

HETEROTOPIAS VISUAIS E AS CONSTELAÇÕES DO POSSÍVEL.

VISUAL HETEROTOPIES AND THE CONSTELLATIONS OF THE POSSIBLE.

Armando Manoel Neto¹

RESUMO: Este artigo propõe uma discussão sobre como as práticas de criação e realização visual, e a percepção sensorial e social das imagens, projetam processos estéticos e políticos, e, portanto, constituem-se como espaço de poder e disputa. Propomos uma série de episódios e análises conceituais que apontam, tanto na pintura quanto no cinema, para a história das artes, das imagens, e da visão em potenciais relações políticas para com a sociedades e as subjetividades dos indivíduos que nelas vivem. O objetivo é olhar para a história das percepções sugerida por Walter Benjamin (2012), sob uma ótica warburguiana, marcada por espaços heterotópicos que sugerem a possibilidade de uma análise política da visualidade e da imagem, e, ao mesmo tempo, uma análise visual e imagética das subjetividades históricas.

Palavras-chave: Visualidade; Educação; Cinema; Audiovisual.

ABSTRACT: This article proposes a discussion about how the practices of creation and visual realization, and the sensory and social perception of images, project aesthetic and political processes, and, therefore, constitute a space of power and dispute. It is proposed a series of episodes and conceptual analyzes that point, both in painting and in cinema, to the history of the arts, images, and vision in potential political relations with the societies and the subjectivities of the individuals who live in them. The objective is to look at the history of the perceptions suggested by Walter Benjamin (2012), from a Warburgian perspective, marked by heterotopic spaces that suggest the possibility of a political analysis of visuality and the image, and, at the same time, a visual and imagery analyses of historical subjectivities.

Keywords: Visuality; Education; Cinema; Audiovisual.

As linhas que se seguem propõem ao leitor um fio de Ariadne pela escrita labiríntica entre as perspectivas do campo dos estudos visuais. Pensamos um caminho possível através do emaranhado de imagens e sua potência para criar e fixar narrativas, personagens, mitos, memórias, sociedades e culturas. O que transparece, e o que nos interessa centralmente, é a discussão sobre como as práticas de criação e realização visual, e também percepção sensorial e social das imagens, envolvem processos estéticos e políticos, e, portanto, constituem-se como espaço de poder e disputa. O cinema e a televisão, como a pintura e a escultura em outros tempos, configuram hoje alguns espaços nos quais concorrem diversos agentes formativos da cultura contemporânea. No que se segue, trabalharemos este texto no formato de sessões que, como as do cinema, se constituem por fragmentos de leitura, camadas de entendimento e blocos de sensações que, como exposições em sala escura, buscam produzir memórias e relações *com e no* leitor/espectador.

¹ Graduado em Ciências Sociais pela USP e estudante de mestrado no Programa de Pós-Graduação em Educação da UFSCar. Professor no Senac São Carlos. Contato: armando.manoel.neto@gmail.com

O estudo da visualidade, tanto como sua experiência-arte são caóticos, porque transdisciplinam. Neste sentido, é importante situar o leitor também como voz ativa na significação e apreciação do texto que, em linhas e parágrafos, compõe cenografias históricas e roteiriza memórias pessoais e institucionais, vividas ou partilhadas, tendo as heterotopias visuais como possibilidades de pensamento sobre a visualidade no sujeito contemporâneo.

O objetivo que se delinea é discutir as possibilidades do cinema enquanto política de visualidade – entendendo-a como heterotopia criada na relação entre as subjetividades dos indivíduos e a sociedade – e disciplina sobre a visão. Trata-se sobretudo de rastrear na história da percepção, como proposto por Walter Benjamin (2012), episódios do cinema como componentes formativos do espectador, no sentido de vislumbrar a modernidade e suas tecnologias, bem como os objetos que projetam modos de ver e experiências políticas no tempo e lugar dos processos de subjetivação.

