoptic perceptions and discontinuous forms. It is the syntax of an art devoted to the singular and contingent rather than the universal and stable. It is also the syntax of photography.» (Galassi, 1981: 16). Rosalind Krauss discute esta posição de Galassi em «Photography’s discursive spaces» (Krauss, 1996). Segundo a autora, Galassi força um discurso histórico e estético na abordagem da fotografia de oitocentos, quando os fotógrafos da época, e em especial os fotógrafos da topografia, entendiam a sua prática como a produção de «vistas» e não de «paisagens». Situavam-na pois, fora do discurso estético que para Krauss é uma função do próprio espaço expositivo do museu (que é em si «um discurso») e do discurso da história da arte. Krauss contesta a abordagem estilística e centrada nos «autores» típica da História da Arte.

Krauss tem razão em considerar o modo particular típico da vista estereocópica, a sua extrema espacialização, a sua transformação do acto de ver num esforço visual que transforma a imagem numa forma abstracta de tacto, numa experiência íntima – como aliás tenderá a ser a experiência fotográfica – mas parece ter menos razão quando limita a «paisagem» à pintura paisagística ou quando exclui a ‘vista’ das possibilidades discursivas da pintura (o que também não se verifica). A separação parece-me produzir-se não tanto entre «paisagem» como pintura e «vista» como fotografia, mas entre paisagem na natureza, como referente (do olhar, da imagem) e a sua representação na imagem, pelo que também alguns pintores representavam «vistas»¹¹⁵.

A palavra ‘vista’ parece sublinhar a crescente consciencialização do próprio processo visual, do acto de ver, mais do que a palavra «paisagem» que é mais genérica e atravessa várias práticas culturais e vários saberes, com várias possibilidades representativas. A ‘vista’ reforça as características referenciais da imagem, a sua singularidade, para lembrar o que disse Barbara Statford, que acaba por se confundir com o próprio objecto da representação, algo que as tecnologias reforçam por produzirem automaticamente a conformação da natureza em vista, que será, então, um dos modos de representar a paisagem.

A geografia é um exemplo dessa confluência discursiva:: a influência do romantismo na geografia que se faz sentir bem até à década de 1860 /70 aponta nesse sentido. A paisagem é o objecto da geografia, as ‘vistas’ o seu registo, a sua passagem pelo cunho do olhar. Alexander Von Humboldt, o grande expoente desta corrente, pretende, por exemplo, proceder à descrição física do mundo vendo cada parte, na sua diversidade e especificidade, como reveladora das «forças interiores» que movem o mundo físico como um todo. O objectivo de Humboldt é descortinar «o espírito escondido de baixo do véu dos fenómenos» (Ritter, 1997: 63) para o que é necessário um outro órgão, para além da razão, e que para Humboldt é o prazer produzido pelo

¹¹⁵ Surgem em títulos de várias obras ao longo deste período de Canaletto, Fransceso Guardi (por exemplo «Vista do Molhe com o palácio Ducal, 1770), aos realistas e impressionistas como Morisot (View of Paris, 1872), Pissaro, Monet.

«espectáculo da Natureza» (idem). O sentimento de prazer produzido permite melhor pressentir e compreender as leis eternas que regem a natureza.

O estético é proposto por Humboldt, e pelo romantismo, como um outro meio, porventura mais autêntico e próximo do humano, de compreender a natureza. Mas as referências às 'vistas' já surgem a propósito dos desenhos descritivos: a referencialidade parece ser o critério preponderante. A representação da paisagem é a «vista». Encontrei algo semelhante no discurso do Coronel Laussedat, inventor da fotogrametria terrestre, que considera usar «fotografias de paisagens» não fazendo qualquer distinção entre vista como «reprodução mecânica» e «paisagem» como pertença exclusiva do discurso artístico e das manifestações do sujeito-autor. Ele aliás, foi o mentor do arquivo de fotografias de paisagem da Sociedade Francesa de Geografia. As fotografias de paisagens para ele expressam o carácter paisagístico, ou seja, de conjunto, do terreno. Esta visão de conjunto é o critério da noção de paisagem nos seus diferentes trânsitos.

Por outro lado, a ideia de «prática da paisagem» procura reportar-se ao conceito de «práticas do espaço», já aqui discutido, e obrigará a uma crítica da relação entre paisagem e contemplação, para uma consideração mais corporal e integradora de outros sentidos e formas de construir a relação com o que nos envolve. A crítica de Lefebvre, como a de Michel De Certeau na sua *Prática da Vida de todos os dias* (1988) consistia justamente numa crítica à absolutização da visão na concepção do espaço e à supressão dos outros sentidos. Trata-se, em boa verdade, de uma crítica à noção de paisagem como modo de contemplação. A produção «paisagística» do espaço tornou-se uma problemática central dessa crítica e dos críticos pós-modernos de maneira geral. O resultado não será a exclusão das práticas da paisagem mas a sua compreensão política que é também uma política do «ponto de vista» e da idealização a que a paisagem esteve, durante séculos, associada.

As práticas da paisagem têm lugar no interior das práticas do espaço, do percebido, do vivido, da representação, porque os modos e as técnicas do olhar

participam da produção espacial, mas, por um lado, deixam de ser compreendidas como específicas do campo da arte, por outro, implicam uma reconsideração crítica da noção de paisagem no interior desse mesmo campo.

A inclusão do debate sobre a paisagem no interior do campo artístico parece-me ser um dos limites da reflexão do sociólogo e filósofo alemão Geog Simmel. N u m pequeno ensaio intitulado «Filosofia da Paisagem», publicado pela primeira vez em 1913, Simmel relaciona a paisagem com a identificação de um «stimmung» da paisagem em torno da qual um bocado de natureza se transforma em paisagem em resultado do olhar do espectador. A sua análise retoma o discurso romântico e interpreta-o como uma resposta à racionalização social que, porém, só é possível nos quadros lógicos da racionalização pois só aí se forjou o processo metonímico e a capacidade de partir do fragmento para chegar ao todo, que considera o procedimento paisagístico por excelência. Talvez, por isso, não aborde sequer a fotografia que em 1913 estava em plena expansão social atravessando cada vez mais as barreiras sociais até às classes mais baixas. A ausência deve-se à sua preocupação de pensar a paisagem no campo da arte, embora reconheça o desenvolvimento de uma vontade de representar o «stimmung» da paisagem como expressão da espiritualidade humana, partilhado socialmente, mas só tecnicamente traduzido pelos especialistas da representação: os pintores e poetas. A minha ideia é que a fotografia cumpriu plenamente esse papel, como aliás o expressou William Henry Fox Talbot, um dos seus mais ilustres inventores.

Para Simmel, então, o factor decisivo para a compreensão da noção de paisagem terá sido, precisamente, uma mudança na relação com a concepção de natureza que permitiu compreendê-la como um conjunto interrelacionado de unidades individualizadas, uma cadeia de causas e efeitos, ao invés de a considerar como totalidade cósmica inseparável.

«Olhar um bocado de solo com tudo o que tem em cima como uma paisagem, é considerar um extracto da natureza como uma unidade – o que se afasta completamente da noção de natureza (...). A natureza, que no seu ser e no seu sentido profundo ignora toda a individualidade, encontra-se retocada pelo olhar humano – que a divide e recompõe em seguida em unidades particulares – nessas individualidades que baptizamos de paisagens» (1988: 232)

Associa, então, esta noção às mudanças introduzidas pelo processo de racionalização científica da natureza o qual possibilitou passar a olhar a parte individualizada como representante do todo. O pensamento analítico da ciência aborda a natureza como uma rede de elementos ligados por causas e efeitos mas separáveis em processos diferenciados e está, portanto, na base do desenvolvimento de um tipo de lógica metonímica sem a qual esta noção de paisagem não seria possível:

«Que a parte de um todo se torne por sua vez um conjunto independente, que se desligue de um precedente e reivindique o seu direito em relação a ele – eis a tragédia mais fundamental do espírito: adquire o seu pleno efeito na época moderna onde tomou posse da direcção do processo cultural» (1988: 234)

Esta «tragédia», a sua lógica da racionalização, que Simmel crítica, estende-se a toda a organização social. É este modelo racionalista que cria, paradoxalmente, a possibilidade da paisagem como expressão do todo, transformado nas suas partes. Para Simmel só há paisagem na condição deste corte com a homogeneidade da natureza, mas com o objectivo de instaurar a parte, de novo, como um todo que a ultrapassa, num processo metonímico permanente no qual assenta o valor simbólico da paisagem como expressão da ideia de todo e como produtora de efeitos sensíveis no espectador, ou seja, produtora de paixões.

Há um constante tráfico instituído entre a necessidade do corte, do enquadramento, da delimitação, ou seja, da análise, como método de dominação e condição da «paisagem», e a sua remissão a uma unidade maior, a um sentido de algo inteiro e que, para Simmel, é espiritual: «Quanto à paisagem, é precisamente a sua delimitação, a sua apreensão num raio visual momentâneo ou mesmo durável, que a define essencialmente» (Simmel, 1988 : 232).

Este processo materializa-se num modo de olhar e nas suas representações visuais. Falar em paisagem é falar de uma actividade de visionamento, de um modo de ver socialmente instituído que se exerce tanto a propósito de um olhar directo para uma paisagem como para uma sua representação. Contudo, Simmel sublinha que olhar o que nos rodeia não é equivalente a «ver uma paisagem», já que esta não se define pelos seus objectos, nem pelos seus detalhes, mas por um olhar capaz de os reunir numa unidade.

Para que uma paisagem se constitua deve, obrigatoriamente, possuir uma espécie de singularidade, um certo carácter espiritual, «uma unidade óptica, estética, atmosférica» (idem) que Simmel conceptualiza no conceito - de contornos bastante indefinidos, sublinhe-se -, de um «stimmung» da paisagem. Este «stimmung», que significa «atmosfera» ou «estado de alma», constitui, já o assinalei, uma permanência em Simmel do discurso romântico que identifica a autonomia de um «sentimento estético» característico do humano e cujas partilhas Simmel adopta, embora procure estabelecer-lhes as condições culturais e sociológicas. Se, por um lado, o racionalismo proporcionou a possibilidade analítica de relação com a natureza, o estético vem sintetizá-la. Para Simmel a natureza enquanto «paisagem» faz parte desse movimento histórico.

O «stimmung» é identificado por Simmel como expressão de um sentimento estético resultante desse fenómeno social de especialização, que retirou à vida, entendida como totalidade, a sua especificidade. Ela foi, então, «arrumada», por assim dizer, nesse «reino» do estético, de onde emerge a possibilidade da «natureza-

paisagem». O «*stimmung*» da paisagem exige apesar de tudo uma competência artística no quadro das regras específicas do seu campo, exige um conhecimento, embora exista como sentimento e valor partilhado socialmente por todos os indivíduos, precisamente porque é o lugar da manifestação do espiritual:

«Aí onde vemos realmente uma paisagem e já não um agregado de objectos, temos uma obra de arte *in statu nascent* (...). Quando ouvimos as gentes, confrontadas com impressões de paisagem, dizerem tão espantosamente o quanto desejariam ser pintores para reterem a imagem, não está aí apenas expresso o desejo de fixar uma reminiscência (...), está, igualmente, presente (o facto) de que com uma tal visão a forma artística torna-se viva em nós, actuante, e que, sem poder aceder a essa criatividade apropriada, faz ao menos vibrar o desejo desta, a sua antecipação anterior» (Simmel, 1988: 238/ 239).

Simmel verifica na sociedade europeia do princípio do século passado, **um desejo de paisagem**, cuja génese reside no processo de racionalização. A pintura de paisagem é um produto e um reforço deste desejo de paisagem generalizado socialmente e exercido, antes de mais nada, como um modo de fruição visual. Isto significa que estes critérios que se manifestam no «*stimmung*», que Simmel chega a considerar largamente inconscientes e de difícil apreensão, apesar de também dizer que o artista é quem desenvolveu a capacidade de os objectivar, são formações culturais colectivas, expressas num campo cultural que, para ele, segue as suas próprias regras autónomas. Pelo que este «*stimmung*» espiritual não tem uma origem psicológica, embora possa estar ligado ao sentir individualizado, o seu fundamento é social.

É por isso que Simmel afirma, logo no início deste ensaio, que nem todos os «bocados» da natureza estão «prontos» para serem paisagem, o que significa que é necessário um trabalho de acomodação da natureza aos valores dessa «*stimmung* da paisagem», o que coloca a sua origem, evidentemente, não na natureza mas na cultura,

não num olhar «natural» mas no seu carácter construído. Algo que é portanto, bem mais determinado social e historicamente do que o conceito indeterminado de «stimmung» à partida parece deixar adivinhar.

Apesar de procurar os seus fundamentos sociológicos, Simmel replica um conjunto de partilhas entre científico e estético, entre esferas e as suas legitimidades e regras independentes que, tendo-se verificado historicamente através de um processo de institucionalização, não serão de facto fenómenos «puros» e isolados, como este género de análises nos fazem crer. Pelo contrário, existem lógicas e práticas comuns, bem como dadas ordens discursivas legitimantes que operam de forma semelhante e transversal na mesma época nas várias instituições. Isto torna-se evidente na amplitude cultural que a noção de paisagem tem em diversas práticas sociais, incluindo a científica. Simmel ao identificar a proliferação de um «desejo de paisagem» confirma esta generalização a vários campos sociais, no entanto, aloja-a unicamente no estético e nos seus critérios (que não identifica).

A análise de Joachim Ritter (que data de 1962) é em muitos aspectos influenciada pela de Simmel (que aliás refere na sua obra), embora mais explicitamente considere a interdependência entre o científico e o estético e esteja menos preocupado com uma crítica ao racionalismo. A sua tese sobre as funções da paisagem na sociedade moderna parte também dessa ideia de um divórcio («entzweiung») entre o homem e a natureza e a perda do sentido cósmico. Como refere Massimo Venturi Ferriolo na introdução ao ensaio de Ritter:

«A paisagem decorre da theoria e é produzida no homem que sai em direcção à natureza. O homem entra na paisagem saindo de si mesmo. (...) A paisagem (...) é sintomática de uma nova relação do homem com a natureza na sua totalidade (...) resultado de um divórcio: o homem de um lado a natureza de outro» (1997:24)

A natureza torna-se paisagem na medida em que se torna veículo expressivo de emoções humanas, forma da reintegração do humano na natureza cósmica perdida: «A paisagem é a natureza esteticamente presente revelando-se a um ser que a contempla ao experienciar sentimentos», afirma Ritter (1997: 59). A ciência e o seu «mundo copernicano» garantem a liberdade do homem ao mesmo tempo que o expulsam da natureza, criando, no mesmo movimento, «o estético», cuja função na sociedade moderna é a da reintegração do homem no Todo, numa espécie de anacrónica permanência do «mundo ptolomaico» centrado no homem numa época onde ele se teria tornado excêntrico. Esta função cumpre-se de forma privilegiada no género paisagem enquanto imagem e modo de contemplação porque a relação espectador/natureza constitui o seu assunto. A paisagem é então, para Ritter uma forma do homem moderno assegurar uma relação humana, isto é, espiritual e totalizante, no quadro de um mundo fragmentado e sem centro. Dito de outro modo, é através da «natureza-paisagem» que o mito permanece na Era da ciência, embora esta característica mítica não seja tematizada por Ritter.

Um dos críticos contemporâneos da «paisagem» é W.J.T. Mitchell que ataca a concepção «desinteressada» da contemplação da Natureza que fundamenta não só todo o estético mas principalmente a sua relação com a paisagem. Toda a poética da «saída» do homem para a natureza, da afirmação do indivíduo e do génio é agora olhada como respostas que «mascaram» problemáticas que devem ser entendidas politicamente. Mitchell assume aqui a ideia marxista de que a «paisagem é um hieróglifo social», isto é, mascara as relações de poder e de dominação, a estratificação social. De repente, os passeios livres e contemplativos pelo meio da natureza como da cidade tornam-se reveladores do individualismo da sociedade burguesa e da fetichização da natureza, transformada em produto de consumo, como todo o espaço. Algo fundamental na crítica de Debord ao espectáculo, por exemplo.

Mitchell desconfia da ideia de que antes da modernidade do século XVI ou XVII não existia um «sentimento da natureza» e que se deu uma «emergência tardia» da

paisagem, que encontra nas explicações dos historiadores de arte como Kenneth Clark (primeira edição 1949) e Ernst Gombrich (primeira edição 1966) que inclui nas teorias que chama «contemplativas». Fundamentalmente porque sustenta que todo o olhar é interessado e político. A sua explicação volta-se, por isso, para uma abordagem relacionada com a expansão territorial e política dos povos que se resume rapidamente na ideia de que a representação paisagística surge como género dominante por ocasião dos grandes impérios (China, Europa, América) ou afirmações nacionalistas (caso da pintura holandesa do século XVII).

A hipótese imperialista consubstancia-se no facto de Mitchell encontrar coincidências entre os discursos emancipatórios sobre a arte e a paisagem, com as suas eclosões, passagens do antigo ao moderno, do cristão ao secular, do utilitário ao estético e livre, do social ao individual e ainda, da convenção ao natural e espontâneo, com os discursos que fazem as histórias dos impérios, marcadas por ascensões e quedas. Mitchell descreve-os como relatos das origens que idealizam a natureza. Daí o título do seu artigo, «Paisagens imperiais»:

«A paisagem, entendida como conceito ou como prática representacional, não declara normalmente a sua relação com o imperialismo de nenhum modo directo. A paisagem holandesa, por exemplo, considerada como sendo a origem do discurso e da prática pictórica da paisagem na Europa, deve ser vista, pelo menos em parte como um gesto nacionalista anti-imperial, o que sugere a possibilidade de formações paisagísticas híbridas, simultaneamente imperiais e anti-coloniais. A Paisagem seria entendida de forma mais proveitosa como o «trabalho do sonho» do imperialismo, desdobrando o seu próprio movimento no tempo e no espaço a partir de um ponto central de origem e redobrando-se sobre si mesma para revelar quer as fantasias do prospecto imperial perfeito quer imagens fracturadas e de uma ambivalência não resolvida e de uma resistência insuprimível» (Mitchell, 2002: 10)

O autor diz que o que pretende não é propor um modelo rígido a aplicar a tudo, mas uma interrogação, uma provocação, desde logo assinalada pela sua ideia de passar da palavra «paisagem» como substantivo para a palavra «paisagem» como verbo. Como práticas da paisagem. Partindo ele próprio das propostas de Michel De Certeau e de Lefebvre, bem como de outros contributos como o de Marc Auge, trata-se de reconhecer uma produção problemática feita de múltiplos aspectos, de resistências.

Encontrar essas resistências, essas brechas foi algo que me interessou na abordagem da fotografia como parte deste movimento «imperial» generalizado, de transformação do mundo, mas também dando espaço a outros lugares, a outros olhares e cruzamentos.

5.1. Fotografia e «desejo de paisagem»

«Imaginem, agora, que o espelho guardava a marca de todos os objectos que nele se reflectiam, tereis então uma ideia praticamente completa de um daguerreótipo. (...) É um espelho que guarda todas as marcas; é a memória mais fiel de todos os monumentos, de todas as paisagens do universo»

Janin, J., «Le Daguerreotype», *L'artiste*, 1839 (apud. por Grojnowski, 2002 : 245)

Sir William Henry Fox Talbot (1800-1877) casou-se no ano de 1832 com Constance Mundy e, como era hábito da classe social a que o casal pertencia, por ocasião da sua Lua-de-mel, que apenas teve lugar no ano seguinte, fizeram uma viagem a Itália, conhecida desde o final do século XVIII como o «Grand Tour»¹¹⁶. Podemos imaginar os passeios ao Vesúvio e às ruínas de Pompeia, recentemente descobertas, ou

¹¹⁶ Este «Grand Tour» consistia num périplo entre as cidades de Roma, Florença, Nápoles, Palermo, Pompeia, Etna, Atenas e Constantinopla e pretendia evidenciar os locais de origem da cultura europeia clássica.



Fig. 36. Theodore Maurisset, Dezembro de 1839, litografia publicada com o título «daguerreotypomania». Evidencia o furor com que a fotografia foi recebida, incitando às mais controversas práticas da magia, como as de um grupo de pessoas a dançar em torno de uma câmara que fuma, num ritual satânico, às imensas filas para os retratos «da moda» até à câmara-balão que fotografa a partir dos céus, onde se encontra o grande arauto desta arte: o sol.

a estadia em Varese à beira do Lago de Como¹¹⁷. É a propósito da beleza da luz deste lago e perante as dificuldades de usar a sua Camera Lúcida para registar tais efeitos que Fox Talbot diz ter tido a ideia de conceber um dispositivo que o fizesse por ele, de forma mais fácil (ver figs.37 e 38):

«Foi num dos primeiros dias do mês de Outubro de 1833, enquanto me divertia à beira do encantador lago de Como, em Itália, a tirar esboços com a minha Camera

¹¹⁷ Para ler algumas descrições desta viagem pode consultar-se <http://foxtalbot.dmu.ac.uk/letters/>, onde se encontram transcritas as suas cartas. Ver, em particular, as cartas do mês de Outubro de 1833, ricas em descrições das paisagens alpinas e do lago. Talbot introduzia alguns desenhos para melhor ilustrar o que via. Este facto permite perceber a importância que atribuía ao conhecimento científico e o usufruto estético de tais paisagens bem como à sua representação visual.

Lucida de Wollaston, ou melhor, a tentar tirá-los: mas com pouco sucesso... Depois de várias tentativas infrutíferas pus de lado o instrumento e cheguei à conclusão que o seu uso requeria um conhecimento anterior de desenho que eu, infelizmente, não possuía. Então, lembrei-me de tentar outra vez um método que já tinha experimentado há muitos anos atrás. Este método consistia em levar uma Camera Obscura e projectar a imagem dos objectos num pedaço de papel colocado no seu foco – imagens feéricas, criações do momento, destinadas a desaparecerem rapidamente. Foi durante estes pensamentos que a ideia me ocorreu – como seria encantador que estas **imagens naturais** se imprimissem a si próprias de forma duradoura e permanecessem fixas no papel» (in *The Pencil of Nature* (1844), citado por Newhall, 1964: 31).

Embora esta história já tenha sido muitas vezes contada, queria aqui destacar o evidente «desejo de paisagem» que Fox Talbot manifesta como a sua grande motivação: o desejo de registar as belas paisagens e a luz especial daquele lago. O que era impossível com os instrumentos de que dispunha. A Camera Lúcida, a que faz referência, era um dos mais populares entre as elites. Foi patenteada em 1807 por William Hyde Wollaston como um dispositivo para desenho com o seguinte título descritivo: «Um instrumento com que qualquer pessoa pode desenhar em perspectiva ou copiar e reduzir qualquer impresso ou desenho» (London, Printed by George E. Eyre and William Spottswode, 1807)¹¹⁸. É um instrumento que utiliza um jogo de espelhos ou um prisma e que permite projectar sobre uma folha de papel ou outra qualquer superfície a imagem captada e reflectida dos objectos à sua frente. Ao olhar através de um dos seus vidros o desenhador vê a imagem projectada na folha

¹¹⁸ Fac-simile da patente acessível em:
http://www.camera-lucida.com/images/Wollaston_s_Drawing_Apparatus_Patent.pdf

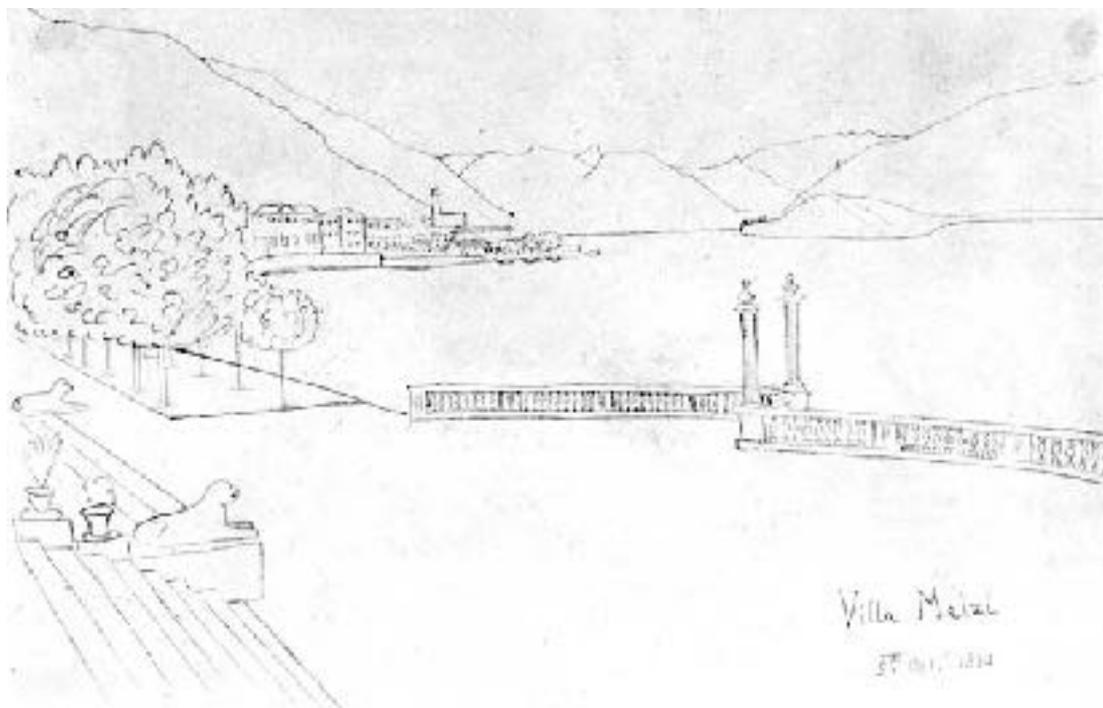


Figura 37. Desenho datado de 5 de Outubro de 1833 e produzido por Fox Talbot com o auxílio de uma Camera lúcida.

podendo assim copiar os seus contornos (fig. 38)¹¹⁹. É mais fácil de transportar que uma camera obscura e mais fácil de usar no que diz respeito ao delineamento da imagem no papel, embora a qualidade e os efeitos de luminosidade das cameras obscuras sejam superiores, tornando-as, por isso, um instrumento autónomo de visionamento capaz de transformar, pela intensificação de brilhos, cores e detalhes, o aspecto de uma imagem acrescentando-lhe um carácter espectacular (e especular) que a mesma imagem visível à nossa frente sem mediação não teria¹²⁰.

¹¹⁹ Este princípio prismático é usado na construção das câmaras fotográficas reflexas, com rolo fotográfico, para assegurar o funcionamento do visor, já que este está obstruído pela película e pela porta que a protege da luz antes do disparo. Só este jogo de espelhos permite enquadrar a partir da imagem captada pela objectiva. Caso contrário, como nas máquinas compactas, o visor situa-se acima da objectiva e o que se vê através dele nunca é exactamente o que a objectiva capta. Com as câmaras digitais estes problemas de visionamento foram ultrapassados.

¹²⁰ Este aspecto é confirmado pelos relatos dos seus utilizadores e admiradores ao longo dos tempos, o mais famoso dos quais é, provavelmente, o de Huygehns.



Figura 38. Uso de um modelo actual de uma Câmara Lúcida.

Não terá, certamente, sido a única motivação, mas a intenção de representar a natureza concebida na sua forma de paisagem, isto é, como objecto de contemplação e de prazer escópico, encontra-se insistentemente presente nos vários discursos, autores e práticas que moldaram a concepção da fotografia desde o seu início. Isto significa que, em grande parte, o «desejo pela fotografia» tão minuciosamente examinado por Geoffrey Batchen em *Burning with desire. The conception of photography* (1997) coincide em muitos aspectos com esse «desejo de paisagem» (Simmel) que é possível identificar nas sociedades europeias do final do século XVIII e que estrutura um dado modo de relação com a Natureza no contexto do desenvolvimento urbano e industrial. Geoffrey Batchen também o evidencia:

«Para muitos destes pioneiros, a paisagem não só representava a principal aspiração pictórica para o seu processo latente (a fotografia) como fornecia grande parte da linguagem técnica e conceptual usada para descrever os produtos que esperavam inventar» (Batchen, 1997: 69)

A história de Thomas Wedgwood (1771-1805) e de Humphry Davy (1778-1829), que em 1802 publica um artigo sobre as experiências fotográficas do primeiro,

associando-as às suas próprias tentativas, permite verificar o profundo interesse relativamente à Natureza¹²¹. O estudo da Natureza estava intimamente ligado ao seu usufruto, tanto cultural como económico, numa abordagem múltipla que incluía a Filosofia Natural (isto é, química e física), a História Natural (botânica, geologia, zoologia, entre outras disciplinas ligadas ao estudo da Terra, ainda não separadas como tal), a par das especulações filosóficas sobre a percepção, a representação, a natureza da luz ou a natureza dos seres vivos que também faziam parte de ambas as disciplinas. Preocupações que, no caso de Davy, se juntavam ao conhecimento da língua alemã e à sua leitura dos filósofos, poetas e escritores do idealismo alemão e do romantismo, que não terão sido menos importantes para a concepção da fotografia do que os conhecimentos mais imediatamente técnicos, como adiante procurarei demonstrar (Cf. Batchen, 1993 b).

Estes interesses têm por ponto comum uma ideia da natureza como «natureza industriosa», cujos processos são considerados dinâmicos e automáticos, e não se distinguem das motivações comerciais e industriais que precisamente pretendem imitar o automatismo da Natureza para dela melhor tirar partido. Também aqui, e não apenas na arte, imagem, natureza e cópia (reprodução) estão associadas: Thomas Wedgwood era herdeiro de uma indústria de porcelanas e conta-se que as primeiras experiências com a utilização dos sais de prata visavam um processo que facilitasse a impressão

¹²¹ Trata-se de «An account of a method of copying paintings upon glass, and of making profiles, by the agency of light upon nitrate of silver», publicado em Junho de 1802 no *Journal of the Royal Institution of Great Britain*. Este artigo é tido por muitos autores como um dos primeiros a motivar a discussão pública do uso dos sais de prata para a obtenção de imagens ou reproduções. Davy, neste artigo, menciona um trabalho anterior de Lady Elisabeth Fulham, publicado em 1794, «With a view to a new art of dying and painting», onde a autora sugere o uso dos efeitos de luz sobre os sais de prata para a reprodução de mapas. Segundo Talbot o artigo de uma entidade tão credível como o professor de química Humphry Davy terá provavelmente desencorajado alguns interessados nesta descoberta, retardando-a. A passagem, extraída da primeira apresentação pública de Talbot em «The art of the photogenic drawing», é a seguinte: «Não há dúvidas, quando um investigador tão distinto quanto Sir Humphry Davy anunciou que “todas as experiências acabaram por ser mal sucedidas”, tal afirmação foi calculada para desencorajar materialmente inquéritos adicionais. A própria circunstância, anunciada por Davy, de que o papel no qual estas imagens eram produzidas era susceptível de se tornar completamente negro e que nada até então experimentado poderia evitá-lo, provavelmente ter-me-ia levado a considerar que qualquer tentativa seria desprovida de bons resultados, não tivesse eu já (felizmente), antes de o ter lido, descoberto o método de ultrapassar esta dificuldade e de fixar a imagem de tal modo que esta não se torne susceptível de ser danificada ou destruída» (Talbot, 1988: 38).

automática dos desenhos na loiça (Batchen, 1993 b). Em particular, a família Wedgwood terá recebido uma encomenda da Rainha Catarina da Rússia para elaborar um serviço de jantar com a imagem de vários Castelos e Villas ingleses, confirmando o gosto pitoresco e a importância da representação das habitações como símbolos da propriedade onde foram construídas e, conseqüentemente, manifestações de prestígio. Ou seja, a reprodução de «vistas» ou paisagens está também aqui entre as motivações. Neste caso, mais uma vez, reportando e idealizando locais e habitações realmente existentes e que era necessário desenhar «a partir da natureza», expressão usada a propósito dos desenhos e pinturas de paisagens e que se aplicará imediatamente à fotografia ou, pelo menos, à sua expectativa.

Outra das histórias «da origem» que relacionam fotografia e paisagem é a do francês Nicéphore Niépce (1765-1833) e do seu irmão Claude que por volta de 1814 procuravam usar as propriedades reagentes à luz dos sais de prata para a reprodução de imagens e documentos, uma vez que se dedicavam ao negócio da impressão litográfica¹²². Rapidamente, se lembraram de usar a camera obscura no intuito de encontrar um método eficaz para essa reprodução. Acabaram por produzir «pontos de vista naturels», assim chamando às imagens obtidas a partir «da Natureza», isto é, usando a camera obscura como era habitual para produzir imagens do mundo envolvente.

De facto, o próprio Claude Niépce terá enfatizado este interesse do irmão, numa carta que lhe dirigiu em 1824: «estás determinado, querido amigo, a ocupar-te principalmente com vistas de paisagens em vez de cópias de pinturas» (Batchen, 1997: 71). Destas experiências terá resultado a célebre imagem – apesar da sua falta de resolução – da paisagem da janela do seu laboratório, datada de Fevereiro de 1827. A escolha do tema terá sido fortuita e de ordem prática, mas a imagem esperada também não seria estranha às expectativas comuns sobre o que era habitual representar.

¹²² A sensibilidade dos sais de prata à luz foi demonstrada pelo químico Schulz em 1727, eliminando a hipótese dessas mudanças se verificarem devido ao calor. Mas, o uso deste princípio para produção ou reprodução de imagens só foi pensado quase um século depois.

A relação entre a representação de janelas e a fotografia tem sido notada, mas não é simplesmente metáfora da janela de Alberti, é também exemplar do gosto predominante e dos modos de olhar a natureza e a cidade enquanto paisagens «lá fora» (Cf. Kaplan, 2002; Batchen, 2002).

Hercule Florence, francês residente em Campinas, no Brasil, escreve em 1832 uma carta onde relata as suas experiências, que leva a cabo desde pelo menos 1829 e que o levaram a produzir uma «vista dos telhados a partir da sua janela» (Batchen, 1997: 51). Talbot tem também as suas janelas, a mais famosa das quais a pequena imagem em negativo «latticed window», ainda hoje preservada.

E quanto a Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851), eis a lista de daguerreótipos que se juntaram ao processo para que o grupo de sábios, constituído pelos físicos e astrónomos franceses François Arago e Jean-Baptiste Biot e pelo naturalista e explorador alemão Alexander Von Humboldt (1769-1859), se manifestasse quanto à importância e mérito do invento a fim de permitir à Câmara dos Deputados francesa decidir sobre a aquisição pública dos seus direitos: Uma vista sobre a grande galeria do Louvre; a Cidadela com as torres de Notre Dame; Vistas do rio Sena e das suas pontes; Vistas das barreiras em redor de Paris (Cf. Recht, 1989: 138). Em suma, paisagens urbanas figurando monumentos emblemáticos da cidade de Paris e, por isso, facilmente reconhecíveis. Algumas conseguidas a partir de parapeitos de janelas!

Podemos imaginar que a possibilidade de reconhecimento dos locais representados não seria de desprezar uma vez que facilitaria a apreciação da qualidade das imagens. O facto dos avaliadores conhecerem os monumentos em causa quer através da experiência directa quer das suas múltiplas representações em gravuras e pinturas permitiria melhor avaliar os efeitos produzidos por este novo medium e melhor determinar as suas qualidades. Este misto de novidade do medium (com os seus efeitos de surpresa) e de reconhecimento (mais ou menos) fácil dos objectos representados continua, ainda hoje, a fazer parte do prazer de ver fotografias e da sua grande popularidade.

Este tipo de efeito visual de surpresa e reconhecimento era já explorado por Daguerre no seu Diorama, que inventou em 1822. Pode considerar-se o Diorama como um género particular de Panorama que era um espectáculo de pintura circular em tamanho real, apresentado num edifício redondo concebido especialmente para o efeito e patenteado em 1787 pelo britânico Robert Barker. Tornou-se uma atracção cidadina onde o público acorria não apenas para ver cidades distantes mas também para ver de outro modo, um modo mais poderoso e dominante, a sua própria cidade. O Diorama caracteriza-se por produzir efeitos do dia e da noite, através de uma iluminação especial na parte de trás da tela e, segundo Bernard Comment (1993), a questão da passagem do tempo, dos dias para as noites e dos seus efeitos, era a principal atracção e a especificidade do Diorama no contexto destes vários espectáculos «da natureza»¹²³.

A representação do espaço urbano e a interpretação de acontecimentos, em particular as batalhas, eram os seus principais temas, embora aí também tivessem lugar cenas da natureza na abordagem «exótica» que então era habitual. Foi, então, também a pensar nas paisagens que Daguerre se interessou pela descoberta do que viria a ser a fotografia, não sendo de estranhar a sua associação, em 1829, a Nicéphore Niépce, com o objectivo de «inventar as pinturas automáticas» (carta de Niépce in Goldberg, 1988). É que cada mudança de «cena» ou «vista», exigida a partir de certa altura para trazer de novo o público e o dinheiro dos seus bilhetes, implicava um grande investimento em

¹²³ Para Bernard Comment o Diorama tem pouco que ver com o Panorama. Para este investigador a sua genealogia aproxima-o mais do «diaphanorama» de Franz Niklaus König ou mesmo do «Eidophusikon» de Philippe Jacques de Loutherbourg (1781), assentes nos efeitos de luminescência numa sala escura usando superfícies transparentes. Descrevendo este último, Comment refere a presença dos princípios do Diorama: «a iluminação móvel a partir do alto, a utilização de vidros coloridos (que serviam de filtros de luz), uma tela pintada na frente e no verso com efeitos de transparência. Esta genealogia coloca o Diorama do lado da fantasmagoria. A desinência «rama» é enganadora: no «panorama» é o pan que é constitutivo da ideia de totalidade, de visão total de uma realidade dada segundo um horizonte circular. Ora, o diorama, pelo próprio facto de operar no plano e como um quadro (mesmo se o quadro esta aí disfarçado) não envolve a mesma lógica, nem sobretudo o mesmo tópico. O seu desafio maior é a inscrição da duração na ordem da representação, cujos temas serão frequentemente ligados à passagem do dia para a noite e vice-versa, à mudança das estações, às catástrofes naturais. O diorama releva sobretudo da magia, do encantamento» (Comment, 1993: 33). Embora dela também não escape o Panorama, este é assumidamente mais diurno e estático, mais clarividente nas suas intenções, embora igualmente assente na ocultação dos dispositivos de exibição. Na relação que desenvolve com a passagem do tempo, o Diorama está mais próximo do que virá a ser o cinematógrafo, mas essa é também uma problemática inerente à fotografia durante a sua produção (sendo, no seu caso, o tempo de observação deixado à livre decisão do espectador).

material e mão-de-obra. Pelo que a motivação económica desempenhou o seu papel nestas pesquisas do cenógrafo e pintor de paisagens Daguerre. A expectativa de produzir efeitos emocionantes nas audiências a partir dos «truques» da técnica e da ciência não terá sido menos importante e concorda com o gosto, típico do pitoresco e do romantismo, de valorização do «efeito» (o «efeito especial» da técnica) já promovido pela pintura de paisagens e arquitectura paisagística.

Mas, regressemos à lista de daguerreótipos apresentada. Uma das razões da prevalência das paisagens urbanas e dos monumentos arquitectónicos nestes começos da fotografia terá que ver, é certo, com questões de ordem técnica dada a relativa insensibilidade das emulsões que não conseguem captar objectos moventes, daí resultando igualmente dificuldades na sua aplicação ao retrato (uma duração que vai das primeiras experiências que referem várias horas aos 10 a 15 minutos). Alexander Von Humboldt numa carta dirigida a Carl Gustav Carus e datada de 25 de Fevereiro de 1839, algum tempo antes da data do parecer sobre o daguerreótipo, confirma esta ideia ao referir de passagem que «a multiplicação e o retrato estão ainda fora de questão» (Recht, 1989: 10) – o daguerreótipo era uma imagem única – mas a simples menção revela um certo desejo de se puderem vir a ultrapassar esses limites.

Também Talbot no seu artigo «Some Account of the Art of Photogenic Drawing or the Process by which Natural Objects may be made to delineate themselves without the aid of the Artist's Pencil» (Talbot, 1988), apresentado à Royal Society em 31 de Janeiro de 1839 (publicado nos Proceedings of The Royal Society of London, vol. 4, nº 36, pp. 120-121 e na revista londrina Athenaeum, nº589, 9 de Fevereiro, pp. 114-117) e que constituiu a sua reacção às notícias sobre o invento de Daguerre, anunciado ainda sem pormenores técnicos três semanas antes, enumera algumas das utilidades que prevê para o seu método: o desenho de plantas, em especial folhas, mas também de outros objectos mais ou menos translúcidos, tais como rendas, colocados directamente sobre o papel sensível e expostos ao sol durante uma ou duas horas; aplicações em microscópios; pinturas em vidro; e cópias de gravuras. Relativamente ao retrato refere

apenas «a produção dos retratos delineados ou silhouettes», mais fáceis de conseguir no tempo exigido. Porém, dá especial importância, alongando-se em explicações, aos usos no caso da «Arquitectura, paisagem e natureza exterior» que considera «a aplicação mais curiosa desta arte», para cuja obtenção utiliza a camera obscura de acordo com a sua ideia inicial à beira do lago de Como. Em tom jocoso, refere que a sua mansão de família, Lacock Abbey, actual museu que acolhe parte do seu espólio, será «o primeiro edifício de sempre a ser conhecido como aquele que desenhou a sua própria imagem» (Talbot, 1981: 46). A fotografia trará um enorme benefício para a «arquitectura, paisagem e natureza exterior», três aspectos que de forma condicente com o gosto paisagístico da época reúne no mesmo item do seu texto. Talvez também devido a esta utilidade esperada, Talbot perceba imediatamente uma outra vantagem «para o viajante em terras distantes que ignora, como infelizmente acontece com a maioria, a arte do desenho». Para ele «esta pequena invenção pode provar ser de grande serventia» (Talbot, 1981: 45/46).

Que a fotografia surge profundamente implicada numa cultura visual ligada às práticas paisagísticas, incluindo as viagens «para apreciar vistas», e à sua forma de resolver e expressar a relação com a natureza e com a cultura é evidente na continuação da carta de Humboldt a Carus, acima referida:

«Como temos a certeza que o método (da daguerreotipia) pode ser utilizado por toda a gente por ocasião de viagens, não duvidamos que Arago obterá das Câmaras, para o senhor Daguerre e para a viúva de Nièpce (...), os duzentos mil francos exigidos. Em seguida, conforme aos nobres costumes que reinam por lá, o governo tornará a invenção pública. Que vantagem para os architectos, de poderem colocar numa imagem, em dez minutos, toda a coluna de Baalbek e o bric-à-brac de uma igreja gótica. Daguerre pensa que a intensidade da luz do Egipto deve agir em dois ou três minutos» (in Recht, 1989: 11)

É certo que Von Humboldt é um explorador, responsável por inúmeras expedições científicas à América do sul e central, à Rússia e à Sibéria ou ao Oriente, e é pois natural o destaque que dá ao papel do futuro invento nas viagens, tanto científicas como turísticas, mas este aspecto surge em variadíssimos relatos, como se viu no caso de Talbot. No artigo publicado em Portugal na revista Panorama, logo em Fevereiro de 1839, realizado a partir de uma tradução livre de um artigo do jornal Le Siècle, também se evidencia a actividade «consumista» de «ver vistas» e «viajar», podendo, sem trabalho, trazer as imagens de paisagens e monumentos para casa.

«D’ora avante porém, sem palheta, nem lápis, sem preceitos artísticos nem dispêndio de horas e dias, que digo, sem mover a mão, sem abrir os olhos e até dormitando, poderá o viajante enriquecer a sua pasta com todos os monumentos, edifícios e paisagens das longes terras, e o amante mais hóspede nas belas-artes, obter por si mesmo o retrato dos seus amores» (Panorama, edição de 16 de Fevereiro de 1839, transcrição parcial do jornal Le Siècle, in Sena, 1998: 15).

Porém, os detalhes do daguerreótipo não tinham ainda sido divulgados porque o governo francês se encontrava a aguardar o parecer «dos sábios» e o autor do artigo apenas refere as características genéricas de uma substância capaz de reter a luz reflectida dos objectos na câmara escura. Mas, reportando-se ao artigo do jornal francês, o autor deste texto não se coíbe de considerar que o invento «terá largas consequências em todas as artes do desenho, e contribuirá não só para o progresso do luxo útil e aformoseador da sociedade, mas também para o maior aproveitamento das viagens, quer sejam científicas, ou artísticas, ou morais ou quer de simples divertimento e recreação» (idem).

Tal como Panoramas e Dioramas, a fotografia era também uma forma de viajar «por todos os portos, cidades, ruínas, bosques e desertos do mundo», como é referido no mesmo texto, «sem fadigas, nem perigos» (ibidem), evidenciando a importância

social que adquiriram estas técnicas de reprodução na substituição da experiência directa e no seu papel para a produção e divulgação do conhecimento e na construção da identidade dos lugares.

A forma da viagem expedicionária, mais ou menos turística, mais ou menos científica exige as suas provas escritas, na forma da literatura de viagens a qual inclui um novo género de literatura de viagens científica, caso do *Voyage of the Beagle: Journal of researches* (1989) de Charles Darwin, publicado pela primeira vez em Maio de 1839, no mesmo ano da apresentação pública da fotografia; exige também provas materiais, como a recolha de espécimes; e provas visuais, como os desenhos ilustrativos cuja origem remonta aos livros de peregrinações (fig. 12). Tivesse Darwin já uma câmara fotográfica e ei-lo a fotografar toda a sua expedição! O que se tornou o caso de Francis Bedford, Francis Frith, Maxime du Camp ou Félix Teynard para mencionar apenas alguns dos primeiros «fotógrafos expedicionários» que documentaram o Egipto nas décadas de 50 e 60, publicando livros com as respectivas provas fotográficas para um público alargado (Rosenblum, 1997; Jeffrey, 1996)¹²⁴. No caso português, destaca-se o fotógrafo Cunha Morais que documentou o império português africano e na Índia.

O relatório de François Arago, finalmente apresentado no dia 3 de Julho de 1839, também sublinha os imensos benefícios da daguerreótipia para as expedições ao Egipto, com a tal luz intensa que Daguerre imaginava possibilitar produzir imagens de forma ainda mais rápida: «Para copiar milhões e milhões de hieróglifos que cobrem (...) os grandes monumentos de Tebas, Mênfis e Karnak seriam necessários uma vintena de anos e legiões de desenhadores. Com o daguerreótipo, um único homem poderá levar a bom termo esse imenso trabalho» (Arago, 1987: 11). Arago lembra, no

¹²⁴ Só no final do século XIX, com a invenção da tecnologia dos meios-tons aplicável à impressão nas rotativas industriais, se tornará possível reproduzir fotografias em publicações. Até lá, e após a afirmação da tecnologia do negativo em vidro que destronou a daguerreotipia, possibilitada pela utilização do colódio húmido (desde 1849), e da prova positiva em papel, as únicas formas consistiam ou em colar essas impressões directamente nos livros (são assim as primeiras edições de *The Pencil of Nature* de Talbot que o faz, no entanto, com o seu método desde sempre à base de papel, os seus calótipos, e que publica em 1842), ou servindo de fontes para a elaboração de gravuras em metal ou madeira ou litografias.

mesmo relatório, a importância do invento para a Comissão Nacional dos Monumentos Históricos que poderá usá-lo na inventariação e preservação da memória visual dos vários monumentos. O que efectivamente veio a acontecer com o lançamento das Missions heliographiques de 1851 que tinham por objectivo preservar a imagem dos monumentos franceses, expostos a eventuais degradações no terreno, a fim de se planear a sua requalificação e que inscreve o invento na relação com a memória e o «resgate do tempo perdido», ao jeito de Proust ¹²⁵.

Contudo, as viagens começam desde a apresentação do daguerreótipo. É o caso do livro *Excursions daguerriennes: villes et monuments les plus remarquables du globe*, de Noël-Marie Lerebours que reúne cento e catorze gravuras feitas a partir de daguerreótipos e publicadas, com grande sucesso, em 1842. Tudo isto apesar das imensas dificuldades em termos de transporte de todo o material necessário à sua produção e dos resultados extremamente incertos destas expedições fotográficas (Cf. Rouillé, 1998).

Em Portugal, este livro de Lerebours foi comercializado pelo livreiro francês, residente em Lisboa, Paul Jean Jacques Plantier (1762-1847) que, segundo apurou António Sena, o terá exposto na montra da sua livraria da Rua do Ouro, apesar de não conter nenhuma gravura de Portugal. Porém, a adopção da daguerreótipia como base da gravura em metal, madeira ou litográfica, parece ter sido introduzida também em Portugal com alguma rapidez. A 20 de Março de 1841, o jornal *Panorama*, que havia noticiado a invenção logo a 16 de Fevereiro de 1839, reproduz uma gravura do Palácio Nacional da Ajuda a partir de um daguerreótipo, simplesmente por ter «o desejo de apresentar aos leitores deste nosso semanário um espécimen dos desenhos tirados com

¹²⁵ Esta encomenda envolveu um grupo de fotógrafos que rapidamente se tornaram conhecidos e receberam novas encomendas de inventariação após este trabalho. Trata-se de Edouard Baldus, Henri Le Secq, Gustave Le Gray, O. Mestral e Hippolyte Bayard. Este último foi o único a usar as placas de vidro albuminadas, em uso antes da divulgação do processo do Colódio Húmido, precisamente a partir de 1850 (invenção do cientista Frederick Scoot Archer em 1849); os outros usaram essencialmente negativos em papel, com métodos semelhantes ao calótipo, por ser mais fácil de transportar; alguns usaram a versão encerada de Le Gray, ou o papel de gelatina iodada de Baldus (Cf. Rouillé, 1998; Newhall, 1964; Rosenblum, 1997). Preservaram-se cerca de trezentos negativos desta missão.

um instrumento de recente invenção» (Sena, 1998: 22). A partir de 1844 publica-se uma série de litografias com base em daguerreótipos intituladas Portugal Pittoresco (editadas por Diogo José de Oliveira e Cunha), cujas cópias terão sido elaboradas pelo pintor Tomás da Anunciação.

O inventário dos monumentos nacionais, embora de forma não sistemática, é sempre um dos grandes objectivos destas publicações. É assim no livro de 1846 *Le Portugal pittoresque et architectural dessiné d'après nature* do litógrafo e pintor miniaturista inglês William Barclay, que curiosamente inclui na mesma designação «a partir da natureza» tanto os daguerreótipos como os esboços a olho ou recorrendo a algum instrumento auxiliar (camera clara; vidro de Claude ou camera escura); são assim as revistas *Universo Pitoresco* (publicada entre 1839 e 1844), *Arquivo Pitoresco: Semanário Ilustrado* (entre 1857 e 1867), *Arquivo da Arquitectura Civil* (editada pela Associação dos arquitectos e arqueólogos portugueses entre 1865 e 1866) ou a *Revista Pitoresca e Descritiva de Portugal* (entre 1861 e 1863), cujos títulos revelam bem a importância do pitoresco e a prática já bem estabelecida de apreciação de «vistas» que deve muito a sua expansão às possibilidades de reprodução introduzidas pela litografia. A importância da paisagem na cultura visual de oitocentos, também em Portugal, está associada a esse desejo de catalogação e mapeamento total que vimos emergir na modernidade e que se encontra na génese do fotográfico.

Pelo que a presença insistente de paisagens, quer naturais quer urbanas, tem que ver com algo mais profundo do que os limites técnicos evocados, objecto constante de sucessivos melhoramentos¹²⁶. Uma certa ideia de paisagem e o desejo da sua reprodução são, assim, fio condutor do invento e da sua rápida expansão. Um gosto por «vistas» aliado a um gosto pelas «máquinas» e seus efeitos. A fotografia cumpre, assim, o desejo escópico por paisagens e pela posse territorial e simbólica. O

¹²⁶ Em menos de um ano após as apresentações públicas, os tempos de exposição diminuíram, aumentando a sensibilidade das placas (há relatos que referem tempos abaixo do minuto), tornando a prática do retrato não só possível mas um grande sucesso, embora ainda requerendo um esforço de imobilidade por parte dos retratados, maior ou menor, considerando a luminosidade do dia.

desenvolvimento da fotografia surge num contexto expansionista das sociedades ocidentais, quer em termos de crescimento urbano quer de expansão colonial. A maior complexidade das sociedades exige um sistema de informação, circulação e administração mais eficiente. A fotografia faz parte dessas respostas.

O desejo de transformar toda a terra em visão – Land-scape – inspirou, desde então, uma incessante corrida à catalogação da Terra, que assume as mais diversificadas estratégias, da apropriação doméstica dos lugares que decoram os álbuns familiares, às apropriações científicas e militares que, nos tempos mais recentes, sofreram novos desenvolvimentos na forma dos Globos Virtuais. A fotografia, desde a sua origem, constituiu-se como uma forma de construção do nosso sentido de habitar.

5.2. Paisagens automáticas: automatismo e natureza

Na introdução à colectânea *Languages of Nature. Critical essays on science and literature* (1986), Ludmilla Jordanova aborda a questão das «disciplinas» e da profunda partilha de uma mesma linguagem da natureza presente tanto na ciência como na literatura durante o século XVIII e em boa parte do século XIX:

«Estamos habituados a pensar na ciência como algo composto de campos diferentes. As razões históricas para a mistura, no passado, de áreas que nós separamos devem ser encontradas no facto de que aqueles que chegavam a receber qualquer treino científico formal faziam-no ou através dos cursos gerais da universidade ou tornando-se aprendizes, por exemplo, junto de um fabricante de instrumentos.» (Jordanova, 1986: 18).

Esta partilha verifica-se também no caso dos vários inventores da fotografia, cerca de dezassete na contagem do historiador Geoffrey Batchen (1997). Temos Fox Talbot, Hippolyte Bayard, Hercule Florence ou mesmo o inventor americano Samuel Morse,

que cabem na categoria genérica de «amadores» das artes e ciências; e temos na categoria dos experimentadores que exercem um ofício nomes como o de Thomas Wedgwood, Nicéphore e Claude Niépce e Jean Jacques Mandé Daguerre.

Para Ludmilla Jordanova a ausência de especializações disciplinares tão estanques durante este período (século XVIII e princípio do século XIX) deve-se em boa parte à ausência de dependência financeira de muitos dos que estudavam a natureza, com a consequente fraca institucionalização do saber. Estes contextos sociais, o do «amador» ou o do artífice-comerciante, não favorecem as barreiras institucionais normalizadoras dos discursos, que se tornarão a situação mais típica ainda no decurso do século XIX.

«Uma vez que só uma parcela muito pequena destas pessoas, em Inglaterra, estava inteiramente dependente financeiramente, ou de todo, do seu trabalho científico, existiam poucos mecanismos para a institucionalização e reforço da conformidade a normas(...). Um olhar rápido à verdadeira miscelânea que era o conteúdo do *Philosophical Transactions* da Royal Society of London durante o século XVIII, confirma que nem as distinções entre ciências naturais e humanidades, nem as distinções entre disciplinas científicas, tinham qualquer força» (Jordanova, 1986: 18).

A autora exemplifica com o caso da medicina em que se estudava filosofia natural (física e química), matéria médica, terapêutica e botânica a par dos escritores clássicos. Também quem estudava história natural, um caso popular de «amadorismo», raramente se limitava a uma pequena secção da natureza e misturava botânica com geologia e meteorologia.

William Henry Fox Talbot é talvez o caso mais exemplar. Gail Buckland em *Fox Talbot and the invention of photography* (1980) sublinha esta visão integrada dos saberes típica da época da invenção da fotografia:

«(Talbot) encarava todo o conhecimento de forma integrada. A visão científica da vida estava ligada à visão artística; a derivação de uma palavra explicava tanto sobre o mundo como olhar um cristal através do microscópio; cultivar plantas era tão agradável e tão desafiante como fazer imagens com a camera escura; observar as estrelas provocava tantas questões quanto a descoberta de lendas da idade média ou a tradução das cuneiformes assírias» (Buckland, 1980: 15)

A visão científica, artificial e técnica, fornecia a oportunidade para alimentar o sentimento do belo e do maravilhoso ao revelar fenômenos ocultos, ou intensificar visões de outro modo impossíveis de experienciar.¹²⁷ De certa forma, pode dizer-se que a ciência vem comprovar a existência de fenômenos ocultos (o raio X, por exemplo) e procura trazê-los para a ordem da razão. Sem um sucesso absoluto, reconheça-se. Talbot escreve num artigo científico sobre algumas experiências realizadas em cristais, o seguinte:

«É impossível ver isto sem admirar a infinita perfeição da natureza, descobrir que tais átomos quase imperceptíveis possam ter uma estrutura regular capaz de agir sobre a luz da mesma forma que vastas massas e que os elementos da própria luz (...) possam obedecer às mesmas leis que regulam o seu curso através do universo» (Philosophical Transactions of the Royal Society of London for the year 1837, Part. I, p. 25, cit. Buckland, 1980: 20)

Ler as suas inúmeras cartas é uma oportunidade para compreender a multiplicidade de interesses desenvolvidos por Talbot. O grande fio condutor de todos os seus estudos, incluindo a invenção da fotografia, é sempre a natureza e os seus fenômenos. Para Talbot, bem como para muitos dos vitorianos do seu tempo, existe a firme convicção de que com persistência, uma vontade férrea e a inteligência da razão

¹²⁷ A designação de calótipo para o invento deve-se à palavra «kalos» que significa «belo» em grego antigo.

podemos aproximar-nos da compreensão do funcionamento orgânico da natureza. Como refere Gail Buckland, para um vitoriano «todas as sensações fornecem conhecimento organizado de forma que um simples passeio pelo campo torna-se uma lição de botânica exacta» (1980: 12).

O empirismo, cuja raiz se descobre na tradição filosófica inglesa, pelo menos desde John Locke e David Hume, faz parte da educação das elites inglesas e molda um comportamento de adoração pela natureza que se alia à valorização do pensamento prático e dos conhecimentos úteis. Algo bem presente no excerto seguinte de uma carta de Talbot ao seu amigo, e cientista, John Hershell, datada de 30 de Abril de 1840:

«O tempo presente é o melhor e mais estável desde o nascimento da fotografia. (...) Sempre que temos um dia muito luminoso é como se a natureza providenciasse um infinito poder de desenho do qual é apenas possível usar uma parte infinitesimal. É verdadeiramente maravilhoso considerar que todo o fluxo solar de luz possua tantas propriedades complicadas que a maior parte das suas características tenha de permanecer latente, uma vez que muitos dos raios atravessam o espaço sem encontrar nenhum objecto»¹²⁸

É impossível não notar o «sentimento do maravilhoso da natureza» que, veremos, acompanha cientistas e poetas, em particular, os românticos. A ciência é uma nova abertura para o maravilhoso e a constatação dos imensos poderes ainda por desocultar, uma forma de passagem entre invisível e visível. Um discurso em tudo concordante com o tratamento poético da natureza no romantismo, que lhe confere poderes de geração e metamorfose. A ciência experimental, nestes começos de oitocentos, é ainda interpretada a partir de formulações relacionadas com a Alquimia e a Filosofia Natural, onde essa dimensão do «maravilhoso-natural» está bem presente. O químico Nevil Story-Maskelyne escreve a Talbot para lhe demonstrar a sua admiração, dirigindo-lhe

¹²⁸ Todas as cartas estão acessíveis através da indicação da sua data em <http://foxtalbot.dmu.ac.uk/letters/>.

as palavras seguintes: «Sempre olhei para a ideia Fotogénica como uma das verdadeiras ideias-poetas desta época maravilhosa – e para si como o seu precursor e anunciador» (carta de 22 de Janeiro de 1855). Esta frase é exemplar do modo como a fotografia – a «ideia fotogénica» – mesmo por parte dos cientistas, foi recebida e apropriada: como uma maravilha da ciência no desvendamento e utilização dos seus poderes. E, como lamentava Talbot, apenas de uma ínfima parte! O tom profético de Nevil evidencia, ainda, o quadro conceptual religioso que aqui também intervém.

Talbot descreveu o seu invento como «Um pouco de magia realizada – de magia natural». Esta expressão traduz, precisamente, essa forma de entender a natureza como auto-geradora, como «mãe natureza» germinadora da vida e de todos os fenómenos, que segue as suas próprias leis imutáveis de «fazer aparecer» e «desaparecer». Na realidade, a concepção materialista, saída do cartesianismo e da física newtoniana, se afasta as explicações sobrenaturais não deixa de contribuir para uma certa imanentização material dessas forças, que se passam a compreender como pertencentes à natureza. Na verdade é algo que se pode traçar desde a concepção aristotélica da *physis* como uma forma da *poiesis*, no sentido originário de «fazer-aparecer» ou «fazer vir à presença», segundo a interpretação heideggeriana (1954), e que a distingue de outra forma de *poiesis*, a *techné*, que exige o trabalho humano para se realizar. A *techné* é um «fazer aparecer» em que o homem é a causa exterior dos processos (é ele a sua causa eficiente).

Ora a «magia» como um fazer aparecer e desaparecer sem uma causalidade natural reconhecível relaciona-se com alguma espécie de *techné* mas cuja causa não é humana, é apenas intermediada pelo humano (ou o «meio-humano» das figuras do mágico, do feiticeiro ou da bruxa), fazendo apelo a forças sobrenaturais ou mesmo anti-naturais. O conceito de «magia natural» parece, assim, uma espécie de contradição já que não cabe inteiramente no sobrenatural, mas tem que ver com a ideia dos poderes inerentes à natureza, uma espécie de magia que lhe é interna, espontânea.

Quando Gionbattista della Porta escreve, em 1558, o seu tratado de Magia Natural (onde trata de minerais, culinária, óptica, cosmética, medicina, botânica) encara as cameras obscuras, como aliás os reflexos nas águas, como uma das suas formas. São fenómenos naturais e espontâneos que para o espectador da natureza não perdem o seu fascínio mesmo quando a sua causa já não é procurada fora das leis próprias que se pensa governarem a natureza, como é o caso dos estudos de óptica, apesar da causa última continuar a ser atribuída ao divino. Porém, estes fenómenos, mesmo na era da ciência, produzem impressionantes «efeitos» de aparecimento e desaparecimento onde não apenas se enraíza mas onde continuamente se instaura o encantamento do mundo¹²⁹.

Ora, o que acontece com a descrição da fotografia como Magia Natural tem que ver com a génese da própria técnica moderna: ela é um «fazer aparecer» onde a natureza segue o seu curso mas sendo levada a produzir de dado modo através de artefícios construídos pelo homem, colocando a natureza a «trabalhar» em seu benefício. A causa é humana e exterior, mas o processo de realização da imagem acontece naturalmente, obrigando a natureza a cumprir as suas leis geradoras. O processo óptico-químico fotográfico é, de facto, «natural», e por isso, «automático». Os seus princípios funcionam livremente na natureza, mas nunca em simultâneo, tornando-se pois tão improvável encontrar fotografias «naturais» como é habitual encontrarmos árvores, frutos e rios, ou sombras e reflexos! Daí a posição do fotógrafo, no célebre dito de Talbot, como alguém que intervém «de fora» lançando «ratoeiras de imagens» ao mundo para depois se limitar a esperar pela realização efectiva e acheiropoeítica (sem a mão humana) da imagem.

De certa forma, reencontramos aqui o conceito de provocação da natureza trazido por Heidegger para pensar a técnica moderna: a transformação da natureza numa

¹²⁹ Conta-se como Della Porta reporta a utilização de cameras obscuras na cartomancia para «adivinhação» do futuro; a par das bolas de cristal. Já os «vidros negros» (espécie mais antiga do que serão os «Vidros de Claude», mas com tintagem negra) eram usados nesse mesmo contexto para chamar os espíritos dos falecidos. Em todo o caso, sempre como passagem, como medium, entre um além invisível e o aquém visível (Thomas, 2008; Warner, 2006)

imensa reserva energética, que somos capazes de acumular e usar de novas formas. E é exactamente como «reserva» que, desde a fotografia – etimologicamente «escrita ou desenho da luz» – passámos a olhar a luz: o «infinito poder de desenho» da luz, «do qual é apenas possível usar uma parte infinitesimal», como escrevia Talbot. Do ponto de vista da tecnologia fotográfica, toda a natureza se torna uma imensa reserva de imagens que, pela própria natureza automática da técnica, se multiplicam infinitamente segundo o modelo repetitivo inscrito na «máquina». E se esse modelo é perspectico, a forma como se operacionaliza prescinde dos cálculos geométricos a que obrigava o pintor ou arquitecto.

Heidegger, na interrogação que lança à técnica moderna, conclui que a sua essência está nessa capacidade de fazer a *physis* responder de dada forma, a que chama *gestell*, palavra traduzida em francês por *arrondissement* (chamar à razão; persuadir) e em inglês por *framing* (enquadrar, enquadramento). Este «obrigar a responder», que pela sua forma enquadra de dado modo, não surge apenas no sentido de interrogar a *physis*, o que fazem os saberes e a física, em especial, mas na capacidade que só a técnica moderna tem de a produzir, de a «fazer aparecer», de a provocar actualizando possibilidades não realizadas naturalmente. A fotografia é apenas um desses casos (o motor é o exemplo escolhido por Heidegger): «You make the powers of nature work for you, and no wonder that your work is well and quickly done» (Talbot, in *Literary Gazette*, 2 de Fev. 1839)

A descrição da fotografia como «lápiz da natureza» tem que ver com essa ideia de acometer as forças da natureza, até então ocultas, numa nova direcção, transformando tecnicamente a natureza em cultura. Porém, esta será a ligação que tende a esconder a própria natureza técnica da imagem fotográfica.

A promessa de William Henry Fox Talbot é de produzir uma máquina de imagens e não um instrumento auxiliar ao desenho e à pintura. O que Fox Talbot promete com os seus «desenhos fotogénicos» não é «auxiliar» o artista no desenho mas dispensá-lo desse trabalho:

«De todos os anteriores, a presente invenção difere totalmente a este respeito (que pode ser explicado numa única frase), que é: através deste artifício, não é o artista que faz a imagem mas é a imagem que se faz a si própria. Tudo o que o artista tem de fazer é dispor o aparelho diante do objecto cuja imagem queira obter: deixa-o, em seguida, durante um certo tempo, maior ou menor de acordo com as circunstâncias. No fim deste tempo, regressa, retira a imagem e encontra-a acabada.» (carta dirigida a William Jerdan e datada do dia 30 de Janeiro de 1839)

Isto permitirá a qualquer pessoa, por mais inábil, produzir todas as imagens que deseje. Como se dizia atrás, no texto publicado em Portugal, «sem palheta nem lápis, sem preceitos artísticos nem dispêndio de horas e dias, que digo, sem mover a mão, sem abrir os olhos e até dormitando»! (in Panorama, edição de 16 de Fevereiro de 1839). E embora esta expulsão do homem para fora da realização da imagem seja aproveitada por algumas correntes de opinião para sustentar a sua função documental e o seu carácter de objectividade (significando «verdade»), e para outras, para recusar o seu estatuto artístico nessa dispensa do humano, em nenhum momento isso pareceu a Talbot e a muitos outros inventores como algo que devesse ser considerado contraditório. Para eles a fotografia era um excelente meio de dar uma orientação cultural a um princípio natural.

De seguida veremos alguns aspectos da sensibilidade romântica que contribuíram para moldar o quadro conceptual da «ideia fotogénica» - a tal ideia científica e poética – através de temas comuns como as sombras e reflexos, os fragmentos e as ruínas e a forma de interpretar a paisagem como expressão da interioridade, que pode ser trazida para pensar o uso das câmaras e outras máquinas de visão as quais, propondo uma visão assente na mimesis, acabam por subjectivizar o acto e o lugar de ver.

