

**Universidade de Évora**  
**Mestrado Artes visuais - Intermédia**

**Título**  
**Fotografia: memória e ficção**

**Orientador: Professor Pedro Portugal**  
**Aluno: Daniela Garcia**  
**Volume I**

**2007**

**Universidade de Évora**  
**Mestrado Artes visuais - Intermédia**

**Título**  
**Fotografia: memória e ficção**



165-845-

**Orientador: Professor Pedro Portugal**  
**Aluno: Daniela Garcia**  
**Volume I**

**2007**

## **Resumo**

### **Título da tese: Fotografia: memória e ficção**

Este trabalho propõe um enquadramento da noção de imagem em paralelo com a evolução da técnica. Numa abordagem do geral para o particular, descreve e organiza as noções implicadas na formação, lenta e progressiva, de uma gramática visual universal que contribui para a especificidade da imagem fotográfica. Graças ao estatuto indicial a fotografia encontra mecanismos particulares de memorização e de reconhecimento, aqui descritos como “*vestígio nostálgico e ponto nodal*”<sup>1</sup>.

## **Abstract**

### **Dissertation's title: Photography: Memory and Fiction**

This study advances a new framing of our notion of image in parallel with the technical evolution. The approach, from general towards the particular, describes and organizes the implied notions on the formation of a universal visual grammar that builds on the particular essence of the photographic image. Due to its ontological genesis photography finds particular mechanisms of memorization and reconnaissance, here described as *nostalgic symptom and nodal point*<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Conceitos nossos.

<sup>2</sup> Concept devised by the author .

## Agradecimentos

**Aos meus pais sem os quais não teria sido possível esta longa caminhada.**

**Aos meus avós, a quem devo boa parte das minhas memórias.**

**Ao professor Pedro Portugal pelos rasgos de criatividade na des-orientação.**

**À professora Sandra Leandro que gentilmente me abriu novas perspectivas e reviu cuidadosamente o texto.**

**Ao Luís, porque há muitas maneiras de se dizer as coisas e ele mostra –me sempre a melhor.**

**Ao Filipe, pelo aconselhamento tecnológico.**

**À Gi, que me acolheu nas mais proveitosas maratonas de trabalho.**

**Ao Pedro e ao Rui, pelos View-Masters.**

**Às professoras Maria Teresa Cruz e Maria Augusta Babo que me atearam o gosto pelas questões dos media.**



## **Índice**

<b>Introdução</b>	<b>8</b>
<b>Capítulo I - Visão</b>	<b>12</b>
1.1. da visão	13
1.2. do olho	15
1.3. da referência	19
1.4. dos mitos	20
1.5. da luz	24
1.6. da profundidade	27
<b>Capítulo II - A pré-fotografia</b>	<b>34</b>
2.1. O vidro	37
2.2. As lentes	39
2.3. A câmara escura	42
2.3.1. usos científicos	42
2.3.2. usos artísticos	45
2.3.3. uso como entretenimento popular	47
2.4. A luneta astronómica e o telescópio	50
2.5. O microscópio	54
2.6. A lanterna Mágica	61
2.7. Períodos oculocêntricos	70
<b>Capítulo III - Breve historiografia da fotografia</b>	<b>72</b>
<b>Capítulo IV - Ontologia da Imagem fotográfica</b>	<b>82</b>
4.1 Ontologia da imagem fotográfica	82
4.2.1. Da mimesis ao vestígio	86
4.2.2. O discurso da mimesis	87
4.2.3. O discurso do código e da desconstrução	88
4.2.3. Discurso do índice e da referência	89
4.2.5. O índice fotográfico	90
<b>Capítulo V Fotografia : Memória e ficção</b>	<b>93</b>
5.1. A imagem	94
5.2. A Memória	100
5.3. A Imaginação	106
5.4. Aby Warburg – Mnemosyne	111
<b>Conclusão</b>	<b>122</b>

## **Introdução**

## Introdução

*“The problem of vision is the problem of Knowledge”<sup>3</sup>*

Visão, conhecimento e verdade são conceitos mutuamente implicados e por vezes aparentemente tautológicos.

Uma história da técnica remeterá sempre a uma mudança de saberes e ao produto desse conhecimento, a *techné*, que se constitui enquanto apresentação da verdade. A *techné* enquanto saber que tem origem e fim numa criação prática de natureza poética, a *poièsis*, trata de colocar em marcha o aparecimento de imagens, operando uma tarefa de desocultação, de trazer ao visível, estando desta forma necessariamente implicada com a verdade. A relação entre *techné*, *poièsis* e *aletheia* apresenta-se como enunciação possível do trinómio: *visão, conhecimento e verdade*.<sup>4</sup>

O conhecimento, ou *eidenai*, é considerado desde a Antiguidade como um estado de *ter visto*, do étimo *gnósis*, em que o *nous* designa a mente na sua capacidade de absorver imagens. A verdade, *aletheia*, implica sempre uma forma de conhecimento. Esta mútua imbricação, que compreendemos melhor utilizando as formas cristalizadas da antiguidade encontra equivalente na época actual. Assim, ao problematizarmos um dos termos do trinómio, estamos necessariamente a questionar os restantes envolvidos.

A escolha do tema “Fotografia: memória e ficção” parece-nos numa primeira instância da ordem do óbvio. Grande parte das nossas memórias de infância são coincidentes com as nossas fotografias da infância. Da mesma forma, a ficção que designamos de cinema, tem por base vinte e quatro fotogramas por segundo. Numa primeira aproximação ao título a leitura poderá remeter-nos para estas relações. Porém, numa análise posterior remeteremos para outras implicações mais específicas desta relação imagem: memória: ficção.

Mais do que em qualquer outra altura, esta é uma época em que o homem se relaciona com o mundo através da visão. Os aparelhos e máquinas que desde a

---

<sup>3</sup> S.M., Zeki - A vision of the Brain.

<sup>4</sup> Não respectivamente.

revolução industrial não cessaram de desenvolver-se e foram progressivamente substituindo o homem, não estão ainda aptos a prescindir totalmente dele, ainda que meramente para vigilância.

Tecnologicamente o homem é convocado a monitorizar, na vida quotidiana a imagem substitui-se à experiência e cada vez mais a experiência visiva do mundo sobrepõe-se à experiência vivida. A ordem do virtual, não só no domínio das imagens, mas já das relações estabelecidas entre indivíduos, conquista públicos.

Importa deste modo entender qual o papel ocupado pelas imagens na sociedade em geral e na estruturação psíquica do indivíduo em particular.

Retomando o trinómio q.s. visão, conhecimento e verdade, com o objectivo de questionar o papel da visão numa época anterior e posterior ao surgimento da fotografia, torna-se necessário investigar a verdade e o conhecimento produzido então e agora. Nesse sentido tomamos a nosso cargo a tarefa de colocar em evidência a relação do conhecimento com a visão, relação de causalidade que é, em última instância biunívoca, geradora de memórias e ficções.

Inicialmente, quando nos propusemos levar a cabo este estudo, ele tinha como objectivo central o enquadramento semiótico do signo fotográfico: a noção de *Índice* como conceito fundamental para a caracterização da ontologia da imagem fotográfica. Contudo, no decorrer da investigação outros aspectos se impuseram, deslocando o foco de argumentação. Neste sentido, uma caracterização semiótica continua a ser fundamental numa abordagem mais panorâmica da imagem, porém, optamos por incluí-la só no terceiro capítulo, dando uma ordem generativa ao trabalho e começando, assim, na visão. Com o propósito de salientar a importância das imagens torna-se estruturante perceber antes o papel da visão, bem como o das tecnologias associadas à visibilidade.

Assim, começamos no primeiro capítulo por traçar uma genealogia do olhar, analisando as causas da supremacia atribuída ao aparelho óptico, seguindo as abordagens de Josef Marie Eder em *History of Photography* e de Vasco Ronchi em *Histoire de la lumière*. Partindo das referências presentes na mitologia e todo um conhecimento desenvolvido na Antiguidade e Idade Média que atribui às imagens um papel central, concluímos que a supremacia atribuída ao olho traduz-se numa grande variedade de investimentos. Essa supremacia que teve origem em questões de sobrevivência biológica, assume hoje um papel de sobrevivência tecnológica, traduzindo-se na constante adaptação à evolução das tecnologias da visibilidade.

No segundo capítulo percorremos os primeiros sistemas mediadores do real: as lentes, ou quarto elemento que irrompe no sistema simples olho-visão-objecto; a câmara escura; o telescópio; o microscópio; e o caso particular da lanterna mágica. Estes aparelhos são analisados numa perspectiva afim à noção de *dispositivo* de Foucault. Esta análise centra-se nas imagens produzidas pela disponibilização da técnica, atravessando uma época tecnológica em que a técnica é considerada apenas como instrumento, para chegar a um período em que é entendida como sistema mediador ao qual é atribuído um papel de originação: a actualidade fotográfica. Este transcurso pretende sublinhar o *devir-tecnológico* das imagens e o seu importante papel na evolução e mudança de paradigmas na humanidade.

O terceiro capítulo traça um apanhado historiográfico da fotografia, tendo como base a obra de Geoffrey Batchen, *Burning with desire: the conception of photography* e a obra de Ana Barata e José Afonso Furtado, *Mundos da Fotografia. Orientações para a constituição de uma biblioteca básica*. Começando logo após o seu surgimento, as histórias da fotografia assumem a forma de uma história da técnica. Estas, parciais, dado a pouca distância que têm sobre o aparecimento da técnica, evoluem para abordagens mais polivalentes de que é exemplo a *The new history of Photography* de Michel Frizot. A nossa proposta consiste em organizar esses estudos com base num esquema tripartido elaborado por nós que divide a fotografia em produção, recepção e *espaço entre*.

No quarto capítulo iremos seguir a proposta de Philippe Dubois na sua obra *O acto fotográfico*, levando a cabo um enquadramento do signo sob o ponto de vista da semiótica, enquadrando-o nos vários discursos sobre o real, a saber: da *mimésis* ao *vestígio*; o discurso da *mimésis*; discurso do *código* e da *desconstrução*; discurso do *Índice* e da *referência* e por fim o *Índice fotográfico*. Esta noção formulada por Peirce caracteriza ontologicamente a imagem fotográfica, tornando-se particularmente importante no decurso do texto uma vez que é graças a ela que a fotografia adquire um estatuto específico no seio das imagens em geral.

Por fim, o último capítulo enuncia as noções de imagem, memória e imaginação. Partindo de uma abordagem da filosofia antiga de Platão e Aristóteles até à psicanálise de Freud, estes conceitos são definidos enquanto processos fundamentais na formação do indivíduo, nos quais a imagem desempenha um papel capital. Os conceitos apresentados neste quinto capítulo são fundamentais para a nossa argumentação na medida em que é com base nas relações que se

entretecem nestes processos que alegamos a especificidade da recepção das imagens do privado: a fotografia de álbum.

Na sequência deste capítulo apresentamos um caso de estudo: Aby Warburg e o projecto *Mnemosyne*, projecto de organização de um atlas de imagens. Este caso atribui à imagem um papel central, destacando os processos de circulação e sobrevivência das imagens através dos tempos.

A estrutura deste texto propõem uma abordagem do geral para o particular, organizando as noções implicadas na formação lenta e progressiva de uma gramática visual universal que foi, durante o seu surgimento, tomando de espanto aqueles que assistiram ao desvendar de novos mundos.

Contribuindo para a formação de um inconsciente imagístico, as imagens interpõem-se entre a memória e o esquecimento através de processos de subjectivação que encontram na visão e no reconhecimento modos particulares de interacção com o sujeito.

## **Capítulo I. VISÃO**

## Capítulo I Visão

### 1.1. - da visão

*Dixitque Deus: Fiat Lux. Et Facta lux.*<sup>5</sup>

Achámos por bem iniciar este capítulo com esta referência retirada do Antigo Testamento, precisamente porque para traçarmos uma genealogia do olhar iremos recuar até ao início, onde o olhar tem a sua génese, ou seja, na luz. Esta afirmação no contexto do Génesis atesta o carácter primordial que nos interessa reclamar para a visão e situa-nos cronológica e mentalmente num começo. E, é com um olhar sobre as origens que queremos iniciar esta retrospectiva arqueológica sobre os mecanismos da visão.

Freud<sup>6</sup> atribui à visão uma importância primordial, considerando que é graças a este sentido que se deve o desenvolvimento da civilização humana. Esta opinião é partilhada pela generalidade dos teóricos que abordam estas temáticas e a intuição faz crer que a visão é de todos o mais complexo dos sentidos. Um dos aspectos que parece corroborar esta ideia é que, tanto na perspectiva da filogénese como na da ontogénese, a visão é o último dos sentidos a desenvolver-se. Sob o ponto de vista da filogénese, o desenvolvimento da visão está associado à transição para o bipedismo. Quando os homínidos se movimentavam rasteiramente, o sentido fundamental à sua sobrevivência era o olfacto, tal como ainda acontece nos animais. Uma vez adoptada a postura bípede, o olfacto deixa de ser preponderante em prol da visão que permite uma identificação e orientação mais abrangentes. Também na criança recém-nascida os primeiros meses de vida são marcados pela predominância dos outros sentidos, desempenhando a visão um papel secundário relativamente ao olfacto, à audição ou ao tacto. A visão, desenvolvendo-se posteriormente, só alcança a sua supremacia mais tarde para então nunca mais a abandonar até ao fim da vida. Segundo algumas vertentes da psicologia, durante o desenvolvimento da criança o surgimento da capacidade de visualização interna, uma espécie de imaginário, adquire grande importância. Esta capacidade está associada ao desenvolvimento da linguagem, que é no fundo a capacidade de

---

<sup>5</sup> Primeiros versos do antigo testamento – Génesis .

<sup>6</sup> FREUD, Sigmund – Civilization and its Discontents.



verbalizar as imagens suscitadas pela mente. De grande importância também durante a fase de amamentação é o vínculo visual mantido com a mãe, uma vez que irá permitir à criança desenvolver a capacidade de utilização dos olhos para enviar sinais, que poderão ser de apelo ou de ameaça<sup>7</sup>. Este traço apresenta-se como distintivo da raça humana, partilhado apenas por alguns primatas.

Um outro aspecto que concorre para a supremacia do órgão da visão face aos outros sentidos é a sua amplitude.

*“Having some eighteen times more nerve endings than the cochlear nerve of the ear, its nearest competitor, the optic nerve with its 800.000 fibers is able to transfer an astonishing amount of information to the brain, and at a rate of assimilation far greater than that of any other sense organ. In each eye, over 120 million rods take in information on some five hundred cones allow us to distinguish among more than one million combinations of color. The eye is able to accomplish its tasks at a far greater remove than any other sense, hearing and smell being only a distant second and third.”<sup>8</sup>*

A grande variedade de investimentos na visão, desde os óculos até à sonda *Pathfinder*, supera os investimentos destinados a qualquer outro dos nossos sentidos, atestando a sua supremacia. Se esta supremacia no início se atribuiu a questões de sobrevivência biológica, hoje deve-se a questões de sobrevivência tecnológica, traduzindo-se na constante adaptação à evolução das tecnologias da visibilidade. Deste modo a visão vê assegurada a sua hegemonia de forma indestronável.

“All the management of our lives depends on the senses, and since that of sight is the most comprehensive on the noblest of these, there is no doubt that the inventions witch serve to

---

<sup>7</sup> BROAD, William J. *apud* JAY, Martin – Downcast Eyes: the denegrition of vision in twentieth century French thought.

<sup>8</sup>JAY, Martin – Downcast Eyes: the denegrition of vision in twentieth century french thought. p.6.

augment its power are among the most useful that there can be.”<sup>9</sup>

## 1.2. - do olho

Actualmente conhecemos a descrição pormenorizada dos elementos que constituem o olho, seus nomes e funções. Mas a história deste órgão da verdade não foi sempre verdadeira e revela uma evolução baseada na tentativa e no erro. Antes de se chegar a conclusões assertivas sobre a constituição e funcionamento do olho, quais os elementos que o constituíam, a sua designação e o papel de cada um deste nos processos que envolviam o acto da visão, muitas conjecturas foram desenvolvidas.

Se hoje em dia a óptica tem o seu campo bem delimitado enquanto disciplina da física, na Antiguidade eram vários os campos que estudavam os fenómenos ópticos, consoante os vários intervenientes no processo da visão.

Consideremos por ora o fenómeno óptico na sua forma simplificada: um olho que vê, um objecto que é visto e um espaço entre eles. Este espaço viria a ser num tempo posterior ocupado pelas lentes, mas por agora consideremos apenas o meio de propagação da luz. Atendendo a estes três momentos acima enunciados, o fenómeno da visão era estudado pela física, pela fisiologia, pela psicologia, pela neurologia, pela geometria, enfim, uma multiplicidade de abordagens que dificulta a tarefa de sistematização.

Dois momentos importantes destacam-se no desenvolvimento do campo da óptica. Um primeiro momento situa-se na Antiguidade com Euclides, Ptolomeu e Galeno. Um segundo momento, na Idade Média com Alhazen, Roger Bacon e Vitélio.

Como refere Lindberg em *Theories of vision from Al-Kindi to Kepler*, na Antiguidade as abordagens eram essencialmente na área da filosofia, da medicina e da matemática.

---

<sup>9</sup> DESCARTES, René – Discourse on method, optics, geometry, and meteorology. *apud* JAY, Martin – Downcast Eyes: : the denegrition of vision in twentieth century French thought.

*“Existiram três meios para classificar por completo o pensamento acerca da óptica para os gregos. A despeito de qualquer justaposição, essas três tradições parecem conter o grande corpo da óptica grega: uma tradição médica, concernente primariamente com a anatomia e a fisiologia do olho, e o tratamento das doenças do olho; uma tradição física ou filosófica, voltada para as questões epistemológicas, psicológicas e de causalidade física; e uma tradição matemática, dirigida principalmente para uma explicação geométrica da percepção do espaço. Posteriormente, quando a civilização grega entrou em declínio, essas mesmas três tradições foram transmitidas para o Islã (...)”<sup>10</sup>*

Da abordagem filosófica destacam-se duas teorias, a saber: a teoria da intromissão ou recepção, desenvolvida pelos atomistas, e a teoria da emissão, desenvolvida por Platão e Aristóteles.

Em linhas gerais e de acordo com a teoria da recepção dos atomistas, o objecto emite raios visuais que atingem o olho. Durante o trajecto desde a imagem até ao olho são produzidos uma série de simulacros que vão enfraquecendo a imagem e é por isso que ela se apresenta mais pequena ao olho humano.

Pelo contrário, a teoria da emissão desenvolvida por Platão sustenta que é o olho a emitir raios visuais que atingem o objecto. A formação da imagem produziria-se no cruzamento dos raios visuais emitidos pelo olho com os raios do sol, enviando assim a sensação das imagens à alma. Aristóteles, que continua esta teoria, não atribui importância à questão do cruzamento dos raios luminosos com os raios do sol, estando mais preocupado em determinar as condições de propagação da luz e da formação de cores nos objectos.

No que concerne à abordagem médica levada a cabo na Antiguidade, destacam-se a escola hipocrática bem como os estudos de Galeno.

O contributo da escola hipocrática, tendo como base de trabalho a dissecação de animais, foi definir muitos dos elementos constituintes do olho que

---

<sup>10</sup> LINDBERG, D.C. – Theories of vision from Al-Kindi to Kepler. Chicago/London: University of Chicago Press, 1976.p.1.

permaneceram até hoje. Algumas destas definições vieram mais tarde a ser alteradas, no entanto, os avanços foram incalculáveis.

Outros contributos que importa analisar devem-se aos estudos levados a cabo por Galeno<sup>11</sup>. Referido por Vasco Ronchi em *Histoire de la Lumière*, este fisiologista que seguiu a teoria da emissão analisou e descreveu o funcionamento do olho, caracterizando-o como órgão dos sentidos. O trabalho de Galeno destaca-se pela deslocação da tónica do olho para a função. Enquanto as abordagens anteriores a Galeno seguiam directivas atendendo às partes visíveis da anatomia, o seu contributo destaca-se pela comparação do olho com outros órgãos dos sentidos. Galeno concebia o nervo óptico como um canal no qual circula um fluido visual proveniente do cérebro e que, através da retina, localizada no fundo do olho, espalhar-se-ia através do humor aquoso até ao cristalino, tornando-o sensível. Galeno considerou erroneamente que o cristalino seria a parte do olho onde se formava a imagem. Mais tarde viria a ser descoberto por Kepler que é na retina que este fenómeno ocorre, concepção que prevalece até hoje. Não se detendo particularmente na questão da luz, Galeno afirma apenas que ela é um fluido que o sol se encarrega de espalhar, tal como o cérebro espalha os sentidos pelos nervos sensíveis.

No que diz respeito aos desenvolvimentos na área da matemática e da geometria, chegam-nos os nomes de Euclides e Ptolomeu. Estes matemáticos elaboraram a teoria do *cone visual* que, aceite pelas gerações vindouras de ópticos, defendia que o olho era o vértice dos raios visuais que alcançam os objectos. Esta teoria viria a dar origem, cerca de doze séculos mais tarde, à perspectiva *artificiallis* Renascentista.

Os contributos da Antiguidade prevaleceram durante muitos séculos e exerceram influência durante muito mais ainda.