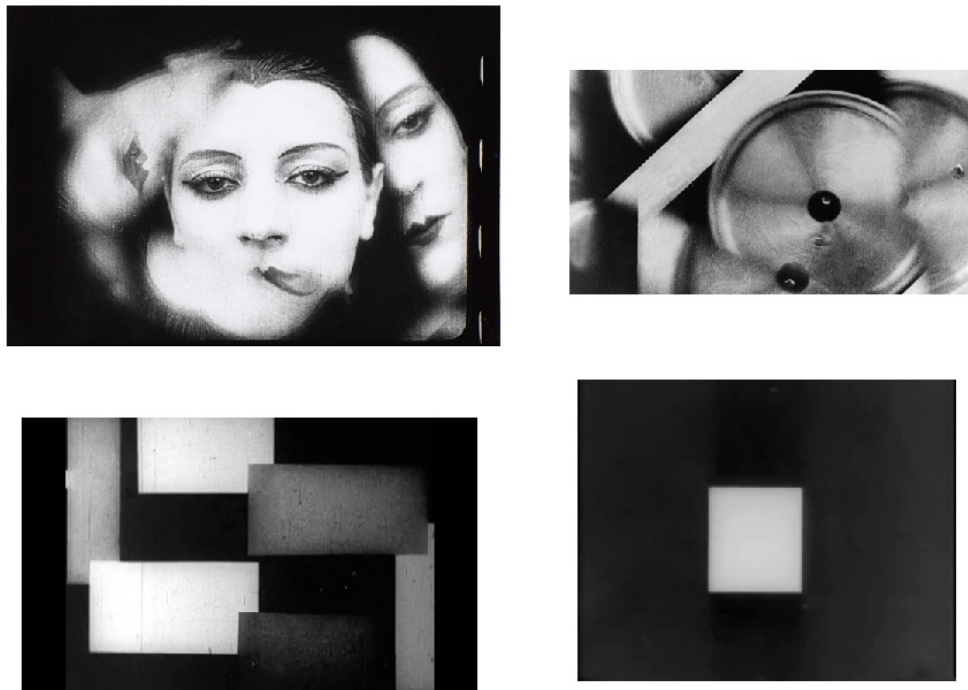
CENOGRAFIA DA MODERNIDADE

Como plano de fundo deste esforço reflexivo temos, (1) as obras e as lógicas de inteligibilidade criadas pelos artistas da Renascença, (2) as questões impostas pelo cálculo da tridimensionalidade das imagens como forma de expressão naturalista e (3) vestígios de materialidade histórica das imagens enquanto educação visual e política, em telas, afrescos, mármore, estátuas, vitrais e objetos cotidianos da vida européia. Técnicas e mais técnicas - da perspectiva² à narrativa, dos jogos de luz à sensação de volume – projetam mentes e olhares neste contexto e além, como memória do futuro visual contemporâneo. Um estudo da visualidade da sociedade moderna, e da própria modernidade em si, atravessa e é atravessado por este entendimento primeiro de como a visão se torna o locus privilegiado, porque racional, de uma compreensão e de uma escrita ou projeto de mundo e modos de inteligir, imaginar e sonhar (BENJAMIN, 1985).

Faz sentido pensar o encontro entre modos de olhar e ver e o estabelecimento de políticas neles construídos no Renascentismo, afinal ganhava centralidade o discurso da razão individual ao mesmo tempo em que o olho era eleito o órgão fundador da “verdadeira” experiência da realidade. Objetivismos e objetividades, racionais e visuais, estéticos e políticos, são fomentados e produzem o olho-cálculo da experiência unilinear pela perspectiva renascentista do ponto de fuga único. Surge uma nova percepção para os sentidos, sensibilidades e significados, sob governo do cálculo racional objetivo e da ideia de verdade única, duplamente histórica: o olhar

2 Milton José de Almeida (2010) e Jonathan Crary (2012) descrevem como a perspectiva surge e se estabelece como a teoria desenvolvida a partir do ponto de vista de um olho só, ou seja universal, objetivo, linear, virtuoso - único capaz de revelar à visão unívoca e inequívoca do mundo - como o ponto de convergência de linhas imaginária do mundo sensível, que devolve essas linhas e formas do real imaginado por ela mesma. A perspectiva está também na base do isolamento do olho humano em função de uma matemática racional que define uma única e legítima representação do que seria o entendimento visual do mundo. A perspectiva seria então essa razão demonstrativa que confirmaria que todas as coisas são enviadas ao olho. Como exemplo, Milton cita os desenhos comparados de Da Vinci, que retrata o olho isolado, como ponto de convergência das linhas imaginárias do mundo sensível. É portanto por meio de um constrangimento do olho real que a perspectiva cria essa noção do olho como uma imagem real, geométrica, matemática e também biológica, de sua própria natureza, criando-se uma imagem científica, em parte semelhante ao real. Em outras palavras, à imagem do olho criada pelas pesquisas renascentistas é vista hoje como a única, real natural e científica do olho humano (ALMEIDA, 2010, p. 138).

e os modos de ver e a experiência política Moderna, ambos baseados na razão e no método científico.



Prancha 1. Fotogramas de *Le Ballet Mécanique* (1924) de Fernand Léger (acima) e *Rythim 21* (1921) de Hans Hitcher (abaixo).

Fonte: capturado pelo autor.

Num plano intermediário, um pouco mais próximo, o filme *Le Ballet Mécanique* (1924) dirigido por Fernand Léger (1881-1955) é indicado por Eisenstein como obra prima do cinema europeu. Estes são os temas centrais pontuados pela cartela inicial do filme, indicado como oposição ao cinema narrativo, em especial aos filmes estadunidenses - a década de 1920 marca o surgimento de grandes estúdios como o *Metro Goldwyn Meyer*, MGM, surgia o *starsystem* estadunidense. O filme transita entre imagens oscilantes, pendulares ou em *looping* caleidoscópico. O mecanicismo salta do balanço e do sorriso enquadrado, que se abre e fecha, aos pistões, hastes e engrenagens. Os movimentos e as luzes se alternam em idas e vindas que buscam se libertar da narrativa dos atores e da encenação. A criação de um terceiro-sentido, que ocorre com a intersecção de duas imagens, caminha sempre neste esforço. Ao final o propósito-máquina engrena as reminiscências: olho, corpo e sorriso, fechando assim o ciclo caótico da montagem, do movimento e do estado de choque, culminando na percepção visual da mecanicidade própria da *urbes* moderna. Experiência política que atravessa os corpos e o cinema da época.