É que a expansão territorial, multiperspectica, que a fotografia permite, a objectivação que realiza, não deixa de ser continuamente confrontada com a

ficcionalização e subjectivação que introduz. De um lado, porque a ciência também ficcionaliza os seus objectos, mesmo quando não o sabe, o que não deixa de ter várias consequências. De outro lado, porque na mais científica e controlada das imagens, há sempre um fantasma, um escrutínio ainda por fazer. Um sujeito que espreita mesmo quando, como sempre acontece inevitavelmente, é obrigado a espreitar dentro de determinados limites e moldes porque não há olhar sem uma dada cultura. Ou seja, como nos inspira Foucault: há controlo mas também há resistências.

5.2.1. Reflexos e Sombras: Fotografia!

«Thank you very much for sending me such beautiful shadows»¹³⁰

Carta de Laura Mundy agradecendo a Talbot o envio de alguns desenhos fotogénicos.
(12 de Dezembro de 1834)

Uma primeira abordagem do «automatismo» fotográfico e da naturalização que operacionaliza reside na comparação com outro género de «imagens naturais», formas primordiais da imagem no seu espelhismo originário: os reflexos e as sombras, esses sim, gerados espontaneamente pela natureza, e de que a fotografia seria o «registo». É essa a «ideia-fotogénica» e que terá ocorrido a Talbot nas circunstâncias que já aqui se descreveram. A forma como o inventor explica o seu invento como «fixação» de sombras e reflexos é sintomática da interpretação filosófica que dele faz e das ideias que põe a circular.

Numa descrição puramente científica deveríamos encontrar simplesmente menção aos fenómenos de transformação química dos sais de prata em prata metálica pela acção da luz condicionada à forma da projecção luminosa, na origem do tal «delineamento» da imagem. Mas essa «imagem», num sentido estrito, resulta da diferente coloração química dos sais, à semelhança do uso das tintas e pigmentos. Na

¹³⁰ “Muito obrigada por me enviar sombras tão bonitas!”

realidade essa imagem não é «captura» de luz – de sombras e reflexos; é unicamente um efeito óptico-químico: a «luz» propriamente dita não se «captura» pois não permanece na imagem, não «fica lá», não é «retida». Mas, essa pareceu ser a Talbot e aos seus amigos cientistas com que partilhou a descoberta, a melhor metáfora para pensar o invento, especialmente próxima do imaginário da época.

No seu «On the art of photogenic drawing», já aqui referido, Talbot inclui uma secção intitulada «On the art of fixing a shadow», bastante emblemática do que acabei de referir:

«O fenómeno que agora mesmo acabei de mencionar brevemente parece-me partilhar do carácter do maravilhoso, mais ainda do que qualquer facto que a investigação física já trouxe ao nosso conhecimento. A mais transitória das coisas, uma sombra, o emblema proverbial de tudo o que é fugaz e momentâneo, pode ser acorrentado pelos feitiços da nossa «magia natural» e pode ser fixada para sempre na posição em que pareceria estar apenas destinada a ocupar por um único instante». E conclui: «(...) Remota da experiência habitual (...) tal é o facto que podemos receber no papel a sombra fugaz, prendê-la lá, e no espaço de um único minuto fixá-la aí tão firmemente que não mais se tornará capaz de mudança, mesmo que atirada de novo para os raios solares dos quais derivou a sua origem» (Talbot, 1988: 41)

Para além do carácter poético deste discurso, nota-se a atribuição de um sentido de corporalidade às sombras: que se «acorrentam», «fixam», «prendem» ao papel, como se fossem entidades substanciais, na sua flutuação e momentaneidade. Outras metáforas próximas das ideias de «sombra» são as de «fairy pictures», imagens das fadas, seres que aparecem e desaparecem num instante; «magic pictures», «natures' marvels», «secret writing». Sir David Brewster numa carta que dirige a Talbot (12 de

Fevereiro de 1839) descreve-as mesmo como «black art»: esse domínio do aparecer e desaparecer misterioso (mesmo quando existe uma explicação racional).

O caso mais notável é o da descoberta da imagem latente, isto é, a possibilidade de fazer aparecer por meios químicos a imagem já impressionada pelo sol sem ter de esperar o seu aparecimento apenas pela acção solar. O que, em português, se veio a chamar «revelação», directamente do vocabulário religioso e místico («development» em inglês). Tendo tomado conhecimento do processo, J.F.W. Hershel escreve a Talbot dizendo: «Surely you deal with the naughty one!» (carta de 1841). Estas referências a uma dimensão diabólica - cuja etimologia é «divisão», tal como a imagem na sua multiplicação das aparências-, sem dúvida referências espirituosas não levadas a sério, não deixam de reflectir um conjunto de significados que surgem relacionados com a fotografia. As mesmas referências satânicas surgem associadas à ideia, algo invulgar e estranha, de «negativo» (ao contrário do daguerreótipo que é um positivo directo, o processo de Talbot é um processo de negativo/positivo), com todas as suas conotações espectrais e de aparecimentos súbitos já assinaladas: «First concealed, at last I appear!», escreve Talbot.

Esta relação entre visível e invisível é um aspecto recorrente na compreensão das tecnologias da visão e está tão presente na ciência da época como nos domínios populares da superstição das sombras e espectros. Têm, contudo, também grande importância no sofisticado discurso romântico sobre a arte (e a vida). É esta mesma densidade das sombras e dos reflexos, também metáforas de uma dimensão espectral da Natureza, que encontramos na poesia romântica. Note-se, ainda, como Talbot tende a referir mais a palavra «shadow» do que a palavra «reflection», a qual, embora de no romantismo se torne tão «espessa» como a «sombra», carrega, apesar de tudo, conotações mais ligadas às ideias de cópia e reprodução fidedigna do real.

Não é por acaso que a temática dos reflexos e sombras ocupa uma posição central na poética romântica e nas práticas mais generalizadas relacionadas com o pitoresco. Reflexos e sombras têm, na estética do pitoresco, o efeito de fragmentar as formas, de

apelar à memória e à imaginação reconstrutiva do espectador e de guiar o olhar através da paisagem. Era importante para a «vista» pitoresca manter algumas zonas parcialmente obstruídas produzindo efeitos contrastantes, e as sombras são um dos seus recursos. Os reflexos, por sua vez, ligados à duplicação da cena, são usados de modo a quebrar a uniformidade e proporcionar um efeito de «naturalidade» na imagem e de alguma imprevisibilidade.

No romantismo a questão adquire contornos mais profundos. Segundo James Heffernan em *The Re-creation of Landscape* (1985), os poetas e os pintores românticos «reavaliaram o significado dos reflexos na água, deixando de os entender como cópias insubstanciais do real para os considerarem como corporificações de brilho, símbolos de tranquilidade, agentes de uma integração dos elementos e representações da representação em si mesma» (Heffernan, 1985: 203).

No romantismo, os reflexos, tanto como as sombras, adquirem estatuto próprio, independente dos seus referentes. Isto significa um corte com a teoria da arte como reflexo, ou seja, como imitação da natureza que tomava por modelo reflexos e espelhos, e que orientou a arte e a sua teoria desde a Grécia antiga. A desconfiança moral e ontológica, devido à falsidade inerente às imagens e ao seu afastamento das essências, perde aqui toda a força em nome da verdade das próprias imagens que ganham poderes enquanto expressão dos sentimentos e estados de alma dos artistas.

A atitude desconfiada e cínica dos clássicos e neo-clássicos em relação a sombras e reflexos é substituída, pelos românticos, por uma atitude de admiração e fascínio pelo seu potencial sensitivo (estético). O poeta romântico inglês William Wordsworth referia que os reflexos colocavam-se entre «os seus olhos e a sua experiência passada», atordoavam-lhe a visão para o guiarem até uma visão mais interior e sentimental, mais verdadeira, portanto. Os reflexos como «gleams/of his own image» tornam-se expressão e manifestação dos seus sentimentos de nostalgia, pois são metáforas do próprio afastamento do mundo e da consciência do tempo no seu incessante misturar-se, desvanecer-se, compor-se e recompor-se, como nos reflexos aquáticos. Wordsworth

considera-os «impedimentos que tornam a sua tarefa (de poeta) mais doce», porque os reflexos são, diz ele, infinitamente interessantes sem nos devermos importar com o que representam (ou, no contexto em que escreve Wordsworth neste excerto, com os elementos do seu próprio corpo que são ou não são reflectidos no lago)¹³¹.

Este sentimento de nostalgia associado às imagens reflectidas tem que ver com a importância e o estatuto do fragmento na poética romântica e que me parece também contaminar algumas das formas de recepção e dos padrões de compreensão da fotografia, que, na proximidade que se lhe reconhece com os reflexos, é uma imagem parcial, um enquadramento «capturante» e fracturante.

Na sua quinta lição apresentada na Royal Academy em 1818, o pintor J. M. W. Turner considera o tema dos reflexos como essencial para qualquer pintor. É aí que sugere o abandono da ideia de reflexo como metáfora do espelho, significando ‘cópia exacta’, para o reflexo como metáfora da «lâmpada» ou «lanterna», ou seja, a passagem de uma actividade passiva de recepção de imagens e sua reprodução na pintura ou poesia, para a ideia de « projecção» do interior («da alma») do poeta, e daí para o exterior¹³².

Para Turner era preciso ter em conta a transformação que o próprio medium incute no preciso acto de «espelhar». Assim, diferencia entre vários géneros de reflexos, nomeadamente as diferenças entre os reflexos de espelhos e os de superfícies como a água. A água é simultaneamente transparente e reflectora e por isso os seus reflexos transformam o brilho, as cores e dão movimento ao que é «espelhado». Na verdade, estamos perante uma teoria dos media (e também da representação) em que se reconhece, nas representações, as marcas transformadoras do medium, e daí o carácter meta-representativo que os reflexos têm para a teoria romântica da arte. Nos distantes discursos de Turner podemos reconhecer a futura máxima McLuhaniana «O meio é a mensagem». Turner di-lo a propósito dos reflexos do espelho, afinal não tão ‘fiéis’, ao

¹³¹ In Prelúdio a Lyric Ballads, (London, 1800).

¹³² Metáforas que serão usadas por Abrams na sua obra de 1953 sobre a importância do romantismo na crítica contemporânea da arte e da cultura.

mesmo tempo que considera os reflexos aquáticos melhores e mais interessantes que os seus referentes:

«Até o espelho mais puro dá uma tonalidade ao céu e à medida que a cor é intensificada destrói toda a cor da natureza com a sua própria monotonia enquanto a água frequentemente desafia o céu no seu brilho» (idem)

Sombras e reflexos deixam de ser imagens degradadas e inferiores dos seus objectos e autonomizam-se, valem pelos seus efeitos particulares, tornando-se preferíveis e ultrapassando os objectos que reflectem. Na poesia e na pintura romântica inglesa, perdem mesmo aquela característica de efemeridade que sempre lhes foi atribuída: «imagens fêéricas, criações do momento, destinadas a desaparecer rapidamente», caracterizava-as Talbot (in *The Pencil of Nature*). Nos rios e águas reflectoras (e eternas) Wordsworth vê sempre a imagem do castelo, assim como Shelley, Atenas, como que perseguindo os poetas. Tal como se dirá da fotografia, os reflexos adquirem o poder de simbolizar a permanência. Mais do que isso, de marcar a nossa efemeridade face aos objectos que nos rodeiam, tornando-se, assim, nos tais elementos de nostalgia que insistem em obrigar-nos a reflectir nesse desdobramento permanente implicado nos reflexos e nas sombras. Não por acaso, é no final do século XVII que o termo «reflexo», como conta Heffernan, deixa de ser apenas a imagem reflectida e passa a significar a actividade analítica da mente: o desdobramento e a análise dos fenómenos pelo raciocínio (Heffernan, 1985: 202).

Não é o objecto real que persegue o poeta, mas a sua imagem reflectida, metáfora das representações que o poeta produz na sua mente e na sua obra. Neste sentido, os reflexos da realidade exterior já não são cópias mas projecções transformadas pelos seus media e pela sensibilidade e imaginação criadoras do poeta, outros tantos meios.

Turner acreditava, como deixa claro na sua lição sobre os reflexos, que vivia num mundo de luz reflectida. Para ele cada cor numa cena é modificada pelos reflexos de

todas as outras cores da mesma cena e «basta existir luz no ar para que os reflexos estejam por todo o lado, até nas sombras» (citado por Heffernan, 1985: 206). Isto significa algo importante: reconhecer o estatuto ontológico das aparências, uma certa essência luminosa do mundo. Daí a importância do confronto que Turner estabelece nas suas pinturas com o sol e a sua luminosidade extrema.

Turner preocupado com os modos de percepção, as mediações transformadoras entre o que o sujeito capta e as imagens exteriores, devolve-nos nas suas imagens os efeitos dissolventes, refractores, e unificadores dos vários elementos (as suas fusões entre sol, fogo, água e terra) que visam representar a nossa percepção subjectiva afectada pelo excesso de luz, ao invés da definição luminosa, detalhada, clara e bem focada da imagem mais realista.

Por outro lado, esta luminosidade essencial não descredibiliza a falta de luz, pois como refere Turner, ela existe «até nas sombras». É neste contexto de um mundo «de reflexos» que a Lua se torna uma metáfora privilegiada do próprio movimento romântico: ela já não é um fraco substituto do Sol mas um objecto único e eterno capaz de transformar a luz solar em algo que nunca seria sem a mediação lunar. Esta mediação que enfraquece a luz solar permite, na sua falha essencial, uma mais profunda «revelação» da verdade, no apelo que faz à acção da imaginação. A Lua torna-se uma lâmpada e, melhor ainda, um «projector» que transforma o que recebe e, como o poeta, projecta-se em tudo o que a rodeia. Também as câmaras obscuras permitem esse efeito de observação indirecta do que humanamente é impossível, asseguram essa passagem entre invisível e visível.

De resto, as sombras e os reflexos também contaminam os discursos científicos. Num estudo sobre a influência de Newton na cultura demonstra-se como grande parte dos temas científicos analisados pela ciência newtoniana são velhos temas poéticos: a luz, os arco-íris, a lua, os pirilampos, as estrelas, as nuvens, os lírios.

Compreende-se melhor, neste contexto, porque Talbot interpretou o calótipo não como uma simples acção/reacção entre agentes químicos, mas como uma captura das

sombras, como uma forma de realização e concretização automática e técnica da substancialização das sombras já imaginadas pelos poetas.

A preocupação de promover o seu método de positivo/negativo em papel – o calótipo – levou Talbot a publicar entre 1844-46, em vários fascículos, *The Pencil of Nature*, impresso pelo Reading Establishment. Cada exemplar continha cerca de vinte e quatro calótipos, comentados com um pequeno texto, visando demonstrar o potencial da nova arte, com a visão multifacetada que já se assinalou: fotografias de objectos nas prateleiras, como num museu ou armazém comercial; paisagens e monumentos; cenas de trabalho; alguns retratos (mais ou menos focados).

Estas imagens demonstram a possibilidade de compor a partir das formas existentes na natureza, como era já prática nas artes visuais do seu tempo; há pois, um alinhamento com a tradição pictórica do momento, nomeadamente com as práticas pitorescas. Talbot edita mesmo, a seguir a este *The Pencil of Nature*, um *Sun Pictures in Scotland*, em 1845, para tirar partido da moda dos passeios pitorescos que levavam cada vez mais viajantes às terras da Escócia. Ao contrário do primeiro, este livro não é um «prospecto», no sentido de mostruário, dos vários «tipos» de imagens que a fotografia permitia, mas segue um projecto um pouco diferente. A ideia do livro é apresentar o potencial romântico – e diga-se também, romanesco – da imagem fotográfica pois Talbot inspira-se nas descrições das paisagens escocesas do poeta romântico Sir Walter Scott, em particular no seu *The Lady of The Lake* (1810), cuja acção se situa em Loch Katrine. As imagens de Talbot participam e ajudam a construir a fascinação crescente pela Escócia: terra de brumas e espectros. A sua atitude está longe de encerrar as suas «imagens do sol» num puro documento. Ele funda o carácter poético no documental. O interessante é precisamente, como se torna evidente, a profusão de possibilidades tanto informativas como poéticas que Talbot prevê para o novo medium. Este é tão positivo como negativo; tão positivista como poético. A interpretação de Buckland parece-me auspiciosa: as imagens de Talbot «não fingem ser

a realidade, apenas lidam com ela! (...) O engano da fotografia torna-se tão óbvio quanto a sua honestidade» (Buckland, 1980:33).

As afinidades com os temas do romantismo parecem surpreendentes, pelo facto até, de alguns pintores românticos recusarem aceitar esta dimensão simultaneamente documental e criativa do fotográfico por considerarem a sua imagem não humana e demasiado mimética. Demasiado mimética? Contudo, ao contrário das imagens na câmara obscura, o seu registo químico produz imagens «empobrecidas»: as cores, que na pintura eram explosivas e que nas câmaras escuras eram vibrantes e luminosas, na fotografia ou eram em tons de cinzento, preto e branco, ou azuladas ou sépia, muito mais próximas do aspecto das gravuras; a rigidez e fixidez dominavam estas «pobres» imagens quando comparadas com a instantaneidade das imagens projectadas das câmaras ou com os resplandecentes efeitos de movimento e transitoriedade das pinturas; os formatos, numa época em que não existiam ampliadores (as primeiras versões foram os condensadores que surgiram no final do século XIX), nunca poderiam ser comparáveis às dimensões dos quadros da pintura; os movimentos produziam «fantasmas», desfocagens e arrastamentos de diversa ordem que não existiam na pintura; os enquadramentos eram difíceis de conseguir; a dependência da luz era total; a portabilidade, uma tarefa heróica. Demasiado reais?

A fotografia ofereceu o poder de traduzir todo o real numa série infinita de imagens, num arquivo consultável, num objecto transaccionável. Oliver Wendell Holmes, num seu famoso artigo de 1859, considerou que a fotografia bem como a sua aplicação estereoscópica permitiram a dissociação entre forma e matéria:

«A forma está a partir de agora separada da matéria. De facto, a matéria como objecto visível já não é de grande utilidade, excepto como molde na qual a forma é configurada. Dêem-nos uns quantos negativos de uma coisa bela de se ver,

tirada de diferentes pontos de vista, e é tudo o que queremos. Puxem-nos para cima ou para baixo, como quiserem.» (in RCL, 2009)¹³³

O mundo inteiro explodiu em imagens, criando um arquivo quase infinito:

«Há apenas um Coliseu ou Panteão; mas quantos milhões de negativos potenciais — que representam outros tantos milhares de milhões de imagens — já foram armazenados desde que foram construídos! Estas grandes obras são sempre fixas e caras; mas a sua imagem é barata e transportável. Conseguimos já o fruto da criação, agora não temos de nos preocupar com o caroço. Cada objecto imaginável da Natureza e da Arte brevemente nos dará a sua imagem» (idem).

O autor prevê por isso a criação de imensas bibliotecas com imagens arquivadas para consulta pública, uma vez que, através da fotografia e da estereoscopia «as formas podem ser vistas pelo mundo da inteligência, tal como o pensamento pôde desde há muito ser transmitido graças à arte da tipografia (idem). A fotografia, na sua desmaterialização, é como o dinheiro, um sistema de equivalência e de gerar valores. Como o dinheiro, também a fotografia é uma forma ritual de apropriação tanto simbólica como material.

A sua desvalorização por parte da comunidade «da grande arte», que não é contudo unânime, teve que ver com este reconhecimento e com a compreensão do tipo de automatismo em causa: eram as reacções químicas da própria natureza que produziam as imagens sem a acção continua e eficiente do homem, sem o seu «lápis» e «mão». O seu estatuto ficava, assim, algo a meio caminho entre a natureza e a cultura, o que torna equívoca e controversa a sua classificação (nem gravura, nem pintura, nem desenho...).

¹³³ «The Stereoscope and the Stereograph» in *Atlantic Monthly*, III, Junho de 1859, 738-748. Usámos a tradução de Margarida Medeiros a publicar no volume da *Revista de Comunicação e Linguagens* (no prelo).

O processo de transformação da natureza em paisagem resulta, como já vimos, dessa separação entre espectador e mundo que a fotografia reproduz, automatiza e tende a perpetuar. Produz paisagens automáticas, ou seja, como já se disse do «pitoresco», codificações culturais da Natureza, neste caso, através de processos naturais¹³⁴. Contrariamente à generalidade das práticas pitorescas, estas paisagens oferecem mais do que a contemplação estética por serem obrigatoriamente informativas em maior ou menor grau. A fotografia promete informação, mesmo quando indeterminada (de onde? quando? como? O quê? Porquê?). O passeio «pitoresco» é particular na sua singularidade de lugar, mas acaba por fazer apelo a uma generalidade das paisagens e da contemplação. A recepção de uma fotografia, ao contrário da sua produção, quase nunca é «site specific» mas, em contrapartida, por muita generalidade que apresente, é sempre «object specific», isto é, fotografa-se o que existe e o que existe é sempre uma singularidade. Não se trata simplesmente de desenhar o já visto. Daí a importância do debate que se faz em torno da questão do detalhe. Mas é por aí também, nesse aumento de precisão e de definição, que promove o controlo dos objectos, que entram o inconsciente, os fantasmas e, a par das objectividades, se abre um novo campo de subjectividades.

5.2.2. No detalhe: a emergência do «inconsciente óptico»

Se Talbot demonstra como alinhar a imagem fotográfica com a tradição pictórica do seu tempo, também mostra as suas rupturas e, por vezes, dificuldades. A exactidão, riqueza e minúcia de detalhes inesperados são algumas das diferenças: «The instrument chronicles whatever it sees (...) with the same impartiality» (in *The Pencil of Nature*). Talbot considera estes incidentes produtivos e verdadeiramente interessantes, mas como assinalava Pedro Miguel Frade no seu capítulo sobre o tema, os detalhes eram

¹³⁴ No caso da arquitectura paisagística também na medida em que se planta um jardim que cresce naturalmente mas obrigado a um dado desenho e efeito no espectador. Já na pintura os materiais usados podem ser naturais mas a construção da imagem não cresce por si, não é orgânica.

imensamente perturbantes, considerados excessivos, indisciplinados e sem obedecerem inteiramente à ordem compositiva:

«Obrigado a vacilar entre o totalitarismo de um sentido global que deve necessariamente esconder para chegar a ser sentido e uma plethora de diminutos terrorismos do sentido que, para poderem tornar-se visíveis, devem, na sua fulguração momentânea fazer explodir a representação enquanto totalidade ordenada – numa multidão de pequenos trajectos, de sequências imprevisíveis, o sujeito experimenta no acto do seu olhar a certeza incerta de uma perda que jamais poderá descrever inteiramente e um desejo perverso de perder-se mais ainda, desejo que jamais poderá cumprir até à saciedade» (Frade, 1992: 104)

Todo o ver se obriga a um decifrar. O uso de lupas que já se utilizava para «inspeccionar» alguns quadros, sobretudo próximos da tradição holandesa, torna-se um requisito, em particular em relação aos daguerreótipos porque nestes o efeito de espelho dificultava o seu visionamento e a lupa permitia um melhor deciframento. Contudo, ainda antes da invenção da fotografia, já o detalhe era enaltecido tanto pela ciência como, na arte, pelas mais diversas correntes estéticas, dos neo-clássicos, aos realistas e românticos e aos adeptos do pitoresco. Para estas diferentes sensibilidades, o detalhe era entendido geralmente como elemento que determina a qualidade da visão do pintor (e do poeta), mormente, da dinâmica, diversidade e, ao mesmo tempo, capacidade de integração no todo da obra. Era um elemento da composição a ser usado parcimoniosamente pelo pintor de acordo com a sua teoria da pintura e da visão. Não era portanto, um elemento que pudesse ocorrer fora do controlo do pintor. Ora, a questão do estatuto do detalhe fotográfico prende-se justamente com a natureza mecânica do seu registo, com a sua «imparcialidade» e com as dificuldades inerentes ao seu controlo.

O pintor romântico francês Eugène Delacroix, que foi um dos fundadores de uma das primeiras sociedades «heliográficas» dedicada aos seus progressos, escreve, em 1850, sobre a importância do daguerreótipo como auxiliar do pintor (em *À propôs d'un méthode du dessin*) considerando que este contribui para aprofundar os conhecimentos sobre o funcionamento da luz e das sombras, responsáveis pela definição de volumes (como já se fazia há muito com as câmaras obscuras), mas reitera o seu carácter de «espelho do objecto», «cópia falsa à força de ser exacta» (Delacroix, 1987: 22). Excessivamente exacta por revelar e obrigar a ver detalhes monstruosos:

«As monstruosidades que (o daguerreótipo) apresenta são chocantes (...) mesmo que sejam literalmente as da própria natureza; estas imperfeições, que a máquina reproduz com fidelidade, não chocam os nossos olhos quando olhamos o modelo sem esse intermediário; o olho corrige a nosso jeito as exactidões desastrosas da perspectiva rigorosa» (Delacroix, 1987: 22)

Mesmo que o detalhe seja verdadeiro ele não está, para Delacroix, na verdade nem da arte nem da percepção humana. A razão é a mesma que levou Baudelaire a considerar a fotografia «serva das artes e das ciências» (no seu *Salon de 1859*), ou seja, a recusa de substituir o homem pela máquina e a fundamentação da arte no humano, rejeitando reconhecer a relação entre arte e técnica. Delacroix afirma-o: «na pintura é o espírito que fala ao espírito e não a ciência que fala à ciência» (idem). O mau artista é aquele que se torna «uma máquina atrelada a outra máquina» (ibidem). A pintura é definida como a arte da composição e o papel do artista é organizar os sentidos de acordo com a teoria da percepção enunciada por Delacroix: um procedimento de selecção e de discriminação entre o essencial e o acessório, um exercício de focalização análogo ao funcionamento fisiológico do nosso olho.

«Se o olho tivesse a perfeição de uma lente de aumentar, a fotografia seria insuportável: veríamos todas as folhas de uma árvore, todas as telhas de um tecto e sobre essas telhas, o musgo, os insectos, etc. E que dizer dos aspectos chocantes que dá a perspectiva real? Defeitos talvez menos chocantes na paisagem, onde as partes que se situam em primeiro plano podem ser aumentadas, mesmo desmesuradamente, sem que o espectador seja perturbado por isso, mais do que quando se trata de figuras humanas. O realista obstinado corrigirá, assim, num quadro essa inflexível perspectiva que falseia a vista dos objectos à força de ser justa» (Delacroix, 1987 b: 24)

Ou como dizia um daguerreótipista «poder-se-ia perder a razão a olhar uma tal imagem» (Recht, 1989: 184). Na fotografia o detalhe surge incontrolável: aparece sem ser convidado. É inesperado. De certa forma, a fotografia transformava uma arte visual numa arte performativa: no momento da exposição qualquer coisa inesperada pode sempre acontecer ou dar-se a ver, por muito que se ensaie e se tentem controlar todos os factores de produção de uma imagem. É aliás essa uma das razões que levará Barthes a considerar a fotografia mais próxima do teatro do que da pintura (2008)¹³⁵. Neste sentido, o detalhe é equiparado ao registo da falha e do acidente. Talbot avisava os seus leitores dessa condição surpreendente, que torna cada olhar num olhar de detetive:

«Às vezes descobrem-se inscrições e datas nos edifícios, ou cartazes irrelevantes nas suas paredes: às vezes avista-se um relógio distante e nele – registado

¹³⁵ A outra, é a questão da máscara e da mesma origem nos rituais fúnebres. Eis o excerto: «Não é, no entanto, (parece-me), pela Pintura que a Fotografia participa na arte, é pelo Teatro. (...) Daguerre, quando se apropriou da invenção de Niepce, explorava na Place du Chateau (na République) um teatro de vistas animadas por movimentos e jogos de luz. A camera obscura, em suma, produziu simultaneamente o quadro perspectivado, a Fotografia e o Diorama, que são as três artes do palco. Mas se a foto me parece mais próxima do Teatro é através de um circuito singular (talvez seja o único a vê-lo): a Morte. É conhecida a relação inicial entre o teatro e o culto dos mortos» (Barthes, 2008: 40)

inconscientemente – a hora do dia em que a vista foi tirada» (The Pencil of Nature)

Esta irrelevância, banalidade e fortuitidade, que traduz uma espécie de indiferença do olho da câmara no cumprimento do seu programa de registo, constitui a ruptura mais decisiva (e conseqüentemente o seu enorme benefício). Talbot quando nota os aspectos registados inconscientemente refere já aqui a característica conceptualizada por Walter Benjamin em 1936 que atribui ao fotográfico a potencialidade de manifestar o «inconsciente óptico». A natureza da linguagem da câmara, dizia, é distinta da do olho «principalmente, porque em vez de um espaço preenchido conscientemente pelo homem, surge um outro preenchido inconscientemente. (...) A câmara leva-nos ao inconsciente óptico, tal como a psicanálise ao inconsciente das pulsões» (Benjamin, 1992:104/105).

Se o uso antigo das lentes tinha já demonstrado o imenso universo de invisibilidades que escapavam aos nossos olhos, é a possibilidade de os registar para, com tempo, voltar a olhá-los e analisá-los que se torna ainda mais reveladora. Os actos de ver e de registar revertem-se: a fotografia vem permitir o acto da representação sem o acto de ver, em virtude do seu automatismo e da posição marginal do homem.

Do ponto de vista da recepção de uma imagem, uma pintura ou gravura podem estar pejudicadas de elementos que a cada novo exame surgem como novidades ao olhar do espectador. Porém, cada um deles foi disposto e composto pelo pintor, foi previsto para constituir parte dos efeitos de sentido da obra. Segundo uma abordagem semiótica pode dizer-se que não constituem um índice genuíno (Peirce).

Na fotografia e nas tecnologias fotográficas de forma geral, é preciso um esforço de encenação e controlo na tomada de vistas, e/ou depois dela, para eliminar eventuais surpresas fatais ou acrescentar elementos, ou ainda para poder torná-los mensuráveis e comparáveis, importante para os olhares científico, policial e militar. A montagem, as manipulações e os vários controlos dos diversos factores intervenientes na produção de

uma imagem fotográfica são possibilidades de divisão que o registo do visível permite: não é algo contrário ao seu carácter documental mas instaura-se precisamente devido a ele.

No artigo já referido, Oliver Wendell Holmes considera a detecção de detalhes «um dos fascínios da delineação fotográfica»:

«Teoricamente, uma fotografia perfeita é inesgotável. Nela encontramos sempre alguma coisa que o artista que a produziu não vira; numa fotografia perfeita há tantas belezas espreitando, não vistas, como flores escondidas nas florestas e nos prados. (...) A nitidez dos ínfimos detalhes de um edifício ou uma paisagem revelam-nos coisas cujo interesse se sobrepõe às vezes ao objecto principal da fotografia» (in rcl, 2009).

Toda a fotografia se torna assim uma espécie de «detecção remota», nome hoje utilizado para as imagens da terra produzidas por câmaras colocadas em satélites e administradas por instituições destinadas ao controlo e gestão territorial, o que de uma maneira geral se pode afirmar de toda a fotografia. Neste sentido mais lato, as invisibilidades remotas que a fotografia nos revela podem bem, estar muito próximas.

Roland Barthes quando em 1980, pouco tempo antes da sua própria morte, publica o que seria o seu último livro, *A Câmara Clara. Nota sobre a fotografia*, recupera esta perturbação dos detalhes através do seu conceito de punctum, esse pormenor irrelevante que assume proporções de ferida sem razões lógicas aparentes, ou melhor, porque tem a capacidade de despertar na memória do espectador a consciência da sua irremediável condição de mortal, isto é, a consciência do tempo, rompendo os eventuais outros sentidos da imagem. Isto acontece porque o espectador actual é dotado de um saber sobre o modo de produção e de funcionamento da câmara fotográfica que enfatiza essa sua característica diferenciadora face aos media anteriores e que é o registo automático do visível. Este saber constituiu-se historicamente. Os primeiros

espectadores não sabiam muito bem se estavam perante uma gravura, um desenho ou alguma espécie de pintura de miniaturas. O que é certo é que a larga promoção nos jornais e a crescente democratização do acesso das pessoas à fotografia, quer como «retratados» quer como fotógrafos, quer como espectadores, a partir do momento da sua reprodução impressa (1894), foram factores que contribuíram para a institucionalização desse saber ao longo de todo o século XIX, em torno do carácter de registo automático. Um outro factor relevante na institucionalização desse saber foi o uso que algumas instituições ligadas à produção da verdade fizeram da fotografia (Justiça, polícia, ciências, jornalismo) associando registo automático e produção da verdade.

É devido à expansão dessa consciência de registo de algo que «realmente» aconteceu, que o detalhe se torna a manifestação do tempo no espaço visual, forma aliás de derrimir todas as suspeições que aí mesmo se alavancam. Torna-se no principal factor que aponta para o carácter indexical da fotografia, o seu «isto foi», como o designava Roland Barthes. É sobretudo o detalhe que obriga a nossa memória a perceber para além do sentido global e mais ou menos culturalmente estereotipado do «assunto» da imagem – o *studium* -, e a considerar a própria existência dos referentes como condição, simultaneamente interior e exterior, da imagem. A ideia de que se registou algo que «aconteceu apenas uma vez», algo irremediavelmente passado, inacessível. (O contrário do «directo» televisivo e dos seus desenvolvimentos populares na Internet ou na videovigilância em tempo real, que contudo a fotografia ajudou a construir). Para Barthes o detalhe é sempre algo que instabiliza o sentido, que o fragmenta e que o ficcionaliza.

Benjamin também o percebeu na sua «Pequena história da fotografia» quando diz: «as imagens enquanto duram, testemunham apenas a arte de quem as pintou. Mas com a fotografia enfrenta-se algo de novo e singular (...) algo que não pode calar-se, que recalcitrante exige o nome daquele que ali viveu, que ainda é real e que não quer entrar

inteiramente na ‘arte’» (Benjamin, 1992 b: 118). Barthes tinha a sensação que via «os olhos que viram Napoleão!». A preservação do seu reflexo, da sua sombra.

De um ponto de vista semiótico, o carácter indexical genuíno de uma imagem pintada está no modo como aponta para o «estilo» particular do seu autor, e para outros aspectos do seu modo de produção, não para os seus eventuais referentes, a que se reporta por semelhança; ao contrário, numa fotografia o índice reporta-se aos referentes (com os quais também se assemelha). A imagem torna-se índice dos seus referentes e não já tanto dos seus possíveis autores (podendo eventualmente ser também índice de outras coisas). Esta tomada de consciência não funda apenas a condição certificativa e de verdade da imagem. Funda precisamente a sua condição ficcional (e espectral) à força de ser verdadeira: «Vi os olhos que viram Napoleão!». E esta consciência, que é uma consciência da falha e do destino do homem, liga-se, profundamente com o sentido do movimento romântico e da sua busca (impossível) do sublime, mesmo quando isso não tenha sido imediatamente evidente aos olhos de todos. Pense-se em Delacroix (mas ao daguerreótipo faltava a cor; faltava a dimensão...).

É evidente a relação que na época da invenção dos vários processos fotográficos se estabelece com o tempo, que é aliás uma categoria fundamental durante esse período. Contudo, a espessura e o peso do «tempo perdido» não se instalaram de imediato na novidade daquela imagem. É sobretudo o aspecto de resgate e salvação dos fenómenos que é evidenciado, o facto de permitir «tornar presente»: preservar os monumentos em ruínas ou em perigo; preservar a imagem das cidades e ruas; perpetuar a aparência das pessoas, de um rosto; fotografar um morto antes de o enterrar. A fotografia espalha e multiplica as presenças e o presente, na sua novidade, ela «é» mais do que «foi».

Apesar de, no momento da invenção desta «máquina de vistas», a nostalgia ser mais relativa aos referentes do que à imagem, o reconhecimento da fotografia como «espelho com memória», a metáfora proposta por Oliver Wendell Holmes, vem mostrar como ela correspondeu a uma preocupação com o tempo, no sentido que se reporta à

consciência do tempo, com o movimento e as suas passagens, que incluía a própria natureza tornada histórica e evolutiva por Lamarck e Darwin. O romantismo debate, sobretudo, a tensão entre o tempo cronológico da história e o tempo cíclico da natureza e do mito. A fotografia pode ser pensada como uma espécie de interrupção do tempo cronológico e a sua inscrição num tempo do «eterno retorno» que é o do «reflexo retido» pela câmara. Uma inscrição do mítico no histórico e do imaginário no documental que produz uma espécie de naturalização da cultura.

As ideias de fragmento e de ruína, tão centrais na cultura visual e poética do romantismo, estão presentes na máquina «de vistas» (mesmo que nem sempre nas suas estéticas). E se, como referi, as imagens fotográficas são vistas como bocados de presente retidos a consciência do tempo e o desejo de o travar ou acelerar, que fazem parte das preocupações de oitocentos, são um aspecto central no invento que construíram e foram aperfeiçoando (sempre no sentido de um resgate mais completo do instântaneo do tempo e do movimento a que a sua passagem se associa). Algo, como se sabe, que para além de melhorar a sensibilidade das emulsões, as ópticas das câmaras e a sua velocidade de obturação – que aprofundaram progressivamente o seu afastamento face aos poderes da visão humana - veio também a conduzir ao cinematógrafo.

Gail Buckland diz que Henry Fox Talbot «tinha grande orgulho no facto da fotografia vir a fornecer a todos imagens dos diferentes mundos dos antepassados e por conseguinte eliminar, até certo ponto, ‘a mera especulação vaga sobre a história’» (Buckland, 1980:16). O dever de todos era, por isso, documentar tudo, proceder ao registo visual do presente e da sua extraordinária variabilidade. O detalhe é encarado como informativo e documental, um legado para o futuro mais do que uma imagem do passado. A nostalgia era sobretudo cultivada face ao mundo que se sentia estar a desaparecer, a arruinar-se, em face do grande desenvolvimento industrial e é, justamente, neste contexto de grandes transformações na paisagem que esta adquire tanta centralidade na arte, no turismo e, claro, na fotografia.

Alexander Von Humboldt reconhece, na descrição que faz do daguerreótipo ao seu amigo, médico e pintor de paisagens, Carl Gustav Carus (1789-1869), um certo tom nostálgico desta imagem que atribui, não à sua característica de índice de algo que já aconteceu, mas sobretudo devido às suas qualidades tonais, «O tom geral, suave, fino, como que polido, cinzento, um pouco triste» (carta de 25 de Fevereiro de 1839, in Recht, 1989:11). Aquilo que o entusiasmo é a documentação de detalhes no tempo presente da imagem e as promessas de conhecimento presente e futuro que encerram:

«Pude ver uma vista interior do pátio do Louvre com os seus inúmeros baixos-relevos. – Até havia palha que tinha acabado de passar pelo cais. Consegue vê-la no quadro? – Non. Estendeu-me uma lupa e vi hastes de palha em todas as janelas. Num desenho, diz Arago, uma casa de cinco andares ocuparia um espaço de cerca de três quartos de polegada; podíamos reconhecer na imagem que numas águas-furtadas (...) um vidro tinha-se partido e estava remendado com a ajuda de papel. Arago obteve agora o segredo de Daguerre e realizou sob os seus olhos uma imagem perfeita em dez minutos» (cit por Recht, 1989:11).

Para Humboldt a tarefa tanto do cientista como do artista é a compreensão da articulação entre o detalhe e a globalidade que integra. A tarefa de contextualizar o detalhe no espaço histórico, a articulação entre o fragmento e o todo que dinamiza e ajuda a constituir. Humboldt é reconhecido por ter contribuído para a construção da geografia física moderna (Claval, 2006). O seu projecto científico consistia na elaboração de uma «fisiognomia» geral do planeta, estudando em particular os efeitos globais da vegetação sobre as várias zonas terrestres e a construção histórica das suas paisagens naturais. A Humboldt se deve a ultrapassagem das antigas divisões das regiões climáticas do planeta (ainda reminiscentes de Aristóteles). As suas conclusões resultaram da compreensão de que a terra funciona como uma entidade global – a que se viria a chamar ecossistema – e que é preciso articular características particulares

num contexto mais global. A observação e o registo visual das paisagens, em diferentes escalas e pontos de vista, tornam-se importantes para a compreensão das causas que regem os fenómenos e para a promoção da ideia da unidade da Terra. Daí resulta a valorização, por parte de Humboldt, da visão de conjunto, a que chama «a massa do todo», sem a qual é impossível explicar os fenómenos naturais. O olhar não deve ficar preso no detalhe, só a articulação com o todo pode precisar-lhe o sentido e a importância. Humboldt defende que a função estética desperta a impressão cognoscitiva e é essa a razão do uso da imagem pitoresca no contexto científico. A imagem pintada e o trabalho do pintor permitem a reconstrução dos modelos gerais da paisagem através da estética, tornando o espaço ilimitado e contextual. Nesse aspecto é o daguerreótipo será ainda uma promessa. É difícil dominar os detalhes numa fotografia de forma a conseguir evidenciar o todo, ao contrário do Panorama a propósito do qual Humboldt se pronuncia:

«É multiplicando os meios com a ajuda dos quais reproduzimos, em imagens surpreendentes, o conjunto dos fenómenos naturais, que podemos familiarizarmos com a unidade do mundo e fazer-lhes (ao povo) sentir mais vivamente o concerto harmonioso da natureza» (Humboldt, *Cosmos*, 1855, cit. Comment, 1993: 118).

Esta busca da «unidade do todo» e do efeito «surpreendente», que é para já reconhecido à pintura de paisagem e panorâmica, não cessará de trabalhar a imagem fotográfica e de condicionar a sua própria história e a do olhar.

A alta definição do daguerreótipo face à menor sensibilidade do calótipo talvez justifique a melhor aceitação do potencial poético das «imagens solares» na cultura inglesa, do que aquela que se assiste em França, onde se multiplicam as reacções violentas em especial por parte do meio artístico, mas também de forma mais generalizada face aos retratos que o retratado considerasse não o favorecerem. De

facto, numa altura de enorme expansão do campo visual como foi o século XIX e embora a perturbação não deixasse de ser continuamente desafiada pelo enorme fascínio e compulsão do ver que também instigava, são inúmeros os relatos de retoques, raspagens e «embelezamentos» vários nas práticas mais populares da fotografia, como se tornaram os retratos, mas também nas paisagens e na sua «passagem» a gravura, em que se aproveitava para elidir alguns pormenores considerados, pelo olhar da época, pouco «pitorescos».

Recht na interessante análise que faz da carta de Humboldt a Carus que tem vindo a ser referida – motivo para proceder a uma pequena história do olhar entre o jardim paisagístico, a pintura de paisagens e o daguerreótipo – acaba por considerar que «a função informativa da fotografia é reconhecida em primeiro lugar» (Recht, 1989: 141) porque é uma imagem que se consulta em e no detalhe, e não uma imagem que se contempla. A consulta implica um exercício de ver de perto, de escrutínio das minudicências, de classificação das informações; o contemplar será exactamente o contrário, a valorização da amplitude panorâmica de um ponto de vista de cima e afastado que, paradoxalmente, expresse a subjectividade.

Recht considera que a daguerreotipia terá sido recebida como o contrário da pintura de paisagem. Esta era interpretada como expressão do «mais humano possível» e a daguerreotipia como «o menos humano possível». O que é certo é que, como veremos de seguida, os efeitos de experimentação possibilitados pelas tecnologias da visão não são rejeitados pelos artistas do Romantismo, responsáveis pela introdução, em arte, da categoria da experimentação individual e das percepções subjectivas.

O romantismo é frequentemente interpretado, e a começar pelos próprios românticos, como oposto ao racionalismo (que propala o espírito analítico, materialista e utilitário), e a favor da emoção, dos movimentos de síntese, da subjectividade e do reencontro do homem com a sua totalidade espiritual, propondo a arte em vez da

ciência, a arte como emancipação do homem¹³⁶. Neste sentido, colocá-los no quadro de uma cultura visual em que o ver se torna um acto de consumo e em que as imagens são um poderoso meio de mercantilização dos objectos e do mundo, parece contraditório. Contudo o seu contributo para entender a imagem como algo autónomo dos seus objectos e dependente da visão subjectiva tem como efeitos subjectivizar e carregar de sentidos todo o real, instabilizá-lo, fazendo passar toda a realidade para a imagem. Em suma, para usar a expressão de Marx, fetichizar o real. O romantismo participa dessa mercantilização generalizada e embora, em geral, tenda a afastar-se da materialidade do fotográfico, que considera «monstruosa» e «industrial», partilha dessa mesma cultura visual. Goethe dizia: «Ver é uma arte». A fotografia amplificou o ver.

5.2.3. (Des) enquadramentos: o fragmento, a ruína e a «placa» fotográfica

Algumas das razões desta recusa do fotográfico por parte dos artistas – ou a sua aceitação como simples auxiliar – têm que ver, por um lado, com a interpretação que fazem das características do novo meio (como registo imparcial e incapaz de representar o todo) e, por outro, com a definição de pintura que, na época se traduzia muito particularmente pela teoria romântica da pintura de paisagem como expressão do sentimento do artista e não como imitação da natureza. Este afastamento da concepção da arte como imitação constituiu uma viragem histórica nas definições da arte (Abrams).

Como demonstra Sophie Thomas (2008) o repúdio pelo visível a favor do visionário que é geralmente atribuído ao romantismo, dada a sua crítica à mimesis como critério da imagem, é apenas uma face da moeda. Wordsworth dizia: «metade

¹³⁶ Mas esta oposição é frequentemente pensada como complementar. Tal como já assinalei a propósito de Alexander Von Humboldt, também o seu amigo Carus evidencia a importância do papel da arte para introduzir a síntese que falta ao espírito analítico da ciência – sendo uma outra forma de chegar à verdade, uma verdade superior à da ciência, acredita Carus, ele próprio um cientista (Cf. Carus, 1998: 101- 107)

visto, metade imaginado» (citado por Thomas, 2008: 4). Oportunidade para pensarmos mais algumas relações entre temas românticos e a concepção da fotografia.

Carus numa das suas lições sobre pintura de paisagem (escritas entre 1815-1824) considera que a função desta pintura é a de permitir ao homem da civilização industrial – o homem do corte entre ambiente urbano artificial e ambiente natural, entre cultura e natureza – o reencontro consigo mesmo. Não é o reduto murado do jardim de Horácio nem a condenação da soberba da ascensão de Santo Agostinho nas suas Confissões, nem já as hesitações de Petrarca quanto ao seu valor (Cf. Ritter), mas a contemplação da natureza, ampla, como meio assumido do encontro de si:

«Sobe até ao cume de uma montanha, olha através de todos os distantes picos montanhosos, contempla o calmo progresso dos rios e todo o esplendor que se revela ao teu olhar, e qual é então o sentimento que toma conta de ti? – Existe um calado sentido de devoção dentro de ti, perdes-te no espaço ilimitado, todo o teu ser experiencia uma gentil elevação e purificação, o teu próprio eu desaparece, tu não és nada e Deus é tudo» (Carus, 1998: 104)

A tarefa de comunicar a unidade espiritual e divina da natureza e do homem é, como vimos já, resultado do lugar do espectador e da visão – o afastamento contemplativo – e de um exercício de projecção e transferência (ambos termos da psicanálise). No Romantismo a consciência da incomensurabilidade exterior e dos seus terrores obriga à aceitação de que a única verdade está nas imagens interiores e subjectivas que propicia. Na dúvida, o lema é o de que a sensação é sempre verdadeira. O egocentrismo é, por assim dizer, a forma romântica de expressar alguma insegurança e pessimismo face ao real.

Porém, isto exige a conciliação de vários paradoxos: o da acção transformada em acção de contemplação; o do objectivo e mimético transformado em subjectivo e expressivo. Em relação ao primeiro aspecto Carus lembra que «não podemos esperar

que um naufrago possa apreciar a beleza das ondas esmagadoras, ou aqueles que fogem de um incêndio possam considerar a beleza da iluminação resultante» (idem). Só fora da acção ela adquire o seu pleno significado emocional e também histórico (e por isso a própria história se tornou objecto da pintura, no contexto de afirmação patriótica que também mobiliza os românticos).

Relativamente ao segundo aspecto, o mesmo Carus admite que o visionário exige o visível mas não no sentido do espelho que considera uma «amostra individual de um único aspecto da natureza, rudemente cortada das suas conexões orgânicas e comprimida por entre limites artificiais» (Carus, 1998: 106). Voltamos à argumentação de Delacroix e às recomendações de Humboldt quanto à importância da «massa do todo». A imagem do espelho, que serviu para uma certa forma de pensar o daguerreótipo, é tida, no contexto da pintura, como simultaneamente parcial e mera cópia, entendida como um fragmento incapaz de constituir um «microcosmos», um todo. A importância da composição como tarefa do pintor é definida como a tal capacidade discriminatória que entendem não existir nos reflexos e, por isso, é que estes são compreendidos como não podendo constituir a expressão do todo da paisagem entendida como expressão interior do artista: o registo do que ele sentiu no comércio sensitivo com o mundo exterior. Daí a definição de Carus:

«Uma vez que este sentido pelas coisas só pode ser expresso através da representação dos objectos e, uma vez que a expressão deste sentido também envolve intrinsecamente a escolha dos objectos a representar (...) podemos agora formular que a principal tarefa da pintura de paisagem é a representação de um certo estado da nossa vida afectiva (um certo sentido) através da reprodução de um estado correspondente na vida da natureza (verdade)» (1998: 106)

Esta equivalência entre estados de alma e estados da paisagem (nomeadamente atmosféricos) que Carus distingue da simples imitação da natureza e, portanto, do tipo

de imagens produzidas por espelhos e tecnologias afins, aí incluindo o daguerreótipo, é algo que deve ser supesado, pois a classificação daqueles «reflexos» como «simples imitações», embora geralmente incontroversa, é ambígua, como já assinali, uma vez que tanto os reflexos como estas tecnologias são demonstrações de uma das grandes preocupações do romantismo: mostrar que o visível é produzido; mostrar o ver. Os espelhos também transformam, como deixou claro Turner, ou como evidenciavam as práticas pitorescas e o hábito de ver através de Vidros de Claude, muito embora, as formas desta transformação pudessem não corresponder aos critérios estéticos dos românticos.

Apesar de não se assumirem como «realistas», as suas imagens, como explicava Carus, partem da materialidade do visível, o que significa que, apesar de tudo, se integram no gosto generalizado por imagens «de efeito» realista tidas como correspondendo ao gosto típico da burguesia e da sua afirmação social, num momento em que o artista abandonava os modelos aristocráticos em termos formais e temáticos e em termos económicos, já que passa a dirigir-se ao mercado da livre circulação (Gisèle Freund). O interesse por estes efeitos de real conduz muitos destes pintores à experimentação dos limites do visível e da sua produção através destas máquinas. Caspar David Friedrich é um dos seus «experimentadores». A sua teoria da pintura como «olho interior» podia ser evidenciada por muitas destas tecnologias – a camera obscura, os panoramas, os dioramas, os praxinoscópios, os traumatrópios, etc. – sintomas das complexas passagens e transformações ópticas e perceptivas entre o «olho interior» do pintor / espectador e o seu «olho exterior» que servia de fonte alimentadora.

A insistência daquele pintor alemão no tema da janela não é uma simples recuperação da janela da pintura holandesa, que surge na lateral e que, muito embora possa evocar um mundo lá fora, um fora-de-campo, é o lugar por onde entra a luz, ocasião de visibilidade. Friedrich coloca as suas janelas frente ao espectador, torna-as barreiras que impedem uma visão «aberta» e clarividente da cena. A janela filtra,

enquadra, fragmenta e ficcionaliza o real «lá fora», ou, quando fechada, deixa apenas entrar sombras e reflexos que adquirem plena realidade porque inundam o espaço interior, onde Friedrich situa o espectador. Este espaço interior, esta câmara obscurecida, com as suas sombras e objectos que com elas se confundem, tornam-se a realidade mais autêntica, símbolo do espaço interior e subjectivo do pintor. Toda a pintura no romantismo pretende ser expressão dessa interioridade e basea-se numa teoria subjectiva da percepção. A percepção focaliza, selecciona, concentra, elimina e, em suma, transforma o real – não é uma Tabula rasa.

Este aspecto ajuda a compreender porque Friedrich criticava o modo como os museus expunham os quadros, uns ao lado dos outros, e defendia a sua exposição em salas escuras, com apenas um quadro iluminado ao fundo e acompanhamento musical, lembrando os espectáculos de lanterna mágica e os dioramas que, apesar das críticas de vulgaridade, não recusa liminarmente. É igualmente uma tomada de posição a favor da obra de arte total e das estratégias imersivas e ilusionistas a que se associa. Bem como, da importância não apenas do ponto de vista marcado na geometria do quadro mas da inclusão da experiência da visão no corpo e no local de visão («site specific» e «sight specific»). Aspectos que orientaram Friedrich no desenvolvimento do seu projecto das pinturas transparentes, espécie de diorama pessoal (cf. Recht), e onde experimenta os múltiplos efeitos reflexivos e explicita a passagem entre interior e exterior.

Friedrich, e os pintores românticos de maneira geral, interessam-se pelas questões da produção do visível, da consciência das possibilidades da sua construção e de que todo o visível é construído, resultado de enquadramentos e de efeitos. A preocupação com a produção do visível e com o modo como resulta de um trabalho interior da imaginação e da memória – o tal olho interior – aproxima-os das tecnologias da visão que, não por acaso, expandiam o campo visual e a sua experiência propondo cópias credíveis, simulações «verdadeiras». Mas, apesar das diferenças estéticas e da intenção dos românticos em «dar a ver o ver», o objectivo da «grande pintura» romântica não é,

no geral, distante do que está em jogo na tecnologização do ver. Por isso, Friedrich se interessa tanto pelos Panoramas e Dioramas.

Robert Barker quando propôs o seu Panorama pretendia elevar a pintura a espectáculo, e procurava agradar a um público de conhecedores (Comment), tanto quanto os românticos e os partidários do pitoresco pretendiam espectacularizar a Natureza. A imagem bem definida em todos os planos, a sua objectividade que visa reproduzir um local realmente existente, a eliminação do enquadramento (embora na verdade este passe a ser determinado ao centro, no ponto central escolhido), a fixação do espectador, que caracterizam a imagem dos Panoramas, são aspectos distintos dos apresentados nos quadros de Friedrich, tão preocupado com a realidade do enquadramento e com o carácter fragmentário (e fragmentado) da imagem. Contudo, interessava-se pelas questões ligadas à construção do todo, definindo «riqueza de composição» como o desafio de integrar «tudo aquilo que percebemos se fizermos uma volta completa em torno de nós mesmos» (apud. Comment, 1993: 66), tornando o quadro uma síntese dessas sensações. Isto significará que, apesar da defesa da composição como a tarefa do pintor, o que está em jogo será o primado do enquadramento. Isto é algo que estava já implicado na concepção perspectica da imagem, mas opera-se, durante o século XVIII, uma consciencialização da relação com o ver e com o sujeito que, ao rodar sobre si próprio, decide sobre o que enquadrar. O ponto de fuga tornou-se ele próprio e, como se tem já referido, o mundo tornou-se uma sequência ilimitada de quadros.

De novo nos encontramos perante uma espécie de paradoxo: no momento em que se afirma o poder da imagem «positivista» do fotográfico, com a sua infinita capacidade de registo e revelação do invisível, isto é, no momento em que se conquista a objectividade da imagem, o triunfo, por assim dizer, do objecto na imagem, parece ser também o momento em que esta mesma imagem (e não unicamente as imagens pintadas ou outras) se torna subjectiva. Quero dizer, que pelos poderes que confere ao olhar humano, na sua não humanidade de imagem, torna o sujeito o centro do mundo:

aquele que escolhe olhar não importa o quê à sua volta. Essa era uma investigação que estava em curso na pintura do século XVIII, como bem o identifica Roland Recht:

«Forçando um pouco as coisas, pode dizer-se que o Renascimento construiu a imagem a partir de um ponto fixo e o quadro da imagem é de algum modo o resultado da posição arbitrária desse ponto (...). A pintura de paisagem tal como a pensa o final do século XVIII, parte, pelo contrário, do quadro: é a partir dos seus limites que se constrói o conteúdo do campo pictórico» (Recht, 1989: 148)

O acto de enquadrar em fotografia tornar-se-á o acto pictórico por excelência mas exigirá algumas adaptações. É interessante referir, a este propósito, as justificações que surgem no jornal português Panorama do dia 20 de Março de 1841 que tendo sido o primeiro a divulgar a notícia do daguerreótipo quis presentear os seus leitores com um exemplo da qualidade dos detalhes daquela imagem, se bem que, como refere o editor, através da sua difícil reprodução em gravura sobre madeira devido «à delicadeza de perfis e contornos, que confunde a vista, porque o daguerreótipo copia os mais miúdos acessórios dos objectos com perfeitíssima exactidão». A esta gravura, figurando o palácio da Ajuda em Lisboa, eram apontadas duas imperfeições que o editor se apressa a justificar:

«1º. - Porque faltam os dois torreões laterais da fachada, um pouco mais salientes, e superiores ao andar nobre entre eles compreendido? – É porque a máquina, do único ponto onde pôde ser convenientemente colocada só abrangeu o centro da frontaria; e esta condição não podia ser melhorada, pelo que não se alcançou o transumpto da vista geral da frente do edifício. 2º - Porque vemos negras as caras das figuras colocadas no rossio anterior ao palácio? – É porque o proprietário da máquina, o sr. Francisco Mocenig e um seu caixeiro, que de propósito estiveram defronte dela, durante a operação, ficaram muito próximos, e por isso, muito

escuros os retratos das suas pessoas, saindo só desenhados quase em silhouette, percebendo-se ao mesmo tempo melhor os claros nos vultos do criado e da sentinela ao vestíbulo, porque estavam mais distantes. – Os vãos por causa da sombra também saiem muito carregados» (cit. Sena, 1998: 23)

Esta gravura, da autoria de José Maria Baptista Coelho, um dos introdutores da gravura de madeira em Portugal, procurava ser o mais fiel possível na cópia dos efeitos do daguerreótipo, não lhe corrigindo, por isso, os seus «defeitos» - como seria o caso, por exemplo, de suavizar o efeito de silhueta (tarefa um tanto complicada pois teria o gravurista de desenhar os rostos invisíveis na chapa fotográfica) ou as sombras das arcadas. Porém, «ampliar» o enquadramento «em falta» seria mais complicado ainda.

Um dos aspectos interessantes ao olharmos, hoje, as imagens dos primeiros cinquenta anos da fotografia tem que ver, precisamente, com o predomínio de escalas afastadas - «paisagísticas» - na concepção dos enquadramentos, que para nós são um tanto enfadonhas. Isso acontece até nos retratos: os mais populares são os de corpo inteiro, como na pintura. Por isso é que o daguerreótipo que não incluía todo o palácio parece «desenquadrado». Os «close-ups» verificam-se sobretudo nos casos do olhar científico ou destinado a catalogação de vária ordem, como nas imagens dos hieróglifos das colunas de edificios egípcios para permitir a sua descodificação, nas imagens da botânica, da medicina (onde o rosto do doente não é fotografado, exceptuando o caso dos doentes mentais), nas imagens de colecções de objectos, de borboletas, etc. A inventariação é propícia a aproximar o enquadramento do objecto, a descontextualizá-lo, mas, ainda assim, o mais frequente são os enquadramentos largos onde o detalhe se aprecia através de lupas. Há o mistério do daguerreótipo da mão do herói do salvamento do incêndio de alguns navios na Florida, pertença da colecção do Getty Museum, e que mostra a condecoração incendiada a ferro fundido na própria pele da mão do herói e, em seguida, fotografada «no detalhe» para que não restassem

dúvidas. A prova fotográfica como prova e como celebração, índice de outro índice (fig. 40).

Mais tarde, em 1964, John Sarkowsky, curador do Museu de Nova Iorque, escreve um célebre texto de apresentação da exposição *The Photographer's Eye*, no culminar do modernismo e sob a influência do *Modern Painting* de Clement Greenberg de 1961, onde considera o enquadramento intrinsecamente fotográfico. Mas, se, a problemática é herdada da pintura e também uma das suas práticas, a explicação de Szarkowsky parece-me exacta, mesmo se a alargarmos ao ponto de aí incluirmos as práticas de encenação, que de formas diversificadas fizeram sempre parte da prática fotográfica – registo dos *Tableau vivant* primitivos ou contemporâneos – e das práticas de montagem ou outros géneros de manipulação, que partem sempre de algum tipo de registo: «A invenção proporcionou um processo de fazer imagens radicalmente novo – um processo baseado não na síntese mas na selecção», escreve na introdução, para mais adiante acrescentar, «o acto central da fotografia, o acto de escolher e eliminar, força a uma concentração nas margens da imagem – a linha que separa dentro e fora – e nas formas assim criadas» (2007, introdução não paginada). É um pouco esse trabalho de compor a partir do enquadramento que é proposto por Talbot e exemplificado nos livros que publicou. É esse mesmo facto que levantou algumas dificuldades ao fotógrafo do Palácio da Ajuda por não ter a lente adequada ou o recuo suficiente. Contudo, esse registo do desenquadramento é bem mais interessante: ou seja, tornou-se possível.

Algo dessa experimentação com o enquadramento estava já em jogo no conselho que o professor Ludwig Richter dava aos seus alunos de pintura no século XVIII: o de usarem um cartão com uma abertura rectangular de dada medida que deveriam aproximar ou afastar dos seus olhos de modo a melhor determinarem a concepção do enquadramento. B. H. Brokes, outro teórico da visão e da paisagem do século XVIII, advertia: «*para que uma vasta superfície ofereça ao espectador cem motivos diferentes, basta colocar à frente do olho a mão fechada como um cilindro e assim 'uma parte do*



Figura 40. Anónimo. Daguerreótipo da mão do herói do incêndio de Florida, com condecoração. Getty Museum, Los Angeles.

conjunto da paisagem tornar-se-á uma paisagem autónoma» (Recht, 1989: 21). Com a fotografia é o quadro que se torna autónomo e não o que ele mostra, porque pode colocar-se em qualquer lado. O desenquadramento é uma espécie de lógica do fotográfico. Por isso mesmo é que para certas finalidades há o seu quadro próprio.

Curiosamente, o cartão de enquadramento é um dos exercícios que um dos mais célebres fotógrafos de paisagens, o californiano Ansel Adams, também propunha no seu manual¹³⁷. Szarkowsky, no referido texto, continua a sua descrição, lembrando o que ainda há pouco citámos do pintor Friedrich: «o fotógrafo olhava o mundo como se fosse uma pintura de enrolar, desenrolada de mão para mão, exibindo um número infinito de enquadramentos («croppings») – de composições – enquanto a moldura prosseguia» (Szarkowsky, 2007). Refere-se aqui à influência provável da pintura e das estampas japoneses de «desenrolar» que se supõe terem influenciado os pintores do

¹³⁷ O livro de pintura de Ludwig Richter, citado por Roland Recht, é *Lebenserinnerungen eines deutschen Malers*, Leipzig, 1909, p. 304; O livro de Ansel Adams é o primeiro da sua triologia, *A Câmera*, 1980, São Paulo, editora Senac, 2002, p. 117.

século XIX. Friedrich, por sua vez, referia-se à experiência da paisagem não mediada, que deveria «comprimir» numa imagem, ou à experiência que poderia obter a partir do visionamento dos Panoramas. A investigação dos pintores, em particular os paisagísticos, prendia-se com a questão de como cumprir a função de integração do homem no todo através de uma imagem que se sabia ser um fragmento. O inventor do Panorama respondia a isso, procurando o enquadramento global – ainda para mais como se estivéssemos no interior de uma esfera ocular, côncava. Já os vidros de Claude produziam um efeito de compressão de uma vastidão numa imagem miniatura, convexa, que cabia na palma de uma mão. Seja como for, o espectador está no meio da paisagem e ele é, por assim dizer, o único ponto de fuga. O poder «panóptico» presente na perspectiva e expandido pela automatização do enquadrar que coloca o sujeito ficcional e ideologicamente no centro do quadro.

Bernard Comment no seu estudo sobre os Panoramas designa esta tendência, que identifica na cultura visual de oitocentos por Panoramismo, para se referir especificamente às vistas circulares e às visões «de tudo em volta». Ainda segundo Bernard Comment, este termo, próximo do de Panóptico que Michel Foucault foi buscar à arquitectura prisional de Jeremy Bentham, sintoma de uma arquitectura circular em voga desde o final do século XVIII, sofre ao longo do século XIX uma generalização que vai desta visão circular para a visão de cima, ligada mais genericamente, como vimos, à formulação da paisagem.

«Muito rapidamente, o sentido da palavra «panorama» amplifica-se para designar uma posição elevada, em picado. A noção de *rundblick* é prolongada ou substituída pela de *Ueberblick* ou olhar a partir de cima. Em 1783 terá lugar o primeiro voo de balão que modificará profundamente a percepção do mundo pelo indivíduo. Por conseguinte, podemos constatar uma inversão do valor atribuído às Torres: já não são (ou não são apenas) signo esmagador do poder de Deus, mas pontos de vista elevados. A aparição de torres vertiginosas permite ao indivíduo

descobrir uma totalidade territorial de que possuía apenas uma percepção fragmentada a partir do solo. Estamos com certeza a pensar na Torre Eiffel» (Comment, 1993: 96)

Esta genealogia, muitas vezes aproximada do cinema e da televisão mais do que da fotografia, não afasta, contudo, a fotografia deste mesmo desejo escópico e do conjunto destas práticas «paisagísticas», embora, é certo, o invento de Daguerre de pouco lhe valeu no que ao Diorama diz respeito. Em muitos aspectos, a fotografia é uma forma de ver distinta da que era exercitada pelos Panoramas e Dioramas já que, na época e ainda durante um século, tem mais que ver com as questões da miniaturização do que, como naqueles, da imersão visual. Contudo, a fotografia surge em continuidade cultural e técnica com este conjunto de dispositivos que, de formas diversas, colocam o espectador numa posição central.

Como conta Joachim Bonnemaison em conversa com Régis Durand a propósito da sua colecção de panoramas fotográficos, a fotografia também pode ser pensada como a história das buscas incessantes de ultrapassar o quadro.

«O quadro não me basta, é artificial em fotografia onde a essência da imagem fotográfica tradicional é o Tondo: o círculo. É pois redutor (dizer que a tendência da arte ocidental era a de enquadrar e hierarquizar os dados da representação) porque para mim é outro imaginário que funciona; um imaginário para o qual o espaço é libertado e que se exerce segundo o espectador e o seu lugar de representação. A recusa do quadro é igualmente uma vontade de movimento, de visão global» (Bonnemaison, 1989: 24)

Assim como com a fotografia se tornou possível produzir uma representação visual sem ter de ver primeiro, também se inaugura a possibilidade de «desenquadrar».

A máquina introduz o aleatório como sua condição¹³⁸. Relativamente ao enquadramento, podemos dizer de outro modo: introduz-se a possibilidade de pensar e investigar as múltiplas alternativas, efeitos e condições do acto de enquadrar alargando os modos de ver, interpretar e construir o visível.

O fragmento tornou-se, na poesia romântica, um género autónomo deixando de significar aqueles textos literários de que se havia perdido algumas partes e que, portanto, deles apenas restavam fragmentos. Com o romantismo o fragmento torna-se uma forma em si mesma, algo produzido propositadamente mas que deveria traduzir fielmente o sentir, disperso e cheio de lapsos e faltas de memória, as zonas obscurecidas do interior do sujeito, que surge em poemas que integram saltos, falhas, elementos dispersos. Torna-se uma espécie de estratégia – retórica – de comunicar essas sensações ao leitor e de validar a sua fonte na subjectividade complexa do poeta. O fragmento faz um apelo maior à imaginação do leitor, à sua capacidade de completar as faltas. O fragmento, que também significa uma parte que se separou de algum objecto ao quebrar-se, um estilhaço, remete para o ausente, para algo que se tornou invisível, que está presente no fragmento como algo ausente. Como algo material que se nos apresenta realmente, a sua dimensão mais real, o seu sentido mais completo está, porém, em algo que apenas se pode idealizar e cujo sentido, portanto, nunca se completa verdadeiramente. Em suma, é a condição indexical do signo, algo que torna presente metonimicamente algo ausente e, por vezes, irremediavelmente ausente. Temas que vimos já se relacionarem com aspectos a que a fotografia responde.