Oito séculos mais tarde, quando o contexto social foi favorável à evolução de pesquisas científicas desta natureza o interesse nos estudos da óptica regressou e o mundo Árabe, beneficiando da queda da cultura Grega, ficou como tutelar da herança Clássica desenvolvendo as teorias predominantes da Antiguidade.

Abu Ali al-Hassan Ibn al-Haytham, Alhazen na sua versão latinizada, de forma quase profética contribuiu para a definição dos princípios da óptica sobre bases

---

<sup>11</sup> Galeno de Pérgamo, nascido em Pérgamo (130-201 a.C.)

puramente fisiológicas. Fez referência pela primeira vez à semelhança entre o olho e a câmara escura, que usaria para estudar o funcionamento do olho e o comportamento da luz. Seguindo a teoria da intromissão postulada, como já visto, pelos atomistas, levantou uma suspeita que só se viria a confirmar quatro anos mais tarde: a formação da imagem ocorre na retina e não no cristalino. Acrescentou ainda às teorias de Galeno o papel agora atribuído ao nervo óptico de conduzir o resultado desse processo visual até ao cérebro. Os seus relatos demonstram uma grande consciência da diferença entre luz, corpos iluminados e corpos luminosos. Analisou ainda as variações de cor nos objectos consoante a variação da iluminação, observando como as estrelas só são visíveis à noite. Neste sentido, realizou outras experiências em que constata que uma sobre ou subiluminação poderá perturbar e impossibilitar a visão dos objectos. Hoje é conhecida a incrível capacidade do olho de se ajustar à obscuridade a ponto de, permanecendo 30 minutos na escuridão, aumentar cerca de 10. 000 vezes a sensibilidade à luz.

Apesar de nem sempre valorizado, o seu legado perdurou até aos nossos dias, sendo constantemente rectificado e ajustado.

As duas outras referências de vulto da Idade Média são Roger Bacon e Vitélio, que não acrescentaram grandes alterações à óptica de Alhazen. Bacon introduz o termo *espécies visuais*, que Kepler substituirá por *Imago* ou imagem, e Vitélio organiza um compêndio dos trabalhos realizados até então, contribuindo grandemente para a divulgação e conhecimento da óptica.

O período que decorre entre os sécs. XIII e XV não introduziu grandes alterações. Apesar destes avanços nas investigações relativamente à visão, a Idade Média é um período em que a supremacia do olho começa a ser posta em causa. A introdução de instrumentos que permitiram alterar os regimes de visibilidade, as lentes, começa a questionar essa verdade residente no visível. Este período é conhecido por dissimular a sua preferência pelo ilusório em prol de um aparente apetite pela verdade. No entanto, uma estrutura social assente em princípios dogmáticos não permitiu então, nem permitirá, arrisquemos, jamais, grandes testes às convicções em vigor.

*"The mind is the real instrument of sight and observation, the eyes act as a sort of vessel receiving and transmitting the visible portion of the consciousness."*<sup>12</sup>

### 1.3. - da referência

A Antiguidade encontra-se repleta de pistas da grande importância dada ao aparelho da visão. Aqui iremos apenas referir um pequeno universo que se constitui como suporte da nossa asserção da hegemonia da visão. A herança de uma infinidade de termos que se baseia no *visivo* tais como enfoque, teoria, visada, perspectiva, do meu ponto-de-vista, ou mesmo insight revelam uma preponderância da visão no conhecimento. Uma observação atenta depara-nos com a abundância de cultos devotados à luz, neste caso, à luz primordial do sol, de que é exemplo o culto prestado pelos Celtas e Gregos ao *Fogo Sagrado*. Por outro lado, o protagonismo atribuído a Apolo, o Deus Sol e também da adivinhação, não será de descurar. A actividade de adivinhação, considerando-a como uma pré-visão do futuro, é geralmente atribuída aqueles que, privados da visão física, possuem o dom da visão espiritual e da premonição. Exemplo disto é o caso dos profetas e pitonisas. Encontramos aqui mais um testemunho dessa valorização, ainda que de modo menos evidente.

Os vestígios desta hegemonia encontram-se espalhados na Cultura Popular, na Antiguidade e também na actualidade. A proliferação de crenças relacionadas com a visão como o *mau-olhado* ou o mito do *terceiro olho*, normalmente associados a práticas proféticas e apotropaicas, são disto exemplo. Estas manifestações culturais apresentam um carácter universal e, para além da sua existência enquanto fenómeno social de crença, encontramos uma vasta literatura que lhe está associada. Demócrito, celebrizado por se ter privado da visão para melhor poder ver com o cérebro, numa desconfiança platónica em relação a tudo o que é imagem, referia que as crenças no mau-olhado e fenómenos afins existiam já entre os povos mediterrânicos. Aristóteles comentava que o olhar de algumas pessoas podia causar *perturbação funesta no corpo e na mente dos fascinados*. Como veremos de

---

<sup>12</sup> GOMBRICH, Ernest H– Art and illusion : a study in the psychology of pictorial representation.

seguida a temática do mau olhado encontra-se também presente na mitografia no caso de Medusa, cujo olhar petrificava quem quer que a encarasse.

#### 1.4. - dos mitos

Outro aspecto que sobressai da Antiguidade diz respeito aos Mitos.

A história de Narciso é uma referência importante na teoria da imagem. Seguindo a interpretação de Ovídeo nas *Metamorfoses*, Narciso, filho de Céfiso e da ninfa Liríope, é um jovem muito belo com manifesto desprezo pelo amor. Conta o mito que logo após o seu nascimento, Tirésias profetizou que a criança apenas viveria até à velhice se não se defrontasse com a sua própria imagem. Evidentemente todos os cuidados foram tomados no sentido de prevenir esta ocorrência, mas as forças superiores sempre existentes nestas narrativas encarregaram-se de garantir que a premonição fosse cumprida, para que o fim moral do mito se revelasse. Narciso, alheio à sua beleza, não correspondia à voraz procura feminina. Após muitos repúdios provocou uma ira generalizada que ascendeu aos céus. Némesis, divindade que nestes mitos cosmogónicos personifica a vingança e que é encarregue de devolver à sua condição aqueles que se excedem, ouvindo estes queixumes tratou para que Narciso num dia de sol intenso fosse dar a um lago. A água, através do lago, introduz no mito a referência à imagem primordial. A imagem reflexo ou especular e as sombras são consideradas pelos antigos as imagens primeiras.<sup>13</sup> E foi assim que Narciso ao ver a sua imagem devolvida pela água, tomou-se de fascínio pelo seu duplo. Etimologicamente, fascinação aponta para enfeitiçamento. Tratando-se aqui de uma narrativa mitológica, passiva de universalização, talvez possamos considerar o fascínio como categoria geral das imagens, como refere Roland Barthes, “essa nova forma de alucinação”<sup>14</sup>, onde as imagens nos tomam emprestando-nos magia.

No Mito de Narciso a capacidade de “enfeitiçamento” da imagem especular traduz-se na impossibilidade de consecução amorosa, pela coincidência daquele

---

<sup>13</sup> Lacan considera a fase do espelho como a primeira confrontação e reconhecimento do eu, no espelho. Essa imagem primordial que dará origem à criação do *eu* e da *alteridade* designa-se por *Urbild*

<sup>14</sup> BARTHES, Roland – A Câmara Clara. p. 158.

que exerce o fascínio e é fascinado, levando Narciso à loucura e por fim à morte, dando origem a uma flor.

Este mito tem influência e paralelo no discurso da *mimésis*<sup>15</sup>, introduzindo a imagem como duplo e simulacro, figurando como um dos mais importantes mitos visuais que abriu um vasto espaço especulativo à teoria da imagem. A desmesurada beleza de Narciso que não pode ser contemplada, pode ser comparada superficialmente à luz na *caverna* de Platão, para a qual os prisioneiros não poderiam olhar.

Algumas interpretações populares mais aligeiradas dizem que Narciso amava perdidamente uma irmã que morrera e ao reencontrar no seu duplo a visão da irmã, pode finalmente aquietar a sua alma. Esta interpretação constitui, porventura, uma tentativa de sublimação positiva do Mito em que a imagem em vez de condenar ao feitiço, liberta.

Um paralelo passível de ser estabelecido com a lenda de Narciso é a lenda de Eros e Psique contada por Apuleio nas *Metamorfoses*. O fulcro desta lenda é também uma condição de impossibilidade de desvelamento<sup>16</sup>. Este mito sublinha um carácter necessário da beleza, tal como na arte, uma beleza física, causa do prazer visual que advém da contemplação das coisas belas<sup>17</sup>. Apesar desta beleza, Psique não encontra pretendente, transformando o que poderia ser elemento de fascínio em repelente, pois que gerava medo em vez de amor. Os oráculos prevêem que esta deve ser entregue para desposar um monstro, que, tal como no Mito de Narciso, não deveria ver nunca. Um dia, estando entregue às improváveis carícias do suposto monstro, Psique, que também era mulher, não resiste e acende uma lucerna sobre Eros. Perante beleza tal (novamente a presença do fascínio), descuida-se e deixa cair uma gota de azeite sobre ele, permitindo assim que o tabu se quebre e Eros parta para nunca mais voltar. Neste caso a narrativa não termina com a privação permanente da contemplação da beleza, já que no fim se reencontram.

---

<sup>15</sup> DUBOIS, Philippe - O acto fotográfico, *passim*.

<sup>16</sup> O termo desvelamento contém uma repetição, desvelar é voltar a velar. Relaciona-se com o termo grego *aletheia*, que se traduz por verdade e consiste no desvelamento das coisas ao passar pelo rio *lethes*, rio do esquecimento. Segundo Heidegger a verdade revela-se ou seja volta a velar-se.

<sup>17</sup> AUMONT, Jacques – A imagem, *passim*.



Outro Mito relacionado com o visual é o de Medusa, divindade primordial, pertencente à geração pré-olímpica e a única das três Górgonas que era mortal. Neste Mito observamos novamente a presença de um tabu, mas desta feita não é a beleza a exercer o poder de fascínio e a ser o veículo da proibição profética, mas sim o poder atribuído aos olhos, que de tão cintilantes, transformariam em pedra quem quer que olhasse para eles. Medusa é caracterizada como divindade belicosa, semelhante às amazonas, mas a fonte do seu poder concentrava-se na cabeça, mais particularmente nos olhos. É normalmente enfatizada a representação da cabeça com serpentes em vez de cabelos.

A impenetrabilidade de Medusa foi só ultrapassada por Poseídon que a desposou, e por Perseu que a matou. Mas para isso serviu-se do seu escudo, que funcionando como espelho serviu como mediador permitindo-lhe atingi-la.

No mito da Medusa há um *investimento* duplo no aparelho da visão. Por um lado o poder de *mau olhado*, em máxima potência, atribuído à Medusa, e por outro o impedimento aos outros de a olharem. Pelo facto de ser vedada à visão, Medusa concentra ainda mais poder aumentando o investimento externo nesse sentido.

O desfecho da história é conseguido pela visualização indirecta ou mediada do objecto proibido, o olhar da Medusa, que segundo nos é dado a entender perde os poderes que lhe são investidos ao ser duplicado no espelho. Este aspecto da narrativa pode sugerir uma perda de valor do real, neste caso de poder mágico do objecto real, quando duplicado em imagem. O carácter duplo da imagem especular, presente no mito de Medusa como no mito de Narciso apresenta interpretações diferentes. No caso de Narciso, aquilo que se mostra como imagem-reflexo dele, preserva as qualidades do original, ou seja a beleza estonteante do próprio Narciso. No caso do mito da Medusa a imagem perde as qualidades do original. O Mito é algo omissivo no que toca a este aspecto, uma vez que não refere se Poseídon encarou os olhos da Medusa através do escudo espelho, ou se se serviu do espelho como utensílio de manobra e protecção para se proteger da visão da Medusa. Se considerarmos o escudo só como objecto de protecção, atrás do qual este se ocultou, para não ficar exposto aos poderes do mau olhado, não haveria necessidade de fazer referência às propriedades especulares do escudo. Deduzimos através do modo como nos é apresentado que sugere uma não transferência do poder do original quando convertido em imagem.

Se esta questão na Antiguidade dividia opiniões, estamos em crer que uma vez colocada esta questão na actualidade, não restariam dúvidas acerca da enorme potenciação dos objectos quando em imagem. A noção de fotogenia largamente difundida atesta um *devoir-imagem* em certas pessoas, e um bom exemplo disto são os *screen tests* realizados para a televisão.

O mito de Orfeu deu origem à teologia Órfica, em torno da qual existe uma abundante produção literária. O episódio protagonizado por este personagem, é a descida aos infernos por amor a uma mulher. O interesse mítico reside tanto na proibição feita pelos deuses a Orfeu, de olhar para trás e constatar visualmente a presença da sua esposa, como na relação que este terá desenvolvido após o conhecimento, *eidēnai*, do inferno, instituindo mistérios aos quais presidiam apenas homens. Quer num aspecto quer noutro o que está em causa é o visto.

Não podemos deixar de referir o mito de Argo. A quem é atribuído o poder da visão apenas com um olho, quatro ou coberto de olhos. A lenda atribui-lhe o papel de perfeito vigilante, já que conseguia adormecer alguns olhos enquanto mantinha os outros em vigília. É muitas vezes apelidado de Panoptes, originário da teoria *Panopticom* de Foucault que é considerada a apologia última da soberania da visão.

*“Consciente ou não, esta história constitui-nos como somos e convida-nos a abordar a imagem de um modo complexo, a atribuir-lhe espontaneamente poderes mágicos, ligada como está a todos os nossos grandes mitos.”<sup>18</sup>*

Temos aqui enunciados, em breves traços quatro situações<sup>18</sup> que se apresentam como fundamentais relativamente à imagem: a imagem como duplo do objecto ou o dispositivo especular que recria miticamente a ordem das imagens; o objecto que não pode ser olhado e que é mediado por uma imagem; o que foi visto; e aquele que tudo vê.

Estas narrativas de ordem mítica fundam o regime da imagem, fazendo apelo ao seu carácter primordial e realçando o poder do sentido que lhes está associado –

---

<sup>18</sup> JOLY, Martine – Introdução à análise da imagem. p.20.

a visão, que pode ser enfeitiçante, comprovativa e sinónimo de conhecimento, *eidenai*. Enquanto fundadoras servirão de referência para interpretações ulteriores .

### 1.5. - da luz

Passando do tempo imemorial *ab initio* dos Mitos para um período *post hoc*<sup>19</sup>, é nosso propósito neste ponto, fazer uma recolha das referências à luz.

Uma das observações inaugurais a este respeito na Idade Antiga remete-nos para o papel determinante da luz no processo de ver, constatando que na ausência de luz não é possível vermos. Aspectos como a relação da luz com a produção do verde nas plantas e a produção de pigmentação melanínica no corpo humano eram do “domínio publico”. É também aos Gregos que devemos a descoberta das leis que a luz observa quando em movimento através de *media* heterogéneos e em superfícies reflectoras.

Como visto anteriormente, a Antiguidade resume-se pelas duas tradições de estudo da visão: a da intromissão e da emissão. A representada por Platão e Aristóteles, defendia que os raios visuais filiformes eram emitidos pelos olhos e que os objectos vistos eram tocados pelos raios visuais, vindo assim estes a definir-se por meio de sensações, pode ser vista por meio de uma metáfora. De resto uma metáfora muito usada para explicar esta teoria e uma vez que se trata aqui do olhar podemos dar-nos ao luxo de explicar um conceito através de metáfora, é como se os olhos possuíssem uma série de bengalas que vão progressivamente tacteando os limites do objecto até que pela omissão formam a imagem dele.

A luz em Platão tem um papel fundamental. Toda a sua alegoria da caverna assenta na dialéctica da luz e sombra .

*“Chamo imagens, em primeiro lugar às sombras, em seguida, aos reflexos nas águas ou à superfície dos corpos opacos, polidos e brilhantes e todas as representações deste género”<sup>20</sup>*

Numa aproximação que se pretende apenas gráfica e não metafísica, temos os que confinados a viver na gruta onde só têm acesso a sombras do real, vivendo

<sup>19</sup> post- hoc – depois disto logo por causa disto

<sup>20</sup> Platão – A republica. *apud* JOLY, Martine – Introdução à análise da imagem. p.13.

no domínio das imagens. Entre os prisioneiros e os homens completamente livres, que se encontram no domínio da inteligência e do conhecimento em contacto directo com a luz do sol sem qualquer tipo de mediação, existem os que se conseguiram libertar e vêm o fogo, operando no domínio do visível e da crença, e os que saindo para fora da gruta são confrontados com a imagem-reflexo na água que se traduz no domínio do pensamento e da razão. A luz é, nesta época, o referencial em torno do qual se constroem as abordagens ao real: imagem, crença, razão e conhecimento. Toda a filosofia da escola Platónica se baseia numa relação dual no que diz respeito à problemática da visão. Se por um lado lhe atribui um papel protagonizante, associando a criação do sentido da vista à criação da inteligência e alma humanas, afirmando que a visão é o maior dom da Humanidade<sup>21</sup>, por outro, a visão concorre para esse preconceito genérico em relação à percepção sensorial. Dessa relutância em relação ao apreendido sensorialmente resulta o prejuízo das artes miméticas, em particular da pintura.

Aristóteles viu o seu legado sobre as cores, a luz e os ser sentidos continuado pelos árabes através da Alquimia. O já citado Ibn al Haitam que, segundo Josef-Marie foi o que mais correctamente interpretou o legado Aristotélico afirma:

*“Light emanates from the body, penetrates and is absorbed in part by the transparent matter or the permeable substance of the object, the unabsorbed light rays conveying the color of the object by reflection to the eye. The other theory, that rays are projected from the eye, was rejected as folly”<sup>22</sup>*

Por fim, de acordo quanto à natureza da luz e quanto ao enquadramento da óptica no campo de estudo da matemática, os contributos dos antigos alquimistas revelam-se excepcionalmente importantes registos acerca da acção da luz em diferentes compostos químicos.

Neste aspecto não seremos exaustivos, uma vez que o estudo completo foi já realizado por Eder<sup>23</sup>. Ainda assim achamos digno de salientar alguns

<sup>21</sup> PLATÃO – Timeu, *passim*.

<sup>22</sup> EDER, Josef-Marie – History of Photography.p.2.

<sup>23</sup> *Op. cit.*



apontamentos, cuja importância erroneamente foi atribuída, consequência de problemas recorrentes em estudos de carácter retrospectivo.

Os problemas podem ser de várias ordens, a saber: em primeiro lugar, textos que surgem fragmentados. A título de exemplo refira-se a grande obra de tratadística do Arquitecto Vitrúvio que sobreviveu da Antiguidade até ao Renascimento de forma muito fragmentada, permitindo aos homens ávidos de conhecimento dessa época uma apropriação mais livre dos fragmentos, nomeadamente, quanto à utilização das ordens arquitectónicas. Em segundo, outro caso recorrente é o das traduções pouco fidedignas. O terceiro e último diz respeito à articulação de conteúdos antigos com contexto e conhecimento actual. Estes dois últimos interessam-nos particularmente uma vez que a literatura geralmente apontada como profética quanto à invenção fotográfica, incorre nestes erros.

Ora, não estivéssemos nós prevenidos para estes problemas decorrentes da distanciação dos textos originais, ficaríamos decerto desconcertados ao ver uma ligação apodíctica da prática fotográfica, em 40 a.C., ao depararmos-nos com uma crónica sobre a obra do poeta Publius Papinius Statius.<sup>24</sup>

Esta crónica sobre o poema *The Hair of Earinus*, segue assim:

*"The youth Earinus, of Pergamus, in Asia Minor, was a great favourite of the Emperor Domitian. It is reported that his image, by magic, was permanently fixed on a small silver plate, into which he had gazed for a period of time. His counterpart, Statius continues, was fixed on a Silver plate. The Picture was made on the seventeenth birthday of Earinus, when, according to custom, he was dedicated to one of the gods by having his locks cut off. Both the image fixed on the small silver mirror and the locks travelled to the Temple of Aesculapius at Pergamus."*<sup>25</sup>

Um exemplo de uma tradução pouco exacta de uma troca entre dois metais igualmente preciosos, ouro e prata, mas um mais caro à fotografia do que outro, esteve na origem deste malogrado lapso. Na tradução do original temos:

<sup>24</sup> Poeta Romano 40-96 a.D.

<sup>25</sup> EDER, Josef-Maria – History of photography p.5.

*“Then a boy from the throng, who, it chanced, had brought on his upturned hands a splendid mirror of gold studded with jewels, said: «This also let us give to the temples of our fathers; no gift will be more pleasing, and it will be more powerful than gold itself. Do you only fix your glance upon it and leave your features here.» Thus he spoke and showed the mirror with the image caught therein”.*<sup>26</sup>

Sem a ligação da prata ao tema da fotografia este relato torna-se menos apelativo àqueles de nós que anseiam encontrar a costela alquímica, mágica e profética da prática fotográfica.

Outro episódio curioso e também revelador do que acima referíamos como problemas de análise, mas já posterior, é uma narrativa também de ordem ficcional, *Giphantie*<sup>27</sup> de Thipaigne de La Roche, o Júlio Verne da fotografia. Apontado por Georges Potonniée como a primeira ideia de fotografia e por Jean Pierre Amar como ficção científica, é apenas um mero fruto da utopia.

