

1.

Introdução

Há um quadro de Klee que se chama Angelus Novus. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso.

Walter Benjamin, Sobre o conceito da história.

Para que olhar para trás, no momento em que é preciso arrombar as portas do impossível.

Marinetti, Manifesto Futurista.

A presente pesquisa tem origem nos questionamentos surgidos a partir da minha dissertação de mestrado.¹ Naquele trabalho, ao investigar a composição gráfica das notícias do *Jornal Nacional* entre os anos de 1983 e 2002, observei a ocorrência de modificações estruturais na visualidade do telejornal, não necessariamente vinculadas à temática apresentada, ao momento político do país ou à situação planetária. Alterações formais, no encadeamento e na velocidade de veiculação das matérias e “cabeças” eram evidentes e pareciam relacionadas às tecnologias empregadas. As edições, cada vez mais aceleradas e fragmentadas,

¹ KOSMINSKY, Doris. A imagem da notícia: panorama gráfico do telejornal brasileiro. Análise dos selos do *Jornal Nacional*. Orientador: Luiz Antonio Coelho. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2004. Dissertação.

resultavam em trechos de imagem sempre mais curtos. Estas observações na dinâmica das imagens gráficas fizeram-me questionar até que ponto as transformações tecnológicas exercem influência sobre o modo que as pessoas assistem a programação e visualizam as imagens. Em outras palavras, em que medida as tecnologias influenciam o sujeito contemporâneo na sua formação de *habitus*² e conseqüente mudança no modo de olhar? Seria esta influência limitada às tecnologias imagéticas?

Esta tese investiga a idéia de que algumas características relacionadas aos modos de olhar do sujeito contemporâneo, como a fragmentação da identidade e o descentramento do sujeito ou “reembaralhamento do eu”³, encontram suas origens no século XIX, na experiência sucessiva de estímulos produzidos pelo ambiente crescentemente povoado por artefatos industriais. A nossa hipótese considera que o modo de olhar construído neste período continua exercendo influência sobre a maneira com a qual nos relacionamos com a cultura visual contemporânea. Esta pesquisa também contempla as tecnologias que provocaram mudanças nas dimensões de tempo e espaço, consideradas uma influência marcante neste processo. Não se trata de abraçar um posicionamento determinista em relação à atuação das tecnologias sobre as modificações na cultura visual, mas considerá-las como elemento atuante em um contexto de diversos outros vetores.

Na época atual, as novas tecnologias digitais e a cibercultura têm sido apontadas como agentes decisivos de transformações do olhar. Em acordo com o impulso das mediações tecnológicas sobre as mudanças perceptivas e sociais, este trabalho busca localizar continuidades e contradições da cultura visual do século XIX.

Estudos arqueológicos das mudanças perceptivas do observador tornaram-se mais freqüentes a partir da década de 1990, com a divulgação da pesquisa

² Para Bourdieu, *habitus* são estruturas mentais de percepção, através das quais os agentes apreendem e interiorizam o mundo social. As pessoas não vivem suas vidas de acordo com tomadas de decisões livres, mas ao contrário, se encontram submetidas às limitações do *habitus* e das condições objetivas do campo social. Assim, o *habitus* tende a reproduzir o sistema de condições onde é produzido. Não se trata simplesmente da ação e produção de práticas, mas, também, de um sistema de percepções e apreciações - conscientes e inconscientes - dessas práticas. Em outras palavras, as práticas convencionais são construídas socialmente, mas elas não são coerções exteriores aos sujeitos. Ao contrário, elas são desenvolvidas, ensinadas, aprendidas, codificadas e decodificadas dentro de um determinado ambiente social. Seus co-autores obedecem aos seus desígnios coletivamente ao mesmo tempo em que têm o poder de rejeitá-las ou transformá-las. Ver BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo, Editora Perspectiva: 2004 e *O poder simbólico*. São Paulo, Editora Bertrand Brasil: 2005.