¹³⁸ Curiosamente John Szarkowsky na referida introdução refere como nos começos da fotografia os bordos da imagem eram raramente nítidos e estes «defeitos» eram a manifestação da máquina, a sua «opacificação», no sentido semiológico do termo: «Parte de figuras ou edifícios ou de características da paisagem eram truncadas, deixando um formato que não pertencia ao assunto, mas (se a imagem fosse boa) ao equilíbrio, à propriedade da imagem» (2007: da introdução). Atente-se que a definição de critérios de gosto estético no modernismo obedeciam à ideia de que cada meio, de algum modo, frequentemente formal, era auto-reflexivo, isto é, manifestava as suas próprias características. Daí que mais do que «fálhas» da máquina, Szarkowsky opte pela expressão «deixando um formato que não pertencia ao assunto mas (...) à imagem», nos casos de ser boa, de não ser um simples erro.

No que diz respeito ao enquadramento ele torna-se um operador dessa fragmentação e a questão dos pintores é precisamente a de o fazerem revelar o todo incomensurável: algo só realizável metaforicamente, estabelecendo equivalências. No Romantismo, isto não se verifica segundo a estratégia tradicional de remeter para um reportório iconográfico, em que cada elemento simboliza algo bem determinado num código cultural, mas recorrendo à operação mais indeterminada de estabelecer equivalências entre a expressão formal do quadro e as sensações e estados de alma interiores, o tal «sentimento da natureza» ou o que Simmel chamou um «stimmung», um estado de alma ou disposição temporária. É este tipo de trabalho – assente no enquadramento, no traço, na tinta, no estilo do autor – que não é reconhecido pelos pintores quando olham um daguerreótipo: nele tendem a ver mimesis e não expressão. Recusa que permanece através das várias tecnologias que vão sucedendo a calótipos e daguerreótipos (colódio húmido sobre negativo em vidro; vários tipos de papéis para impressão – papéis salgados, de albumina, etc.; colódio seco; gelatinas de brometo, etc.) – pois que se trata também de uma recusa da técnica e da sua indeterminação.

Porém, até nisso, há de novo um tema próximo da sensibilidade romântica. A temática da ausência do humano, que se retira da paisagem, pode considerar-se análoga ao afastamento do fotógrafo do fazer da imagem. Schiller dizia que a ausência ou a redução ao mínimo dos elementos humanos na pintura de paisagem destinava-se a incentivar a projecção do espectador, a sua inclusão fantasmática: a pintura seria um continente sem conteúdo destinado a ser preenchido pelo espectador. Esse carácter material que tantos notaram na imagem fotográfica ou a sua propalada falta de espiritualidade, como a acusava Baudelaire, não deixava de exercer o efeito descrito por Shiller, só que na fotografia esse efeito de identificação escópica pode produzir-se independentemente do tema. Até num rosto se detectava essa ausência do humano, transformado em objecto do olhar detectivesco constituído pela fotografia. Benjamin di-lo quando lembra que o retrato fotográfico é a imagem do primeiro encontro do homem com a máquina.

É aliás através da relação que se estabelece entre o automatismo da fotografia e o automatismo da natureza, esse jogo de domínio que a fotografia realiza, de termos sido capazes de pôr «o lápis da natureza» a desenhar para nós, o Sol a desenhar para nós, a tal espécie de feitiçaria da magia natural, e também a libertação do trabalho prometida pelas máquinas, - é por tudo isso, que a fotografia se aproxima da sensibilidade romântica e pitoresca que vê na ruína, enquanto fragmento, a interrelação entre natureza e cultura, natureza e história. A ruína – e neste período ela é um dos temas mais pitorescos – exige, na sua interpretação, o trabalho da memória e da imaginação que completam as falhas de sentido, o invisível, o que já desapareceu da ruína. Isto implica que ela seja um resto do passado que está ainda presente, sem, contudo, pertencer já inteiramente ao presente. Instaura um olhar retrospectivo, uma consciência museológica da história (que é conservadora, porque olha para o passado, e moderna, porque preserva para o futuro)¹³⁹.

Por outro lado, a ruína é uma prova do «assalto» da natureza à cultura, dessa tensão, que é moderna, mesmo que se joguem nela todas as articulações de integração e harmonia trazendo a natureza para a cidade e civilizando toda a natureza transformada em parques naturais ou áreas protegidas. A ruína foi tomada pela vegetação, pelas intempéries que a desfizeram, pela acção dos elementos no tempo, pelas eventuais acções humanas de guerras e pilhagens. A ruína naturalizou-se, tornou-se um «destruçõ» (nesta concepção trágica da história), um resto, algo perdido no meio da natureza (que tanto alimenta o gosto do exótico e das «civilizações perdidas»). É cultura naturalizada e, indistintamente, natureza culturalizada. Torna-se, portanto, uma forma de mistificar a história cronológica, de a interromper e, ao mesmo tempo, certificar. Torna-se, paralelamente, objecto de interesse da ciência racionalista que torna a ruína documento arqueológico e positivo da ciência histórica, ou seja, um facto

¹³⁹ O conceito de «imagem dialéctica» proposto por Benjamin tem justamente que ver com esta dupla dimensão temporal do mesmo objecto ou signo.

histórico musealizável e consumível, tornado imagem e particularmente imagem fotográfica de monumentos e ruínas.

A fotografia, mesmo que entendida na época, como um resgate do que resta das «ruínas» do tempo, um «presente», o contrário da ruína porque impede a degradação preservando a memória, funciona exactamente da mesma forma que a ruína: também a fotografia, como a ruína, está no presente sem pertencer inteiramente a ele; também a fotografia é uma parte, um fragmento de algo maior invisível, fora-de-campo; também a fotografia, como a ruína, é um índice que se assemelha; também a ruína parece já não ter sido feita «de mão humana», embora, como a fotografia, essa mão teve de lá estar em algum momento mais ou menos distante; também da ruína já o homem se afastou, pois esta deixou de ter funções, passou a ser apenas conhecimento; também a ruína, como a paisagem e a fotografia, são formas do olhar; a incerteza interpretativa que instauram devido ao que escondem obriga a um deciframento arqueológico de detalhes onde reside, por um lado, a sua capacidade de instabilizar os sentidos, mas por outro, a sua imensa permeabilidade às ordens discursivas e práticas das instituições que as gerem; a interpretação de uma fotografia, como a de uma ruína, é por vezes demasiado instável: nunca se sabe realmente o que prova uma fotografia. A capacidade de lhe fixar um sentido revela mais o poder de quem o fixa do que o poder da fotografia.

As ruínas, como as fotografias, são objectos de colecção e arquivo, lembremo-nos dos monumentos do Egipto e da Grécia antigos trazidos material e fotograficamente para o British Museum durante o século XIX e princípios do século XX; são ambas parte de uma mesma estratégia de apropriação do espaço e de expansão territorial/imperial. Ou de forma mais genérica, através da sua democratização, tornam-se práticas de construção dos sentidos do espaço social e histórico em que habitamos, tornam-se formas de habitar e de lidar com as ansiedades de um espaço desconhecido. Daí que, nas práticas vernaculares da fotografia, para usar um termo proposto por Geoffrey Batchen, tendamos a fotografar o que sai do habitual quer no espaço

geográfico (a viagem ou qualquer forma de êxodo), quer no tempo (as formas de celebração). E depois arquivamos.

5.2.4. Conclusões: A fotografia como espelho e como projector

Em resumo, pode dizer-se que a par da ciência, com que mais frequentemente foi alinhada, também a teoria da imagem elaborada pelo romantismo contribuiu para o estabelecimento da espessura epistemológica que permitiu pensar e produzir a fotografia, por entre dúvidas e ansiedades diversas. O romantismo produziu, de forma singular, a passagem do objectivo e da fundamentação da representação na mimésis, para o subjectivo e a fundamentação da representação na sensibilidade e na imaginação – complementos da racionalidade – do poeta. Esta passagem está associada à experiência subjectiva da visão amplificada pelos dispositivos técnicos, dos espelhos às câmaras, e à reflexão sobre a visão a que estes dispositivos obrigam os seus produtores.

Vimos como os inventores e primeiros fotógrafos aceitaram essa dupla característica de uma imagem objectiva, semelhante e registada automaticamente, e uma dimensão subjectiva e evocativa do imaginário poético e do religioso, ligados à espiritualidade e à idealidade. Estes primeiros praticantes e espectadores não recusavam ler nas suas imagens ambos estes elementos.

O «automatismo», na medida em que é percebido como «mecânico», ligado a uma ordem automática e espontânea da natureza, produz uma dupla certificação da imagem fotográfica: material e ideal, positiva e poético-espectral. Justificação da sua apropriação generalizada, porque permite, no seu carácter mecânico e involuntário demonstrar simultaneamente a existência do visível tanto quanto a do invisível. As práticas da fotografia espírita, típicas do século XIX, evidenciam essa capacidade de certificação automática do invisível sobrenatural, a par da certificação científica do invisível natural – aspectos nem sempre bem delimitados. Já as práticas policiais e militares tendem a certificar o visível, por muito que este se queira invisibilizar.

Uma das confluências destas várias visões, como assinalei, dá-se no tema das «imagens naturais», sombras e reflexos. A fotografia surge desse imaginário que a compreende como a realização técnica da autonomia das sombras e dos reflexos imaginados pelos poetas. Ao produzir a espectacularização do real, a fotografia acabará, se bem que não imediatamente, por afastar o real no cumprimento da sua função de o aproximar mais, embora altere os modos de constituição da contemplação que passa a instalar-se na procura de informação, de detalhes «interessantes» multiplicando os sentidos do «pitoresco».

Tentei mostrar ainda, como a importância que os poetas conferem ao invisível que, como dizia Novalis, «se pega sempre ao visível», trabalha os sentidos das ruínas, dos fragmentos e dos tempos (histórico e mítico) que estão presentes na cultura visual fotográfica e são parte integrante do mesmo projecto de transformação do mundo em imagens e em mercadoria, e um modo importante da sua ficcionalização, com consequências tanto materiais e tecno-científicas, quanto ideais e imaginárias.

Embora do ponto de vista dos valores estritamente estéticos, as imagens fotográficas pareçam, aos artistas do século XIX, imagens «pobres», tentei tornar evidente como de um ponto de vista mais abrangente relativamente à percepção e à experimentação sensório-motora, ligada ao corpo e ao lugar de ver e do ver, estas novas imagens surgem associadas a um contexto de tecnologização da visão que, para além dos cientistas, já mobilizava os artistas e pintores – mesmo aqueles que lhe recusavam o ‘estatuto artístico’: os temas do enquadramento e desenquadramento; dos pontos de vista; da ultrapassagem do ponto de fuga central; dos detalhes e do inconsciente que começa por se alojar numa teoria fisiológica da visão.

M. H. Abrams, no seu livro *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the critical tradition* (1953), assinala a passagem da metáfora do «espelho» para a da «lanterna» como emblemática das mudanças no paradigma epistemológico e estético protagonizado pelos românticos e que significou um rude golpe na teoria mimética e pragmática da arte prevaiente desde a antiguidade greco-romana. Tratou-se de

ultrapassar a definição de arte como imitação que visa delectare o seu auditório através de palavras, imagens, sons e representações belas (que significava também representações verdadeiras e moralmente edificantes), para propor uma definição do objecto artístico como resultado da expressão de um indivíduo excepcional (um autor), que não imita o carácter mais imediato da natureza nem os cânones poéticos antigos, mas que cria obras novas e, acima de tudo, sinceras.

Esta alteração radical da imitação para a expressão, emblematizada por outras tantas metáforas como a «fonte que brota», as «águas correntes», o «sol que irradia», o «projector», ou mesmo o crescimento orgânico de uma planta como equivalente do trabalho da imaginação, relaciona-se com um debate mais alargado, envolvendo o campo das diversas ciências emergentes e os debates epistemológicos que tinham animado o iluminismo durante o século XVIII. O debate epistemológico desenvolvia-se em torno de duas concepções antitéticas do funcionamento da nossa mente: a de que a mente funciona como um espelho passivo que se limita a reflectir os objectos exteriores; e a de que, ao contrário, a mente modifica esses dados, não é meramente passiva e funciona, por isso, como um radiante projector¹⁴⁰.

Jonhatan Crary em *Techniques of the Observer* (2001), cuja primeira edição é de 1990, estuda, precisamente, a passagem de um paradigma da verdade da visão que a explica segundo os princípios da óptica e da reflexão luminosa e que identifica com as Cameras Obscuras, e o paradigma da «visão subjectiva», que no campo da crítica cultural, Abrams denominou de teoria expressiva, ligado ao modelo fisiológico da percepção e à autonomia da visão como entidade participante e não passiva.

Tanto Crary como Abrams reconhecem que a origem da relação entre paradigma reflexivo e Camera Obscura surge de forma explícita principalmente nos escritos do empiricista John Locke. Locke ao considerar a nossa mente como entidade passiva

¹⁴⁰ Este debate foi traduzido na história do pensamento como opondo empirismo versus idealismo. A crítica que Immanuel Kant lança à razão visava precisamente resolver esta querela, tendo a sua resposta sido, em termos muito genéricos, a de distinguir categorias à priori e categorias à posteriori, de certa forma conciliando as duas propostas. Porém, o debate manteve-se operante e culturalmente significativo durante o século seguinte.

estabelece um dos estereótipos da visão popular da nossa mente e isto corresponderá, por extensão, à valorização dos factos sobre as opiniões. Locke recupera as imagens da nossa mente como um espelho, um reflexo exacto do mundo sensível, ou como cera onde se imprimem caracteres, uma tabula rasa, ou ainda, uma camera obscura:

«As sensações externas e internas são as únicas passagens para o conhecimento do nosso entendimento que consigo encontrar. Apenas estas, tanto quanto consigo descobrir, são as janelas através das quais a luz entra neste quarto escuro. Porque, acredito, o entendimento não difere muito de um armário totalmente fechado à luz, a não ser numa pequena abertura que lá foi deixada... a fim de que as aparências visíveis do exterior pudessem entrar ou alguma ideia das coisas; pudessem as imagens que entram em tal quarto escuro lá permanecer e de forma tão ordenada que pudessem ser encontradas sempre que a ocasião o exigisse e isso assemelhar-se-ia muito com o entendimento de um homem»¹⁴¹

A mente é uma camera obscura que recebe passivamente os dados da experiência, embora os memorize e organize de acordo com princípios lógicos (faz um julgamento da conformidade lógica desses dados que o levam a uma segunda analogia, a da mente como tribunal). Porém, a entrada é puramente reflexiva. David Hume colocava, igualmente, a questão do tratamento de dados da percepção recebidos da natureza, pensada como afastada de nós, algo fora da mente: «as operações da mente... devem ser apreendidas num instante pela superior penetração, derivada da natureza e melhorada pelo hábito e pela reflexão».

¹⁴¹ A passagem original é a seguinte: «External and internal sensations are the only passages that I can find of knowledge to the understanding. These alone, as far as I can discover, are the windows by which light is let into this dark room. For, methinks, the understanding is not much unlike a closet wholly shut from light, with only some little opening left ... to let in external visible resemblances, or some idea of things without; would the pictures coming into such a dark room but stay there and lie so orderly as to be found upon occasion it would very much resemble the understanding of a man» (cit. 41/42)

Crary no seu estudo considera que este paradigma foi dominante até ao início do século XIX, embora, como também o reconhece, muitos outros discursos sobre as cameras obscuras se possam encontrar: nomeadamente no quadro da episteme renascentista da semelhança que ainda está presente num dos pensadores das cameras obscuras que foi Della Porta. Isto significa que o mesmo instrumento poderá servir propósitos e teorias antitéticas, desconstruindo as teorias dos media demasiado essencialistas. Ao longo da história estes aparelhos foram exemplos de imersão e confusão entre sujeito e objecto tanto quanto emblemáticos da sua separação. De facto, a metáfora da camera obscura também serve os propósitos do cartesianismo e da sua crítica racionalista das ilusões sensitivas, num modelo contrário ao de Locke por não aceitar a prioridade da experiência sensível e, ao contrário deste, substancializar a razão (separada de todo o orgânico, de toda a sensível e descorporizada).

Porém, como admitem Abrams e Crary nas suas investigações, no final do século XVIII e começos do século seguinte, a interpretação das câmaras como metáforas epistemológicas, tanto racionalistas como empiricistas, parece bastante em voga e centrada num modelo óptico da mente. Estas ideias serão apropriadas pelo utilitarismo e pelo positivismo durante o século XIX e moldarão a sua concepção de verdade como adequação material e formal aos objectos representados e, conseqüentemente, a sua extensão desse modelo epistemológico para a sua aceitação do carácter factual e verdadeiro, porque reflexivo, da imagem fotográfica. Ou seja, a imagem fotográfica como «espelho».

A crítica que o romantismo fará à mimesis e à teoria reflexiva do conhecimento, por extensão, também se traduzirá na sua crítica ao «espelhismo» fotográfico. Porém, como já referido, a autonomização da visão e das imagens que defendem encontra expressão na imagem fotográfica e na cultura visual que ajuda a construir, contribuindo para a deslocação do debate do lado dos referentes e do mimetismo da representação destes, para o lado dos diversos modos da produção destes «efeitos de realidade».

Este ambiente cultural e os critérios avançados nesse debate sobre «o espelho e a lâmpada» como metáforas da mente e, por conseguinte, da arte e do conhecimento científico, terão implicações na forma como a fotografia será compreendida e praticada. Num primeiro momento, cujas razões são em si mesmas significativas, somos levados a identificar a fotografia com a primeira metáfora, a do espelho que copia a natureza, enquanto o discurso romântico do «projector» nos parece estar nos antípodas do fotográfico. Porém, do ponto de vista da abordagem experimental da percepção e da relação da percepção subjectiva em sentido fisiológico de impressões sensitivas que afectam a recepção de estímulos, numa orientação médica do assunto, a qual se actualiza nas questões da paisagem e da imagem paisagística como reflexo da interioridade, invertendo a câmara escura, aí, cunhou-se a possibilidade de pensar a fotografia como «projector». As imagens das máquinas estão intimamente associadas a essa descoberta de novas relações com o tempo e o espaço da realidade e da percepção cujas relações são pensadas como instáveis, por muito que se pretendam estabilizar.

A mudança que se evidencia é a da verdade dos objectos para a verdade dos sentimentos produzidos pela experimentação dos objectos. M.H. Abrams, no que é seguido por Johnatan Crary, defende que estas mudanças ocorreram no século XIX como um fenómeno cultural: «não eram um fenómeno isolado» (idem: 57). Assim, diferentemente do sistema de provas da ciência, a poesia é verdadeira desde que corresponda ao que o poeta sentiu, isto é, desde que manifestação sincera dos estados de alma e sentimentos do poeta. Os poemas resultam de experiências emocionais reais e os objectos poéticos só são verdadeiros se tornados objectos dessa experiência emocional que os deve representar não como serão, em si, mas como eles próprios, nas suas características, permitem ser experienciados. Dito de outro modo, como se «imprimem» na imaginação do artista (para elaborar uma outra leitura, mais subjectiva, do aparato óptico das câmaras). Isto implica uma mudança significativa no regime visual. Como dirá o poeta William Blake: «*As the eye, such the object*».

Assim, como alguns dos primeiros inventores e espectadores da fotografia, a concebiam como um misto de natureza e cultura, isso só foi possível no quadro deste tipo de modelo que também concebe a arte como «um organismo natural» (Goethe). A imaginação poética como natureza permite pensar o humano fora da separação rígida entre homem e natureza e colocar o seu corpo orgânico no centro do pensar e do sentir. A corporalização da visão é um dos aspectos centrais da análise de Johnatan Crary.

O objectivo de Crary em *Techniques of the Observer* foi demonstrar que são apressadas as leituras da maioria dos historiadores de arte que situam a ruptura modernista com o regime visual da representação renascentista nos finais do século XIX, ruptura elaborada pelos movimentos impressionista e pós-impressionista. Crary acusa esta abordagem de pensar as imagens produzidas pelos impressionistas como algo excepcional e completamente desligado da cultura visual do seu tempo, que esses historiadores caracterizavam como sendo dominada na sua maior parte pelo realismo e pelos valores factuais positivistas e em particular emblematicada pela fotografia (que teria libertado os pintores do «constrangimento» do real). A proposta de Crary é por isso bem mais interessante: estas investigações em torno das impressões ópticas subjectivas e de uma certa emancipação da representação visual dos seus referentes sucede no início do século XIX, concretamente entre os anos 1820 e 1830 em torno de um conjunto de novas tecnologias da visão que eventualmente produziriam a fotografia e o cinema, mas que incluem traumatrópios, fenaquistiscópios, rodas de Faraday, Zootrópios, caleidoscópios, dioramas, esteresocópios, etc. Este contexto permite reequacionar os termos do realismo incluindo os do realismo. Contudo, Crary acaba por dar pouca atenção à fotografia pois privilegia os instrumentos que obrigam o observador a uma participação corporal mais efectiva e disciplinada, enquanto o espectador da fotografia parece mais livre no exercício de recepção da imagem. Porém, afirma: «Defenderei que a camera obscura e a câmara fotográfica, como montagens, práticas e objectos sociais, pertencem a duas organizações fundamentalmente

diferentes da representação, do observador e da relação deste com o visível» (2001: 32).

Crary sugere que a popularidade da fotografia face aos outros aparatos e até mesmo o seu triunfo sobre a estereografia, que é uma forma de visionar fotografias para obter efeitos de tridimensionalidade quase tácteis, se deve ao facto de parecer continuar os códigos pictóricos anteriores e perpetuar «a ficção de que o sujeito ‘livre’ da câmara obscura ainda era viável» (Crary, 2001: 133). Contudo, a importância que a química desempenha na descoberta da fotografia, de facto, constitui a própria «ideia fotogénica» como referia um admirador de Talbot, permitiu tornar a nova câmara um dispositivo independente do observador, isto é, o observador da *Camera Obscura* recebe as imagens apenas no momento em que os referentes nelas se projectam e, por assim dizer, não as captura.

Para este investigador este corte entre observador e imagem da câmara é a saída do modelo visual do reflexo no espelho, que exige a coopresença e, subentende-se, a separação entre sujeito e objecto. Por isso afirma que «o que separa a fotografia tanto da perspectiva quanto da camera obscura é mais significativo do que aquilo que têm em comum» (idem:36). Mas se essa independência da imagem se relaciona bem com toda a problemática da «visão subjectiva», da autonomização das imagens que valem pela sua capacidade de criar sensações, as quais resultarão ou não de expressões do autor, por outro lado, também autorizará as visões mais positivistas.

No momento da afirmação da ciência experimental, a oposição mais interessante para os poetas românticos já não foi tanto a que opõe poesia ao discurso factual da história – como o fazia Aristóteles – mas entre poesia e ciência. Wordsworth dizia que era preciso substituir «a inadequada contradição entre poesia e prosa» e debater «a mais filosófica que opõe a poesia e a Matéria de Facto ou ciência» (idem: 299). A oposição é entre «*matter of poetry*» e «*matter of fact*» que ocupa também outros românticos como Coleridge, Stuart Mill ou Keats. Segundo Abrams, no momento em que o fazem, os poetas seguem sobretudo princípios lógicos, porém, a prevalência da

filosofia positivista que quer generalizar o método das ciências naturais a todos os campos do saber, negando a verdade da poesia, tornará o debate mais combativo. É que de novo se propõe a expulsão dos poetas e dos artistas. Bem... para os positivistas talvez se abrisse uma exceção para os industriais fotógrafos!

A obra paradigmática desta concepção científica, frequentemente referida, é o *Cour de Philosophie Positive* de Auguste Comte, publicado entre os anos de 1830-1842. Comte promove o pensamento evolucionista e progressista na abordagem das sociedades segundo etapas de desenvolvimento, das mais primitivas às mais desenvolvidas, da bárbarie à civilização, vincando uma visão etnocêntrica do mundo, e propõe a aplicação da separação entre factos e opiniões como metodologia determinante da possibilidade de produzirmos um conhecimento social científico. Este contexto foi propício para a interpretação das qualidades e possibilidades da fotografia num sentido realista e progressista, associado à ideia de prova e autentificação da existência de qualquer coisa. Porém, a sua admissão para usos científicos implicou, frequentemente, adaptações das mais diversas e raras vezes significou um «livre disparar da máquina». Como procurarei tornar claro mais à frente, nas utilizações topográficas e geográficas da fotografia esteve em causa um estrito controlo do dispositivo e uma teoria da verdade como manipulação do programa fotográfico, do seu código e condições de produção. Tratou-se, literalmente, da sua adaptação ao terreno.

6. Fotografia aérea e Utopia

6.1. O controlo institucional das incertezas: o caso da foto-interpretação militar

«Chama-se interpretação fotográfica ao exame das imagens fotográficas de objectos com vista a identificá-los e a deduzir o seu significado. Informação fotográfica é a informação avaliada e recortada com recurso à interpretação fotográfica. Podem ser usadas outras informações para suplementar a informação fotográfica. O intérprete-foto utiliza com frequência outras fontes de informação, tais como, cartas, interrogatórios de prisioneiros de guerra (relatórios), etc. Tais fontes permitem muitas vezes ligar peças isoladas e confirmar informações obtidas das fotografias»

(in GRAÇA MALAQUIAS, (Capitão), Manual de Interpretação Fotográfica, Novembro de 1968, edição do Centro de Interpretação de Fotografias Aéreas do Exército Português, p. 1)¹⁴²

Desde que durante a Primeira Guerra Mundial (1914-18), na Europa, se passaram a usar reconhecimentos aéreos fotográficos e cinematográficos a partir de aviões para conhecer o terreno do inimigo e as zonas de combate, que os exércitos se confrontaram com a questão da objectividade fotográfica. Afinal, as fotografias sendo-lhes reconhecida a capacidade de registo dos objectos, digamos, a sua objectividade, não

¹⁴² O manual de foto-interpretação do exército português, citado acima, resulta de uma tradução adaptada de uma publicação de 1954 da Força Aérea, Marinha e Departamento da Defesa americanos, conforme informa o seu autor. Destinava-se aos uso dos formandos dos cursos da Instituição portuguesa.

estão impedidas de produzir equívocos.¹⁴³ As fotografias não são tão evidentes quanto, geralmente, se pensa nem o seu significado é claro e inequívoco ao ponto de qualquer pessoa dotada de visão ter a capacidade de as interpretar. Caso contrário, os exércitos não se teriam sentido obrigados a formar especialistas, os «intérpretes-fotos» acima mencionados, e departamentos mais ou menos apetrechados de foto interpretação aérea, o tipo de fotografia que melhor se adapta aos objectivos de espiar o inimigo.

Criaram-se diferenciações hierárquicas de «foto-intérpretes» dentro desses departamentos especializados e estabeleceram-se procedimentos de interpretação para que, caso a polissemia se instalasse irremediavelmente, fosse sempre possível saber quem tem o direito à última palavra e à avaliação da conformidade dos relatórios de interpretação com os referidos procedimentos comprobatórios, procedimentos que resultam de uma «engenharia interpretativa», dada a aplicação de metodologias geométricas, matemáticas, ópticas, etc. Em tempo de guerra é imprescindível saber quem tem a voz de comando face à insegurança de uma imagem. Isto acontece, em parte, porque os militares procuram extrair de uma fotografia muito mais informações do que o simples reconhecimento de objectos. O que fazem é partir da codificação geométrica do próprio medium para dele deduzirem determinados aspectos sobre os objectos, nomeadamente dimensões, volumes, áreas de terreno, distância entre alvos, tipos de solo e de vegetação, etc. Isto significa que, ao contrário da concepção popular,

¹⁴³ Paul Virilio tratou da questão da cinematografia e da sua utilização nas guerras (Cf. Virilio, Paul, *Guerre et Cinema I, Logistique de La Perception*, 1984, Cahiers du Cinema Editions). Virilio examina o momento privilegiado da passagem de uma imagem de planos fixos que capta o que se move, característica dos primeiros tempos da cinematografia, para uma verdadeira mobilização geral da imagem. Contudo, para fins analíticos o reconhecimento fotográfico, em particular com pares estereoscópicos, é mais eficaz que a imagem móvel. Ao contrário, para a compreensão das acções e das movimentações é para o cinema que o olhar militar se volta. Virilio demonstra ainda no seu livro o uso propagandístico do cinema durante a guerra e os modos como ficção e realidade se contaminam na filmagem dos teatros de guerra, tanto reais como encenados. Cruzamentos em vários sentidos e com vários sentidos: tanto se encenam cenas de guerra para integrarem filmes de ficção como para filmes propagandísticos, como ainda para servirem de encenações propagandísticas destinadas a serem filmadas pelos inimigos (contra-encenações, diríamos). Embora, em particular durante a II Guerra (1939-45) todos os filmes tivessem sido considerados propagandísticos nos EUA, que os colocou como parceiros no esforço de guerra. A este propósito ver ainda a relação destas visões da espectacularização da guerra e da técnica cinematográfica, em si mesma uma arma, com a formulação do cinema de Hollywood no sentido emblemático extra-territorial de «um género de cinema» que lhe confere João Mário Grilo (1996).

por ventura mais imediatista, de que a fotografia é evidente e certa, verificamos, e neste contexto isso é exemplar, que ela instaura a incerteza, espalha indeterminação. Caso contrário não exigiria tamanhos esforços para garantir o seu controlo. Nunca se sabe muito bem que local representa, a não ser que se exerça um controlo rigoroso sobre esse factor, pois só algumas vezes é possível deduzi-lo de uma imagem; que momento representa, que acções ‘congela’, se é que se consegue mesmo descortinar qualquer acção? E, sobretudo, o que significam as fotografias?

Roland Barthes, quase cartesianamente, reduziu todas as dúvidas a uma única certeza: «isto foi». De facto, a imagem pintada tem uma distância ao real muito maior, incluindo os casos em que possa até ser mais semelhante que uma fotografia. Isto acontece porque a imagem manual pode ser simplesmente imaginada. Mas, é exactamente por isso que é, apesar de tudo, não só menos perigosa como um pouco menos incerta pois ninguém dela reclama tal certificação. Ao contrário, a certeza do «isto foi», que se tornou constitutiva do medium fotográfico, abandona-nos a uma espécie de solipcismo certificativo pois essa única certeza, sozinha, por vezes de pouco nos vale e, ao invés de certezas, vemo-nos assaltados por inquietações antes não imaginadas.

Algo do que está representado numa fotografia existe ou terá existido – ou apenas uma parte, se suspeitarmos tratar-se de montagem – mas o que efectivamente se instala no interior dessa certeza é um regime de suspeição. «Se duvido é porque penso» e «se penso, logo existo», mas depois, vem toda a questão de como pensar. Se fotografo logo «existe» é do mesmo género. Caso contrário, todo o sistema de controlo da produção, circulação e interpretação montado pelos militares não seria necessário. Este sistema de ordem é um requisito precisamente para garantir a certeza, a fidedignidade do «isto foi» fotográfico. Quando os militares usavam os desenhadores e os cartógrafos tradicionais esse controlo era muito menor: pelo menos, tanto quanto sei, não existiam «intérpretes-mapa», pois, esse era um saber interpretativo que qualquer recruta tinha de possuir. Já a fotografia criou os seus próprios intérpretes.

Como atesta este Manual, estas matérias eram especialmente relevantes porque, em 1968, estávamos em plena guerra de África e o departamento de foto interpretação do exército português assume um papel importante no esforço de guerra. Neste contexto, exercita-se o género de escrutínio informativo do olhar referido no capítulo anterior, cuja formulação histórica remonta ao uso das lentes como meio de observação válida na construção do conhecimento e que se ampliou e transformou consideravelmente com o registo fotográfico. Uma das alterações percebe-se no exame atento, mediado por instrumentos ópticos, matemáticos e geométricos que neste caso se aplica, não à realidade, mas à própria imagem fotográfica que tem a capacidade, mais do que quaisquer outras imagens manuais ou gravuras, de manifestar certos aspectos do real.

Este escrutínio que as lentes lançam ao real, lança-se agora, à sua imagem. Isto é evidente, desde logo, no elenco do material a utilizar por qualquer «intérprete-foto» de 1968 (hoje em desuso pois foram quase todos transferidos para softwares) e que demonstra como passou a ser mais informativo olhar directamente a imagem e indirectamente o real.

«Um estojo individual de interpretação compreende, normalmente, o seguinte material: um estereoscópio de bolso, escalímetros, compasso de redução, compasso de bicos e vários instrumentos ópticos de ampliação, alguns dos quais equipados com luz especial e finamente calibrados. Se o intérprete estiver integrado numa grande unidade de interpretação poderá ter acesso a equipamento mais completo e preciso destinado a medir paralaxes, a rectificar a inclinação do eixo óptico nas fotografias verticais, ao desenho de objectos identificados e à reprodução de relatórios de interpretação» (idem: 13).

Trata-se, literalmente, de «extrair» sentidos. Mais uma vez, olhar apenas não chega. Num certo sentido, a liberdade representativa que a fotografia vem assegurar,

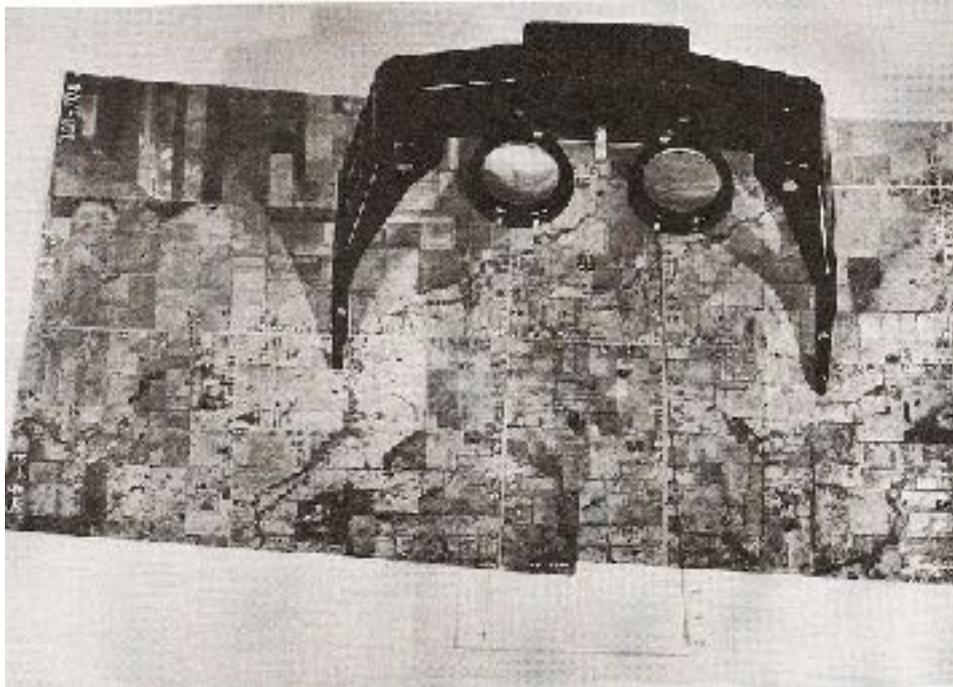


Figura 41. Estereoscópio portátil sobre puzzle de ortofotos

como tão bem ilustrava Théodore Maurisset com a sua «daguerreotipomania», acabou por exigir um maior esforço de dominação e de controlo do olhar, um completo aparelhamento de todos os factores implicados na produção da imagem. Os militares sabem melhor que ninguém que «à custa de ser exacta» uma imagem fotográfica pode também ser falsa. Ou pelo menos, não tão verdadeira quanto poderia ser. E isto, não tem que ver apenas com o que a fotografia também permite – e que, por assim dizer, lhe é igualmente essencial – que é a montagem fotográfica. Mas alarga-se a todos os factores inerentes às características da representação fotográfica e da própria perspectiva. A câmara fotográfica tem essa capacidade curiosa que é a de transformar tudo mais ou menos numa fotografia, ou seja, colocar nas coisas que representa características inerentes ao seu próprio modo de representação (como dizia Heidegger, fazer a natureza responder-lhe de um dado modo). Um pouco também no sentido em que Turner acusava os espelhos de contaminarem todas as imagens que reflectiam

«com a sua monotonia». Mas, se o militar também contempla não o faz para «apreciar vistas».

Por isso, este manual alerta os futuros intérpretes-foto para a importância da sua missão e para os aspectos deontológicos da actividade. O foto-intérprete deve sempre expressar correctamente o grau de confiança das interpretações que elabora (recorrendo a expressões codificadas num glossário, do género, «possível», «estimado», «aproximadamente», a aplicar apenas quando a incerteza permanece), e esforçar-se por extrair todas as informações possíveis e militarmente relevantes de uma fotografia. O objectivo é sempre o de eliminar a incerteza fotográfica.

«Afim de contas o relatório do intérprete-foto pode pôr em causa vidas humanas. Ele não pode permitir-se relatar menos informações significativas do que aquelas que vê, nem pode deixar subsistir quaisquer dúvidas sobre o grau de verosimilhança do que está relatando» (idem: 11)

Para os objectivos militares, não basta olhar: «*A fotografia aérea é uma arma*» (p. 1), dizem. Isso significa que todos os índices de uma imagem que apontem para uma informação militarmente útil devem ser compreendidos e por isso toda a sua produção e circulação tem de ser controlada.

O mais surpreendente quando se analisa as instruções dadas ao olhar neste manual é o uso de uma linguagem e de um conjunto de terminologias partilhadas pelo campo das artes visuais. Segundo o manual do exército português que temos vindo a analisar, o olhar militar deve estar atento aos seguintes elementos da imagem, tão familiares ao olhar artístico: forma, tamanho, arranjo ou distribuição dos elementos (composição), tonalidade da imagem, textura, sombra, resolução, estereoscopia, escala, ampliação, a que se acrescentam os mais específicos (ainda assim também presentes no contexto das artes) de localização e «cobertura de comparação» que se reportam à necessidade de

fazer coincidir a imagem com os referentes no terreno e com o recurso a comparações com outras imagens do mesmo local.

Tal como a guerra se desenrola num teatro de operações e acções, etimologicamente «o lugar de ver», também os critérios de apreciação das imagens são, de forma quase cruel, critérios estéticos. O intérprete-foto é o especialista que transforma esses elementos visuais, de ordem estética, em conhecimentos bélicos. O grau de verosimilhança presente na imagem permanece, neste contexto, algo determinante do sucesso da interpretação, permite a eliminação da incerteza mas para além de recorrer a todos estes índices presentes na imagem, o intérprete-foto deve socorrer-se de informações externas que dificilmente se podem inferir da imagem com o grau de certeza exigido.



Figura 42. Fotografia do desembarque da Normandia, no dia 6 de Junho de 1944, durante a Segunda Guerra Mundial, tirada pelo serviço americano de foto-reconhecimento. Sem a legenda dificilmente o poderíamos saber.

Vemos, assim, este especialista a identificar os objectos visíveis na fotografia recorrendo à sua forma, que o discurso militar define rigorosamente: «por forma entende-se o aspecto geral, a configuração ou o contorno de um determinado objecto» (idem: 5) e que é afectado pelo ponto de vista, «o aspecto ou forma que um objecto assume quando visto de cima representa, muitas vezes, um factor primordial para a sua identificação», acrescenta-se. O tamanho é outra informação relevante, «relacionado com a superfície ou volume de um objecto» (idem), e que deve ser determinado na relação com a escala da fotografia. «A escala, que é o coeficiente entre as dimensões da imagem e do objecto é, das relações básicas, a que é alterada quando se observa a fotografia através de lentes» (p.8). É por isso um factor da imagem que deve ser fornecido ao intérprete, embora também possa ser deduzido com alguma margem de erro. De extrema importância para a cartografia, a escala interessa quando se pretende deduzir a partir de uma fotografia as dimensões reais de um objecto, no que se afasta dos objectivos estritamente estéticos.

Toda a fotogrametria aérea, a ciência que estuda estas medidas, é um ramo da engenharia que desenvolve modelos de trigonometria e geometria descritiva aplicados à representação fotográfica aérea, para o que deve conseguir tornar mensuráveis todos os elementos intervenientes na elaboração e manipulação de uma imagem fotográfica aérea, considerando factores como: altura do voo, objectivas usadas, sensibilidade da película, eixos do foco, distâncias focais, direcção e velocidade do voo, luminosidade. Factores que passaram a ser incorporados nas câmaras métricas automáticas, desenvolvidas especificamente para estes objectivos, mas cujo conhecimento é indispensável para a realização dos cálculos pelo intérprete-foto. Contudo, as características específicas da representação visual fotográfica são tão relevantes para a área da fotogrametria que os seus especialistas a definem como simultaneamente uma ciência, uma técnica e uma arte.

Num manual de 1996, editado por K.B. Atkinson pode ler-se a seguinte definição:

«A fotogrametria é a ciência e a arte de determinar o tamanho e a forma dos objectos a partir da análise de imagens registadas em filme ou media electrónicos. A palavra ciência é importante já que implica as leis da matemática, física e química e o conhecimento da sua aplicação prática. A «arte» em fotogrametria não deve ser descorada. Só podemos atingir bons resultados a partir de imagens adequadas, pelo que a fotografia e a videografia são perícias que não devemos descartar» (Atkinson, 1996: 1)

Embora o excerto enfatize a questão da habilidade técnica para obter imagens que se acomodem aos objectivos de clareza e definição, na realidade a relação aos conceitos e às formas de pensar a visualidade das imagens constitui o cerne da sua interpretação e algo que é partilhado e transversal aos diversos enquadramentos institucionais, quer da arte quer da ciência e suas práticas.

O que pode o intérprete deduzir da «composição»? «As peças de uma bateria anti-aérea são habitualmente dispostas segundo um esquema que as relaciona entre si de uma determinada maneira» (idem:6). Este arranjo espacial que mostra a relação entre os vários elementos é a principal característica das imagens aéreas verticais e revelador da sua vantagem face a outros pontos de vista. Permite a compreensão das relações espaciais dos objectos entre si no terreno.

A forma e o tamanho são aspectos mais óbvios. Mas o que dizer das interpretações de tonalidades e texturas que nos parecem sempre algo mais indeterminado e da ordem da qualidade? Para o «saber» militar que se investe nestes signos, não é assim. Há algo de perverso nesta descrição.

«A tonalidade está relacionada com o brilho com o qual a luz é recebida por um objecto. Se não houvesse diferenças de tonalidade numa fotografia é evidente que os objectos não poderiam ser distinguidos. A tonalidade fotográfica de um objecto é uma das melhores ajudas, e por vezes a única, à identificação. Por exemplo,

certas espécies indicadoras de vegetação (...) podem ser distinguidas umas das outras porque se apresentam com diferentes tonalidades. A textura de uma imagem fotográfica pode ser definida como a frequência das mudanças de tonalidade dentro da imagem. (...) Por exemplo, a textura da imagem fotográfica de uma praia na qual se planeia um embarque anfíbio pode indicar a grossura dos materiais que a constituem e, assim, a possibilidade do terreno aguentar viaturas militares. O tamanho que um objecto deve ter para influenciar a textura aumenta quanto diminui a escala da fotografia» (p. 6/7) (quanto mais distante for a imagem maior tem de ser o objecto).

Em certos casos, tonalidades e texturas também permitem deduzir a profundidade das águas. Depois das reflexões em torno do sentido das sombras que já apresentei no decurso desta investigação, o que pode valer uma sombra para o olhar militar? Para além da forma e contorno de uma sombra permitirem melhor identificar o objecto visto de cima, que por vezes é difícil de identificar, poderá ajudar no cálculo do seu tamanho: «Uma torre alta e vertical é um objecto relativamente comum nas fotografias aéreas. A chave da sua exacta identificação será muitas vezes a sombra, a partir da qual muitas coisas se podem vir a saber a respeito da torre» (p.7). O que já Leonardo Da Vinci compreendera como mostra o seu mapa de Imola (fig.16), embora o elabore graças a um esforço de cálculo imaginado (projectado, neste sentido imaginativo a que se associa a palavra *pro jectare*: atirar para a frente) e apenas sugestivo das características da Torre real representada, fazendo fé na credibilidade do seu autor. Na representação fotográfica a produção da imagem já não é projectiva neste sentido etimológico que envolve a imaginação criadora, mas é retro-jectiva, atirada para trás, para um ver retardado e deslocalizado. Virilio chama-lhe uma «visão sem olhar» (1984:III) devido à ubiquidade que as máquinas da visão permitiram dissociando a visão do nosso corpo.

Esta desarticulação entre o acto de representar e o acto de ver, que permite a dissociação entre o momento e local da produção da imagem e o momento e local da sua observação, que podem estar a quilómetros de distância, é mesmo a primeira vantagem da fotografia, reconhecida pelos militares: «recolher informações sobre áreas que, de outro modo, seriam inacessíveis» (idem:2), o que lhes permite reunir «um repositório permanente de vasta quantidade de pormenores». A fotografia, continuam, «objectiva e pode ser reproduzida», pode ainda ser «reiteradamente estudada tendo em vista várias finalidades e por diversos peritos», mesmo que estes se encontrem, como é frequente, «a milhares de quilómetros de distância», e dada a sua afinidade com a geometria «fornece, além disso elementos dimensionais de extraordinária importância» (p. 2), como já se referiu. Também não basta ter um observador a sobrevoar o terreno:

«O observador aéreo tem do terreno uma perspectiva semelhante à do intérprete-foto. No entanto, existem entre eles algumas diferenças importantes. Em primeiro lugar, o observador aéreo dispõe de uma base óptica insuficiente para ter uma percepção tridimensional do terreno, excepto nos voos a muito baixa altitude, ao contrário do que acontece ao intérprete munido de um estereoscópio. Em segundo lugar, o observador aéreo dispõe apenas de um período de tempo limitado para observar uma determinada porção de terreno, enquanto que o intérprete-foto pode estudar esse terreno durante muitas horas e ainda por cima com auxílio de ampliadores ópticos. Por essa razão, o relatório do intérprete-foto é quase sempre mais preciso e detalhado do que o do observador aéreo» (idem: 4)

A dissociação entre a produção da imagem e o seu visionamento, com os correspondentes cortes no espaço e no tempo, permitem uma dissociação com o corpo que é aqui fundadora do seu uso militar. O observador no local é por vezes aquele que menos vê e que mais perigo corre. Esta quebra com o aqui e agora do referente, fonte de desterritorialização e fragmentação do real torna-se, quando disciplinados os seus

factores de incerteza, em características vantajosas. Como dizia Heidegger da técnica «aí onde está o perigo está a salvação».

A questão da referenciação da imagem à sua data, hora e local de realização é algo decisivo. Do ponto de vista da interpretação é geralmente fornecido como informação adicional à imagem. Mas por localização o intérprete-foto entende também o exame do contexto interno da imagem definido como «a situação de um objecto em relação àquilo que o rodeia» (p. 7), ou seja, trata-se de identificar o tipo de contexto ambiental em que os elementos se inserem na imagem, perceber se há «pântanos, margens de rios, planícies arenosas e colinas rochosas» (7). Um certo «*stimmung*» da paisagem? Bem, será mais um certo causador de «estados de alma» nos soldados desses campos de batalha. De certa forma estamos perante a noção barthesiana de *studium* e, de facto, para um militar constitui um saber cultural e estereotipado de máxima relevância saber distinguir o significado militar de um pântano, do de um descampado ou floresta.

Quanto ao factor identificado acima como «cobertura de comparação» tem que ver com a tentativa de responder a uma limitação do fotográfico: o de não ser um sistema de vigilância em tempo real. Por ser um «isto foi» e, estranhamente, neste contexto, para escapar à morte, é necessário comparar imagens recentes do mesmo local com imagens mais antigas o que permitirá, como se refere no manual, identificar



Figura 43. Série de três imagens de reconhecimento da primeira guerra mundial, mostrando a evolução da construção de um sistema de trincheiras. A segunda imagem foi tirada três dias depois da primeira e a terceira onze dias depois. A recta que divide a imagem é uma estrada (Newhall, 1969).

actividades que de outro modo não teriam sentido¹⁴⁴. O corte temporal, que tem a vantagem de permitir a análise até ao grão da imagem, tem a contrapartida de tornar por vezes demasiadamente abstractas as acções representadas e só uma comparação com outras fases dessa acção permitirá alguma compensação dessa característica do medium fotográfico (fig. 43)¹⁴⁵.

Por outro lado, as limitações reconhecidas à fotografia aérea são reveladoras do tipo de olhar que instaura.

«O reconhecimento fotográfico é limitado pelas condições meteorológicas, incluindo luminosidade, pela disponibilidade e características dos aviões, dos filmes e das câmaras; e também pelo inimigo. Cada fotografia regista as condições prevalecentes numa dada fracção de segundo. (...) Pode acontecer (...) que pormenores significativos sob um determinado ponto de vista fiquem exactamente para além do limite da última fotografia disponível ou que fiquem obscurecidas por uma nuvem. O intérprete-foto fica então reduzido ao que a câmara pôde captar num determinado momento» (idem: 3)

Numa fotografia, há sempre qualquer coisa que pode correr mal. Algo que falha ou que escapa além e aquém do enquadramento, precisamente porque a máquina fotográfica, como em geral todas as máquinas, instituem a possibilidade do inconsciente e da falha ao ponto de promoverem aquela espécie de atitude que na língua inglesa se qualifica de «control freak». Esta é a atitude que permite transformar

¹⁴⁴ «É particularmente importante fazerem-se, a intervalos frequentes, coberturas do território ocupado pelo inimigo, especialmente durante a construção de fortificações. Baterias de bocas de fogo e muitos outros tipos de instalações fixas são facilmente detectadas e identificadas pelo intérprete-foto se forem fotografadas durante a fase de construção. Depois de (...) camufladas e cobertas por vegetação ou disfarçadas de outro modo, tais instalações são difíceis de detectar» (idem:9).

¹⁴⁵ Daí que desde os anos 70 se tenham vindo a melhorar as capacidades técnicas das câmaras de vídeo instaladas em satélites e que permitem essa vigilância das acções no momento em que acontecem mesmo que seja à noite, pois aplica-se a visão na gama dos raios infra-vermelhos (o que introduz novos desafios interpretativos).

todas as ansiedades lançadas ao visível em certezas tão exactas que são, por vezes, mortais.

Exigindo exaustivas, repetidas e massivas coberturas fotográficas que visam a realização técnica da Utopia da imagem total do globo, este «ataque ao visível» (para lembrar uma expressão de Vertov) é mais do que uma forma de relação com o sublime da paisagem, é uma tentativa de o anular tecnicamente através do mapeamento completo e da constituição do seu arquivo. Mas é também um trabalho permanente.

As primeiras guerras «técnicas» da história europeia deram o mote para as futuras guerras, onde o olhar é maximizado e substituído pelas máquinas ao ponto de não ser necessário um olhar directo e o mesmo aconteceu no mapeamento do território. O modelo é o do varrimento territorial, procurando manter a mesma direcção e altitude, para facilitar a interpretação e os cálculos, e de forma a não ser atingido pelas baterias terrestres dos inimigos. A automatização é a palavra-chave. O piloto não pode «apontar e disparar», até porque ele não «vê». A visão directa é imprecisa, pouco detalhada e muito insuficiente. Em condições de guerra a visão directa é ainda mais difícil. Neste contexto, o conceito de «visão mecânica» é fundamental e objecto de trabalho e reflexão, isto é, objecto de cálculo e modelização, como fica aparente pelo exame dos títulos de algumas obras deste campo de estudo (Cf. Atkinson (ed.), *Close Range Photogrammetry and Machine Vision*, 1996).

A «objectividade» da fotografia é por isso um trabalho muito complexo de conhecimento e cálculo, resultado de um esforço de interpretação por parte dos intérpretes, não é um dado imediato presente na imagem fotográfica. E como se sublinha neste manual, o intérprete-foto «não pode permitir-se relatar menos informações significativas do que aquelas que vê», nem tão pouco deve ser capaz de «ver» menos do que o que «lá está». Daí a diferenciação entre os intérpretes-foto em termos dos seus saberes e experiência e a recomendação de realizar um trabalho interpretativo em duplas, para «afinar» interpretações e para que nada do que possa ser

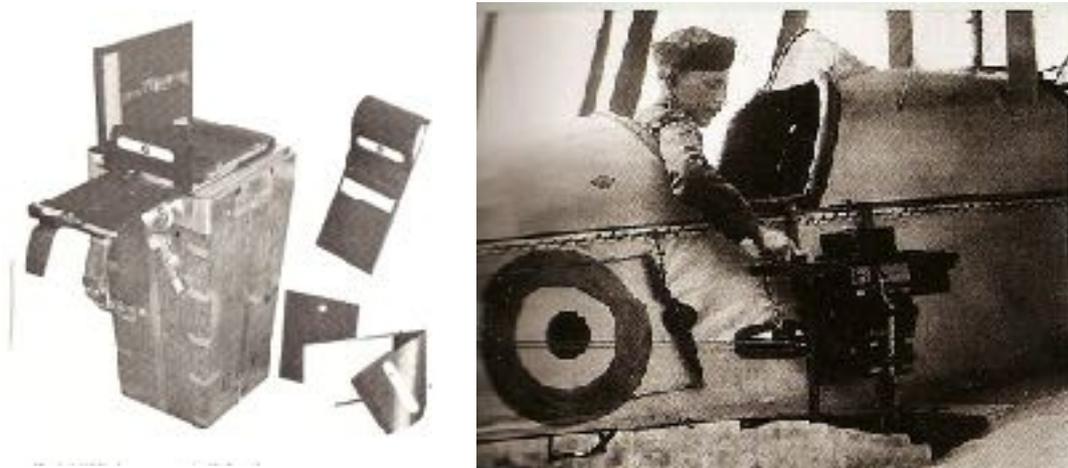


Fig.ura 44. Modelo A da câmara fotográfica fabricada pela Thorton-Pickard Manufacturing Company para a Força Aérea britânica, em 1914 e exemplo da sua instalação no avião. O avião voava a cerca de 3000 metros de altitude. Cada placa desta câmara tinha 10x12 e disparava a cada 14 segundos, obtendo sobreposições para visionamento esteresocópico (Newhall, 1969).

«extraído» da imagem em termos do conhecimento dos seus objectos não fique por considerar.

Jean-Marie Schaeffer aborda a questão da objectividade distinguindo entre «marca fotónica» e a interpretação dessa marca, ou seja, o uso dessa «marca» como signo, o que pressupõe o seu reconhecimento, no interior de um processo de significação num dado contexto:

«Dito de outro modo, a força auto-autenticante da imagem fotográfica não é uma função da imagem mas uma função do saber do arché: diz respeito ao estatuto da informação analógica, mas não à sua interpretação. Mas como não há informação que não seja interpretada, a confusão dos dois aspectos parece inevitável. É assim que a fotografia trabalha espontaneamente a identificação da imagem com a sua constelação motivante» (Schaeffer, 1987: 85)

Shaeffer faz parte de um conjunto de teóricos da fotografia que, particularmente desde os anos 80, descobriram o trabalho do semiótico e lógico americano Charles

Sanders Peirce (1839-1914), e aplicaram-no à compreensão do funcionamento semiótico da fotografia, problematizando o seu estatuto em torno da noção semiótica de «índice» e reflectindo sobre os contributos de Roland Barthes e das abordagens perceptivas da fenomenologia oriundas de Merleau-Ponty e das suas aplicações ao cinema por parte de teóricos como Christian Metz e o seu conceito de «significante imaginário». Estas pesquisas visaram problematizar a constituição da imagem fotográfica como «prova de verdade», como «imagem objectiva» em resultado dos usos realistas e objectivantes da fotografia que dela fizeram, desde o último quartel do século XIX, várias instituições orientadas pelo saber científico, de cariz positivista e utilitarista (o tribunal, a polícia judiciária, o exército e em quase todas as instituições do estado moderno burucrático, na cultura e na arte) (Cf. Tagg, 1993).

No excerto de Schaeffer fica claro que a identificação de uma imagem como fotográfica, o saber do seu «arché», ou como a ele se referiu André Bazin em 1945, o saber da sua «génese» como indicial e automática (Bazin, 1993), o traço dos próprios objectos, afecta a identificação do estatuto da informação analógica nela presente. Este estatuto é diferente caso se trate de um desenho ou imagem manual qualquer. É aliás este estatuto indiciológico que interessa aos militares.

Por outro lado, defende Schaeffer, a interpretação da marca fotográfica como «objectiva» implica a generalização desse estatuto à sua imagem, e é essa relação, tornada demasiado evidente pelos usos instantâneos das câmaras, que Schaeffer questiona, tanto ao nível da produção, quanto ao nível que mais interessou Schaeffer neste seu trabalho, que é o nível da recepção. Noutro passo, o autor diz: «É preciso ver que o que está aqui em causa não é a relação entre a imagem e o seu impregnante (o objecto), mas entre a imagem e uma afirmação verbal identificadora. Se não considerarmos esta distinção crucial, caímos no falso debate da «objectividade» da imagem fotográfica» (idem:81).

Na maioria dos usos as imagens, e menos ainda as fotográficas, não circulam sem um enquadramento institucional que lhes determine os sentidos, operando-se ou não

através do verbal. No caso militar isso começa, desde logo, nos sistemas de produção de imagens com os protocolos de uso dos diversos equipamentos e condutas, para terminar no relatório final escrito e mapeado (com inscrições em mapas desenhados) da equipa de foto-intérpretes.

Recorrendo à semiótica de Peirce, para Schaeffer a questão está do lado dos interpretantes, o que para Peirce é sempre o caso, já que o signo é sempre a produção de um conjunto de interpretantes gerados, num processo lógico de semiose, a partir de um signo primeiro, que é o representamen R (neste caso a fotografia), que estabelece uma relação com um segundo, o seu objecto O, o qual se relaciona de dado modo com o primeiro signo. Este é capaz de gerar os interpretantes que correlacionam R e O, gerando a interpretação, ou seja, um signo ou um conjunto de signos.

A questão nos termos de Peirce está sempre em ter conhecimento colateral do objecto de um signo para ser capaz de aceder à interpretação que logicamente nele está pressuposta e que, não sendo nada relativa ou psicológica, permite, sob dadas circunstâncias mais do que uma interpretação válida. Por isso, ao nível da recepção de um signo R, os saberes colaterais que os intérpretes disponham sobre os objectos desse signo determinam o nível de interpretação que serão capazes de produzir a partir dele, embora não afectem intrinsecamente carácter lógico do signo, susceptível de suportar, independentemente dos intérpretes, um dado conjunto de inferências lógicas válidas (embora possam ser ilimitadas).

Se para Schaeffer a relação indicial entre a imagem e o seu objecto, a relação de marca, não está em causa, e neste sentido mais inicial poderá até ser «objectiva», embora Schaeffer prefira falar em «informativa», é a relação desta marca com os contextos de que faz parte, por um lado, e com o contexto de recepção, por outro, que não é evidente na imagem e exige informação que não se pode obter só através da imagem (e que este autor designa por constelação motivante). Todo o índice é uma singularidade, um «particular absoluto», como escrevia Barthes, e por isso inscreve-se no género de categoria lógica que Peirce denomina Segundeidade, a categoria dos

fenómenos na sua singularidade de existentes aqui e agora, dados em si mesmos, e que não comporta qualquer explicação o qual é sempre terceira, lógica, inferência provável que visa estabelecer as razões e leis que regem aquele fenómeno no conjunto dos fenómenos do mesmo género. É sempre algo diferente da manifestação segunda do acontecimento, também designado, em sentido lato, acidente (Peirce, 2004).

Porém, o uso militar é ainda mais instrutivo porquanto não pretende simplesmente ocupar-se da interpretação mas de todas as condições da sua produção. Em fotogrametria, cujos métodos se desenvolvem enormemente durante as guerras, a própria relação entre marca e objecto, que Schaeffer não questiona, é objecto de cuidados: porque toda a marca, como signo, deforma o seu objecto, cria as suas distâncias. Os militares querem conhecer essas deformações e distâncias para melhor corrigirem as informações contidas na imagem deformada e fragmentada e, assim, produzirem a sua interpretação «objectiva» - que possibilita a conquista e a manipulação, já não da imagem, mas dos próprios objectos.

Neste sentido, a instituição militar procedeu a um exame crítico do medium fotográfico e não lhe atribui de forma directa valor de verdade, em particular no caso dos pontos de vista aéreos que desestabilizam o funcionamento da perspectiva central renascentista com que as câmaras funcionam. Beaumont Newhall na sua investigação *Airborne Camera* (1969) destaca as dificuldades de aceitação da fotografia aérea. Os tenentes Moore-Brabazon e C. Campbell, da Força aérea americana, foram dos primeiros a experimentar fotografar a partir dos seus aviões e traçar mapas usando as fotografias. A reacção que obtiveram dos seus superiores, quando lhes mostraram os mapas, foi inequívoca: «a fotografia era a coisa mais desgraçada de se tentar», tornando claro que «mapas de trincheiras não estavam na esfera de prioridades da força aérea» (Newhall, 1969: 52). Opinião que rapidamente modificariam. Porém, a reacção negativa inicial deveu-se, certamente, à estranheza dos pontos de vista daquelas fotografias.

A crítica científica da visão fotográfica elaborada pelos engenheiros militares durante a primeira metade do século XX, que conduz à «correção» das fotografias, redonda paradoxalmente num profundo positivismo ao possibilitar a capacidade de estabelecer e estabilizar factos e de os quantificar, bem como num não menos intenso realismo. A fotografia não produzia de forma directa a verdade geográfica, mas poderia produzi-la e é para essa ordenação do fotográfico que os engenheiros geográficos ao serviço das instituições militares se mobilizam. Este processo de produção das verdades discursivas é um dos trabalhos mais importantes das instituições. A consciência destes processos de organização de políticas discursivas, lato senso, deve-se principalmente ao trabalho de Michel Foucault. No seu discurso inaugural no colégio de França, Foucault versa sobre A ordem do discurso (2 de Dezembro de 1971) e propõe a consideração da sua historicidade:

«Se colocarmos a questão de saber qual foi, qual é constantemente, através dos nossos discursos, essa vontade de verdade que atravessou tantos séculos da nossa história, ou qual é, na sua forma mais geral, o tipo de partilha que rege a nossa vontade de saber, vemos desenhar-se qualquer coisa como um sistema de exclusão (sistema histórico, modificável, institucionalmente constringedor)» (Foucault, 1971: 16)

Uma fotografia «normal» com a sua capacidade descritiva e informativa e as suas inerentes indeterminações não é imediatamente uma fotografia cartográfica, não está inteiramente e de forma directa na «verdade» geográfica.

Charles Sanders Peirce escreve em 1901, a propósito da corrente realista, que defende: «*O real é aquilo que (...) não é afectado por aquilo que possamos pensar dele*» (2000: 319). Dado o seu continuísmo, Peirce admite que podemos chegar a encontrar com um elevado grau de probabilidade, algumas leis que realisticamente regem os fenómenos e o nosso pensamento, e que esta separação entre o pensamento e

os seus objectos exteriores resolve-se pragmaticamente enquanto as nossas explicações nos pareçam razoáveis em termos de adequação aos resultados percebidos nos objectos. Em suma, enquanto funcionem. A interferência sistémica da nossa própria observação no comportamento dos objectos, que fará parte da crítica epistemológica oriunda da fenomenologia, não é aqui considerada pelo realismo que, assim, apesar de todas as ressalvas, não escapa a uma certa matriz positivista.

Peirce define os índices como signos «afectados directamente pelos seus objectos» e que no seu modo de ser não dependam «do modo como possamos pensar deles», são, portanto, signos iminentemente realistas, afectados pelo real e, como diz Peirce, «sob certos aspectos são exactamente como os objectos», onde reside o realismo reconhecido por alguns dos mais importantes teóricos do fotográfico. Refiro-me a Benjamin (e à sua memória da fotografia do «olhar da peixeira de New Haven que não quer entrar inteiramente na arte»), a Bazin e a Barthes. Mas, é exactamente nesse realismo, como já referi, que reside também a sua máxima incerteza: como incerto é o real. Por essa e outras razões, Benjamin preferia pensar o carácter surrealista da imagem fotográfica e da sua marca, recuperando os temas românticos. Ao contrário, os militares não se importam com o romantismo mas com a posse do real que começa na sua marca. Os índices tornaram-se o tipo de signo cuja compreensão e produção regrada passou a ser definidora da novidade do saber científico como saber da observação.

As frases de Peirce referidas acima surgem na definição que Peirce dá de fotografia e que cabe na interpretação realista, como a maioria dos índices genuínos (em «Ícone, Índice e símbolo»):

«As fotografias, especialmente as de tipo «instantâneo» são muito instrutivas, pois sabemos que, sob certos aspectos, são exactamente como os objectos que representam. Esta semelhança porém deve-se ao facto de terem sido produzidas em circunstâncias tais que foram fisicamente forçadas a corresponder ponto por

ponto à natureza. Sob esse aspecto, então, pertencem à segunda classe de signos, aqueles que o são por conexão física» (Peirce, 2004: 65)

Esta definição é particularmente interessante na menção de Peirce de que as fotografias, possuindo a natureza lógica (e real) dos índices, «foram fisicamente forçadas a corresponder ponto por ponto à natureza», ou seja, elas são uma marca natural produzida tecnicamente, isto é, culturalmente, o que, no fim de contas, encontra a ideia tão criticada, nomeadamente por John Tagg, da naturalização que acusa Barthes de ter trazido à fotografia, recuperando nos anos 80, diz Tagg logo na primeira frase do seu *The Burden of Representation* (1988), o realismo e a co-naturalidade. Esta crítica a Barthes surge já na sequência da recepção altamente controversa ao seu texto *Le message photographique*, onde afirmava que a fotografia é «uma mensagem sem código». John Tagg acusa Barthes de ter-se deixado cair na armadilha naturalista que a fotografia parece estar sempre disposta a disparar contra nós. Quando grande parte dos estudos desde finais dos anos 50 se esforçavam por estabelecer o carácter codificado e ideológico da mensagem fotográfica a partir do cruzamento das abordagens semiológicas e psicanalíticas, Barthes vem falar de uma «mensagem sem código» e de um «isto foi»?

Tagg não faz parte desta corrente que analisa a «mensagem» como um produto acabado e, como se viu, prefere compreendê-la enquanto prática só compreensível no interior das instituições e fazeres que a produzem e disciplinam. Contudo, a sua recusa de uma co-naturalidade resulta numa certa recusa de perceber as diferenças tecnológicas para além de um certo determinismo social. Os militares sabem que o que conseguem com a fotografia é consideravelmente diferente do que aquilo que conseguiam com o desenho. E isso, John Tagg, autor incontornável da crítica contemporânea actual, responsável por interessantes trabalhos sobre «o quadro disciplinar» da fotografia, tende contudo a tornar irrelevante. Evocando o «history matters» que reclama o historiador da fotografia Geoffrey Batchen, podemos também

dizer que para estas instituições e os seus usos «photography matters», num sentido muito material do termo: os dispositivos fotográficos e os princípios tecnológicos que os regem apresentam especificidades, possibilidades e limites, que não dependem inteiramente das instituições que os configuram e promovem uma dada orientação. As máquinas introduzem sempre algumas resistências. Por muito moldadas pela história e pelos seus interesses que sejam (como são), as máquinas não produzem de forma determinística apenas aquilo que delas as instituições reclamam.

Mas, voltando ao excerto de Peirce, se a fotografia é forçada a assemelhar-se isto significa que poderia não se assemelhar, embora nas categorias lógicas da semiótica peirciana todo o índice seja necessariamente um «qualisigno icónico remático», nem que apenas se assemelhe vagamente a uma qualidade. Nenhum signo pode ser segundo, existente, real, sem possuir qualidades: logo é sempre semelhante, por muito pouco que o seja. Isto significa que o realismo ontológico que Peirce atribui a todo e qualquer índice não significa «realismo» no sentido estético do termo onde se confunde com um elevado grau de semelhança. Ora, as fotografias foram engendradas para se assemelharem o mais possível, mas também nunca totalmente, pois a universalidade já é terceira, simbólica, lógica.