Thipaigne de La Roche descreve um grande hall:

*“(...)the walls (...) carry a “painting” that faithfully replicates, in all of its color and movement* <sup>28</sup>, *uma agitada paisagem marinha. “ Certain «elementary spirits» were able to “fix these passing images” on a piece of material soaked in a «very subtle substance», resulting in a permanent image” much more precious than anyone can produce, and so perfect that time cannot destroy it.”*<sup>29</sup>

---

<sup>26</sup> No Original, conforme citado por Josef Mara Eder : Tunc puer e turba, manibus qui forte supinis nobile gemmato speculum portaverat auro: “Hoc quoque demus,”ait, “ patriis nec gratius ullum munus erit templis ipsoque potentius auro; tu modo fige aciem eet vultus huc usque relinque. “ Sic ait et speculom reclusit imagine rapta.”

<sup>27</sup> DE LA ROCHE, Tiphaigne de - *Giphantie*, 1760, como citado em BATCHEN, Geoffrey – *Burning with desire*. 1997. p. 31. [Note-se no entanto que as experiências de Schulz datam de 1725, anterior à data da publicação.]

<sup>28</sup>BATCHEN, Geoffrey -Op. Cit.

<sup>29</sup> Ibid.

Este texto contém para qualquer leitor treinado uma forte alusão à câmara escura. No entanto, mesmo através da referência ao movimento patente nas imagens, certos autores sustentam com este episódio uma referência à câmara escura e ao anúncio da fotografia.

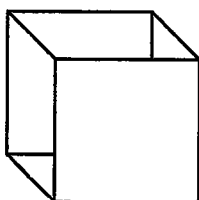
Estas narrativas aqui apontadas com um carácter apodíctico podem ser entendidas de duas maneiras: como visões proféticas de uma realização para a qual a humanidade em tudo concorreu para a sua concretização; ou, então, visto que nenhum grande invento da humanidade surge por geração espontânea, estes trechos aqui citados simbolizam os augúrios de uma técnica que há muito se vinha a anunciar numa sociedade técnica.

### **1.6. - da profundidade**

O conhecimento da visão em profundidade ocupa um importante lugar no desenvolvimento das teorias da visão, relacionando-se de modo particular com a investigação no domínio da fotografia.

Sabemos que a imagem do mundo exterior formada na retina é essencialmente plana, ou seja, 2D. No entanto é-nos possível desfrutar dessa realidade com plena sensação de profundidade.

É facto que essa característica da imagem com que “mapeamos” a realidade que se nos apresenta resulta de uma falha na sobreposição das vistas obtidas pelos dois olhos. Mas mesmo desfrutando dessa realidade apenas com um olho é possível para nós estabelecer a posição dos objectos no espaço e, portanto, uma visão de relativa profundidade. Mas para que tal aconteça, devemos conhecer os objectos. Tomemos como exemplo a comum representação de um paralelepípedo:



Decerto conseguimos perceber a terceira dimensão ocupada pelo sólido, mas esta relação só é possível porque conhecemos a figura em análise. Assim, se

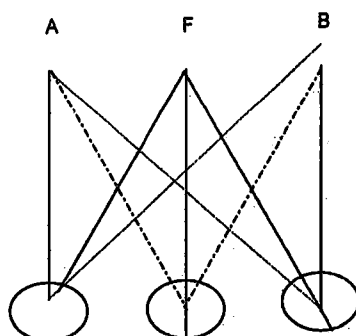
excluirmos este caso da visão unocular dos objectos familiares e considerarmos a visão binocular, temos duas questões em jogo. Por um lado a convergência ou divergência da vista e por outro lado a percepção estereoscópica da profundidade, devido à dissemelhança das imagens apresentadas por um objecto tridimensional ou conjunto de objectos aos olhos separados.

A questão da convergência traduz-se no facto de que, quando observamos um objecto 3D, os pontos que estão situados mais próximos da nossa visão implicam uma maior convergência do que os que estão mais distantes de nós. E a visão estereoscópica é a visualização em simultâneo de duas imagens provenientes de diferentes ângulos do objecto.

Um estereograma contém dois desenhos de um objecto 3D tomados de diferentes ângulos, como sendo vistos pelo olho esquerdo e direito separadamente. O estereoscópio é um aparelho desenhado com fim a obter dois resultados: isolar as duas vistas do objecto e isolar o olhar da envolvente.

Quando estas duas vistas são colocadas no dispositivo, a percepção de profundidade ocorre de imediato. No caso do estereoscópio criado por Holmes, para que haja uma boa percepção da profundidade, um ajuste deve ser feito. Ou seja, atendendo à subjectividade do aparelho da visão no que diz respeito à distância de convergência, i.e. o ponto em que os nossos olhos forma a imagem nítida e sobreposta.

Esta percepção não se trata de uma interpretação tal como o caso apontado da visão em profundidade monocular.



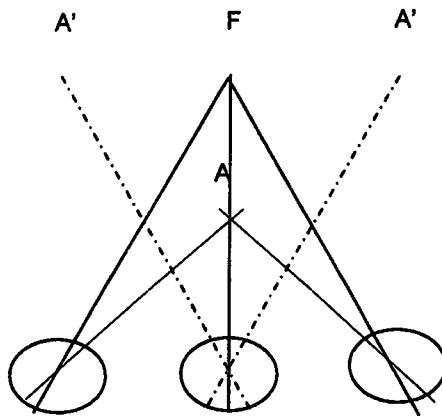
O sistema Cyclopeano de projecção

A figura acima ilustra uma situação em que o sujeito em questão está a olhar a figura F, que considera estar verdadeiramente em frente a si, quando na realidade



está a um pouco à direita do olho esquerdo e um pouco à esquerda do olho direito. Mas a sua localização é tal que a projecção de f no olho esquerdo cai no ponto foveal da retina e parecem coincidir. Este modelo de olho ciclope é uma ferramenta importante para tentarmos compreender a visão estereoscópica. E por isso usá-lo-emos como modelo desta nossa explicação.

Tendo em conta o ponto A e B dados e atendendo ao nosso modelo ciclopeano, temos que B se encontra à esquerda de A. Esta assumpção prova a inversão ocorrida na retina.



Diplopia fisiológica

Novamente usando o modelo ciclopeano da visão agora com dois objectos, A e F, mas que já não se encontram sobre o mesmo plano de frente como era o exemplo do modelo anterior, mas sim sobre um mesmo eixo.

Se fixarmos o ponto F e tivermos esse ponto A, situando-se mais próximo do observador, irá ocorrer um fenómeno designado de diplopia fisiológica, que é quando vemos duas imagens. O que acontece normalmente nos mecanismos da visão normal é que uma das imagens é descartada.

Resumindo este processo que escapa um pouco em complexidade do âmbito deste estudo, podemos concluir que a percepção de profundidade ocorre quando a projecção dos objectos na retina ocorre em pontos dissemelhantes. Ou por outras palavras, quando as imagens são diferentes.

É por este facto que também encontramos muitas vezes óculos para a visualização de imagens em profundidade com lentes vermelha no esquerdo e azul

no direito. Estas cores têm magnificações diferentes e por isso alteram ligeiramente o tamanho das projecções, dando-se assim a convergência.

Estes estudos estiveram na origem da criação de uma grande industria, a produção de estereogramas. O princípio da estereografia era já conhecido antes da descoberta da fotografia e da aplicação aos daguerreótipos. Esta técnica tornou-se imensamente popular por meados de 1850 e contribuiu para a popularização da fotografia, uma vez que alimentava o desejo dos consumidores de conhecer mais mundos.

Já por volta de 1840 esta técnica existia, mas aplicada aos daguerreótipos era ainda produzida por duas câmaras distintas. A partir de 1850 tem lugar um melhoramento da qualidade do papel e surgem as câmaras de duas lentes. As fotografias eram formadas como sendo vistas pelo olho direito e esquerdo do espectador, sugerindo o espaço envolvente.

Parece-nos hoje em dia que este discurso de realismo acerca de imagens pouco realistas é talvez um pouco exagerado ou fruto da paixão colecionadora que se desenvolveu à volta deste produto cultural. Mas se mais uma vez tentarmos fazer o exercício de, mentalmente, nos colocarmos num estado de neutralidade visual, que tal como já referimos é um exercício praticamente impossível, veremos que estas imagens constituem um importante passo no caminho da visualização da realidade.

*"(...)the mind feels it's way into the very depths of the Picture"<sup>30</sup>.*

Holmes descreveu ainda :

*"The shutting out of surrounding objects, and the concentration of the whole attention, produce a dreamlike exaltation of the faculties. A kind of clairvoyance, in witch we seem to leave the body behind us and sail away into one strange scene after another, like disembodied spirits"<sup>31</sup>.*

Holmes estava convencido que esta técnica iria superar a pintura largamente e que doravante se iria apresentar como o cartão de visitas mais desejado por todos.

---

<sup>30</sup> HOLMES, Oliver Wendell - The stereoscope and the stereograph.

<sup>31</sup> *Op. Cit.*

Também ele se deixou levar pela promessa que a empresa levada a cabo pela fotografia encerra, a de *“give us the sense that we can hold the whole world in our heads – as an anthology of images.”*<sup>32</sup>

O grande projecto de que se imbuí a estereoscopia é a proposta apresentada por Holmes da criação de uma biblioteca universal onde estivessem disponíveis imagens de todos os objectos naturais e artísticos para consulta. Como refere Susan Sontag *“To collect photographs is to collect the world”*<sup>33</sup>. E Holmes desejava criar um ideário, um arquivo à escala mundial.

Os dados disponíveis acerca da quantidade de vistas que foram realizadas pelas diversas indústrias que patentearam a técnica são surpreendentes e parecem concorrer para a possibilitação do sonho de Holmes. Mas o projecto revelou-se mais um sonho de um progenitor esperançoso no crescimento do descendente. Porém, diz-se normalmente que a natureza por vezes encontra formas de compensar determinadas trajectórias, o que neste caso será mais uma recompensa histórica: entre 1924 e 1929 foi desenvolvido um projecto designado *Bilderatlas* que apresenta algumas semelhanças, ainda que morfológicas, com o sonho de Holmes. Este projecto de indexação do visível e de criação de um atlas, em comum a estes dois autores, será abordado no término deste trabalho, como estudo de caso.

O estudo da visão encontra, nas descobertas relativas à visão da profundidade um momento importante, deste campo que tem vindo constantemente a desenvolver-se, manifestando-se como preocupação já na antiguidade. A temática da visão revela-se indissociável da luz e das cores. De grande importância para o estudo do olho e da luz é a câmara escura, aparelho que por semelhança permite estudar o funcionamento do olho bem como o desempenho das suas componentes. Juntando-se aos contributos de Galeno, que nomeou as várias partes do olho, Alhazen, através deste aparelho, revolucionou a óptica. No entanto, até hoje as concepções na área da óptica não cessaram de evoluir, desde os aspectos relativos ao olho até às operações de processamento nervoso realizadas no cérebro. Esta busca de conhecimento acerca dos mecanismos de processamento do real estarão na origem de uma série de investimentos direccionados ao órgão da visão, como veremos de seguida.

---

<sup>32</sup> SONTAG, Susan – On Photography. p.3

<sup>33</sup> Idem, loc.cit.

## **Capítulo II A Pré-fotografia**

## Capítulo II A pré-fotografia

“Como podemos – ainda – acreditar nas imagens? Como podemos considerá-las testemunhas absolutas se temos por evidente que a imagem não é coisa, o mapa não é o território?”

Ver! Levar o invisível ao visível! O conhecimento constrói-se em grande medida pelas imagens; muitos são os objectos, os processos, os fenómenos, os lugares, os rostos aos quais só elas permitem acesso. Argênticas, electrónicas, manchas de aguarela ou grafite, garantes e instrumentos de uma razão científica, as imagens fundam disciplinas inteiras (...) Quer o reconhecamos quer não, os nossos universos mentais estão peçados de representações mentais geradas pelas produções científicas.”<sup>34</sup>

Este capítulo aborda a relação do saber decorrente da técnica com base na evolução das tecnologias da visibilidade por meio de dispositivos protésicos. A noção de *dispositivo* proposta por Michel Foucault, com base nas teorias de Heidegger, significa tornar disponível - *gestell*.<sup>35</sup> O pressuposto que a técnica é constituinte dos saberes<sup>36</sup> implica a noção de disponibilização. Neste capítulo traçaremos o seguinte trajecto: desde a origem dessa técnica, o vidro; atravessando uma época tecnológica em que a técnica é considerada apenas como instrumento; para chegar a um período em que é entendida como sistema mediador ao qual é atribuído um papel de originação: a actualidade fotográfica. Este transcurso pretende sublinhar o *devoir-tecnológico* das imagens e da produção artística em geral.

A trajectória deste capítulo desde a invenção do vidro até ao advento da fotografia prende-se com uma necessidade de organização e compreensão de caris

---

<sup>34</sup> SICARD, Monique - A fábrica do Olhar. Preâmbulo.

<sup>35</sup> Gestell – Ge+stell - termo utilizado por Martin Heidegger nos seus textos sobre a técnica que significa *agenciamento por*.

<sup>36</sup> Noção que só recentemente conquistou lugar.

cronológico: daí termos optado por uma visão historicista. Esta opção, não se faz contudo sem a consciência de que outras opções poderiam ter sido tomadas. Mas cremos que esta é a que melhor se adequa ao propósito, tendo no entanto sempre em consideração que se trata de uma retrospecção. Retrospecção sob vários aspectos: por um lado porque partimos de um aparelho nosso conhecido, a máquina fotográfica, cuja origem se encontra mais próxima da actualidade do que os restantes aparelhos implicados nesta análise (câmara escura, microscópio, telescópio, lanterna mágica); por outro, porque a máquina fotográfica, da qual partimos para a retrospecção, é o objectivo último da nossa análise. Tendo em conta estes dois aspectos, considerámos outros sentidos para este capítulo, como por exemplo, começar o nosso relato na invenção da fotografia e progressivamente, (regressivamente neste caso) recuar à lanterna mágica, ao microscópio, ao telescópio, à câmara escura, e por fim à origem das lentes e do vidro.

Se esta forma de organização poderia trazer-nos algumas vantagens como uma maior focalização no objecto central e uma maior relativização dos outros intervenientes, encontraria também muitos entraves.

Estamos convencidos que não só o hábito de leitura cronológica dos factos se constituiria como entrave, mas também, uma vez que o propósito deste capítulo é sublinhar o espanto provocado pela introdução de novas tecnologias e que este decorre da novidade, seriam necessários alguns malabarismos para preservar a novidade que precedeu dada invenção, reservando o espanto para a próxima. Por exemplo: como explicar que grande parte da dificuldade de legitimação dos dispositivos protésicos de ampliação da visão prende-se com o facto das lentes terem tido uma origem algo obscura e “ilegítima”<sup>37</sup> sem explicar antes a origem das lentes?! Basta este exemplo para vermos um pouco destabilizada a sequência dos acontecimentos. Por isto pareceu-nos melhor, perdendo talvez em originalidade, mas ganhando em clareza, proceder a uma análise cronológica dos inventos. Não sem alguns prejuízos de causa.

Também aqui se advoga porém que, se por um lado a relação de sequencialidade é em certa medida importante e nalguns casos mesmo causal, outros há em que não é possível estabelecer uma evolução linear e as dificuldades de datação transformam-se em convenção. Como afirma Pedro Miguel Frade “a

---

<sup>37</sup> Para os homens da ciência.

*existência de uma técnica não basta para definir a sua oportunidade histórica*<sup>38</sup>. E se isto é verdade para a fotografia, também o é para muitos outros inventos de que não são excepção os aqui apresentados. Podemos dizer como corolário que determinada invenção em dada parte do mundo corresponde a um infinito número de invenções semelhantes que tiveram desenvolvimento autónomo.

Esperamos por isso que apresentação por ordem cronológica, conforme por nós proposto, seja apropriada e sirva melhor o objectivo de evidenciar os momentos, avanços e recuos, da construção de protocolos de visibilidade.

## 2.1 . O vidro

Este é mais um caso que ilustra a primado da técnica na nossa história. O trajecto que iremos analisar, da construção das primeiras lentes até ao advento da fotografia, só foi possível, antes de mais graças aos estudos já referidos no capítulo anterior sobre o comportamento e propagação da luz, o funcionamento do nosso olho e o conhecimento da tecnologia do vidro. A história das lentes começa antes de se terem conhecimentos completamente formados acerca da morfologia e funcionamento do olho, o que não deixa de ser excepcional.

O material com que contactamos diariamente e que estamos habituados a ver com uma função meramente utilitária, o vidro, é determinante no início da história das tecnologias da visibilidade. E é-o por muito tempo, mesmo para aqueles que fazem apenas uso dele em janelas. Antes do surgimento da luz eléctrica, uma boa janela virada para o lado certo podia ser de grande valor. A massificação do vidro potenciou as actividades humanas *photo-dependentes* como a leitura, a escrita, o desenho<sup>39</sup> e a observação científica.

As origens deste material contam-se como lendárias, talvez porque o período que medeia o achado mais antigo de contas de vidro em túmulos egípcios e a sua disseminação com os Romanos vai um grande intervalo de tempo do qual não se tem conta.

Um material semelhante ao vidro, a rocha vítrea, resultado do arrefecimento rápido dos magmas, existiu desde sempre na natureza. Muitos são os artefactos e usos de obsidiana que nos vêm da pré-história. Alguns artefactos feitos neste

<sup>38</sup> FRADE, Pedro Miguel – Figuras de Espanto. p. 25.

<sup>39</sup> Assistido, ( pela câmara escura ou clara) ou livre.

material são por vezes erroneamente documentados como sendo de vidro. Caio Plínio II situa as origens do vidro numa época mais recente, com os fenícios, descoberto ocasionalmente quando faziam fogueiras na praia. Este material é normalmente associado a grandes feitos arquitectónicos, catedrais góticas com os seus majestosos vitrais ou as virtuosas obras de arquitectura moderna. Mas a aplicação do vidro nas suas origens prende-se com coisas bem mais delicadas e preciosas. Os frasquinhos de vidro, ou alabastro, usados pelos egípcios para guardar o *col* e as primeiras lentes são exemplo disso.

Os componentes e a técnica de fabricação do vidro permaneceram secretos durante muito tempo. Apenas com os romanos é que a sua produção começa a ser mais difundida e a sua utilização estende-se aos domínios do doméstico.

Apesar de situarmos a difusão do vidro no período romano, a tradição das janelas-frestas ainda continuou durante algum tempo, por motivos de insonorização, aquecimento e furtos. Só mais tarde é que este material se aplicou no seu pleno potencial, dando então origem aos grandes janelões que identificam no nosso imaginário o período gótico. O desenvolvimento desta tecnologia foi lenta e é-nos impossível trilhar a sua evolução precisa, especialmente no que toca ao uso que nos interessa: a criação da primeira lente.

Alguns episódios apontam um conhecimento remoto da aplicação deste material em objectos com propriedades oculares, como é o caso de um relato que dá conta que Sir David Brewster em 1852, apresentou um pedaço de rocha vítrea trabalhada com formato de lente encontrada em túmulos Assírios. Alguns apontam este episódio como o exemplo mais antigo de produção de lentes, outros apenas com um artefacto de pendor decorativo e sem importância neste contexto. Outra história que nos chega de Plínio conta-nos que o imperador Nero costumava assistir aos torneios de gladiadores com uma esmeralda que colocava na mira entre si e a cena. Teria ela propriedades oculares?! Há ainda na literatura da antiguidade uma referência às *pedras de ler*, que supomos fossem globos de vidro cheios de água, "*burning Spheres*"<sup>40</sup>.

Aparte as referências avulsas à conta de Ptolomeu e de Séneca acerca da ampliação, refração e reflexão, a história revelou-se ingrata pelas mãos daqueles que não quiseram, por algum motivo que inquirimos, participar as lentes da história.

---

<sup>40</sup> Cfr. nota 55.



## 2.2. As lentes

Alhazen, q.s., considerado o pai do sistema óptico moderno descreveu no seu tratado *Opticae* o funcionamento do olho por comparação às lentes, estudando uma série de fenómenos relacionados com a percepção visual. Este é um dos primeiros indícios do conhecimento das lentes que chega até nós.

Já no final da Idade Média, Roger Bacon realizou uma série de experiências no campo da óptica, em especial com lentes. Alguns historiadores apontam-no como o criador dos óculos e do telescópio. Relativamente ao telescópio estamos em crer não ter sido sua invenção. O que fez foi, com base nos seus conhecimentos das lentes, uma conjectura para a criação de um dispositivo de aumento que consistia na associação de lentes.

*“For we can so shape transparent bodies, and arrange them in such a way with respect to our sight and objects of vision, that the rays will be reflected and bent in any direction we desire, and under any angle we wish, we may see the object near or at a distance ... So we might also cause the Sun, Moon and stars in appearance to descend here below...”<sup>41</sup>*

No que diz respeito às lentes temos algumas razões para suspeitar que também não foram sua invenção. Terão existido antes e sido inventadas por um homem que não se dedicava a escrever sobre as suas invenções. Este não é certamente o caso de Roger Bacon, que nos deixou a grande obra *Opus Majus* (única completa), que juntamente com a *Opus minus* e *tertium*, como era seu plano, se constituiriam como uma compilação de saberes, uma espécie de antecessor da Enciclopédia.