³ SCHORSKE, C. E. *Viena fin-de-siècle. Política e cultura*. São Paulo: Cia. das Letras, 1998. p. 13.

desenvolvida por Jonathan Crary sobre a utilização de aparatos ópticos na primeira metade do século XIX. O autor sugere que o observador moderno e sua competência perceptiva foram forjados através da utilização de novos instrumentos ópticos que requisitavam uma maior participação atenta e corporal do sujeito. Deste modo, estabelece uma distinção entre espectador e observador, ressaltando sua ressonância etimológica. Ao contrário de *spectare*, raiz latina de “espectador”, a origem de “observar” não significa literalmente “olhar para”.⁴ “Espectador” é “aquele que vê qualquer ato”, o que lhe impinge passividade, enquanto o termo “observador” sugere significações mais interligadas ao sentido do olhar (“examinar minuciosamente; olhar com atenção; estudar; espiar, espreitar”) como, também, ampliações deste conceito (“cumprir ou respeitar as prescrições ou preceitos; obedecer a; praticar”). A questão da atenção é alvo de Crary e foi aprofundada em estudos posteriores.⁵ A nossa pesquisa não se prende a esta questão e considera que o sujeito moderno, surgido a partir do século XIX, reveza sua condição de observador e espectador, na medida em que vive a dificuldade crescente de fixar o olhar sobre apenas um elemento, imagem ou objeto. Este trabalho sustenta a alternância permanente entre o olhar atento do observador e sua capacidade de compartilhar diversas experiências em uma mesma situação perceptiva, deixando-se levar por elas. É como se *flâneur* e *badaud* coexistissem nos habitantes das grandes cidades, apesar da diferença apontada por Benjamin:

Não vamos, todavia, confundir o flanador com o *badaud*: há uma nuance... o simples flanador está sempre em plena posse de sua individualidade; a do *badaud*, ao contrário, desaparece absorvida pelo mundo exterior... que o impressiona até a embriaguez e o êxtase. Sob a influência do espetáculo que se oferece a ele, o *badaud* se torna um ser impessoal; já não é um ser humano; é o público, é a multidão.⁶

O presente trabalho considera, ainda, que a construção do olhar é realizada em camadas, isto é, os modos de olhar anteriores não são simplesmente superados, mas absorvidos nos modos subsequentes. Não se trata, no entanto de uma seqüência linear e natural. Muito pelo contrário. A construção de um modo de

⁴ Ibid., p.5.

⁵ CRARY, Jonathan. *Suspensions of perception: attention, spectacle and modern culture*. Massachusetts: The MIT Press, 2000.

⁶ Victor Fournel, *Ce qu'on voit dans les rues de Paris* (O Que se Vê nas Ruas de Paris), Paris, 1858, p. 263, (L'odyssée d'un flâneur dans les rues de Paris)". In: BENJAMIN, Walter. *O flâneur*. Obras escolhidas III. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 2000. 3ª edição. 2ª reimpressão. p. 202.

olhar é submetida a inúmeras contradições além da alternância de modos de visão em um mesmo indivíduo.

A possibilidade de coexistência de diversos modos de olhar e sua superposição na formulação de modos subseqüentes aparece justificada em um trabalho posterior de Jonathan Crary.⁷ O autor apresenta a gravura *Southwark Fair* de 1733 (Figura 1) para exemplificar a coexistência de formas pré-modernas e modernas em uma mesma cultura visual. A figura de Hogarth retrata uma feira com ares de carnaval. Em uma agitada cena de rua vêem-se artistas, passantes, músicos, negociantes e até um funâmbulo. Para o autor a obra sugere uma grande mistura de modalidades sensíveis⁸, mas apresenta um diferencial. No canto inferior direito desta representação, dois sujeitos parecem absorvidos, um de cada lado de uma caixa, onde observam um *peep show* (Figura 1). Para Crary estas figuras sugerem o modelo dominante da cultura visual ocidental com evidência da relativa separação entre o observador e seu ambiente na observação de uma imagem. Deste modo, o sujeito ‘multifacetado’ das feiras “é transformado em um espectador individualizado e auto-regulado”.⁹



Figura 1. William Hogarth. *Southwark Fair*, 1733. Gravura. Disponível em <<http://www.tate.org.uk/>> (22/07/07).