O que fazem os militares e os engenheiros de fotogrametria? Limitam-se a assegurar que certos aspectos dos objectos estejam presentes de forma exacta – neste caso métrica – na marca fotográfica a produzir. Dito de outro modo, todo o índice é também uma forma de falsificação, porque ele resulta de um encontro de existentes. A sua própria marca, ou como diria McLuhan, a sua própria mensagem enquanto medium, fica presente nesse encontro. Daí que seja preciso acompanhar o encontro para produzir uma falsificação que seja, apenas em certos aspectos, pois não se pode pedir tudo a um medium, uma falsificação verdadeira em relação a esses aspectos pretendidos. Adiante veremos o caso das ortofotos e o modo como cabe à manipulação assegurar a construção da verdade cartográfica.

Daí que, para concluir, John Tagg não tenha inteiramente razão, quando defende que a fotografia não tem nenhuma identidade fora dos usos institucionais:

«O assim chamado medium da fotografia não tem sentido fora das suas especificações históricas. O que unifica a diversidade de locais nos quais a fotografia opera é a própria formação social em si mesma: os espaços históricos específicos para a representação e prática que constitui. A fotografia como tal não tem identidade. O seu estado como tecnologia varia com as relações de poder que a investem» (Tagg, 1988: 68).

Tal como argumenta Geoffrey Batchen (1998) a fotografia não tem que ser pensada, como o foi até recentemente, como uma oposição entre natureza e cultura mas, tal como o fizeram os pioneiros, como ambas simultaneamente. Os militares interessaram-se pela fotografia porque ela é fundamentalmente diferente do desenho e da pintura, embora resulte da mesma história e partilhe a mesma história. Porém, outra história diferente será pressupor que a verdade é na imagem fotográfica uma certeza e não resultado de uma construção e de um esforço produtivo e interpretativo: é sempre o resultado de uma política do signo e do conjunto estruturado de saberes e práticas que essa política configura, dada a sua «precariedade» indicial como o referiu Jean-Marie Schaeffer em *L'image précaire*.

Contudo, ainda antes deste aparelhamento mais fino, as fotografias aéreas, cujas primeiras tentativas remontam à década de 1850, abrem um novo campo de experimentação iconográfica e contribuem para a invenção de um inédito sentido do pitoresco, nada preocupado com a verdade métrica mas mais com a aparência perceptiva.

Mais do que nunca, a fotografia torna-se um meio de investigação e experimentação visual do real, aprofundando esse projecto de experimentação das relações entre o nosso olhar e o visível particularmente associado à teoria visual

romântica, no que concerne sobretudo à experiência das imagens, mas também, à ciência oitocentista que, como se viu, partilha, se não exactamente a mesma teoria da imagem, pelo menos a mesma obsessão prática. A fotografia aerostática, como lhe chamará Nadar, o primeiro fotógrafo a obter resultados práticos, contribuirá para uma iconografia que dá uma reviravolta ao olhar.

6.2. Nadar e a aventura da fotografia aerostática

Gaspard-Félix Tournachon (1820- 1910), que adopta o pseudónimo Nadar, descreve-se a si próprio como «*antigo fazedor de caricaturas, impertinente pescador à linha nos pequenos jornais, medíocre autor de alguns romances que ele é o primeiro a desdenhar, e refugiado, finalmente, na Botany-Bay da fotografia...tendo afluído demasiadas coisas para ter tido tempo de aprofundar uma única que fosse*»⁽¹⁴⁶⁾. Esta mordaz auto-apresentação revela como o seu espírito crítico não poupa nada nem ninguém, a começar por si próprio. Mas será esta inquietação, com laivos romanescos de verdadeiro herói de aventuras, que o tornou uma celebridade. Não é por acaso que o seu amigo Júlio Verne o transforma, na novela *De la terre à la Lune* (primeira edição de 1865), no personagem central Michel Ardant, anagrama de Nadar.

Celebrizado pelos seus retratos fotográficos, a que se dedica a partir de 1853, ofício que aprendeu com o intuito inicial de facilitar a produção de caricaturas por ocasião da elaboração do seu Panteão Nadar, iniciado em 1851 e editado três anos depois, não se contenta com a actividade de acolher os retratados no seu Atelier (nesta época ainda na Rua Saint-Lazare, 113, só em 1860 ocupará o sótão do n. 35 do Boulevard des Capucines, famoso não só pelas suas dimensões e pelo seu luxo, já que dispunha de elevador, mas principalmente porque Nadar manda colocar na fachada um

¹⁴⁶ Esta declaração de Nadar foi recolhida por Alfred Delvau, jornalista do *Le Fígaro* e escritor, e publicada na sua obra *Les Lions du Jour, Physiognomies parisiennes*, Editions Dentu, 1867, p. 220, obra dedicada à apresentação satírica das principais figuras típicas do meio social parisiense. Este género literário da «fisionomia» está muito em voga na época e desempenha na escrita um papel equivalente ao das caricaturas. A expressão «botany-bay» surge em inglês no texto original.

enorme letreiro publicitário com a sua assinatura). A actividade de fotógrafo nunca foi, aliás, exclusiva. Em 1856 encontra novos projectos com vista a concretizar possibilidades inovadoras para a fotografia, mais condicentes, diga-se, com o seu carácter de aventureiro: a fotografia aérea a partir de Balões de ar cativos e a tentativa de libertar o fotógrafo dos «caprichos» do sol fazendo experiências com luz artificial que o conduzirão à utilização de luz de magnésio e às primeiras fotografias subterrâneas, nos esgotos e catacumbas parisienses, obtidas em 1865 mas patenteadas desde 1861.

A patente da fotografia aerostática, como lhe chama, é registada antes daquela data, a 23 de Outubro de 1858, ano em que realiza as primeiras ascensões. Segundo conta em *Mémoires du Géant*, publicado em 1864, o seu primeiro objectivo prático era proceder ao registo cadastral, pelo que comprou os direitos para o fazer em vários locais (o que lhe terá custado uma soma avultada): Inglaterra não tem cadastro, nada na Rússia, nada em Itália ou em Espanha, nada na Argélia! Mesmo em França, os registos cadastrais das propriedades são imprecisos. «A imaginação trabalha...», confessa, e a visão de enormes ganhos «de provocar vertigens» junta-se à excitação da aventura em si mesma e à honra de, ele próprio, como confessa mais tarde em *Quand J'Étais photographe* (primeira edição de 1900) poder contribuir com «novas e preciosas aplicações da descoberta francesa dos nossos Montgolfier» (Nadar, 1998: 28)¹⁴⁷.

A facilidade que imagina para a tarefa topográfica é tão grande, evitando trabalhos morosos de vastas equipas, cálculos complicados e desenhos infundáveis, que lhe parece quase milagroso que ninguém se tenha ainda lembrado disso:

«Milagre! Logo eu que toda a minha vida professei um ódio à geometria que só tem par com o meu horror da álgebra, produzo com a rapidez do pensamento, os

¹⁴⁷ Trata-se do balão de hidrogénio inventado em 1783 pelos irmãos Montgolfier.

mapas mais fieis que os de Cassini, e mais perfeitos do que os do Depósito da Guerra!» (Nadar, 1864: 52)¹⁴⁸

O caso era quase imoral. Porém, não se verificará dadas as dificuldades que Nadar terá de enfrentar. O processo de colódio húmido, que desde 1850 estava a substituir as primeiras formas fotográficas, exigia que Nadar montasse um laboratório na cesta do Balão de ar¹⁴⁹. Outra dificuldade a enfrentar tinha que ver com o tempo de exposição, necessário para produzir a imagem que aumentava com a distância, ao qual se junta a mobilidade do próprio balão. Por muito bem preso ao solo que estivesse, o balão estava sempre sujeito à oscilação do vento. Outra dificuldade, seria a de garantir a verticalidade da câmara requerida para a produção de informação topográfica fidedigna, embora Nadar tenha imaginado um obturador, melhor dizendo, uma placa «de guilhotina horizontal» para accionar a exposição (Nadar, 1998: 23).

Contratado um dos irmãos Godard, famosos pela sua empresa de construção, venda e aluguer de balões de hidrogénio cativos, e sob as admoestações pessimistas da maioria dos seus amigos, Nadar fará várias ascensões com as palavras de Biot em mente: «Nada é tão fácil quanto o que se fez ontem, nem nada é tão impossível quanto o que se fará amanhã!» (Nadar, 1998: 29). Porém, nesse dia de Outono de 1858, Nadar só conseguiu produzir o que chamou de «a sua série negra». Por insistência sua e com

¹⁴⁸ Livro acessível on line no sítio de Internet da Biblioteca Nacional de França.

¹⁴⁹ Frederick Scotch Archer propõe em 1849 um processo que permitirá a utilização do vidro como suporte fotográfico que é o colódio húmido, uma substância de origem vegetal, extraída da planta de algodão-pólvora. Trata-se de uma substância transparente e ligeiramente pegajosa que se espalha com relativa facilidade sobre as placas de vidro e a elas adere. Serve então de suporte para a solução sensível de sais de prata (por exemplo, iodeto de prata) produzindo placas transparentes sensíveis à luz. Contudo a sensibilidade dos sais é maior enquanto o colódio se mantém húmido, o que exige que todo o trabalho de sensibilização da placa, exposição e fixação da imagem seja feito rapidamente (10 a 15 minutos em média). Apesar de muito usado em todos os tipos de fotografia, era extremamente complexo o seu uso fora dos laboratórios pois exigia que se carregasse um laboratório ambulante. Este processo de negativo em vidro e positivo de papel, que criará, por assim dizer, dois ramos separados da indústria, passará a dominar a ideia de fotografia. Contudo, até ao final do século XIX são também populares, e mais baratos, os positivos directos em vidro, sendo um dos exemplos os Ambrótipos. Também o daguerreótipo e o calótipo continuam como práticas até quase ao final do século (com o surgimento dos brometos, na última década de oitocentos, tornam-se cada vez mais raros e a entrar no rol de dead media).

o espírito boémio que o caracterizava de «perdido por cem, perdido por mil», uma vez que cada ascensão significava uma quantia elevada de dinheiro a pagar aos irmãos Godard, resolve deixar o balão preso a uma macieira, com o gás fechado para que se conservasse, considerando que durante a noite com o frio este não aumentaria de volume e não faria explodir o balão. Regressado de madrugada ainda, o balão está quase por terra, conservando muito pouco gás. Nadar conta, então, como se desembaraçou de todos os pesos desnecessários, incluindo casaco e botas, e, mantendo o gás fechado, se lançou nos ares a cerca de 80 metros de altura com a sua câmara pronta. Realizada a exposição da imagem desce rapidamente e corre a revelar a sua placa no laboratório improvisado num albergue ali ao lado. Esta tentativa foi bem sucedida e Nadar conseguiu a sua primeira fotografia aerostática.

Reflectindo sobre o sucedido compreendeu que a diferença face às outras tentativas residia no facto de ter fechado a saída de hidrogénio do balão. O gás misturado com a emulsão fotográfica impedia a sua sensibilização. Esta prova fotográfica de um pequeno lugar conhecido por Petit-Bicêtre, «com as suas três casas, a quinta, a esquadra e o albergue», situado nos arredores de Paris, não se conservou. Mas, para Nadar importava apenas ter provado que a fotografia aerostática era possível.

Na primavera seguinte, em 1859 – embora Nadar antecipe todas as datas para os anos de 1855, data que diz ser a da sua patente e da fotografia de Petit-Bicêtre, o que se provou ser um engano¹⁵⁰ – Nadar conta como realizou logo «à primeira, e com uma dúzia de outros pontos de vista, um cliché da avenida do Bosque de Bolonha, com um troço do Arco do Triunfo, a perspectiva das Ternes, Batignolles, Montmartre, etc.» (1998: 43). Não se sabe bem qual o ponto de vista usado no cliché de Petit-

¹⁵⁰ Thierry Gervais que confirma a data da patente com o nº 38509 como tendo sido efectivamente em Outubro de 1858, sugere que estas discrepâncias podem ter que ver com a data do livro de Andraud, datado de 1855, e onde ele imagina a possibilidade de usar a daguerreotipia para fins topográficos, descrevendo algo semelhante ao que Nadar viria a realizar. Nadar diz desconhecer tal livro e essa pode ser uma razão para a antecipação de datas, para a aproximar à de Andraud. O caso é pouco relevante uma vez que Andraud não concretizou a ideia (gervais, 2001) que estará sempre latente até ao século XX.

Bicêtre, mas pela referência à multiplicação de pontos de vista que passa a usar depreende-se que talvez tenha fotografado verticalmente dessa vez mas, rapidamente, abandonou o projecto inicial ligado à sua patente e procurou novas soluções e atracções. Seja como for, mesmo descoberta a razão inicial que impedia a concretização das fotografias era ainda complicado controlar grande parte dos factores de produção da imagem de modo a satisfazer os critérios exigidos pela aplicação à cartografia. Nadar na sua patente tinha mesmo considerado que seria fácil corrigir matematicamente as aberrações, embora mais próximo das artes do que das ciências, ele não o pudesse fazer. Pelo que, chega à conclusão que o mais importante acabou por ser a afirmação da possibilidade da fotografia aerostática.

«Quanto à aplicação cadastral, o meu muito eminente amigo Coronel Laussedat já me explicou a impossibilidade. A minha nativa e absoluta renitência perante tudo o que é das ciências exactas impediu-me praticamente de seguir a sua explicação; mas perante a afirmação de uma tal autoridade, só tenho que me inclinar» (1998: 44)

Aimé Laussedat (1819-1907), engenheiro geodésico, professor e militar francês, também tenta operacionalizar tal ideia e não conseguindo respostas satisfatórias, dedica-se à aplicação da fotografia terrestre à topografia criando a fotogrametria terrestre. As condições aeronáuticas e fotográficas da época tornavam a ideia de Nadar de construir mapas a partir de fotografias aéreas perpendiculares uma utopia. Contudo, as fotografias que realiza com pontos de vista oblíquos – «olho de pássaro» - mais do que imagens científicas abrem um campo rico de experimentações ligadas à imagem panorâmica e, como realça Thierry Gervais, «caracterizadas pelo pitoresco do seu ponto de vista» (2001, s/ paginação).

Desde então é a experiência do voo que o interessa acima de tudo e embora não se saiba se produziu muito mais fotografias para além de alguns clichés que sobreviveram

de uma ascensão realizada em 1867 (figs. 45, 46 e 47), as fotografias aerostáticas passaram a ter para ele um papel mais testemunhal do que científico. A experiência do voo é descrita como um momento de libertação tão intenso que provoca o riso e uma alegria transbordante e um tanto desconcertante. Com a sua costumeira ironia, Nadar declara «Nada melhor que o distanciamento para escapar a todas as fealdades» (1998:23):

«Livre, calmo, como que aspirado pelas imensidades silenciosas do espaço hospitaleiro, saudável, onde nenhuma força humana nem nenhum poder maligno conseguem chegar, parece que o homem se sente realmente viver pela primeira vez» (idem)

Para Nadar a singularidade desta visão a partir de um balão é a produção de uma ruptura «com essa humanidade que tende a desaparecer» aos olhos do balonista para quem tudo fica reduzido às suas proporções relativas e «mais verdadeiras». Nadar considera o voo uma experiência de desmaterialização, de volatilização, em tudo lembrando as descrições dos paisagistas românticos. Toda a terra se alarga num espectáculo imenso, todas as cidades parecem «de brincar» e tudo o que é familiar parece estranho: «o fumo de um cigarro? – Não, uma nuvem» (idem). É a singularidade e o êxtase da experiência desta visão que de algum modo se espelham nos clichés fotográficos das imagens de Paris vista de cima e que levarão tantos outros a seguir a Nadar, como o seu próprio filho Paul, como Gaston Tissandier ou Jacques Ducom, a produzir este tipo de imagens que dão novas possibilidades ao olhar panorâmico e que alimentam o gosto de um público que já não é unicamente formado no Museu mas também nos jornais e nas suas gravuras e, rapidamente, nos salões fotográficos que se multiplicam um pouco por todas as cidades.

Na edição de 31 de Julho de 1868 o jornal *Le Petit Figaro* publica uma gravura de uma das imagens aéreas de Nadar mostrando o Arco do Triunfo e o bairro de l'Etoile

com a particularidade de colocar o nome das ruas para facilitar o seu reconhecimento, tornando-a, assim, o primeiro mapa a partir de uma fotografia. Embora fosse cada vez mais frequente a representação destas vistas «olho de pássaro» em perspectiva cavaleira, que surgem em ilustrações de jornais e outras publicações, estas fotografias surpreendem pelo grau de semelhança e pela incerteza do seu quadro fragmentário. Além disso, ao contrário dos pontos de vista aéreos imaginados, estas primeiras imagens fotográficas, e as posteriores mais elaboradas, acrescentam um aspecto menos presente na tradição das pinturas-mapa: o seu inesperado sentido de abstracção. «*Que pureza de linhas, que extraordinária nitidez*» descreve Nadar (1998: 23). Um pouco mais perpendicular e perde-se de vez a profundidade!

As vistas aéreas do bairro onde se situa o Arco do Triunfo são retiradas da mesma e única placa que resta das experiências fotográficas aerostáticas de Nadar. Após os infortúnios ocorridos com o projecto do maior balão até então elevado nos ares, *Le Géant*, também designado como «o último dos balões» que se despedaçara em Hanover a 18 de Outubro de 1863, quase matando os seus ocupantes, incluindo Nadar e a esposa, o fotógrafo resolve desta vez aproveitar o balão cativo instalado pelo empresário Henri Giffard no Hipódromo de Paris por ocasião da Exposição de 1868¹⁵¹.

Este balão contém 5000m³ de gás o que lhe dá um poder ascensional muito superior ao utilizado nas primeiras tentativas, dez anos antes. Ficando mais esticado o seu fio, o balão tem mais estabilidade e permitirá melhores resultados fotográficos. Nadar realiza a subida a 16 de Julho e sobe a 520 metros de altitude. Contudo, para maximizar a sua subida, Nadar escolhe uma câmara de lentes múltiplas como as usadas nas carte de visite com uma placa para oito vistas, com o objectivo de multiplicar as

¹⁵¹ O projecto do *Le Géant* destinava-se a financiar a Sociedade aeronáutica que havia criado conjuntamente com algumas figuras ilustres da época para defenderem o voo de objectos mais pesados que o ar, por isso, consideram o super-balão o último, sendo que o seu princípio é justamente o de ser mais leve que o ar. Este facto, não permitia manobrá-lo com facilidade. A sociedade lança também em 1863 a revista *Aeronauta* que promoverá o evento. O *Le Géant* tinha 45 metros de altura, necessitava 6000 metros cúbicos de hidrogénio para o insuflar e possuía um cesto para passageiros onde cabiam camas, um estúdio fotográfico. Cada bilhete custava 1000 francos e venderam-se ainda lugares para assistir ao lançamento a partir de terra. Ainda assim, a operação não foi financeiramente compensadora.

probabilidades de ser bem sucedido (Newhall, 1969). Nadar terá levado consigo três placas, embora apenas um negativo original subsista¹⁵². A qualidade das provas obtidas é excelente embora hoje esse aspecto seja apenas visível num cartaz comemorativo impresso por Paul Nadar em 1889 a partir de um desses negativos.

Nadar qualificava-as sem qualquer dúvida como fotografias aerostáticas sem mais considerações. Elas representam o lado glamoroso de uma cidade em expansão, com as suas avenidas largas e geométricas e o seu monumento triunfal. Uma grandiosidade evidenciada pelo ponto de vista. Uma espécie de «negativo» do projecto dos esgotos.

A defesa que Nadar faz da fotografia como uma arte que exige do seu praticante uma especial consciência da luz que deve comandar a sua perícia técnica, fácil de adquirir, para além da necessidade de possuir, para o caso do retrato, um conhecimento moral dos retratados, ficou célebre e fê-lo entrar na historiografia moderna, tendente a constituir um estatuto específico e autónomo para a fotografia enquanto arte, como um dos principais autores dos primeiros tempos da fotografia. Para Nadar a dimensão artística é assumida como algo evidente, que não lhe suscita demasiadas interrogações, e que é pensada como uma prática integrada no conjunto vasto dos seus outros interesses, incluindo as suas ambições mais «científicas», como é o caso da aplicação cadastral e militar da fotografia.

A sua abordagem é experimental e a fotografia desempenha um papel crucial nas novas possibilidades que conquista para o nosso olhar. A revelação do invisível, dos lugares fora do alcance humano mais imediato, a concretização de imagens utópicas, estão na base tanto do projecto dos esgotos quanto da fotografia aerostática. O homem passou a ter acesso a imagens que antes apenas, e para a maioria de forma vaga, podia imaginar. Para Nadar a fotografia realiza o imaginário, amplifica-o e daí também a crença fulcral que deposita na técnica, mesmo quando Nadar, como se viu, não é nem

¹⁵² Apenas uma placa é o negativo original e pertence actualmente aos arquivos fotográficos de Saint-Cyr em Paris. Existem mais duas placas, uma de oito imagens e outra de três, de que apenas se conservaram impressões em papel de albumina, pertença da Biblioteca Nacional de França.

positivista nem alguém politicamente liberal (é mais um romântico socialista, que não deixa de ser uma forma de progressista).

Estas imagens aéreas, à sua maneira particular, participam do fenómeno crescente da fotografia panorâmica, apesar de cada imagem não ampliada possuir uma dimensão demasiado diminuta (24x30 cm/8) para as podermos integrar de pleno direito no género. Por outro lado, o efeito serial e de ligeiro desvio entre as várias imagens expostas simultaneamente, que é provocado pelas distâncias entre as lentes da câmara, produz um alargamento do espaço que tem os seus efeitos na experiência das imagens, embora a placa não esteja a ser pensada como conjunto serial em si mesmo, mas como várias imagens separadas do mesmo assunto.

Porém, seguindo a tendência de generalização do conceito de imagem panorâmica do seu contexto circular original para uma ideia de imagem alargada, já identificado por Comment, a fotografia aerostática contribuirá ainda mais para essa generalização. Todo o ponto de vista aéreo, pelas suas implicações de espacialização, tende a ser considerado panorâmico, mesmo quando produzido num formato tão diminuto como o das «carte-de-visite». Este estatuto panorâmico de espaço estendido tornar-se-á, contudo, problemático à medida que a imagem se verticaliza e distancia, inibindo o efeito imersivo e aumentando a sua estranheza.

6.3. A afirmação da fotografia aerostática e um novo sentido do pitoresco

Se a patente original de Nadar não lhe foi útil, a importância das vistas aéreas oblíquas em fotografia ficou estabelecida. Expande-se mais ainda o interesse e a necessidade de imagens que ajudem a institucionalizar e a construir o imaginário de um território em transformação e expansão global. Do ponto de vista do conhecimento geográfico, a fotografia vem cumprir, em primeiro lugar, funções corográficas, isto é, de representação das características de um lugar e vem fazê-lo com uma qualidade visual incomparável. As descrições das grandes cidades no século XIX, em particular o



Figura 45. Nadar, *Vista aérea do Bairro da L'Étoile*, Paris, impressão a partir do negativo em vidro de colódio húmido, 24 x 30 cm, 16 de Julho de 1868. Cada imagem tem 6x15 cm.

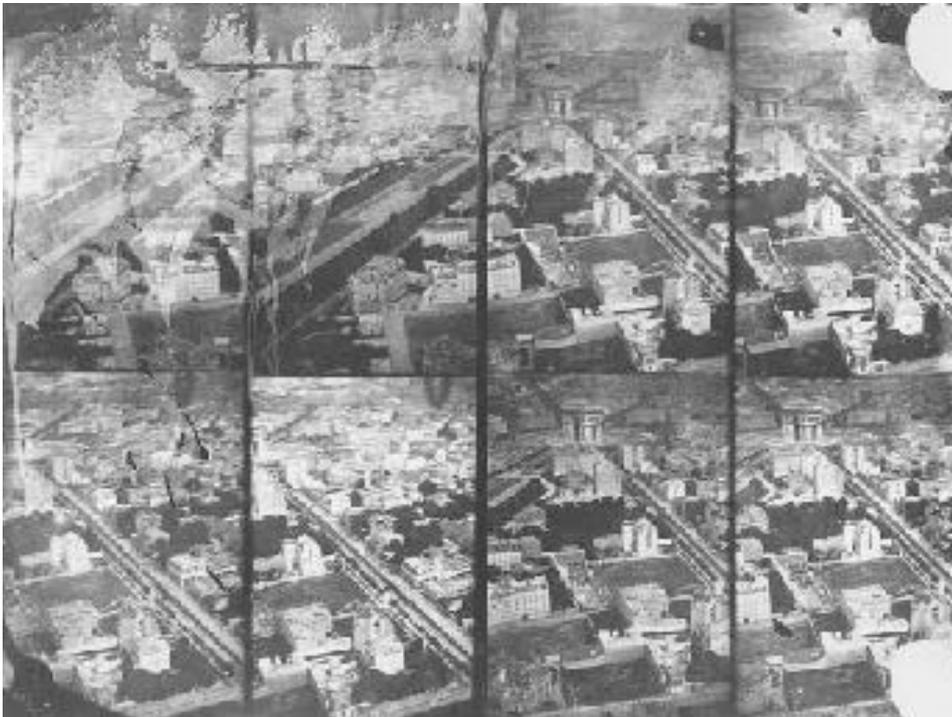


Figura 46. Nadar, *Vista aérea do Bairro da L'Étoile*, Paris, impressão em papel de albumina (negativo perdido), 24 x 30 cm, 16 de Julho de 1868.

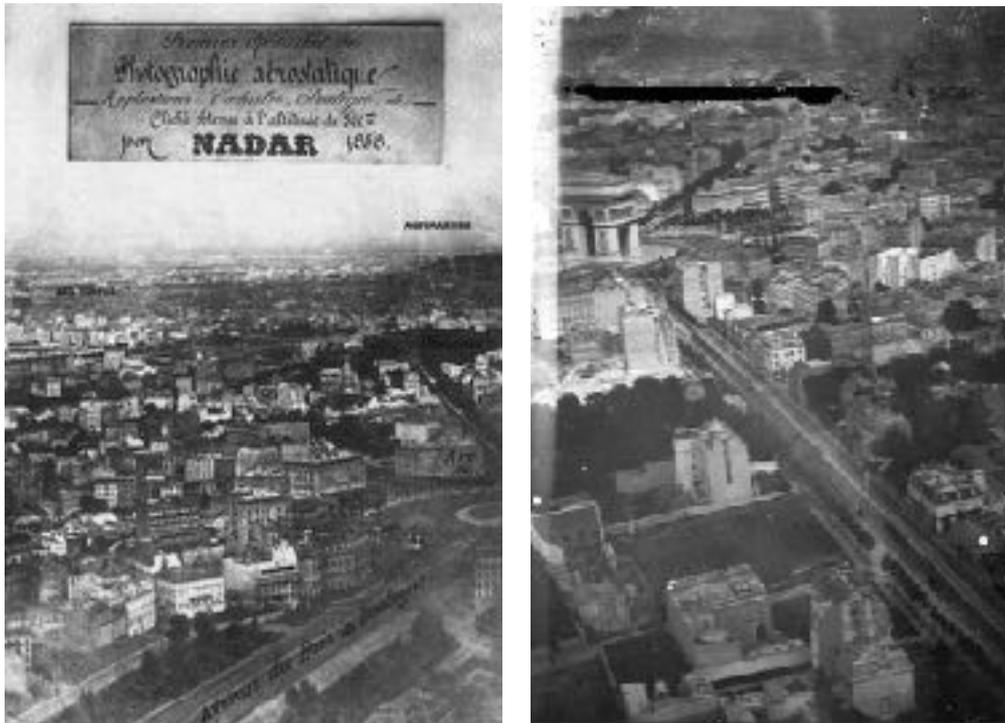


Figura 47. Nadar, *Vista aérea do Bairro de L'Étoile* (detalhe da imagem anterior).

modo como surgem na literatura e no muito significativo género policial emergente, revelam-nos cidades com pouca salubridade, que começam a organizar-se segundo um modelo que atrai os mais pobres e migrantes para os subúrbios industrializados. Nesta época as cidades são lugares basicamente escuros à noite, sem iluminação pública (que rapidamente se torna uma exigência) e com uma densidade populacional desconhecida até então.

Os poetas da vida moderna, como Baudelaire, detectam essa nova condição de anonimato e de dissolução das identidades por entre a multidão e, em resposta, inventam estratégias poéticas de «emancipação de si» perante essa ameaça de dissolução (é aliás o aumento da complexidade do tecido social urbano e do correlativo anonimato que permitia a muitos dos artistas boémios, como Baudelaire, escaparem aos seus credores mudando constantemente de morada). Estes novos contextos urbanos implicaram alterações substanciais nas formas de habitar e das pessoas, muitas delas deslocadas de zonas rurais, se identificarem com os novos habitats e suas regras. Como

reflectia Walter Benjamin no início do século XX no seu livro sobre Berlim (1992), perder-se numa cidade tornou-se algo vulgar que exigia um saber e uma astúcia de descodificação de sinais (ruas, ruelas, placas, pontes, etc.) idêntica àquela que se exige quando nos perdemos num bosque e, embora, qual flaneur, Benjamin considere que perder-se na cidade é uma arte, ela reclama os seus mapas, todo o género de mapas que, numa concepção lata, incluem todo o tipo de fotografias que se queira.

Penso que a fotografia pode ser abordada deste ponto de vista enquanto forma de construção dos sentidos do espaço, uma forma (entre todas as outras) de «colonização» em sentido lato, que vai do espaço doméstico e familiar da fotografia amadora onde essa construção é participativa, isto é, produzida pelos actores como afirmação e celebração das suas experiências dos lugares, à construção organizada e institucionalizada de saberes sobre o território, a nacionalidade, os outros territórios. Estratégias, a maior parte das vezes, complementares, reflexo uma da outra, mas não necessariamente, não sempre. De certa forma, o crescimento urbano é o contexto que formulou a importância do conceito de paisagem e acolhe as práticas fotográficas.

Como já aqui se viu, embora Daguerre não tenha nunca conseguido aplicar o seu invento ao Diorama, a fotografia resulta dessa preocupação genericamente «paisagista» e herda o desejo da imagem total. As fotografias aerostáticas de Nadar estão nesse mesmo caminho, também explorado pela fotografia panorâmica que se desenvolve desde o início.

Segundo o coleccionador e fotógrafo Joachim Bonnemaison é possível identificar três formas fotográficas usadas desde os anos de 1840 para alargar horizontalmente o espaço: as «vistas de panorama» produzidas com câmaras equipadas com lentes panorâmicas capazes de captar o espaço alargado, produzindo, numa só tomada de vistas, uma imagem alongada (usada geralmente na horizontal, embora existam experiências verticais); o segundo tipo, são os panoramas fotográficos construídos com imagens justapostas (sejam ou não «vistas de panoramas»); e as fotografias panorâmicas, onde a câmara gira em cerca de 130 a 150 graus sobre o seu eixo para

sensibilizar a placa sequencialmente, registando momentos distintos de espaço-tempo numa só placa (invenção que se deve a um contemporâneo de Daguerre, Frederic von Martens, também ele pintor de panoramas).

Na última década do século XIX, inventa-se um outro tipo de vista «alongada» que se poderia chamar «ciclografia» a partir do nome da câmara: o ciclógrafo de Damoizeau (patenteado em 1891). Como o nome indica, trata-se de uma câmara que faz um círculo em torno do seu eixo imprimindo num mesmo fotograma contínuo o resultado dessa captação. Pode ir além de uma volta, ou seja, ter capacidade de registar mais de 360 graus. Bonnemaïson (1989) designa-a de «fotografia panóptica», já que essa será a classificação que entretanto essas câmaras terão. Maximiza-se, neste sistema, a tecnologia de Mertens. Por outro lado, não se trata de um cinematógrafo, que fotografa sequencialmente uma cena, produzindo (na época) dezoito imagens sequenciais do seu referente por segundo e que se destina a reproduzir (fazer e desfazer) a percepção do movimento. A fotografia panóptica é uma imagem fixa e contínua de algo que decorreu em momentos diferentes do espaço-tempo registado e que demonstra a forte relação que a imagem fotográfica tem com o tempo da sua própria produção. O efeito é semelhante ao que surge nas «vistas de rua» dos globos virtuais como o Google Earth, embora neste caso, as imagens sejam produzidas por oito câmaras fotográficas e, como os panoramas, justapostas. A razão de não se usar uma câmara panóptica deve-se ao facto de ser necessário colocar a câmara em andamento, o que inibe o seu uso. Com as oito câmaras a fotografar sincronicamente em cada dez a trinta metros de lanço de estrada é possível fazer um percurso de carro contínuo.

A principal utilização de qualquer um dos sistemas referidos é a paisagem natural e urbana: as vistas das cidades, com pontos de vista mais ou menos elevados e distantes, com o seu recorte

contra o céu (o «skyline») e os seus monumentos «territoriais» (como nas pinturas nórdicas que já discutimos). O resultado é quase sempre a idealização da cidade, a sua promoção e a construção do seu imaginário. Por isso, se dizia atrás que o projecto dos esgotos é um seu «negativo». Revela a Paris suja e escondida sem a qual a bela e luminosa Paris não existe, metáfora da própria vivência social e da nova estratificação social em curso.

A visão panorâmica e a vista aérea oblíqua têm essa capacidade de imprimir «beleza» e um olhar contemplativo e distanciado sobre os objectos, mesmo quando revelam catástrofes (fig. 64). Um pouco como o poeta do «amor à última vista» (o amor moderno): é o olhar do poeta que embeleza o objecto. No detalhe, a beleza destrói-se. O que nos conduz à frase já referida de Nadar: «Nada melhor que o distanciamento para escapar a todas as fealdades» (1998:23).

As diversas formas de fotografias panorâmicas e, mais tarde, as fotografias aéreas oblíquas, tornar-se-ão a base para o negócio do postal ilustrado. As diversas formas de reprodução fotográfica, a fotogravura, a fotolitografia, o «woodburytype» e suas variações encarregaram-se de ir reproduzindo as fotografias em formatos diversos de postais, mas é no final do século com os processos de meios-tons que o negócio se tornará próspero. Mesmo quando a partir do início do século XX grande número de famílias dispõe das suas próprias câmaras, o postal continua a ser a forma mais prática de partilhar com os outros as «paisagens» que se viram durante as férias ou viagens e a garantia de imagens com mais qualidade do que as que se poderiam obter com as suas próprias câmaras. Uma das questões da fotografia aérea é precisamente a sua inacessibilidade ao fotógrafo amador, tornando-a, também nesse aspecto, sempre mais próxima dos poderes institucionais.

Contudo, a fotografia aérea a partir de balões de ar torna-se mais fácil e frequente a partir do final da década de 1870, quando se generaliza o uso dos processos fotográficos à base de gelatinas de brometo, um processo seco e mais sensível, que permite exposições em fracções de segundo. As melhorias em termos de ópticas,



Figura .48. Anônimo, *Vista de São Francisco*, 1853, Panorama constituído por vários daguerreótipos sequenciais e arrumados numa caixa especial para pendurar na parede.



Figura 49. Fillon, *Ancoradouro do Porto*, 1863, Panorama, Papel de Albumina, 195x280, Coleção Bonnemaison.



Figura 50. Edouard Denis Baldus, *Vista do Louvre a partir do Sena*, 1855, Panorâmica, papel de Albumina, 140x305 cm, Coleção Bonnemaison.



Figura 51. Anônimo, *Cruzamento de ruas*, Fotografia panóptica, impressão em brometo de prata, 125x1808mm, Coleção Bonnemaison¹⁵³.

obturação e leveza das câmaras também ajudaram. Embora a arquitectura do ferro e vidro estivesse a permitir construções cada vez mais altas, oportunidade para os fotógrafos ensaiarem pontos de vista elevados, a imagem produzida em balões conseguia distâncias mais elevadas e raras.

As experiências durante a década de 1860 de automatizar as câmaras elevando-as em pequenos balões de ar ou mesmo em papagaios de papel construídos com esse objectivo não tinham produzido grandes resultados uma vez que os fios eléctricos usados para accionar a exposição eram de difícil operacionalização. Continuava a ser mais prático elevar também o operador de câmara (Newhall, 1969).

Em Junho de 1885, com o propósito explícito de dar continuidade ao trabalho de Nadar, cujo trabalho conheciam, Gaston Tissandier e Jacques Ducom sobrevoam a capital francesa com o propósito de demonstrar de forma inequívoca «que as imagens obtidas a partir de um balão poderiam ser tão nítidas quanto as executadas em terra», ou seja, numa palavra pretendiam «resolver por completo o problema da fotografia num balão livre» (Tissandier, 1885: 65). Produzem sete fotografias verticais, cinco da cidade e duas dos arredores, o tema privilegiado no contexto das imagens panorâmicas, a cerca de seiscentos metros de altitude. De novo, a sua preocupação não é científica, uma vez que para tal era conveniente um maior afastamento, para além da garantia rigorosa de que todas as imagens tinham a mesma escala (distância), o que não era o caso. Ver de outra forma é o aspecto relevante da maioria destas imagens mas



Figura 52. Emilio Biel. *Vista de Panorama da cidade do Porto*. Postal ilustrado.

procurando favorecer o reconhecimento dos objectos no solo, que o ponto de vista de algum modo já dificulta.

A fotografia da Ilha de Saint-Louis (fig. 53) conhece grande notoriedade ao ser reproduzida na imprensa. Segundo Gervais (2001) a série de reproduções desta imagem, que identifica no seu artigo, são prova de que era uma imagem exclusiva e rara no final dos anos 80. Mesmo a Sociedade de Excursionistas Amadores de Fotografia, criada em 1887, e presidida por Tissandier não inclui no seu programa a fotografia a partir de balões. Ao contrário do transporte ferroviário e do ciclismo, a ascensão em balões de ar é complicada, cara e pouco segura. Embora sempre rodeada de grande impacto, a aerostação é uma actividade experimental restrita.

Émile Wenz procura aperfeiçoar o sistema de papagaios-de-papel adaptados à fotografia e constrói um protótipo no início dos anos 90, desmontável, com câmaras pequenas, conseguindo fotografias tanto verticais quanto oblíquas, uma vez que é impossível comandar com rigor o papagaio. Wenz tenta propor o seu uso para fins cartográficos, mas mais uma vez esbarra com a impossibilidade de conseguir determinar os ângulos da tomada de vistas necessários para aplicar o método gráfico que Laussedat concebera para a fotogrametria terrestre. Wenz elabora uma imagem da praia de Sables-d'Olane imprimindo-a num cartão ao lado do mapa do local, que apresenta na Primeira Exposição Internacional de Locomoção aérea, de 1909. Mas, não existe qualquer relação entre mapa e imagem para além da ilustrativa (fig. 55). Apesar desta tentativa de aplicação, quase sempre latente em todas as experiências, Émile Wenz não seguiu nenhuma finalidade organizada na produção das suas imagens (Gervais, 2001). Ao observar a sua fotografia de 1906 mostrando o efeito gráfico das ondas do mar é possível afirmar um certo interesse mobilizador relativamente à produção de imagens fotográficas diferenciadoras, com novos efeitos «pitorescos», um pouco numa lógica de concurso muito instalada entre os amadores de fotografia nesse final de século (fig. 54).

Em 1890, outro francês, Arthur Batut publica *La Photographie en cerf-volant* (Paris, Gauthier-Villars), para divulgar as suas experimentações. Afirma não ter



Figura 53. G. Tissandier e J. Ducom, «O Sena, o porto da Câmara Municipal, a ponte Luís Filipe, a 605 metros de altitude sobre um extremo da Ilha de Saint-Louis», Papel de Albumina a partir de negativo em vidro de gelatina de brometo de prata, 17,6 X 13 cm, 19 Junho, 1885.



Figura 54. E. Wenz, «Les Sables d'Olonne. Efeito das ondas que se desfazem formando cinco dobras», papagaio-Fotográfico, papel de gelatina de brometo de prata, 25 de Agosto de 1906.

nenhum fim preciso a não ser a produção das próprias imagens e o desejo de alargar a prática fotográfica a mais amadores, impossibilitados de entrar em balões de ar¹⁵³.

Em Lisboa, no *Boletim Photographico*, propriedade da casa editora Worm & Rosa¹⁵⁴, publica-se nas edições de Julho a Outubro de 1906 (nsº 79 a 82), um artigo assinado pelo belga A. Goderus, originalmente publicado no congénere Boletim da Associação Belga de Fotografia, propondo a construção passo a passo de um papagaio-fotográfico destinado aos fotógrafos amadores que «gostando de ver as coisas do alto não têm a fortuna de pertencer ao número restrito dos convidados de Santos-Dumont»¹⁵⁵ (nº 79, p. 132). Para conseguir «colocar a máquina fotográfica a muito maior altura do que a vulgar» sem as despesas, a logística e os perigos do balonismo a alternativa seria mesmo esta. Goderus prometia resultados inovadores quase certos:

«A fotografia obtida com o auxílio de um papagaio (...) não é ainda bastante conhecida a ponto de quem a pratique não possa dizer que obterá um resultado ainda não atingido, vencendo dificuldades um pouco mais sérias do que as de carregar no botão de uma detectiva» (idem).

Mesmo entre os amadores, demasiadas facilidades não eram apreciadas. A câmara proposta para pendurar no balão é uma Kodak Plico 9x9. A ascensão em papagaios de papel exigia por um lado a leveza e pequeno volume das câmaras e, por outro, a

¹⁵³ Apesar disso não deixa de sugerir no seu livro o uso da fotografia em papagaios para a cartografia, sugerindo o uso de pares estereoscópicos, para a arqueologia, a vigilância militar e a agronomia, aplicações que se tornaram as mais habituais para a fotografia aérea. Contudo, a sua aplicação mais imediata é a da experimentação. Batut propõe um sistema de disparo accionado por um rastilho.

¹⁵⁴ Situada na Rua da Prata, 135, em Lisboa, teve como director Arnaldo da Fonseca, fotógrafo amador e autor de vários manuais de fotografia, *O Boletim* foi editado entre 1900 e 1914. Parte significativa dos artigos destas revistas eram traduções de textos apresentados nas revistas estrangeiras congéneres. Esta troca de informações era, aliás, característica de todas estas revistas, especialmente as que estavam ligadas às diversas associações de fotógrafos amadores. Mesmo as mais prestigiadas, como as francesas, publicavam frequentemente os textos das suas congéneres e essa troca era um dos objectivos a que as revistas se propunham.

¹⁵⁵ Alberto Santos Dumont é o engenheiro brasileiro formado em França reputado como inventor do avião, ainda antes dos irmãos Wright. O autor do artigo refere-se porém aos seus balões dirigíveis.

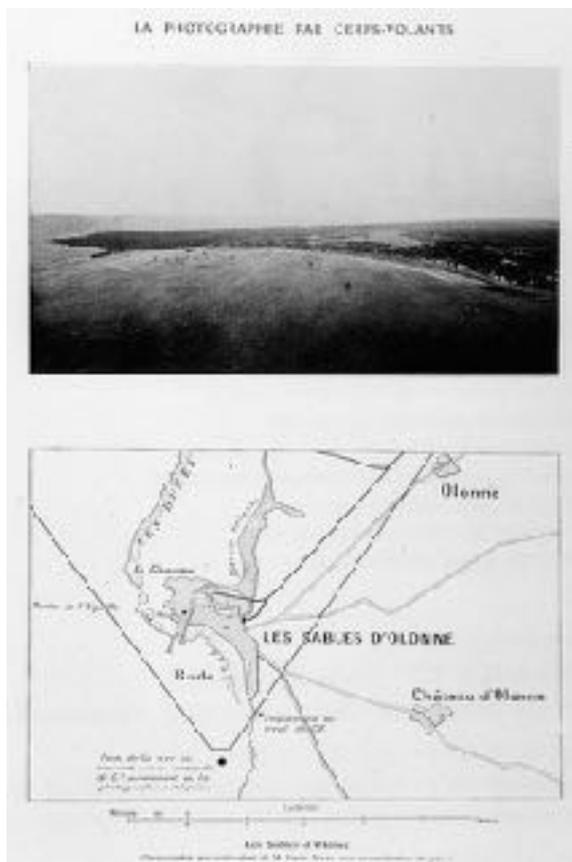


Figura 55. E. Wenz, «Les Sables-d’Olone», publicado no Relatório Oficial da Primeira Exposição Internacional de Locomoção aérea, 1909. Repare-se que o fotógrafo assinala no mapa, com um ponto negro, o local correspondente ao ponto de onde realizou a tomada de vistas assinalando com duas rectas o campo de visão que pode ser visionado em perspectiva oblíqua, na imagem fotográfica. Não se trata do uso da imagem fotográfica para realizar o mapa, mas de uma ilustração «corográfica» do mapa, que hoje, encontramos no programa Panoramio associado ao Google Earth. O Panoramio é um programa de visionamento de fotografias associadas a pontos num mapa.

facilidade de accionar o obturador à distância. O obturador era accionado através de um cordel que se puxava para abrir e fechar, o que era regra neste tipo de aplicação fosse qual fosse a pequena câmara escolhida, uma vez que não existiam ainda temporizadores automáticos. O autor acompanha a descrição com fotografias destinadas a ilustrar as possibilidades desta nova aplicação e que demonstram o seu interesse pictórico. As praias eram os locais de eleição para lançar papagaios, pelo espaço livre e pelo vento existente e portanto, também para os papagaios-fotográficos.

As imagens demonstram o inusitado do ponto de vista, com as pessoas a olharem para cima, na expectativa do resultado incerto, onde se consegue descortinar a criança que segura o carreto do fio; outras, mais distantes revelam o conjunto de pessoas que estão na praia nas suas actividades de lazer; e uma outra demonstra as possibilidades

novas de fotografar as cidades de um ponto de vista bem acima dos telhados. O autor acrescenta ainda uma fotografia do papagaio (figs. 56 e 57).

Nesta altura constituía já um facto bem estabelecido a relação entre aventura, geralmente implicando viagens expedicionárias fosse qual fosse a missão ou desafio mais ou menos perigoso, um elevado sentido de espectáculo associado ao progresso (técnico, da humanidade, histórico) e fotografia. De tal modo, que fotografar era muitas vezes a única missão. A fotografia de forma exemplar constituiu-se em torno desse imaginário: a viagem de aventuras (sendo por vezes, a fotografia a própria aventura); a emancipação e a «afirmação de si» do sujeito que fotografa; e símbolo do progresso tecnológico e do poder das sociedades ocidentais. O fotógrafo, o jornalista, o aviador são os novos heróis modernos, todos um pouco dandy, um pouco desprendidos e livres. As imagens aéreas que são ainda raras neste início do século XX são disso emblemáticas.

Thierry Gervais nota que as viagens de balão ganharam novo ímpeto no início do século, muito em torno das actividades do Aéro-Clube de França fundado em 1898 para a promoção da locomoção aérea, retomando os antigos interesses da sociedade aeronáutica fundada por Nadar. Um dos aspectos determinantes foi a possibilidade de construir balões de ar dirigíveis, um dos principais impedimentos da sua utilização. Esta invenção deve-se ao engenheiro brasileiro residente em Paris, Alberto Santos-Dumont, que em 1901 se tornou famoso internacionalmente por ter contornado a Torre Eiffel num balão dirigível e é um dos inventores do avião com motor de propulsão com o qual começa a voar em 1906. Apesar dos irmãos Wright terem feito a sua demonstração de que era possível voar com aparelhos mais pesados do que o ar, comprovando as ideias pioneiras de Nadar (que havia editado um livro sobre este assunto em 1865), em 1903, Santos Dumont fê-lo usando um tipo de motor mais apropriado. Porém, fotografar a partir destes primeiros aparelhos era uma tarefa demasiado complicada (fig. 59).

Estas demonstrações públicas acompanhadas com grande furor noticioso pelos jornais da época popularizaram a ideia do voo, numa abordagem turística e de lazer onde se integrava a prática fotográfica. A abordagem é sobretudo tendente a construir um equivalente visual da experiência do voo e não uma preocupação científica de registo métrico, pelo que os aspectos qualitativos da imagem na construção dessas sensações desempenham um papel importante, resultando na valorização dos pontos de vista oblíquos, casos de Edward Spelterini nas suas viagens aos Alpes – o tema ex libris do paisagismo – que fotografa desde 1901, e de Lucien Lemaire que fotografa as suas travessias de Paris. Imagens que serão objecto de publicação na imprensa ilustrada que se afirma por esses anos. O caso curioso é que a abordagem jornalística do *L'illustration* não consiste em publicar as imagens como documentos que fazem a mediação de um acontecimento, mas são elas próprias o acontecimento¹⁵⁶.

Esta abordagem oblíqua, mais conforme à tradição das imagens panorâmicas, começa a ser desafiada pelas possibilidades mais formais e abstractas que a fotografia aérea permite revelar e que constitui uma experiência bastante distinta da do observador no cesto do balão. André Schelcher e Albert Omer-Décugis publicam em 1909 *Paris vu en ballon et ses environs* (Paris, Hachette) com uma abordagem mais formal (fig. 63) mas com distâncias ainda suficientemente próximas para comunicar uma sensação quase táctil (caso da fotografia da Torre Eiffel) e promover a identificação dos/ com os lugares, que é fundamental como critério pitoresco. A fotografia da Torre Eiffel foi também publicada no *L'illustration* a 5 de Junho de 1909.

O desenvolvimento da imprensa ilustrada e a tentativa dos primeiros repórteres fotográficos, ainda sem esse estatuto, de se distinguirem dos demais contribuiu para a procura de «efeitos choque» associados a este ponto de vista que se tornará característico, alguns anos mais tarde, do modernismo fotográfico e das correntes que se propõem como «Nova Visão».

¹⁵⁶ «À travers la suisse en Ballon», *L'illustration*, 4 de Janeiro de 1902, p. 8. ; «Paris en Ballon», *L'illustration*, 25 de Maio, 1907, p. 341. ; «La tour Eiffel vue en ballon», *L'illustration*, 5 de Junho de 1909, p. 388, Url : . <http://www.lillustration.com/illustration/Index.do>

Ainda ligado ao balonismo, nesta vertente mais documental que se guia pelo critério jornalístico do «acontecimento», que a imprensa popular cada vez mais impõe, León Gimpel fotografa o resgate de um autocarro caído ao rio Sena (fig. 60). Usando um papagaio-fotográfico a partir de um navio estacionado na baía de São Francisco, George R. Lawrence obteve a famosa fotografia de panorama das ruínas da cidade após o terramoto de 1906. Ainda antes do início da primeira guerra, também se fotografa a partir dos aviões com propósitos meramente experimentais, sobretudo a partir de 1907 com as melhorias introduzidas na construção dos aviões que passaram a possibilitar um segundo passageiro que poderia ocupar-se das fotografias. Em Portugal, Joshua Benoliel fotografou Lisboa a partir de uma avioneta provavelmente durante o final da década de 10 (fig. 66 e 67). Porém, fotografar a partir de aviões era uma tarefa extremamente complexa como evidenciam as fotografias de Benoliel. Será a tecnologia militar a ocupar-se deste acoplamento e a produzir essencialmente fotografias verticais para reconhecimento militar e produção cartográfica, construindo uma visão da terra que se afasta do pitoresco.

6.4. A era da cartografia fotográfica

Nos usos cartográficos a fotografia é, mais do que nunca, sinónimo de espaço. É curioso notar que a primeiríssima referência a um possível uso dos sais de prata para fins de reprodução de imagens, atribuída ao texto de Elizabeth Fulham, considere a reprodução de mapas uma das suas principais utilidades¹⁵⁷. A multiplicação dos mapas é um aspecto essencial nas «sociedades mapeadoras» (Denis Wood), porém a fotografia desempenhará um papel ainda mais revolucionário do que a reprodução de mapas: o da

¹⁵⁷ Trata-se do livro da autora com o título: *An essay on combustion, with a view to a new art of dying and painting wherein the Phlogistic and antiphlogistic hypotheses are proved erroneous*, publicado pela primeira vez em 1794 e com alguma receptividade na comunidade científica da época, já que mereceu uma crítica no *Philosophical Transactions*, do ano de 1798, e surge também no texto de Humphrey Davy de 1802. O historiador contemporâneo Larry Schaff recuperou este trabalho para a história da fotografia colocando 1794 como data inicial para a história dos primeiros cinquenta anos da fotografia (in «The first fifty years of british photography» in Pritchard, ed., *Technology and art* (1990, Bath, Royal Photographic Society Historical Group Edition)



Figura 57. A. Goderus. Esta série de imagens fotográficas acompanham o artigo do Boletim Fotográfico (nºs 79 a 82), e pretendem demonstrar as possibilidades do papagaio-fotográfico. Revela o contexto de lazer em que se integra esta prática fotográfica e os pontos de vista inovadores que permite obter. Numa das imagens da praia o pequeno grupo olha para a câmara com expectativa. Espécie de retrato onde impera, neste caso, o «olha o papagaio!»! A surpresa relativamente ao inesperado do resultado continua a ser a relação primordial com a fotografia.

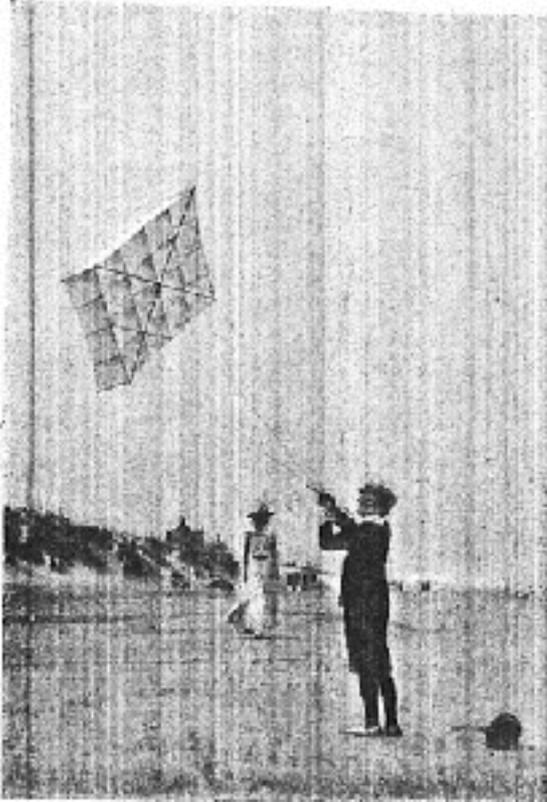


Figura 57b. A. Goderus fotografou o papagaio a ser manuseado (Boletim Fotográfico, nº 79, Julho de 1906).





Figura 59. O tenente G.E. Kelly do exército americano, tira esta fotografia em 1911, sobrevoando São Francisco a partir de uma avioneta modelo B dos irmãos Wright, demonstrando as dificuldades de pilotar e fotografar (Newhall, 1969).



Fig.60 L. Gimpel «Um autocarro cai ao Sena, 27 de Setembro de 1911, imagem publicada com a notícia do acontecimento em L'Illustration, 30 de Setembro de 1911.



Fig. 61 A. Schelcher e A. Omer-Décugis, «Os lagos do Bosque de Bolonha», publicada em *Paris vu en Ballon et ses environs*, 1909.

produção dos próprios mapas.

As primeiras tentativas de utilização da fotografia para levantamentos topográficos foram as de Aimé Laussedat (1819-1907) que já experimentara facilitar a tarefa do topógrafo usando as Câmaras Claras. François Arago, que Laussedat conhecia, referiu esta aplicação no primeiro momento em que apresenta a daguerreotipia. No seu «Rapport sur le daguerreotype» de 3 de Julho de 1839, já aqui referido, Arago afirma que «as imagens fotográficas estando submetidas na sua



Figura 62. L. Lemaire, *Vista em Balão dos Palácios Grande e Pequeno*, publicada em *L'illustration*, 25 de Maio, 1907.

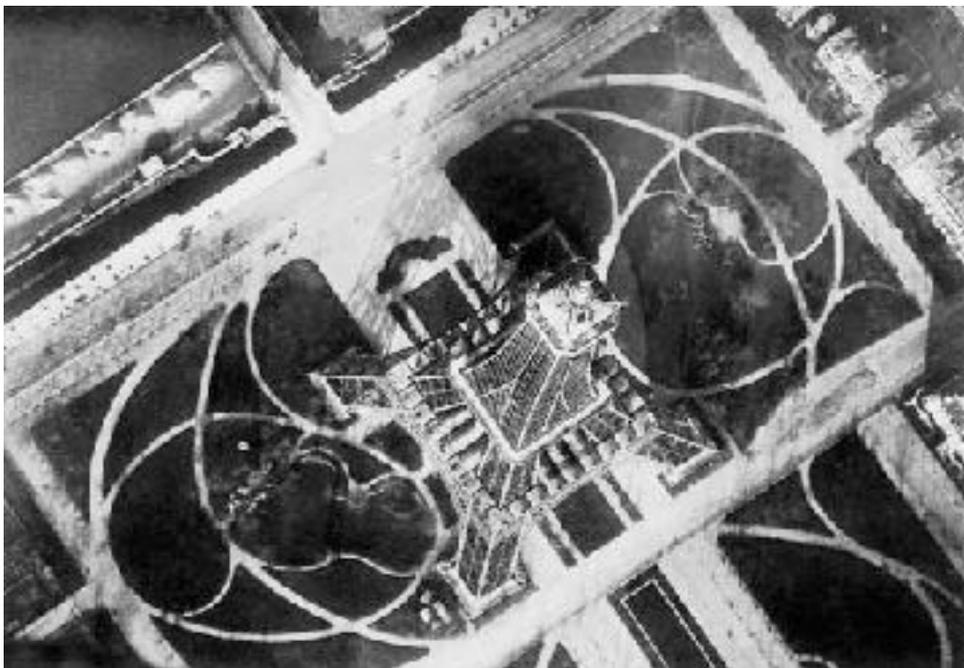


Figura 63. A. Schelcher e A. Omer-Décugis, «A Torre Eiffel», publicada em *Paris vu en Ballon et ses environs*, 1909.



Figura 64. George R. Lawrence, «São Francisco em Ruínas», 1906. Imagem de panorama obtida através de uma câmara montada num conjunto de papagaios de papel lançados a partir de um navio estacionado na baía de São Francisco.

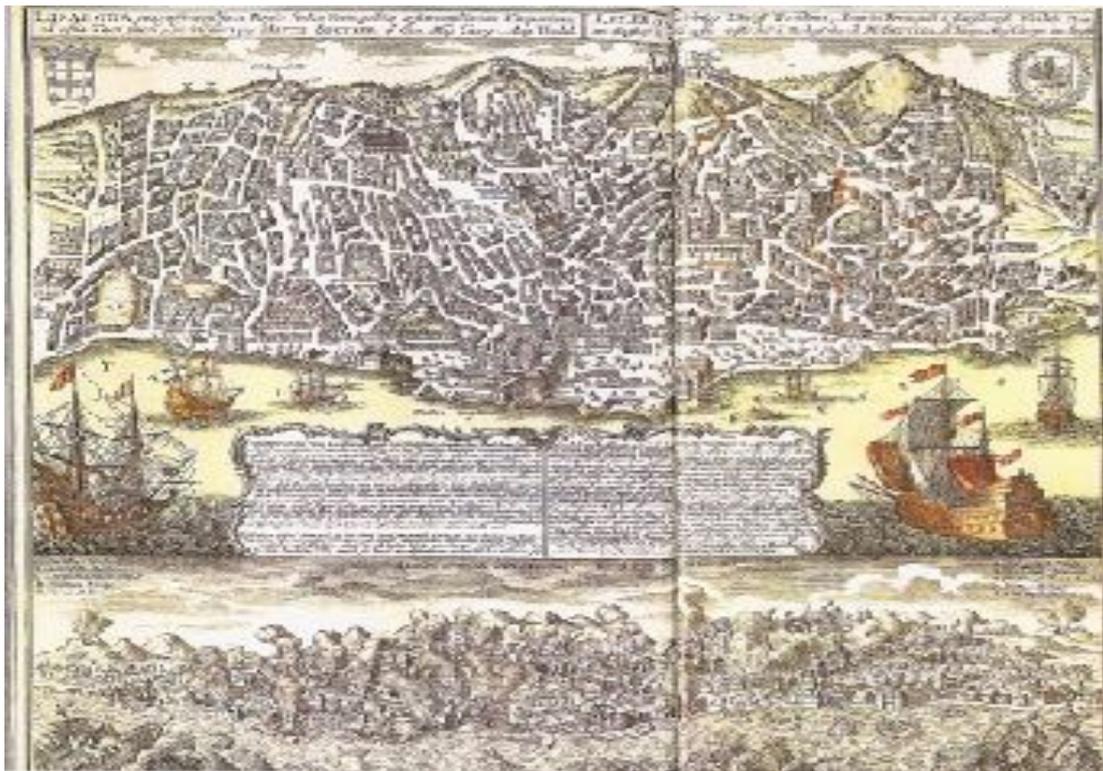


Figura.65. Mapa de Lisboa em vista iconográfica «olho de pássaro», com recreação imaginária do terramoto e maremoto de 1755. Museu da Cidade de Lisboa.



Figura. 66. Joshua Benoliel, Fotografia aérea de Lisboa, data desconhecida, provavelmente final da primeira década início da segunda do século XX. Arquivo Municipal de Lisboa.



Figura.67. Joshua Benoliel, Fotografia aérea da Baixa e Praça do Comércio em Lisboa, data desconhecida, provavelmente final da primeira década início da segunda do século XX. Arquivo Fotográfico de Lisboa.



Figura 68. Eduardo Portugal, Baixa e Praça do Comércio em Lisboa, fotografia aérea do início dos anos 20 do século XX, Arquivo Fotográfico de Lisboa.

formação às regras da geometria, permitirão, com a ajuda de um pequeno número de dados, restituir as dimensões exactas das partes mais elevadas e mais inacessíveis dos edifícios», ou seja, permitirão calcular com rigor as verdadeiras medidas dos objectos. E especifica: «poderíamos mencionar, por exemplo, algumas ideias que tive a propósito dos meios rápidos de investigação que o topógrafo pode ir buscar à fotografia» (AA.VV., 1987: 12)¹⁵⁸.

¹⁵⁸ Esta será, na verdade, a segunda vez que Arago se dirige à Câmara de deputados. A primeira ocorrera a 7 de Janeiro de 1839 onde anuncia o invento mas sem adiantar grandes pormenores técnicos. Coloca-o já, desde logo, como algo que conduzirá ao progresso e de grande interesse para as ciências e as artes e apresenta o projecto Lei para atribuição de uma pensão vitalícia a Daguerre e ao filho e viúva de Nicéphore Niépce, seu sócio já falecido e um dos responsáveis mais decisivos na descoberta do invento, por «terem cedido o processo que serve para fixar as imagens da câmara escura». A segunda sessão destinava-se a votar esse projecto-lei, que será aprovado. Existirá, ainda, uma terceira sessão na Academia das Ciências em conjunto com a Academia das Belas-Artes onde Arago apresenta os pormenores técnicos do invento e, embora reconheça inventores estrangeiros, posiciona estrategicamente o invento como resultante do génio francês. De notar que, tal como virá a acontecer com o cinematógrafo, as «datas oficiais» da sua invenção são na verdade as datas da sua apresentação e divulgação públicas, o que é extremamente revelador da importância do espaço público na determinação dos próprios «programas» da imagem, ou seja, na determinação da sua identidade, condições de produção, circulação e recepção, numa palavra, na determinação de uma ideologia da imagem e na construção de uma dada cultura visual.

Laussedat identifica igualmente o imenso potencial da daguerreotipia para a obtenção mais rigorosa de informação métrica sobre o terreno e desenvolve um método que designa «iconometria fotográfica». Apresenta a sua primeira aplicação em 1849 que consistiu no delineamento da fachada do Hotel des Invalides em Paris. Isto significa que se trata de uma visão em alçado e de fotografias em perspectiva central. O seu método, como o nome indica, consistia numa modelização rigorosa da geometria das imagens fotográficas, mas acabará por se designar «fotogrametria», conforme proposta do arquitecto austríaco Alfred Meydenbauer (1834-1921). Este arquitecto usou metodologias semelhantes para a elaboração de plantas de edifícios no âmbito de um projecto, característico da época, de inventariação, catalogação e restauro de monumentos históricos.

A ideia de Laussedat foi a de utilizar fotografias de paisagem e esta relação com a representação paisagística, onde a topografia era motivo de debate, levou-o a ocupar o lugar de professor no Conservatório Nacional das Artes e Ofícios, desde 1873, responsável pelas disciplinas de geometria aplicada dos cursos de artes visuais. Este inventor da fotogrametria chega mesmo a director do conservatório (1881-1900), confirmando a larga expansão da fotografia em ambos os campos, nas artes e nas ciências. O caso de Laussedat, que não é um artista, põe em evidência a compreensão do medium fotográfico como auxiliar e não como um fim em si mesmo que terá prevalecido naquele conservatório, bem como de uma certa prevalência, nesse fim de século, do referencial pictórico da pintura na condução dos critérios do fazer artístico fotográfico¹⁵⁹.

Laussedat é fundador dos arquivos de fotografia do Conservatório e dos arquivos de fotografia da Sociedade Francesa de Geografia onde guarda sobretudo fotografias de arquitectura, engenharia e paisagem.

¹⁵⁹ Recorde-se a estratégia seguida pela fotografia pictorialista (vigente mais ou menos entre os anos 1890-1910). A vontade de afirmar a especificidade de um olhar artístico independentemente da técnica escolhida, por um lado, e a demonstração, por outro, do potencial estético da fotografia nos seus resultados, faz-se tendo por referência, uma aproximação à pintura (Cf. Rosenblum, 1997; Rouillé, 1994; Lemagny e Rouillé, 1998).

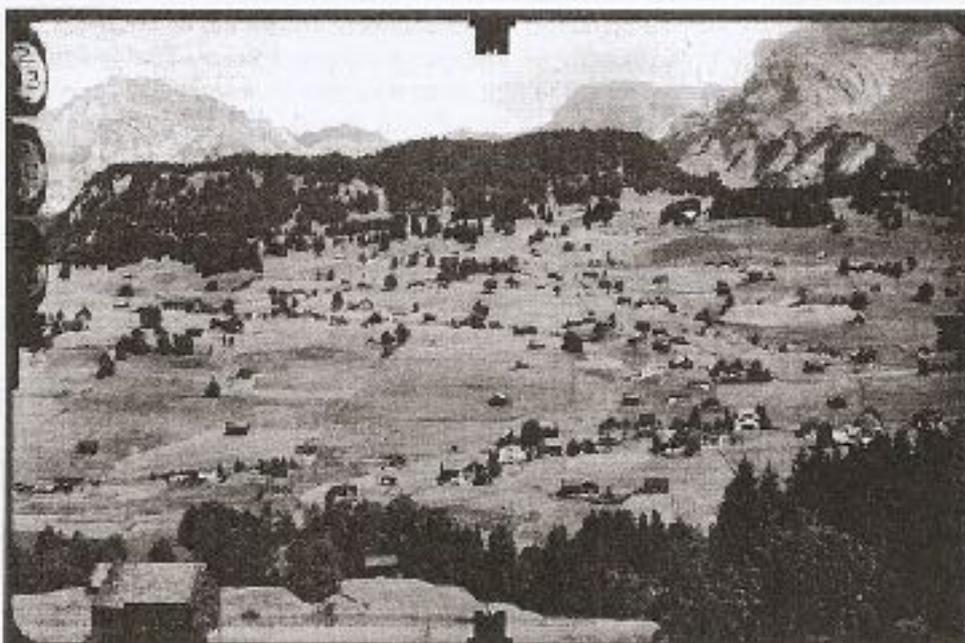


Figura 69. Fotografia terrestre obtida através de um fototeodolito. Note-se as marcas fiduciárias registadas na imagem, no canto superior esquerdo. Em baixo à esquerda embora não visível nesta reprodução, está impressa a marca de nível (in Wolf, *Elements of Photogrammetry*). O

conceito de paisagem permanece importante no quadro de um pensamento geográfico ligado, por um lado, ao romantismo que privilegia a relação entre os diferentes elementos e a unidade paisagística bem como entre o homem e a natureza, e por outro lado, à crescente afirmação das explicações positivistas e evolucionistas que pretendem estabelecer a cientificidade da geografia física, determinar os seus factos e explicar a sua evolução. A fotogrametria resulta da relação entre a importância do conceito de paisagem e a exigência de uma quantificação dos seus elementos morfológicos, numa abordagem descritiva que visava estabelecer os factos topográficos característicos de dada paisagem natural ou urbana. A paisagem é o seu objecto principal e a imagem uma metodologia de análise e descrição, onde a fotografia se vem inscrever.