A *panorâmica* analítica de Ismail Xavier, dirige para o Naturalismo no cinema hollywoodiano a partir de 1914, principalmente nos EUA. Os filmes produzidos e exibidos nesta época – os *westerns* – caracterizavam-se pela temática dos cowboys norte-americanos, o *velho oeste* em sua tradução brasileira. As imagens narrativas compartilhavam uma sensibilidade, uma estética e uma experiência política muito

caras à violenta expansão colonial norte americana em direção ao oeste do continente, que fundava a memória cinematográfica como “arte específica da epopéia” (BAZIN, 2018, p. 268). Era necessário encenar tais eventos com figurinos políticos particulares como uma violência necessária à ordem nacional e racional, heróis *versus* vilões, numa espécie de re-encenação das narrativas de vícios e virtudes cristãs (ALMEIDA, 2010). Porém, em termos de visualidade cinematográfica, Hollywood foi marcado por um sistema de cinema que

ao lado da aplicação sistemática dos princípios da montagem invisível, elaborou com cuidado o mundo à ser observado através da janela do cinema. Desenvolveu um estilo tendente a controlar tudo, de acordo com a concepção do objeto cinematográfico como produto de fábrica” (XAVIER, 2005, p. 41).

É possível pensar como se estabelece uma política de visualidade, em se tratando da experiência estética naturalista compartilhada entre espectador e cineasta através do filme - que narra acontecimentos, agora com som e cores e mobiliza os princípios da indústria cinematográfica capitalista? Ismail Xavier (2005), quando discute a indústria cinematográfica de Hollywood, aponta a reunião de três elementos para a produção do específico efeito naturalista³ – no jogo de cena entre a tela e o espectador. Primeiro, a utilização e aprimoramento da decupagem clássica, apta a produzir o ilusionismo e deflagrar o mecanismo de identificação entre ambos. Segundo, a elaboração de um método de interpretação de atores e atrizes dentro de princípios naturalistas, emoldurados por uma preferência pela filmagem em estúdios. Por fim, cenários e cenas construídos em verossimilhança com princípios naturalistas e a escolha de histórias de grande aceitação popular, entendidas como leitura habituada ao quadro de inteligibilidade construído pela a narrativa formal.

Os princípios naturalistas não devem ser tomados como naturais, mas como construção histórica da percepção na qual o espectador é produzido por esta forma de experiência cinematográfica, que o educa a participar do jogo de cena e a se identificar com as cenas como se as visse através de uma janela (XAVIER, 2005). Assim, a associação entre o modo de produção naturalista e a visão da realidade são reeditados na história política da visualidade como educação estética, produzindo o espectador como testemunha ocular e que se identifica com o que vê tal e qual entende a realidade que a ele se apresenta. Deste modo opera o campo de identificação do cinema naturalista.

Tudo neste cinema caminha em direção ao controle total da realidade criada pelas imagens - tudo composto, cronometrado e previsto. Ao mesmo tempo, tudo aponta para a invisibilidade dos meios de produção desta realidade. Em todos os níveis, a palavra de ordem é “parecer verdadeiro”; montar um sistema de representação que procura anular a sua presença como trabalho de representação (XAVIER, 2005, p.41).

Podemos discutir tal forma de percepção, que opera moralmente por meio da tipificação radical de heróis e vilões e pela política da montagem naturalista como movimento estético que atravessa e permanece no cinema e na televisão atuais e formulam quadros de inteligibilidade sobre o real. Já não basta mais as imagens e a visualidade propagarem-se como narrativa histórica, como modo de ver construído

3 Ver ALMEIDA (2010), sobre o naturalismo do plano sequência e da cronologia.

baseado na racionalidade sobre o olhar e nos aparelhos tecnológicos. O cinema re-apresenta e atualiza as noções de visualidade através da ilusão do movimento seguida pelo som – seu aliado preceptivo mais potente – abalando e fazendo com que se renove a experiência política de seu tempo. Temas como realidade e verdade são reestruturados com o advento do cinema.

Na discussão sobre a opacidade e a transparência do cinema, Ismail Xavier indica pistas para a compreensão de como o cinema rompe – opacidade – ou participa – transparência – do conjunto de técnicas disciplinares como fundamento definidor de normas de comportamento e noções visuais de normalidade. Um espectador neutro – transparência – poderia se identificar com a experiência visual objetivista, que tem na noção de janela a sensação de testemunha do jogo de cena. O processo que se revela no cinema como experiência transparente da realidade é deslocado das composições naturalistas da câmara clara⁴ e emerge como prática disciplinar para o indivíduo moderno, político e estético, que transita utilitariamente pela multidão burguesa.

No que tange à composição da imagem e do som no cinema, podemos pensar a transparência como efeito-janela, “quando se favorece a relação intensa do espectador com o mundo visado pela câmera” (XAVIER, 2005, p. 9), ou seja, opera-se uma ocultação dos dispositivos cinematográficos em favor do ilusionismo movido pelo desejo de aproximação com o real, grande promessa do cinema total (BAZIN, 2018, p. 36). Por outro lado, a noção de opacidade, constituída e marcada pelas “operações que reforçam a consciência da imagem como um efeito de superfície, tornam a tela opaca e chamam a atenção para o aparato técnico e textual que viabiliza a representação” (XAVIER, 2005, p. 9). Um cinema que se mostra cinema. Ou seja, obras que marcam a intenção de revelação do dispositivo empenhado no trabalho cinematográfico, permitindo um percurso de maior distanciamento e criticidade em relação ao filme. A opacidade faz ver os segredos de cinematografia, seja por aprofundá-la como recurso técnico-narrativo ou por opções estéticas conceituais que ganham materialidade na tela.