O nome *lente* vem do latim *lentile*, devido à semelhança com as lentilhas. Possivelmente este homem Italiano que terá desenvolvido a técnica de polimento e estudado a refração do vidro, introduzindo-o em circulação para correção dos problemas da visão, estava pouco preocupado com a patente. Oriundas

---

<sup>41</sup> MacTutor History of Mathematics  
<http://www-history.mcs.st-andrews.ac.uk/Biographies/Bacon.html>

provavelmente das mãos de um artesão, ainda que sem documentação para acompanharmos as deduções do seu surgimento, as lentes começaram a ser usadas: convexas para a correcção da hipermetropia e côncavas para a correcção da miopia.

Não tendo surgido no seio do mundo científico, mas vindo dar resposta a uma necessidade social, foi rejeitada pela classe científica de elite.

*“ Du reste la Margarita Philosophica (...) encyclopédie postérieure de trois siècles à l'invention des lentilles des lunettes, n'y fait pas la moindre allusion, bien qu'elles fussent à cette époque répandues dans le monde entier et que les savants eux-mêmes en eussent fait pour lire, un large usage.”<sup>42</sup>*

A ausência de legitimação da sua invenção permitiu<sup>43</sup> ser mais tarde atribuída a Bacon.

A introdução de um instrumento que permite alterar os regimes de visibilidade, as lentes, começa a pôr em causa a supremacia do olho na Idade Média, questionando a verdade residente no visível. No entanto, uma estrutura social assente em princípios dogmáticos não permitiu grandes testes às convicções em vigor.

Pedro Miguel Frade reafirma esta dificuldade de aceitação das lentes defendida por Vasco Ronchi em *Histoire de la Lumière*. Mas estamos em crer que esse esquecimento, ou dito melhor, essa tentativa de não legitimação desta tecnologia, é de alguma forma indício do assombro e da quase incredulidade que dominou a época. Este dispositivo protésico de ampliação da visão foi, tal como outros da sua linhagem, condenado a uma condição de bastardia.

De um modo geral, observa-se um recalçamento dos sistemas mediadores, uma vez que estes limitam a presença imediata. Podemos encontrar um exemplo, na recriminação da escrita, levada a cabo por Aristóteles.

Voltando ao caso de Bacon, a comunidade intelectual e científica justificou a sua relutância, alegando que este não foi um avanço feito em prol da ciência.

---

<sup>42</sup> RONCHI, Vasco - *Histoire de la lumière*. p. 54.

<sup>43</sup> Neste caso e, como veremos, noutros.

Esta origem indefinida num contexto que já apontámos como de arreigado dogmatismo, poderá deixar-nos antever a relutância que irá marcar o passo das invenções subsequentes, associadas a esta tecnologia do vidro, que põem em causa a noção de verdade do indivíduo e a relação com o seu meio.

*“ Enfin, les lentilles pour lunettes sont entrées définitivement dans l’usage (...) cês petits disques de verres transparents, apprêtés, confectionnés et répandus par de modeste artisans, complètement ignorants de toutes les élucubrations scientiphique et philosophique, se multipliaient par milliers sous les yeux défiants des mathématiciens silencieux et sceptiques et préparaient la révolution qui devait changer radicalement la mentalité des philosophes vis-à-vis de l’optique.”<sup>44</sup>*

Estes aparelhos, expandindo o alcance da visão, órgão supremo, foram sujeitos a um longo e lento processo de legitimação.

Neste relato, pretendemos colocar em evidência a visão como mecanismo agenciador do saber e ao mesmo tempo como conceito operacional, responsável pela evolução dos saberes-mundo. Tendo como garante da verdade o olho, este processo decorreu em movimentos cíclicos que alternaram entre a incredulidade e a inquestionabilidade, no que poderíamos designar de *dinâmica de extremos*<sup>45</sup>. Esta alternância prende-se com a já referida hegemonia atribuída ao órgão da visão, hegemonia essa que não concebe uma compreensão da desilusão. A concepção do olho enquanto produtor de ilusões é apontada por Jonathan Crary como traço característico do espectador moderno. Para a formação desse designado espectador moderno contribuiu o surgimento e difusão de aparelhos ópticos que, tendo por base a legitimação levada a cabo pelos já referidos microscópio e telescópio, evoluíram no sentido de criar ilusão, como no caso da lanterna mágica.

Mas continuando na nossa progressão cronológica, anterior a tudo isto é o conhecimento do princípio da câmara escura.

---

<sup>44</sup> RONCHI, Vasco – Histoire de la lumière p. 55.

<sup>45</sup> Conceito nosso.

### **2.3. A câmara escura**

O dispositivo que hoje designamos de câmara escura foi cunhado por Kepler e consiste numa sala escura na qual se condiciona a entrada da luz através de um pequeno orifício: a imagem do objecto ou paisagem que se situam no exterior projecta-se na parede oposta.

Este princípio é conhecido desde a antiguidade e foi durante muitos séculos utilizado para observar indirectamente os eclipses do sol. A primeira referência à sua utilização surge-nos em 330 a.C. com Aristóteles.

O princípio de visão indirecta viria a caracterizar, segundo Jonathan Crary, o modelo epistemológico fundado pela câmara escura, que se iria prolongar muito após o abandono da sua utilização perante a evolução fotográfica.

A problemática da câmara escura é talvez um dos assuntos que mais tem escrito linhas na história e historiografia da arte, devido à grande abrangência que apresenta no campo da praxis artística e fotográfica e também por se constituir como campo epistemológico vastíssimo relativamente aos modelos de apreensão do real e do papel do espectador. Não é nosso propósito referenciá-la na sua abrangência, já que isso seria sair do espectro traçado para este trabalho. Interessamo-nos aqui pensar a câmara escura como um dispositivo que, tal como referimos, surgiu no seio da ciência, com propósitos de observação e medição, vindo posteriormente a ter uma vasta aplicação artística, como instrumento mediador e organizador da realidade e, ainda, como entretenimento popular anunciando um valor cinematográfico.

#### **2.3.1. - usos científicos**

A sua importância na antiguidade prende-se com o estudo das propriedades da luz, das cores, do comportamento dos astros e, talvez o mais importante neste contexto, o estudo da morfologia e funcionamento do olho humano. Muitos foram os homens cujas teorias acerca da realidade se formaram mediante visão, indirecta, projectada na parede do fundo da câmara escura.

Na antiguidade, Euclides, não aludindo directamente à câmara escura, deduz acerca da propagação da luz em linhas rectas através de resultados observáveis com a câmara escura.

Na Idade Média, Alhazen, q.s. utilizou a câmara escura para estudar e demonstrar o funcionamento do olho. É a ele que normalmente é atribuído o surgimento deste aparelho, muito embora este não tenha construído uma câmara escura, apenas enunciado e descrito o seu princípio de funcionamento. Antes do conhecimento da câmara escura, considerava-se ser o cristalino a ter um papel importante na formação da imagem. Após o desenvolvimento da câmara escura, começaram a perceber que a imagem se formava de modo invertido na retina, tal como se processa na câmara escura.

Na transição entre a Idade Média e a Idade Moderna, Leonardo da Vinci, no início do séc. XVI, influenciado por Alhazen, construiu uma câmara escura, colocando em evidência a sua relação com o funcionamento do olho humano:

*“L'expérience qui montre que les objets envoient leurs espèces ou images qui rencontrent l'oeil dans l'humeur albumineuse, se démontrera lorsque par une petite “fente” ronde les “espèces” des objets éclairés pénétreront dans une chambre fort obscure. Alors tu recevras de telles espèces sur un papier blanc, pose à l'intérieur d'une telle chambre et proch de cette fente, tu verras tous les objets susdits sur cette feuille avec leurs figures réelles et leurs coulers, mais il seront petits et renversés. Et la même chose se passe à l'intérieur de la pupille”<sup>46</sup>*

Esta observação marca determinantemente a passagem da óptica para o período moderno. Em 1604, Kepler escreve *Ad Vitellionem Paralipomena*. Nesta obra descreve o funcionamento do olho humano por comparação aos princípios de funcionamento da câmara escura. Entre as outras observações respeitantes ao funcionamento do olho, aquela que mais suscitou descrença foi a de que a imagem se formava invertida na retina.

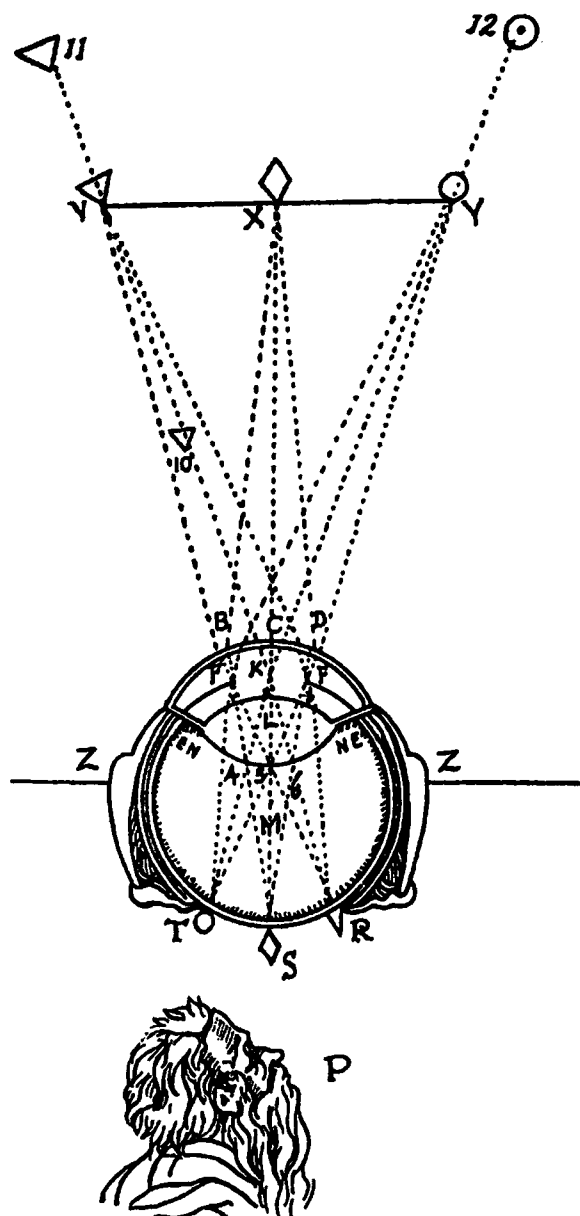
---

<sup>46</sup> DA VINCI, *apud* RONCHI, Vasco – Histoire de la lumière, *passim*.

E para os que, nos meios académicos acolheram esta afirmação com incredulidade, o que dizer, da forma que Descartes encontrou para provar a veracidade dessa afirmação:

*“ Vedes portanto que, para sentir, a alma não tem necessidade de contemplar quaisquer imagens que sejam semelhantes às coisas que ela sente; mas isso não impede que seja verdade que os objectos que olhamos as imprimam com bastante perfeição no fundo dos nossos olhos; tal como alguns já muito engenhosamente o explicaram, por comparação com aquelas que aparecem num quadro quando, tendo-o todo fechado, preservado apenas uma abertura e, tendo colocado na frente dessa abertura um vidro em forma de lente, se estende por detrás, a uma certa distância, um lençol branco, sobre o qual a luz, que provém dos objectos de fora, forma essas imagens(...) podereis ficar ainda mais certo disso, se, tomando o olho de um homem recentemente morto ou, à falta de melhor, ou de qualquer outro grande animal, cortardes habilidosamente, para o fundo, as três peles que o envolvem de tal sorte que uma grande parte do humor M, que aí se encontra, fique a descoberto sem que por isso nada dele se espalhe; depois, tendo-o recoberto com qualquer corpo branco, que seja tão delgado que a luz passe através dele como, por exemplo com um pedaço de papel, k ou com a casca de um ovo, RST, colocai esse olho no buraco de uma janela apropriada, como Z, de modo a que ele tenha a sua frente, BCD, voltada em direcção a algum lugar onde estejam diversos objectos, como V,X,Y, iluminados pelo sol; e a traseira, onde está o corpo branco RST, para o interior do quarto, onde estareis vós, e onde não deve entrar luz alguma além daquela que poderá penetrar através do olho, do qual sabeis que todas as partes, desde C até S, são transparentes. Depois, feito isso, se olhardes para este corpo branco RST, aí vereis, talvez não sem admiração e prazer, uma pintura que representará muito*

*sinceramente em perspectiva todos os objectos que estiverem no exterior voltados para VXY, pelo menos se diligenciardes para que este olho mantenha a sua forma natural,*



*proporcionada à distância dos seus objectos: pois, por pouco que o aperteis mais do que deve ser essa pintura tornar-se-á, por isso menos distinta ”.*<sup>47</sup>

<sup>47</sup> DESCARTES, René – La Dioptrique, Apud FRADE, Pedro Miguel – Figuras de Espanto p.41.

Associando-se ao globo ocular, juntou-se à câmara uma lente que permite, através do poder de convergência dos raios visuais, visualizar a imagem sem estar invertida.

### 2.3.2. - usos artísticos

Ainda antes deste melhoramento, utilizando uma câmara escura simples, Giovanni Battista della Porta descreve na sua obra *Magia Naturalis*, um dos primeiros textos escritos sobre as possíveis utilizações da câmara escura por artistas<sup>48</sup>, um episódio da construção de uma enorme caixa para demonstrar o princípio da câmara escura. Della Porta diz ter convidado alguns conhecidos para virem assistir à demonstração e também alguns actores para actuarem no exterior. Dado o carácter rudimentar deste aparelho, ainda sem a utilização de uma lente, as imagens projectadas na parede oposta surgiam não só invertidas, como menos nítidas. Não nos é difícil perceber porque terá a audiência de Della Porta abandonado o pequeno cubículo a alta velocidade. Este relato de espanto e assombro continuou ainda com Della Porta a ser levado a tribunal e acusado de práticas de feitiçaria.

Mais à frente, no capítulo VI do seu *Magia Naturalis*, Della Porta descreve a utilização da lente, bem como o seu paralelo com a visão:

*“ Maintenant je rapporterai une chose que j'ai toujours tenue secrete et que j'ai voulu taire. Si tu appliquais une lentille de verre à l'ouverture, tu verrais toutes les choses plus claires, les visages des gens qui marchent, les couleurs, les vêtements, les actes et toutes les choses et si tu les observais attentivement, tu en aurais tellement de plaisir que celui qui les a vus n'en a jamais assez de les revoir (...) Cette experience montre aux philosophes et aux opticiens en quel endroit se fait la vision; et ainsi est résolue la question, discutée depuis très longtemps, de l'introduction des figures dans l'oeil, question qui ne peut*

---

<sup>48</sup> Posterior ao de Leonardo Da Vinci, mas que por estar escrito em código, só veio a ser conhecido mais tarde.



*être démontrée par aucun autre artifice. Le simulacra entre par la pupille, comme par l'ouverture de la chambre obscure, et la lentille sphérique du milieu de l'oeil joue le rôle de l'écran; chose qui je le sais, pair extrêmement aux spirits ingénieux"<sup>49</sup>*

Esta comparação entre o olho e a câmara havia já sido feita por Da Vinci, como já nos referimos anteriormente, mas os seus escritos permaneceram incólumes ainda durante muitos séculos. Na sua pioneira abordagem científica do real, utilizou também a câmara escura. Nos seus livros de notas *Codex Atlanticus* e *Manuscript D da Vinci* deixou-nos uma das mais completas descrições da câmara escura e esquemas precisos da sua utilização e efeito. São ao todo 270 diagramas com o tema da câmara escura mas que se mantiveram ocultos por quase trezentos anos devido à escrita invertida que este praticava.

Leonardo descreveu a perspectiva como “*a visão de um corpo que se encontra por detrás de um vidro onde se reflecte*”. Esta afirmação denota uma grande familiaridade com o dispositivo e mesmo uma noção da ordem da óptica, mais do que da geometria. Mas contrariamente ao que poderíamos pensar, este artista não utilizou este aparelho como auxiliar de desenho, mas para verificar algumas observações acerca da fisiologia e funcionamento do olho e também sobre a perspectiva. Artista e cientista, Leonardo deu à câmara escura um uso que se aproxima mais do científico, mas a incursão da câmara escura no campo da história das artes não se fica por estes usos. Muitos são os artistas a quem se atribui o uso da câmara escura como auxiliar do desenho, como Van Eyck, Caravaggio, Canaletto, Gainsborough, Ingres, Vermeer, entre outros. Ao projectar a imagem do exterior na parede oposta, o dispositivo está a reduzir a tridimensionalidade à bidimensionalidade, simultaneamente efectuando um enquadramento e uma organização dos elementos na figura, facilitando a tarefa do artista em reproduzir o real desordenado.

Ao facilitar a tarefa do artista, exige deste uma menor capacidade técnica de execução, e talvez seja este o motivo pelo qual existem poucos relatos e evidências do uso de câmaras escuras por parte dos artistas. A penetração destes aparelhos no mundo da arte deu-se num período em que os artistas conseguiam finalmente uma

---

<sup>49</sup> RONCHI, Vasco – Histoire de la lumière. p. 59.

ascensão estatutária através de um processo que reconhece às artes manuais valor semelhante ao já reconhecido às artes mentais. A ideia começa a adquirir um valor crescente. Como referia Leonardo da Vinci: *“a arte é uma coisa mental”*. Ainda assim os artistas continuavam a ser reconhecidos pelo seu virtuosismo técnico e capacidade de dar resposta à encomenda. David Hockney, no seu livro *Secret Knowledge*, aborda a questão da utilização de auxiliares de desenho como a câmara escura como sendo um conhecimento secreto, que por um lado se reserva só aos mestres e que simultaneamente se veda aos espectadores. Admitir a utilização destes aparelhos num período que se destaca pelo êxito técnico, não é atribuí-lo unicamente a esses aparelhos. Philip Steadman na obra *Vermeer's Camera*, reúne também uma série de hipóteses em prol do argumento de que Vermeer terá usado uma câmara escura: recria a planta da casa de Vermeer onde também se situava o seu atelier e determina a sua localização; analisa as condições da luz do norte reflectida pelos canais existentes em frente à casa de Vermeer mediante as dimensões apuradas; estuda a colocação do compartimento para a câmara escura e os ângulos de visão obtidos em qualquer dos casos; concluindo no final que se verifica a utilização de uma câmara escura por Vermeer.

Aquilo que para muitos parece ser uma evidência, encontra para outros alguns entraves.

Um é a inexistência de referências por parte do artista da utilização de tal aparelho e outro é a ausência de vestígios materiais deste aparelho no espólio deixado pelo pintor. Mas como *“a ausência de provas não constitui prova de ausência”* e considerando a fragmentariedade deste aparelho, ele poderia ter sido desmantelado aquando da morte do pintor. Numa outra perspectiva, a ausência de provas pode traduzir uma tentativa de ocultar a utilização de um auxiliar de representação, considerado talvez o seu uso indigno dum pintor de gabarito.

Gainsborough e outros pintores de paisagem terão também usado a câmara escura com o propósito de realizar levantamentos topográficos em suas paisagens. Para que estas deslocações ao exterior fossem possíveis, surgiram uma série de câmaras escuras portáteis desenvolvidas por Robert Boyle e Robert Hooke. O desenvolvimento do trabalho destes artistas ia ao encontro do exterior, abandonando o trabalho de atelier para traçar o contorno das paisagens, processo que é celebrado na história da arte apenas mais tarde.

Os artistas que procuravam o exterior encontraram na câmara lúcida, uma solução mais simples para utilização e transporte. A câmara lúcida não necessitava do escurecimento do compartimento e utilizava apenas um prisma, sobrepondo o plano de desenho e a vista que se iria desenhar, facilitando a realização dos contornos. Este aparelho muito usado neste período foi só patenteado em 1806 por William Hyde Wollaston, mas tinha já sido descrito duzentos anos antes por Kepler.

Se no domínio da sociedade artística este conhecimento se manteve na esfera de um “secret knowledge”, na sociedade civil, ele transformou-se em capricho e moda.

### **2.3.3. - uso como entretenimento popular:**

Os relatos são um verdadeiro espelho da euforia que contagiou uma época que ainda não tinha sido apresentada às maravilhas do cinema e da televisão. O que começou sendo instrumento da ciência converteu-se em foco de atracção. E ainda hoje podemos ver alguns edifícios que espelham o fascínio de uma época.

Grande parte dos relatos que nos chegam desta época dão grande enfoque ao movimento que dominava as imagens e o seu carácter vívido. Se esse aspecto não foi potenciado no que diz respeito à utilização como auxiliar de representação, já que se reduzia o quadro a uma cena estática, no âmbito do entretenimento esse aspecto foi devidamente explorado. As câmaras eram normalmente colocadas perto de paisagens marítimas ou zonas de “romaria” familiar, começando de início por tirar partido do que decorria no exterior, evoluindo para encenações.

Entrando numa pequena sala que albergava cerca de 15 pessoas, situava-se no centro um ecrã geralmente circular, ligeiramente côncavo e paralelo ao plano do chão. Os espectadores, situando-se em volta deste, preparavam-se para desvelar com curiosidade redobrada a realidade onde momentos antes estavam inseridos.