A iconometria baseava-se no uso de duas vistas fotográficas terrestres do mesmo tema em ângulos diferentes e na aplicação de metodologias de triangulação ponto-ponto. Isto significava que era necessário conhecer a exacta medida e distância de pelo

menos três pontos na imagem para referenciação relativa, bem como as medidas referentes à posição da câmara e às lentes e distâncias focais. Outro aspecto importante é a identificação do local do terreno (marcas fiduciárias) e a introdução de uma marca de nível (bolha de nível). Embora estas informações tenham começado por ser inscritas à mão, foram progressivamente sendo inventadas formas de as registar na própria imagem (fig. 69). Laussedat apresenta em 1867 um primeiro modelo de um fototeodolito. Os teodolitos são instrumentos ópticos, que datam pelo menos do século XVII, usados nos levantamentos topográficos para facilitar os cálculos de ângulos e azimutes. Ao invés de constarem apenas de uma luneta, Laussedat concebe um teodolito com câmara fotográfica que facilita o alinhamento da câmara na posição desejada.

A análise das fotografias deveria resultar na sua transposição para desenho, de forma a obter os mapas, ou os alçados dos edifícios com as suas respectivas medidas, se for esse o caso. O que começou por ser feito manualmente para uma prancha topográfica tradicional calculando as transposições geométricas (daí se identificar esta fase da fotogrametria como «plane table photogrammetry»).

Auguste Chevallier concebeu em 1858 um sistema panorâmico circular, semelhante ao de Martens mas de 360 graus, introduzindo coordenadas através de uma linha horizontal e outra vertical para medição de ângulos num conjunto panorâmico circular (semelhante à espingarda fotográfica de Marey) que denominou «planchette photographique». Porém as sobreposições entre as vistas sucessivas na prancha circular produziam constantes complicações bem como a associação entre as diversas placas que marcavam um ponto de vista do objecto e o seu meio envolvente em 360 graus. O seu trabalho evidencia a importância atribuída ao objectivo de facilitar os cálculos que se sobrepunha à normalização iconográfica já que estas vistas circulares são completamente distintas da experiência perceptiva habitual, tal como acontecerá com a



Figura 70. Fotografia panorâmica da fachada do Castelo de Pierrefond obtida com a «prancheta fotográfica» de Chevalier em 1866. O objectivo era o de traçar a planta e o alçado do castelo. Note-se a marca que assinala a linha do horizonte a partir da qual e através de cálculos angulares se pretendia deduzir as dimensões. Chevallier imaginou que a disposição circular permitia um mais rápido cálculo dos ângulos, mas o processo não foi considerado muito prático, inclusivamente pelas dificuldades de percepção acrescidas produzidas por tal imagem.

fotografia aérea vertical. Chevalier visava transformar a semelhança numa forma mais calculável mesmo que sacrificando, por assim dizer, a sua aparência «mais humana»¹⁶⁰.

Ainda no âmbito da fotogrametria terrestre, alguns engenheiros, como o italiano Paulo Ignazio Porro e Carl Koppe, procuraram também adaptar câmaras panorâmicas aos usos fotogramétricos, já que estas câmaras permitiam produzir imagens que beneficiavam a amplitude e a continuidade do terreno fotografado bem como a

¹⁶⁰ No Bulletin de la Société Française de Photographie (Paris, Gauthier-Villars) , o seu presidente M. A. Davanne publica um resumo do relatório do júri da Exposição universal de 1867 onde se pode ler uma referência à importância do uso da fotografia em «geografia, geologia, levantamento de mapas e agricultura». Para além de Laussedat o excerto faz referência aos trabalhos de Chevallier que «expõe, na parte francesa (da exposição), um mapa de grandes dimensões que fez do Castelo de Pierrefond. As vistas fotográficas necessárias à construção deste mapa foram obtidas através de um aparelho inventado por ele propositadamente para este efeito e construído sob orientação sua por M. Dubosq» (edição de 5 de Junho de 1868, p. 221)

qualidade da sua resolução, mas optam por uma amplitude na ordem dos 120 graus e por disposições horizontais. A diminuição das aberrações era outra das preocupações destes engenheiros pelo que aperfeiçoaram os sistemas de várias ópticas que se compensavam mutuamente associando-lhes um telescópio (formularam o princípio conhecido por Porro-Koppe) que complementaram com um compasso e um nível. A mesma preocupação levou Albrecht Meydenbauer a construir uma câmara «topográfica» em 1867: com grande-ângular para fotografias panorâmicas; sistema fixo de focagem para manter as mesmas medidas; quadro para marcas fiduciárias e eixo de coordenadas; nível para alinhamento e tripés com sistema elevatório que são aspectos característicos das «câmaras métricas», de que estas constituem os primeiros exemplos.

Laussedat, tal como Nadar, procedeu a várias experiências tendentes a aplicar o método da iconometria à fotografia aérea que evitaria as complicadas transposições entre pontos de vista terrestres e em carta. Porém, tal como Nadar referiu no seu livro *Quand j'étais photographe* (1900), Laussedat concluiu que tal tarefa não era possível. A dificuldade de controlar todos os factores da execução da imagem a partir do uso das câmaras nos balões de gás e a falta de sensibilidade da tecnologia fotográfica da época para registar, com a verticalidade e a distância necessárias, imagens do terreno, estiveram entre os principais motivos. Mesmo assim, Laussedat tentou fazê-lo e chega a apresentar um mapa de Paris realizado a partir de algumas fotografias tiradas de balões, na exposição de 1867, conjuntamente com a exibição do seu fototeodolito. Mas, a obtenção de pares estereoscópicos necessários para a precisão dos mapas era difícil de conseguir e mais difícil ainda era determinar os pontos comuns de sobreposição (pontos homólogos). Mesmo com os balões dirigíveis do final do século, controlar as rotas continuava a ser uma tarefa complicada, factor que era requerido e considerado indispensável para a cartografia, caso contrário existiam grandes hiatos entre as diversas imagens e grande imprecisão quanto à sua exacta localização e relação. Contudo, à medida que a fotogrametria terrestre foi sendo cada vez mais usada

constitui-se um saber capaz de identificar as condições necessárias à referida aplicação aérea e esse factor, evidentemente, organiza a pesquisa e a tecnologia nessa direcção.

Se a questão panorâmica, com o seu alargamento horizontal da imagem, preocupava os topógrafos terrestres, centrados na importância da caracterização topográfica das paisagens e ainda aceitando a validade estética e formal da noção de paisagem, com a fotografia aérea uma das questões mais prementes passou a ser não a amplitude, quase imediatamente assegurada pelo ponto de vista, embora tenha que ser regulada, mas a profundidade e as suas distorções em altura (uma forma de paralaxe). A elevação do ponto de vista, dentro da lógica da imagem em perspectiva, acaba por reduzir a profundidade ou mesmo eliminá-la. Este aspecto, tornou regra em fotogrametria o recurso à visão estereoscópica. Ela era já usada na fotografia terrestre por melhorar a capacidade de medir a profundidade, embora não fosse imprescindível (inicialmente Laussedat não a usou, os pares poderiam ser analisados e relacionados entre si sem a estereoscopia). Porém, é através desta tecnologia que no caso da fotografia terrestre se consegue medir com mais precisão as distâncias relativas entre os objectos em termos de profundidade e, no caso da fotografia aérea vertical, se torna possível produzir um modelo do relevo e informação altimétrica dos objectos representados. Caso contrário, nas imagens com pontos de vista aéreos, mesmo usando modelos de representação em perspectiva, todo o relevo e profundidade se perdem. Trata-se de uma forma de ver que permite intensificar este efeito e assim proceder a medições que a visão natural não permite (este aprofundamento depende do grau de sobreposição. Actualmente, usa-se uma sobreposição de 60%).

6.4.1. A visão esteresocópica e a construção da profundidade

O reconhecimento de que a percepção da profundidade se deve à combinação das imagens ligeiramente diferentes provenientes de cada um dos nossos olhos data pelo menos de Euclides. Embora possamos encontrar alguns exemplos de desenhos

construídos a partir da distinção entre as imagens de cada um dos nossos olhos (como é o caso de Giovanni Battista Della Porta que segue as instruções geométricas euclidianas para o efeito), e uma descrição da visão binocular no *Dioptrice* (1611) de Kepler, a sua aplicação tecnológica surge no mesmo momento da invenção da fotografia e de forma independente desta já que a invenção se aplicava ao desenho. Trata-se do dispositivo concebido por Sir Charles Wheatstone (1802-1875) em 1833 designado «espelho reflector esteresocópico» (fig.71).

Wheatstone teve a ideia de elaborar dois desenhos do mesmo tema, cada um equivalente à imagem captada por cada olho, e de colocá-los sobre dois suportes de modo a que fossem reflectidos em dois espelhos orientados de forma a que o espectador ao aproximar-se, colocando o nariz entre os dois espelhos, recebesse as imagens separadamente em cada um dos olhos. Segundos depois o fenómeno da associação mental, da síntese de ambas as imagens, produz uma visão estereoscópica. Wheatstone era físico e construtor de instrumentos (inventor da concertina) e destacou-se particularmente nos estudos de acústica, nomeadamente, da estereofonia. Pelo que este dispositivo é o resultado da aplicação à nossa visão através dos dois olhos, de alguns dos princípios que Wheatstone verificou relativamente à nossa audição através dos dois ouvidos. Este dispositivo comprovou a tese de que é o nosso cérebro que faz a associação das imagens captadas simultaneamente por cada olho.

Outro aristocrata britânico, o escocês Sir David Brewster, desenvolve estas ideias propondo um «estereoscópio», em 1849. Propõe usar um sistema de lentes, uma para cada olho, para proceder à junção das duas imagens, melhorando consideravelmente o efeito estereoscópico. Oliver Wendell Holmes apresenta uma versão portátil muito popular em 1860. Rapidamente, estes princípios são aplicados ao visionamento de pares de fotografias, produzidas quer pelo deslocamento ligeiro das câmaras face ao tema quer por câmaras com duas lentes produzidas para o efeito. Existem também caixas de visionamento precursoras dos mutoscópios e outros sistemas pré-cinematográficos de mobilização de imagens, assentes no conhecimento do

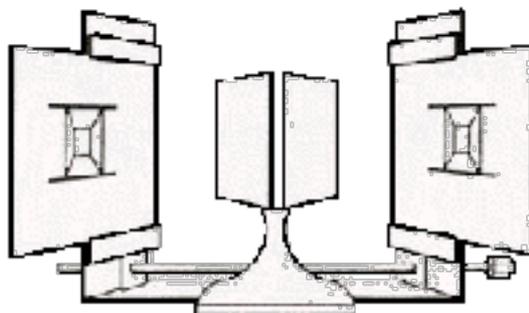


Figura 71. Espelho reflector estereoscópico de Wheatstone.

d o s
sentidos

funcionamento
n o s s o s
e d a s s u a s
o p e r a ç õ e s

perceptivas.

Outro processo para produzir um efeito estereoscópico foi descoberto pelo cientista francês Joseph d'Almeida através da separação das cores usando vidros tintados como filtros em combinações de vermelho/verde ou de vermelho/ azul utilizados para slides de lanternas mágicas. Ao ver através de um filtro vermelho, as partes vermelhas das imagens surgem a branco e as partes azuis a preto; em contrapartida, através do filtro azul ou verde o efeito é o contrário. Se expusermos cada um dos olhos apenas a cada uma das cores, cada olho forma uma imagem diferente. O cérebro lê estas diferenças entre as imagens como diferenças de distância criando um efeito de profundidade. Porém, nesta data o processo não era fotográfico.

A cor em fotografia foi investigada por Louis Ducos du Haron (1837-1920) que em 1868 inventa um processo de gravura a cores baseada no mesmo princípio da tricromia de cores (verde, vermelho e azul) cuja combinação permite formar todas as outras, já utilizado por Almeida. Em 1869 publica *Les Couleurs en photographie* que

implicava um complicado processo de três fotografias respectivamente para cada um dos filtros colocados entre a objectiva e a placa sensível, em seguida os negativos eram tintados com a respectiva cor e projectados em simultâneo. Porém, o processo não era prático para a sua industrialização e Ducos acaba por inventar um processo baseado numa sobreposição de emulsões sensíveis. Cada emulsão apenas reage a uma das três cores inventando o procedimento actual dos filmes a cores. Ducos apresenta o primeiro resultado prático de uma fotografia colorida em 1877, uma imagem de uma paisagem francesa.

Em 1891 apresenta um método de fotografia anaglífica, ao imprimir em simultâneo duas imagens idênticas, uma produzida com filtros vermelhos e a outra azuis ou verdes. Olhando-as através de uns óculos com uma lente vermelha para um olho e azul para o outro obtém-se uma imagem estereoscópica. Esta tecnologia é hoje a base das estações de fotogrametria digitais com óculos de cristais líquidos para obter os filtros.

Como já se referiu a produção de pares esteresocópicos para fotogrametria não exige câmaras binoculares uma vez que os pares se obtêm por deslocação da câmara. O problema da identificação dos pontos homólogos foi resolvido por Franz Stolze, físico



Figura.72. Estereoscópio, modelo de Oliver Wendel Holmes (1860) e caixa de vistas estereoscópicas da década de 1870.

e produtor de papel fotográfico, com a introdução do princípio das marcas flutuantes em 1892. Trata-se de um sistema de medida que calcula, de acordo com a escala da fotografia, as distâncias entre dois pontos homólogos em cada uma das imagens. Marca-se em ambas as imagens um ponto homólogo. Estes dois pontos quando visionados através das lentes estereoscópicas fundem-se num só (o que permite igualmente alinhar correctamente os pares de imagens). Se movimentarmos um deles através de um cursor para uma característica qualquer indicada no terreno, por exemplo, o cume de uma montanha mantendo a outra marca no sopé, obtemos a altitude por um cálculo da diferença relativa entre as marcas flutuantes em cada uma das imagens cuja relação é conhecida¹⁶¹. Este princípio facilitou enormemente os cálculos e esteve na origem do conjunto de «estereocomparadores», assim se chamam estes instrumentos, que progressivamente automatizam o trabalho do fotogrametrista e permitem medidas cada vez mais aproximadas àquelas que se obteriam numa medição directa do terreno.

O estereocomparador do físico alemão Carl Pulfrich, apresentado em 1901 durante uma Conferência de Ciências Físicas e Naturais em Hamburgo, significa o abandono da «mesa plana» do fotogrametrista e é um dos precursores das actuais estações de trabalho digitais.

Estes desenvolvimentos associam-se, no início do século XX, às descobertas em análise vectorial, por um lado, e à aplicação do sistema de coordenadas X e Y para a determinação das escalas inaugurando-se as metodologias analíticas e a cartografia e geografia quantitativas onde a noção de paisagem perde importância e a fotografia aérea, representando aspectos alargados da paisagem, é sobretudo encarada como um meio para a produção cartográfica. A associação entre terreno, fotografia e mapa aprofunda-se. Nesta fase (entre os anos de 1920 e 1970) a fotografia desaparece do mapa. O critério é métrico e posicional (identificar a posição relativa). Os mapas

¹⁶¹ Esta operação é hoje usada em imagiologia médica, que importou as técnicas da fotogrametria para medir os órgãos no interior do corpo. O caso mais familiar é talvez o das ecografias dos fetos onde o médico posiciona o cursor nas extremidades da imagem do bebé para obter a sua medida.



Figura 73. Imagem anaglífica (em cima) para olho esquerdo vermelho e olho direito azul, construída a partir do par esteresocópico aqui apresentado, mostrando o uso da esteresocopia no espaço doméstico.

tornam-se ao mesmo tempo mais abstractos e mais rigorosos. Os geógrafos, que antes encaravam com entusiasmo a presença de imagens nos mapas, quer como pictogramas quer em ilustrações tanto no interior como nas partes laterais dos mapas, tornam-se autênticos iconoclastas em nome da formulação de um espaço objectivo e industrializável.

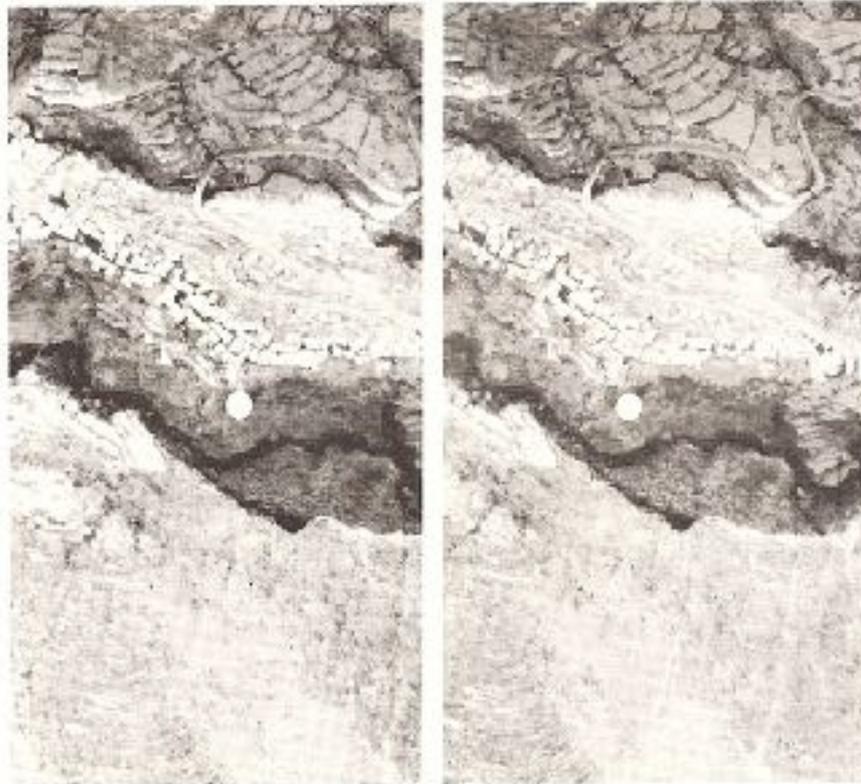


Figura.74. Aldeia montanhosa do norte de Itália. Par estereoscópico com imposição de «marca flutuante» num ponto homólogo (Newhall, 1969).

6.4.2. Calcular os erros: os fundamentos da ortofotografia

Uma das principais questões, para além da interpretação métrica das imagens, é a sua transformação em mapas, que inicialmente é manual. As primeiras tentativas de automatização da produção do próprio mapa surgem em 1896 com o «estereoplanígrafo» do canadiano Edouard Deville, aplicado apenas a fotografias terrestres. Introduzia uma grelha perspectica sobre a imagem para a realização dos cálculos e através de um apontador delineava a imagem para desenhar o mapa, mas ainda assim, a transposição do ponto de vista para o plano não estava resolvida. Esta

transposição mais directa só ocorrerá com a fotografia aérea vertical e após as suas devidas correcções.

Os instrumentos mais importantes para alcançar a cartografia de precisão serão o «estereoautógrafo Orel-Zeiss» cujos primeiros modelos se desenvolvem durante a primeira guerra, em 1911 e 1914, e o «autocartógrafo Hegershoff-Heyde», apresentado em 1921. Mas a multiplicação de instrumentos e de fabricantes demonstra a crescente importância destas aplicações que juntavam um estereocomparador a uma impressora. Antes disso era preciso calcular e corrigir os desvios inerentes à construção da imagem em perspectiva cónica que acarreta, em particular no ângulo vertical, determinado tipo de deformações.



Figura 75. Vectorialização sobre ortofoto para produção de um mapa.

A transformação de uma fotografia aérea num mapa topográfico rigoroso não pode ser directa devido a estas deformações inerentes ao processo fotográfico, ao tipo de perspectiva que o rege (e que é também a das lentes), ao contexto aéreo e veloz em

que a imagem é produzida, às condições atmosféricas, etc. Quase todos os aparelhos inventados desde os dois modelos referidos, incorporam metodologias de correcção das fotografias, que após tais operações se passam a designar por «ortofotos», literalmente «fotografias corrigidas». São estas ortofotos que servem de base para a construção dos mapas.

Para os cartógrafos, as fotografias, embora rigorosas no que concerne ao tipo de perspectiva que utilizam, são também intrinsecamente falsas na medida em que toda a perspectiva e todos os elementos do meio envolvente (nomeadamente, as radiações) introduzem acções deformantes. Este aspecto é, como já vimos, extremamente interessante face às aceções que se tornaram dominantes, desde as últimas décadas do século XIX (quando a fotografia se industrializa), no que concerne à representação social do fotográfico como produtor de «imagens verdadeiras» em virtude do «saber do seu arché». Esta génese é percebida como a garantia imediata da verdade (que tanto certifica visíveis como invisíveis). O interesse da utilização cartográfica da fotografia reside nesse facto paradoxal, por contraposição com os usos «normais», segundo o qual uma imagem fotográfica para ser aceitável como «verdadeira» tem obrigatoriamente que ser «manipulada». Em cartografia, só a manipulação fotográfica garante a sua verdade.

Nesse aspecto, algo paradoxalmente, o olhar científico, procedendo a uma crítica cerrada aos seus meios de produção de imagens válidas, isto é, susceptíveis de produzirem a verdade segundo a ciência – o que indicia uma relação menos imediatista com os seus meios de observação do que por vezes se sugere –, por outro lado, ao considerar, como Descartes e Kepler, que os erros ontológicos dos dispositivos são susceptíveis de correcção, promove uma visão que corresponde, como nenhuma outra, à pura objectividade e «objectualidade» dos seus referentes e promove a sua transformação em instrumentos: ou seja, cumpre os seus objectivos de um olhar poderoso, destinado à gestão territorial (seja ela bélica ou civil). Um regime do olhar

que Foucault caracterizou através do conceito de disciplinar: de disciplina científica e de disciplina como controlo de observações, sujeitos e objectos.

Este volte-face de um olhar-ortofotográfico – como acontece também em muitos casos da imagiologia médica – acaba por redundar num comportamento que trata «a imagem como a coisa». Forçadas a uma disciplina métrica ou cromática (no caso dos usos de filme de infravermelhos), as ortofotos são mapas que se tornaram mais reais que o real: que é verdadeiramente o desígnio de qualquer mapa. A ortofoto é, de facto, uma imagem hipereal na medida em que existem uma série de saberes sobre o objecto que não se obteriam, ou seriam muito onerosos e difíceis, sem ser por seu intermédio.

Em fotogrametria a engenharia da imagem resulta na produção de um espaço que corresponde em absoluto à noção cartesiana de res extensa e a um espaço puramente óptico que, evidentemente, não esgota as possibilidades de produção do espaço e será objecto de fortes críticas a partir dos anos 70.

O que se quer dizer com «ser preciso»? perguntava Ludwig Wittgenstein ao demonstrar que esse conceito era definido em cada «jogo de linguagem» (1995). No «jogo de linguagem» da cartografia, precisão significa rigor métrico e isomórfico, aferido pela capacidade de levar a cabo as operações pretendidas no terreno de referência. Neste contexto, a fotografia é muito mais do que um índice que se assemelha, embora esse aspecto seja imprescindível para a sua utilização cartográfica.

A ortofotografia suporta assim um estatuto semiótico complexo. Sabemos bem que todos os signos, voltando à semiótica de Peirce que aqui usamos preferencialmente, podem ser em certos usos simultaneamente ícones, índices e símbolos. Mas, o que acontece com o caso particular das fotografias corrigidas do terreno é que elas são duplamente indiciais. Como adiante se exemplifica, o princípio geral da restituição fotográfica implica produzir impressões fotográficas que restabeçam durante a impressão as condições do próprio voo, ou seja, do momento da exposição, mas com a orientação certa, os focos recompensados, as escalas unificadas, etc. A manipulação do índice directo obtido do objecto produz um novo índice,

corrigido em condições laboratoriais de maior controlo, que se torna mais icónico e mais simbólico, porque recalculado. Só assim se pode tornar num modelo em miniatura do terreno e, do ponto de vista dos critérios dimensionais que orientam este tipo de cartografia, valer exactamente pelo terreno, estar de facto, como dizia Peirce dos signos, «no lugar de» e ser encarado para «certos propósitos como se fosse» o próprio objecto.

Se todas as fotografias, como de resto demonstrou Flusser, «são imagens de textos», são imagens calculadas, as ortofotos são-no ainda mais pois equivalem a modelos científicos mais complexos (Flusser, 1998). Daí que as tecnologias digitais tenham sido aplaudidas pelos geógrafos, por aumentarem o potencial de modelização atribuído a uma série de instrumentos de produção controlada de índices (radares, sonares). Para eles a semelhança de tipo fotográfico é menos importante, embora ainda trabalhe o seu imaginário.

Como se processa a «restituição» dos objectos? Toda a ciência e toda a arte da fotogrametria residem aí: «Como o nome indica, ortofotos são fotografias ortográficas. Não contém as distorções de escala, orientação e relevo características da fotografia aérea normal» (Lillesand et al., 2004: 171).

Trata-se da fase designada, justamente, por «restituição». As deformações podem resultar de alterações na altitude do voo que produzem alterações de escala; na orientação vertical da imagem uma vez que nem sempre se consegue garantir uma absoluta verticalidade do voo; nos efeitos de deslocação ou paralaxe produzidos pelo movimento do avião; deformações resultantes do relevo e das diferentes altitudes dos objectos no solo (os mais altos projectam-se de forma diferente no plano da imagem por se encontrarem mais próximos deste do que os objectos mais baixos); a projecção cónica implica que apenas no centro do foco as proporções sejam exactas (paralelas); os desvios produzidos pela refacção atmosférica, nebulosidade, grau de luminosidade, sensibilidade e tipos de filme, temperatura e humidade, etc.

O autocartógrafo Hugershoff-Heyde, atrás referido, foi um dos sistemas usados para a restituição, interpretação e desenho dos mapas. Um dos métodos que adopta para a restituição, e que é exemplar para muitos dos dispositivos inventados, é o de proceder a uma projecção do negativo colocando-o na exacta posição em que ele estava no avião, usando para isso, a marca de nível. Quando a luz atravessa o negativo assim orientado verticalmente o que acontece é a correcção dessa falha de verticalidade, produzindo uma fotografia positiva corrigida. O mesmo princípio de «restituição» das condições de produção para sua «transformação» corrigida é seguido para outras deformações, nomeadamente as paralaxes. As escalas eram também controladas pelas alturas proporcionais da projecção. Estas imagens eram depois observadas através do estereocomparador para se proceder à sua análise métrica estereoscópica e ao desenho por delineamento através de uma espécie de cursor ligado a um braço mecânico de desenho situado sob o papel, de forma a produzir automaticamente o desenho do mapa. Outros sistemas utilizam projecções sobre papel para a execução manual do desenho mas, evidentemente, será a automatização a vencer a mão.

O método de projecções simultâneas concebido em 1898 por Scheimpflug e aperfeiçoado por Gasser permitiu a utilização de diferentes sistemas de foco em imagens estereoscópicas para identificar as diferentes altitudes e desenhar as «curvas de nível» do mapa, as quais representam a altitude do terreno. Torraja, num artigo de 1924, explica entusiasticamente o método:

«O seu fundamento consiste em iluminar duas vistas de um mesmo terreno a partir da sua parte posterior, depois de colocadas nas mesmas câmaras aéreas que as obtiveram e estas na posição relativa orientada. Os dois feixes de raios luminosos que aquelas placas produzem projectam-se sobre um ecrã horizontal. Se mediante uma disposição especial fizermos com que aquelas duas placas se iluminem alternadamente com grande rapidez, os pares de raios correspondentes a pontos situados, à escala do mapa, no plano do ecrã, produzem imagens nítidas e

fixas e os restantes, produzem-nas móveis e desfocadas. Poderemos com um lápis ir seguindo aquelas imagens fixas e desenhar assim a curva de nível correspondente à altura a que o ecrã se situa face às câmaras. Variando esta altura, poderemos obter uma segunda curva; e sucessivamente, quantas quisermos. A planimetria far-se-á por troços próximos a cada curva de nível.» (TORRAJA, 1924: VII).

Neste sistema, é o foco que gradualmente permite determinar cada altura com o objectivo de poder «copiar» o mapa. A «curva de nível» é o símbolo gráfico que serve para indicar diferenças altimétricas e permite que o leitor do mapa perceba qual a altitude do terreno em cada ponto do mapa. Estas curvas, mas também todas as outras características que o mapa pretenda considerar (eliminando as que não interessam para determinado mapa), passaram a ser directamente produzidas a partir do índice «corrigido» do terreno, encarado como um modelo fotográfico estereoscópico rigoroso do terreno (com erros considerados «desprezíveis» por não impedirem que o objectivo de orientação ou gestão territorial se alcance com sucesso).

A crescente utilização da fotografia no desenho dos mapas produzirá o abandono das anteriores formas de apresentar o relevo, mais próximas do desenho e da pintura e dos seus efeitos realistas e paisagísticos. Entre os anos 1920, quando começam a produzir-se «ortofotos», e os anos 1970/80, a utilização da fotografia leva à expulsão das imagens para fora dos mapas, mas já não para o seu rebordo. Embora todos os mapas sejam também «imagens», o seu grau de semelhança diminuiu com a utilização da fotografia como meio de construir os mapas em benefício de símbolos mais abstractos que têm a capacidade de proporcionar uma melhor leitura das medidas e características morfológicas do espaço.

Ao longo da história da cartografia ocidental, e em particular desde a expansão marítima dos povos europeus, várias formas foram sendo usadas para representar o relevo. Desde a linha curva simples, às vistas oblíquas em que essas linhas curvas

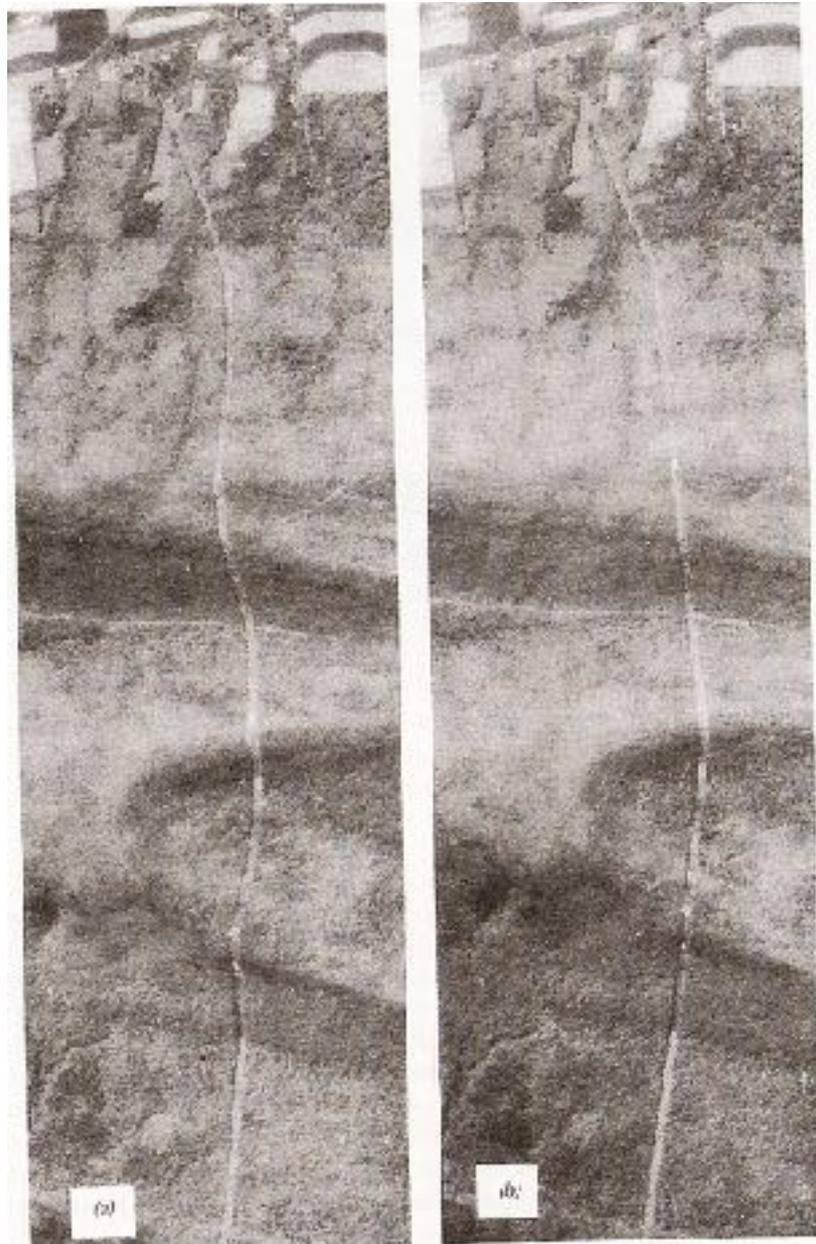


Figura 76. Fotografia (a) em perspectiva cónica central (ou simplesmente «em perspectiva») de parte de um terreno; e (b) ortofoto mostrando a correcção das distorções produzidas pelo relevo do terreno. Note-se que em (a) o caminho que atravessa a montanha parece possuir curvas. Estas são na realidade efeito da altitude do terreno face ao plano de projecção da imagem. O facto de certas partes da estrada estarem mais próximas do plano da imagem do que outras, produz «falsas curvas». A fotografia (b) corrige esta falsificação óptica. Através da visão estereoscópica determina-se a altitude correspondente a cada ponto na imagem, cuja orientação vertical é também restituída, e procede-se aos cálculos diferenciais da projecção.

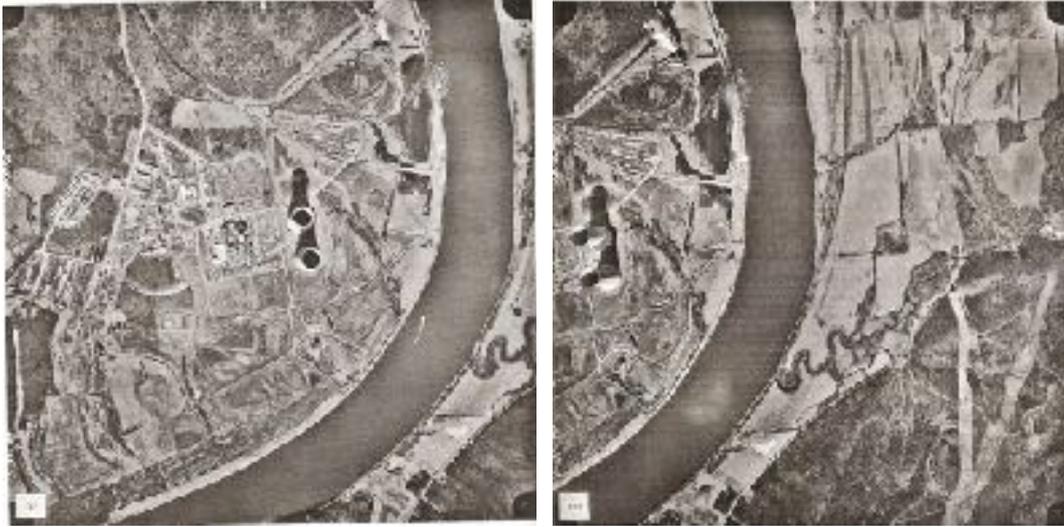


Figura. 77. Estas duas imagens demonstram o efeito de paralaxe. Note-se que quando as duas chaminés da fabrica estão próximas do centro (a) parecem estar mais verticais, ou seja, o seu desvio é menor que na imagem (b) onde o diferencial entre o topo e a base é maior porque o objecto se encontra mais distante da zona central da imagem onde o eixo de projecção é paralelo. As ortofotos eliminam estes desvios projectivos, fazendo equivaler todos os pontos da imagem a um ponto de vista central paralelo.

ganham volumetria em resultado da aplicação da perspectiva; ao «desenho panejado» ou «nervuras» («hachures») onde um conjunto de traços indicava as linhas de água pressupostas pelo topógrafo durante a sua deslocação ao local, dando a impressão de relevo através da textura dos tracejados – neste sistema o ponto de vista é «em carta»¹⁶²; os «desenhos panejados» a pincel também designados «aguadas», onde a impressão de relevo e as linhas de água resultam das tonalidades da aguarela, usados no século XIX; o desenho por cortes ou secções de planos horizontais equidistantes, geralmente esbatidos a aguarela, e que constituem as primeiras formas de «curvas de nível»; e as curvas de nível que permitem uma leitura métrica mais precisa, introduzidas na cartografia oitocentista.

O sistema da «curva de nível» consiste em traçar uma linha que ligue todos os pontos situados a uma mesma distância face ao nível médio da água do mar. Em cada

¹⁶² Sistema inventado em 1737 por Philippe Buache, melhorando-o nos seus «mapas físicos» de 1757. Um contributo no sentido do aumento de precisão quanto à informação altimétrica é introduzido em 1799 por Lehmann, que o torna um sistema mais abstracto.

ponto do mapa posso saber qual o relevo referindo-me à curva de nível onde se situa ou ao seu intervalo. Este método é mais abstracto e rigoroso, mas nada diz visualmente sobre a aparência morfológica. Embora seja concebido pressupondo uma visão de cima, na realidade não depende do ponto de vista. Com a sua informação pode-se elaborar um modelo elevatório, imitando a morfologia de uma montanha e a aparência empírica do relevo, mas no seu conjunto é um símbolo abstracto.

Durante os anos 1930 ainda existiam vários sistemas, por exemplo os mapas fisiocráticos de Raisz, com visões oblíquas a 45 graus, porque muitos cartógrafos e geógrafos defendiam a importância das imagens e dos pictogramas para facilitar a leitura dos mapas e caracterizar a morfologia e aspectos físicos dos locais. Porém, a maioria da cartografia com influência positivista, ligada à preocupação com a quantificação, privilegia mapas mais abstractos e rigorosos. Paradoxalmente, é o recurso a uma imagem – a fotografia – que permitirá à corrente quantitativa expulsar os aspectos «sensitivos» e as «impressões» paisagísticas dos mapas.

No início do século XX a tendência positivista em geografia tende a relegar para segundo plano o carácter estético que havia desempenhado até aí um papel importante na caracterização e compreensão dos fenómenos geográficos, tanto naturais como humanos, e na divulgação da sua aparência. Em cartografia, a fotografia é reduzida a instrumento métrico. Os cartógrafos abandonam o recurso às fotografias aéreas oblíquas, mais difíceis de transpor cartograficamente. O aspecto pitoresco que lhes está associado torna-se motivo de críticas e é considerado inaceitável na moderna geografia.

O conceito de paisagem como conceito geográfico permanece somente na geografia regional e a tradicional corografia, com a sua abordagem histórico-factual e monumental das paisagens, é criticada e perde importância. É em boa parte expulsa da ciência para o campo do entretenimento e do jornalismo. Segundo a análise da geógrafa Tania Rossetto, o recurso à fotografia aérea «constituiu o definitivo ‘parar da arte’ da ciência geográfica» (2004: 886).

Friedrich Ratzel, proponente do campo científico da geografia humana, dando-lhe um cariz darwinista, afirma no final do século XIX que a fotografia é responsável pelo abandono do maneirismo que caracterizava a geografia: «(com a fotografia) a representação da natureza veio adquirindo um carácter prevalentemente científico, repudiando a pintura do belo de maneira e a fraseologia convencional» (Ratzel citado por Rossetto, 2004: 887). As utilizações cartográficas vão concretizar a definição de um geógrafo, cunhada em 1896: «a fotografia, método objectivo feito instrumento» (idem), questionando o uso qualitativo-corográfico, ligado sobretudo aos métodos panorâmicos e ao recurso a desenhos e pinturas, privilegiados até então em Geografia.

Segundo a leitura de Tania Rossetto, a necessidade de afirmação científica da geografia em torno do paradigma positivista e progressista, desde o final do século XIX, a par de um novo contexto mediático da fotografia com o seu crescente uso jornalístico e doméstico, conduzirá à necessidade de expulsar os factores qualitativos associados à imagem, especialmente à pintura e gravura, e desenvolver uma abordagem crescentemente «objectivista» da imagem fotográfica, que culmina, entre outros, no desenvolvimento da «fotografia métrica». Mesmo relativamente ao seu uso «terrestre», Ratzel defendia que as características da representação fotográfica tornavam-na apta à utilização na «moderna geografia científica» que deve fundar-se num «método de descrição exacta e de vasta comparação mediante a palavra, o mapa, e a imagem» (Ratzel, citado por Rossetto, 2004: 887). Ratzel considera o carácter realista e descritivo da fotografia concordante com as expectativas da ciência e pensa a fotografia na triangulação com a palavra e o mapa para se tornar útil em geografia e garantir a sua legibilidade, considerando marginal a dimensão por vezes equívoca da fotografia. Em mente, Ratzel tinha os habituais desenhos topográficos, cujos equívocos, por contraste, poderiam ser maiores tanto quanto menor era a sua «impressão» de realidade.

«A fotografia, em suma, aprofundava ainda mais a distância entre os dois paradigmas visuais, o quantitativo-cartográfico e o qualitativo-figurativo. (...) A cultura dos cartógrafos colherá o potencial da imagem fotográfica sobretudo quando as inovações da fotografia aérea e o nascimento da fotogrametria lhes permitam submetê-la às exigências quantitativas e usá-la como simples técnica de relevo, obrigada a funcionar como uma imagem substancialmente atemporal e totalmente convencional. A fotografia acaba por ser para o geógrafo uma técnica irrecusável» (Rossetto, 2004: 884)

Por outro lado, isto significará a crescente importância do factor «espaço» em geografia que desde o século XVIII era dominada pela preocupação de explicar as evoluções naturais a que o conceito de «paisagem» melhor se associava, principalmente pela ausência de um pensamento geográfico que pensasse a paisagem na sua relação dinâmica com as actividades humanas (Cf, Claval: 2006). O novo ramo da Geografia Humana proposto por Ratzel no final do século XIX visava pôr fim a uma geografia dominada pelo naturalismo, pela classificação e compreensão das regiões naturais, sua topografia, clima, vegetação, solos, etc. – onde os povos apareciam como «raças naturais» e autóctones, característico da primeira antropologia. Porém, a abordagem de Ratzel das formas de ocupação territorial continua preocupada com as classificações de tipos-humanos e das formas de ocupação rural e a fotografia surge, mais uma vez, como instrumento de classificação e representação de tipos de paisagem (Rossetto, 2004).

O aspecto mais interessante, que contraria o positivismo fotográfico ratzeliano e dos geógrafos quantitativos, é a visão «fotográfica» do geógrafo do regionalismo francês, Vidal de la Blanche (1845-1918) que procurou escapar ao determinismo de Ratzel. O que tem implicações no modo como define a fotografia em 1908:

«Na falta da visão directa das coisas, a fotografia que devolve directamente a natureza das formas, enquanto ainda esperamos que possa devolver as suas cores, é um auxiliar precioso. É, contudo, necessário que seja praticada segundo um espírito geográfico, por pessoas que saibam espiar a natureza. Nessa condição, tem o mérito notável de poder captar as combinações mais expressivas, as perspectivas segundo as quais os traços melhor se compõem. Está apta a fixar para o estudo aquela visão fugitiva que mal conseguimos perceber, por exemplo, através da janela de um comboio e que ficámos com pena de nos ter escapado» (citado por Rossetto, 2004: 889)

Vidal não se compadece do determinismo fotográfico evidenciado por Ratzel nem pelos fotogrametristas da sua época (estes ainda na era pré-ortofotográfica) e desconfia da fotografia preferindo a experiência directa do geógrafo na região que estuda. Mas, reconhece que se for orientada por um «olhar geográfico», por um modo geográfico de fotografar, pode ser vantajosa: um bloco de notas que facilita a memória, sem contudo substituir a deslocação do estudioso ao «terreno». Vidal apresenta por isso uma visão fundamentalmente documentarista da fotografia onde não a concebe apenas como um dispositivo de classificação e arquivo de nomenclaturas e de «vistas-tipo», mas como meio de fixar a memória da experiência do geógrafo no local, ou seja, como um meio de construção de um olhar interpretativo desse local.

Como refere Tania Rossetto, Vidal oferece assim «uma moderníssima definição da fotografia científica» (idem:890), no momento em que o modernismo fotográfico, ainda na sua fase pictorialista, se começava a afirmar em torno da ideia de que a fotografia manifesta um «olhar» especificamente fotográfico resultado de uma projectualidade humana individual

A sua consciência da ambiguidade da imagem fotográfica fá-lo defender a necessidade de introduzir comentários às fotografias para lhe dar «espessura intelectual» e para que possam ser instrumentos de pesquisa. Segundo Rossetto, os

geógrafos regionalistas franceses, onde se inclui Jean Bhrun, geógrafo contratado para trabalhar no projecto dos Arquivos do Planeta (que decorreu entre 1912 e 1933), vão usar a fotografia como aspecto-chave dos seus trabalhos de construção de um retrato das regiões francesas, inventando dispositivos de leitura das fotografias (em termos de combinação, disposição gráfica, sequência, legendagens, etc.). Nos usos mais positivistas cada imagem valia por si na sua demonstração do objecto. Apesar de integrar um arquivo, cada imagem é pensada separadamente. Ao contrário, nesta interpretação modernista do olhar científico em geografia, uma fotografia nunca vale por si. Tal como, no jornalismo, os fotorepórteres testemunharão com os seus photo essays.

Se pensarmos bem, grande parte da fotografia do modernismo até ao final dos anos 50, em diferentes campos, do jornalismo, ao documentarismo científico e não científico, à arte, constituiu-se em torno desta mesma preocupação de devolver um retrato regional, um olhar sobre uma terra, uma cidade, as suas «gentes». Nestas práticas, o conceito de paisagem permanece central, mas adopta-se sobretudo a ideia mais propícia de «retrato regional», implicando a consciência de uma certa dificuldade de colocar tudo numa única imagem, o que os distingue da atitude fundamentalmente panorâmica e contemplativa das fotografias expedicionárias e de cidades durante o século XIX.

Apesar de tudo, estes retratos regionais, ainda que através de várias imagens, ou sobretudo devido a essa estratégia comunicacional, continuam a participar da vontade panorâmica em torno da qual a fotografia se pensou mas trabalham a descoberta dos efeitos de sentido produzidos pela multiplicação de pontos de vista e dos «efeitos de quadro» que a fotografia propicia, construindo activamente o imaginário dos lugares, dos países e cidades. As suas imagens são uma espécie de mapas capazes de, como qualquer mapa, tornar real um «território» através da construção do seu imaginário, mesmo quando não serve para nos guiar.

Estas práticas aproximam-se da tendência corográfica-qualitativa, embora a designação saía de circulação uma vez que a Geografia Humana, ao contrário da tradicional corografia, deixa de valorizar o discurso histórico-factual e a simples descrição da aparência física dos lugares, habitual nos textos e imagens da corografia. Contudo, o objectivo de construir «grandes retratos regionais», que no âmbito da geografia regional também incluiu a imagem aérea para medida de densidades populacionais e outras distribuições, cadastros, padrões de ocupação dos territórios, etc., não escapa a uma tendência mais geral da construção de um espaço social abstracto, reduzido a descrições visuais e a parâmetros quantitativos.

Aproximando-se mais eficazmente da realização de um mapa total 1:1, da ideia de um «espelhamento» do mundo, nessa confusão entre coisa e imagem que a fotografia promove, os mapas transformaram-se em fotografias e as fotografias em mapas, unificando as duas tendências visuais: a cartográfico-quantitativa e a qualitativa-figurativa.

«Na sua essência, as ortofotos são «fotomapas». Tal como os mapas, apresentam uma única escala (mesmo para tipos diferentes de terreno) e, como as fotografias, mostram o terreno no seu detalhe real («actual») (e não através de linhas e símbolos). Assim, as ortofotos dão ao analista de recursos (terrestres) o «melhor de dois mundos» - um produto que pode imediatamente ser interpretado como uma fotografia mas na qual as verdadeiras distâncias, ângulos e áreas podem ser directamente medidas. (...) As ortofotos propiciam a comunicação de dados espaciais, já que os utilizadores tendem a relacionar-se melhor com as ortofotos do que com os mapas convencionais de linhas e símbolos» (Lillesand et al., 2004: 171)

As «pinturas-mapas» do século XVII tornaram-se actualmente «fotografias-mapas». A fotografia aérea vertical da cartografia do século XX permitiu a construção

de um espaço «objectivado», espurgado do tempo histórico e do tempo das vivências quotidianas, plano e planificável. A sua disponibilização nos softwares dos globos digitais constroi agora a ilusão de experienciar esse mundo parado, transforma o modelo fotográfico do mundo numa experiência de duração de um espaço instantâneo. Penso que essa possibilidade está, paradoxalmente, a produzir a consciência do carácter artificial e demasiadamente restrito do espaço abstracto.

A cartografia tende, ainda hoje, a usar a fotografia aérea sobretudo como instrumento e não directamente como mapa, porque apesar de tudo a imagem fotográfica introduz uma visão paisagística e estética que pode distrair o utilizador do mapa. Porém, reconhece-se, como é notório no excerto, o poder comunicacional da informação visual fotográfica para o utilizador do mapa, sejam quais forem os seus propósitos. Os autores do excerto quando escrevem que as ortofotos permitiram conjugar «o melhor de dois mundos» referem-se precisamente a essa capacidade de conjugar a exactidão milimétrica à escala, como num mapa tradicional, e a qualidade informativa e «quase-perceptiva» (Merleau-Ponty; Metz e Schaeffer) da semelhança visual da fotografia.

A popularização dos globos virtuais e de outros sistemas de cartografia «electrónica» com sistemas de orientação por satélite (GPS), tornados um fenómeno de consumo já no nosso século, fez-se através das ortofotos digitais onde desenho e «arché» fotográfico se misturam. Mas, porque as imagens aéreas não promovem a identificação dos lugares, nem o nosso reconhecimneto destes, uma vez que a nossa experiência dos lugares não é aérea, a popularidade destes dispositivos faz-se, hoje, introduzindo a visão aérea oblíqua e as «vistas de rua», a imagem panorâmica do ponto de vista de um transeunte (360 graus horizontal por 290 vertical). Uma espécie de recriação num só dispositivo de todas as imagens que fizeram a história das imagens da vigilância da Terra. O resultado é uma imagem ideologicamente muito forte do imaginário do Globo e da globalização.

6.5. Conclusões

A concretização do espaço abstracto, o espaço do capitalismo de acordo com a análise de Henri Lefebvre, produziu-se, entre outros factores, também através das representações do espaço realizadas pela fotografia cartográfica. Ela consome a espacialização e a fusão entre espaço e visão que constituem a estratégia de poder que historicamente se liga ao desenvolvimento dos estados e responde às necessidades de domínio do território, de conhecimento, previsão, instrumentalização, alteração, controlo. A ortofoto emblematiza essa capacidade de calcular os modos como as tecnologias funcionam na relação com os objectos em função de uma determinada informação a produzir.

A fotografia define-se, de modo mais forte no modernismo, como um modo de espacializar e de pensar o espaço como uma instância visual e constituída por pontos, por relações abstractas entre «lugares» tornados «pontos num mapa» e muito particularmente por «pontos de vista» que favoreçam os factores espaciais como o distanciamento e a elevação. As fotografias aéreas verticais e a sua utilização tanto artística como cartográfica serão, certamente, aquelas onde a concepção moderna de espaço enquanto «espaço abstracto» está mais evidente (Lefebvre, 2000).

O espaço abstracto é definido pelo autor como o espaço da isotopia e da homogeneidade instrumental. Não que o espaço seja homogéneo, simplesmente é apresentado como tal «*para resistir à ameaça das diferenças*», e prossegue: «*a homogeneidade instrumental produz ilusão, a descrição empírica do espaço consagra-a, aceitando como tal o próprio instrumental*» (Lefebvre, 2004: 328).

A cartografia e a fotogrametria na sua redução isotópica do espaço são o exemplo por excelência desta construção instrumental e do seu imenso poder «guerreiro». Constituem o elemento de «representação do espaço» abstracto:



Figura.78. Ortofoto de Vila Nova de Gaia, 2008. Instituto Geográfico Português.

«A redução ao espaço euclidiano homogéneo, primeiro do espaço-natureza, depois de todo o espaço social, confere-lhe um poder tremendo. Ainda mais porque essa primeira redução conduz facilmente a uma outra: a redução do tridimensional às duas dimensões: o «plano», a folha de papel branca, o desenho sobre essa folha, os mapas, os grafismos e projecções» (idem:329)

A vivência do espaço, a dimensão do vivido das «práticas do espaço», tendem a ser reduzidas à «lógica da visualização», ao domínio do óptico sobre os outros sentidos e dimensões e tornou-se, numa afirmação histórica que se desenvolveu desde a perspectiva renascentista (mas onde aí não consegui dominar os espaços simbólicos da representação, era o contrário que se verificava), assume-se agora, desde final do século XIX, como uma prática social abrangente.

A tese de Marshall McLuhan vai, aliás neste sentido, ao demonstrar, nomeadamente no seu paradigmático *A Galáxia de Gutenberg*, que a imprensa escrita

veio contribuir para a expansão social da visualidade e da sua lógica linear e sequencial. O olhar põe os objectos à distância, ao longe, transforma-os em «objectos passivos», o que se evidenciou na importância do espectador que contempla a natureza, essa figura dominante da própria história da imagem e da cultura. Enquanto prática social o espaço só adquire existência real, segundo esta análise, através da visualização intensa, tanto agressiva (e militar) quanto repressiva (e disciplinar). Lefebvre chega mesmo a referir que «*os corpos são substituídos pela visualização*» (idem:330), o que, de facto, descreve a actividade do fotogrametrista e da sua redução do humano.

Por isso, o espaço abstracto tornou-se dominante quando também conformou os aspectos mais simbólicos da existência (espacial): ou seja, quando sobredetermina os «espaços da representação». A sua figura é descrita como «o fálico» enquanto objecto «transaccional», que segundo a psicanálise significa o tipo de objecto que substitui afectiva e simbolicamente o objecto real e reclama, na sua instituição ilusória e parcial, o objecto absoluto. As fotografias, sobretudo as (mais ou menos) figurativas, são «objectos transacionais», no sentido psicanalítico de substitutos fantasmáticos que nos fazem sentir seguros perante o terror: que de facto parece estar subjacente a estas práticas. As duas características descritas por Lefebvre têm que ver, igualmente, com aspectos da prática fotogramétrica da fotografia, que confirmam a sua análise: a verticalidade e a metonímia como modos de expressão e actualização do poder dos espaços da representação da época do «espaço abstracto» e daí a sua reificação nas polícias, nos exércitos na burocracia, que orientam a vida social.

Embora a verticalidade seja traduzida simbolicamente no mapa topográfico (pelas curvas de nível) a sua produção fotográfica binocular e tridimensional evidencia a sua importância. Dennis Wood, já foi aqui referido, lembrava que o relevo só surge nos mapas quando ele representa um qualquer interesse do produtor do mapa. A prática espacial e a visualização do espaço, neste uso específico da cartografia e da fotografia «dos lugares», continua a privilegiar o monumento que marca e identifica o território, qual Totem das cidades ocidentais. As suas fotografias são formas «transacionais» de

responder a um desejo de segurança face ao espaço anónimo do urbanismo industrial e face a um desejo de apropriação (no sentido de propriedade).

Quanto ao aspecto metonímico, da parte pelo todo, ele é inteiramente adequado às leituras da fotografia, embora nem sempre possa ser possível assegurar a passagem da singularidade indicial do fotografado para a sua generalização simbólica. Mas, como já referi, toda a problemática do todo e da parte trabalhou as imagens desde o momento em que, nos termos de Lefebvre, deixaram de responder às determinações do «espaço absoluto» dos deuses e passaram a ter o poder de descrever e mapear (e assim determinar) o real.

Um aspecto interessante desta abordagem é a pressuposição que nenhuma produção do espaço está totalmente realizada e totalmente desprovida de contradições e resistências:

«O espaço abstracto não é homogéneo, tem a homogeneidade por fim, por sentido, e por ‘objectivo’. Impõe a homogeneidade. Em si mesmo é plural. O geométrico e o visual completam-se e opõem-se, procuram produzir o mesmo efeito por caminhos diferentes: por um lado, a redução do real ao «plano» (também pode ser traduzido por mapa), ao vazio sem mais qualidades, por outro, ao rebaixamento típico do espelho, da imagem e do puro espectáculo sob um olhar puro e gélido. Quanto ao «fálico», emerge como «suplemento» para que haja ‘qualquer coisa’ nesse espaço» (idem: 331)

É este espaço que também cria o espaço cubista, que Lefebvre lê como resultante do trabalho do Romantismo de transformação da espacialidade abstracta para a percepção imediata, que discuti a propósito dos regimes visuais que permitem compreender a imagem fotográfica. E se por um lado os movimentos modernistas nas várias disciplinas artísticas contestam os valores do espaço perpéctico renascentista,

isso significou na verdade um culminar dos valores da abstracção, do formalismo e da verticalidade «fálica», típicos do espaço abstracto.

Vimos no final do capítulo sobre a perspectiva renascentista que as suas implicações lógicas *forçariam* à sua aplicação multiperspectiva que, no limite aéreo vertical, poderia logicamente produzir a sua própria contradição, o abandono das regras que a instituem. A investigação do visível e dos efeitos de realidade e seus limites que as câmaras vieram permitir concretizaram tecnicamente a visão de Apolo. Mas esta afasta-se dos cânones da perspectiva central: se estivermos suficientemente distantes perde-se a impressão de profundidade; se estivermos mais próximos o espaço parece deformar-se e desregular-se. O ponto de vista aéreo que primeiro se constituiu na história da imagem ocidental, a partir do final do século XVI, foi a visão iconográfica (das cidades), isto é, a vista aérea oblíqua, que consegue manter a nossa possibilidade de relação corporal e emocional com os objectos representados. Por isso, foi tão importante desde o baloonismo e ainda é o ponto de vista que melhor responde a um desejo de panoramismo territorial.

A ruptura com a perspectiva renascentista esteve na mira dos artistas futuristas e construtivistas que encontraram na fotografia aérea a possibilidade de criticar o carácter «pitoresco» das imagens tradicionais: «*A fotografia de uma paisagem, de uma pessoa ou grupo de pessoas, obtida com harmonia e minúcia de detalhes é de uma banalidade tal que nos faz dizer «Parece um quadro», é coisa para nós absolutamente superada*», escrevem Marinetti e Tato (Manifesto da Fotografia Futurista, 1930). Esta crítica é de facto a proposta de um novo homem e de uma nova sociedade, da construção de um espaço abstracto mais efectivo, transformado em espaço vivido, transformando por completo as relações sociais.

As tecnologias tiveram aí um papel decisivo na mudança de consciência do próprio espaço e tempo, enquanto perceptivos e, nesse sentido, enquanto construções dinâmicas. Mas os valores constituídos foram os da pura abstracção e funcionalidade, emblematizada pela fotografia científica e pela fotografia aérea.

Giovanni Lista, no seu trabalho sobre o movimento futurista confirma esta ideia:

«A poética do dinamismo naturalmente levou Boccioni, Carrá, Russolo, Balla e Severini a considerar a fotografia científica como uma possível matriz para os instrumentos formais da arte futurista. Ao traduzir pela primeira vez as dimensões infrasensorial e metaperceptiva, ao transfixar a transitoriedade ou a invisibilidade da interacção entre matéria e energia, revelando assim a dimensão inconsciente do olhar, a fotografia parecia penetrar no próprio mistério da vida. Com efeito, a fotografia criou um novo código visual, um sistema de signos através dos quais o futurismo pretendia fornecer uma interpretação estética na linha dos ritmos do mundo moderno e das cadências dos intermináveis ciclos que causam a continua mutação de tudo» (Lista, *Futurism and Photography*, Merrel Ed., p.9-10)

Enquanto se forja a consciência política das práticas da imagem, uma política de «pontos de vista», os construtivistas raramente usam pontos de vista frontais, enquanto os futuristas fazem a apologia da «aeropittura», os valores que defendem são o da expansão da racionalidade geométrica, abstracta e planificadora. Algo que não teve consequências muito pacíficas.

Nos domínios do urbanismo e do design industrial também se procurou implementar essa estratégia de imposição do ideal de um espaço homogéneo. Nessa política do espaço estavam já elementos que hoje estão mais próximos do espaço contemporâneo e que visam a integração harmónica das diferenças, começando a questionar a prioridade do visual e a alargar a noção de espaço.

Sintomático dessa mudança parece ser a extensão da noção de fotografia, em fotogrametria. Um dos aspectos mais instrutivos quando se lê um manual actual de fotogrametria e detecção remota (por exemplo o de Lillesand; Kiefer e Chipman, 2004) é o conceito de fotografia que nele se inscreve. As câmaras fotográficas são descritas como sensores de energia electromagnética capazes de captar as suas variações de onda

e de as registar sobre determinadas formas, nos casos mais comuns produzindo informações visuais sobre dados aspectos formais dos objectos que foram emissores dessa energia, registando-os num suporte bidimensional. O que vulgarmente designamos por «fotografia». Hoje, esta informação usa-se para a construção de modelos digitais de elevação tridimensional ou outras quaisquer formas de organização da informação «detectada»¹⁶³.

«Detecção Remota é a ciência e a arte de obter informação sobre um objecto, área ou fenómeno através da análise de dados adquiridos por meio de um dispositivo **que não está em contacto directo** com o objecto, área ou fenómeno sob investigação. (...) Os nossos olhos agem como sensores que respondem à luz reflectida (...). Os dados recolhidos pelos olhos são impulsos que correspondem à quantidade de luz reflectida pelas zonas claras e escuras (dos objectos). Estes dados são analisados e interpretados pelo nosso computador mental. (...) Relativamente a muitos aspectos, a detecção remota pode ser pensada como um processo de leitura.» (Lillesand, 2004: 1, *sublinhado nosso*).

Este manual de detecção remota contemporâneo diz, então, ter por objecto todos os sensores de energia electromagnética que operam a partir de plataformas aéreas com o objectivo de inventariar, mapear e monitorizar os recursos da Terra. Estes sensores detectam diferentes tipos de energia electromagnética. Para além das câmaras, estamos

¹⁶³ Os sistemas de detecção remota, neste sentido lato que inclui a fotografia aérea, classificam-se, entre outros factores, quanto à forma de mostrar a informação que produzem, dita «informação de saída» («output»). Podem ser sistemas imagéticos («imaging») quando a informação captada é apresentada sob a forma de uma imagem visual; ou não imagéticos, quando a informação apresentada surge sob a forma numérica ou de gráficos. Este último tipo de informação, se usarmos a definição de ícone da semiótica de Peirce, constitui também um signo icónico mas não no sentido das suas qualidades aparentes, como no primeiro caso, que por isso se diz ser um «ícone de primeiridade», mas serão ícones de segundidade por se assemelharem a aspectos relacionais típicos daquela categoria faneroscópica (Cf. Peirce, ----) permitindo por exemplo perceber relações entre elementos ou comparar qualidades ou características. Existem ainda sistemas considerados «passivos», como é o caso da fotografia no seu uso mais comum, em que o sistema sensor (a câmara) capta luz que não produz; Os sistemas «activos» são aqueles que lançam sobre os objectos a sua própria fonte de radiação electromagnética. É o caso de muitos sistemas de radares. Porém, muitas práticas fotográficas, mesmo nos usos mais afastados do controlo científico são um sistema misto, já que se usa por vezes luz artificial (Cf. Wolf, 1987).

a falar de sonares, de radares, de sensores multi-espectrais, hiper-espectrais, termais, etc. que são hoje capazes de disponibilizar a informação detectada em imagens de vários tipos, essencialmente assentes nos protocolos digitais.

Qualquer fotografia pode ser encarada, então, como um destes dispositivos que capta como se diz no excerto sem estar «em contacto directo», isto é, em contacto material (uma vez que existe sempre uma espécie de contacto dos campos electromagnéticos, mas não das massas que compõem os objectos nem dos dispositivos que os captam). Qualquer fotografia é uma forma de detecção remota, o que não deixa de trazer novas nuances à sua história. Torna qualquer fotografia remota no tempo e remota no espaço, por muito próxima que esteja. Mas hoje é a integração de todos os sensores em sistemas de modelização que está a procurar resolver a imobilidade fotográfica.



Figura 79. Lazslo Moholy-Nagy

«Estamos a aproximar-nos de uma forma de existência kinética e espaço-temporal, uma consciência crescente dessas forças e das suas interrelações que no futuro irão definir toda a vida, das quais, no entanto, não sabemos nada durante muito tempo e para as quais, até à data (1947) não desenvolvemos uma exacta terminologia... O espaço-tempo pode significar isto: a relatividade do movimento e das suas medidas... o registo simultâneo de processos interiores e exteriores, o desocultamento de estruturas atrás das suas superfícies. Também significa uma nova maneira de perceber materiais, energias, tensões e as suas correspondentes implicações sociais. Este esboço não pode ainda ser acedido relativamente aos seus resultados na melhoria das condições de vida dos homens, embora os artistas e designers estejam já a experimentar estas possibilidades com renovados níveis de consciência.» (in MOHOLY-NAGY, 1947: 15)

Parte 3
Terra com espectador

7. As fotografias da terra vista de fora

«Deixámos a terra firme, embarcámos! Não podemos voltar para trás, mais ainda cortámos todas as ligações com a terra firme! Agora, barquito, toma cuidado! Tens na tua frente o Oceano! É verdade que ele nem sempre ruge, por vezes espraia-se calmo, como se fosse seda e oiro, como um sonho de bondade! Momentos virão, porém, em que reconhecerás que ele é infinito e que nada há de mais terrível do que a infinitude. Ai da pobre ave que se sentiu livre e se debate agora contra as paredes da gaiola! Ai de ti, se as saudades da terra firme te assaltarem, como se lá tivesse havido mais liberdade... agora que já deixou de haver “terra”»

Nietzsche, *A Gaia Ciência*, § 124, Ed. Círculo de Leitores, p.139

As fotografias da Terra vista de fora são particularmente exemplares na demonstração da presença conjunta das categorias de mito e ciência, conhecimento e imaginário, arcaico e ultra-tecnológico. As primeiras imagens fotográficas mostrando o nosso planeta como uma entidade no espaço datam da segunda metade do século XX com as tentativas soviética e americana de conquista do espaço, constituindo um marco histórico que é geralmente assinalado pela colocação em órbita dos «Sputnik» soviéticos, os primeiros satélites artificiais terrestres, em finais de 1957.¹⁶⁴

Havia já sido percorrido um longo caminho desde que em meados do século XIX se tentou fotografar a partir de um balão de ar. Chegar cada vez mais alto

¹⁶⁴ A concretização deste objectivo pelos soviéticos impulsionou os americanos a criarem a National Aeronautics and Space Administration (NASA) em 1958. Numa clara corrida contra a URSS e colocando a criação da NASA numa perspectiva histórica, declaradamente imperial, o Presidente da altura, Lyndon Johnson, declara: «O Império Romano controlou o mundo porque construiu estradas... o Império Britânico tornou-se dominante porque tinha navios. Na idade do ar nós tornámo-nos poderosos porque tínhamos aviões. Agora os comunistas estabeleceram uma marca no espaço sideral» (Cosgrove, 1994: 281), referindo-se ao programa espacial soviético Sputnik (literalmente «Companheiro de viagem»). O Sputnik 1 foi lançado em 4 de Outubro de 1957 e o Sputnik 2 em Novembro do mesmo ano, transportando a famosa cadela Laika. As fotografias da Terra obtidas nos programas soviéticos foram produzidas principalmente através das sondas Zond, enviadas à Lua. Os satélites soviéticos Sputnik não dispunham de câmaras (Newhall, 1969: 113).

começou a ganhar força quando, após a segunda Guerra Mundial, os americanos lançaram os foguetões alemães V2 com câmaras de filmar acopladas¹⁶⁵. A grande altitude será alcançada em permanência com a proliferação dos satélites, quase todos equipados com câmaras fotográficas e/ou de vídeo destinados à monitorização constante da superfície e atmosfera terrestres. Os primeiros satélites a transmitir imagens de todo o globo terrestre, colocados a cerca de 35.888 quilómetros da Terra, foram os ATS (Applications Technology Satellite), a partir de 1966, e o DODGE (Department of Defense Gravitational Experiment) que, em Julho de 1967, envia a primeira série de imagens coloridas. Porém, na época, a maior parte dos satélites não é colocada a uma distância suficiente para conseguir captar imagens de todo o globo terrestre no espaço, pelo que as fotografias da Terra resultaram, sobretudo, dos programas espaciais de «conquista» da Lua, o mais produtivo dos quais em termos fotográficos foi o programa americano Apolo.¹⁶⁶

Destas missões resultaram aquelas que são consideradas as duas primeiras fotografias da Terra, mesmo que, como veremos, várias as tenham precedido. Trata-se de «Earthrise» uma fotografia a cores atribuída ao astronauta William Anders da tripulação da nave Apolo 8, tirada a 24 de Dezembro de 1968 e catalogada como a imagem AS8-14-2383 (fig.80); e «The Blue Marble» classificada como a imagem

¹⁶⁵ Estes foguetões tinham sido desenvolvidos pelos alemães para transportar e lançar bombas. Em 1946 o Laboratório de Física Aplicada da Universidade de John Hopkins utilizou-os para obter imagens aéreas da Terra já que os foguetões subiam a 104,61 quilómetros de altitude. As câmaras de filmar VRY com filme de 35 milímetros estavam protegidas numa caixa de alumínio injectada na descida do foguetão aos 25 mil pés de altitude e posteriormente recuperadas em Terra. Estas foram as primeiras imagens de grande altitude, mas ainda não conseguem mostrar o planeta inteiro. Em 1959, o míssil Atlas atinge os 1.126,54 quilómetros acima da Terra fotografando a sua curvatura. Estas experiências demonstraram a importância da fotografia e do vídeo na «vigilância» permanente da Terra e passarão a ser uma prioridade no desenho tecnológico dos Satélites artificiais.