O que o episódio naturalista, e tantos outros – inclusive até mesmo em certos momentos do pensamento do cinema soviético⁵ – propõem é o problema da relação entre o olhar, as imagens, e a verdade, ou melhor, as possibilidades de se pensar sobre a experiência estética e política da verdade. André Bazin (2018), quando discute o “mito do cinema total”, refere-se à possibilidade mitológica de representar fielmente a natureza de forma integral, em movimento. Noção que se torna central para a experiência visual e política que passa a ser buscada pelo cinema de então. Para Bazin o reavivamento dessa promessa pela fotografia não foi completamente suprida, mas a revolução técnica permitiu a criação de formas representatividade tidas como objetivas pelo espectador, que passa a buscar nas telas a composição da noção de realidade tal como posta pelo naturalismo. O cinema do pós guerra

4 Aparelho produzido com uma caixa fechada, na qual a luz ambiente penetra por um único orifício, de abertura controlada. A luz é refletida por um espelho e projetada sobre uma superfície de vidro que replica a imagem à frente da câmara. Este mecanismo possibilita que desenhistas e pintores copiem a imagem formada. Ficou conhecida por seu emprego por pintores da Renascença que julgavam, independente das distorções produzidas pelo aparelho, representar os objetos de forma fidedigna. A câmara clara em grande parte instrumentalizou a noção de que a luz projetada não sofreria influências por parte do artista, sendo expressão da própria realidade - à qual o artista deveria copiar -, como uma forma de arte mecânica.

5 Ver as interessantes passagens sobre Pudovkin e o “trabalho da câmera concebido na formulação mais pura da metáfora do olhar” (XAVIER, 2005, p.53)

marca o encantamento pelo registro instantâneo da ação e os filmes de reportagem de guerra. Tal experiência propõe não só uma visualidade do que seria “real”, mas também do “atual”, atuando concorrentes para o estabelecimento dessa mesma experiência estética e política da verdade, reeditando a estética naturalista. Os documentários de montagem até então não passavam de relatos, os que circulam neste momento são um discurso (BAZIN, 2018 p. 44). Os procedimentos estéticos deste cinema forjaram noções como a de confiabilidade jornalística e de produtos audiovisuais como documentos e evidências de uma realidade política.

O naturalismo enquanto inteligibilidade não implica na inexistência de artifícios de montagem⁶ no cinema transparente, ou na exclusão do planejamento e produção cenográficos, nem mesmo na eliminação da atuação e da ilusão estética na arte cinematográfica. Esta modalidade de cinema se desenvolve como processo político para a visualidade, estabelecendo os pressupostos interpretativos naturalistas - como algo que se veria ao se olhar pela janela - e a montagem e o corte entre os planos - como o piscar de olhos⁷ - com os paradigmas normativos para a visão do espectador. Tais entendimentos indicam a possibilidade de discutir uma história da percepção que atravessa o espectador como discurso sobre verdade, neste caso verdade no cinema, uma experiência visual que se identifica com a verdade das coisas, ou com a realidade e atualidade do mundo. A montagem cinematográfica “clássica” não ilude, não mente e nem se esconde, o que acontece sua reiteração como modelo narrativo, de tipificação de personagens, de montagem, cenografias *et cetera* (XAVIER, 2005). A gama de associações permitidas àquilo que o espectador vê e ouve segue um fluxo de educação da memória e da inteligibilidade que acompanha os modelos dominantes projetados pelo cinema hegemonicamente transparente. É pensar como diversos filmes atuais conseguem, por meio de técnicas como *chroma key* e computação gráfica, apresentar uma narrativa estética natural absolutamente fantástica, mas que é percebida como cenografia assimilável e verossímil para com os princípios estabelecidos pelo naturalismo. Ou, por outro lado, formulações cinematográficas que geram estranhamento por seu caráter de opacidade podem percebidas e inteligíveis como um contra-cinema, repletas de erros ou artifícios. É a sensação de estranhamento visual que sentimos ao assistir e experimentar o *Rythym 21* e o *Balé Mecânico*. O que a maioria de nós está acostumado a compreender como cânone do cinema e da televisão foi elaborado no período pós guerra (BAZIN, 2018) e colonizou o pensamento visual, educando inteligibilidades e percepções sobre os modos de narrar, perspectivas de compreensão e sensações sonoras e rítmicas. O estudo de uma estética da diferença corre no sentido à contrapelo da história dos processos disciplinares, entendendo-os como dispositivos formativos de políticas hegemônicas da visualidade instrumental moderna.

6 As conexões entre as imagens em *Um Homem Com Uma Câmera* (Dziga Vertov, Ucrânia - 1929) se dão como efeito de contágio pela apreensão da narrativa fílmica, inaugurando a posterior força e expansão da indústria cinematográfica hollywoodiana.