A realidade análoga apresentada desta forma, num outro médium, torna-se especial, revestida de uma aura diferente. Este fenómeno constitui a maravilha da realidade diferida ou mediada. Quem nunca terá sentido o prazer de trocar palavras, de outro modo banais, através de um walkie - talkie, secretamente nos vãos de escada, ou mesmo usando o exemplo mais moderno das salas de chat?! A realidade mediada beneficia do efeito de distanciação característico dos objectos

artísticos. Este aspecto caracteriza grande parte das nossas comunicações actuais e a relação com o mundo, a mediação de conhecimento, não sendo fenómeno recente, ganha dimensões astronómicas.

#### **2.4. A luneta astronómica e o telescópio**

Continuando a desenvolver a noção de mediação técnica através da introdução de aparelhos auxiliares da visão, referir-nos-emos aqui à alteração dos modelos Geocentrismo/ Heliocentrismo.

Todas as sociedades manifestam na observação do céu uma preocupação existencial e cosmogónica. Os primeiros discursos cosmológicos traduzem a necessidade de entendimento das forças misteriosas e perigosas que o Céu personifica.

Inicialmente, o conhecimento do Cosmos, por transcender a nossa esfera terrestre do profano, recorria a sacerdotes e xamãs, entidades versadas nas artes do sagrado e do oculto. Estas primeiras “ciências” como a astrologia reflectiam as crenças religiosas da altura. A moderna astronomia reflecte a evolução da capacidade epistemológica de enunciação do Cosmos e a capacidade técnica de observação, confirmação desses modelos do saber. Detenhamo-nos na análise da evolução dessa capacidade de observação.

Durante muito tempo as concepções do Universo decorriam apenas da observação directa. Os Egípcios, por exemplo, pensavam a terra redonda e o céu como uma abóbada celeste. Para nós é hoje difícil imaginar a imponência das visões do céu nessas épocas, já que hoje habitualmente vemo-lo iluminado pelas luzes das cidades e das teorias que damos por certas. Mas nem sempre foi assim. O visível, e muito particularmente o que se encontra para lá da nossa esfera terrestre, não se apresentou sempre inquestionável, mesmo quando a sua aparência parece apontar evidências.

A época em que se pensava a terra plana marca uma concepção primeira em que os modelos propostos eram o resultado de uma constatação visual. Parece estranho falar em constatação aqui, uma vez que este termo é usado normalmente

como a prova de algo que se suspeitava. No caso, constatação é usado numa acepção mais imediata em que o que se vê não chega a ser questionado - a terra é plana.

No séc. III a.C. lançam-se as primeiras dúvidas a este conhecimento e coloca-se em causa a verdade da terra plana. Eratóstenes compara a posição da sombra de um objecto perfeitamente vertical na cidade onde habita com os escritos de um seu contemporâneo à hora do meio-dia. Através da observação e cálculos conclui que a diferença das sombras produzidas só pode ter como explicação a terra ser redonda, calculando ainda o perímetro da terra.

Para este novo modelo de conhecimento da terra já não contribuiu apenas a observação mas também muitos cálculos, porém esta continuou a ter um papel fundamental.

Ptolomeu, no séc. II da era cristã, apresenta-nos no seu tratado de treze volumes *Almagesto* o modelo Geocêntrico, que ficou também conhecido como Ptolomeico, onde a terra, esférica, é considerada o centro do Universo e todos os planetas conhecidos, incluindo o sol, giram à volta dela. Alguns escritos sugerem-nos que este chegou a levantar a hipótese do Heliocentrismo, seguindo no fim os escritos Aristotélicos

A formulação do Heliocentrismo deve-se a Nicolau Copérnico e a Galileu Galilei. Ambos defenderam o Heliocentrismo, mas enquanto Copérnico o concebeu como modelo teórico, Galileu defendeu-o tendo como base as suas observações com o recém inventado telescópio.

*“Neste início do séc. XVII, as ópticas que se interpõem entre o olho e o mundo transforma os mecanismos de produção da prova e da crença.”<sup>50</sup>*

Sabemos que Galileu não foi o primeiro a utilizar este instrumento para observar o céu, mas foi o primeiro a ver novidades nesse céu com este aparelho.

Foi através de Jacques Baudouère que foi informado acerca das propriedades de um estranho instrumento desenvolvido nos países baixos. Este instrumento era o embrionário telescópio e o holandês seria Hans Lippershey, a quem se atribui a

---

<sup>50</sup> SICARD, Monique – A fábrica do olhar. p.71.

invenção em 1591 do primeiro telescópio. Galileu aplicando o conhecimento que tinha desenvolvido sobre as lentes, não tardou a superar os resultados conseguidos pelo seu antecessor.

Muitas experiências foram realizadas antes da luneta astronómica de Galileu ser promovida à qualidade de instrumento astronómico. Galileu observou nas montanhas de Roma a distância a que conseguia perfeitamente distinguir os objectos, observando casas, contando janelas, distinguindo o desenho das letras e estipulando os limites do seu aparelho. Este processo de validação do aparelho nas coisas terrestres e conhecidas foi importante e antes de mais necessário. Após estas observações, Galileu publicou *Sidereus nuncius*. Esta obra foi recebida pela comunidade científica com choque, não somente pelas afirmações que continha, mas também pelas gravuras da lua.

*“ a tela do céu e a sua geografia tranquilizadora dão lugar a espaços infinitos”<sup>51</sup>*

Sicard refere que a passagem deste disco celeste para um corpo tridimensional esférico como a terra constituiu uma verdadeira ferida narcísica.<sup>52</sup> Algumas das revelações de Galileu baseiam-se num entendimento isomórfico da lua e da terra. Era como que uma observação especular através do observado na Terra, dada a impossibilidade de se deslocar à Lua.

Galileu via coisas através do seu aparelho que outros não viam. As suas observações acerca das crateras lunares, dos satélites de Saturno e dos anéis de Júpiter, contradiziam os outros que viam apenas com os olhos.

É para nós evidente hoje que o que deveria ter prevalecido desde logo eram as observações de Galileu, por dispor de um aparelho de visão de maior alcance e

---

<sup>51</sup> Ibid. p.75.

<sup>52</sup> Um episódio curioso, referido neste contexto por Sicard, e que não queremos deixar aqui de referenciar, por considerarmos verdadeiramente revelador do encantamento destas novidades. O manuscrito de *Sidereus nuncius*, contem 7 aguarelas, realizadas pelo próprio Galileu sobre a lua. Essas aguarelas revelam as crateras, até então desconhecidas, da lua na sua mutação lumínica. Quando o livro foi impresso, as ilustrações passaram a gravuras reprodutíveis, possivelmente realizadas por outro artesão. Nas gravuras podemos ver elementos não existentes nas aguarelas originais, talvez porque o artesão tenha sentido a necessidade de recorrer a signos convencionais para evidenciar que aquilo que ali se representava tratava-se de luz e sombra.

mais apurado que o olho humano. Mas estas asserções que são para nós imediatas parecem esquecer que o telescópio, tal como toda a linhagem das lentes, não foi desde logo considerado aparelho fidedigno. E uma vez sendo provado teoricamente a possibilidade de existência de tal aparelho ainda assim a eficácia deste dependeria da qualidade das lentes nele usadas. Se juntarmos a um aparelho de si já duvidoso do qual resultam observações improváveis e contraditórias às obtidas a olho nu, instrumento da verdade, teremos um vislumbre da resistência de que o telescópio foi alvo.

"...alguns anos atrás, como sabe sua Alteza, vi no céu muitas coisas que nunca ninguém viu até então. A novidade e as consequências se seguiram em contradição com as noções físicas comumente sustentadas entre académicos e filósofos que se voltaram contra mim um número grande de professores e eclesiásticos como se eu tivesse colocado as coisas no firmamento com as minhas próprias mãos para alterar a natureza e destruir a ciência e o conhecimento. Esquecem-se pois, que as verdades a crescer estimulam as descobertas e as investigações estabelecendo assim o crescimento das artes..."<sup>53</sup>

Estas teorias de Galileu vinham pôr em causa ideias divulgadas pela Igreja e questões de autoria relativamente à luneta.

Por seu lado, Copérnico viu a sua tarefa facilitada. Sendo um homem de formação religiosa e conhecendo por dentro o que sustentava as verdades dogmáticas, enunciou o Heliocentrismo apenas como hipótese. Quando o livro "*De Revolutionibus*" foi banido e ele entrou para a lista dos proibidos, Copérnico já há muito tinha morrido e as sementes da sua teoria tinham já sido lançadas.

No entanto, estamos em crer que esta teoria não teria sido tão bem acolhida sem a evidência do telescópio. A teoria enunciada por Copérnico carecia à luz da ciência experimental de uma possibilidade de constatação visual. A luneta de Galileu veio trazer essa possibilidade. Poderíamos afirmar então que a aceitação do novo

---

<sup>53</sup> Carta de Galileu à grã-duquesa Cristina da Holanda.

modelo proposto recaiu novamente sobre a observação. Já não somente do visível a olho nu, mas através de um dispositivo que permitiu a ampliação do visível. Mas cremos que neste caso foi uma cooperação entre capacidade de enunciação e técnica. O telescópio, ao fornecer a evidência de uma teoria não comprovada, serviu-se dessa teoria para se autolegitimar.

Ainda que com abordagens diferentes, Galileu e Copérnico criaram mutuamente a possibilidade de aceitação desta hipótese. E ainda que as primeiras conclusões, resultado das observações com a luneta tenham sido muito menos precisas do que as de um *Hubble*, o seu impacto foi infinitamente maior, abalando de imediato as convicções humanistas.

Galileu, a quem hoje devemos uma boa parcela da nossa cosmogonia, foi obrigado a negar publicamente as suas ideias e condenado pela Igreja a prisão domiciliária. Só vinte anos mais tarde, Giordano Bruno viria a acrescentar a esta teoria a ideia de Universo infinito dando origem ao Universalismo como hoje conhecemos.

## 2.5. O microscópio

*“Thus, soon after the invention of the microscope, the field it presented to observation was cultivated by men of the first rank in science, who enriched almost every branch of natural history by the discoveries they made by means of this instrument”<sup>54</sup>*

Se o telescópio desvelou o “muito longe” e o “maior que nós”, o microscópio desvelou o “muito perto” e o “mais pequeno” que nós. Se conjuntamente estes dois aparelhos contribuíram para a raça humana se sentir superior ou diminuta, qualquer um dos dois contribuiu largamente para uma relativização da dimensão do humano. O ser humano na sua pequenez observa o mundo até ao limite das suas capacidades perceptivas, porém, este não se extingue nesse limiar que é apenas o

---

<sup>54</sup> HOGG, Jabez – History of Microscope.



nosso limite. A invenção do microscópio funcionou como prova científica da transcendência, do infinito, do infinitamente divisível.

A noção de que existem muitos fenómenos a acontecer que não são percepcionáveis predispõem as mentalidades a outros fenómenos parasensoriais, cuja existência é independente da nossa consciência deles. No entanto, tudo isto culminou, curiosamente, num período em que a ciência experimental começava a impor-se mais fortemente, abandonando explicações de ordem mítica e procurando explicações directamente observáveis.

O dispositivo em análise insere-se na série de maquinarias da visão produzidas pelos séc. XVI e XVII e, ao alterar profundamente os regimes do visível, constitui-se como um dos momentos chave no que concerne à análise do período pré-fotográfico. As origens deste dispositivo são remotas. Sabemos que surgiu por volta do início do séc. XVII, como consequência lógica da descoberta do telescópio. No entanto o seu estatuto foi durante muito tempo relegado a mera curiosidade. Só passa a manifestar um carácter operativo na ciência e no conhecimento a partir do séc. XIX com os progressos na óptica.

A alteração profunda das condições de possibilidade da visão, a criação da Imprensa em 1450 e o período designado por Descobrimientos, reacenderam a então mortíça demanda de anexação do visível e produziram imagens para a anunciação de um “mundo novo”. As imagens desse mundo novo anunciado por Hooke, Leeuwenhoek ou De Gheyn deixaram atónita uma época que iria incubar a ilustração científica.

A pesquisa da paternidade do microscópio é tarefa difícil. Sabemos que Galileu conhecia já a possibilidade de usar a sua luneta como microscópio:

*“Envio a vossa excelência uma luneta para ver ao perto as coisas mais pequenas (...) Demorei a enviá-la porque ainda não estava perfeita e tive dificuldades em perceber o modo de trabalhar perfeitamente as lentes. (...) Contemplei muitos animais pequenos com uma admiração infinita. A pulga, por exemplo, é absolutamente horrível; o mosquito e a traça são absolutamente belos; e foi com enorme contentamento que vi*

*como as moscas e outros pequenos animais conseguem subir por espelhos.*<sup>55</sup>

Um dos aspectos que torna difícil essa pesquisa é a grande proliferação de tratados datados do séc. XVII que reclamam a autoria conceptual deste invento, dos quais não temos a concretização material. Alguns autores advogam que gregos e romanos dispunham já de dispositivos semelhantes ao microscópio, enquanto outros crêem que estes tinham apenas um conhecimento reduzido quanto às propriedades do vidro (relembre-se a exemplo a prática do Imperador Nero de levar consigo para assistir aos combates uma esmeralda polida). Uma vez que nos interessa mais determinar as condições que constituíram a oportunidade histórica do seu surgimento e os usos que dele advieram do que a sua origem exacta, adoptaremos uma visão cronológica consensual.

Os registos mais antigos que atestam a existência de um aparelho semelhante ao microscópio simples datam do ano 2000 antes da era Cristã, na dinastia chinesa Chow-Foo. Este aparelho consistia num tubo com um lente refractiva numa das extremidades que era depois cheio de água a diferentes alturas para obter diferentes graus de ampliação.

Um grande hiato decorreu entre o registo da utilização deste primeiro tubo e o seguinte. Em 384 a.C. um aparelho com um funcionamento presidido por um princípio semelhante e referido como *burning sphere* foi registado por Aristóteles e, apesar da sofisticação geralmente atribuída aos clássicos, este aparentava ser muito mais simples do que o utilizado pelos chineses. Pensa-se que terá sido utilizado para ampliar pequenos objectos e também para tratar leprosos, queimando as suas feridas através da condensação da luz solar.

Jabez Hogg na sua obra *History of Microscope* refere-se a estes globos de vidro:

*“From a passage in Aristophanes it is plain that globules of glass were sold at the shops of the grocers of Athens, in the*

---

<sup>55</sup> GALILEU, *apud* SICARD, Monique. A fábrica do olhar.

*time of that comic author. He speaks of them as "burning spheres". 56*

Este aparelho, tal como outros aspectos desenvolvidos na época clássica, viu o seu desenvolvimento tolhido pela conturbada Idade Média. A observação e reprodução da natureza estiveram durante os seguintes períodos confinados a meios técnicos reduzidos.

Plínio, o velho, cuja vida foi devotada à observação e descrição dos fenómenos naturais, como que antecedendo a ciência experimental, temia pelos efeitos da reprodução da natureza. Aconselhou os copistas a limitar a sua descrição da natureza ao verbal, alertando-os para o carácter enganador de certas ilustrações, produto de dotes individuais de representação manual.

*"as ilustrações são propensas ao engano, especialmente quando é necessário um grande número de tintas para imitar a natureza"*

Esta citação de Plínio, o velho, caracteriza o pensamento típico de uma época. Seguindo o quadro proposto por Lúcia Santaella<sup>57</sup> de organização da história em seis eras civilizacionais (da comunicação oral, da escrita, da impressa, de massas, mediática e digital) esta citação exprime a era da comunicação oral, ou seja, o primado da oralidade sobre o das imagens.

No dealbar da Idade Média, e seguindo ainda a proposta de Santaella, a proliferação do *scriptorium* assinala a passagem à era da comunicação escrita. Para além da transcrição de textos, estes monges medievais estavam ocupados a traduzir o mundo em imagens. Numa época em que o mundo real era entendido como o reflexo do mundo divino, as imagens criadas por estes monges para os que não podiam aceder ao conhecimento escrito são um reflexo do seu conhecimento e saber.

Nos séculos XV e XVI dá-se a transição para a era da comunicação impressa e consigo uma vontade de anexação e classificação do visível que foi catalizada pela actividade dos Descobrimentos.

---

<sup>56</sup> HOGG, Jabez – History of Microscopoe p. 2

<sup>57</sup> SANTAELLA, Lúcia – Porque as comunicações e as artes estão convergindo.

O contacto com novas culturas, diferentes práticas e usos sociais, determina no homem uma relativização da sua esfera do saber e, naturalmente, do ser. Este aspecto da exploração de fronteiras geográficas é responsável por uma série de alterações na história das mentalidades, das quais destacamos a mudança nos binómios Teocentrismo/Antropocentrismo e Geocentrismo/Heliocentrismo. Esta sede de conhecimento decorrente da observação directa do natural e da necessidade de criação de um registo apropriado determinaram as condições de possibilidade do ressurgimento do interesse pela microscopia e trouxeram um novo ímpeto ao desenvolvimento dos dispositivos de ampliação da visão. A história do microscópio conheceu assim os seus grandes impulsionadores.

*“ As primeiras observações surpreendem; a novidade deste olhar técnico exige a realização de desenhos e gravuras. Mais tarde, a microscopia surgirá como o verdadeiro instigador do desenho da história natural.”<sup>58</sup>*

Os microscópios podem ser simples ou compostos. Os microscópios simples possuem uma só lente, como as lupas. Os microscópios compostos possuem duas lentes, uma objectiva e uma ocular. Numa perspectiva consensual atribui-se o primeiro microscópio simples ao holandês Anton Van Leeuwenhoek. Relativamente ao composto, a paternidade divide-se entre holandeses e ingleses: o fabricante de óculos Zaccharias Janse, em colaboração com o filho em 1590<sup>59</sup>, e o Inglês Robert Hooke em 1655.

O princípio basilar do microscópio é a utilização de lentes convexas. É este elemento que lhes confere o grande poder de ampliação<sup>60</sup>. No entanto, este aspecto também apresenta uma desvantagem, que é o de restringir o campo de visão.

Robert Hooke introduziu um globo de água no microscópio, resolvendo o problema parcialmente. Terá tomado conhecimento dos escritos da antiguidade que relatam a utilização dos mesmos, como em Séneca e Aristophanes. Esta introdução funcionava como uma lente grande angular e veio revolucionar as vistas

<sup>58</sup> SICARD, Monique – A fábrica do olhar. p. 82.

<sup>59</sup> Não existe nenhum exemplar deste aparelho, só o que nos é reportado por Cornelis Drabbel em 1619.

<sup>60</sup> O microscópio usado por Leeuwenhoek é exemplar porque possuía já uma capacidade de ampliação da ordem dos 0,2 mícron, semelhante à magnitude dos actuais

microscópicas. Tinha conhecimento do trabalho desenvolvido por Leeuwenhoek e em 1665 explicou o seu funcionamento<sup>61</sup> na introdução da sua obra *Micrographia Illustrada*.

Esta obra apresenta para nós um interesse duplo: enuncia os princípios do funcionamento do microscópio e, simultaneamente, constitui-se já enquanto resultado de uma nova linguagem descritiva, a ilustração científica, que o próprio dispositivo em questão no livro instaurou.<sup>62</sup>

Robert Hooke, que contou com o desenho na sua formação académica, enceta o processo de descrição do real objectivo deixando atónitos os seus contemporâneos. A ilustração científica sublinha o primado do olho.

*“Una ilustracion científica es una componente visual, resultado de una observación minuciosa e idónea de un sujeto en estudio, que permite complementar un texto, eliminando las barreras lingüísticas.”*<sup>63</sup>

Esta citação apresenta um conteúdo algo insidioso e, diríamos, mesmo contraditório. Se a imagem permite, como referido, complementar o texto, é porque co-existe com este e assim sendo não elimina barreiras linguísticas, já que a imagem continuará a existir limitada à função performativa de legenda. Se por outro lado quisermos atribuir às imagens da ilustração científica uma autonomia total, eliminando as barreiras linguísticas, estaríamos a comprometer a sua eficácia. E neste caso concreto a imagem pretende ser uma representação aperfeiçoada e idónea do que é visto, donde a eficácia é um objectivo importante. Podemos dizer que o conteúdo duplamente enunciado através do texto e da imagem aumenta significativamente a probabilidade de sucesso na sua transmissão.

---

<sup>61</sup> “If you desirous, of obtaining a microscope with one single refraction, and consequently capable of procuring the greatest clearness and brightness any one kind of microscope is susceptible of, spread a little of the fluid you intend to examine on a glass plate; bring this under one of your globules, then move it gently upwards till the fluid touches the globule, to wich it will soon adhere, and that so firmly as to bear being moved a little backwards or forwards. By looking throught the globule, you will then have a perfect view of the animalcules in the drop”. HOOKE, Robert, Apud HOGG, Jabez – History of Microscpe.p.5.

<sup>62</sup> Como refere Roland Barthes, há uma “inversão histórica”, pois “a imagem já não ilustra a palavra; é a palavra que, estruturalmente, é parasita da imagem”.

<sup>63</sup> [www.a-d-a.com.ar/descargas/sacapuntas\\_oo2.pdf](http://www.a-d-a.com.ar/descargas/sacapuntas_oo2.pdf), autoria de ESTIVARIZ, Maria; PÉREZ, Marina; THEILLER, Mariela.

De entre as muitas experiências realizadas por Hooke, destaca-se normalmente a observação de um pedaço de cortiça, momento onde foi usada pela primeira vez a palavra célula, que ainda hoje permanece com a mesma acepção.