¹⁶⁶ O programa espacial Apolo consistiu em dezassete missões tripuladas, o que o distinguiu de programas anteriores como os Luna, Ranger, Surveyor ou Lunar Orbiter onde não seguiam astronautas. O programa Apolo decorreu entre 1968 e 1972, tendo a missão Apolo 11 alcançado o solo lunar a 21 de Julho de 1969. A partir daí mais cinco missões Apolo alunaram: a Apolo 12, 14, 15, 16 e 17. Estas missões eram verdadeiras expedições fotográficas. Todas as actividades dos astronautas foram fotografadas por eles próprios a partir das câmaras manuais que transportaram consigo, como acontece em Terra por ocasião de uma qualquer viagem de férias. As naves foram ainda equipadas com aparelhos fotográficos destinados a cartografar o solo lunar e câmaras de televisão para as várias transmissões televisivas que decorreram em directo. Cfr. www.Ipiu.usra.edu/resources/apollo/.

AS17-148-22727, conseguida no dia 7 de Dezembro de 1972 às 5 horas e 39 minutos da madrugada (TMG), 5 horas e 6 minutos após o lançamento da Apollo 17, a última missão do programa Apollo (fig.85).

7.1. O nascer da Terra

Os títulos são significativos pelo facto de «ancorarem» estas imagens a um conjunto de sentidos metafóricos e testemunhais e por serem o instrumento principal de uma deslocação de sentido de uma leitura científica, mais denotativa, para uma leitura mais abrangente e popular¹⁶⁷.

No caso da imagem 2383, o título «O nascer da Terra» é justificado pelo facto de permitir descrever a experiência vivida pelos cosmonautas-fotógrafos que se referem repetidamente ao momento único em que, vindos da face distante da Lua, avistaram o nosso planeta¹⁶⁸. O que atribui um sentido vivencial considerado distintivo do fotográfico: a fotografia não é entendida como uma imagem que se limita a descrever o objecto representado mas como testemunha da experiência de visão do próprio fotógrafo¹⁶⁹.

Nesta imagem vemos em primeiro plano o solo lunar que marca a linha de horizonte ao nível do primeiro terço horizontal da imagem. Em segundo plano, ligeiramente descentrado para a direita e parcialmente iluminado, surge o planeta Terra,

¹⁶⁷ As legendas do sistema científico obedecem à lógica arquivística de classificação serial, através de uma combinatória alfanumérica. Esta classificação serve vários propósitos típicos da lógica arquivística. O «AS» identifica o programa espacial («Apollo Spacecraft»), o número identifica a missão particular (num caso AS 8 e no outro 17); o número seguinte identifica a bobine do filme onde se encontram os negativos; os números finais identificam a fotografia particular. Este sistema de classificação permite localizar qualquer imagem individual bem como relacioná-la com as sequências em que foi produzida, o local e horas da sua produção.

¹⁶⁸ Na verdade só esta navegação em torno da órbita lunar permite esta sensação de um «nascer da Terra» já que a Lua, por ter um movimento síncrono em torno da Terra, apresenta sempre a mesma face voltada para ela. Assim, um observador situado na face oculta nunca veria a Terra e um observador situado na face visível estaria sempre a vê-la. Só a passagem de um lado para outro permite então, esta sensação.

¹⁶⁹ Todas as transmissões entre os astronautas, entre estes e os colegas em Terra foram registadas. Nos momentos anteriores à captação fotográfica (às 75h:47m:30s) ouve-se: «Oh! Meu Deus! Olha aquela imagem além! Aqui vem a Terra a aparecer. Uau! Como é bonita!». De notar que o astronauta se refere ao objecto percebido como uma imagem.

num azul e branco cintilantes. Esta imagem constitui uma espécie de topos das imagens do planeta Terra, pois que, imaginariamente, coloca o espectador na Lua, embora estando na realidade distante do seu solo. Além disso, trata-se da reversão da muito familiar imagem de um luar visto de Terra, o que, por si só, induz o grandioso efeito de espectacularidade.

O mesmo enquadramento surgia num conjunto de duas imagens a preto e branco transmitidas para Terra a partir da nave não tripulada Lunar Orbiter I que as envia em 1966 (fig. 81). A linha de horizonte traçada pela Lua em «The Earth and the Moon», título atribuído pela NASA à mais conhecida destas duas imagens, é uma diagonal ascendente e a Terra surge mais próxima e menos iluminada que na imagem equivalente da Apolo 8. A Lua está também mais distante e envolvida por nuvens que dificultam a visibilidade do seu solo. Isto acontece necessariamente, porque esta primeira missão se encontrava mais distante da Lua do que a Apolo 8¹⁷⁰.

«The Earth and the Moon» não alcançou a receptividade de «Earthrise» em parte devido à sua menor qualidade, mas, e principalmente, porque foi obtida por meios exclusivamente técnicos. Apesar de apresentar a mesma concepção de imagem, não foi interpretada da mesma forma por se considerar não poder existir nela qualquer traço de uma «experiência de visão» directa. Informação que não está inscrita em nenhuma das imagens.

Todas as imagens das cinco missões Lunar Orbiter, que decorreram nos anos 1966 e 67, eram originalmente fotografias de alta resolução tiradas por duas câmaras instaladas a bordo e integradas num sistema completamente automatizado, uma vez que na nave, tratando-se de uma missão telecomandada, não viajavam humanos. Por essa razão, as imagens da Lunar Orbiter tiveram de ser reveladas a bordo, através de um sistema automático, transformadas em sinal vídeo por scannerização, transmitidas via sinal rádio e reconstituídas, após a sua recepção, nos postos terrestres.

¹⁷⁰ A Lunar Orbiter orbitou a Lua a uma distância de 3000 quilómetros desta, enquanto a Apolo 8 distava apenas 111 quilómetros (e 386,24 mil quilómetros da Terra). A nave Apolo 8 foi a primeira nave tripulada a sair do campo gravitacional terrestre e a entrar no campo gravitacional de outro planeta.

Um sistema que, conjuntamente com o que já acontecera para a transmissão das imagens recolhidas pelas missões a Marte, esteve na origem do desenvolvimento das imagens digitais.

A reconstituição visual dos sinais enviados pela Lunar Orbiter originava a perda de definição, produzindo imagens menos nítidas que as do programa Apolo. Relativamente a «The Earth and the Moon», «Earthrise» é uma imagem com mais informação e que melhor satisfaz os códigos e parâmetros de qualidade exigidos pelos sistemas sociais de distribuição de imagens. Este factor permitiu a sua divulgação em várias revistas, quer da especialidade quer de grande informação, bem como a edição de um selo em 1969 pelos serviços postais americanos, e ainda, diversas utilizações em anúncios publicitários (figs. 82, 83 e 84). É, actualmente, vendida em poster e facilmente acessível pela Internet.

Em Portugal a foto «Earthrise» foi publicada na revista Vida Mundial, numa separata especial com imagens da Apolo 8, na sua edição de 17 de Janeiro de 1969. Outra versão a preto-e-branco fora já publicada na mesma revista a 3 de Janeiro. Também a preto-e-branco a imagem é publicada no jornal «O Século» de 13 de Julho de 1969, antecedendo a chegada dos homens à Lua ¹⁷¹.

¹⁷¹ A possibilidade de transmitir imagens é um aspecto fundamental para o conhecimento dos planetas. Em 1965 a nave robotizada Mariner IV, enviada a Marte, transmitiu vinte e duas fotografias desse planeta, atravessando 167 milhões de milhas, o equivalente a sete meses de viagem da nave. Como a nave não regressa a Terra, a transmissão constitui a única forma de acesso a alguma espécie de informação visual mais próxima do que os telescópios em Terra conseguem alcançar. Para a Lunar Orbiter I desenvolveu-se um sistema de exposição, avanço do filme, revelação, scannerização e transmissão bastante sofisticado. Foram usadas duas câmaras com lentes de 80mm (média resolução) e de 610 mm (alta resolução), respectivamente, de forma que o ângulo captado pela lente de alta resolução era de secções no interior da área captada pela média angular. A Kodak forneceu um filme especial de alta resolução e grão fino (Kodak SO-243), insensível a radiações, com 70 mm de largura e 80 metros de comprimento, uma vez que todo o sistema fotográfico era completamente automático. O alcance das imagens obtidas permitiu identificar alvos a 500 metros e a 65 metros, enquanto que através dos melhores telescópios terrestres apenas conseguíamos uma resolução de 500 a 1000 metros. A revelação utiliza o filme Bimat da Kodak desenvolvido para o efeito («Kodak dry Bimat transfer film SO -111»). O contacto do filme exposto com o filme Bimat produzia a revelação e fixação da imagem (num sistema automatizado que depois será comercializado para a fotografia convencional e que ainda hoje se utiliza nas mais diversas lojas de fotografia). Depois desta operação, o filme segue através de um sistema de roldanas que fazia o avanço automático do filme, até uma zona que fazia passar um raio de luz através do filme, registando as variações luminosas em diferentes graus, e convertendo-as em intensidades eléctricas (ou seja, inventou-se um scanner). Esta scannerização processa-se por secções da imagem, dividindo-a em 18 mil linhas (ou 1/10 polegadas). Estes sinais eléctricos são depois transmitidos via sinal rádio e os diversos «framelets» que constituem a imagem scannerizada são reconstituídos no receptor terrestre. Trata-se da operação, hoje vulgar, de digitalização.

No rescaldo do programa Apolo, «Earthrise» é publicada novamente em versão colorida na capa da *Vida Mundial* de 8 de Dezembro de 1972. Parte desta imagem surge também no anúncio da fig. 84 .

Não é surpreendente que a primazia seja atribuída a imagens coloridas. Estas não só representam melhor os códigos populares para as boas imagens, já que acrescentam um factor de realismo, valor central da cultura visual ocidental, como se relacionam com a identidade do próprio planeta celebrado como «planeta azul»¹⁷². A imagem a cores permite aos espectadores identificarem com facilidade o planeta, o que não ocorre sem esse «azul». No caso de «Earthrise», a cor expressa mais fielmente a experiência dos astronautas e o aspecto testemunhal que, mesmo num contexto científico, faz parte do discurso sobre o fotográfico subjacente a estes usos. Borman terá afirmado: «De tudo o que aconteceu durante o voo, nada foi mais inspirador do que este momento. Mesmo lá fora, a partir da Lua, o azul profundo da Terra é a única cor que se pode ver em todo o Universo» (Newhall, 1969: 122).



Figura. 80. A imagem AS8-14-2383. Missão Apolo 8, 1968.

¹⁷² Ou ainda como multicolorido, se quisermos recuar mais atrás na história da sua representação. No diálogo Fedon, Platão descreve o planeta visto na sua totalidade e de cima como uma entidade onde todas as cores se misturam e brilham na sua pureza. Trecho já citado nesta investigação.



Figura. 81. «The Earth and the Moon», fotografada pela Lunar Orbiter I, 1966.

7.2. A Terra Toda

A outra imagem com direito a nome próprio é a imagem AS 17- 148- 22727 intitulada «The Blue Marble». Esta imagem é considerada a primeira fotografia que mostra toda a Terra iluminada e foi creditada à tripulação da nave, mas pensa-se que esta imagem em particular seja do astronauta Jack Schmitt¹⁷³. Os primeiros títulos propostos pela NASA parecem ter sido os mais descritivos do seu conteúdo «View of the Earth» e «Whole Earth». Porém, a alteração de título visou, mais uma vez, corresponder à alusão feita pelos próprios astronautas quando observaram o planeta: «A

¹⁷³ Os outros membros incluíam Eugene Cernan e Ronald Evans.

*Terra parecia um berlinde de uma criança*¹⁷⁴, uma metáfora mais próxima do impacto poético pretendido para a imagem¹⁷⁵. Esta comparação reforça a fragilidade da Terra e propõe uma interpretação que vai para além do seu valor estritamente científico, inscrevendo-a numa série de imagens globais da Terra oriundas da tradição humanista.

Tal como no caso de «Earthrise», existem outras imagens anteriores com uma perspectiva semelhante¹⁷⁶. Nela apenas se vê a Terra, ao centro, lembrando um planisfério, e terá sido a primeira vez que os astronautas se encontraram numa rota e num momento em que toda a Terra estava iluminada pelo sol, na retaguarda da nave. Segundo Mike Gentry, responsável pelos arquivos da NASA, esta será a imagem com a maior divulgação pública da história das imagens¹⁷⁷.

Provavelmente é exagero, mas o seu sucesso é incomparavelmente superior ao alcançado pela série de trinta e quatro imagens coloridas compostas a partir de sinais vídeo transmitidos pelo satélite de comunicações ATS III onde, com uma concepção idêntica do ponto de vista do enquadramento, se monitoriza o planeta visto na sua totalidade. Esta série foi realizada muito tempo antes, em Novembro de 1967, mas nenhuma das suas imagens foi considerada «primeira» (fig.86). Beaumont Newhall afirma: *«Por espantosas que sejam, as imagens transmitidas não se podem comparar em qualidade com fotografias originais, trazidas intactas para Terra»* (1969: 120).

É sempre surpreendente quando nos habituamos a assumir certos acontecimentos como «os primeiros» e depois, como quase sempre acontece em qualquer história, verificamos que essa primazia é afinal resultado de um conjunto de

¹⁷⁴ No original: «Earth had the appearance of a child's glass marble».

¹⁷⁵ Cfr. http://en.wikipedia.org/wiki/The_Blue_Marble e no sítio oficial da NASA.

¹⁷⁶ Como se pode comprovar consultando o Atlas das imagens desta missão, existem várias imagens idênticas anteriores e posteriores a esta no mesmo rolo fotográfico, constituindo uma série de 11 imagens (22725 a 22735). Consultar www.lpi.usra.edu/resources/apollo/

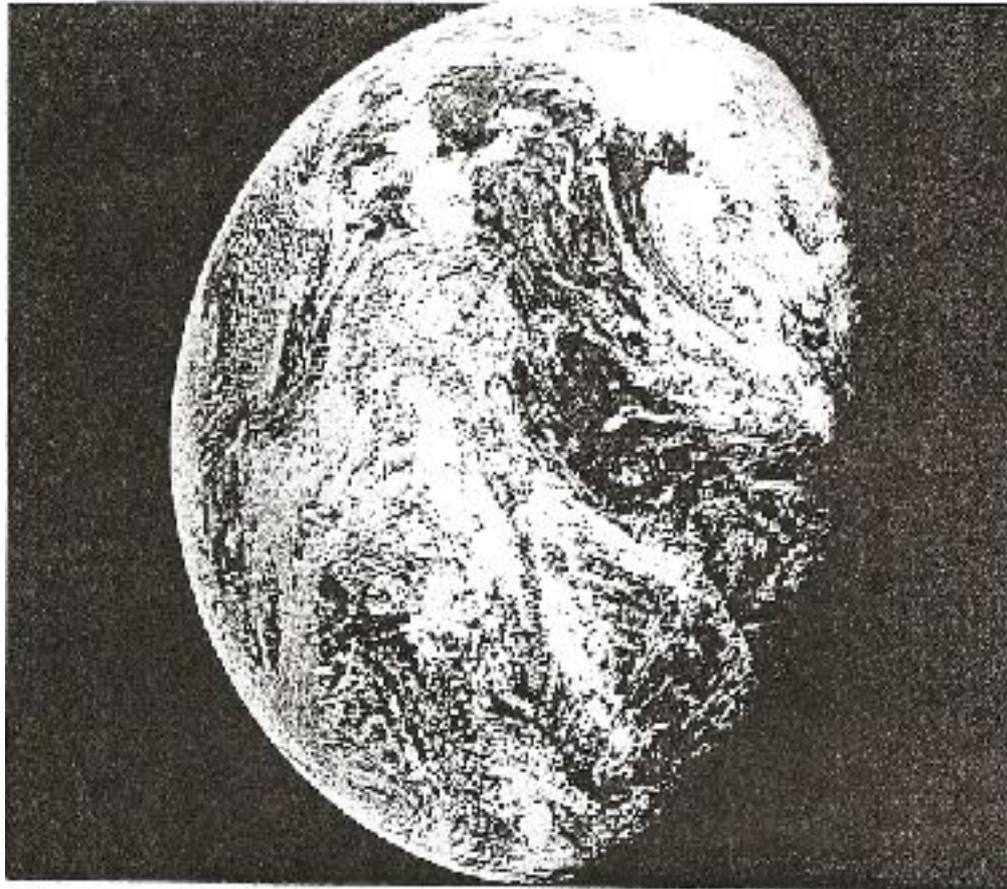
¹⁷⁷ Gentry refere que só no ano de 1990 foram solicitadas 1280 cópias da imagem 22727, o que representa cerca de noventa por cento dos pedidos de fotografias feitos ao Johnson Space Center onde se encontram arquivadas as imagens da NASA (Cfr. <http://www.nasa.gov/> e Denis Cosgrove, 1994).



Figura 82. Selo dos serviços postais americanos, comemorativo da missão Apolo 8.

características e circunstâncias que tornaram esse acontecimento «inaugural» mais apto a veicular um certo discurso de poder, um certo «estado das coisas», uma certa «visão» da história - a história dos vencedores, como lembrava Benjamin – enfim, um conjunto de valores que o catapultam para o estatuto de exemplaridade. É este carácter exemplar que também faz a história destas «primeiras vezes» que se viu uma fotografia da Terra. Mais uma vez, estão satisfeitos em «The Blue Marble» os dois factores que também promoveram «Earth Rise» face às outras versões «robotizadas»: a qualidade da imagem e o seu carácter testemunhal, que não está, contudo em nenhuma das imagens mas nos saberes construídos em torno dos seus media.

Estas imagens são pelo menos tão importantes no plano geopolítico como no plano estritamente científico. Do ponto de vista científico as imagens gerais da Terra têm importância, por exemplo, ao nível da observação meteorológica e do equilíbrio global dos ecossistemas terrestres. Em termos geopolíticos, serviram como prova da concretização das missões, como «marca» de posse para acautelar eventuais interesses de exploração, para além de cumprirem funções de Relações Públicas junto das populações, divulgando as missões e sendo veículos da sua legitimação. Quando John F. Kennedy num discurso ao Congresso, em Maio de 1961, estabeleceu como



A nova cor do mundo

Até hoje tínhamos do mundo uma visão convencional. Víamos o mundo como ele «devia ser», através da representações feitas pelo homem. Hoje já conhecemos a verdadeira face do mundo. Conhecemos um mundo novo e temos o dever de lhe dar uma nova cor.

Robbitalac

é vida nova

Robbitalac Português é membro do grupo mundial Berger Paints

100 Years

Figura 83. Anúncio publicado em *O Século Ilustrado*, nº 1835, 3 de Março de 1973, p. 48. O original é colorido. O anúncio usou parte da imagem «Earthrise», sem o horizonte lunar.

Omega na terra, e agora na lua, tem a confiança do mundo! Foi um Omega Speedmaster o primeiro relógio usado na lua.

O relógio que a gravura apósema é o Oro negro OMEGA SPEEDMASTER, o único relógio que a NASA emprega para todas as missões das astronaves.

Desde 1965 que os astronautas usam relógios Omega na Terra. Esteve na primeira missão espacial. É, agora, o primeiro relógio usado na Lua.

É um relógio excepcional, principalmente porque se trata de um relógio de bolso, qual que se encontra nos Apolo das Orelhas OMEGA, um relógio que além de poder não sofrer qualquer modificação e que portanto não foi fabricado para ser usado no espaço. Foi escolhido pela NASA depois de várias testes, porque satisfaz completamente o estado em condições de tráfego em todas as provas, o que se suporta uma aceleração que vai do zero até 40000 km/hora, agitação e fortes diferenças de pressão e variações extremas de temperatura, sem falar já nos múltiplos choques de elementos pouco coesos que podem perturbar a precisão de um relógio.



Mas, pode perguntar-se o que foram com tudo isto os outros relógios OMEGA? É simples de compreender que o fruto de todas as experiências se vai reflectir, vai ter as suas aplicações nos relógios de todos os dias, se eles foram OMEGA.

Por isso, todos os relógios de famosa colecção OMEGA são universalmente reconhecidos pela sua precisão, pela sua segurança pela sua robustez. Os da colecção SEAMASTER, por exemplo, são relógios que possuindo a imperturbável precisão do SPEEDMASTER, se destinam principalmente aos desportos náuticos. Cada um deles tem as suas características próprias para os fins a que o destinam.

A precisão, a segurança, a robustez dos relógios OMEGA, provam-nos os astronautas Apolo. Por isso OMEGA foi o primeiro relógio usado na Lua.

Ω OMEGA

Figura. 84. Anúncio publicado no *Diário de Notícias*, 7 de Dezembro de 1968, p. 13. Mais uma vez se utilizou a imagem «Earthrise», desta vez na sua versão mais próxima do modo como se divulgou essa imagem.

prioridade «colocar um homem na Lua e trazê-lo, a salvo, de volta à Terra» antes do fim da década de 60, fá-lo num contexto de guerra fria e a braços com os confrontos no Vietname. A supremacia tecnológica foi um dos principais trunfos esgrimidos entre os Estados Unidos e a União Soviética e isso também passava pela prova fotográfica.

Há ainda, do ponto de vista mitológico e imaginário, a concretização do aprisionamento total da Terra, tornando-se esta a imagem das imagens. Contudo, a eficácia pública de todos estes aspectos decorre mais do medium do que do seu conteúdo. A natureza fotográfica destas imagens é aqui mais determinante do que as imagens em si mostrando um globo terrestre cuja representação nos é, apesar de tudo, familiar, assente que está numa longa tradição de representações do Globo (fig. 90).

Jogar-se-á algo de decisivo na realização destas imagens do «de fora» já que estão marcadas pela diferença significativa, presente nas tecnologias fotográficas, de serem imagens «roubadas» à natureza, imagens testemunhais, dependentes de um «ter-se lá estado», e não apenas resultado de uma projecção imaginada, como acontecia até aí. Nelas podemos ver o culminar de uma história das vistas aéreas e a realização de um sonho imaginado outrora. O que poderão significar na história das imagens e da cultura? Em que medida está nelas inscrito um discurso sobre o fotográfico e o tecnológico?

7.3. A diferença fotográfica: o discurso subjacente sobre o fotográfico nas missões espaciais

A fotografia surgiu associada a um particular desejo de captação e catalogação de todos os fenómenos, em resposta a um «desejo de paisagem» que expressava um dos quadros fundamentais da compreensão da Terra, presente nas mais diversas áreas e práticas da cultura ocidental de oitocentos. As expedições e as viagens foram uma das suas formas emblemáticas. As expedições à Lua e o papel que aí desempenham as fotografias estão em directa correlação com as do Egipto, Índia e Antártida que decorreram no século XIX. Os astronautas são os novos exploradores.



Figura 85. Imagem As-17-148-22727. Missão Apolo 17, 1972.

Já referi que em todos os programas espaciais, quer americanos quer soviéticos bem como nas actuais realizações japonesas, a fotografia com fins científicos ocupa um papel primordial, precisamente como meio de captação e registo dos fenómenos observados e também como revelador do inobservável. No entanto, tende a ser prioritariamente uma fotografia robotizada, isto é, não dependente da visualização humana. Os sistemas fotográficos de reconhecimento cartográfico usados nas missões, tal como acontece na cartografia da Terra, são completamente automatizados e seguem rotas e tempos programados que ultrapassam as coordenadas espaço-temporais humanas. Essa é, aliás, uma condição do seu valor informativo para a ciência, embora necessite, posteriormente, de um trabalho de conhecimento sobre os dados assim constituídos.

Porém, no caso do programa espacial Apolo, a decisão de proceder a voos tripulados baseou-se em grande medida na defesa da fotografia manual: a presença de testemunhos humanos garantiria um julgamento superior sobre os locais a fotografar e uma maior economia de meios, o que tinha sido já demonstrado pelo voo de John Glenn à volta do globo terrestre (Mack, 1990). Beaumont Newhall realça estes aspectos:

«No primeiro voo tripulado orbital, Mercury VI, lançado a 20 de Fevereiro, 1962, o Tenente-coronel John Glenn levou uma câmara de 35 mm modificada. A fotografia era de importância secundária neste voo, mas Glenn foi capaz de assegurar algumas imagens e demonstrar as vantagens de uma câmara manual sobre uma automática montada na nave, porque com ela podem tirar-se fotografias em qualquer direcção e sempre que uma vista da Terra se apresente. O filme não será desperdiçado quando a terra está obscurecida por nevoeiro impenetrável ou coberto de nuvens» (1969: 121).

É claro que estava também em causa conseguir provar a viabilidade da presença humana na Lua, mas era sobretudo um certo desejo de afirmação imperial que a «corrida ao espaço» evidenciava. Colocar um homem na Lua constituía o desígnio principal do programa Apolo. Certo é que muitos cientistas consideravam inútil essa presença já que os avanços da robótica e das telecomunicações permitiriam resultados idênticos e menos arriscados.

O carácter testemunhal das imagens fotográficas é sublinhado no texto do dossier de imprensa da Apolo 8, no capítulo «Tarefas fotográficas»:

«A equipagem terá a tarefa não só de fotografar o lugar de alunagem da Apolo na superfície lunar de forma a reunir informações valiosas para missões de alunagem subsequentes, mas também apontar as suas câmaras em direcção a fenómenos



Figura.86. A Terra televisionada a partir do satélite ATS III, a partir de cuja transmissão se produziu uma série de 34 imagens coloridas em Novembro de 1967 (Newhall, 1969: 120).

visuais no espaço circunlunar que até agora têm colocado questões por responder. (...) A fotografia raramente antes desempenhou um papel tão importante numa missão de voo espacial como a que terá na Apollo 8» (1968: 30)¹⁷⁸:

Essa ideia era justificada por razões técnicas e científicas mas a verdadeira diferença face a missões anteriores não tripuladas residia na possibilidade de decisão humana, da qual resultaram as fotografias da Terra¹⁷⁹. De facto, estas não estavam previstas nos planos fotográficos. Para além do principal objectivo de cartografar o solo lunar através de um sistema de fotografia estereoscópica, «stereo strip

¹⁷⁸ Cfr. <http://www.lpi.usra.edu/resources/apollo/>.

¹⁷⁹ Os sistemas fotográficos automáticos são, na realidade, muito idênticos em todas as missões, sejam elas ou não tripuladas. Para as missões tripuladas conceberam-se câmaras e filmes especiais. Depois de John Glenn, os astronautas passaram a usar câmaras mais potentes de grande formato como as Hasselblad 500C, bem como câmaras Nikon e as câmaras de filmar de 16 mm Maurer 220 G preparadas para as condições no espaço, onde a paralaxe e a focagem não são problemáticas. No dossier de imprensa pode ler-se: «O equipamento da Apollo 8 consiste em duas câmaras de 70 mm Hasselblad com duas lentes de 80 mm, uma lente telefoto de 250 mm e equipamento associado como filtros, fotómetro e intervalómetros para a fotografia estereoscópica em tiras. Para imagens em movimento, uma Maurer de 16 mm para aquisição de dados com selecção de velocidade» (p.30).

photography», os outros objectivos consistiam na denominada «fotografia de engenharia» e num genérico «itens de interesse» que não incluía fotografar a Terra (figs.87 e 88)¹⁸⁰. Porém, o impacto destas imagens tornará a Terra um «objectivo de oportunidade» cada vez mais presente nas missões subsequentes.

Neste sentido, para além das já frisadas questões da qualidade, o carácter exemplar das imagens AS8 -14-2383 e AS17- 148-22727 tem que ver em grande parte com a génese humana da sua produção. Não são imagens resultantes de um acaso automático mas da intencionalidade humana: o resultado de um «acto fotográfico», lembrado pelos astronautas.

Em relação a «Earthrise» e apesar da controvérsia entre Borman e Anders sobre a sua autoria, os astronautas descreveram com detalhe o «momento decisivo» (Cartier-Bresson) em que foi tirada: a nave fazia a quarta volta à Lua e surgia vinda da parte distante em direcção ao lado próximo da Lua; na sequência das manobras com vista à realização automática das fotografias cartográficas da Lua, objectivo central desta missão, a nave foi colocada numa orientação que permitiu aos astronautas olhar em frente relativamente à direcção em que seguiam; foi com estupefacção que viram surgir ao fundo o planeta Terra, encontrando-se o horizonte lunar na vertical e não, como é habitualmente posicionado, na parte inferior da imagem (fig. 89).

Os astronautas descrevem o momento como uma espécie de aparição reveladora na sequência do qual tiraram uma fotografia a preto-e-branco e duas coloridas. A fotografia é entendida como a retenção de um encontro surpreendente e, embora tudo na missão esteja tecnologicamente orientado, surge como um acto humano na sua mais profunda relação com o espaço-tempo e a luz e, face à imensidão do universo, torna-se uma imagem da «divina criação», um gesto a um tempo insignificante e muito

¹⁸⁰ A fotografia de engenharia consistia em fotografar os aspectos relativos à nave e aos seus instrumentos, em analisar a degradação das condições de visibilidade das escotilhas e registar o comportamento dos instrumentos no interior da cabine para futuras melhorias nos equipamentos, bem como observar as imediações da nave, procurando apurar a existência de nuvens contaminantes ou outros fenómenos perturbadores do bom funcionamento do aparelho. Nos «itens de interesse», mais tarde apelidados de «objectivos de oportunidade» elenca-se uma série de observações de fenómenos luminosos e atmosféricos, sem referência às imagens da Terra.

poderoso que será sublinhado na emissão televisiva do dia seguinte, dia de Natal, em que Borman lerá, em directo, um excerto do Génesis. Nesta emissão os astronautas transmitiram a imagem da terra através da escotilha da nave, transferindo este sentido originário para a própria visão exterior da Terra, associada a um olhar divino.

A valorização deste «acto humano» num contexto absolutamente tecnológico revela a condição paradoxal com que a tecnologia nos confronta: a sua presença em todos os domínios da vida faz-se acompanhar, em algumas visões da tecnologia, como a que parece estar aqui presente, de uma insistência numa certa definição do humano independente da tecnologia. Não se consubstancia aqui uma recusa do tecnológico, mas uma definição «clássica» do humano, isto é, definindo o humano por oposição ao tecnológico e não como sendo também um dos seus resultados. No campo das imagens podemos, talvez sem demasiada inexactidão, afirmar que quanto mais longa for a cadeia de mediações maior será o valor tecnológico da imagem, e menor será o seu valor pictórico no âmbito de uma cultura visual fotográfica assente no valor simbólico das mãos na produção das imagens e do valor testemunhal da indicialidade.

Aquelas imagens tornaram-se emblemáticas de uma visão imperial da Terra, em especial por se assumirem como um gesto humano. Este aspecto surge, contudo, num momento em que as tecnologias da «era química» davam lugar à «era electrónica» do digital e se punha em causa alguns aspectos da definição moderna do fotográfico.

7.4. Estivemos lá

A importância atribuída à fotografia tirada por humanos tem subjacente um discurso humanista sobre o fotográfico e o tecnológico que procura fazer face à inquietação que surgiu do facto de ter sido possível criar imagens que «se fazem por si próprias». No momento da sua invenção é essa autonomia face ao humano que é celebrada como a mais-valia do invento.

Aquilo que sobressai dos escritos de William Henry Fox Talbot, por exemplo, é que estas imagens são «o lápis da Natureza»¹⁸¹ ou «desenhos fotogénicos» que se fazem «sem a ajuda da mão do artista»¹⁸². Esta «libertação da mão», esta expulsão do elemento humano do próprio processo de concretização da imagem, que se torna um processo automático, é central na formulação das formas de entendimento cultural do novo medium, elemento da construção do seu valor objectivo e factual e resultado da sua emergência num contexto científico e progressista. Dimensões que como já se referiu no decurso desta investigação acabam por estar presentes e credibilizar todos os outros múltiplos usos da fotografia, das suas utilizações domésticas às práticas mágicas menos convencionais.

O autor é dispensável para a visão mecanizada do discurso científico que toma a imagem fotográfica nas suas qualidades descritivas mais rudes. Daí que a atribuição de autores a «Earthrise» (o próprio debate sobre a sua autoria) e a «The Blue Marble», bem como o seu destaque face ao restante arquivo com a atribuição de uma classificação não alfanumérica, coloca estas duas imagens fora do âmbito interpretativo

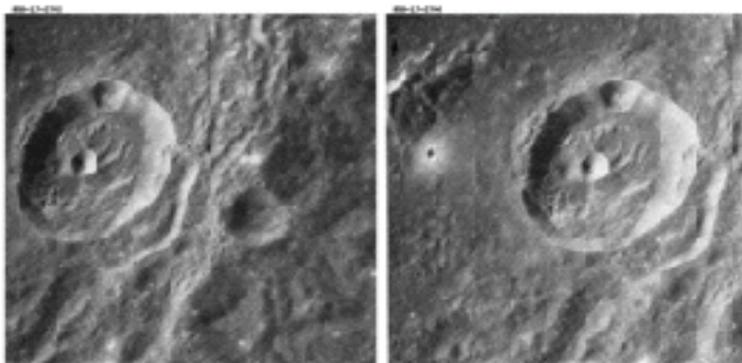


Figura 87.«Stereo Strip Photography», Apolo 8.

¹⁸¹ Como já vimos atrás, trata-se do título do livro daquele cientista e inventor «The pencil of nature», publicado em 1844, onde apresenta várias das suas fotografias, procurando demonstrar as várias possibilidades do seu invento. Ian Jeffrey, em *Photography: a concise history*, escreve a propósito: «The Pencil of Nature é simultaneamente uma história familiar romântica, uma brochura publicitária, um tratado de antiquário, um guia, uma folha de notícias e um tratado técnico rudimentar. Fox Talbot imaginou uma audiência de interesses variados como eram os seus» (JEFFREY, 1996: 12)

¹⁸² Trata-se de referência ao artigo de apresentação do seu primeiro processo fotográfico, os «desenhos fotogénicos», apresentado em Londres na Royal Society, em Fevereiro de 1839 (um mês depois da apresentação do daguerreótipo). O subtítulo é revelador: «ou o processo pelo qual os objectos se desenhavam a si próprios sem o auxílio do lápis».

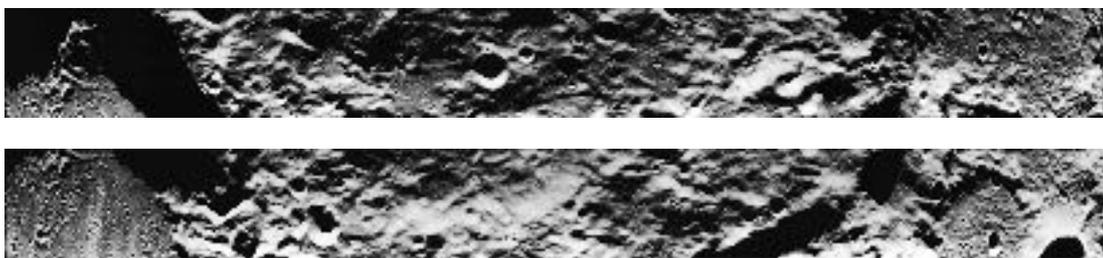


Figura 88. «Stereo Strip Photography», com câmaras panorâmicas. Missão Apolo 15.

estritamente científico. Estas imagens colhem, sem dúvida, outras influências sobre o fotográfico em que, a par do reconhecimento das suas características de exactidão, o produtor da imagem regressa como elemento indispensável.

Perfilam-se, pelo menos, duas influências para explicar esta associação entre o humano e a máquina, no que se refere à fotografia. Um campo mais alargado dos utilizadores de câmaras que consubstancia a formulação e expansão de uma cultura visual fotográfica em torno de uma certa experiência «mínima» de produção e recepção de fotografias, feita a partir da substituição dos saberes específicos por dispositivos automáticos, em si mesmos reificadores da verdade, digamos, a fotografia «vernacular» (Batchen), aquela que todas as pessoas de uma comunidade praticam; e um campo mais associado a um discurso estruturado e com objectivos críticos bem definidos, assente na promoção dos saberes especializados, que é o caso do movimento artístico do modernismo fotográfico da fotografia directa, cuja influência ultrapassa o âmbito estrito da arte.

Embora no campo artístico a expulsão do autor surja como a problemática central da reflexão sobre as potencialidades artísticas da fotografia, do ponto de vista da sociedade geral, e numa perspectiva estritamente comercial, a questão do autor fotográfico entra rapidamente e acriticamente no discurso comum, certamente mais como uma questão de propriedade legal do que de estilo, o que é atestado pelos inúmeros estúdios fotográficos que abrem nas principais cidades do mundo, ao longo do século XIX, exibindo os nomes dos seus proprietários-fotógrafos e, muitas vezes,

com a menção de «artista fotográfico», numa época em que o trabalho do fotógrafo (o antes e depois da exposição) era ainda muito pouco mecanizado e o «artístico» era entendido por referência à pintura e à gravura.

Embora muitos a considerem como auxiliar da pintura e das artes visuais e não como uma arte de pleno direito, a percepção, por parte dos diversos praticantes e dos consumidores, das diferenças de «qualidade» alcançadas por cada praticante surgiu também, desde cedo. Esta qualidade reporta-se, na maior parte dos casos, ao gosto burguês predominante: imagens bem nítidas, retocadas para não surgirem «demasiado reais», algumas vezes coloridas artificialmente (caso dos estúdios Meyer& Pierson), com enquadramentos distantes e poses, no caso dos retratos, em tudo semelhantes às das imagens pintadas mas substituindo o tipo-social aristocrático pelo tipo-social burguês (Freund, 1989). À luz das Histórias da Arte produzidas no século XX sob influência do modernismo, reabilitam-se como autores fotográficos sobretudo aqueles que, como Nadar, Carlos Relvas ou Domingos Alvão, produzem imagens que obedecem melhor às características consideradas mais específicas do novo medium e mais se desviam da tradição (sem contudo, o fazerem totalmente). Porém, no universo comercial da época, cada estúdio procura afirmar a sua marca em torno da perícia técnica para satisfazer o gosto predominante e essa noção de autoria parece perfeitamente aceite. Um exemplo em Portugal é a «Casa Alvão» ou, na Póvoa de Varzim, a «Foto Neta» exemplos de um estilo que se torna marca comercial.

A automatização progressiva de todas as fases do processo¹⁸³ contribui para generalizar estes dois factores: o aspecto realista da imagem, a sua capacidade de registo «objectivo» e «imparcial» dos objectos em presença e o aspecto testemunhal da imagem, a pressuposição de que o fotógrafo «esteve lá», cuja marca, por ser exterior à imagem, é de difícil prova, mas que surge como condição da própria realização da imagem¹⁸⁴. As pessoas mais comuns puderam experimentar essa magia de serem, elas próprias, produtoras de imagens automáticas. A experiência de fotografar propiciou a certeza de que alguém accionou o dispositivo, alguém viu qualquer coisa que quis «registar», num jogo de memória que é sempre «reconstrutivo», mesmo a propósito da mais nítida e objectiva das imagens (nunca se conta sempre a mesma história). A credibilidade concedida ao processo de registo automático será transferida para a imagem, mesmo nos casos em que esta não coincida inteiramente com o que tinha sido visto, ou sobretudo nesses casos, permanecendo esta descoincidência uma das principais atracções do fotográfico.

¹⁸³ Cujo exemplo mais conhecido começou por ser a Câmara Kodak, comercializada a partir de 1888 esta câmara está ainda longe de representar a completa automatização do processo, no entanto, constituiu um passo importante dessa tendência já que o utilizador apenas se devia preocupar com o momento do registo, decidir quando e o que fotografar (sempre a uma distância aproximada de um metro, a capacidade focal da lente dessas câmaras). As Kodak compravam-se carregadas com um rolo de filme sensível e vinham já programadas mecanicamente em termos de aberturas e tempos de exposição para que «bastasse carregar no botão». Elas são, de facto, os protótipos dos sistemas «amigos do utilizador», hoje tão típicos da cultura digital. Anteriores aos rolos descartáveis, estas primeiras câmaras tornavam o utilizador dependente do fabricante, único que poderia processar e imprimir as imagens. No entanto, a facilidade de utilização tornou-a um sucesso da fotografia doméstica e meio de promoção de uma cultura visual fundada na ausência de saberes especializados e operações complexas e centrada na captação e visualização predatória do mundo. A transformação do mundo em imagens à nossa disposição (uma disposição de imagens). O trabalho de Flusser é fundamental nesta reflexão (Flusser, 1998).

¹⁸⁴ O que aliás é uma condição de toda a representação. Todo o enunciado pressupõe um sujeito da enunciação, condição pragmática presente em toda a comunicação. Acontece, porém, que a explicitação dessa presença e as suas marcas específicas apresentam relações diferenciadas com o enunciado. A comunicação visual, e particularmente a fotografia, expulsam sempre o sujeito da enunciação, isto é, não dispõem de forma directa do pronome pessoal da primeira pessoa. A primeira pessoa surge sempre a partir de um desvio, de uma distância, equivalente à terceira pessoa na linguagem verbal. Quem vê, quem mostra qualquer coisa, está sempre fora. Dizer «eu vejo» através da imagem, que como vimos é condição da representação, nunca é dado directamente na imagem. A sua indicação surge nos modos desse ver, ou seja, no «estilo» e exige do espectador um conjunto de saberes exteriores à própria imagem que vão no sentido de subentender, logicamente, que alguém mostra alguma coisa com a imagem, cujo sentido vai muito além da relação de documentação que é, unicamente, um dos modos de referência. O caso da autorepresentação assume na fotografia um jogo de posições específico pela intermediação do dispositivo que permite esse desdobramento em virtude da tal «expulsão» do sujeito do seu automatismo (Cfr. Pasolini, 1982).

Assim, o *medium* constituir-se-á historicamente em torno desses dois pressupostos, o do «registo imparcial de vistas» e o do autor que registou, reunidos nas ideias de «prova» e de «testemunho». A ideia da imagem como testemunho do que foi visto tinha já uma longa tradição vinda da pintura e da gravura de seiscentos, em especial do norte da Europa onde o programa das imagens se aproximava do registo detalhado e realista de «vistas». Peter Galassi defendeu esta tese no seu célebre catálogo sobre a exposição que comissariou, intitulada «Before Photography» (1981), embora as suas escolhas sobre o que teria sido «a história da fotografia» lhe tenham merecido algumas críticas, nomeadamente, por parte de Abigail Solomon-Godeau que as considerou altamente suspeitas, por um lado, por decidir demasiado depressa sobre o estatuto e os significados daquelas imagens anteriores, por outro, por escamotear todos os outros lados e práticas da fotografia (Solomon-Godeau, 2003).

Seja como for, a questão da condição *acheiropoietica* da imagem fotográfica e a sua relação com o olhar humano será central para a argumentação modernista e para a recolocação do humano como elemento distintivo de determinadas práticas fotográficas, mormente artísticas. Esta discussão surge precisamente, e não por acaso, no momento de grande expansão e popularização da prática fotográfica assente nas pequenas câmaras de fácil utilização, e visa demonstrar as potencialidades visuais inerentes à fotografia, a sua especificidade enquanto novo medium que interpela visualmente o mundo em resultado de uma actividade crítica de um autor e não de um indiferenciado disparar do botão.

No entanto, o seu discurso sobre a relação entre a tecnologia e o homem não é de todo distinto face aos usos «amadores», que referi atrás, ambos assentes na interpretação humanista e instrumental da técnica. As câmaras fotográficas são encaradas como uma extensão do olho e do corpo do fotógrafo, maximizando a sua experiência, mas estando, fundamentalmente, dependentes das decisões conscientes do

fotógrafo¹⁸⁵. No caso singular do modernismo esta articulação entre o dispositivo e a vontade humana é determinante da possibilidade de conceber a fotografia como uma linguagem autónoma de um autor, um meio de expressão. Assim, ao contrário do positivismo oitocentista, sublinha-se agora o carácter de representação e de cópia da imagem, sempre distinta do seu objecto. Evidencia-se, por assim dizer, o lado mais romântico da sua formulação (Cf. Capítulo 5). Não que esse aspecto não fosse considerado no século XIX. Porém, nessa época, para muitos dos usos, o que unia a fotografia ao real era mais sublinhado do que aquilo que dele a afastava.

Ao assumir os aspectos simbólicos da fotografia, o modernismo coloca-a como meio para o exercício de um olhar autoral. A aceitação da imagem como forma de «linguagem» definiu socialmente o papel do fotógrafo e da fotografia, produzindo as instituições sociais que contribuíram para a sua promoção social profissional (artística, mas também nas áreas da comunicação gráfica, na publicidade, no jornalismo, nas disciplinas académicas e departamentos universitários, na crítica, etc.).

No caso do modernismo da «fotografia directa» («straight photography»), cuja formulação surge com mais força a partir dos anos 1920, a afirmação desse olhar faz-se conjuntamente com a aceitação do seu carácter eminentemente realista (o que o afasta de outras estratégias modernistas como as do futurismo ou do surrealismo). Este entendimento do fotográfico reforça a condição de relação com o referente, tido como característica «especificamente fotográfica» – a par de outras, como o enquadramento enquanto selecção, o ponto de vista, o instante, a reprodutibilidade ou o detalhe – mas passando pelo olhar escrutinador do fotógrafo, que ocupa todo o espaço da imagem, mesmo estando dela ausente.

Tudo se joga em torno do conceito de «visualização» definido por um dos seus principais praticantes, o fotógrafo Ansel Adams, do seguinte modo: «A visualização compreende a habilidade de prever uma imagem acabada antes de realizar a exposição,

¹⁸⁵ Sobre a concepção humanista e as visões antropológicas da técnica Cf. Martins (1996), McLuhan (1996); Simondon (1989) e Pinheiro Neves (2006) .

a fim de que os procedimentos empregados contribuam para que se obtenha o resultado desejado» (2002: 17). Adams refere-se a uma visualização conhecedora do modo como o sistema fotográfico funciona - compreendendo a objectiva, o obturador, a sensibilidade do filme, o uso de filtros, entre outros dispositivos-, e as suas diferenças face à visão humana. O objectivo é controlar o dispositivo: «No caso de não compreendermos o processo, ou renunciarmos ao controle em favor da automação de um ou outro tipo, estaremos permitindo que o sistema imponha os resultados, em vez de controlá-los para nossas finalidades. (...) Se nossas exigências forem superiores à média, teremos de controlar o processo e usá-lo de forma criativa» (2002: 17). Este controlo articula-se com a mudança de concepção da imagem fotográfica: de «vista imparcial» para «vista parcial», ou seja, resultado do confronto interpretativo do fotógrafo com o mundo a partir do confronto com o seu medium. Fotografar é uma actividade de interpretação, mesmo que de carácter objectivo e realista.

Esta definição da actividade fotográfica centra-se apenas em algumas das possibilidades do dispositivo, aquelas que resultam das características ópticas e químicas da fotografia, renegando outras possibilidades, como sejam as montagens, os reenquadramentos dos negativos, a encenação, o automatismo puro e simples, e outras concepções de tempo na imagem. O que reforçará a interpretação predatória da actividade fotográfica, em torno do momento único da exposição e do gesto de disparo, que é sempre um gesto contra o tempo, contra a dissipação do acontecimento. O fotógrafo, como adiante veremos, adquire, assim, contornos romanescos.

Alfred Stieglitz, um dos mais empenhados fotógrafos modernistas, costumava distinguir entre quem «tira» uma fotografia e quem «faz» fotografia. Segundo esta argumentação, um robot pode tirar fotografias, mas nunca as faz. Daí que uma fotografia em que até o «antes e o depois» é mecanizado, como é o caso de «The Earth and the Moon», expulsa o homem para um lugar ainda mais exterior, o que inibe qualquer consideração relativa à «expressividade» e à «linguagem», anula o gesto, anula o carácter dramático e decisivo do momento de realização da imagem e confunde

o problema, também ele fundador da cultura visual fotográfica, do «ter-se lá estado» e da fotografia corresponder a «qualquer coisa vista» por alguém. Apesar de, actualmente, sermos capazes de receber imagens indexicais de lugares onde nunca nenhum humano esteve, essas imagens escapam às formas de produção e recepção tradicionais: não correspondem a nada que um humano tivesse «visto» nem foram directamente escolhidas e produzidas por nenhum humano. Embora, no fim da linha, correspondam em muito àquilo que os humanos desejam ver.

Por isso, apesar da concepção de «The Earth and the Moon» e «Earthrise» ser idêntica, o maior valor pictórico recai sobretudo sobre aquela em que o humano parece ainda ter marcado presença. Embora a prova fundamental de que «estivemos lá» não esteja na imagem, e seja uma prerrogativa do fora-de-quadro, a recepção de «Earthrise» e «The Blue Marble» surge enquadrada por todos estes saberes sobre o fotográfico e sobre a «génese» particular destas imagens. Daqui resulta, igualmente, a importância de lhes atribuir autores. Surge, desde logo, também, como objecto apetecível de uma concepção heróica da actividade fotográfica.

7.5. O acto fotográfico no momento decisivo

O «fotógrafo-herói de guerra», o «fotógrafo-intrépido viajante», o «fotógrafo-explorador-naturalista-etnógrafo», o «fotógrafo-criador», o «fotógrafo-diletante», o «fotógrafo-aviador» ou o «fotógrafo-astronauta» povoam o nosso imaginário como protagonistas de histórias que, sobretudo com o modernismo, circulam no jornalismo, na literatura, no cinema e na televisão. Este protagonismo está associado à concepção modernista de fotografia que, como assinalai, se concentra no gesto de fotografar, na relação olho-câmara-objecto e no momento «decisivo», em torno dos quais se conseguiu largo consenso social.

Curiosamente, no momento das missões espaciais vivia-se já uma fase de crítica pós-modernista a muitos destes aspectos basilares do modernismo. Porém, a

divulgação pública das missões espaciais à Lua utiliza uma retórica sobretudo devedora deste movimento, não apenas nos seus aspectos estéticos mas também nas suas implicações políticas. A ida à Lua é vivida como «o futuro no presente», o que é, absolutamente, um desígnio modernista a que a imprensa portuguesa não conseguiu resistir¹⁸⁶.

A tecnologia, outro requisito do futuro, é pensada como essencialmente emancipadora e colocar um homem na Lua a sua mais evidente demonstração. Daí que, no campo das imagens, a legitimação do programa espacial Apolo se tenha feito em torno das imagens captadas por operadores humanos: as imagens da Terra, vista como «realmente é», e as imagens das actividades dos próprios astronautas. Embora as imagens das crateras da Lua tenham também tido algum protagonismo público, provando-nos que não há lá «realmente nada», as imagens dos astronautas na Lua e a visão «de fora» do nosso próprio planeta despertaram os mais apaixonados comentários, como o de que «Agora, temos de repensar as nossas concepções de Deus» (*Vida Mundial*, 27 de Dezembro, 1968). Por muito que o conjunto exaustivo de imagens fotográficas da superfície lunar continue a ser uma referência científica fundamental.

Como podemos constatar através de uma análise do Atlas fotográfico do programa Apolo¹⁸⁷, usaram-se preferencialmente imagens coloridas e manuais para fotografar a Terra e as actividades dos astronautas na Lua. Para as imagens científicas são usados

¹⁸⁶ Os títulos da imprensa portuguesa comprovam esse desígnio e esse enfoque. A revista «Vida Mundial» do dia 3 de Janeiro de 1969 faz capa com a notícia da missão Apolo 8, com o título: «O futuro já começou». No interior, a fotografia dos três astronautas surge com a legenda: «A ficção científica tornada realidade» (p. 17). Outros títulos destacam o carácter heróico e arrojado da missão: «Lua: a maior aventura» (*Vida Mundial*, 27 de Dezembro de 1968, p. 19); «Amanhã: partida para a maior aventura humana. Se o foguetão falhar... podem ficar eternamente a girar em torno da Lua, os três astronautas da Apolo 8» (*Diário de Notícias*, 20 de Dezembro de 1968, p.1); «A maior aventura do homem começa hoje em Cabo Kennedy. Uma histórica viagem de 744 000 Km» (*Diário de Notícias*, 21 de Dezembro de 1968, p. 1), ou ainda, dentro do mesmo imaginário: «Aventura maravilhosa: A Apolo 8 a caminho da Lua. Principia viagem fantástica dos três cosmonautas» (*Diário de Notícias*, 22 de Dezembro de 1968, p.1).

¹⁸⁷ Cfr. Apollo Image Atlas, na sua versão digital em www.lpi.usra.edu/resources/apollo/, que temos vindo a citar.

sobretudo filmes a preto-e-branco e de infravermelhos¹⁸⁸, o que parece comprovar a tese flusseriana de que a ciência é cinzenta e, já agora, a de que a mediatização é colorida¹⁸⁹.

Qual foi a primeira actividade cumprida pelo primeiro homem a pisar a Lua? A instalação da câmara de televisão. Antes sequer de instalar os aparelhos científicos, Neil Armstrong teve de se preocupar com a mediatização. As fotografias que os dois astronautas tiram um ao outro e às suas respectivas actividades foram amplamente divulgadas nos jornais da época bem como em livros científicos e de divulgação, algo que sucede ainda hoje¹⁹⁰.

O papel heróico dos astronautas, os Ulisses do espaço, reencontra o papel heróico do fotógrafo porque estas missões são, essencialmente, e pelos diversos motivos

¹⁸⁸ O preto-e-branco foi escolhido dada a maior resolução destes filmes, na época, o que se tornava relevante para a interpretação fotográfica científica. O infravermelho permitia detectar aspectos do subsolo.

¹⁸⁹ Embora as cores sejam tão teóricas como o preto-e-branco, ou mais teóricas pois exigem mais saberes químicos, o preto-e-branco tem a particularidade de revelar a sua origem conceptual que, com a cor e a sua ilusão realista, fica menos aparente. Escreve Flusser: «*As fotografias a preto-e-branco são a magia do pensamento teórico, conceptual, e é precisamente nisto que reside o seu fascínio. Revelam a beleza do pensamento conceptual abstracto. Muitos fotógrafos preferem fotografar a preto-e-branco, porque tais fotografias mostram o verdadeiro significado dos símbolos fotográficos: o universo dos conceitos*» (1983:59). E a propósito da cor: «*as fotografias a cores escondem, para o ignorante em Química, o grau de abstracção que lhes deu origem. As brancas e pretas são, pois, mais «verdadeiras». E quanto mais «fiéis» se tornarem as cores das fotografias, mais estas serão mentirosas, escondendo ainda melhor a complexidade teórica que lhes deu origem*» (idem: 60).

¹⁹⁰ Como para a Apolo 8, os dossiers de imprensa destacam principalmente os motivos técnicos e científicos para estas fotografias das actividades espaciais e lunares, embora existam também, claramente, objectivos de natureza mediática. No entanto, no caso das imagens de televisão os objectivos de mediatização são assinalados como prioritários. Lê-se no dossier de imprensa da Apolo 11: «A câmara lunar de televisão da Apolo será armazenada na fase de descida do Módulo Lunar para transmitir de volta para a Terra em tempo real o registo do primeiro passo do homem na Lua» (p. 80). Já na missão Apolo 8 se escrevia «O objectivo da Televisão durante a Apolo 8 é avaliar a transmissão televisiva em distâncias lunares para planear futuras missões lunares e providenciar cobertura televisiva em directo do voo Apolo 8 ao público». O aspecto experimental das transmissões que surge ainda, no caso da Apolo 8, como justificação técnica deixa de ser um objectivo nas missões seguintes, justificadas simplesmente pela importância das imagens como estratégia de promoção e legitimação públicas das actividades em causa. Cf. Dossier de imprensa em <http://www.lpi.usra.edu/resources/apollo/> ou no sítio de Internet oficial da Nasa.

apontados, expedições fotográficas¹⁹¹. Nada há de mais decisivo, porque fatal, do que cada segundo vivido a bordo. Esse tempo do perigo é também o tempo heróico do fotógrafo do «momento decisivo», quase pelos mesmos motivos: por um lado, pelo desaparecimento dos fenómenos a cada momento, problema este também astronómico, e que consagra a possibilidade de falhar; e, por outro, porque também em alguns casos, pode ameaçar a integridade física do fotógrafo.

É ao fotógrafo francês Henri Cartier-Bresson que se deve esta definição de «momento decisivo»: «Para mim, a fotografia é o reconhecimento simultâneo, numa fracção de segundo, por um lado, da significação de um acontecimento, e por outro, da organização precisa das formas visuais que expressam esse acontecimento» (Cartier-Bresson, 2003: 29)¹⁹²¹⁹³. Para conseguir esta expressão formal das formas, o fotógrafo vive essa versão angustiada do tempo que é a de «não ter tempo»:

«De todos os meios de expressão, a fotografia é o único que fixa o instante preciso. Lidamos com coisas que desaparecem e que, uma vez desaparecidas, é

¹⁹¹ São também «expedições» de documentação filmica. Curiosamente, os motivos científicos surgem sobretudo associados aos filmes fotográficos, quer de imagem parada quer em movimento. Contrariamente ao que sucede para justificar a importância das imagens televisivas, cuja justificação, como indiquei em nota anterior, tem que ver com o seu valor de mediatização e transmissão. Os registos filmicos foram obtidos através das câmaras Maurer de 16 mm para documentar tempos de observação e durações de certas actividades. Daí a preocupação evidenciada pelas velocidades de filmagem utilizadas embora não seja adiantada nenhuma razão. Explica-se, simplesmente, que durante as actividades lunares se utiliza a velocidade «normal» de 24 imagens por segundo e quando o Módulo Lunar reencontra a nave de comando passa à velocidade de 1 imagem por segundo (Cfr. Dossier de imprensa do programa Apolo 11, p. 80).

¹⁹² Esta descrição surge no texto introdutório do seu livro *Images à la sauvette*, editado em 1952, cujo título é precisamente «O momento decisivo». Henri Cartier-Bresson, que pretendia ser pintor, começou a sua actividade de fotógrafo durante os anos 20 e, desde que em 1925 surgiu a primeira câmara reflexa verdadeiramente portátil, a Leica, descobriu uma nova forma de fazer fotografia. A Leica era mais pequena do que os modelos tradicionais, mais leve (deixou de ter partes em madeira) e de obturação rápida. Aliava portabilidade, pois podia ser usada sem tripé (o que era difícil para a fotografia profissional, até então) e qualidade, o que permitia o seu uso para fins profissionais. Há toda uma geração, onde se inclui, para além de Henri Cartier-Bresson, Robert Capa, Chim (David Seymour), George Rodgers (fundadores em 1947 da cooperativa de fotógrafos Magnum), Gerda Taro, André Kertész, entre outros, que se tornaram adeptos destas câmaras. Tratou-se mesmo de provar que estas câmaras permitiam realizar um trabalho melhor e captar imagens impossíveis de outra forma, já que permitiam uma liberdade total aos fotógrafos, tornando-se uma prótese dos seus próprios olhos e corpo. A cobertura de guerras, nomeadamente a guerra civil espanhola de 1936, transformou-se em virtude do uso destas câmaras.

impossível revivê-las. (...) O escritor dispõe de tempo para reflectir antes de formar as palavras, antes de inscrevê-las no papel; pode juntar vários elementos. (...) Para nós, o que desaparece, desaparece para todo o sempre; daí a nossa angústia e também a originalidade essencial do nosso trabalho» (Cartier-Bresson, 2003: 19).

Esta concepção formal do espaço e instantânea do tempo resulta, por um lado, do carácter documental da fotografia, e por outro, de uma sua interpretação «purista», isto é, do ideal de intervenção mínima nos fenómenos, contra a encenação ou, por exemplo, contra a luz artificial, o que conduz à expulsão, para fora do fotográfico, de outras tantas características suas, como sejam, os reenquadramentos ou as montagens. O ideal é que a impressão seja igual ao negativo e que este resulte da visualização e do trabalho de interpretação fotográfica do mundo: «A nossa tarefa consiste em observar a realidade com a ajuda do nosso caderno de esboços que é a nossa câmara; fixar a realidade mas não manipulá-la nem durante a tomada de vistas, nem no laboratório, jogando às escondidas. Quem tem olho repara facilmente nesses truques» (2003: 19).

E como a presença do fotógrafo só por si altera a realidade, recomendava-se uma atitude de caçador: «Temos de nos aproximar do tema em bicos de pés, mesmo que se trate de uma natureza morta. Silencioso como um gato, mas de olho certo. Sem atropelos, sem “levantar a lebre”» (2003: 19).

O que é curioso é que este discurso de autenticação do fotográfico seja simultaneamente válido para práticas institucionalizadas, como a arte ou o fotojornalismo, e para os usos populares da fotografia. Na verdade, a relação dos produtores domésticos com a fotografia passa, essencialmente, por essa atitude «purista», com a maioria a solicitar cópias das suas imagens exactamente iguais aos negativos. A poucos ocorre a ideia de reenquadrar ou retocar as suas imagens. O resultado, em qualquer destes campos, é uma concentração no «gesto» de tirar uma fotografia, aquilo que, com um âmbito mais abrangente, Philippe Dubois chamou de

«acto fotográfico», e que evidencia o carácter romanesco que o fotógrafo assume na cultura ocidental.

Dubois, apoiando-se na semiótica de Charles Sanders Peirce, propõe uma leitura pragmática para a imagem fotográfica assente na seguinte ideia:

«Com a fotografia já não é possível pensar a imagem fora da sua própria constituição, fora do que a faz ser como tal, entendendo-se, por um lado, que esta “gênese” tanto pode ser um acto de produção propriamente dito (tirar uma fotografia) como um acto de recepção ou de difusão e, por outro lado, que esta indistinção do acto e da imagem não exclui em nada a necessidade de uma distância fundamental, de uma fissura no seu próprio cerne (...). Vemos assim que num tal contexto a dimensão pragmática aparece como o incontornável ponto de fuga de toda a perspectiva sobre a fotografia» (1992: 53).

Diz ainda:

«A fotografia não é apenas uma imagem (o produto duma técnica e duma acção, o resultado de um fazer e de um saber fazer, uma figura de papel que se olha simplesmente na sua clausura de objecto acabado), é também, primeiramente, um verdadeiro acto icónico, uma imagem, se quisermos, mas em trabalho, algo que não é concebível fora das suas circunstâncias, fora do jogo que a anima, literalmente, sem a sua prova» (idem: 11).

Estas circunstâncias remetem para a presença simultânea do fotógrafo face ao seu objecto, naquela que é a característica metonímica da imagem fotográfica, a sua condição de índice do real, de vestígio (Bazin), pressupondo sempre um fora-de-quadro, um espaço e tempo reais. E se este fora-de-quadro está sempre presente, na sua condição de ausente, já vimos que nem todas as imagens indiciais resultam de uma

presença in loco de um fotógrafo, o que problematiza a relação testemunhal directa. Por outro lado, e a fazer valer a semiótica peirciana, se um índice é sempre um ícone, não é, obrigatoriamente, realista, o que parece não ser suficientemente explicitado por Dubois.

Uma fotografia não é, para além disso, necessariamente, resultado da intencionalidade pré-visualizadora humana. O acaso tornou-se, mesmo no âmbito da visualização, ao contrário do que acontece na pintura figurativa, uma possibilidade introduzida pela máquina¹⁹⁴. O conceito de «acto fotográfico» parece-me demasiadamente preso dessa interpretação voluntarista centrada na intencionalidade. Porque se por detrás de qualquer aparelhamento há sempre uma dada intenção, o resultado não é, necessariamente, completamente regulável por essa intenção, nem quanto às suas implicações. Para Dubois o «acto fotográfico» é sempre intenção de comunicação, manifestação de vontade, nem que seja, simplesmente, nos protocolos de interpretação usados pelo intérprete.

A leitura que faço da semiótica de Peirce é a de que qualquer signo só pode ser lido «em acto», isto é, tomando em consideração as suas circunstâncias de produção e/ou de interpretação, o que põe em causa esta primazia pragmática da imagem fotográfica

¹⁹⁴ Aliás, esta característica automática, a par com as possibilidades de reprodução da fotografia, foram apontadas por Walter Benjamin como possibilitando a libertação da atitude teológica face à arte e às imagens, de uma forma geral, e a constituição de um olhar verdadeiramente moderno.

defendida por Dubois, mesmo considerando o seu carácter metonímico¹⁹⁵. Percebe-se que Dubois queira realçar o modo como a concepção de imagem muda com o fotográfico em virtude de poder funcionar como certificação do real e vestígio da sua própria produção. Mas o saber sobre a sua «génese» (Bazin) não é um exclusivo do processo interpretativo do signo fotográfico pois, pode estar, e na maior parte dos casos está, presente na interpretação de qualquer tipo de signo. Também a escrita indicia o seu escritor, o qual, para além do conteúdo diegético do seu texto, se encontra, necessariamente, situado num contexto pessoal de escrita, fora-do-texto, isto é, um contexto de enunciação, tantas vezes objecto de certos tipos de estudos literários. Os efeitos pragmáticos que retiramos de um «qualisigno icónico remático» (uma pintura) são, sem dúvida, diferentes daqueles que retiramos de um «sinsigno indicial dicente» (uma fotografia), mas não me parece correcto entender que os segundos são mais pragmáticos que os primeiros. Apontam é, de forma diversa, para os seus referentes e isso presta-se a consequências interpretativas distintas.