7 Ver “Num piscar de olhos” (MURCH, 2004).

MAPEAMENTOS DE OLHO-CÂMERA

Milton José de Almeida (2010) ao analisar os afrescos da *Capella degli Scrovegni* (1300-1305), de Giotto, em Pádua e os de Ambrogio Lorenzetti, no *Palazzo Pubblico* (1338) em Siena, ressalta a construção histórica das imagens como analogias visuais do mito cristão e, portanto, representações da moral predominante. Para o artista-pesquisador, Giotto e Lorenzetti foram mestres na utilização da imagem para dar corpo ao que se tornaria uma percepção política de mundo, potentes para dar realidade visual e existencial aos inúmeros personagens da história sagrada.

A noção de referências visuais ilustrativas, como hoje a conhecemos, era estranha ao período, em especial em termos de fé. Imagens sagradas abundavam nas iluminuras medievais por seu valor icônico, mas remetiam a um sentido catequético previamente apreendido e cuja interpretação carregava as imagens com projeções de sentido institucionalmente dado. A técnica de Giotto contribui no desenvolvimento da noção de profundidade visual (perspectiva) e fundamenta a noção de arte sequencial, essenciais para o estabelecimento de um sistema de referências visuais e, ao mesmo tempo, para a relação entre tal sistema e a percepção e inteligibilidades de experiências políticas de mundo. Ou seja, o sistema visual correspondente à obra de Giotto fortalece uma forma de relação entre espectador e imagem. Ele afresca a experiência visual como narrativa, ao passo que fixa a necessidade da participação do espectador na experiência da narrativa. Ao mesmo tempo, esta participação não se dá de forma autônoma, como no observador contemporâneo, mas foi cenografada como experiência estético-política que produziu um *modo de ver* racional e unilíneo, condizente com as interpretações da narrativa moral cristã.



Prancha 2. O Juízo final acima da porta de saída da *Capella degli Scrovegni*.

Fonte: <http://www.cappelladeglisrovegni.it/index.php/en/>

Estamos frente a uma educação visual cuja configuração estética é uma configuração política e religiosa. Uma forma complexa e ao mesmo tempo simples de um viver cultural e social permeado de representações visuais em que *percepção* – ver a pintura, identificar com anteriores e *imaginação* – ligar uma cena a outra e ao assunto e, ao mesmo tempo, *imaginar* os elementos arquitetônicos entendendo as proporções (e as desproporções) e as pessoas e coisas pintadas (o anjo, a virgem, a auréola, a atmosfera espiritual) para poder percebê-los como uma história sagrada. Estamos dentro de um processo de educação cultural da inteligência visual. Uma arte que, em forma plástica, dá visibilidade estética à um momento social, político, religioso (ALMEIDA.2010. P.27).

Quando o observador entra na *Capella* ele se depara com um conjunto de imagens representativas da vida das personagens do drama crístico, dispostas em ordem narrativa cronológica. A história inicia com a Anunciação da gravidez de Santa Ana, percorre fatos significativos da vida de Maria e Jesus Cristo e finaliza com a prédica do Juízo Final e julgamento das almas. O *motivo* recorrente no último friso horizontal é a exposição visual de figuras alegóricas para os sete vícios e sete virtudes da moral cristã. Cada figura esboça o emblema corporal desses tipos ideais. O observador, deste modo, é levado a percorrer imagens nucleares e narrativas da história das personagens míticas e a interpretá-las referenciando o sentido indexado nas imagens exemplares dos vícios e virtudes. A produção desta arquitetura visual estabeleceu uma espécie de legenda, ou índice interpretativo para as imagens da *via crucis*, materializada como ideologia política e estética na produção do observador moderno.

Os problemas da visão, eram e ainda são, fundamentalmente questões relativas ao corpo e ao funcionamento do poder social, permeadas por relações estabelecidas entre corpo de um lado, e as formas de poder institucional e discurso do outro. É a partir das problemáticas corpo/discursos, que Jonathan Crary (2012) analisa os processos históricos do século XIX que constituíram os modos modernos de se conceber a visão. Com foco nos desdobramentos políticos estabelecidos por esta relação, oferece, de passagem, valiosas pistas para compreendermos o atual estatuto do olhar.

Ao apresentar observações sobre objetos técnicos, suas relações com o olhar e o processo de educação das experiências sensoriais na modernidade, Crary (2012) aponta uma sensível ruptura com os modelos renascentistas, ou modos clássicos de conceber a visão e o observador⁸ em função de novas formas de se conceber a visualidade na modernidade dos séculos XIX e XX.