Sabemos que todos os fenómenos ópticos são triádicos, implicando um olho que olha, um objecto que é visto e um meio que está entre eles. No caso da visão assistida, o fenómeno passa a expressar-se numa função de 4 termos, portanto, um quadrinómio, em que ao processo se acrescenta uma lente simples, no caso dos óculos, ou um complexo de lentes, no caso do microscópio, do telescópio ou do aparelho fotográfico. Esse outro elemento, não o tivéssemos determinado como quarto termo da função, designá-lo-íamos de terceiro excluído, tal é a oposição que estes aparelhos encontraram na sua época, como já referimos a propósito das lentes. O desenvolvimento do microscópio constitui portanto um importante nó na evolução do trinómio já referido visão/conhecimento/verdade, justamente enquanto agenciador de saberes. O microscópio serviu para observar organismos animais e vegetais, delimitando domínios específicos nas disciplinas do saber, como a histologia ou a entomologia. A sua utilização introduziu a vontade taxonómica já aqui referida como processo de *saque do invisível*. Nas palavras de Huygens:

*“...que louva encarecidamente essas maquinarias da visão, tão úteis que permitiam ao embrião das ciências da observação, que então começavam a desenvolver-se aceleradamente, encetar o lento e laborioso trabalho de ampliação do visível e do conhecido pelo saque do invisível”<sup>64</sup>*

Estes aparelhos, longe de serem apenas próteses, funcionam também como instrumentos de adesão ao visto, propondo uma nova visão do mundo, naturalmente não sem antes levantar uma série de questões. É também porém necessário considerar que, apesar de lhes louvarmos os feitos, os microscópios desta era eram ainda muito diferentes uns dos outros e não normalizados. Isto fazia com que se vissem diferentes coisas e que a necessidade de legendagem das imagens originasse as mais fantásticas narrativas. Após um período de abandono da pulsão microscópica, o microscópio voltou na segunda metade do séc. XIX a conhecer

---

<sup>64</sup> FRADE, Pedro Miguel – Figuras de Espanto p. 29

impulsionadores, beneficiando com a associação à fotografia, revelando imagens de verdade e rigor. Apesar da microfotografia ter conhecido uma maior difusão, o verdadeiro pasmar pela visão detalhada decorreu durante a “primeira era” do microscópio.

Permitindo ao olho ver o que não via e ao espírito o que desejava ver, a observação auxiliada revelou o “novo mundo”:

*“Mas aqui, neste mundo inacessível à experiência, tudo é objecto de espanto e faltam palavras para relatar a estranheza celular.”<sup>65</sup>*

Este “mundo novo” revelava-se àqueles que podiam deleitar-se com uma espreitadela ao mundo microscópico *in loco*, mas também àqueles que a ele podiam aceder *in deferido* através das cópias disseminadas pela imprensa que inundaram os imaginários da época. Todas estas imagens de pormenor que parecem quase impossíveis de realizar sem trair a realidade dos objectos serão evidentemente postas em causa quando da associação desta técnica com a fotografia, a microfotografia, mas nesta época era o que melhor permitia uma visão do detalhe.

## 2.6. A Lanterna mágica

*“Talvez não por acaso, foram poetas e artistas que primeiramente se deram conta das mudanças radicais que estavam a caminho. As primeiras máquinas ópticas, como a lanterna Mágica de Athanasius Kircher, a «fantasmagoria» de Robertson, a descoberta da fotografia por Niépce e Daguerre, ou a invenção do «gramofone» por Edison, de imediato provocaram reacções da parte de muitos artistas, como Poe, Baudelaire, Hoffmann, Villiers, Shelley, Proust e Joyce, entre muitos outros, revelando uma perspicácia que o pensamento*

---

<sup>65</sup> SICARD, Monique – A fábrica do ohar. p. 85.

*demorou a acompanhar. A preocupação com as máquinas «impossíveis» ou «maravilhosas» dos Duchamp, Picabia, Tingély, etc., antecipava respostas a questões, que só começaram a ganhar nitidez no século XX, nomeadamente com Bertold Brecht, Walter Benjamin, Clement Greenberg e uns poucos mais, que se deram conta desta nova capacidade de requisição da técnica, com a introdução generalizada técnica na cultura, caso da rádio, do cinema e depois da televisão.”<sup>66</sup>*

A história do aparelho óptico designado lanterna mágica é talvez a que melhor ilustre o propósito deste capítulo: colocar em evidência a incredulidade proporcionada pelos aparelhos ópticos que precederam o surgimento da fotografia. No entanto seria impossível traçar uma genealogia da visão sem remontar aos óculos, ao Microscópio e ao telescópio, sublinhando as implicações do seu surgimento e aperfeiçoamento.

A lanterna mágica, termo cunhado por Thomas Rasmussen Walgensten, deriva de outro aparelho já aqui referido: a *camera obscura*. As utilizações de carácter lúdico deste aparelho encontraram na lanterna mágica o sucessor ideal. Há referências a este aparelho nos escritos de Cornelius Drebbel por volta de 1630, mas o curso da história e a mão de alguns historiadores encarregou-se de atribuir a criação deste aparelho a Athanasius Kircher nos anos decorrentes, entre 1640 e 1644. No seu livro *Ars Magna Lucis et Umbra*, Kircher descreveu o funcionamento da câmara escura e da lanterna mágica. Este aparelho consiste numa lanterna de vidro, onde uma fonte de luz, normalmente uma vela ou lâmpada de petróleo, projectam numa superfície branca, um lençol ou uma cortina de fumo, uma imagem desenhada num vidro e colocado no passa-vistas.

Afastando a impressão primeira de que o sucesso deste tipo de aparatos se ficou a dever unicamente a uma ingenuidade do espectador<sup>67</sup>, torna-se necessário novamente colocarmos a mente na posição das mentes não treinadas pela fotografia e pelo cinema, de modo a imaginar a verosimilhança que estas projecções atingiam.

---

<sup>66</sup> MIRANDA, José Bragança em [http://pwp.netcabo.pt/jbmiranda/Mestrd\\_06.htm](http://pwp.netcabo.pt/jbmiranda/Mestrd_06.htm)

<sup>67</sup> Argumento usado em algumas abordagens da historiografia do pré-cinema.



As imagens utilizadas para projecção eram inicialmente desenhadas em placas de vidro, exigindo horas de trabalho minucioso de pintores, gravadores ou miniaturistas para conseguir os resultados desejados. Os efeitos produzidos nos espectáculos de lanterna mágica reduziam-se ao aparecimento e desaparecimento, aumento e diminuição de tamanho da figura. Nalguns casos, recorrendo à hábil manipulação de duas vistas sobrepostas obtinha-se uma sugestão de movimento.

Esta técnica evoluiu e as figuras passaram a apresentar-se em pranchas, onde as imagens se justapunham em grupos. A sequência de imagens apresentadas, decompunha um movimento ou aspectos de uma narrativa. Um dos exemplos das animações típicas das primeiras projecções era a utilização de placas com os vários momentos que compõem uma expressão facial. Quando pensamos a simplicidade que constituía o fascínio nesta época, constatamos a complexidade atingida numa sociedade que cada vez mais exige a produção de imagens para consumo.

O reconhecido inventor da lanterna mágica expressa no seu *Ars Magna* a necessidade de preceder uma exibição com a lanterna mágica de uma advertência aos espectadores de que o que estavam prestes a presenciar tratava-se de efeitos de óptica e não magia. Manifestando uma preocupação de desmistificação da imagem projectada. Ao que parece esta era uma prática comum antes de qualquer projecção com a lanterna mágica, o que nos coloca numa posição paradoxal. O espectador de uma sessão de lanterna mágica é confrontado com uma ilusão, que se quer em tudo ilusória, à qual é porém, previamente retirada, mediante aviso, toda a capacidade de cumprir o propósito para o qual é concebida. Perante este paradoxo empreendemos uma série de possíveis explicações para a existência de tal observação: considerando que o impacto destas imagens seria de facto enorme, este aviso prévio poderia servir não como inibidor do efeito ilusão, mas apenas como um moderador necessário que reduzia os efeitos excessivos e indesejáveis de tais visões; não sendo esse o caso, podemos imaginar que uma tal prática, susceptível de singrar mais facilmente em meios mais marginais, para poder circular e ser exibida em circuitos "oficiais", tenha sido sujeitada a esta obrigação *pró-forma*<sup>68</sup> de avisar os espectadores nesse sentido; na tentativa de esgotar as explicações possíveis que afastem a hipótese acima referida do aviso inibidor, imaginamos ainda

---

<sup>68</sup> Robertson, criador da *phantasmagoria* foi expulso do pavilhão onde realizava as suas performances. Continuou as suas apresentações na Cripta de um convento abandonado.

a possibilidade de esta ter sido uma forma testada, que fazendo uso de uma certa psicologia invertida para conquistar os mais cépticos, começava por desacreditar o que se seguiria, desse modo, já mais provável. De qualquer maneira, permanecendo por descortinar o objectivo desta prática, sabemos que fazia parte do acordo de “suspensão de objectividade”. Ainda hoje, quando assistimos a uma sessão de cinema, procedemos a esse acordo tácito.

A forma mais referida de espectáculo com a lanterna mágica é a fantasmagoria. Este reveste-se ainda mais de questões paradoxais.

Usamos aqui uma descrição de uma sessão de fantasmagoria celebrizada por Johann Samuel Halle e descrito por Laurent Mannoni em *A grande arte da luz e da sombra: arqueologia do cinema*.

*“O pretendido mago conduz o grupo de curiosos a uma ambiente revestido de um pano negro, e no qual se acha um altar pintado também de negro, com dois candelabros e uma cabeça de morto, ou uma urna funerária. O mago traça um círculo na areia, em volta da mesa ou do altar, e pede aos espectadores que não atravessem o círculo. Ele começa sua conjuração, lendo num livro e fazendo fumaça com uma substância resinosa para os bons espíritos e com coisas fétidas para os maus. Num único golpe as luzes se extinguem por si mesmas, com um forte ruído de detonação. Nesse instante, o espírito invocado aparece pairando no ar, por cima do altar e da cabeça da morte, de tal maneira que parece querer alçar voo pelos ares ou desaparecer debaixo da terra. O mágico passa a sua espada diversas vezes através do espírito, que lança um grito lamentoso. O espírito, que parece elevar-se da cabeça da morte numa ligeira nuvem, abre a boca; os espectadores vêem então abrir-se a boca da cabeça da morte e ouvem as palavras pronunciadas pelo espírito defunto, num tom rouco e terrível, quando o mágico lhe faz perguntas. Durante toda essa cerimónia, relâmpagos resgatam o ambiente ... e ouve-se um ruído terrível de tempestade. Pouco depois os candelabros acendem-se por si sós, enquanto o espírito*

*desaparece, e seu adeus agita de maneira sensível os corpos de todos os membros da plateia... A sessão mágica chega ao fim, enquanto cada qual parece perguntar ao vizinho, com um palor lívido no rosto, que julgamento deve fazer a respeito desse encontro com o mundo subterrâneo.”*

Estes espectáculos levados a cabo por mágicos e cientistas, alcançaram o apogeu com Etienne-Gaspard Robert. Do grego, a definição de fantasma exprime a noção de vir à luz. Tratando-se de uma imagem espectral, não poderia ser mais bem empregue o termo. No entanto, o processo sob o qual as imagens “tomam corpo” nos espectáculos de fantasmagoria é o seguinte: após as luzes se apagarem, dando lugar ao “encontro com o mundo subterrâneo” o escuro dá lugar a uma lógica do invisível, do fantasmagórico. Este tema tem suscitado diversas abordagens quanto aos rituais levados a cabo nestas exhibições para, através de mecanismos semióticos, serem produzidas as ilusões. No entanto, apesar do já visto anteriormente procedimento de aviso aos espectadores antes do “acontecimento mágico”, a dúvida subsiste quanto aos propósitos destes acontecimentos. As abordagens dividem-se entre os que defendem que estes espectáculos e os meios de exibição em que eles estão inseridos exploram tendências obscuras da época e os que defendem que através da colocação em evidência do dispositivos utilizados para a produção das ilusões estes espectáculos contribuem para combater uma credulidade no misticismo e nas artes de feitiçaria.

É possível que co-existisse alguma ambiguidade nos espectáculos de fantasmagoria e no caso concreto dos de Robert, conhecido neste meio como Robertson.

A utilização de uma série de truques parece apontar mais para um desejo profundo de sucessão ilusória. A utilização da cortina de fumaça, desenvolvida por Robertson, aumenta o aspecto fantasmagórico das imagens projectadas, contrariamente à projecção em tela, onde é já esperado que surjam imagens. Utilizou também ventríloquos que davam voz aos fantasmas, respondendo às perguntas da audiência. Utilizou ainda, numa fase posterior à invenção da fotografia, fotografias em vez dos desenhos de figuras famosas já falecidas, ou mesmo de entes mortos do público. Fez uso de elementos infiltrados na audiência e, por fim, mas talvez mais revelador, escondia o aparato gerador da ilusão.

Este último aspecto é sobretudo indício de que as aparições se pretendiam verosímeis. Os restantes ardis tendo em vista a espectacularidade também traduzem uma vontade de superação do mero espectáculo para a ordem do fenómeno oculto. No final destas performances, por vezes Etienne perguntava à sua audiência petrificada, num tom satírico, se alguém desejava esconjurar os mortos.

Esta adaptação da lanterna mágica desenvolveu um percurso particular em relação à indicada nos trabalhos de Kirchen e utilizada pelos jesuítas como instrumento de jugo dos povos indígenas.

Este caso, se como toda a história da recepção de uma nova técnica, é uma história de perplexidades, é ao mesmo tempo uma história dos que possuem a supremacia técnica. É fácil censurarmos hoje o aproveitamento feito pelos evangelizadores desses mecanismos ainda desconhecidos por uma grande parte da população mundial. Mas se num parênteses supusermos que eram os povos indígenas a deter o conhecimento desta tecnologia, será já fácil para nós imaginarmos que a utilizariam para ampliar o já existente e normal medo de civilizações ditas selvagens por parte dos povos colonizadores. As imagens de bestas habitantes da selva projectadas nas frondosas folhagens teria produzido aos olhos dos colonizadores não apenas espanto, mas incredulidade.

Assim perfilámos as maravilhosas máquinas de ver mundos, o nosso mundo em diferido, visto pela câmara escura, o astro-mundo do telescópio, o sub-mundo do microscópio, e o outro-mundo da lanterna mágica. Tratando-se de tecnologias que se traduzem por imagens, torna-se impossível dissociá-las das imagens que as acompanharam e difundiram. Qualquer um destes aparelhos apresenta estreita correlação com o desenho. A câmara escura na medida em que permite uma transposição da realidade em 2D, o microscópio e o telescópio para efectivarem as conquistas e a lanterna mágica, de maneira um pouco diferente, uma vez que os anteriormente referidos são aparelhos de apreensão da realidade e este funciona como produção de realidade, ficção.

Como podiam estas imagens da técnica depender ainda das limitações do rudimentar desenho, Leeuwanhoek lamentava os seus péssimos dotes de desenhista, contrariamente a Hooke, seu parceiro Inglês que, como já vimos, desenhou por mão própria as imagens resultado das suas observações.

Com o surgimento da fotografia e a invenção do daguerreótipo, todos estes nichos tecnológicos assimilaram a fotografia em proveito do real.

A lanterna mágica passou a usar daguerreótipos em vidro, e se se tratava de esconjurar, então assim era não só uma imagem semelhante, de valor totémico, mas uma verdadeira imagem idêntica, de valor identitário do indivíduo em questão. Evidentemente nesta época, o espanto da verosimilhança nada tinha a ver com as modernas teorias da indicialidade fotográfica, mas sim da verificação, ponto por ponto, de coincidência imagem / referente.

A microscopia e a telescopia incrementaram ainda mais a pulsão escópica associando-se à fotografia, dando origem à microfotografia e à telefotografia.

Alfred Donn , microscopista e apaixonado pelas novas tecnologias, não esperou muito após o anúncio de Arago e começou por juntar uma câmara escura   extremidade de uma ocular do microscópio. Não tardou a anunciar no dia 27 de Fevereiro de 1840 a experiência bem sucedida:

*“Depois de ter retirado a ocular do microscópio, recebo a imagem do objecto numa pequena tela transparente que me serve para encontrar o foco; quando a luz produz a sua impressão sobre esta chapa, exponho-a como habitualmente ao vapor do mercúrio.”*

Esta apresenta o dos novos mundos agora pelos rigores da fotografia ver  o seu impacto amplificado, abrindo-se da restrita esfera científica e intelectual a outras esferas, como a artística.

A possibilidade de partilha do olhar, facultado por estas imagens permitiu o diálogo científico, da mesma forma que com o surgimento da imprensa e a dissemina o de textos surgiu a leitura silenciosa.

Apesar de na sua recep o a fotografia não ter sido reconhecida como arte desde logo, o seu potencial expressivo irá alterar indelevelmente a arte então produzida. Penetrando e deixando-se penetrar pelas práticas artísticas, mas não sendo considerada como tal, irá provocar reac es diversas entre a classe artística. As vozes dividiam-se entre os que viam vantagens para a prática artística e as que sentiam em potência a dispensa da arte na apresenta o de Arago   câmara dos deputados.

Se nenhum pincel se comparava ao “lápiz da natureza”<sup>69</sup>, alguns espíritos mais astutos anteviram a possibilidade de reprodução das obras de arte ou a possibilidade de substituir os esboços lentos por fotografias. Muitos advogavam em prol do olho selectivo do artista e em detrimento da demasiada cientificidade daquelas imagens. As reacções ao surgimento da fotografia do meio artístico mais difundidas nas histórias da fotografia são as dos miniaturistas.

Mas a anexação do visível levada a cabo pela fotografia foi conquistando não só visibilidade como reputação.

*“Klee encontraba ventajoso considerar el mundo físico como una colección de cosas mutables, Y estaba convencido de que, por médio de un escrutínio realmente penetrante de la naturaleza, seria posible llegar a un profundísimo florecer del sentimiento. Según él, ya era hora de que el artista trabase conocimiento con las imágenes fantásticas del microscópio que solo el “realista” juzgaria excesivamente imaginativas e incomprensibles (...) el artista, insistia Klee, ha de interesarse por el microscópio, por la historia y por la paleontología, y no con objecto de descubrir la verdad literal en esas cosas, sino para libertar pensamientos, para realizar su comprensión de procesos más esenciales ( y desarrollar lo que Klee solía llamar consciência cosmológica)”*<sup>70</sup>

Klee procurava encontrar os elementos essenciais da natureza e expressá-los em unidades mínimas de comunicação visual. Este caminho para o essencial conduziu-o à génese da vida, numa procura do essencial, portanto, para lá do visível.

*“La naturaleza no es lo que aparenta. Es preciso (...) que la contemplemos de novo”*<sup>71</sup>

---

<sup>69</sup> TALBOT, FOX - The pencil of nature.

<sup>70</sup> SCHARF, Aaron – Arte y fotografia. p. 322.

<sup>71</sup> Idem, p.326.

Odilon Redon, também referido por Scharf é outro artista que se deixou fascinar, entregando-se ao escrutínio da natureza.

*“Siempre he sentido la necesidad de copiar del natural los objetos pequeños, sobre todos los que son casuales o accidentales. Solo después e hacer un esfuerzo de voluntad para representar con minucioso cuidado una brizna de hierba, una rama, la faz de una vieja pared de piedra, me siento tan abrumado por la irresistible urgência de crear algo imaginário. La naturaleza exterior, asimilada y medida de esta forma, se vuelve – por transformación – mi fuente e mi fermento. Debo mis mejores obras al momento que sigue a estos ejercicios.”<sup>72</sup>*

Redon era amigo de Armand Clavaud, botânico que o introduziu no estudo destas formas vivas que tinham simultaneamente o que de mais vivo existia na superfície da terra, mas que eram também abstractas, podendo por isso corporizar diferentes seres.

O pintor Wyke Bayliss antes ainda do surgimento da fotografia pronunciava-se a propósito das imagens divulgadas pelo microscópio:

*“ El microscópio aumenta nuestro conocimiento, pero no ayuda al artista; al contrario, en cierto modo choca con su sentido de la proporcion [...]. La vista normal ya capta más de lo que se puede expressar por médio del arte. Por consiguiente, aumentar la intensidad de la vision, ampliar su rádio, solo sirve para incrementar la perplejidad del artista y la dificultad de elegir, a menos que [admitia Bayliss de forma más bien vaga] este aumento de intensidad y esta ampliación del rádio le permitan penetrar la verdad superior como algo distinto de la verdad menor.”<sup>73</sup>*

---

<sup>72</sup> REDON, Odilon, citado por SCHARF, Aaron – Arte y fotografía.

<sup>73</sup> SCHARF, Aaron – Arte y fotografía p. 326.

A actividade artística, decorrendo essencialmente de operações de processamento da percepção visual manifesta ao longo da sua história uma variação quanto à consciência do investimento ocular artista/sujeito. Martin Jay propõem uma caracterização de momentos da história designados oculocêntricos.

## 2.7. Períodos oculocêntricos

A valorização da experiência ocular e a consciência da complexidade do aparelho óptico e das operações de mediação do real por si realizadas manifesta-se mais intensamente em algumas épocas, os designados períodos oculocêntricos<sup>74</sup>. Um bom exemplo da cultura ocolocêntrica ou olhocêntrica é a época do Renascimento.