Esta fundamentação dos conceitos de «acto fotográfico», de «momento decisivo» e de prova fotográfica ajudam-nos a compreender o estatuto, algo demasiado óbvio, que estamos dispostos a atribuir imediatamente às fotografias da Terra, mas também às imagens dos astronautas produzidas pelos programas espaciais dos anos 60, à semelhança do estatuto que atribuímos a todas as fotografias. Os seus efeitos pragmáticos de prova e deslumbramento (por ter sido possível «estar lá») baseiam-se na credibilidade do medium

¹⁹⁵ Esta distinção entre as circunstâncias de recepção de um signo e as suas circunstâncias de produção foi tematizada por um dos leitores de Peirce, Gerard Deledalle (1979). A partir dos textos de Peirce, Deledalle propõe um «triângulo dos interpretantes» (p.121) onde se diferenciam três tipos de percursos de interpretação de acordo com o tipo de inferência realizada para interpretar um signo (abdução, indução ou dedução). O percurso abduutivo estaria sobretudo ligado à circunstância de recepção do signo por parte de um leitor, que utilizaria o seu saber presente a propósito dessa circunstância em que se encontra e as informações internas ao signo, das quais pode fazer parte (mas não necessariamente) a informação relativa ao tipo de representamen que o signo é (neste caso, uma imagem fotográfica); Já no percurso indutivo, mais importante do que estas circunstâncias de recepção (que existem sempre necessariamente), são as condições de produção do próprio signo que condicionam a interpretação. Trata-se, como refere Deledalle, de informações exteriores ao signo, que não estão no signo, mas que se referem às circunstâncias de produção do próprio signo. No que se refere à fotografia não existe, quanto a nós, qualquer exclusividade pragmática face a qualquer outra imagem ou signo, nem obriga necessariamente a uma leitura indutiva, ou seja, relativa às suas circunstâncias de produção. O reconhecimento do tipo de imagem afecta a sua interpretação de acordo com os saberes a propósito desse tipo de signos. Por isso, os efeitos pragmáticos que se podem retirar pelo facto de se distinguir uma imagem pintada de uma imagem fotografada, por exemplo, são distintos pois os meios são eles próprios interpretados e entendidos diferentemente. Mas, se os efeitos pragmáticos são diferentes, isto não significa que não existam, nos outros tipos de imagem ou de signos.

que se constituiu ao longo da sua história, acentuada pelos discursos que atribuem aquelas imagens aos astronautas. Factor este, determinante da sua receptividade como «primeiras imagens», ultrapassando o valor atribuído às imagens equivalentes, mas cuja génese era robotizada. Em qualquer dos casos esta informação está fora da imagem. Tem de ser «legendada».

Esta prevalência do discurso moderno surge, como referi, num momento, na década de 60, em que emergem outras interpretações do fotográfico, essencialmente críticas do modernismo da fotografia directa. O fotógrafo Robert Frank, por exemplo, refuta esta abordagem de uma «estética elegante da reportagem selectiva e distanciada» (Mora, 1998: 80) com o seu trabalho *The Americans* (1958) onde preconiza uma abordagem de proximidade sem que as suas imagens obedeçam às regras geométricas de composição defendidas no modernismo, nem aos códigos de interpretação para que remetiam. Para Robert Frank «todos os momentos são decisivos» e o «acto fotográfico» perde a sua «aura» e vulgariza-se, bem como as pretensões relativas à «qualidade fotográfica» que era anteriormente exigida.

Ao acedermos ao conjunto das imagens produzidas pelos astronautas, percebemos a centralidade social do fotográfico nos anos 60 como mediador das experiências e como experiência em si mesma. A vida é vivida em primeira-mão integrando a experiência fotográfica e a memorização que proporciona. Sontag lembrava este aspecto a propósito do turismo:

«A fotografia, sendo uma forma de comprovar a experiência, é também um meio de a negar, ao limitá-la a uma procura do fotogénico, ao convertê-la numa imagem, numa recordação. A viagem torna-se uma estratégia para acumular fotografias. O próprio acto de fotografar é tranquilizante e atenua a sensação de desorientação que as viagens provavelmente exacerbam. A maioria dos turistas sente-se constrangida a interpor a câmara entre si e tudo o que de assinalável se

lhes depara. Indecisos sobre outras possíveis reacções, fotografam. E assim, moldam a experiência: parar, tirar uma fotografia, continuar» (Sontag, 1986: 19).

Os astronautas, à semelhança do que sucede com os turistas, fotografam compulsivamente. As suas imagens evidenciam uma ausência de preocupações formalistas com o rigor dos enquadramentos, até porque tinham algumas dificuldades com a pré-visualização e a ausência de gravidade, e executam um trabalho serial que não privilegia a imagem única. Porém, as interpretações dos astronautas sobre estas actividades replicam o discurso modernista do momento decisivo e único. Discurso que prevalece, com mais força ainda, na divulgação pública das imagens, reenquadradas e reorientadas, para corresponderem às expectativas visuais dos públicos, embora evocando os ideias «puristas» da não manipulação (fig. 89).

A crítica e prática fotográficas pós-modernistas alertam para a inversão de prioridades face ao real que o uso intensivo de câmaras trouxe à cultura visual contemporânea¹⁹⁶. A imagem torna-se mais importante que o real, o que de certa forma está presente nos programas espaciais, orientados como expedições de recolha de imagens e é algo essencial na cartografia. Reencontro este aspecto, principalmente, nas emissões televisivas do homem na lua, «assombradas» pelo efeito de desrealização do cinema de Hollywood.

Aliás este fenómeno permite assinalar o estatuto frágil das imagens, já que o seu sentido tem de ser fixado pelos discursos institucionais que as enquadram e lhe disciplinam os sentidos. Na época, a propósito dessas imagens dos homens na Lua, surgem versões apontando para a possibilidade dessas imagens serem falsificações realizadas por um cineasta nos estúdios de Hollywood. Suspeitas nunca confirmadas, mas que são, por si, significativas da indistinção fundadora entre regimes ficcionais e documentais. Isto porque, na realidade, essa distinção é institucional e não inscrita na natureza das próprias imagens.

¹⁹⁶ Alguns dos autores fundamentais para essa crítica são Victor Burgin; Secula; John Tagg; Abigail Solomon-Godeau; Geoffrey Batchen; John Roberts (consultar bibliografia).

No fundo o que daqui resulta é que toda a imagem de cariz fotográfico é um documento que ficciona.

A desconstrução do regime documental «purista» da imagem surge, na década de 60, também associada à defesa da fotografia encenada e da importância da auto-representação e dos regimes experimentais face ao tempo não instantâneo e à manifestação do «inconsciente óptico» inscrito no automatismo. Todas estas estratégias discutiam as visões mais intencionalistas da actividade fotográfica. Por outro lado, a crescente robotização e digitalização do fotográfico que resultou do contexto da investigação astronómica, nomeadamente, das necessidades decorrentes da observação planetária, estavam a transformar, como referi, os pressupostos em que assentava a experiência do fotográfico no modernismo, perturbando as fronteiras entre imagem projectiva e imagem electrónica, entre imagem parada e imagem em movimento, entre imagem e testemunho ocular, ou entre imagem e coordenadas espaciais e temporais fixas.

A edição dos Atlas fotográficos das várias missões espaciais da NASA é devedora deste cruzamento de ideias. Por um lado, os Atlas surgem no contexto específico da imagem científica, altamente aparelhada, e em nada assente em «momentos decisivos» e em «actos fotográficos». O aspecto serial, quer em termos de espaço «mapeado», quer em termos de tempo «cronometrado» e matemático, permite determinadas inferências sobre os objectos representados, as quais são grande parte das vezes dependentes da relação serial entre imagens. Por outro lado, a ideia de Atlas constitui-se na tradição das representações totais e universais do mundo, o que acontece apesar de estarmos já num contexto científico que reconhece a interferência dos processos de observação nos objectos e resultados observados, assim como na incontornável fragmentação daí decorrente (a que a série, aliás, tenta obviar).

A estas práticas, alia-se a da promoção de um imaginário global. Denis Cosgrove num estudo sobre as imagens do planeta Terra na cultura ocidental, refere como estas fotografias da terra vista de fora conseguiram «incorporar e enquadrar a herança ocidental de significados globais, do somnium de Cícero e da reflexão moral de

Séneca, ao discurso cristão de missão e redenção até aos ideais de unidade e harmonia» (2001: 257). O isolamento destas imagens da sua lógica arquivística resulta, em parte, da vontade consciente do responsável pelos public affairs da NASA de promover as suas actividades, mas o seu estatuto de ícone (no seu sentido primitivo) resulta também de se adequarem, de forma mais inconsciente, aos estereótipos de representação do globo provenientes da tradição, tornando-se imagens exemplares do poderio tecnológico americano e das suas ambições universalistas, aos quais a dimensão fotográfica da representação acrescentou realismo e credibilidade. Só, assim, pudemos ter a certeza de que através da presença dos astronautas, nós também, espectadores terrenos, «estivemos lá».

7.6. Visões da Terra: cartografias e imaginários

Uma leitura cartográfica destas imagens permitiria construir a consciência do seu localismo e parcialidade, inerentes a qualquer representação, em vez de destacar o seu carácter universal e global. Um dos contributos da fotografia aérea para o conhecimento geográfico prende-se com a possibilidade de observar vastas regiões terrestres no seu conjunto, de uma forma «mais natural» em relação às tradicionais



Figura 89. «Earthrise» e «The Blue Marble» na posição em que foram publicadas.

representações gráficas desenhadas. A Geografia engendra uma concepção do fotográfico enquanto «detecção remota» assente na característica indexical e projectual do seu dispositivo, do qual resultam imagens da Terra desprovidas das convencionais grelhas de orientação de latitude e longitude, das fronteiras político-sociais entre países e regiões ou entre propriedades, e das indicações dos pontos cardeais, o em cima e o em baixo, plasmando, para além de tudo isto, as dimensões relativas dos diversos territórios continentais e oceânicos que, por vezes, não se acomodam bem às visões etnocêntricas de cada povo ou região.

Este estatuto, por assim dizer, «mais natural» da representação fotográfica não implicará, contudo, no caso da Geografia, uma visão transparente e imediatista do medium porque, desde o início da sua aplicação, o saber geográfico teve de se confrontar com a necessidade de corrigir os desvios inerentes à representação fotográfica, corrigindo as suas falsificações. A fotografia desempenhará um papel muito relevante na transformação das metodologias cartográficas, mas é precisamente por não representar de forma imediata as fronteiras culturais que uma fotografia não é um mapa, segundo os critérios mais estritos da cartografia. Isto porque, num sentido mais lato, qualquer fotografia pode assumir funções de mapa.

De certa forma, algo de idêntico acontece nas aplicações da fotografia à medicina e justificam a presença massiva de desenhos nos actuais manuais da disciplina. Uma fotografia convencional dificilmente serve para dar a perceber os diferentes órgãos do corpo, uma vez que ao fotografar o interior de um corpo, a fotografia capta todo o visível, incluindo o sangue que tudo oculta. A natureza da representação fotográfica, ao contrário do desenho, não é apenas esquemática. Também uma fotografia aérea não é imediatamente um esquema do território. Uma das dificuldades começa por ser, desde logo, a da referenciação da imagem ao território.

No entanto, as fotografias aéreas do planeta Terra permitem a identificação de um conjunto assinalável de informações geográficas. Descrita cartograficamente, a foto 22727 mostra parte do continente africano e do oceano Atlântico. Quase toda a costa de

África é visível, bem como, no oceano Índico, a ilha de Madagáscar. Identifica-se com facilidade parte da península arábica e da Ásia. A Europa e o mar mediterrâneo, antigo centro do mundo – a Eucumene ptolomaica-, surgem na sua efectiva pequena dimensão e, nesta imagem, estão quase totalmente cobertos por nuvens. As nuvens cobrem também grande parte da América e Austrália. A Antártida é outra das regiões em destaque nesta representação, com o seu manto branco bem assinalado. O centro do globo «deslocou-se» para a zona do trópico de Capricórnio em vez de se situar na zona equatorial, como é habitualmente representado.

O geógrafo Denis Cosgrove, num artigo dedicado à análise destas duas fotografias (1994), salienta a ausência desta leitura científica, denotativa, na maior parte dos usos sociais que se fizeram, e continuam a fazer, destas imagens. Segundo ele, uma análise desta natureza permitiria relativizar as leituras emblemáticas, que tendem a ser globalizantes e universalistas. De facto, se nos ativermos aos dados expressos na imagem somos obrigados a questionar a nossa visão habitual da Terra, já que a imagem é dominada pela representação do Sul e de África. Uma visão pouco convencional para os Ocidentais:

«Para os observadores ocidentais, a imagem 22727 desafia as noções recebidas da escala continental ao exagerar precisamente aquelas regiões – África, os oceanos a sul e a Antártida – que, através da escolha do cartógrafo para as projecções dos mapas, normalmente aparecem tão pequenas nos mapas do mundo e tão correspondentemente insignificantes na consciência geográfica ocidental» (Cosgrove, 1994:278).

Para Cosgrove uma leitura precisa, localista ao invés de global, destas imagens permite criticar grande parte das construções culturais que têm dominado, como verdades irrefutáveis, as representações geográficas da Terra. Trata-se de um contributo de Cosgrove que vai no sentido de mostrar o discurso geográfico como uma estratégia

de saber-poder, estratégia a que a actualidade não está imune, colhendo a influência crítica decisiva de autores como Michel Foucault e Gilles Deleuze.

Cosgrove identifica duas leituras predominantes destas imagens que reflectem o debate existente no seio das ciências sociais e que opõe as visões colonialistas e pós-colonialistas:

“As representações do globo e de toda a Terra, no século XX, incidiram e reconstituíram um reportório de sentidos sagrados e seculares, coloniais e imperiais, e estas representações desempenharam um papel especialmente significativo na auto-representação dos Estados Unidos do pós-guerra e na sua missão geo-cultural. Se o projecto lunar Apolo significou o cumprimento dos objectivos tecnocráticos e da retórica universalista do Modernismo, o legado mais duradouro do projecto foi a colecção de imagens cujos significados são contestados pelos discursos pós-coloniais e pós-modernistas.» (1994: 270).

O autor resume estas duas interpretações das fotografias da Terra através das expressões «One-World» («Um só mundo») e «Whole-Earth» («Toda a Terra»). O ponto de vista distanciado característico destas imagens autoriza todo um conjunto de conotações de globalidade e controlo que foram cunhadas pela tradição, particularmente desde o império romano. Roma antiga adoptou o globo para simbolizar o seu império em 75 a.C., em especial na sua versão de esfera armilar para representar a harmonia cósmica. Os imperadores passaram a fazer-se representar segurando globos na mão, ou colocando-se de pé sobre os mesmos, no que foram seguidos pelos monarcas que construíram os seus impérios comerciais «além-mar». Esta iconografia replica as representações associadas ao Deus grego Apolo, precisamente aquele escolhido para simbolizar as missões espaciais, mais de vinte séculos depois (fig. 90).

Na mitologia grega, Apolo, filho de Zeus, conduz o carro do sol dourado acima da esfera terrestre, traçando o arco diurno. Munido de arco e flecha e de uma lira, é dotado

de um olhar distanciado, desapaixionado e avaliador, justamente o tipo de olhar associado a um ponto de vista afastado para possibilitar uma visão global e unitária que fica assim, associada ao poder próprio da visão. As setas de Apolo simbolizam o seu poder de lançar, a seu bel-prazer, calamidades sobre a humanidade; a lira representa a música que é responsável pela harmonia do Cosmos, garante da racionalidade, ordem e proporcionalidade do universo.

Apolo é o Deus que Friedrich Nietzsche, no final do século XIX, evoca para representar os valores racionalistas presentes na nossa cultura e que expressam uma dada forma da vontade de poder. Diónisos, Deus grego do vinho, representaria, por seu lado, as forças elementares reprimidas pela razão. Nietzsche tornou famosa a oposição entre o apolíneo e o dionisíaco como metáforas para uma interpretação da cultura.

Apolo é, então, recorrentemente representado reinando sobre a Terra, de pé, vindo dos céus ou no seu carro celestial. Primeiro adoptada pelos imperadores romanos, tornar-se-á igualmente no modelo de representação de Cristo, em especial desde que o imperador Constantino (324-337 d.c.) elegeu a religião cristã como religião oficial do Império romano. Constantino relaciona o globo com o sentido missionário cristão de evangelização de todos os povos da terra. A cidade de Roma, o centro do império, e posteriormente cidade dos Papas, torna-se emblemática dessa visão universalista, cunhada a partir da retórica e das formas de organização e representação dos imperadores e do império romano que a igreja adoptará, a par da adopção da mesma visão expansionista. Roma é a cidade global de onde emanam os discursos *Urbi et Orbi* (literalmente «para a cidade e para o mundo») e para onde todos os caminhos se dirigem.

No Renascimento, esta vontade de «o mundo abarcar» estará presente nas viagens marítimas e, desde então, na formação dos impérios europeus. O tema estoíco da pequenez humana face ao Cosmos tornar-se-á importante na visão cristã do homem que o relaciona com a concepção de uma só humanidade, uma grande irmandade global, num só mundo. Estas ideias fundamentam os desígnios missionários de expansão da fé

por todo o mundo que orientam esta religião. Embora na verdade seja uma religião com uma expressão relativamente modesta face às religiões do mundo, ela posiciona-se, ainda hoje, como uma religião universal, eucuménica.

A partir do século XV, o saber cartográfico e as suas conotações de imperialidade popularizam-se. Os mapas, planisférios, atlas e globos ricamente decorados, misturando descrições objectivas com referências mitológicas, reproduzem esta relação entre um olhar total e o domínio do objecto desse olhar. Algo que só as representações poderiam proporcionar, o que as torna um aspecto central do copernicianismo e do subsequente iluminismo, responsáveis pelas ciências da observação. De tal forma que, no século XVIII, os globos tridimensionais tornam-se especialmente apreciados entre as elites europeias que os consideram, simultaneamente, objectos de conhecimento e de prestígio.

Cosgrove, no seu estudo *Apollo's Eye* (2001), traça este percurso:

«Na iconografia cristã Apolo tornou-se o Cristo em ascensão, redimindo os humanos e reunindo céu e terra através da ressurreição e ascensão do seu corpo. Os príncipes do Renascimento competiam retoricamente pela visão sinóptica de Apolo sobre o globo circum-navegado, enquanto os arrojados ases do ar e os astronautas figuraram como Apolos modernos, testemunhas oculares de uma órbita anteriormente só visível em sonho ou imaginação» (Cosgrove, 2001: 2)

Como já indicado na primeira parte desta investigação, a valorização da «ascensão» povoará, sucessivamente, a nossa história cultural e surge como um dos mais profundos desejos que alimenta a nossa imaginação. Na verdade os corpos celestiais mais perfeitos e as divindades mais respeitadas são seres «das alturas» que, invariavelmente, habitam lugares elevados. Ao contrário dos seres Ctónicos que representam o mal, são obscuros e habitam o interior da Terra.



Fig. 90 Apolo e Diana, gravura de Jacopo de Barbari, 1500. O Deus solar Apolo ergue-se e brilha durante o dia (ele é o dia), enquanto a deusa Diana se reclina com a noite. British Museum, Londres.

Ao longo do século XX, e ainda hoje, as imagens do globo têm surgido em logótipos de empresas e universidades e para simbolizar o universo da comunicação global quer nos transportes, em especial nas companhias aéreas, marcando as suas rotas à volta do mundo, quer nas comunicações de rádio, televisão ou cinema, mas também no jornalismo e, mais recentemente, como ícone da «navegação» nas redes de Internet. Invariavelmente, e em particular desde o século passado, o globo tornou-se, cada vez mais, sinónimo de tecnologia já que se encontra implicado nas mais emblemáticas conquistas tecnológicas, da aviação à telemática. Continua, evidentemente, no centro dos discursos contemporâneos sobre o mundo globalizado, um só mundo, uma «aldeia global».

Este sentido de leitura surge, assim, quase espontaneamente, associado às fotografias da Terra que o comprovam e reforçam. A distância típica do olhar de Apolo, ajuda a suprimir as diferenças. Lovell durante o voo interroga-se: «Pergunto a mim próprio, se eu fosse um viajante vindo de outro planeta e visse a Terra a esta altitude

pensaria que ela era habitada ou não?». Ao que lhe respondem: «Diz isso por não ver ninguém a acenar com lenços?» (in *Diário de Notícias*, «O diálogo mais extraordinário da história da humanidade», 19 de Janeiro de 1969, p. 7).

De facto, a distância realça o aspecto uno – universal – e o sentimento de que estamos «todos no mesmo barco», de que somos todos iguais. Olhar para a Terra vista de fora popularizou, mais ainda, a expressão de Buckminster Fuller, «Spaceship Earth»¹⁹⁷. Borman afirma essa igualdade entre todos numa entrevista publicada na revista *Newsweek*, em Dezembro de 1968:

«Quando finalmente estamos lá em cima a olhar para a Terra, todas aquelas diferenças e traços nacionalistas vão mesmo esbater-se e chegamos à noção de que, provavelmente, isto é mesmo um só mundo e porque diabo não conseguimos aprender a viver uns com os outros como gente decente?».

Cosgrove faz notar como estas declarações são semelhantes, no seu conteúdo, ao verso de Séneca que surge no primeiro Atlas sistemático de toda a terra, o *Theatrum orbis terrarum*, de Abraham Ortelius, editado em 1570: «É este aquele pequeno ponto que é dividido a espada e fogo entre tantas nações? Quão ridículas são as fronteiras estabelecidas pelos mortais!» (Cosgrove, 2001: 3). Aspecto que, precisamente, as fotografias da Terra tornam evidente, revelando a sua natureza onde as barreiras culturais não existem já que, como vimos, a fotografia surge como uma imagem natural da natureza.

Estas imagens parecem ilustrar com surpreendente perfeição o excerto «No Horizonte do infinito» de Friedrich Nietzsche (1996) que citei no início deste capítulo. «Deixámos terra firme, embarcámos! Não podemos voltar para trás, mais ainda

¹⁹⁷ Buckminster Fuller foi um arquitecto, designer e poeta americano (1895-1983) que ficou conhecido como um dos primeiros ambientalistas e visionários ao propor um pensamento global, à escala planetária para solucionar os problemas da humanidade e garantir a sua não extinção. O seu livro mais conhecido foi publicado em 1963 com o título *Operating Manual for Spaceship Earth*, que tornaria a expressão popular e símbolo dessa consciência planetária e global.

cortámos todas as ligações com a terra firme!». Nietzsche escreve-o para metaforizar o efeito niilista provocado e implicado no racionalismo ocidental, isto é, na colocação dos valores racionais do julgamento e do exercício público da razão no centro do desenvolvimento institucional das sociedades ocidentais¹⁹⁸. Este excerto articula-se com o famoso fragmento, do mesmo livro, onde o filósofo declara a morte de Deus, «porque nós o matámos», visto que passámos a considerá-lo uma crença e não um dado de facto. Surge, nesse contexto, o tema da solidão e da responsabilidade da espécie humana para com a Terra e o retorno aos valores terrestres como solo originário, como aquilo que resta sempre, independentemente da vida.

A visão fotográfica do nosso planeta vogando no escuro do espaço reencontra estas temáticas embora, como se viu, para evocar mais ainda o divino e os mitos criacionistas, que continuam subjacentes às práticas, e mesmo aos discursos, da ciência. A comprová-lo basta lembrar a emissão televisiva das vésperas de Natal onde se evocaram os mitos criacionistas do «Céu e da Terra». Borman lê o livro do Génesis do Antigo Testamento ao mesmo tempo que, como combinado, mostrou imagens do planeta Terra através da escotilha da nave¹⁹⁹. Esta emissão, planeada como telecerimónia (Dayan e Katz, 1999), foi transmitida por satélite e acompanhada, em directo, por espectadores de 57 países (embora apresentada como uma emissão «global»). «No princípio, Deus...» foi a frase escolhida para legendar a cópia da imagem «Earthrise» publicada no selo comemorativo (fig. 83).

Em Portugal, na revista *Vida Mundial*, a mesma foto surge com a legenda: «A Terra vista das proximidades da Lua. Agora é preciso rever as concepções tradicionais

¹⁹⁸ Já não é em torno de Deus que se alicerçam as principais instituições sociais, sendo disso emblemática a separação entre as instituições políticas e as religiosas e o facto destas serem apenas mais uma das esferas sociais autónomas em que se organiza a vida das sociedades ocidentais. A questão da liberdade religiosa é consequência disso mesmo, já que passou a ser um assunto privado e não de Estado

¹⁹⁹ Numa das comunicações com os postos terrestres Borman expressava o seu entusiasmo com a visão do nosso planeta: «54h.35m.: Estamos agora a ver a Terra. É espectacular. Há longas nuvens delgadas, em tiras, como rastos de um jacto. É absolutamente espectacular e cobre metade da circunferência terrestre». Ao que Cabo Kennedy responde: «Muito bem. Repitam isso na televisão!» (in Diário de Notícias, «O diálogo mais extraordinário na história da humanidade», 19 de Janeiro de 1969, p. 7).

de Deus» (*Vida Mundial*, 3 de Janeiro de 1969, p. 18); certamente porque, como noticiou o *Diário de Notícias*, «Acabaram os sonhos poéticos e começaram os sonhos planetários: Von Braun (inventor do foguetão Saturno V) prevê o dia em que o homem se libertará do sistema solar» (25 de Dezembro de 1968, p. 68), adquirindo, definitivamente, a visão divina.

Estes mesmos sentidos de «libertação da terra» e de inversão da visão surgem na imprensa portuguesa. Num editorial do *Diário de Notícias* escreve-se:

«Em vez de sermos os Poetas cá em baixo, como dantes, a festejar a Lua, foram os navegadores lunáticos, lá em cima, a cantar agora, em prece, a Terra. Em homenagem à inspiração do espaço, parece que a Terra vista da Lua é muito mais bela e luminosa do que a Lua vista da Terra. Havia de chegar a nossa vez de brilhar. Quando lá nas alturas siderais houver uma colónia humana e turística, as noites de luar do nosso planeta serão substituídas nos astros pelas poéticas e lânguidas noites de terra que os idílios lunáticos celebrarão em doces rimas» (*Diário de Notícias*, 3 de Janeiro de 1969, p.1).

Esta inversão suscita várias perplexidades. Numa das legendas de uma versão de «Earthrise» pode ler-se:

«A Terra surgindo no horizonte lunar: uma imagem que para nós será familiar num futuro não muito distante. Complicados problemas terminológicos se porão nessa altura: poder-se-á dizer «Terra-Cheia» ou «Terra-Nova»? E será correcto falar no «luar» da Terra?» (in *O Século*, 13 de Julho de 1969, p.29).

Nietzsche retoma um tema recorrente na tradição poética desde a antiguidade grega, com Homero e Hesíodo, mas que aparece no renascimento do classicismo, com Petrarca ou Camões, e tende a permanecer: a viagem de barco através da qual o herói

realiza a sua condição individual e colectiva; a incomensurabilidade da própria tarefa que aproxima homens e Deuses. Porém, esta grande narrativa mítica permitia uma resolução final positiva para o herói ou povo (no caso das epopeias), uma qualquer forma de redenção e salvação, por vezes trágica. Na era da razão crítica essa certeza da vitória tornou-se problemática. Resta-nos, seguindo esta metáfora de Nietzsche, a deriva eterna: «Nada há de mais terrível do que a infinitude». O que instaura um novo modelo de individualidade, um sujeito algo atormentado, é certo, assente num questionamento de si e dos limites da sua racionalidade, descobrindo aspectos inconscientes e elementares, o mais importante dos quais sendo a vontade de poder que tem constantemente de confrontar-se com os limites do conhecimento. Os limites daquilo que está fora de todos os conceitos, ou seja, com a impossibilidade de fixar um discurso que tudo recubra.

No entanto, por mais conscientes que se tornem os procedimentos da vontade de poder, a certeza mesma da sua efectividade, está na constante criação de estratégias de reificação que tendem a legitimar dadas perspectivas e a fazer funcionar dadas verdades, produzindo o ocultamento desses procedimentos.

Nietzsche procurou extrair as consequências da própria actividade crítica racionalista, que se vira para si própria, num processo de auto-consciência característico da modernidade, mostrando que é um caminho sem retorno que cabe bem nessa metáfora do «embarque» e nessa consciência de que «estamos todos no mesmo barco» que tem permanecido um lugar comum para caracterizar a experiência na cultura ocidental.

Em certo sentido, este topos do embarque, esta perspectiva de fora do nosso planeta, que está presente nas fotografias da missão Apolo, reintroduz também, os heróis exemplares. Esta interpretação é, ainda sublinhada, pelo facto de se apresentar o engenho tecnológico americano como estando ao serviço de toda a humanidade. Todos os artigos de jornais e os mais diversos analistas representam desse modo os sucessos do programa espacial americano. Em Portugal, o *Diário de Notícias* publicará excertos

dos diálogos mantidos pelos astronautas da Apolo 8 com os controladores terrestres com o título «*O diálogo mais extraordinário da história da humanidade*»²⁰⁰. Outros títulos evidenciam esse carácter humanista, como em «A maior aventura do homem começa hoje em cabo Kennedy» (21 de Dezembro de 1968), ou em «*Foi o maior dia da história do homem. Finalmente, libertou-se da Terra!*» (29 de Dezembro de 1968), onde se coloca em destaque a saída da órbita da Terra, um dos significados atribuídos a estas imagens.

O jornal *O Século*, na sua edição de 3 de Agosto de 1969, publica uma das mais famosas imagens da missão Apolo 11 (fig. 9) com o título «O grande salto para o século XXI» e onde destaca a célebre frase de Neil Armstrong, durante a emissão televisiva da alunagem: «um pequeno passo para um homem, um grande salto para a humanidade». A legenda de uma das fotos em que Aldrin pousa junto à bandeira americana, fixada no solo lunar, realça esse carácter «empático» e exemplar: «Uma foto para o álbum de família... de todos nós» (Jornal *O Século*, edição de 3 de Agosto de 1969, última página).

O Chefe de Estado português, Almirante Américo Thomaz, envia uma mensagem de felicitações aos astronautas da Apolo 11, publicada no *Washington Post* a 15 de Julho de 1969 e divulgada, no dia seguinte, na edição de *O Século*. O Almirante aproveita a ocasião para associar a «conquista do espaço» à história portuguesa, também ela vivida como um desígnio da humanidade: «*O Povo português, descobridor do Mundo conhecido, nos séculos do passado, admira aqueles que, nos dias de hoje, se dedicam à exploração do espaço, levando a Humanidade a entrar em contacto com outros mundos*» (p. 1). Esta mesma associação é sublinhada por Heinz Kaminski, cientista alemão responsável pelo Instituto de Pesquisas Espaciais, em Bochum, na Alemanha: «*Os três astronautas da Apolo 8 enfileiram, assim, na galeria histórica dos grandes descobridores, como Vasco da Gama, Cristóvão Colombo e Fernão de Magalhães*» (in *Vida Mundial*, 3 de Janeiro de 1969). Nixon, por sua vez, terá

²⁰⁰ Publicado em quatro edições, a 17, 19, 20 e 21 de Janeiro de 1969.

declarado, dirigindo-se aos astronautas: «*O espírito da humanidade estará convosco*» (in *O Século*, 16 de Julho de 1969, p.9).

Cosgrove destaca o contributo do texto do poeta Archibald MacLeish na leitura das imagens do programa espacial como representações de «um só mundo». «*Riders on the Earth*»²⁰¹ foi publicado a 25 de Dezembro de 1968 e reproduzido, posteriormente, em muitos jornais de vários estados americanos. MacLeish considera as imagens da Apollo um marco, depois de Copérnico, por alterarem de novo a nossa concepção do mundo: «*Pela primeira vez os homens viram a terra: viram-na não como continentes ou oceanos a partir da pequena distância de uma, duas ou três centenas de milhas, mas viram-na a partir das profundidades do espaço; vista toda e redonda e maravilhosa e pequena*». A ideologia missionária de «um só mundo» passou a ser uma evidência: «*Ver a terra como ela é, pequena e azul e maravilhosa no silêncio eterno no qual flutua, é ver-nos a nós como cavaleiros na terra em conjunto, irmãos nessa luminosa graciosidade no frio eterno – irmãos que sabem agora que são verdadeiramente irmãos*» (MacLeish, idem). Parte deste texto será publicado pela revista *National Geographic* no seu número de Maio de 1969 tendo por fundo a fotografia «*Earthrise*», o que evidencia bem esta leitura.

O historiador Arnold Toynbee numa reflexão intitulada «*Poderá a Lua ser útil à humanidade?*» considera que esta visão unitária da Terra como pertença de toda a humanidade poderá ser um dos contributos da exploração do espaço:

«Quando os povos europeus descobriram as Américas e o caminho marítimo para a Índia, não consideraram este alargamento do seu espaço como um património comum, a ser conjuntamente administrado por eles para o bem de todos. Cada um, na Europa e no outro lado dos mares, lutou furiosamente pela posse da terra e

²⁰¹ Este título tornou-se um lugar comum dos discursos jornalísticos na imprensa americana e internacional. O jornal *O Século* reproduz um artigo sobre o perfil e percurso biográfico de cada um dos astronautas, com esse título: «*Os Cavaleiros do Espaço*» (original da *Newsweek*), em 3 de Janeiro de 1969 (p.9).

do comércio» (*Vida Mundial*, 15 de Agosto de 1969, p. 48. Original: The Observer).

Para o historiador, a maior consciência que teríamos, então, do mundo permitiria uma outra atitude:

«As sucessivas expansões do campo de acção da Humanidade, desde a superfície de terra seca do nosso planeta até aos mares, dos mares para o ar e da estratosfera até à Lua, tornaram ridícula para nós a permanência da divisão política da superfície terrestre deste planeta em cerca de 125 Estados soberanos independentes. A discordância entre o nosso progresso técnico e o nosso atraso político tornou-se agora escandalosa» (idem).

Para Cosgrove a ideia de um só mundo como principal leitura destas duas imagens deve ser reportada igualmente ao contexto da América da guerra-fria que chamou a si a herança missionária e civilizadora europeia: «Uma combinação de acumen comercial e de uma visão universalista projectaram a maneira americana como modelo da virtude cívica esclarecida à qual todos os povos do mundo deveriam naturalmente aspirar» (1994: 281). Esta missão salvadora associa-se, ainda hoje, na geopolítica americana, ao seu modelo de democracia promovido a modelo universal e fortemente criticado pelos académicos que, como Cosgrove, partilham um ponto de vista que consideram pós-colonial.

A visão apolínea da Terra contrasta com outra, mais dionisíaca, oriunda dos discursos ambientalistas que, nos anos 70, adoptam a imagem 22727 para expressar um outro sentido global que Cosgrove sintetizou como «*Toda a Terra*». A esta imagem se associa, por vezes, a emergência da fotografia ambientalista²⁰², cujo propósito é o de

²⁰² Esta referência é recorrente em vários sítios de Internet, incluindo a Wikipédia e o sítio oficial da Nasa, atribuída ao fotógrafo ambientalista Gallen Rowel.

fazer coincidir a co-naturalidade do processo técnico fotográfico com a consciência da naturalidade dos objectos representados.

O discurso ambientalista identificado por Cosgrove com as críticas ao programa espacial, por ser considerado demasiado dispendioso e despropositado, face aos urgentes problemas terrenos, surge no rescaldo da guerra do Vietname e ditará o abandono, por alguns anos, dos programas espaciais. Ao olhar a foto 22727 esta perspectiva enfatiza o seu carácter orgânico recuperando um discurso vitalista que o modernismo tendera a suprimir. A Terra é olhada como um ser suspenso no espaço cujo equilíbrio é frágil e está ameaçado em resultado das actividades humanas. O ponto de vista distanciado e abrangente contribui para apagar qualquer traço de humanidade da imagem, o que reforça a leitura da nossa insignificância e marginalidade, entendida como sinal de que devemos respeitar uma ordem natural que nos transcende. Ao discurso da conquista do espaço, contrapõe-se, agora, um discurso quase espiritual sobre a Terra.

Os astronautas relatam experiências que reforçam estas opiniões. William Anders terá afirmado:

«A Terra parecia tão minúscula nos céus que houve alturas ao longo da missão da Apolo 8 que tive dificuldades em encontrá-la. Se pudermos imaginar-nos num quarto escuro apenas com um objecto visível, uma pequena esfera azul esverdeada mais ou menos do tamanho de uma bola de árvore de natal, aí começamos a perceber o aspecto da Terra a partir do espaço. Acho que todos nós, subconscientemente, pensamos que a Terra é plana ou que, pelo menos, é quase infinita. Posso assegurar-vos que, em vez de um gigante massivo, deveria ser pensada como uma frágil bola de árvore de natal que temos de tratar com cuidado.» (Nicks, 1970: 14)

Para a sensibilidade ambientalista, que se afirma nos anos 70, a paz e o bem geral alcançam-se respeitando a natureza «natural» da Terra e do Cosmos. Esta fotografia será usada em muitas campanhas e acções de sensibilização destes movimentos tornando-se emblemática da Terra solitária e única que se deve salvar.

O aspecto mais interessante da análise de Cosgrove é o facto de demonstrar que ambos estes discursos encaram a representação fotográfica do planeta de modo igualmente totalitário. Ambos dispensam qualquer leitura da informação cartográfica, que se torna irrelevante, face à ideia de globalidade, privilegiando o seu uso emblemático geral. Um dos exemplos mais reveladores deste facto é a impressão invertida que se fez da imagem 22727 no cartaz da «Cimeira da Terra» que decorreu no Rio de Janeiro em 1992. «Um só mundo» ou «Toda a Terra» são discursos que apagam a especificidade e o local para se situarem, defende Cosgrove, na tradição das imagens da globalização, fazendo-nos esquecer que, como qualquer representação, estas fotografias são uma perspectiva parcial sobre um objecto.

Um outro sinal, menos valorizado por Cosgrove, é o contributo destas imagens para a compreensão da relatividade das nossas orientações geográficas. Ou seja, todo o Atlas de imagens do espaço põe em evidência as construções culturais dessas orientações. Na maior parte destas imagens, o Norte não surge visualmente na parte superior da imagem e o sul na parte inferior; o Oeste não surge à esquerda e o Oriente à direita, como que a replicar o sentido de leitura que rege a nossa escrita e a nossa leitura das imagens, traçando imaginariamente o caminho de onde vimos para onde vamos. O mesmo acontece relativamente ao centro do globo que passa a estar dependente do lugar de onde o olhamos. O equador como meridiano central é uma representação convencional, embora muito interiorizada na nossa imaginação.

A imagem 22727 foi captada com o norte do globo em baixo e não em cima, enquanto a imagem 2383, não apresenta o solo lunar em baixo, mas na vertical (fig. 89). Estes aspectos integram as leituras científicas mas não surgiram na divulgação das

imagens, cuja orientação é «corrigida» para que se adequem aos códigos de representação ocidentais e à nossa imaginação geográfica.

Voltando ao tema Nietzscheano, parece claro que o conjunto das imagens do programa espacial Apolo possibilita a tomada de consciência da relatividade do nosso conhecer:

«Somente existe um ver perspectivo, só um conhecer perspectivo; e quanto maior for o número de afectos que mencionamos ao falar de uma coisa, quanto maior for o número de olhos, olhos diferentes, com que a observamos, mais completo será o nosso conceito dessa coisa, a nossa objectividade» (Nietzsche, 1997: 12).

Embora todo o projecto moderno, em especial desde o trabalho crítico de Kant, implique a assunção do perspectivismo epistemológico, o contributo de Nietzsche reside, segundo alguns dos seus principais leitores, como Arthur Danto (1967), na consciência da dimensão linguística e representativa do nosso conhecimento e da sua relação intrínseca com a vontade de poder.

Nietzsche terá escrito nos Fragmentos Póstumos: «Vontade de poder como conhecimento: não conhecer, mas esquematizar, impor ao caos tanta regularidade e formas quanto isso possa satisfazer a nossa necessidade prática» (1888: 13). O reconhecimento desta imposição implica o reconhecimento da vontade de verdade como vontade de poder e obriga a uma relatividade constante de perspectivas, a um niilismo inescapável a que a própria consciência do pendor crítico da razão obriga. Assim, as mais valias cognitivas de uma qualquer perspectiva são avaliadas nesse espaço conflitual onde os modos de representação passam a ser decisivos pois comportam os critérios que, a cada contexto, conseguem aceitabilidade mais generalizada, tornando-se em figuras dominantes, sempre, elas próprias, susceptíveis de serem destronadas por outras. Como refere Marques, esta concepção implica, não só a consciência do representar e da sua variabilidade e mutabilidade, como «a

consciência de que todo o permanente introduzido no representar é da ordem do construído, senão mesmo do imaginado e do ficcionado» (Marques, 1993: 29). O carácter ficcional de todo o conhecimento é, assim, um legado que, ao mesmo tempo que consoma o que estava pressuposto no projecto moderno, lança as sementes da sua própria desconstrução. É a matriz, como se sabe, dos trabalhos de Michel Foucault, Gilles Deleuze ou Jacques Derrida, autores fundamentais do pensamento contemporâneo.

Voltando às imagens em análise, nelas se configura um ver cujo «fio condutor» será o corpo e os dispositivos tecnológicos vários que o aparelham, directa ou remotamente, e não a essência dos objectos representados. Estas imagens permitem o reconhecimento do carácter situado, contextual e construído desse ver porque revelam um planeta Terra «sem em cima e sem em baixo», sem um meio no lugar onde o habituámos a ver, pois que estes pontos de referência são «ficções», representações construídas em prol das nossas necessidades práticas de orientação e domínio. O conceito de objectividade resulta, pragmaticamente de jogos de linguagem (Wittgenstein): dos critérios de veracidade considerados mais apropriados para os enunciados verdadeiros em resultado do conflito permanente entre perspectivas, isto é, entre vontades de domínio. Isso poderá significar, como referia Nietzsche, uma multiplicação do «número de olhos, olhos diferentes» como um enriquecimento do que se pode conhecer, mas não o encerramento do processo gnoseológico sobre dado objecto.

O fragmento de *A Gaia Ciência* de Friedrich Nietzsche, que citei no início, adquire surpreendentemente contornos menos alegóricos, «Deixámos a terra firme, embarcámos!». Mas, sobretudo, para realçar a contradição de termos que «No horizonte do infinito», o fragmento citado, encerra. Por definição, o infinito não poderá ter horizonte e este, que tínhamos por uma referência segura, é afinal resultado do nosso corpo e da nossa observação, sempre finitos e situados. O horizonte é mais uma das ficções do sujeito perspectivista e este reconhecimento é suficiente para derrubar as

categorias de cariz substancialista com que pautámos a nossa acção e significa não apenas a crise da epistemologia racionalista, assente na distinção clara entre sujeito e objecto, como de uma maneira geral, das formas da metafísica ocidental. Este reconhecimento do perspectivismo não deixa de afectar as teorias e práticas da imagem.

De certa forma, do ponto de vista epistemológico, é essa mutação para uma consciência perspectivista que estas imagens também demonstram. Do espaço, sem estarmos sujeitos às leis da gravidade, essa consciência da parcialidade de toda a imagem torna-se evidente, bem como o carácter construído e esquemático daquilo que nos habituámos a chamar imagem, que surge mais claro através das possibilidades de transformação em dados visuais de uma série de elementos físicos que as tecnologias puderam constituir e transformar para os trazer à nossa «afecção» (as imagens de infravermelhos, os RX, as ecografias, as imagens por emissão de positrons, etc.

Não há «um ponto de vista de nenhum sítio», muito menos numa câmara. Porém, na comunicação pública das duas imagens deste imenso arquivo, como procurei demonstrar, e por influência das «vontades de poder» que controlam os significados do arquivo, estas imagens tenderam a ser compreendidas como representando um ponto de vista radicalmente exterior, total e global, negando o reconhecimento da sua parcialidade, não se reconhecendo como perspectiva.

Parte do seu impacto visual resultou dessa matriz totalizadora do olhar de Apolo: ver de cima, ver de longe, ver de fora, ver tudo, abarcar todo o objecto, a Terra, numa só representação e fazê-lo fotograficamente, eis a corporificação de um panopticismo inscrito na cultura ocidental, e não apenas na sua cultura visual.

8. Os Globos Virtuais e o imaginário da hiperligação

A imagem que podemos, sem grandes imprecisões, considerar matriz do imaginário desenvolvido pelos softwares dos globos virtuais é a imagem AS17-148-22727, «The Whole Earth», que acabámos de analisar no capítulo anterior. Ela é mesmo a imagem que originou a camada mais superficial deste dispositivo: a entrada no programa, a partir da qual se simula a nossa navegação em direcção ao planeta.

Espécie de «Imagem-matriz» acabou por constituir o mote para o projecto, lançado em 2002, de constituição de um arquivo público, de utilização livre, de imagens de satélite do nosso planeta com grande resolução (na época a 1Km/pixel) e esteve na base da construção do World Wind, o primeiro programa que apresenta um globo virtual navegável. Mergulhar nessa imagem da Terra é um desejo alimentado por quem vê esta fotografia, mas é uma possibilidade excluída pelo fotográfico. Contudo, o efeito de tridimensionalidade inerente a esse «mergulho» é, cada vez mais, uma característica dos novos media informáticos e das possibilidades de ligação, em vários sentidos, que permite.

Um globo virtual é um software que apresenta informação geográfica e cartográfica de um planeta a partir de fotografias aéreas e de satélite, permitindo ao utilizador simular um voo vindo do espaço e aproximando-se progressivamente do planeta e de um qualquer local nele situado. Este globo, que substitui os tradicionais globos terrestres montados sobre um tripé e que fazíamos girar com as mãos, oferece a aparência de tridimensionalidade e torna navegáveis as fotografias que o compõem de uma maneira distinta do que acontece com a ideia de fotograma no cinema.

O utilizador pode deslocar-se livremente no ambiente, modificar o ângulo, a posição e a distância relativamente ao planeta e aos seus locais. O programa funciona como um browser tridimensional que organiza de forma realista os milhares de

fotografias integrando também informações provenientes do Sistema de Informação Geográfica (GIS) e disponibilizando vários tipos de mapas.

Para além do mais recente Virtual Earth, lançado pela Microsoft, o mais popular globo virtual em termos de número de utilizadores permanece o programa Google Earth. Este software foi lançado no mercado numa versão de utilização livre pela empresa Google em meados de 2006 e tem, actualmente, cerca de 300 milhões de utilizadores em todo o mundo²⁰³, podendo ser descarregado em vinte e três línguas diferentes, incluindo português. A empresa comercializa, desde 2005, duas versões com imagens de muito alta resolução e um conjunto de serviços mais alargado desenhado, em especial, para os sectores do planeamento territorial, engenharia civil e arquitectura. Porém, foi a sua versão livre que veio definitivamente popularizar a utilização dos globos virtuais e aumentar o interesse público pela informação geo-espacial, interesse reforçado pela proliferação de dispositivos de localização GPS (Sistema de Posicionamento Global) e pelos telemóveis com acesso fácil a estes sistemas. Tecnologias antes apenas usadas em meios profissionais muito restritos.

A primeira versão deste globo virtual chamava-se Keyhole Earth Viewer e foi desenvolvida pela empresa Keyhole,inc., uma empresa especializada na elaboração de programas de visualização de informação geo-espacial. A Keyhole foi fundada em 2001 e adquirida em 2004 pela Google que passa, assim, a explorar os produtos mais populares da Keyhole com a designação da sua marca. Em 2005 o Earth Viewer surge como Google Earth, ainda como software não-livre, e os programas cartográficos da anterior empresa passam a designar-se Google Maps e Google Mobile. Todos os programas usam a versão da linguagem XML²⁰⁴ patenteada como Keyhole Markup Language, cuja designação não foi alterada e continua a ser a linguagem de

²⁰³ Número estimado pela revista web User, n. 184, 27 Mar./9 April 2008.

²⁰⁴ A Extensible Markup Language permite ao utilizador criar a sua própria linguagem, articulando e criando os seus próprios elementos. O seu objectivo principal é ajudar os sistemas de informação a partilhar informação estruturada, em especial via internet.

programação usada quer para os sistemas de visualização 2D, como o Google Maps, quer para as versões 3 D, como é o caso do Google Earth.

As ferramentas de controlo situadas no ecrã permitem-nos não apenas escolher a direcção como também visualizar os locais num ângulo térreo. No entanto, em muitos locais da Terra os efeitos de relevo são ainda incipientes, apesar da tridimensionalidade ser uma característica cada vez mais presente no programa. As versões 4 – a última das quais, a 4.3, lançada em Abril de 2008 – permitem que o utilizador submeta aos programadores edifícios em 3D construídos através do programa Sketch Up, com uma qualidade em termos de texturas cada vez mais realista, isto é, reportando-se aos padrões a que a fotografia nos habituou. Westport, na Irlanda, e Hamburgo, na Alemanha, são dois exemplos de cidades inteiramente acessíveis em três dimensões. Mas existem muitas outras que têm já os seus principais monumentos em visualização tridimensional, o que permite ainda obter informações sobre cada edifício, bastando para tal seleccioná-lo com o rato do computador para aceder a uma janela informativa.

O programa tornou-se muito mais do que um programa de informação geográfica. Tal como o Browser Google, o Google Earth tornou-se um Browser através do qual podemos aceder a hiper ligações de milhares de páginas, quer comerciais quer pessoais, incluindo blogs. A lógica de abertura ao utilizador («Google Earth Community») possibilita que, diariamente, surjam em cada localidade informações diversas (na camada «Galeria»): fotografias dos locais através do programa Panoramio (também adquirido pela Google em 2006); monumentos e outros locais de interesse, assinalados com janelas informativas; hiper ligações a vídeos do YuoTube, a maioria dos quais com pequenos filmes dos locais onde estão «ligados» no Globo; opiniões sobre restaurantes e alojamentos com respectivas fotografias; alertas ambientais; ou hiper ligações para artigos da Wikipedia (também integrada no programa em Dezembro de 2006).

As versões comerciais permitem que as empresas usem nas suas páginas Web os recursos destes globos virtuais. No jornalismo televisivo é cada vez mais frequente

mostrar os locais da notícia a partir destes programas. Como bem lembra o slogan publicitário da rádio TSF, «Vamos ao fim da rua, vamos ao fim do mundo», os valores da cobertura territorial global e a presença de imagens do globo, nomeadamente nos logótipos das empresas jornalísticas, constituem um marco ideológico característico da actividade jornalística desde os seus começos, que se reflecte tanto nas formas de organização das empresas jornalísticas como nos discursos produzidos. Se bem que estes programas não disponham de imagens em tempo real, cumprem razoavelmente bem a necessidade de imagens e de grafismos do meio televisivo e respondem à sua apetência para os valores ligados às tecnologias e aos dispositivos tecnológicos de controlo.

Outro exemplo curioso surge no ramo imobiliário, que disponibiliza informação sobre casas e propriedades em venda usando os recursos cartográficos destes programas, tal como acontece no turismo e na hotelaria²⁰⁵. Hoje, procurar alojamento e planificar uma viagem de lazer ou de negócios passa por uma visita virtual prévia aos locais, uma nova forma de experiência do lugar e de percepção e construção do espaço.

8.1. Problemáticas da representação: a articulação de escalas de visão

A articulação entre as visões global e local torna-se uma questão extremamente relevante em particular desde que a lógica das imagens se transformou em virtude da representação em perspectiva, o que genericamente veio significar a impossibilidade de desenvolver, no mesmo espaço da representação, pontos de vista diferentes e contraditórios a esse cânone. Esta articulação prende-se igualmente com o estatuto que aí irá tomar a escrita na relação com as imagens.

²⁰⁵ A compra de uma casa, por exemplo, tornou-se um processo complexo de tratamento de informação: pesquisar nos arquivos de Internet, nomeadamente a partir dos globos virtuais, as casas disponíveis para venda numa dada zona e a um dado preço, para não ficarmos sujeitos apenas às que estão à venda numa dada agência imobiliária; aceder às suas fotografias e eventuais vídeos; aceder aos registos prediais com o historial de aquisições; aceder a programas de análise de preços e estimativa de rentabilização. A visita ao local será necessariamente uma experiência diferente daquela que teríamos se nos tivéssemos limitado a passear na rua e telefonar.

No século XVII, reputado pelos avanços na cartografia e na pintura da natureza, privilegiou-se uma presença simultânea de texto e imagem mas separados através do recurso a «caixas de texto» que delimitava os seus campos. Esta estratégia de produção de um efeito de realidade está mais presente na representação do espaço urbano nos mapas iconográficos («olho de pássaro») que surge, portanto, mais dependente da corografia. Podemos contudo observar que até ao final do século XIX permanecem formas híbridas de articulação: desenhos de animais, plantas e habitantes típicos dos locais surgem representados sobre o mapa; desenhos das cidades e paisagens referentes às regiões representadas nos mapas saem do interior do mapa para janelas laterais; relevo tridimensional surge sobre mapas «em carta», bem como monumentos e outras atracções locais; inscrição de palavras no interior dos mapas ou a sua exclusão para legendagem separada nas escalas mais próximas, etc.

A separação entre recursos de representação do sentimento do lugar, ou seja, os desenhos corográficos, e os recursos de geo-localização e espacialização consuma-se na cartografia positivista por influência da aplicação da fotografia aérea ao mapeamento do território. Os mapas tornam-se especializados, abstractos e simbólicos e a fotografia toma para si, por assim, dizer a corografia.

A aplicação científica da imagem fotográfica originará, paradoxalmente, a expulsão das imagens da cartografia, tornada uma ciência da medição representada por meios puramente geométricos e simbólicos. O relevo, por exemplo, passa a ser representado por curvas de nível e elimina-se o recurso a imagens em três dimensões e o tempo integra-se definitivamente como mais uma função abstracta do espaço (torna-se uma coordenada de geo-localização). Em consequência os mapas tornaram-se mais rigorosos mas também mais abstractos.

Por outro lado, expulsa da cartografia moderna, a corografia torna-se, por assim dizer, um campo de exploração da fotografia e do cinema que fizeram da representação dos lugares um seu modo de ser. Todos estes aspectos foram, hoje, integrados nos novos globos virtuais e na sua lógica de ligação.

Daí que me pareça poder alinhar a invenção destes globos na história desta problemática, constituindo, na realidade, uma recuperação das estratégias de hibridação da cartografia pré-moderna e pré-fotográfica. Ou melhor, trata-se de uma resposta muito eficiente a esse problema pelo tipo de articulação entre escalas e tipos de representação diferentes que operacionaliza. E se nos habituámos ao «choque» perceptivo que o cinema inventou, ao modo de articulação de escalas e visões, bem como à articulação de sons, de escritas e desenhos com imagens de origem fotográfica, o tipo de experiência que estes softwares proporcionam tendo algumas semelhanças com a experiência cinemática é, contudo, diverso. São janelas que se abrem e fecham, vistas que passam de fotográficas a cartográficas, e destas a «vistas de rua» integrando, numa sequência de vários «clics», formas diversificadas de representar o mesmo espaço e de o imaginar.

8.2. Problemáticas da representação: montagens e desmontagens

A articulação entre visão «em carta», de cima e muito distante, e descrições corográficas locais faz-se, hoje, de forma integrada a partir da lógica das camadas. Esta lógica é distinta das lógicas de planificação e montagem típicas do cinema ou até, da fotografia. De facto, o cinema pode ser encarado como uma das estratégias de articulação entre pontos de vista globais e particulares, criando ou não, um espaço contínuo e homogéneo propício às tendências mais perspectivistas. Claramente, o cinema celebrizou-se na conformidade com esse tipo de espaço mas a sua novidade está nas possibilidades de lhe escapar. A fotografia e as várias estratégias de montagem deram também um contributo na descoberta de formas diversas de articulação entre escalas. Porém, estes globos virtuais, recebendo essa herança, resolvem-na a partir da lógica arquivística de gestão de informação, uma das quais é a organização «em camadas».

A lógica das camadas («layers»), oriunda do design gráfico e central nos programas de fotografia digital, é usada em muitos dos recursos destes «globos». Podemos, através desta lógica, escolher o tipo de informação que queremos visualizar: os nomes das localidades e países ou as respectivas fronteiras; os nomes das ruas e dos locais de interesse; assinalar aeroportos, restaurantes, hotéis, escolas ou qualquer outra empresa; passar da vista de satélite para a visualização do mapa do local, ver o mapa de estradas, visualizar os edifícios em 3D, etc.

As camadas constituem uma forma de ligação de informação ponto por ponto. Ao mudar o tipo de visualização não perco a minha localização no espaço geográfico imaginário. Se pretendo ver mais de perto, mudo para níveis de informação mais detalhados desse local, etc.

Os globos virtuais usam para melhor articulação das imagens na relação com o terreno representado, fotografias corrigidas no que diz respeito a distorções causadas pelo relevo, pelos estados atmosféricos (a presença de nuvens, por exemplo) ou produzidas pela curvatura da Terra, e ainda, pelas variações do ângulo relativo da câmara face ao plano ou produzidas, eventualmente, pelas lentes usadas na obtenção das fotos. Estas fotos corrigidas, que servem de base para a elaboração dos mapas, chamam-se ortofotografias. A verdade geográfica e métrica não se produz com vistas obtidas de forma espontânea. Para ser um modelo em miniatura do terreno tem de ser transformada dos elementos que orientam a geografia esférica real para os elementos que orientam a geometria plana da representação.

Estes aspectos permitem interrogar a natureza cultural e histórica da imagem fotográfica, geralmente relacionada com a verdade pela sua relação indicial imediata com o referente. Na verdade, o aspecto realista de imagem consistente da «natureza» nada tem de natural.

O programa compõe, então, não simples fotografias aéreas mas ortofotografias que junta entre si, formando um todo contínuo em cada escala de distância. Em seguida, elabora várias camadas, correspondendo cada uma a diferentes escalas ou

distâncias relativas, sendo as melhores resoluções actualmente, em algumas zonas da Terra, de cerca de 10 cm por pixel (em Copenhaga, por exemplo).

Estes programas têm ainda um outro significado no que toca ao estatuto das ortofotografias. Antes da Era da digitalização certas correcções faziam-se por fotomontagem, outras eram directamente transpostas para os mapas. Hoje, é possível corrigir na própria imagem, transformando-a num mapa. Aspecto consumado pela possibilidade de visualização da fotografia com legendas e outras informações (como os edifícios 3 D) sobrepostas. A ortofotografia deixa de ser apenas um meio e torna-se um fim em si mesma.

Esta possibilidade transforma a forma de nos relacionarmos com as fotografias, porque modifica a nossa relação com o detalhe fotográfico. Não porque o elimine, mas porque o superficializa, tornando-o «navegável».

A navegação permite a passagem de uma camada de fotografias para outra, produzindo a sensação de descida e aproximação ou de subida e afastamento, imitando a experiência de voo, o que constitui uma forma de montagem cuja raiz é cinematográfica embora accionada pelo utilizador e possível a partir de qualquer ponto e de qualquer camada/escala de visão.

Ao contrário do espectador de cinema, este espectador tem a possibilidade de manipular as linhas de espaço e tempo desta montagem/ viagem. A sucessão de fotogramas da película cinematográfica tradicional, evocando uma linha de montagem industrial, e confinada a um sentido de orientação para a frente ou para trás, deu lugar a uma multiplicidade de linhas possíveis sobre um objecto concebido sucessivamente para aparentar a tridimensionalidade, o qual permite uma operacionalização em qualquer ponto da imagem e não já fotograma a fotograma, bem como novas direcções para cima, para baixo ou na vertical. Tal como no cinema, é a velocidade de processamento de informação a responsável pela ilusão de continuidade mas em vez do fotograma como elemento mínimo temos a «camada», que neste caso particular, representa uma dada escala de visão, a qual se torna progressivamente mais fotográfica

à medida que se torna mais próxima. Este aspecto revela a articulação entre desenho gráfico e imagens com origem fotográfica, isto é, resultantes de uma captação óptica da luz real incidente nos objectos. Isto acontece por necessidade de compactação da imagem nas visões mais distanciadas.

Na realidade, estamos perante desenho gráfico e modelação 3D, montagens fotográficas e cinematográficas digitais, «survey»/«surveiller» e sobrevoo, descriptio e escrita. Embora em termos técnicos não existam diferenças entre as informações usadas, elas distinguem-se apenas pela sua origem inicial.

A identificação entre espectador e imagem possibilita essa sensação de mergulho e de aterragem na passagem entre camadas. Esta identificação é aqui do mesmo género da produzida pela fotografia ou pelo cinema, assente na lógica visual inventada pela pintura em perspectiva. Foi esta a tradição que constituiu o ponto de partida para o desenvolvimento da cultura visual das lentes, ou seja, construída a partir do uso de dispositivos ópticos como as câmaras, em que o espectador se identifica e se posiciona no lugar da câmara, sendo pois ele quem vê em primeira pessoa²⁰⁶.

Mas, há uma forma de navegação mais automatizada. Sendo uma das motivações do programa fornecer rapidamente informação útil de diverso tipo sobre os locais da Terra, podemos, ao invés de navegar livremente, digitar o nome de uma localidade ou as suas coordenadas geográficas e aguardar tranquilamente que o planeta gire no ecrã e nos posicione no lugar pretendido e a uma distância que permita o reconhecimento de elementos (como edifícios, rios ou árvores) fotografados de cima. Como o Google Earth é, na realidade, um arquivo, estamos, neste caso, perante a vulgar ferramenta de procura («surch»), uma vantagem impossível para os globos terrestres tradicionais.

A camada que nos permite visualizar as fronteiras e os nomes dos locais («etiquetas») sobrepostos às ortofotografias como num vulgar mapa não fotográfico é

²⁰⁶ Este é um dos vários aspectos que distinguem o Google Earth de programas de Realidade Virtual que recorrem a Avatares, como é o caso de Second Life, muito embora os criadores deste globo virtual não rejeitem a possibilidade de vir a integrar o recurso a Avatares. Este recurso desloca a identificação do utilizador da primeira para a terceira pessoa gramatical.

indispensável para a nossa orientação neste modelo da Terra. A vista de cima dificulta o reconhecimento e é insuficiente para produzir a visualização humanizada dos lugares. Talvez, por isso, para além do acesso às fotografias e vídeos colocados por outros utilizadores, a possibilidade de «viajar» através de sequências fotográficas das ruas seja uma das mais entusiásticas ferramentas destes programas. Trata-se de uma reinvenção da flânerie moderna e de um olhar que deambula, particularmente típico do espaço urbano, a que esta nova ferramenta se aplica contudo, com um imaginário de controlo total mais concretizado tecnicamente.

8.3. As vistas de rua como complemento do sobrevoo

Não é por acaso que não temos este tipo de ferramenta informática («as vistas de rua») para visionar as árvores de um bosque. Por muito ordenada que esteja, a paisagem natural tende a escapar às classificações que aplicamos sistematicamente a cada pedaço de espaço urbano. De facto, encontrar o quarto pinheiro à esquerda do vale Y é um assunto muito pouco relevante comparado com qualquer casa numa qualquer rua do mundo. Mesmo para os responsáveis pela área da gestão florestal é mais importante ver a floresta do que a árvore. O espaço urbano, pelo contrário, é motivador de um escrutínio apertado. As muralhas, que motivaram a representação circular das cidades nos mapas, perderam utilidade e, hoje, as suas funções transpuseram-se para o espaço aberto da visão por satélite e da vídeo-vigilância. Temos assim, a articulação entre a hiper-distância do satélite e a média-proximidade da câmara de vigilância do espaço público urbano. Agora, temos também «a vista de rua» do Google.

O Google Maps disponibilizou a ferramenta «vista de rua» em Maio de 2007, a qual permite que o utilizador escolha um ponto particular de uma rua no mapa ou digite uma morada para poder aceder a uma vista panorâmica de 360 graus desse local específico, como se estivesse lá a andar a pé ou de carro. Não é uma vista aérea. O

Google Earth introduziu em 2008 uma ferramenta similar. Estas complementam as insuficiências próprias à visão de cima e alimentam o desejo de conhecer os locais de um ponto de vista mais condicente com a nossa experiência e a nossa vivência quotidiana dos lugares, para além de se ligarem à tradição da representação visual da cultura das lentes.

Na mesma época em que as imagens saem dos mapas, no final do século XIX, desenvolve-se a cultura do postal ilustrado e intensifica-se a prática da fotografia «de rua», intimamente associada à modernidade fotográfica. Tanto amadores como profissionais produzem milhares de imagens de «vistas de rua». Pensemos em Alfred Stieglitz e nas suas ruas de Nova Iorque; em Paul Strand no metro da mesma cidade; evoquemos os cartazes fotografados por Walker Evans em várias cidades e beiras de estrada americanas; e a beleza de «Paris à noite» de Brassai; ou a Paris vazia de Atget; olhemos mais uma vez Paris e Nova Iorque vistos por Kertész ou Henri Cartier-Bresson; e ainda a Lisboa «triste e alegre» de Vítor Palla e Costa Martins. A estas vistas acrescentem-se as ruas das fotografias de qualquer pessoa, em qualquer lugar e temos os retalhos de uma geografia de memórias visuais. Lugares de uma geografia também ela sentimental porque nos liga a esses lugares representados. Por outro lado, cria-se um gigantesco e avassalador arquivo de imagens do mundo que o fragmentam e dispersam.

A imagem fotográfica é indissociável dessa cultura urbana e da definição que Charles Baudelaire forjaria para o «pintor da vida moderna», um tal de senhor G.: *«A sua paixão e a sua profissão é a de desposar a multidão. Para o flâneur perfeito, para o observador apaixonado, eleger domicílio no meio da multidão, no inconstante, no movimento, no fugitivo e no infinito, constitui um imenso gozo. (...) O observador é um príncipe que goza por todo o lado o seu estatuto de incógnito»* (1997: 18). O anonimato do olhar e a sua mobilidade são duas categorias incorporadas nas câmaras de que resulta o poder, de certa forma sempre snobe e aristocrático, de quem fotografa, simultaneamente «escondido» atrás da câmara e destacado face ao que fotografa.

O que muda com o Google Earth? O regime de anonimato no que se refere às imagens que consoem a superfície do globo permanece um dos principais aspectos oriundos da retórica específica da ciência e da sua associação à tecnologia. Neste âmbito «a imagem é a coisa» já que são os dispositivos ópticos que permitem revelar aspectos escondidos dos objectos. Esta lógica estende-se às «*vistas de rua*», que encarnam o olhar anónimo «*de ninguém*» e de «*toda a gente*».

No Google Maps a ferramenta «vistas de rua» permite «viajar» nas imagens seguindo as linhas e setas que se encontram sobre a fotografia, reconstituindo a viagem de carro que foi realizada para produzir tais imagens. Podemos ainda aumentar detalhes nas imagens e variar o seu ângulo no interior da imagem. No interface do Google Earth cada imagem panorâmica está representada por uma bola virtual na qual imergimos para aceder à imagem. Abre-se, em seguida, uma janela mostrando uma versão alargada dessa imagem com a indicação de qual a secção que estamos a visionar, em cada momento, na totalidade do ecrã. Embora a qualidade da imagem seja superior à apresentada no Google Maps, neste interface perde-se a fluidez típica da sensação de viagem já que para passar à imagem seguinte temos de seleccionar uma das câmaras fotográficas que surgem nessa imagem e estabelecem a ligação com a imagem seguinte. No entanto, a possibilidade de visionar o local em 360 graus e em diversos ângulos e distâncias no interior da imagem está aperfeiçoada face ao que acontece no interface do Google Maps.

O resultado é o de um olhar (razoavelmente) nítido e detalhado, a concentração do olho no pormenor, típico da cultura visual fotográfica. Há alguma proximidade entre este dispositivo de ver imagens e a prática visual do visionamento «à lupa», importante no século XIX, altura em que os enquadramentos eram gerais e onde um detalhe, por si só, não constituía uma boa imagem, o que levava o espectador a um interesse pelo escrutínio dos detalhes. Os grandes planos e as formas de enquadramento muito aproximadas e «abertas», cortando os objectos, só na modernidade fotográfica

ganharam o estatuto de imagem, passando, aliás, a fazer parte do que se veio a considerar um vocabulário visual característico da fotografia.

Também nestas «vistas de rua» do Google temos escalas mais alargadas e os detalhes implicam um escrutínio deliberado ou distraído da imagem. Esta atitude é comum, de resto, a todo o software já que é sempre o utilizador/espectador que se mobiliza na imagem, aspecto que aproxima estes dispositivos dos Panoramas antigos. Mesmo no interface do Google Maps, que como, referi, apresenta maior fluidez, não estamos perante sequências videográficas já que tudo na imagem está «congelado». Somos nós que mobilizamos a imagem, que a transformamos num campo da nossa visão.