8 É essencial apontar que Crary (2012) desloca-se das abordagens convencionais dos estudos da imagem e da história da arte, mudando o foco das transformações na representação visual como elemento central, para compreender as mutações do observador. As representações devem ser dessa forma como efeitos de uma ampla reorganização dos saberes e dos poderes, que acabou modificando as capacidades produtivas, cognitivas e desejantes dos sujeitos modernos. Portanto o foco da problemática da visualidade, ou do olhar, como ele mesmo descreve, é centrada nessa figura do observador. “Pois o problema do observador é o campo no qual se pode dizer que se materializa, se torna visível, a visão na história. A visão e seus efeitos são inseparáveis das possibilidades de um sujeito observador, que é a um só tempo produto histórico e lugar de certas práticas, técnicas, instituições e procedimentos de subjetivação. (CRARY 2012. P.15)

No início do século XIX, a ruptura com modelos clássicos de visão foi muito mais que uma simples mudança na aparência das imagens e das obras de arte, ou nas convenções de representação. Ao contrário, ela foi inseparável de uma vasta reorganização do conhecimento e das práticas sociais que, de inúmeras maneiras, modificaram as capacidades produtivas, cognitivas e desejantes do sujeito humano (CRARY, 2012, p.13).⁹



Prancha 3. Analogias corporais e morais na Capella degli Scrovegni (detalhes).

Fonte: <http://www.cappelladegliScrovegni.it/index.php/en/>

⁹ É possível lembrar, nesta discussão sobre as mudanças nos modelos de visualidade, dos apontamentos sobre a reprodutibilidade técnica nos níveis físico, ou seja pelo uso sistemático e pelo ordenamento da película; no nível perceptivo-sensorial por meio do empenho do efeito de choque; e onírico, projetado pela colonização dos sonhos pelo camundongo Mickey (Benjamin, 1936)

O que tanto Almeida (2010), em sua leitura da experiência visual e política da *Capella* (perspectiva visual, narrativa religiosa significativa e indexação da interpretação dos vícios e virtudes), quanto Crary (2012), sobre técnicas e objetos que impuseram uma atenção visual mais acurada e racional (instrumentalização das experiências visuais no capitalismo como modificáveis e abstratas), sinalizam a possibilidade de uma linha de investigação que faça pensar como os modos de ver de determinadas épocas estabelecem uma relação profunda com as experiências políticas em vida dos sujeitos em seus tempos. Portanto, não estamos interessados no estabelecimento de um arco histórico, mas sim em promover um esforço reflexivo sobre como tais modos atuam e atuaram, modificando, interagindo e, por vezes, definindo o que seria uma experiência visual política das vivências individuais. Experiências estas propiciadas primeiro pela arte, como identificam os estudiosos da visualidade, pelo dispositivo visual da *Capella*, e, mais recentemente, por meio dos objetos técnicos.

As alegorias de bom e mau governo em Lorenzetti, também possibilitam o processo de educação política da percepção estética. A possibilidade de uma história das percepções como proposta por Walter Benjamin (2012) nos move a supor uma experiência estética moderna que reedita a narrativa moral burguesa - predominante no cinema pela transparência técnica e tipificação ideal de mocinhos e bandidos - do *western* nos anos 1940 e heróis de guerra (dec. 1950) produzidos em Hollywood (BAZIN, 2018), às histórias em quadrinhos, animações, séries televisivas e mesmo aos telejornais (in)formativos da atualidade.

Tencionamos pensar como os saberes sobre o cinema podem ser fundamentados nas técnicas e pressupostos narrativos das imagens do Renascimento Italiano - em especial no trabalho de Giotto - e performam uma inteligibilidade única sobre constelações possíveis de entendimentos. Miramos as constelações como objetos dispostos sobre uma mesa de montagem warburguiana. Navegamos, tendo como orientação as experiências do Renascimento e a projeção de seus modos de visualidade. Mapeamos cânones de criação artística e percepção da imagem na produção das condições disciplinares para a visualidade moderna. Propusemos uma contra-visão que mobilize outras experiências na relação imagem-mundo, que nos permita entre-ver condições disciplinares e, além, constelar formas diversas de ver-sentir-inteligir e criar imagens.

VISUALIDADE ENQUADRADA E HETEROTOPOLOGIA



Prancha 4. “Las Meninas” de Diego Velázquez (1656).

Fonte: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-worklas-meninas/9fdc7800-9ade-48b0-ab8b-edee94ea877f>

Para uma interpretação possível, Foucault (1995) quando olha “Las Meninas” de Velázquez (1656) aponta para o golpe de vista que surge da noção de Heterotopia, como a descrição de diferentes alocações por meio do conjunto de relações pelo qual se pode defini-las. Para Foucault certas alocações possuem uma curiosa propriedade de estar em relação com todas as outras, e para além disso elas conseguem promover a suspensão, a neutralização e a inversão do conjunto de relações que são por elas designadas, refratadas e refletidas, ou reflexionadas. A metáfora do espelho como experiência mista:

[...] é uma utopia, pois é um lugar sem lugar. No espelho, eu me vejo onde não estou, em um espaço irreal que se abre virtualmente atrás da superfície; estou ali onde não estou; uma espécie de sombra que me confere minha própria visibilidade, que me permite olhar-me ali onde sou ausente: utopia do espelho. Mas é igualmente uma heterotopia, na medida em que o espelho existe realmente e tem, no local que eu ocupo, uma espécie de efeito de retorno; é a partir do espelho que me descubro ausente do local onde estou, já que me vejo ali. A partir desse olhar, que de certa forma se dirige a mim, do fundo desse espaço virtual do outro lado do vidro, eu retorno a mim e recomeço a dirigir meus olhos a mim mesmo e a me reconstituir ali onde estou. O espelho funciona como uma heterotopia, no sentido de que ele torna esse local, que eu ocupo no momento em que me olho no vidro, ao mesmo tempo absolutamente real, em ligação com todo o espaço que o cerca, e absolutamente irreal, já que tal local precisa, para ser percebido, passar por esse ponto virtual que está ali (FOUCAULT, 2013, p. 116).