Sob o epíteto "*arrow in the eye*"<sup>75</sup> é dado àquele que observa um papel de grande importância até então inexistente na história da arte, para além de se reunirem esforços no sentido de se formular um sistema que permita a representação sistematizada do que é visto.

O Impressionismo, geralmente invocado pela libertação do paradigma realista, é considerado nesta perspectiva um produto das investigações levadas a cabo por investigadores como Charles Henry, escritor francês responsável pela teoria do Atomismo Visual<sup>76</sup>. Os homens da ciência como Henry estavam nessa altura preocupados em identificar e isolar as unidades visuais mínimas e em analisar os efeitos produzidos pela exposição a esses estímulos. As investigações levadas a cabo neste domínio conduziram a obras como as de Georges Seurat e de Paul Signac.

O olho surge aqui não como entidade transparente e inócua, mas como elemento determinante da experiência visual e por isso objecto de meta-reflexão (não será necessário referir que este aspecto é característico da modernidade, em que as obras se debruçam sobre as vicissitudes da técnica que as subjaz).

---

<sup>74</sup> JAY, Martin – Downcast Eyes: the denegrition of vision in twentieth century French thought.

<sup>75</sup> Metáfora empregue nesta época num fresco de Andrea Mantegna, usado para representar a formulação das leis da perspectiva, em que todos os raios visuais convergem para o olho.

<sup>76</sup> MANOVICH, Lev - The engineering of vision from Constructivism to computers.



Outro período apontado por Martin Jay como oculocêntrico é a arte francesa produzida na corte de Luís XIV, onde as imagens produzidas surgem como resposta à solicitação de uma classe em ascensão que se afirma através do aspecto visual da cultura material.

Actualmente, viveremos nós no paradigma do olhocentrismo?! Mais do que em qualquer outra época, é através da visão que o homem se relaciona com o mundo. Os aparelhos e máquinas que desde a revolução industrial não cessaram de desenvolver-se e foram progressivamente substituindo o homem, não estão no entanto aptos a prescindir totalmente dele, ainda que meramente para vigilância. Tecnicamente o homem é convocado a monitorizar. Nesta perspectiva podemos afirmar que vivemos num período olhocêntrico, em que o homem é continuamente solicitado a interagir visualmente com a realidade envolvente. Apenas este aspecto justificaria já uma exegese sobre a Visão.

**Capítulo III**  
**Breve historiografia da fotografia**

### 3.1 – Breve historiografia da fotografia

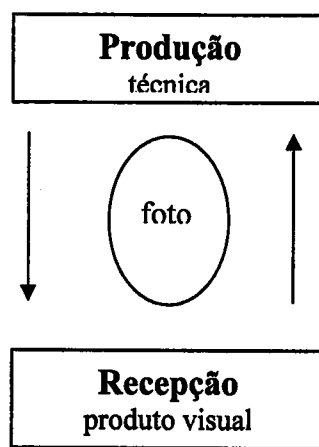
Neste capítulo iremos analisar retrospectivamente determinados contextos, favoráveis ou desfavoráveis ao avanço da técnica que culmina, no âmbito deste estudo, no surgimento da fotografia. No encaço genealógico da fotografia e antes de dispormos sobre o *ser* dessas imagens que nos manterão ocupados durante esta redacção, olhemos para a historiografia da fotografia.

Se tomarmos à consideração as dezenas de publicações disponibilizadas pouco tempo após a difusão fotográfica, percebemos que haviam já muitas histórias da fotografia a ser redigidas aquando do surgimento deste médium. Passados apenas dois meses da apresentação pública da fotografia por Arago, Sir John Herschel apresentou à comunidade científica britânica um estudo que dava conta dos vários investigadores e químicos que se encontravam a desenvolver técnicas de produção de imagens e no qual se incluía os seus próprios contributos. Este texto consiste num bom levantamento da técnica que se produzia na altura.

Estas compilações tiveram naturalmente contornos de histórias da técnica e/ou histórias de autores, uma vez que ainda não havia o tempo de permeio necessário à elaboração de uma visão mais antropológica dos usos da fotografia. Além disso havia ainda a questão do surgimento da fotografia se pensar dependente apenas de questões técnicas tais como a capacidade de fixar as imagens da câmara escura.

Actualmente, em via de uma mais ampla compreensão do que é o fenómeno fotográfico e do que poderá ser um adequado enquadramento epistémico, questiona-se o que deverá ser exactamente a história da fotografia.

Tentemos esboçar o seguinte gráfico:



Este gráfico ilustra três aspectos da fotografia. Numa primeira instância, a parte que diz respeito a todo o aparato técnico, com existência material concreta, e que permite realizar o corte *espacio-temporal*, tirar a fotografia, tópica que designámos de *Produção*.

Esta primeira instância diz respeito à história da técnica. Tem início nos primeiros desenvolvimentos da óptica e traça um longo trajecto, já vetusto, passando pela câmara escura e chegando até às primeiras experiências bem sucedidas de fixação de imagens com Niépce e Daguerre.

A segunda instância é a história da estética e remete-nos para a fotografia, na sua recepção e circulação codificada em sociedade. A história desta tópica é a *imago mundi*, só passível de se traçar recorrendo aos autores e às imagens. Uma história ilustrada que visa uma semântica fotográfica.

No meio destas duas instâncias concretas da fotografia temos o “*espaço entre*”<sup>77</sup>, ou *zwischen*<sup>78</sup>. Algo que não é imaterial, mas cuja materialidade não pode competir com a das outras duas instâncias. Algo que se forma pela adição dos factores anteriormente mencionados, mas que, uma vez adicionados, subtraindo uma e depois a outra instância, restará ainda algo para analisarmos. Restará ainda um *não-se-sabe-muito-bem-o-quê*, que tem inquietado tanta gente desde a sua génese. Este *espaço entre* é a parte que na recepção visual da fotografia não é relevado na leitura, mas que dá precisamente à fotografia a sua especificidade.

A sua origem oculta<sup>79</sup> e génese automática, ou como referido por Daguerre *spontaneous reproduction*, fazem da fotografia um caso que merece estudo autónomo consoante o seu estatuto de produção.

<sup>77</sup> Sandra Leandro

<sup>78</sup> Termo usado por Heidegger

<sup>79</sup> FLUSSER, Vílem - Ensaio sobre a fotografia.

Esta instância-entre ou *entreinstância* é o espaço intersticial entre produção e recepção, que mesmo constituindo-se como intervalo ou fenda, mesmo constituindo-se como não espaço, concorre para a sua delimitação topográfica. Podemos por isso falar aqui de uma atópica, de um espaço sem local.

A história desta atópica é (possivelmente) como define Pedro Miguel Frade<sup>80</sup> a dos protocolos de frequência de imagens fotográficas. Uma história de letrecia visual, como a que nos conta o episódio da impossibilidade de leitura de uma fotografia por parte de um índio, quando esta se lhe apresenta.

Posto este esquema tripartido das esferas constituintes da fotografia, iremos tentar agrupar as diversas abordagens fotográficas, numa análise afim à desenvolvida por José Afonso Furtado e Ana Barata<sup>81</sup>. Assim, temos os autores que fazem coincidir a história do médium com a história da técnica. O surgimento da técnica fotográfica com as experiências *proto* ou *paleo-fotográficas*, da câmara obscura até às tentativas reconhecidamente bem sucedidas de Daguerre e de Talbot.

Dentro desta abordagem destacamos a história de Georges Potonnié, *Histoire de la découverte de la photographie*, editada em 1925, onde essa questão surge justamente como sobreposição. Outra obra de referência é a de Josef-Marie Eder, *History of photographie*<sup>82</sup>, onde vemos o autor dedicar-se a questões que vão para além da técnica apenas numa ínfima parte da sua obra.

No entanto, sabemos que a história da fotografia não pode ser reduzida à história da técnica. Desde 1725 que estão disponíveis os conhecimentos ao nível da química e da óptica que permitiriam mais tarde a consecução da fotografia. E no entanto, (se levarmos em conta a apresentação pública de Arago à câmara dos deputados a 6 de Julho de 1839) esta só surgiu quase um século mais tarde.

Em Raymond Lécuyer<sup>83</sup>, Helmut Gernsheim<sup>84</sup> e Beaumont Newhall<sup>85</sup>, começamos já a perceber, através da tónica dominante da técnica, algumas preocupações estéticas.

---

<sup>80</sup> FRADE, Pedro Miguel – Figuras de Espanto . p.111

<sup>81</sup> FURTADO, José Afonso e BARATA, Ana – Mundos da Fotografia.

<sup>82</sup> POTONNIE, Georges - Histoire de la découverte de la photographie. EDER, Josef-Marie– History of photographie.

<sup>83</sup> LECUYER, Raymond – Histoire de la photographie.

<sup>84</sup> GERNSHEIM, Helmut – The origins of photography.

<sup>85</sup> NEWHALL, Beaumont – The history of photography from 1839 to the present day

A *The history of photography from 1839 to the present day*, de Beaumont Newhall teve um papel relevante, uma vez que decorreu de uma importante exposição realizada no MoMA. Para além de reclamar o papel da fotografia no seio das outras artes, definiu uma posição historiográfica dominante durante os anos seguintes, em que a evolução da técnica é apontada como responsável pela formação de uma estética própria e a fotografia se encontra plenamente definida sob o ponto de vista historiográfico, museológico e da autonomia estética.

Com Michel Frizot<sup>86</sup> e a recente publicação sobre a história da fotografia, assume-se a necessidade de um modelo abrangente através de uma abordagem polissémica sob uma direcção aglutinante mas com várias participações. É o fim da era unívoca na escrita da fotografia. Procura-se a história do *medium*, mas atribuindo-lhe significações consoante o uso que lhe é dado colocando em perspectiva a prática (então) actual da fotografia.

Voltando ao esquema que acima nos ocupou, estas histórias da fotografia revelam uma maior predominância da primeira tópica, sendo que as duas últimas referidas, de Newhall e Frizot, revelam já alguma preocupação pela segunda tópica, dispondo de uma forma ou de outra a arqueologia da fotografia por ordem cronológica ( a pré-história, o daguerreótipo, o calótipo, o colódio, o gelatino-brometo, etc.), circunscrevendo zonas geográficas ou um panorama geral.

A historiografia predominante na segunda metade do séc. XX é, segundo Solomon-Godeau<sup>87</sup>, a que anteriormente identificámos na segunda tópica (do esquema supracitado) como uma *Imago mundi*. Uma história com nomes. Monografias de autores, escritas pelos próprios, pegando no exemplo de William Henri Fox Talbot – *The pencil of nature*<sup>88</sup>, ou por outros, Larry Schaaf – *The photographic art of William Henry Fox Talbot*<sup>89</sup>. Doutro modo, uma história da estética fotográfica.

Esta tópica encontrou um grande impulsionador em Stieglitz. Este fotógrafo que veio a influenciar muitos críticos e curadores na sua *démarche* em defesa da fotografia como objecto de arte, foi impulsionador da abordagem estética, ainda que mantendo uma tipologia adaptada da história da arte.

---

<sup>86</sup> FRIZOT, Michel (dir. de) – *Nouvelle histoire de la photographie*.

<sup>87</sup> SOLOMON-GODEAU, Abigail, *apud* FURTADO, José Afonso e BARATA, Ana – *Op. Cit.*

<sup>88</sup> FOX TALBOT, William H. – *The pencil of nature*.

<sup>89</sup> SCHAAF, Larry J. – *The photographic art of William Henry Fox Talbot*.

Nesta tónica de análise sobre as várias correntes estéticas os exemplos seriam improficuos e infundáveis. Desde a fotografia pictorialista, passando pela *straight photography*, a *Photo League*, a *photomontagem* ou a nova visão de Moholy Nagy, a história da estética fotográfica perscruta diferentes modos de ancoramento no enfoque fotográfico. Neste âmbito destacamos a *Estética fotográfica* com direcção de Fontcuberta.<sup>90</sup>

Falta-nos enumerar as obras que adoptam a óptica da terceira (a)tónica, a do *espaço entre*. Esta instância que trata como já definimos os protocolos de frequência visual<sup>91</sup> é uma história que elabora um gráfico de perfil da mudança de mentalidade e do sentido estético determinantes numa critica pós-moderna.

Esta perspectiva de estudo vai de certa maneira de encontro à proferida por Michel Foucault<sup>92</sup>, onde ele advoga que o importante a determinar relativamente ao aparecimento da fotografia é o surgimento de um desejo de *fotografar*, ou mais exactamente na sua terminologia, averiguar o surgimento de uma “*prática discursiva*” cuja meta é a fotografia.

Esta mudança de foco de análise quanto à averiguação do surgimento da fotografia tem a ver com o facto de sabermos que, no momento em que foram apresentados publicamente os resultados bem sucedidos das pesquisas de Daguerre, tiveram voz muitas publicações e correspondências alegando a suposta autoria da fotografia.

É certo que algumas são fundadas em aspectos concretos de investigações paralelas que se vinham a desenvolver numa época que começava a solicitar invento semelhante, mas outras serão apenas reaccionárias às apresentações prévias e prematuras das pesquisas levadas a cabo por Daguerre, quando ainda não tinha chegado a resultados conclusivos.

Torna-se assim difícil achar a identidade desta filha de muitos pais. Temos uma grande margem de probabilidade de incorrer em erro ao determinar a paternidade da fotografia. Poder-se-ia atribuí-la a quem a tornou pública, como é o caso de Daguerre, ou a quem a desenvolveu longos anos, Niépce, ou mesmo a quem lutou por ela em tribunal argumentando com provas materiais a sua paternidade, no caso de Talbot. Por isso, alguns autores centram-se no momento

---

<sup>90</sup> FONTCUBERTA, Joan – *Estética fotográfica*.

<sup>91</sup> FRADE, Pedro Miguel – *Op. Cit.*

<sup>92</sup> FOUCAULT, Michel – *The Archaeology of Knowledge*.

que antecede todo este tumulto e em que se começa a pensar a fotografia. Assim sendo, a paternidade poderia ser atribuída a Norman Tiphaigne de la Roche que profeticamente, em 1750, imagina um modo de produção de imagens “*much more precious than anyone can produce, and so perfect that time cannot destroy it.*”<sup>93</sup>

Nesta esteira situam-se Raymond Lécuyer com *Histoire de la photographie*, Helmut Gernsheim com a primeira edição da *The history of Photography* e ainda Beaumont Newhall com *The History of photography*.

Temos ainda a abordagem cronológica que dentro da história da fotografia analisa o surgimento dos vários processos fotográficos (daguerreótipia, calotipia, colódio húmido, etc.) por zonas geográficas.

Muitos autores tentaram estudar a fotografia sob a perspectiva do aumento da auto-consciência por parte dos fotógrafos, como é o caso de Szarkowski. Isto coloca a fotografia pertinentemente na mesma esteira da História da Arte. Mas autores como Frizot<sup>94</sup> defendem que a fotografia deve ser analisada autonomamente consoante o seu estatuto de produção.

A nossa breve história seguirá Frizot e Newhall para já e, no que diz respeito à Pré-história da fotografia, toma os contributos de Pedro Miguel Frade e o seu olhar sobre a cultura Oitocentista.

Quando se fala do surgimento da fotografia refere-se normalmente a data marco de 1839, tanto por referência à apresentação de 7 de Janeiro à Academia das Ciências, como a 6 de Julho à Câmara dos Deputados, ambas realizadas por Arago. No entanto este convénio é no mínimo questionável. Não podemos dizer que Arago foi um homem alheio às investigações da fotografia, uma vez que ele próprio era um químico, mas o seu contributo para a fotografia e a inscrição permanente na história do seu nome ligado ao surgimento de técnica tão revolucionária não deverá passar incólume nas páginas escritas aqui ou noutro lado sobre a história da fotografia. O seu contributo foi outro: o de quase profeticamente prever os usos e aplicações contidas potencialmente na técnica da fotografia.

Se a associação do surgimento da fotografia com nome de Arago é controversa, não menos o é a data de 1839, uma vez que esta sagra o feito da fixação permanente de imagens. Ora, basta-nos um rápido olhar para a cronologia e

---

<sup>93</sup> Tiphaigne de la Roche - *Giphantie*, apud BATCHEN, Geoffrey – *Burning with desire*.

<sup>94</sup> FRIZOT Michel – *La Nouvelle histoire da photographie*.



concluimos que já em 1826 Niépce tinha conseguido o feito que mais tarde em 1835 e 1837 Talbot e Daguerre conseguiram respectivamente.

Portanto, rapidamente concluimos que a associação desta data definida convencionalmente é ela mesma um sinal de toda a grande polémica que constantemente se imiscui na descrição historiográfica da origem e identidade da fotografia.

Seria importante apontar algumas datas que, conjuntamente com as já apresentadas para a fixação de imagens por quatro dos mais importantes proto-fotógrafos, Niépce, Talbot, Daguerre e H. Bayard, formaram condições *sine qua non* para a fixação de imagens.

A data de 1038 é apontada por Helmut Gernsheim<sup>95</sup> para o conhecimento da câmara escura pelo árabe Ibn Al- Haitham. As lentes *spectacle* são também referidas e conhecidas por Roger Bacon no séc. XIII. Por fim, o conhecimento da sensibilidade à luz do nitrato de prata foi registado pela primeira vez em 1614 por Angelo Sala. No entanto, com todo este conhecimento disponível, o caminho para a conjugação destes elementos com o propósito da fotografia demorou ainda muitas décadas. Só em 1550 foi utilizada uma lente convexa num aparelho e só em 1725 é que foi descoberta a possibilidade de utilização do nitrato de prata para a fixação de imagens fotográficas. Chegados a este ponto é impossível não questionar o porquê do não surgimento anterior da fotografia, uma vez que em 1725, ano da experiência de Schulze, eram conhecidos todos os procedimentos de química e óptica que possibilitariam mais tarde um século a fixação de imagens.

Esta questão abre aqui parênteses a uma interessante problematização que não terá lugar no decorrer deste capítulo por ser demasiado extensa. Mas queremos contudo deixar uma nota sobre algumas posições que nos parecem particularmente interessantes sobre esta edificação teórica. André Bazin<sup>96</sup> defende que a fotografia vem dar resposta a um desejo de ilusão começada no Renascimento com a formulação das leis da perspectiva linear. Peter Galassi localiza a origem da fotografia numa mudança específica das aspirações artísticas que tem lugar na cultura europeia do fim do séc. XVIII com a proliferação do retratismo em miniatura. Szarkowski defende que a origem da fotografia remonta à confluência de três factores, sendo estes: o surgimento da óptica e da química e o surgimento de uma

---

<sup>95</sup>GERNSHEIM Helmut – *Op. Cit.*

<sup>96</sup>BAZIN, André– *Ontologie de l’image photographique*, in “Qu’est-ce que le cinema”.

ideia poética de que é possível roubar do ar uma imagem formada por forças da natureza. John Tag e Allan Sekula localizam as origens da fotografia como resposta a uma exigência social feita por parte das classes altas que tinham necessidade de imagens portáteis. Sekula acrescenta ainda que o aparecimento da fotografia está associado a uma lógica do capital que se traduz numa época que procura responder às ansiedades com respostas “rápidas e cómodas”.

Estas posições são postuladas, tanto por formalistas como pela crítica pós-moderna. Geoffrey Batchen, em *Burning with Desire*, coloca precisamente esta questão por ele designada de *timing* fotográfico e, seguindo a linha de pensamento de Michel Foucault em “The Archaeology of Knowledge”, propõe deslocar a investigação da descoberta da fotografia (que é por convenção geralmente atribuída a Arago), para a investigação da ideia de fotografia, ou do desejo de fotografar. Foucault defende que o surgimento de um aparelho técnico é sempre precedido ou acompanhado por um aparelho discursivo e, no caso da fotografia, é este “*discursive desire*” que lhe interessa averiguar.

Após esta nota sobre as várias posições epistemológicas respeitantes ao *timing* fotográfico que teremos oportunidade de desenvolver mais tarde, vamos avançar um pouco mais nas fundações deste nosso ainda frágil edifício teórico que se constitui pela fotografia.

Passada a questão da transformação em domínio público, da apresentação da fotografia feita por Arago, resta-nos indagar quem foi esse primeiro fotógrafo. E aí temos por certo que quem beneficiou pecuniariamente desta descoberta foi Louis-Jacques-Mandé Daguerre. No entanto, quase todos os os compêndios sobre fotografia não deixam de referir que o primeiro inventor foi Nicéphore Niépce. Niépce é considerado por muito autores de obras referência sobre a história da fotografia como o primeiro inventor da fotografia ou, como refere Helmut Gernsheim<sup>97</sup>, “*the true inventor of photography*”.

No entanto, para Newhall<sup>98</sup>, a história da fotografia começa assim:

*” The first person to attempt to record the camera image by means of the action of light was Thomas Wedgwood, (...) He was familiar with the camera obscura (...) And he knew of*

<sup>97</sup> GERNSHEIM Helmut – *Op. Cit.*

<sup>98</sup> NEWHALL, Beaumont – *Op. cit.* .