Assim, como as ortofotografias aéreas e de satélite, que constituem as camadas mais interiores deste planeta virtual, se ligam umas às outras para criar uma superfície contínua onde nos podemos movimentar, nestas vistas das ruas temos uma ligação, diria uma espécie de raccord, que produz um contínuum fotográfico de 360 graus em torno de uma localização. É também o espectador, reduzido à mão que clica e ao seu olho, que parece girar na imagem (não estamos, ainda, perante um dispositivo de Realidade Virtual propriamente dito).

Este software de ligação ou síntese de fotografias em três dimensões em torno de uma localização parece ser, dois séculos depois, a concretização do sonho de Daguerre quando resolveu associar-se aos esforços de Niépce para a invenção de «uma máquina de pintar». É sabido que o negócio de Daguerre era, precisamente, a exploração de um Panorama, e da sua versão iluminada a que chamou Diorama, prometendo uma viagem virtual aos locais e acontecimentos mais populares na época e que este espectáculo foi a primeira motivação daquilo que viria a ser a fotografia.



Figura 91. Imagem da Torre Eiffel gravada a partir do sistema de “Vistas de Rua” do Google Earth (acedido em Maio de 2008). Pode ver-se o interface de navegação no canto superior direito.

8.4. Panorâmica: a imagem sem corte e o espaço contínuo

Não estamos, pois, perante uma «imagem-movimento» ou um «corte móvel na duração», como descreve Gilles Deleuze a imagem cinematográfica. Estaremos certamente perante um «corte imóvel na duração». Porém, esta característica de «corte», que constituiu um dos pilares da construção de um vocabulário visual fotográfico tende aqui a desaparecer para dar lugar a um continuum fotográfico que visa uma duplicação tridimensional do lugar de onde se vê. A eliminação do corte, a sua sintetização, reforça a importância da extensão e da superficialidade típicas do espaço da vigilância que aqui se aprofunda. Mais do que a lógica do detalhe engrandecido, temos a lógica de «surfear» a imagem, navegar na sua superfície, o que parece acarretar alterações no que respeita ao estatuto do detalhe fotográfico.

John Szarkowski na sua enumeração das características do fotográfico considerava o corte e a atitude analítica face à realidade aspectos basilares do meio fotográfico: «O acto central da fotografia, o acto de escolher e eliminar, força a

concentração nos lados da imagem – a linha que separa fora e dentro – e nas formas que são criadas por isso.» (2003: 100). Aspecto que aqui tende a existir apenas nas hiper ligações «Panoramio», onde visionamos as fotografias «convencionais» dos diversos locais. De resto, o objectivo deixa de ser o de compor dentro da imagem, o que se associa à importância do corte, para passar a valorizar uma lógica de puzzle e de continuação totalizante a partir dos bordos da imagem, o que, evidentemente, desvaloriza a importância dessa ordenação interior das formas. Interessa mais a composição exterior de maneira a garantir a exacta relação entre a continuidade territorial real do referente e a continuidade virtual da sua imagem. A «vista de rua» panorâmica importa esta lógica da fotografia aérea (e da ortofotografia) que assenta nos valores da superfície e da continuidade espacial, com o objectivo de fazer desaparecer todo o fora-de-campo.

Existe uma impossibilidade ontológica de tal eliminação uma vez que, quando olhamos para algo necessariamente algo fica para trás. O que acontece é que, em termos tecnológicos, estes limites tendem a desaparecer construindo «mundos imersivos», onde o enquadramento deixa de constituir uma marcação produzida pela própria imagem. O cinema, com as suas soluções de montagem e de multiplicidade de pontos de vista, escalas, ângulos, etc., nunca abandonou a sua lógica interior da planificação numa linha temporal. O cinema é pensado em planos, em sequências de planos (e de fotogramas, no interior dos planos), que são um «corte» no espaço e na duração. A lógica do corte preside à lógica da planificação. Daí derivando o valor da composição no interior do plano e a relevância da sua relação com os planos que estão «em linha».

Nestas «vistas de rua», onde dispomos de uma lupa virtual e de um veículo virtual de mobilização para a imagem panorâmica seguinte, o corte está no ponto de fuga, na distância face à hiper ligação seguinte, ao «ficheiro» seguinte. Mas o resultado é a possibilidade de perscrutar a superfície contínua de toda a imagem. É evidente que o corte existiu, mas do ponto de vista da organização da informação, já não existe: o

«match» é exacto, como num conjunto de fotografias aéreas ligadas electronicamente e encerradas naquela que era considerada pela geometria platónica a figura perfeita: a esfera (neste caso a articulação de círculos que produz esse efeito tridimensional).

Este dispositivo programático responde melhor a este objectivo (potencial) de eliminação do fora-de-campo do que a associação fotográfica tradicional em colagem que acabava por reforçar o corte. Também contradiz a lógica inerente ao armazenamento, organização e acessibilidade dessas imagens que dependiam da figura do Atlas, no sentido tradicional, ou seja, de um livro. As imagens resolvem-se, agora, todas em ecrãs de vários tipos e são elas próprias interfaces para outras imagens ou informações. A ideia de arquivo muito bem pensada através da imagem de uma super Biblioteca é, nestes globos virtuais, integrada numa ideia ainda maior que é a da própria Terra.

8.5. Conclusões: A apropriação global do território

Se a fotografia e os meios baseados no uso de câmaras potenciam o conhecimento dos lugares, o conhecimento geográfico, e constituem poderosos meios para a construção e percepção do espaço – para a produção de um imaginário do espaço – sempre estiveram igualmente associados a um efeito algo inevitável de fragmentação dos objectos representados e a um sentido de desterritorialização e dispersão. A fotografia e o seu efeito de referenciação, isto é, o facto de depender dos seus referentes, na velha fórmula barthesiana «o referente adere» (1980), pareceria o instrumento ideal e imediato para a exacta construção de um mapeamento territorial.

Porém, o território é um referente demasiado extenso para caber inteiro numa fotografia. Quando se fotografou a Terra vista de fora, de que a imagem «The Blue Marble» é emblemática, adquirimos uma ideia bastante precisa do aspecto visível do nosso planeta, mas muito embora a imagem seja lida como exemplo de uma imagem total ela é uma imagem de um ponto de vista da terra e não «toda a terra» (outro dos

títulos atribuído a essa fotografia). Além disso, uma fotografia está sempre sujeita a um conjunto de condicionalismos naturais, como o registo de nuvens e outros estados atmosféricos que impedem a visibilidade. A fotografia obedece a uma geometria plana, enquanto o objecto a representar é esférico o que acarreta distorções. Foi preciso criar instrumentos de cálculo e de sobreposição fotográfica, processos que são actualmente digitais, para corrigir as imprecisões da fotografia, a sua naturalidade em demasia, o seu excesso de indicialidade, o que originou as ortofotografias (fotografias corrigidas). Nestas, o território é finalmente limpo de impurezas e de demasiados índices mas, correlativamente, transformado em superfície, em camada fina. O detalhe fotográfico continua presente mas o seu estatuto alterou-se, pois, ele também se tornou superfície.

Quando foi possível, durante a década de 90, juntar digitalmente todas as ortofotos e transformá-las em mapas através da sobreposição de legendas indicando os locais – atribuindo um nome às imagens – pareceria, enfim, ter-se conseguido não só construir a imagem das imagens, um globo virtual, mas eliminar o terrível efeito de desterritorialização. Os globos digitais concretizam de uma forma muito eficiente o desejo de representar toda a terra manifestado por Gerhard Mercator (1512-1594) sob a designação de Atlas, e reúnem conhecimentos geográficos (globais) com descrições e vistas corográficas (locais), às quais tudo se pode ligar.

A estranheza das vistas de cima, só por si um atractivo que popularizou estes programas, é complementada com «as vistas de rua» panorâmicas, que alargam à escala comum da visão o mesmo espaço da vigilância e que permitem a sensação de imersão e poder sobre qualquer lugar, apreensível de vários pontos de vista e ligado a um conjunto diversificado de informações, incluindo a possibilidade de cada um personalizar o seu planeta, construindo as suas narrativas, os seus locais de eleição e participando, em particular através das suas fotografias e vídeos, de uma comunidade virtual que se concebe como global.

Os modos de ver concebidos pela fotografia e pelo cinema, onde o corte desempenhava um papel determinante, são substituídos por um modo de ver no

contínuo sem fim, o que arrasta consigo as preocupações relativas à composição de um «ver em planos», que também desaparece, para um visionamento «em lupa» ou em zoom, sem fora-de-campo.

A nossa experiência do espaço está a ser afectada por um conjunto imenso de informações que nos fazem viver o lugar primeiro virtualmente para só depois, em segunda mão, ter a experiência do espaço real. O reconhecimento passou a ser um modo de vivência dos lugares, dando azo à decepção ou à surpresa. Quem nunca foi a Nova Iorque e a Paris?

As políticas do espaço complexificaram-se porque os nossos mapas parecem agora maiores que o território. O que é surpreendente é que o desejo de experienciar o espaço real é potenciado pelo espaço virtual porque este, como todas as ficções, é já uma forma de habitar.

9. A produção visual do espaço

Pode aplicar-se ao uso cartográfico da fotografia aquelas duas metáforas sobre o funcionamento da nossa mente que ocuparam a reflexão filosófica no iluminismo e a crítica da cultura: a mente como espelho, reflexo passivo da realidade exterior, ou tabula rasa; a mente como projector colocando nas ideias sobre as coisas exteriores características de si própria, falsificando a imagem da realidade. Uma partilha metafísica que vem de longe e que de forma esquemática é assim metaforizada: os que acreditam nas imagens como equivalentes às coisas, como espelho; os que, desconfiando das imagens, preferem regular-se pela mente e pela sua «luz» própria.

Esta mesma oposição do «espelho e do projector» (ou lâmpada) pode ser trazida para tematizar a mediação, questão que tem a sua história ligada à crescente tecnologização da interacção e à sua consequente visibilidade. Tornou-se objecto de estudo e reflexão nas ciências e na filosofia durante o século XX.

Parte das teorias da comunicação oriundas do enquadramento instrumental das engenharias ou da linguística estruturalista, encaram a comunicação como um processo de transmissão entre dois pontos, num espaço neutro euclidiano, segundo o funcionamento do «espelho»: o que parte do ponto A deve ser igual ao que chega a um ponto B (o que como problema de engenharia tem o seu interesse, mas limita o problema). A trajectória, o modelo do telégrafo (Winkin, 1981), a mensagem enquanto sinal para os engenheiros ou enquanto sentido para os linguistas, pensam o objecto e a transmissão, o código e o que pode impedi-lo (o ruído), tendo por base um espaço euclidiano, estático, exterior ao modelo. Um modelo mimético.

Algumas outras teorias tenderam a estabelecer os efeitos destes processos nas interacções sociais. A complexidade da problemática, ainda interpelante no pensamento actual sobre comunicação, prestou-se a abordagens quantitativas, nomeadamente através de análises de conteúdo, bem como a modelos descritivos da «penetração» das mensagens difundidas, tomando os receptores como elementos passivos, meros «receptores»

reflexivos (de que o modelo de Pavlov foi um contributo). Portanto, estamos diante da metáfora do espelho.

Os modelos do «projector» equacionam os modos como os receptores são agentes transformadores das mensagens que recebem e procuram, como as usam na sua vida quotidiana, como constroem a sua significação («usos e gratificações» de Katz e, em geral, os modelos pragmáticos). Outros autores pensam a incidência da técnica no condicionamento das formas de interacção e de pensamento, como é o caso de McLuhan e da sua «escola» que preconiza a interferência do medium mais do que dos seus conteúdos, na formulação bem conhecida «o meio é a mensagem». Esta máxima expressa a contestação mcluhaniana face aos estudos dos media centrados quer na quantificação quer na compreensão da significação das mensagens independentemente do medium onde ocorrem. Tal como linguagem e pensamento não são exterioridades, McLuhan demonstra a inseparabilidade entre forma e conteúdo. O medium é um projector que coloca em tudo as suas próprias características. Estas são a sua constante «mensagem».

Esta problemática teve as suas contrapartidas na reflexão sobre as imagens e a sua história. De acordo com o que demonstra Abrams (1953) sobre a definição do discurso poético, a mimésis constituiu o critério de eleição na compreensão e avaliação da poesia e das imagens. O objectivo de toda e qualquer poeisis seria a imitação da natureza. É claro que o espelhismo da natureza teve inúmeras definições pois assemelhar-se é uma matéria bastante ampla que tem a sua história.

Também a fotografia foi recebida como um espelho, uma imitação perfeita da natureza. Mais do que isso, uma manifestação da própria natureza directamente na imagem (bem, como um espelho mais sofisticado...). Esta qualidade reflexiva constitui matéria de grande apreço para os topógrafos. Mas há dois aspectos essenciais que são aclamados e que vão um pouco para além da «imitação» já presente nas cameras obscuras que tentaram usar sem grande sucesso prático. Trata-se, por um lado, da capacidade de registo, da autonomia da representação face ao objecto (ao contrário do espelho não exige a sua coopresença), e por outro, das possibilidades de aumentar os efeitos de profundidade

através da visão binocular. A preocupação é a de transformar a câmara fotográfica num instrumento de medida (os fototeodolitos), e aqui, nada do lado «projector» parece estar nas mentes dos seus utilizadores. A fotografia foi afinada para transformar em imagem o espaço abstracto da industrialização. Porém o recurso à estereoscopia para fins científicos na topografia vem evidenciar a interferência do medium já que maximiza e aprofunda essa dimensão artificialmente. Um aspecto tão mais notório porquanto produz imagens de um tipo que se afasta da tradição monocular da perspectiva. Daí que a ciência e a cartografia, no caso em análise, são obrigadas a pensar a relação entre o medium e o objecto. Toda a problemática da produção de imagens se traduz na consideração de como usar a interferência do medium, a sua capacidade de alterar os objectos, para produzir um grau de «semelhança» ainda maior.

Este discurso já não é o do simples «espelho», mas o da compreensão dos modos de transformação do «espelho» e da relação que estabelece com os nossos modos de percepção, a sua mútua interacção. Por isso, também na cartografia de precisão que surge com a aplicação da fotografia aérea o aspecto paisagístico da imagem fotográfica é apenas um instrumento e não uma forma essencial da mediação cartográfica: a qual se torna simbólica, isto é, rigorosa e matemática. O que faz a cartografia é utilizar o índice mimético, corrigi-lo e transformá-lo em modelizações gráficas que se afastam da categoria da imagem (enquanto primeidade, no sentido de Peirce, isto é, imitação do aspecto sensível exterior).

Emblemático desta transformação e da perda de importância do conceito de paisagem em geografia cartográfica é a curva de nível, que pode ser facilmente transformada num modelo elevatório do terreno em três dimensões, hoje operacionalizado pelos computadores. Estes, acrescentam-lhe, depois, como se de uma película se tratasse a «aparência fotográfica» que dá ao modelo o «efeito de realidade»: ou seja, assemelhar-se à representação fotográfica (Manovich).

Embora a dimensão poética da fotografia tenha estado presente desde a sua invenção, a ciência tendeu a privilegiar uma visão positivista. Contudo, estes princípios da

produção de factos, da fixação dos processos, que faz parte do discurso sobre o fotográfico, sofre no final do século XIX e princípios dos século XX uma viragem que consistiu em reconhecer a incidência do medium na mensagem. A fotografia aérea vertical usada pela cartografia e a necessidade de a corrigir demonstra esta ideia. Só se corrige aquilo que deforma o objecto de acordo com os critérios aplicados: sobretudo geométricos. O espelho deforma, conforma, enforma, transforma, como numa sala de espelhos dos parques de diversões. O carácter ilusório dos espelhos foi, aliás, tema importante desde o século XVII. Kepler chamou a atenção para a necessidade de calcular os erros dos nossos olhos e dos dispositivos. As ortofotos concretizam essa restituição dos objectos, a pura objectualidade, mas de um modo diverso das correcções dos pintores. Fazem-no a partir da conformação dos seus índices o que naturaliza a imagem do espaço de que todos os seus códigos partem. Mas, como dizia Peter Sloterdijk Os três grandes estádios da globalização (cósmico-urânica, terrestre e electrónica) distinguem-se, em primeiro lugar, pelos meios simbólicos e técnicos que mobilizam: há uma diferença epocal entre medir uma esfera idealizada com linhas e percepções e percorrer uma esfera real com barcos ou pôr a circular aviões e sinais-rádio na envolvente atmosférica de um planeta. Há uma diferença ontológica entre pensar num cosmos que alberga a totalidade do mundo das essenciais ou numa Terra que funciona como suporte das diversas culturas do mundo» (2005:19). A tecnologia da imagem e a fotografia neste contexto da detecção remota, torna-se elemento de transformação simbólica de um existente, de um território que «está aí». Mesmo alisando-o nas ortofotos este espaço começa a transformar-se porque a sua descrição euclidiana é hoje insuficiente. O que se detecta nos globos virtuais que parecem estar a tornar-se insuficientes a não ser que misturem ponto de vista de cima com a possibilidade de imersão e manipulação tridimensional. McLuhan e Powers detectam a passagem do espaço visual para o espaço acústico. Trata-se da reintrodução do conceito de paisagem mas agora sem a sua definição exclusivamente visual.

9.1. Cartografia desta investigação

1. A vivência dos lugares é mediada pela nossa experiência das imagens. A nossa experiência das imagens é já uma forma de vivência dos lugares.
2. O tipo de mediação não é indiferente face à construção dessa experiência dos lugares e do espaço.
3. A construção dessas mediações (a técnica) é também histórica e dependente das formas sociais do espaço. Respondem em grande medida às suas exigências, mas também introduzem elementos imprevistos.
4. As imagens são construtoras do sentido dos lugares e do espaço. Constituem uma forma de habitar. Segundo Heidegger pensar num lugar é já residir junto a ele. Representá-lo e vê-lo representado numa imagem, também.
5. As fotografias são ícones produzidos por processos indiciais (Peirce) e automáticos, isto é, baseados em fenómenos que ocorrem na natureza, de acordo com um saber, uma codificação simbólica que tende a replicar (mas não obrigatoriamente, não sempre) o espaço abstracto moderno (Lefebvre).
6. A valorização atribuída a estes factores na cultura moderna ocidental no que respeita às imagens reintroduz o valor afectivo e emocional dos ícones sagrados da antiguidade que, hoje, as imagens manuais não conseguem ter.
7. Num espaço racionalizado, as fotografias constituem uma resposta afectiva e simbólica de instituição social dos lugares e do espaço, mesmo nos usos mais

institucionalizados como é o caso da fotogrametria aérea que se pensa unicamente como racionalização mas obedece a um programa mítico longínquo.

8. O espaço é uma produção que envolve elementos materiais, sociais e mentais (Lefebvre, De Certeau, Bachelard, Augé), não é um dado adquirido, fixo e homogéneo. O espaço não é um objecto exterior ao sujeito.
9. A posição anterior visou contestar a formação moderna do espaço que o definiu/produziu como receptáculo, coisa extensa, fundo, continente, essencialmente imóvel, universal, homogéneo, uma categoria mental interna ao sujeito e a priori.
10. A posição crítica do espaço moderno afirma que o espaço é social, construído e histórico. Há uma história do espaço (haverá várias, já que cada sociedade tem a sua).
11. Alguns sociólogos e filósofos pensaram a relação entre imagens e a construção do espaço social, mas por vezes de forma indirecta, embora decisiva. Debord pensou-o através da categoria mais genérica do «espectáculo»; Jean Baudrillard introduziu a questão a partir da ideia de simulacro; Foucault debateu o assunto propondo os conceitos de utopias e heterotopias, aplicáveis de modos específicos às imagens. Com Deleuze e Guattari, tal como com Foucault, o pensamento sobre o espaço tornou-se interpelante em torno da figura do acontecimento, do particular, localizado e contingente, em vez de universal e geral. O próprio pensamento é local, responde ao particular. Regiões, territórios, estratos, superfícies, dobras, mapeamentos, cartografias tornaram-se metáforas do pensar filosófico. Os antropólogos (De Certeau, Augé) e os geógrafos (Soja, Cosgrove, Said, Tuan) construíram um pensamento em torno da importância do local como crítica ao global.

12. O pensamento crítico referido no ponto anterior permitiu uma crítica das imagens e a consideração, entre múltiplas, de que as imagens não são simplesmente imagens da realidade mas realidades em si: espaços-tempos imaginários e autónomos (Jameson; Laura Mulvey; Christian Metz; Victor Burgin; Allan Sekula). Estes são parte do que chamamos experiência real dos lugares.
13. O imaginário, com todos os seus diversos tipos e formas do que chamamos imagens (mentais, visuais, textuais, sonoras) é um elemento fundamental do acto de erigir lugares e espaços.
14. As imagens visuais participam, desde tempos remotos, das formas de instituição do sentido dos lugares, isto é, da sua transformação em territórios de dada comunidade ou em espaços sagrados dessas comunidades. Participam, de dados modos diferenciados, na produção dos «espaços antropológicos» (Marc Augé).
15. Até ao século XVI europeu, pode afirmar-se que as imagens, de modo geral, participaram na construção simbólica dos lugares sagrados. Até mesmo os mapas serviam propósitos de apropriação mágico-simbólica dos lugares mais do que serviam para orientar as pessoas no espaço. As imagens assinalavam o espaço do sagrado como radicalmente distinto do profano. Não representavam o mundo empírico.
16. As imagens no período moderno participam na edificação do espaço político dos estados nascentes, isto é, do espaço profano e urbano. O programa das imagens passou a ser o de descrever, idealizar, narrar, etc. diversos lugares e regiões existentes.

17. A imagem em perspectiva institui uma lógica ligada à representação do visível sobre o invisível, ao quadro e, fundamentalmente, ao ponto de vista do espectador que é colocado no centro da imagem: a imagem ficciona o que ele vê, não o que sabe.
18. A lógica das imagens em perspectiva é a representação e a elaboração de uma distância entre o sujeito e o objecto que responde à formulação do espaço racionalizado e mensurável moderno. Um espaço da vigilância: «sur-veiller», ver de cima; «survey», prospectar; «paesaggio», de campo e país.
19. O imaginário das vistas de cima, que tem raízes profundas na divisão originária do espaço em «em cima» e «em baixo», «céus» e «terra», lugar dos deuses e dos homens, apenas se expressou visualmente nas imagens modernas. As razões disto não são tecnológicas. Simplesmente as imagens não serviam, antes da modernidade, para ver a Terra mas para revelar os deuses e as suas acções, ou, com o cristianismo, como veículos de ascensão espiritual e de humildade. Neste contexto, o ponto de vista «em contra picado» é mais propício.
20. A elevação do ponto de vista na imagem faz parte de um movimento de multiplicação de perspectivas de acordo com a lógica perspectivista das imagens e da vontade expansionista das culturas europeias: abarcar todo o espaço com o olhar. As imagens de paisagens surgem nesta história.
21. A fotografia responde a um imenso «desejo» de representar o mundo empírico tanto visível como invisível que designei, genericamente, «desejo de paisagem» e a sua história pode ser lida a partir deste contexto expansionista e imperialista das sociedades europeias que sofreu um incremento com a industrialização.

22. A industrialização ocupa espaço, muito espaço: recursos, energia, circulação, capitais, tempo, terrenos, informação. As imagens fotográficas correspondem a esta necessidade de informações visuais rápidas sobre objectos/territórios existentes. A sua história é a da construção de um arquivo visual generalizado, tanto pessoal quanto institucional.
23. Tanto o positivismo quanto o romantismo, trabalharam a concepção do fotográfico. Para o positivismo ela é como um «espelho», o romantismo abre a possibilidade de compreendermos as tecnologias da imagem e a imagem como «projector». O romantismo ajudou a formular uma cultura visual ligada à autonomia perceptiva das imagens. As imagens como «heterocosmos», valendo por si próprias, num contexto de transformação do mundo em objectos de consumo, de que o positivismo foi outra forma de realização, pelo lado dos «factos objectivos».
24. As fotografias produzem uma transformação decisiva na história das imagens: com elas o objecto adquire protagonismo face ao produtor da imagem no sentido específico que o dispositivo leva o objecto a produzir a sua própria imagem (o seu ícone é um índice genuíno). Pela primeira vez, torna-se possível representar a imagem figurativa de um objecto sem o ter visto primeiro, sem mesmo o conhecer previamente. Há certos aspectos dos objectos que se ficam a conhecer unicamente pela mediação do fotográfico.
25. Virada para os objectos, numa vocação realista que lhe é frequentemente reconhecida, a fotografia é também, mesmo nos usos mais realistas, um dispositivo de subjectivização da imagem, aprofundando essa característica inerente à perspectiva. Ela coloca o olhar do espectador em todos os objectos, faz por isso parte de uma cultura visual do panoramismo (Comment) que se desenvolve desde o

século XVIII em torno das práticas paisagísticas do «pitoresco», ou, mais intensamente, do panoptismo (Foucault).

26.A fotografia tem uma capacidade acrescida de afecção e de memória devido ao reconhecimento do seu automatismo. Trata-se da capacidade de controlar processos naturais e dar-lhes uma orientação humana: a fotografia tem aspectos «naturais» e «culturais» (Batchen). Torna-se uma forma de dominação da natureza, a capacidade de converter em símbolos processos naturais (Flusser).

27.Existe uma poética particular nestas imagens de «singularidades» da natureza, do mundo envolvente (Stattford), que as tornam especialmente aptas à construção mnemónica dos espaços e das suas vivências de que nos apropriamos afectivamente e efectivamente, como géneros de espaços oníricos, mesmo que referenciais (Bachelard). A sua dimensão imaginária e simbólica torna-as parte integrante dos «espaços da representação» (Lefebvre) e não unicamente «representações do espaço».

28.A fotografia instantânea constituiu um dos médiums da construção do espaço abstracto moderno, cujas características descrevemos atrás, que pode dizer-se «espaço fotográfico». Outras alternativas não são dominantes.

29.A fotografia aérea demonstra um dos modos mais emblemáticos dessa construção. As ortofotos realizam a utopia de um olhar de Apolo.

30.A era da cartografia fotográfica transformou os mapas em modos de medida, gestão e planeamento territorial e não apenas «ilustrações» de lugares. O sentimento do local, dado tradicionalmente pela corografia, tal como as imagens e os elementos artísticos saem do mapa com a entrada em cena da fotografia, embora esta não surja

nos mapas seja apenas um instrumento para a sua produção. Trata-se da racionalização mais completa do espaço.

31. Os globos virtuais vêm trazer a visão fotográfica para o mapa e permitem tudo ligar, combinando diversos modos de visualização de informações. A capacidade de nos relacionarmos com os lugares é aumentada pela fotografia, que beneficia o reconhecimento e dada a construção dos padrões de realismo que foi historicamente construindo, a sua credibilização. De certa forma, nos designs digitais voltámos a uma nova forma de pitoresco no sentido original do termo: antes significava uma paisagem ou vista que se parecia com uma pintura, hoje tem de se assemelhar ao fotográfico.

32. Os globos virtuais realizam o imaginário das vistas de cima, o panoptismo global e alargam a lógica de visualização do espaço e de desantropomorfização como forma técnica de cumprir a Utopia. Todos passámos a poder fazer girar o globo de formas imensamente mais poderosas do que com os velhos globos tridimensionais e os atlas de Mercator, toda a informação parece poder ter aí lugar. O arquivo já não se faz a partir do imaginário do livro, mas do imaginário do globo.

33. Como lugar de viagens virtuais, a promessa da fotografia de que «já não é preciso sair do sofá», os globos virtuais são equivalentes aos «não-lugares»: panorâmico, sem tempo, sem história, sem acontecimentos, sem pessoas (ou desfocadas), textual, sinalético, atravessável (navegável), sedutor, apelativo, consumível. Imensamente poderoso na distribuição dos fluxos e dos símbolos.

34. A terra tornou-se a imagem das imagens e uma forma de produzir uma actualizada identidade global, que, mais uma vez, permanece ocidental e se tivermos em conta a população, demasiado local. Só que é imensamente poderosa e tende a atrair para

si todas as diferenças, todos os lugares, todos os mapas imaginários. Todas as suas próprias desconstruções têm aí lugar.

35. Procura-se construir um espaço mais «acústico» (McLuhan e Powers). A consideração da fotografia como dispositivo de detecção remota demonstra essas alterações que potenciam, mais ainda, o poder que multiplica as figuras de um observador «de cima», capaz de produzir todos os pontos de vista.

Bibliografia

AA.VV.

(1997) *Murmúrios do tempo*. Porto: Instituto Português de Fotografia.

ABRAMS, M. H.

(1953) *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*. Oxford: Oxford University Press.

ADAMS, Ansel

(2002) *A câmera* (1981). São Paulo: Editora Senac.

(2002a) *O negativo*. São Paulo: Editora Senac.

(2002b) *A cópia*. São Paulo: Editora Senac.

ALBERTI, Leon Battista

(1972) *On Painting* (1435). London: London Penguin Books.

ANDREWS, Malcolm

(1989) *The Search for the Picturesque: Landscape Aesthetics and Tourism in Britain, 1760-1800*. London: Scholar Press.

(1999) *Landscape and Western Art*. New York: Oxford University Press.

ARAGO, François

(1987) «Rapport sur le daguerreotype» (1839). In FRIZOT, M; DUCROS, F. (Edition) *Du bon usage de la photographie: une anthologie de textes*. Paris: Photo Poche, pp. 11-14.

AUBENAS, Sylvie

(1994) «Au-delà du portrait, au-delà de l'artiste». In *Nadar: Les années créatrices 1854-1860*. Paris: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux. Catálogo de Exposição no Museu D'Orsay, 7 de Junho a 11 de Setembro de 1994, p.152 -167.

AUGÉ, Marc

(2005) *Não-lugares. Introdução a uma antropologia da sobremodernidade* (1992) Lisboa: Graus Editora.

AUMONT, Jacques

(1983) «Le point de vue». *Communications*, nº 38, p. 3-29.

(1989) *L'oeil interminable*. Paris: Séguier.

(1990) *L'image*. Paris: Editions Nathan.

AZIZ + CUCHER

(1996) *Unnatural Selection*. Paris e Milão: Espace d'Art Yvonamor Palix, Paris/
Galleria Photology, Milão.

BACHELARD, Gaston

(1994) *The Poetics of Space* (1958). Translated from French by Maria Jolas. Foreword
by John R. Stilgoe. Boston: Beacon Press.

BALSHAW, Maria; KENNEDY, Liam

(2000) *Urban Space and Representation*. London: Pluto Press.

BALTRUSAITIS, Jurgis

(1996) *Anamorphoses. Les perspectives dépravés- II* (1984). Paris: Flammarion

BARRELL, John

(1972a) «The Idea of Landscape in the XVIIIth century». In KASTNER, J.; WALLIS,
B. (Edition). *Land and Environmental Art*. London: Phaidon, p. 195 .

(1972b) *The Idea of Landscape and the Sense of Place 1730-1840*. Cambridge:
Cambridge University Press.

(1980) *The Dark Side of the Landscape*. Cambridge: CUP.

BARTHES, Roland

(1964) «La rethorique de l'image». *Communications*, nº 4, Novembre.

(1984) «Retórica da imagem» (1964). In *O óbvio e o obtuso*. Lisboa: Edições 70

(1984a) «A mensagem fotográfica». In *O óbvio e o obtuso*. Lisboa: Edições 70.

(1988) *Mitologias* (1957). Lisboa: Edições 70.

(2006) *A câmara clara. Nota sobre a fotografia* (1980). Tradução de Manuela Torres.
Lisboa: Edições 70.

BATCHEN, Geoffrey

(1993a) «The Naming of Photography. "A Mass of Metaphor"». *History of
Photography*, volume 17, Number 1, Spring 1993, pp. 22-32.

(1993b) «Tom Wedgwood and Humphry Davy: An Account of a Method ». *History of
Photography*, volume 17, Number 2, Summer 1993, pp. 172-183.

(1997) *Burning with Desire. The Conception of Photography*. Cambridge:
Massachusetts: MIT Press.

(2002) «A Philosophical Window». In *History of Photography*, volume 26, Number 2,
Summer 2002, pp. 100-112.

(2002a) *Each Wild Idea. Writing. Photography. History*. Cambridge, Massachusetts:
The MIT Press.

(2006) *Forget Me Not. Photography and Remembrance*. New York: Princeton
Architectural Press.

BAUDELAIRE, Charles

(1987) «Lettre à M. le Directeur de la Revue Française sur le Salon de 1859». In FRIZOT, M; DUCROS, F. (Edition) *Du bon usage de la photographie: une anthologie de textes*. Paris: Photo Poche, pp. 27-34.

BAUDRY, Jean-Louis

(1970) «Effets idéologiques produits par l'appareil de base». *Cinétique*, n° 78.

BAXANDALL, Michael

(1988) *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy* (1972). Oxford: Oxford University Press, (2nd edition).

BAZIN, André,

(1992) «Ontologia da Imagem Fotográfica» (1945). In *O que é O Cinema?* Lisboa: Livros Horizonte.

BEAUDE, Joseph

(1987) «Mecanismo». In AA.VV. *Galileu, Descartes e o Mecanismo*. Lisboa: Gradiva, pp. 59-71.

BENJAMIN, Walter

(1983) *Passagen-Werk*. Frankfurt am Main: Tiedemann Edit.

(1984) *Origem do drama barroco alemão* (1925). São Paulo: Editora Brasiliense.

(1992) «A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica» (1936). in *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio d'Água, pp. 71-113.

(1992 b) «Pequena história da fotografia» (1931). In *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio d'Água, pp. 115-135.

(1992 c) *Rua de sentido único e infância em Berlim por volta de 1900*. Lisboa: Relógio d'Água.

BESANÇON, Alain

(2000) *L'image interdite. Une histoire intellectuelle de l'iconoclasme*. Paris: Gallimard.

BERGER, John

(1982) *Modos de ver*. Lisboa, Edições 70.

(2003) «Usos da fotografia». In *Sobre o Olhar*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili.

BERMINGHAM, Ann

(1986) *Landscape and Ideology: The English Rustic Tradition 1740-1860*. Berkeley:California University Press.

BLUMENBERG, Hans

(1990) *Naufração com espectador: Paradigma de uma metáfora da existência*. Coleção Comunicação & Linguagens. Lisboa: Editora Vega.

(1993) «Light as a Metaphor for Truth: At the Preliminary Stage of Philosophical Concept Formation». In LEVIN, David Michael (Edition). *Modernity and the Hegemony of Vision*. Berkeley: University of California Press, pp.30-62.

BRAGANÇA DE MIRANDA, José

(1998) «As ligações do corpo». In *Metamorfoses do Sentir*. Porto: Balletatro Edições, pp. 32-50.

(2002a) *Teoria da Cultura*. Coleção Fundamentos. Lisboa: Editora Século XXI.

(2002b) *Crítica das Ligações na Era da Técnica*. Lisboa: Tropismos.

(2005) «Introdução: Geografias - Imaginário e controlo da Terra». In *Revista de Comunicação e Linguagens*, nº 34, Junho, pp. 11- 42.

(2008) *Corpo e Imagem*. Coleção Passagens. Lisboa: Editora Vega.

BREA, José Luis

(1996) *Un ruido secreto. El arte en la era póstuma de la cultura*. Murcia: Mestizo A.C.

(2006) «Cambio de regimen escópico: del inconsciente óptico a la e-image». *Estudios Visuales*, nº 4, Murcia, Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo.

BOLTER, Jay David; GRUSIN, Richard

(2000) *Remediation. Understanding New Media* (1999). Cambridge, Massachussets:MIT Press.

BONNEMAISON, Joachim

(1989) *Panoramas. Photographies 1850-1950*. Collection Bonnemaison. Arles: Editions Actes du Sud. Catálogo da Exposição no âmbito dos XX Encontros de Fotografia de Arles.

BOURDIEU, Pierre

(1965) *Un Art Moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*. Pari: Rd. Minuit.

BUCI-GLUKSMANN, Christine

(1996) *L'oeil cartographique de l'art*. Paris: Galilée.

BUCKLAND, Gail

(1980) *Fox Talbot and the Invention of Photography*. Boston: David R. Godine Publisher.

BUNIM, Miriam Schild

(1940) *Space in Medieval Painting and the Forerunners of Perspective*. New York: AMS Press.

BUISSERET, David (org.)

(1998) *Envisioning the City*. Chicago: University of Chicago Press.

BURGIN, Victor

(1982) (Editor) *Thinking Photography*. London: Macmillan.

(1996) *In/Different Spaces: Place and Memory in Visual Culture*. Berkeley and Los Angeles: California University Press.

(2000) *Shadowed*. London: Architectural Association Edition.

CARTIER-BRESSON, Henri

(2003) *Fotografiar del natural*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

CASSETTI, Francesco

(1990) *D'un regard l'autre. Le film et son spectateur*. Lyon: Presse Universitaire de Lyon.

CASEY, Edward S.

(1997) *The Fate of Place: A philosophical History*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

(2002) *Representing Place. Landscape Painting and Maps*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

(2005) *Earth-Mapping. Artists Reshaping Landscape*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

CASSIRER, Ernst

(1955) «Mythical Thought». In *The Philosophy of Symbolic Forms*, vol. 2, New Haven: Yale University Press.

CARUS, Carl Gustav

(1998) «Nine letters on Landscape Painting 1815-24». In HARRISON, C.; WOOD, P.; GAIGER, J. (Edition). *Art in Theory 1815-1900. An Anthology of Changing Ideas*. Massachusetts: Blackwell Publishers, pp. 101-107.

CAUQUELIN, Anne

(2008) *A Invenção da Paisagem* (1993). Tradução de Pedro Bernardo. Lisboa: Edições 70.

CHATEAU, Jean-Yves

(2005) «L'invention dans les techniques selon Gilbert Simondon». In SIMONDON, G. *L'invention dans les techniques. Cours et conférences*. Paris: Éditions du Seuil.

CLAVAL, Paul

(2006) *História da Geografia*. Tradução de José Braga Costa. Lisboa: Edições 70.

CLARK, Kenneth

(1979) *Landscape into Art* (1949). New York: Harper&Row Publishers.

COMMENT, Bernard

(1993) *Le XIX ème Siècle des Panoramas*. Paris: Societé Nouvelle Adam Biro.

COMOLLI, Jean-Louis

(1971) «Technique et Idéologie». *Cahiers du Cinéma*, n°s 229-240.

COSGROVE, Denis

(1984) *Social Formation and Symbolic Landscape*. London and Cambridge: Cambridge University Press.

(1994) «Contested Global Visions: One-World, Whole-Earth, and the Apollo Space Photographs». *Annals of the Association of American Geographers*, 84 (2), pp. 270-294.

(2001) *Apollo's Eye: A Cartographic Genealogy of the Earth in the Western Imagination*. Baltimore, Maryland: The John Hopkins University Press.

COSGROVE, Denis.; DANIELS, Stephen (Edition)

(1988) *The Iconography of Landscape*. London and Cambridge: Cambridge University Press.

COTTON, Charlotte

(2004) *The Photograph as Contemporary Art*. London: Thames & Hudson.

COUCHOT, Edmond

(1998) *La technologie dans l'art. De la photographie à la réalité virtuelle*. Nîmes: Jacqueline Chambon.

CRANDEL, Gina

(1993) *Nature Pictorialized. «The View» in Landscape History*. Baltimore: The John Hopkins University Press.

CRARY, Jonathan

(1988) «Modernizing Vision». In FOSTER, Hal (ed.). *Vision and Visuality. Discussions in contemporary culture*, n°2. New York: Dia Art Foundation/ The New Press.

(1999) *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle, and Modern Culture*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.

(2001) *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the 19 Century* (1990). Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 10th edition.

CRUZ, Maria Teresa; BRAGANÇA DE MIRANDA, José A.

(2002) *Crítica das ligações na era da técnica*. Lisboa: Tropismos.

DAMISCH, Hubert

(1972) *Théorie du nuage, pour une histoire de la peinture*. Paris: Seuil.

(1987) *L'origine de la perspective*. Paris: Flammarion.

DARWIN, Charles

(1989) *Voyage of the Beagle*. (Henry Colburn, 1839). London: Penguin Books.

DARRAS, Bernard

(2006) «Enquête sémiotique». In DARRAS, Bernard (dir.). *Images et sémiotique. Sémiotique pragmatique et cognitive*. Paris: Publications La Sorbonne.

DA VINCI, Leonardo

(1970) *The Literary Works of Leonardo Da Vinci*. (J.P. Richter ed.). London: Faidon.

DAYAN, Daniel; KATZ, Elihu

(1999) *A história em directo - os acontecimentos mediáticos na televisão*. Coimbra: Minerva.

DEBRAY, Régis

(1992) *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*. Paris: Gallimard.

(2004) *Introdução à Mediologia*. Lisboa: Livros Horizonte.

DE CERTEAU, Michel

(1988) *The Practice of Everyday Life* (1984). Berkeley: University of California Press.

DELACROIX, Eugène

(1987) «À propos d'une methode du dessin». In FRIZOT, M.; DUCROS, F. (Ed.) *Du bon usage de la photographie: une anthologie de textes*. Paris: Photo Poche, pp. 21-22.

(1987 b) «Extrait du journal». In FRIZOT, M.; DUCROS, F. (Ed.) *Du bon usage de la photographie: une anthologie de textes*. Paris: Photo Poche, pp. 23-24.

DELEDALLE, Gérard

(1979) *Théorie et Pratique du Signe*. Paris: Payot.

DELEUZE, Gilles

(1994) «Platão e o simulacro». In *Lógica do sentido*. São Paulo: Editora Perspectiva.

(1994a) *Lógica do sentido* (1969). São Paulo: Editora Perspectiva.

DE MÈREDIEU, Florence

(1984) «L'image photographique, prothèse de la representation». *Revue d'esthétique*, n°7, pp.151-158.

DERRIDA, Jacques

(1981) *Positions*. Chicago: University of Chicago Press.

DESCARTES, René

(1963) «La Dioptrique, Discours Premier» (1637). In *Oeuvres Philosophiques*. Tome I, Paris: Garnier Frères.

DUBOIS, Philippe

(1992) *O Acto Fotográfico*. Lisboa: Edições Vega.

DURAND, Gilbert

(1994) *L'imaginaire. Essai sur les sciences et la philosophie de l'image*. Paris: Hatier.

DURAND, Régis

(1995) *Le temps de l'image. Essai sur les conditions d'une histoire des formes photographiques*. Paris: La Différence.

EDER, Josef Maria

(1945) *History of Photography*. Translation by Edward Epstein. New York: Columbia University Press.

EDGERTON, Samuel

(1975) *The Renaissance Rediscovery of Linear Perspective*. New York: Harper&Row.

ELIADE, Mircea

(1957) *O Sagrado e o Profano: A essência das religiões*. Lisboa: Livros do Brasil.

FARAGO, France

(2002) *A Arte* (1998) Porto: Porto Editora.

FLUSSER, Vilém

(1970) «Aparelhos fotográficos». In *Coisas que me cercam*. São Paulo: Editora Perspectiva.

(1978) *Pós-História: vinte instantâneos e um modo de usar*. São Paulo: Duas Cidades.

(1998) *Ensaio sobre a fotografia. Para uma filosofia da técnica*. Lisboa: Relógio D'Água.

(2002) *Writings of Vilém Flusser*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

FONTCUBERTA, Joan

(1997) *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA.

(2005) *Landscapes Without Memory*. New York: Aperture.

(2008) (ed.) *Fotografía. Crisis de historia*. Barcelona: Edición Actar.

FOSTER, Hal (ed.)

(1987) *Discussions in Contemporary Culture*, nº 1, New York: Dia Art Foundation/ The New Press.

(1988) *Vision and Visuality. Discussions in Contemporary Culture*, nº2, New York: Dia Art Foundation/ The New Press.

FOUCAULT, Michel

(1975) *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Paris: Gallimard.

(1998) *As palavras e as coisas* (1966). Lisboa: Edições 70.

FRADE, Pedro Miguel

(1992) *Figuras do espanto. A fotografia antes da sua cultura*. Lisboa: Ed. Asa.

FREUND, Gisèle

(1989) *Fotografia e Sociedade* (1974). Tradução de Pedro Miguel Frade. Lisboa: Editorial Vega.

FRIZOT, Michel

(1997) «Un dessein projectif: la photographie». In PAÏNI, D.; FLEISCHER, A. *Projections: Les transports de l'image*. Paris: Editions Hazan/Le Fresnoy/AFAA, pp. 73-93.

GALASSI, Peter

(1981) *Before Photography: Painting and the Invention of Photography*. New York :The Museum of Modern Art.

GAUDIN, Marc Antoine

(1987) «Sur la pratique photographique», in AA.VV. *Du Bon Usage de la Photographie: une anthologie de textes*. Paris: Centre National de la Photographie.

GASKELL, Ivan; JONKER, Michiel (org.)

(1998) *Vermeer Studies*. National Gallery of Art (Washington). New Haven: Yale University Press.

GERE, Charlie

(2002) *Digital Culture*. Londres: Reaktion Books.

GERNSHEIM, Helmut

(1965) *A Concise History of Photography*. London and New York: Thames&Hudson.

GERVAIS, Thierry

(2001) «Un basculement du regard». *Études Photographiques*, n°9, Mai (URL : [http :etudesphotographiques.revues.org/index916.html](http://etudesphotographiques.revues.org/index916.html))

GILL, Robert, W.

(2008) *Perspectiva Criativa* (1974). Lisboa: Ed. Presença.

GOLDBERG, Vicki (ed.)

(1981) *Photography in Print. Writings from 1816 to the Present*. Albuquerque: University of New Mexico Press.

GOMBRICH, Ernst

(1966) «The Renaissance theory of Art and the Rise of Landscape». In *Norm and Form: Studies in the Art of Renaissance*. London: Faidon, pp. 107-121.

(2000) *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation* (1960). Princeton e Oxford: Princeton University Press.

GRILO, João Mário

- (1997) *A ordem no cinema. Vozes e palavras de ordem no estabelecimento do cinema em Hollywood*. Lisboa, Relógio d'Água.
- (2006) (a) *O cinema da não-ilusão. Histórias para o cinema português*. Lisboa: Livros Horizonte.
- (2006)(b) *O homem imaginado. Cinema, acção, pensamento*. Lisboa: Livros Horizonte.
- (2008) *As lições do cinema. Manual de Filmologia* (2007). Lisboa: Edições Colibri.

GROJNOWSKI, Daniel

- (2002) *Photographie et Langage. Fictions, illustrations, informations, visions, theories*. Paris: Libraririe José Corti.

GUAL, Carlos Garcia

- (2005) *Dicionário de mitos: compreender os grandes mitos do nosso imaginário* (2003). Cruz Quebrada: Casa das Letras.

HABERMAS, Jürgen

- (1998) «As ciências humanas desmascaradas pela crítica da razão: Foucault». In *Discurso Filosófico da Modernidade* (1985). Lisboa: Ed. D. Quixote, pp. 225-249.

HARLEY, J.B.; WOODWARD, David

- (1987) *The History of Cartography: Cartography in Prehistoric, Ancient and Medieval Europe and Meditterreanean*. Chicago: Chicago University Press.

HARMON, Katharine

- (2004) *You are Here. Personal Geographies and Other Maps of the Imagination*. New York: Princeton Architectural Press.

- (2009) *The Map as Art. Contemporary Artists Explore Cartography*. New York: Princeton Architectural Press.

HARVEY, P. D.A.

- (1980) *The History of Topographical Maps: Symbols, Pictures and Surveys*. London: Thames and Hudson.

HEFFERNAN, James A.

- (1985) *The Re-Creation of Landscape. A Study of Wordsworth, Coleridge, Constable and Turner*. Hanover and London: Dartmouth College, University Press of New England.

HEIDEGGER, Martin

(1949) «L'Époque des “conceptions du monde”». In HEIDEGGER, M.. *Chemins qui ne mènent nulle part*. Paris: Gallimard.

(1951) «Construir, Habitar, Pensar» (edição on-line em [Http://laeditorialvirtual.com.ar](http://laeditorialvirtual.com.ar))

(1980) «La question de la technique». In *Essais et Conférences* (1954). Paris: Gallimard.

(1995) *Língua de tradição e língua técnica*. Lisboa: Vega.

HEILBRUN, Françoise

(1994) «Nadar». *Connaissance des Arts*, n° 507, Junho, pp. 82-87.

HEISENBERG, Werner

(1972) *Physics and Beyond: Encounters and Conversations*. New York: Harper&Row.

HOLLY, Michael Ann; MOXEY, Keith

(2002) *Art History, Aesthetics, Visual Studies*. Clark Studies in the Visual Arts. New Haven and London: Yale University Press.

HOLTZMAN, Steven

(1998) *Digital Mosaics. The Aesthetics of Cyberspace*. New York: Touchstone.

HONOUR, Hugh; FLEMING, John

(1999) *A World History of Art* (1982). London: Laurence King Publishing, 5th edition.

HOULGATE, Stephen

(1993) «Vision, Reflection and Openness: The «Hegemony of Vision» from a Hegelian Point of View». In LEVIN, D. (ed.). *Modernity and The Hegemony of Vision*. Berkeley: University of California Press.

HOWARTH, Sophie (Ed.)

(2005) *Singular Images. Essays on Remarkable Photographs*. London: Tate Editions.

HUME, David

(1985) *Treatise of Human Nature* (1739-40). Londres: Penguin Books.

(2000) *An Enquiry Concerning Human Understanding* (1748). Oxford: Oxford University Press.

HUSSERL, Edmund

(1998) *Ideas Pertaining to a Pure Phenomenology and to a Phenomenological Philosophy* (1913). First Book. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers.

HUBBARD, Phil; KITCHIN, Rob; VALENTINE, Gill

(2005) *Key Thinkers on Space and Place*. London: Sage Publications.

HUNT, John Dixon

(2002) *The Picturesque Garden in Europe*. London: Thames&Hudson.

HUSSEY, Christopher

(1983) *The Picturesque. Studies in a point of view* (1967). Hamden Connecticut: Archon Books.

IVENS Jr., William M.

(1975) *The Rationalization of sight*. New York: Da Capo Press.

JACOB, Christian

(1992) *L'Empire des Cartes. Approche théorique des cartes à travers l'histoire*. Paris: Bibliothèque Albin Michel Histoire [Publication américaine : *The Sovereign Map. Theoretical Approaches in Cartography Throughout History*. Chicago: The University of Chicago Press, 2006]

JAMMES, André

(1994) «L'Atelier Nadar, dispersé et retrouvé». In *Nadar: Les années créatrices 1854-1860*. Paris: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, Catálogo de Exposição no Museu D'Orsay, 7 de Junho a 11 de Setembro de 1994, pp. 3-5

JASON, H.W.

(1998) *História da Arte* (1986). Lisboa: Edição da Fundação Calouste Gulbenkian, 6ª edição.

JAY, Martin

(1988) «Scopic Regimes of Modernity». In FOSTER, Hal (ed.) *Vision and Visuality*. Nova Iorque: Dia Art Foundation/The New Press.

(1993) *Downcast Eyes: The denigration of Vision in 20th Century French Thought*. Berkeley: Califórnia University Press.

(1995) «Photo-unrealism: The Contribution of the Camera to the Crisis of Ocularcentrism». In MELVILLE, Stephen; READINGS, Bill (eds.). *Vision and Textuality*. Durham: Duke University Press.

JEFFREY, Ian,

(1996) *Photography. A concise history* (1981). London: Thames&Hudson.

JIMENEZ, José

(2005) «Pensar o espaço». *Revista de Comunicação e Linguagens*. Lisboa: Relógio d'Água Editores, Junho, nºs 34 e 35, pp. 45-54.

JORDANOVA, Ludmilla

(1986) *Languages of Nature. Critical Essays on Science and Literature*. New Jersey: Rutgers University Press.

JUDOVITZ, Dalia

(1993) «Vision, Representation, and Technology in Descartes». In LEVIN, David Michael (org.). *Modernity and the Hegemony of Vision*. Berkeley: University of California Press, pp. 63-86.

KANT, Immanuel

(1985) *Crítica da Razão Pura* (1781). Tradução de Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão. Lisboa: Edição da Fundação Calouste Gulbenkian

(1990) *Crítica da Faculdade do Juízo* (1790). Tradução de António Marques e Valério Rohden. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.

KAPLAN, Andrew

(2002) «Windows: a meditation on modernity». In *Word&Image*, Vol. 18, nº 2, April, June; pp. 162- 170

KEMP, Martin

(1972) «Introduction». In ALBERTI, L. B.. *On Painting* (1435). London: Penguin Books.

KITTLER, Friedrich A.

(1992) *Discourse Networks, 1800/1900*. Stanford: Stanford University Press.

(1996) «The History of Communication Media», in CTheory, (disponível em <http://www.ctheory.net>).

(1999) *Gramophone, Film, Typewriter*. Stanford, Califórnia: Stanford University Press.

KOFMAN, Sarah

(1999) *Camera Obscura of Ideology* (1973). Ithaca, Nova Iorque: Cornell Univ. Press.

KRAUSS, Rosalind

(1993) *The Optical Unconscious*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.

(1996) *The Originality of The Avant-Garde and other Modernist Myths*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.

(2002) *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos* (1990). Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA.

KOYRÉ, A.

(1968) *Do Mundo Fechado ao Universo Infinito*. Lisboa: Gradiva.

KRISTEVA, Júlia

(1984) *O Texto do Romance. Estudo semiológico de uma estrutura discursiva transformacional* (1979). Lisboa: Livros Horizonte.

LANGFORD, Michael

(1993) *Guia Prático da Fotografia* (1980). Lisboa: Livraria Civilização Editora.

LATOUR, Bruno; WEIBEL, Peter (eds.)

(2002), *Iconoclash. Beyond the Image Wars in Science, Religion and Art*. Karlsruhe: ZKM- Center for Art and Media/ Cambridge, Massachusetts, MIT Press.

LAVAUD, Laurent

(1999) *L'Image. Textes choisis et présentés par Laurent Lavaud*. Paris: Flammarion.

LEFEBVRE, Henri

(1991) *The Critique of Everyday Life*. Vol. I, 1947; Vol. II, 1961, London, Verso, translation by John Moore.

(2000) *La production de l'espace* (1974). 4^a edition. Paris: Ed. Anthropos.

LEMAGNY, Jean-Claude ; ROUILLÉ, André

(1998) *Histoire de la photographie* (1986). Paris: Larousse-Bordas.

LEVIN, David Michael (Edition)

(1993) *Modernity and the Hegemony of Vision*. Berkeley: University of California Press.

LEVY, Pierre

(2000) *Cibercultura* (1997). Tradução de José Dias Ferreira. Lisboa: Editora do Instituto Piaget.

LILLESAND, Thomas; Kieffer, Ralph; CIPMAN, J.

(2004) *Remote Sensing and Image Interpretation*. Las Vegas: John Wiley and Sons Editors, 5th Edition.

LIPKIN, Jonathan

(2005) *Photography Reborn. Image Making in The Digital Era*. Nova Iorque: Harry Abrams.

LISTER, Martin (ed.)

(1995) *The Photographic Image in Digital Culture*. Londres: Routledge.

(2003) *New Media: A Critical Introduction*. Londres: Routledge.

LIVINGSTONE, Sonia; LIEVROUW, Leah (eds.)

(2002) *The Handbook of New Media*. Londres: SAGE Publications.

LUCAS, John

(2004) «Places and Dwellings: Wordsworth, Clare and the Anti-Picturesque». In COSGROVE, D.; DANIELS, S. (Edition) *The Iconography of Landscape* (1988). Cambridge: Cambridge University Press, pp. 83-97.

MACK, P.

(1990) *Viewing the Earth: The social construction of the Landsat satellite System*. Cambridge, Massachussets: MIT Press.

MANOVICH, Lev

(2001) *The Language of New Media*. Massachussets: The MIT Press.

(2005) *Info-aesthetics*. In www.manovich.net

MARIEN, Mary Warner

(2002) *Photography. A Cultural History*. Londres: Lawrence King Publishing.

MARVIN, Carolyn

(1990) *When Old Technologies Were New: Thinking About Electronic Communications in the Late Nineteenth Century*. Oxford: Oxford University Press.

MCLUHAN, Marshall

(1996) *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*. (1964). Barcelona: Paidós.

(1977) *A Galáxia de Gutemberg. A formação do homem tipográfico*(1962). São Paulo: Companhia Editora Nacional.

MCLUHAN, Marshall; POWERS Bruce

(1989) *The Global Village. Transformations in the World Life and the Media in the 21st Century*. Oxford and New York: Oxford University Press.

MARQUES, António

(1990) «A terceira crítica como culminação da filosofia transcendental kantiana». In Prefácio da edição portuguesa de KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Lisboa: Edição Imprensa Nacional Casa da Moeda.

MARTINS, Hermínio

(1996) *Hegel, Texas e Outros ensaios de Teoria Social*. Coleção Fundamentos, Editora Século XXI.

(2001) «O princípio da plenitude artística, a ciberciência e a condição pós-histórica da arte» in *A Experiência do lugar: arte e ciência*. Porto: Catálogo de Exposição da Porto 2001.

MARX, Leo

(1964) *The Machine in the Garden. Technology and the Pastoral Ideal in America*. Oxford and New York: Oxford University Press.

MASSEY, Doreen

(2006) *For Space* (2005). London: Sage Publications.

MERQUIOR, José Guilherme

(1985) *Michel Foucault ou o nihilismo de cátedra*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira.

MERLEAU-PONTY, Maurice

(1964) *Fenomenologia da Percepção* (1945). São Paulo: Martins Fontes.

(1964) «The Primacy of Perception and Its Philosophical Consequences». In *The Primacy of Perception* (1947). Spring Green: Evanston Edition.

(1983) *The Structure of Behavior* (1942). Duquesne: Duquesne University Press.

(1999) *O visível e o invisível*. São Paulo: Editora Perspectiva.

MILLER, Naomi

(1998) «Mapping the City: Ptolomey's Geography» in BUISSERET (org.). *Envisioning the City*. Chicago: University of Chicago Press, pp. 34-74.

MIRZOEFF, Nicholas (ed.)

(2002) *The Visual Culture Reader*. Londres: Routledge.

MITCHELL, William J. T.

(1980) *The Language of Images*. Chicago e Londres: University of Chicago Press.

(1986) *Iconology. Image, Text, Ideology*. Chicago e Londres: University of Chicago Press.

(1994)

(2002) (Edition) *Landscape and Power* (1994). 2nd edition. Massachusetts: M.I.T. Press.

MLODINOW, Leonard

(2002) *Euclid's Window. The Story of Geometry from Parallel Lines to Hyperspace* (2001). New York: Touchstone Edition.

MOHOLY-NAGY, Lazslo

(1947) *Vision in Motion*. London: Phaidon.

MONDZAIN, Marie-José

(1996) *Image, Ícone, Économie: les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*. Paris: Seuil.

MORA, Gilles

(1998) *Photospeak*. New York: Abbeville Press.

MOREIRA, Rui

(2001) «A revolução científica do século XVII», artigo apresentado no âmbito do seminário «A Razão», Reitoria da Universidade de Lisboa, (URL: http://cfc.ul.fc.ul.pt/equipa/3_cfcul_elegiveis/rui%20moreira/Rui%20moreira.html)

MORRIS HAMBOURG, Maria

(1994) «Vers une ressemblance intime: une esquisse biographique de Nadar». In *Nadar: Les années créatrices 1854-1860*. Paris: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, pp. 6 – 41. [Catálogo da Exposição no Museu D'Orsay, 7 de Junho a 11 de Setembro de 1994]

NADAR

(1864) *Mémoires du Géant*. Introduction par M. Babinet. Paris: E. Dentu, Libraire-Éditeur.

(1865) «Le Droit au Vol». In *Nadar, Dessins et écrits*. Introduction de Jean- François Bory. Paris: Booking International.

(1998) *Quand j'Étais Photographe (1900)*. Arles: Actes du Sud, Collection Babel.

NEALE, Stephen

(1980) *Genre*. Londres: British Film Institute Publishing.

(1990) «Questions of Genre», in *Screen*, vol.31, nº1.

NECHVATAL, Joseph

(2001) «Towards an Immersive Intelligence» in *Leonardo*, Vol. 34, nº 5, pp. 417-422.

NEWHALL, Beaumont

(1964) *The History of photography from 1839 to the present day*. New York: The Museum of Modern Art edition.

(1969) *Airborne Camera: the world from the air and outer space*. New York: Hastings house Publishers.

NICKS, O.W., (ed.)

(1970) *The Island Earth*. Washington D.C.:Nasa Science and Technical Information Division.

NIETZSCHE, F.

(1996) *A Gaia Ciência*, 1882. Lisboa: Edição do Circulo de Leitores.

(1997) *Para a Genealogia da Moral. Um escrito polémico*. Lisboa: Edição Circulo de Leitores.

PANOFSKY, Erwin

(1966) *Early Netherlandish Painting*, 1953, Cambridge Mass.: Harvard University Press.

(1993) *A Perspectiva como forma simbólica*, 1925, Lisboa: Ed. 70.

PAIXÃO, Pedro A.H.

(2008) *Desenho. A transparência dos signos: estudos de Teoria do Desenho e de Práticas disciplinares sem nome*. Lisboa: Assírio&Alvim, 1ª edição.

PASOLINI, Pier-Paolo

(1982) *Empirismo Hereje*. Lisboa: Assírio e Alvim.

PEIRCE, Charles Sanders

(2000) «The Works of George Berkeley: A edição de Fraser», 1901, in *Semiótica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 3ª Edição.

PINHEIRO NEVES, José

(2006) *O apelo do objecto técnico. A perspectiva sociológica de Deleuze e Simondon*. Porto: Campo das Letras.

PLATÃO

Fédon. Lisboa: Edições Europa-América.

Timeu. Lisboa: Edições Europa-América.

República. Lisboa: Edição Fundação Calouste Gulbenkian, 8ª edição, Tradução de Maria Helena da Rocha Perreira.

PTOLOMEU, Cláudio

(1932) *Geography*. Trans. E. L. Stevenson. New York Public Library, Vol. I.

RECHT, Roland

(1989) *La Lettre de Humboldt. Du jardin paysager au daguerreotype*. Paris: Christian Bourgeois Editeur.

REYNOLDS, Joshua

(1809) *The Works...containing his discourses...and a Journey to Flandres and Holland*. London:

RITTER, Joachim

(1997) *Paysage: Fonction de l'esthétique dans la société moderne (accompagné de L'ascension du mont Ventoux de Pétrarque ; La Promenade de Schiller)*, (1962). Besançon: Editions de L'Imprimeur.

ROBINS, Kevin

(1996) «The Touch of the Unkown», in Kevin Robins, *Into the Image: Culture and Politics in the Field of Vision*, Londres, Routledge.

RONCHI, Vasco

(1956) *Histoire de la Lumière*. Paris: Librairie Armand Collin.

ROUILLÉ, André

(1994) «Quand j'étais photographe ou l'anatomie d'un mythe» in Nadar :Les années créatrices 1854-1860, Paris, Éditions de la reunion des musées nationaux, Catálogo de Exposição no Museu D'Orsay, 7 de Junho a 11 de Setembro de 1994, pp. 168- 178.

(1998) *Histoire de la photography* (org. Rouillé e Lemagny). Paris: Larousse-Bordas.

ROSENBLUM, Naomi

(1997) *A World History of Photography*. New York: Abbeville Press, 3rd edition (first editions 1984; 1994)

ROSSETTO, T.

(2004) «Fotografia e Letteratura Geografica. Linee di un'Indagine Storica». *Bolletino della Società Geografica Italiana* IX, n. Serie XII (2004): 877–910.

RUNDSTROM, Robert

(1990) «A cultural interpretation of Inuit map accuracy» in *Geographical Review*, 80 (2), April, 1990.

RUTSKY, R. L.

(1999) *High Technè. Art and Technology. From the Machine Aesthetic to the Posthuman*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

SENA, António

(1998) *História da Imagem Fotográfica em Portugal – 1839-1997*. Porto: Porto Editora.

SERRES, Michel

(1993) *Les Origines de la Géométrie*. Paris: Flammarion.

SIMMEL, Georg

(1988), «Philosophie du paysage» in *La Tragédie de la Culture* (1913). Paris: Ed. Rivages.

SIMONDON, Gilbert

(1989) *Du mode d'existence des objets techniques* (1958). Paris: Ed. Aubier-Montaigne.

(2005) *L'invention dans les techniques. Cours et conférences*. Paris: Editions du Seuil.

(2004) *L'Invention dans les techniques*. Paris: Ed. Seuil.

SLOTERDIJK, Peter

(2007) *O Sol e a Morte. Diálogos com Hans-Jürgen Heinrichs*. Lisboa: Relógio d'Água.

(2008) *Palácio de Cristal. Para uma teoria filosófica da globalização*. Lisboa: Relógio d'Água.

SMITH, Catherine Delano

(1982) «The emergence of «Maps» in European Rock Art: a prehistoric preoccupation with place» in *Imago Mundi: The journal of the international society for the history of cartography*, n° 34, pp. 9-25.

SCHWARZ, Heinrich

(1985) *Art and Photography: Forerunners and influences*. Chicago: Chicago University Press.

SCHAWARZER, Mitchell

(2004) *Zoomscape. Architecture in Motion and the Media*. New York: Princeton Architectural Press.

SCHARF, Aaron
(1974) *Art and Photography*. Harmondsworth

SCHAEFFER, Jean-Marie
(1987) *L'image précaire*. Paris: Éditions du Seuil.

SEARLE, J. R.
(1972) *Les actes de langage* (1969). Paris: Hermann.

SOJA, Edward W.
(1971) *The Political Organization of Space*. Association of American Geography Edition.
(1994) *Postmodern Geographies. The reassertion of space in critical social theory* (1989). London: Verso.

SOLOMON-GODEAU, Abigail
(2003) "Winning the Game when the Rules Have Been Changed. Art Photography and the Postmodernism". Em Liz Wells (Editor). *The Photography Reader*. London and New York: Routledge, pp.152-163.

SONTAG, Susan
(1986) *Ensaaios sobre Fotografia* (1973). Tradução de José Afonso Furtado. Lisboa: D. Quixote.

SPELLMAN, Catherine (editor)
(2003) *Re-envisioning Landscape/ Architecture*. Barcelona: Actar editora.

TALBOT, W. Henry Fox
(1988) «Some Account of the Art of Photogenic Drawing or the process by which natural objects may be made to delineate themselves without the aid of the artist's pencil» (The Atheneum, London, Feb. 9th,1839), in GOLDBERG, Vicki, *Photography in Print*. Albuquerque: University of New Mexico Press, pp. 36-48.

THOMAS, Sophie
(2008) *Romanticism and Visuality. Fragments, History, Spectacle*. London and New York: Routledge.

TUCHERMAN, Ieda

(1999) *Breve história do corpo e seus monstros*. Coleção Passagens nº 33. Lisboa: Editorial Veja.

VERNANT, Jean-Pierre

(1990) *Mito e Pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica*. S. Paulo: Edições Paz e Terra.

WARNER, Marina

(2006) *Phantasmagoria. Spirit Visions, Metaphors and Media into the twenty-first Century*. New York: Oxford University Press.

WELLS, Liz

(2003) *The Photography Reader*. New York: Routledge.

WHITE, John

(1957) *The Birth and Rebirth of Pictorial Space*. London: Faber & Faber.

WINKIN, Ives (Org.)

(1981) *La nouvelle communication*. Textes de Gregory Bateson, Erwin Goffman, Ray Birdwhistell, Paul Watzlawick, présentés par Ives Winkin. Paris: Seuil.

WOOD, Christopher

(1993) *Albrecht Aldorfer and the Origins of Landscape*. London: Reaktion Books.

WOOD, Denis

(1992) *The Power of Maps*. New York: The Guildford Press.

WOLF, Mauro

(1987) *Teorias da Comunicação* (1985). Tradução de Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Editorial Presença.