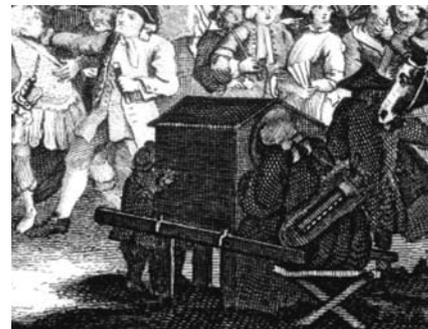


Figura 2. William Hogarth. *Southwark Fair*, 1730. Gravura. Detalhe

Em busca de uma imagem que se aproximasse do tipo de olhar que nos interessa neste estudo, chegamos à moça retratada por Manet em *Le Chemin de fer* de (Figura 3). A mulher seria a acompanhante da menina, a quem vemos de costas, segurando a barra de ferro, atraída pela nuvem de vapor e fumaça que,

⁷ CRARY, Jonathan. Géricault, the Panorama, and Sites of Reality in the Early Nineteenth Century : Grey Room (New York), v. 9, p. 5-25, Fall 2002.

⁸ Ibid., p. 8.

provavelmente, indica o trem, ícone da velocidade e da modernização. No seu colo, vemos um cachorrinho que dorme e um livro aberto. A leitura parece se dar entre avanços e recuos, já que o indicador da mão direita marca um outro ponto de leitura, mais à frente. A pintura retrata um momento efêmero, o segundo em que algo ou alguém fez com que a leitura do livro fosse interrompida. Para Clark, em sua explicação criticada pelas feministas, o olhar da moça conduz ao “transeunte masculino”.¹⁰ Não nos importa quem ou o quê tenha motivado o olhar que prolonga o quadro para fora da tela. O que nos interessa é esse momento efêmero em que a moça faz uma pequena pausa da sua leitura para observar algo que lhe chama a atenção no ambiente urbano de grandes transformações. Uma pintura é, como observa Clark, um trabalho lento e feito sem pressa.¹¹ Esta aparente contradição, a representação de um instantâneo do olhar produzida por uma técnica que demanda um processo lento, ressalta a intensidade efêmera da vida urbana, sua fluidez e as acidentais troca de olhares. É um olhar entre o blasé e o curioso, um modo de olhar característico da vida moderna, como o que abordaremos na nossa pesquisa.



Figura 3. Edouard Manet, *Le Chemin de fer*, 1872. Disponível em: <http://foucault.info/documents/img/manet/manet8.jpg> (22/07/07).

⁹ Ibid., p. 11.

¹⁰ CLARK, T. J. A pintura da vida moderna: Paris na arte de Manet e de seus seguidores. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 22.

¹¹ Ibid., p. 19.

Nosso trabalho se constitui em uma pesquisa teórica, qualitativa e exploratória, em que foi utilizado um ângulo de abordagem histórico-cultural. De acordo com este tipo de pesquisa, buscamos elementos do passado de modo a desenvolver uma melhor compreensão dos fenômenos presentes.¹² Em uma pesquisa qualitativa, há o pressuposto da existência de uma “uma relação dinâmica, uma interdependência entre o mundo real, o objeto da pesquisa e a subjetividade do sujeito”.¹³ Santaella observa que na medida em que o objeto pesquisado deixa de ser tomado como um dado inerte e neutro, o sujeito torna-se um elemento integrante do processo de conhecimento, capaz de atribuir significados ao que é pesquisado¹⁴. A pesquisa qualitativa, como é o caso da nossa investigação, é utilizada, de uma maneira geral, quando há uma relação entre o tema, a história de vida e de pesquisas anteriores. O enfoque crítico foi sustentado em acordo com o que Rose apresenta na sua introdução para uma metodologia visual, onde considera três aspectos fundamentais a este tipo de abordagem¹⁵. Em primeiro lugar, a necessidade de dar a devida importância às imagens, analisando-as cuidadosamente. Depois, avaliar as condições sociais e os efeitos do objeto visual e, finalmente, considerar o próprio modo com o qual o pesquisador vê as imagens, na medida em que os modos de ver recebem influências históricas, culturais e sociais. Em concordância com este posicionamento crítico, estabelecemos um diálogo entre, de um lado a nossa “intuição”, formatada sobre um conhecimento prévio e, de outro, o material de investigação.