O espelho cria esses espaços outros, possíveis e impossíveis, reais e virtuais. De um lado, utópicos, porque contradizem alocações, mostrando-as sem-lugar real: não há nada ao atravessarmos a tela do espelho, inclusive não há essa possibilidade material (a não ser enquanto heterotopia). Ele é sólido e completamente opaco. Nesse sentido, a utopia impõe essa condição da imagem que não se confunde com a materialidade do seu suporte. De outro lado, o espelho também é heterotópico, porque mostra, faz ver lugares reais desenhados na própria instituição das sociedades e modos de visualidade: contra-alocações, nas quais todos os outros lugares encontrados na cultura podem ser simultaneamente representados, contestados e invertidos. O espelho cria lugares fora de todos os outros lugares, mas ainda assim localizáveis. Lugares absolutamente outros em relação às alocações que refletem e sobre as quais falam (FOUCAULT, 2013). Exatamente o jogo que Velázquez faz com “Las meninas”, posicionando um espelho em sua pintura.

É este o caminho aberto pela heterotopologia¹⁰. A análise, descrição e “leitura” de espaços distintos, esses lugares outros, que agem como uma espécie de contestação simultaneamente mítica e real do espaço onde vivemos. É pensar nos jogos e enigmas de visualidade que Velázquez propôs ao jogar com a perspectiva, mantendo o ponto de fuga clássico, mas simulando um ponto inverso, fora da tela e situando o lugar em que se localiza quem olha para a tela, e para o qual se abre o espaço de observador e observado na obra.

10 Retomamos aqui alguns princípios sobre à heterotopologia foucaultiana: 1. Heterotopias existem em todas as culturas não sendo por isso de modo algum universais, mas extremamente variadas. Foucault propõe uma Heterotopia crise (sociedades primitivas) / heterotopia desvio (manicômios, prisões), como marco histórico da modernidade em transição. 2. Cada heterotopia tem um funcionamento preciso e definido dentro de cada sociedade, e cada heterotopia pode, segundo a sincronia de cultura em que se encontra, ter um funcionamento ou outro. 3. As heterotopias podem em um único lugar real justapor vários espaços, várias alocações que são em si mesmas incompatíveis. O teatro e o retângulo do palco e do cinema e dos jardins. 4. Heterotopias estão associadas muito frequentemente a recortes de tempo, elas se abrem por pura simetria à heterocronias, que se arranjam de modo complexo. Ela funciona plenamente quando os homens se encontram em ruptura com seu tempo tradicional. Heterotopias do tempo que se acumulam indefinidamente (museus e bibliotecas, como heterotopias marcantes do século XIX), versus as heterotopias crônicas ligadas ao tempo no que ele tem de mais fútil e passageiro (colônias de férias). 5. Heterotopias pressupõem um sistema de abertura e fechamento que simultaneamente as isola e as torna penetráveis. Não é um lugar que se acessa ou sai sem permissões (ritos de purificação). 6. Heterotopias têm uma função em relação ao espaço restante. Função de criar um espaço de ilusão, que denuncia como mais ilusório ainda todo o espaço real, todas as alocações no interior das quais à vida humana é compartimentada. Ou, ao contrário, elas criam um outro espaço, um outro espaço real, perfeito e metucioso, em face ao nosso desordenando e bagunçado. Heterotopia de compensação (Contexto do expansionismo colonial histórico)

É possível pensar que Velázquez altera a perspectiva que vinha sendo reiterada e reconstruída pelos cânones da Renascença, e com isso efetiva visualmente a posição do indivíduo que observa o quadro, participa dele de modo transparente, e garante sua existência como visão, descorporificada, e por isso verdade. Daí o efeito de choque que o espectador experimenta no quadro, quando se entende como rei, ou seja, quando percebe que, por meio da arte pictórica, assume a visão monarquista que é perspectiva política central para este episódio que dá visualidade. Trata-se aqui de mais um episódio taxonômico da história da visualidade, tais quais a noção de profundidade e ponto de fuga renascentistas, que aliadas às narrativas de vícios e virtudes de Giotto culminam na experiência dos enquadramentos múltiplos do cinema, do olho câmera, que por suas vezes concorrem para a construção do sujeito - espectador histórico, marcado por determinadas experiências políticas