A nossa pesquisa foi realizada sobre diversos tipos de documentos. Como fontes primárias, utilizamos gravuras, textos e fotografias do século XIX e do renascimento, além de imagens contemporâneas, entremeadas com teoria de diversos autores, do século XIX até o presente, de modo a contemplar os estudos de cultura visual. Os textos e ilustrações de época foram sendo descobertos ao longo da investigação.

A originalidade do tema dificultou a limitação rígida do quadro teórico a um pequeno número de autores. Por este motivo, a utilização da referência bibliográfica foi ampla e se estendeu por diversos autores como John Ruskin,

¹² SANTAELLA, Lucia. *Comunicação e Pesquisa*. São Paulo: Hacker Editores, 2001. p. 147.

¹³ CHIZZOTI, A. *Pesquisa em ciências humanas e sociais*. São Paulo: Cortez, 1991. p. 9 apud SANTAELLA, L. op. cit., p. 143.

¹⁴ SANTAELLA, L. op. cit., p. 143.

Baudelaire, Panofsky, Nelson Goodman, E. A. Gombrich, Jonathan Crary, De Certeau e Walter Benjamin, dentre outros. A utilização da teoria foi fundamentada no diálogo entre a própria teoria e textos jornalísticos ou críticos de autores do século XIX.

Apesar dos estudos sobre a visualidade remeterem diretamente às mudanças observadas nas práticas de representação artísticas, não nos fixamos metodologicamente à história da arte. Salvo por um ou outro exemplo utilizado, não empregamos especificamente autores e exemplos deste campo que consideramos bastante explorado e distante da nossa proposta. Também optamos, no estudo do século XIX, a não analisar diretamente nenhuma tecnologia produtora de imagens, como o cinema ou a fotografia de modo a determinar sua influência na construção do olhar. Em nosso ponto de vista, estas tecnologias específicas foram amplamente estudadas e fazem parte de um processo mais amplo de padronização do olhar que vemos iniciado antes de sua invenção. Deste modo, os panoramas e a fotografia serão mencionados dentro de contextos particulares, o primeiro ao ser associado ao modo de olhar influenciado pelas tecnologias de compressão tempo-espço e, a segunda, na conjuntura de tentativa de controle sobre o ambiente urbano.

A nossa pesquisa estabelece dois diferentes modelos, ou momentos do olhar. Antes de abordarmos diretamente a construção destes dois modos, será interessante retomar o importante estudo da visão moderna de Jonathan Crary. Crary baseia sua hipótese no estudo dos dispositivos ópticos, originalmente desenvolvidos nos laboratórios de fisiologia das primeiras décadas do século XIX, e que migraram para as feiras populares e residências de uma crescente classe média urbana. Seu estudo compreende o conhecimento sobre um corpo cada vez mais submetido à disciplina, regulação e investigação. A visão moderna ou a cultura de uma nova maneira de olhar teria sido definitivamente atrelada a um corpo em movimento, rompendo com um modelo representado pela câmera escura. Este conceito é reforçado por uma frase de Maine de Biran, um dos primeiros filósofos do século XIX a pensar sobre a percepção: “a alma é

¹⁵ ROSE, Gillian. *Visual Methodologies*. London: Sage Publications, 2001. p. 11-12.

necessariamente encarnada, não existe psicologia sem biologia”.¹⁶ Crary considera que os estudos ópticos abalaram os modelos de representação da visão derivados da Renascença. De modo que, para compreender visão e a cultura moderna, assim como a nova cultura visual, segundo este autor, não se deve observar a pintura modernista das décadas de 1870 e 1880, mas a reconfiguração da visão ocorrida na década de 1840 quando um novo tipo de observador foi constituído.¹⁷ A expressão estética moderna é consequência e não causa das mudanças.

A nossa compreensão do fenômeno da visualidade pretende-se **mais ampla**, com a conceituação do olhar moderno, consolidado a partir de um novo modo de vida urbana desenvolvido ao longo de um período de transformações fundamentais, a segunda metade do século XIX.

Esta tese se constitui sobre dois diferentes paradigmas de construção da visualidade: o **olhar ciclópico** ou clássico, relacionado à fundamentação da convenção da perspectiva e construído ao longo da Renascença e o **olhar panorâmico**, arquitetado sobre as transformações urbanas, a profusão de objetos e imagens e a compressão tempo-espço gerada pelas novas tecnologias de transporte e comunicação a partir da segunda metade do século XIX. Estes dois modos de olhar são analisados, respectivamente no segundo e terceiro capítulos, enquanto o quarto analisa uma pedagogia de fixação do olhar que foi construído.

O capítulo dois, voltado para o olhar ciclópico, se inicia com uma discussão sobre a representação e a possibilidade de uma imagem transmitir a verdade. Em seguida, analisa a visão monocular produzida pela perspectiva, seus paradoxos e sua naturalização. Neste contexto, também consideramos a combinação entre a perspectiva e a gravura como fundamental para o desenvolvimento da ciência e das tecnologias ocorrido a partir do Renascimento. O final deste segundo capítulo aborda a utilização de alguns aparatos do olhar desenvolvidos na Renascença sob os pontos de vista do entretenimento, da ciência e da metáfora.

¹⁶ BIRAN, Maine de. *Influence de l'habitude sur la faculté de penser* [1803]. Paris: Ed. P. Tisserand, 1953, pp. 56-60. apud CRARY, Jonathan. *Techniques of the observer: on vision and modernity in the nineteenth century*. Massachusetts: The MIT Press, 1992. p. 73.

¹⁷ CRARY, J. op. cit., p. 149.

O terceiro capítulo, dedicado ao olhar panorâmico, que foi construído a partir da segunda metade do século XIX, se apresenta dividido em três partes. Ele se inicia com algumas considerações, voltadas para a compreensão de termos como modernidade e modernização e segue com questionamentos sobre a validade do termo “revolução industrial” em relação aos primeiros tempos da industrialização e do emprego de tecnologias resultantes de pesquisas científicas. Prosseguindo com a discussão sobre a influência das tecnologias na construção do olhar, optamos por analisar a implantação da eletricidade e alguns de seus reflexos. Na segunda parte deste mesmo capítulo, dirigimos um olhar às modificações da cidade urbana ao longo do século XIX e sua influência sobre a produção de um novo olhar. Deste modo, estudamos as reformas urbanas, o surgimento da multidão, a profusão de impressos que inunda a cidade e a própria visão do morador. Ressaltamos a idéia da permanência da novidade como forma de produção de choques perceptivos destinados a atrair a visão dos homens e mulheres saturados por informações. Em seguida, abordamos uma tentativa que foi empregada para o controle deste também novo ambiente urbano, organizada basicamente sobre imagens fotográficas e medidas dos moradores da cidade com a intenção de restringir e direcionar o olhar que fora aberto a um novo mundo de possibilidades. Finalmente, na última parte do terceiro capítulo, analisamos as percepções produzidas a partir do emprego de tecnologias geradoras da compressão tempo-espço. Em se tratando de século XIX e da nossa opção por não utilizar tecnologias produtoras de representações, a tecnologia analisada é a ferrovia. É sobre ela que traçamos a construção do que chamamos de olhar panorâmico e que se explicita em um pequeno texto sobre os panoramas propriamente ditos. Este novo olhar, ao mesmo tempo em que criou novas possibilidades perceptivas, também necessitou de processos de padronização, como é o caso da estandardização do tempo, que fecha o capítulo.

O quarto capítulo trata da fixação do olhar configurado ao longo do século XIX, através de uma pedagogia voltada para as instituições industriais e o conceito de progresso. Para esta análise utilizamos as Exposições Universais, sobretudo a primeira delas, realizada na Londres em 1851, por tratar-se de um fenômeno basicamente visual e voltado para um público amplo. Sob este aspecto, as Exposições Universais sintetizam a experiência obtida posteriormente com outras tecnologias que se voltaram para a massa e, também, com o que foi

conceituado como espetáculo. A possibilidade de realizar esta análise sobre as Exposições e não sobre tecnologias de comunicação e produção de imagens, busca captar o primeiro momento da experiência de uma nova cultura visual, recentemente desenvolvida. Também consideramos que, além disso, as Exposições Universais têm o mérito de ressaltar a ascensão do campo do design, tanto a partir da exibição de produtos desenvolvidos pela indústria quanto pelas discussões que parecem mostrar-se, pela primeira vez, relevantes para esta área.