É nesse sentido que Didi-Huberman (DATA) pensa a visão como heterotopia ou uma constelação de possíveis. Se pensarmos com Aby Warburg, podemos imaginar que diferentes técnicas de pintura produzem visualidades distintas, quadros de sensibilidade que estacam limites para a percepção. Impondo que a forma enquadrada, quando vemos, nos forma como observador, no sentido de ampliar ou restringir nosso espectro de experiências, que possibilitam ou dificultam encontros com o mundo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Discutimos nas linhas acima a possibilidade de uma heterotopologia, ou seja, um estudo baseado na imanência da visão e nos jogos lacunares entre mundo observável e as imagens, e entre observador e técnicas da visualidade, numa espécie de História da Percepção como propunha Walter Benjamin (2012). Os episódios aqui destacados de forma taxonômica, evidenciam como relações estéticas heterotópicas, tanto na pintura quanto no cinema, atuaram no sentido de construir ou reeditar as experiências políticas em sociedade. Para tanto, empenhamos um olhar warburguiano sobre as relações que projetaram (1) possibilidades disciplinares sobre visualidade - como a imposição da perspectiva e da narrativa renascentistas (ALMEIDA 2010), a racionalização do olhar por meio das experiências técnicas no século XVIII (CRARY, 2012), e a construção naturalista, presente e reeditada desde sempre nas percepções sobre o cinema nas mais variadas épocas (XAVIER, 2005) (BAZIN, 2018); *versus* (2) propostas estéticas heterotópicas da visualidade, que apontam para uma espécie de contra discurso em relação ao cânone imagético, propiciando espaço para novos questionamentos e possibilidades políticas, inclusive agindo sobre os estatutos do espectador e das imagens modernas (CRARY, 2012), como indicam à obra “Las Meninas” de Velázquez, ou as películas europeias da década de 1920.

Esta disputa pelo poder/saber disciplinar da visualidade, que se destacou enquanto sentido central para a nossa atual condição em sociedade, bem como a atenção aos projetos políticos envolvidos na criação dos modos de ver nos episódios observados, nos parecem sugestivos para o entendimento da história das percepções. E mais, permitem entrever que os projetos e os produtos resultantes das artes e da comunicação se dão sempre como processos educacionais. Trata-se de uma disputa disciplinar das sensibilidades, dos sentidos, do corpo e da visão em primeiro plano, e, da educação das experiências políticas num segundo, através da impressão de

entendimentos que foram antes sensivelmente corporificados, e que depois passam a atuar como técnica meramente reprodutiva. Tal é o status do espectador moderno generalizado: afeito às imagens rápidas, fragmentadas e elípticamente reprodutíveis, mas educado a lê-las e assimilá-las de modo disciplinarmente condicionado, como naturalistas, sequenciais, como verdade imagética. Sugerimos então a possibilidade de um conceito de pensamento visual que dê conta dos quadros de inteligibilidade e das potências da imanência da visão, construída na discussão Velázquez, Foucault, Didi-Huberman, dirigida pela produção do observador/percepção (Benjamin e Crary). Nesse sentido propomos uma investigação sobre a possibilidade da produção do observador se dar no sentido de produção do pensamento visual.

Pensar o cinema nesse sentido significa repensar o cinema enquanto potência mecânica de ilusão do movimento moderna, ou seja, como puro aparato técnico. Afinal a projeção e a ilusão do movimento já existiam antes do aparelho técnico¹¹. O que vivenciamos hoje enquanto cinema e experiência cinematográfica está muito mais baseado num processo educacional, que instala modos de ver, perspectivas, aceitações e padrões de normalidade (corpo moral, e até tabus) e imprimem um padrão técnico-estético de visualidade para a contemporaneidade. Educação de sensibilidades e percepções que alinha socialmente o indivíduo em quadros de inteligibilidade do que seria a experiência normativa, no sentido de normal, nos dias de hoje da visualidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, M. J. **Cinema**: Arte da Memória. 2. ed. Campinas: Autores Associados, 2010. v. 1. 147p .
- BAZIN, A. **O que é o cinema?** São Paulo: Ubu Editora, 2018. 447 p.
- CRARY, J. **Técnicas do Observador**: visão e modernidade no século XIX. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- FOUCAULT, M. **As palavras e as coisas**. São paulo. Martins Fontes. 1995.
- _____. **De espaços outros**. *Estudos Avançados*, 27(79), 113-122. 2013. Recuperado de <http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/68705>
- _____. **História da sexualidade**: a vontade de saber. Trad. de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J.A. Guilhon Albuquerque. São Paulo: Graal, 2010.
- MURCH, W. **Num piscar de olhos**: À edição de filmes sob à ótica de um mestre. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2004.
- XAVIER, I. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. São Paulo. Editora: Paz e Terra, 2005.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

- A CAVERNA dos sonhos esquecidos. (2010), dirigido por Werner Herzog. Não disponível on-line.
- UM HOMEM Com Uma Câmera (1929), dirigido por Dziga Vertov, Ucrânia. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yzxrSX79oz4>
- LAS MENINAS (1656) pintura a óleo de Diego Velázquez . Disponível em: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/las-meninas/9fde7800-9ade-48b0-ab8b-edee94ea877f>
- LE BALLET Mecanique (1924) dirigido por Fernand Léger e Dudley Murphy; Fotografias de Fernand Léger, Dudley Murphy e Man Ray; musica de Georges Antheil França, pb, 16", 1924. Disponível em: <https://youtu.be/wi53TfeqgWM> Consultado em 26/05/2020.
- RHYTHMUS 21 (1921) Dirigido por Hans Richter. Disponível em: <https://youtu.be/FYPb8uIQENs> Consultado em 26/05/2020.

11 Esta que nos parece ser à tese central do documentário “A caverna dos sonhos esquecidos” (2010) de Werner Herzog.