*Schulze's discovery of the light sensitivity of silver salts. Sometime shortly before 1800 he began experiments by sensitizing paper or leather with silver nitrate and then placing flat objects or painted transparencies in contact with it and exposing the whole to light."*

As experiências de Wedgwood não foram bem sucedidas pela impossibilidade de descobrir a fórmula de dessensibilizar as partes não manchadas. O trabalho deste britânico foi colmatado por Niépce, sem no entanto estarem ao corrente das descobertas um do outro.

Desta maneira concluímos a invenção repartida da fotografia.

**Capítulo IV**  
**Ontologia da Imagem fotográfica**

## 4.1 Ontologia da imagem fotográfica

Quando nos propusemos levar a cabo este estudo ele tinha por objectivo central o enquadramento semiótico do signo fotográfico: a noção de índice como conceito fundamental para a caracterização da ontologia da imagem fotográfica. Contudo, no decorrer da investigação outros aspectos se impuseram, deslocando o foco da argumentação. Ainda assim uma caracterização semiótica continua a ser fundamental numa abordagem mais panorâmica da imagem fotográfica, uma vez que a condição semiótica da fotografia visa justamente o aspecto que torna estas imagens particulares no seu meio e cujos usos diversificados têm suscitado tantas reflexões.

Da multiplicidade de abordagens semióticas destacamos a noção de signo na semiologia de Ferdinand Saussure e na semiótica do filósofo pragmatista Charles Sanders Peirce.

O ser humano, desde que acorda até que se deita, está emerso em processos de semiose. Toda e qualquer acção humana é significativa e expressiva, processando-se por vezes de forma latente, sem ser trazida à superfície. Apesar de na maior parte das vezes essa informação não passar para o consciente, o mundo apresentasse-nos como um vasto universo de signos.

O estudo da produção de significados apresenta-se como uma questão de primeira importância, já que estamos constantemente a produzir actos semióticos, ou seja, processos de elaboração, percepção e interpretação de signos.

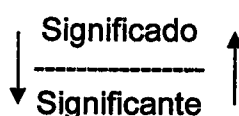
Se muitos desses actos semióticos são partilhados com outras espécies, muitos há que nos conferem uma especificidade, nomeadamente a linguagem escrita e falada.

O termo semiologia e semiótica têm uma raiz comum que vem do grego *semeion*, sinal. Ambas são disciplinas que estudam a natureza dos signos. No entanto, o termo semiótica que vem da tradição anglo-saxónica Peirciana é o que se tem afirmado como dominante, muito embora o seu uso seja por vezes indiscriminado.

Ferdinand Saussure, linguista suíço, considerado o fundador da linguística moderna, fundou a teoria geral dos signos ou *signologia*, segundo o próprio, por não

haver ainda demarcações terminológicas. Todo o trabalho deste estudioso foi editado postumamente sob a égide de *Cours de Linguistique Générale*.

Para Saussure, um signo<sup>99</sup> é uma entidade codificada e convencionada que está por outra coisa: uma representação que pode, ou não, ter semelhança com o objecto real que designa, mas que no momento em que este se dá a perceber nos remete para a coisa designada. Essa *entidade psíquica de duas faces* é constituída por significado e significante, que Saussure expressa na função:



A função traduz o carácter uno do signo, juntando num só, significado e significante, onde um desencadeia o outro e o outro gera um. Por significado podemos entender o conceito que o signo representa, enquanto que significante designa a forma que o signo toma para si.

Ou seja, significado não é uma *coisa* mas sim uma representação psíquica dessa *coisa*, daí ser conceito e ser de natureza psíquica. Por outro lado, o significado só pode ser definido no interior de um processo de significação e, assim sendo, não é nem coisa, nem representação psíquica, mas sim o dizível da representação psíquica dessa coisa. No outro extremo dessa dupla articulação temos o significante, que se apresenta como puro *relatum*, ou mediador. Para entendermos significante devemos ter em conta de que a, este a matéria é-lhe necessária, porém não suficiente.

Este princípio de dupla articulação que temos estado a ver resulta na produção de significação. Um signo pode ter significados diferentes consoante o seu uso, mas ainda assim podemos dizer que *“um signo é um combinação reconhecível de um significante com um significado particular”*<sup>100</sup>.

<sup>99</sup> É verdade que para a maioria de nós o termo signo, apresenta um parentesco algo indistinto com os termos sinal, índice, ícone, símbolo e alegoria. Esta pouco nítida distinção reside, segundo Rolland Barthes no facto de todos os termos aludidos remeterem para um ligação entre dois relata. Essa relação de implicação biunívoca fundadora no conceito de signo foi no entanto desenvolvida de maneiras distintas consoante o ênfase dos autores que se dedicaram ao seu estudo.

<sup>100</sup> Cfr. SAUSSURE, Ferdinand de - Curso de linguística geral. p.39.

O signo linguístico é o elo de ligação entre um conceito e a sua forma dizível, a verbalização. Logo, nesta relação, temos o conceito como o elemento mais abstracto e a verbalização como o mais material. Esse conceito em Saussure não se refere a coisas existentes no mundo, mas sim às noções que temos delas. Portanto, há nesta relação uma distanciação dúplici, na medida em que o signo é composto por um conceito não da coisa, mas da noção que temos da coisa. Mais do que a coisa real esse signo significa aquilo que ela representa para nós. Onde concordamos imediatamente com Saussure na sua afirmação de que nenhum signo faz sentido isoladamente, mas só em conjunto com outros. Tomemos como exemplo a palavra árvore. Quando dizemos árvore pensamos que esse signo nos remete imediatamente para algo concreto e material, mas ao realizarmos o rápido processo mental de atribuição de significado estamos já imediatamente em meio desse processo e a recorrer a outros signos linguísticos.

A semiologia de Saussure faz parte da psicologia social que, por sua vez, faz parte da psicologia geral. A semiologia contém ainda a linguística, a escrita e outros sistemas de signos culturais.

Charles Sanders Peirce, considerado pai do pragmatismo americano, é o responsável pelo conceito de semiótica que é hoje o mais considerado. Este americano que nutria grande fascínio pela lógica, desenvolveu no quadro da filosofia pragmática um projecto de semiótica baseado, não na teoria da linguagem, mas na análise dos quadros lógicos do conhecimento científico. Peirce define signo como:

*“ Um signo, ou representamen, é uma coisa qualquer que está para alguém em lugar de outra coisa qualquer sob um aspecto ou a título qualquer. Dirige-se a alguém, isto é, cria no espírito desta pessoa um signo equivalente ou talvez um signo mais desenvolvido. A este signo que ele cria dou o nome de interpretante do primeiro signo. Este signo está em lugar de qualquer coisa: do seu objecto. Está em lugar deste objecto, não sob todos os aspectos, mas em referência a uma espécie*

*de ideia a que por vezes tenho dado o nome de fundamento ou representarem*".<sup>101</sup>

Ao contrário de Saussure, que baseado num caminho lógico dedutivo formulava a teoria de signo a partir da sua reflexão da linguagem, Peirce estava mais preocupado em determinar os quadros lógicos da representação da experiência. Enquanto para Saussure a semiologia se enquadra na psicologia social, para Peirce semiótica é uma outra designação para lógica porque abarca a totalidade de conhecimentos.

Peirce estabelece como critério fundamental do signo o facto de remeter para um objecto. Na sua definição está implícita uma relação triádica entre *representarem*, *objecto* e *interpretante*, em que o signo é "uma coisa qualquer" ou *representarem*, "que está para alguém", o interpretante, "em lugar de outra coisa qualquer" ou objecto.

Segundo Peirce, consoante a disposição destas categorias no interior do processo de semiose, podemos ter 27 tipos de signo que poderão ser reduzidos a 10, dos quais nos interessam particularmente três: o ícone, o índice e o símbolo.

No domínio do ícone, a relação entre significado e significante é do regime das semelhanças, "é um signo que se refere ao objecto que denota apenas em virtude dos seus caracteres próprios, caracteres que ele igualmente possui quer um tal objecto realmente exista ou não". Do grego, *icon* significa imagem. Esta terminologia aplica-se às imagens diagramas e metáforas.

O símbolo apresenta uma relação de convencionalidade entre significado e significante em virtude de uma lei. Aplica-se à linguagem, às palavras, às frases e a outros signos convencionais pela sua função simbólica.

O índice apresenta uma relação de contiguidade entre significado e significante, "é um signo que se refere ao objecto que denota em virtude de ser realmente afectado por esse objecto". Vários exemplos de signos indiciais são apresentados por Peirce, nomeadamente a fumaça, enquanto índice de fogo, a ruína, enquanto índice de uma construção que existiu e o bronzamento da pele, enquanto resultado da acção dos raios solares.

---

<sup>101</sup> PEIRCE, C. Sanders - Collected Papers. *apud* RODRIGUES, Adriano Duarte –Introdução à semiótica.



#### 4.2.1. - Da mimésis ao vestígio

Estão assim determinadas as três categorias do signo em relação com o objecto. No entanto, para que esta categorização do signo nos seja útil temos que evidenciar em qual se enquadra a fotografia enquanto género particular de imagem. Desde o surgimento até à actualidade várias têm sido as teorias que analisam o fotográfico. Para esta divisão seguiremos a análise proposta por Phillippe Dubois: a fotografia como *espelho* do real, a fotografia como *transformação* do real e a fotografia como *vestígio* do real.

A fotografia como *espelho* do real: o discurso da mimésis. Aquando do surgimento da fotografia o critério vigente é o de adequação ao real. A fotografia é vista como *analogon*. Seguidores desta perspectiva destacam-se Baudelaire, Hippolyte Taine e André Bazin.

A fotografia com *transformação* do real: discurso do código e da desconstrução. Da perspectiva do *analogon* passa-se para uma visão da fotografia enquanto algo codificado. A câmara escura deixa de ser entendida como um agente reproduzidor neutro e passa então a ser vista como uma máquina com efeitos deliberados. Destacam-se os autores Pierre Bordieu e Rudolf Arnheim.

A fotografia como vestígio de um real: discurso do índice e da referência. A fotografia é entendida como vestígio do real, dotado de um valor singular. Destacam-se os autores Charles Sanders Peirce e Roland Barthes.

#### 4.2.2. - O discurso da mimésis

Sabemos que o surgimento da fotografia foi acompanhado de inúmeros discursos. Esta metalinguagem por vezes dividia-se em facções contraditórias, excessivamente pessimistas ou demasiadamente optimistas. De qualquer forma, na época a fotografia “... é *maciçamente considerada como uma imitação um pouco mais perfeita da realidade.*”

No séc. XIX a discussão colocava-se a partir da clivagem da fotografia como génese automática, *acheiropoetós*, e da obra de arte como produto do génio do artista. Todos os posicionamentos nesta época se baseiam nesta clivagem, dividindo-se entre as denúncias e os elogios. Baudelaire, tal como muitos outros artistas do séc. XIX, debateu-se contra a fotografia, defendendo a separação da criação e do criador, não obstante ele próprio ceder à tentação de possuir retratos seus.

Hippolyte Taine, contemporâneo de Baudelaire, refere-se também à fotografia como sendo:

*“um instrumento útil á arte pictural (...) mas no fim de contas em nada se pode equiparar à pintura”.*<sup>102</sup>

Tanto Taine como Baudelaire expressam a necessidade de arrumar as categorias de arte e de indústria separadamente, reconhecendo méritos à fotografia enquanto instrumento acessório à arte pictural ou enquanto instrumento documental.

Dentro dos discursos mais optimistas destaca-se o de Walter Benjamin. Prenunciando os discursos vindouros proclama a libertação da arte pela fotografia:

*“ Desde o momento em que Daguerre teve a sorte de poder fixar as imagens na câmara escura, os pintores foram nesse ponto despedidos pelo técnico. A verdadeira vítima da fotografia não foi a pintura de paisagem, foi o retrato em miniatura. As coisas andaram tão depressa que, desde 1840, a maior parte dos inúmeros miniaturistas tinham-se tornado fotógrafos profissionais, primeiro acessoriamente, de seguida exclusivamente”*<sup>103</sup>

Ainda na esteira destes pensadores, Picasso em 1930 refere-se à fotografia como um elemento responsável pela libertação da pintura. Esta perspectiva não é estanque e não diz respeito unicamente ao séc. XIX. Encontram-se pensadores posteriores com a mesma tese.

<sup>102</sup> DUBOIS, Phillipe – O acto fotográfico.p.23.

<sup>103</sup> *ibidem.* p.24.

#### 4.2.3. - Discurso do código e da desconstrução

Nos discursos sobre a fotografia como transformação do real que começam a deflagrar no séc. XX, destaca-se Rudolf Arnheim. Na sua obra *"Film as art"*, Arnheim enuncia as diferenças entre o real e a imagem desse real produzido através do médium fotográfico:

*" a fotografia oferece ao mundo uma imagem determinada pelo ângulo de vista escolhido, pela sua distancia em relação ao objecto e pelo enquadramento; reduz, por um lado, a tridimensionalidade do objecto a uma imagem bidimensional e, por outro lado, todo o campo de variações cromáticas a um contraste entre preto e branco; isola um ponto preciso no espaço-tempo e é puramente visual..."<sup>104</sup>*

Relativamente à codificação da imagem, Dubois cita para este fim um exemplo relatado pelo antropólogo Melville Herkovits. Este, numa das suas experiências de campo mostra a uma aborígine uma fotografia do seu filho. A aborígine não reconhece naquela imagem nada de familiar, nem lhe atribui qualquer valor, até que o antropólogo lhe explica que aquela imagem faz as vezes do seu filho, aludindo a definição de signo. Sem esta informação a imagem fotográfica não teria qualquer sentido. Donde se prova que a fotografia é um dispositivo culturalmente codificado.

#### 4.2.4. - Discurso do índice da referência

As duas abordagens até agora apresentadas: fotografia como espelho do real e a fotografia como operação de codificação das aparências, têm em comum, segundo Dubois, o facto de considerar a imagem fotográfica como portadora de um

---

<sup>104</sup> *ibidem*

valor absoluto, seja por semelhança, no discurso do *analogon*, seja por convenção, na codificação do real.

Utilizando agora a terminologia de Peirce podemos então agrupar estas definições anteriores em ícone e símbolo. Sendo que para esta última categoria nos resta o índice, ou seja, o signo que mantém com o referente uma relação de contiguidade física.

Esta concepção distingue-se das anteriores na medida em que a imagem indiciária é dotada de um valor singular, ou particular, por oposição às anteriores. Estas concepções vão consolidar-se em Peirce e Roland Barthes e caracterizam as mais recentes teorias.

*“Mas com a fotografia, assiste-se a algo de novo e singular: naquela pescadora de New Haven, cujos olhos baixos tem um pudor tão negligente e sedutor, permanece algo que não se reduz a um testemunho em favor da arte do fotógrafo, algo que é impossível reduzir ao silêncio e que reclama com insistência nome daquele que ali viveu, que ainda ali está, real, e que nunca passará, inteiramente, pela arte (...) A técnica mais exacta pode conferir aos seus produtos um valor mágico que não poderia ter para nós nenhuma imagem pintada. Apesar da mestria técnica do fotógrafo, apesar do carácter concertado da atitude imposta ao modelo, o espectador é forçado a procurar nessa imagem a pequena centelha de acaso, de aqui e agora, graças á qual o real, por assim dizer, queimou o carácter de imagem; e é preciso encontrar-lhe lugar imperceptível, onde, na maneira singular de ser deste minuto devolvido depois de muito tempo, assenta ainda hoje o futuro, e tão eloquente que, com um olhar retrospectivo, nós podemos encontrá-lo.”<sup>105</sup>*

#### **4.2.5. - O Índice Fotográfico**

---

<sup>105</sup> BARTHES, Roland – A câmara clara. p.

Antes de definirmos o signo indicial aplicado à fotografia torna-se necessário fazer aqui uma clarificação. Ao falarmos sobre fotografia estamos a considerar os dois momentos distintos: a fotografia enquanto acto-icónico e a fotografia enquanto imagem-acto de modo consubstancial. O traço que normalmente serve para distinguir os discursos sobre a fotografia, a clivagem fotográfica entre produto acabado e processo, é elemento unificador deste discurso. As características inerentes à técnica fotográfica impedem que falemos dela descurando a sua génese.

Importa definir fotografia na sua acessão mais simplista e por isso mais essencial: *“impressão luminosa , mais precisamente como um vestígio, fixado sobre um suporte bidimensional sensibilizado por cristais de prata, de uma variação de luz emitida ou reflectida por fontes situadas á distancia, num espaço a três dimensões”*.

Desta definição percebe-se que a fotografia antes mesmo de ser uma representação do real, é uma impressão, uma marca sedimenta. Por isso constituiu-se na génese enquanto índice. Peirce definiu-a por oposição a símbolo e a ícone, enquanto signos que:

*“estabelecem, ou estabeleceram em dado momento, com o seu referente (a sua causa) uma relação de conexão real, de contiguidade física, de co-presença imediata, enquanto os ícones se definem preferencialmente por uma simples relação de semelhança atemporal e os símbolos por uma convenção geral.”<sup>106</sup>*

Para se entender a extensão do conceito de signo, Peirce dá-nos alguns exemplos que são também utilizados por Dubois na obra já referida. Assim, temos o fumo, enquanto índice de fogo, a poeira como sedimento do tempo, as cicatrizes, o esperma e as ruínas. Percebendo a relação de causalidade patente nestes exemplos concretos conseguimos por extensão compreender melhor de que forma esta categoria de signos opera a sua adequação à fotografia, fundando-se absolutamente na conexão física com o referente.

---

<sup>106</sup> Philippe DUBOIS - O acto fotográfico. p.55.

“ Um índice é um signo que reenvia ao objecto que ele denota porque é realmente afectado por esse objecto”...”os índices são signos cuja relação com os seus objectos consiste numa correspondência de facto.”<sup>107</sup>

Peirce afirma também que nenhuma das categoria da tricotomia semiótica é estanque, podendo por isso haver signos que partilham duas, ou até mesmo três das categorias.

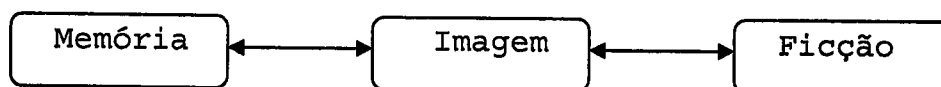
---

<sup>107</sup> PEIRCE, Charles Sanders - Collected Papers. Cambridge. p. 247.

**Capítulo V**  
**Fotografia: Memória e Ficção**

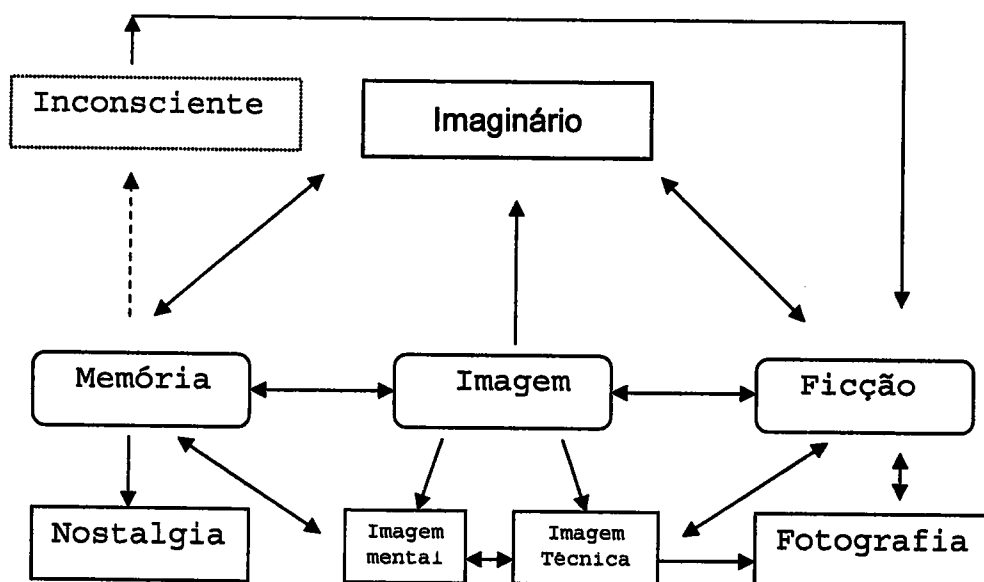
## 5.1. A imagem

Este capítulo a que damos início designado fotografia, memória e ficção, insere-se num quadro mais genérico: imagem, imaginação e memória, e coloca a imagem como elemento nevrálgico na apreensão do real, relacionando-a num duplo movimento diegético de: fabricação de ficções e evocativo de rememoração.



O esquema acima organiza os processos de memória e ficção, não segundo uma lógica cronológica, mas sequencial, a memória como capacidade evocativa de rememorar acontecimentos passados e a ficção como capacidade de projecção de acontecimentos hipotéticos que surge como capacidade projectiva, portanto, mais próxima de uma ideia de futuro.

Esta articulação genérica pretende dar ao capítulo uma ordem generativa, enquadrando os conceitos que se tornam mais centrais, possibilitando apurar à posteriori desempenhos específicos da imagem fotográfica.



Na complexa rede de ligações implicadas nos processos de produção, armazenamento e consumo, a imagem tem, como podemos ver através esquema proposto, um papel central.



Se tentarmos definir o termo imagem, concluímos que ele é abrangente e ambíguo. No entanto e apesar desta ambiguidade, entendemos normalmente aquilo que ele procura designar. Numa época em que as imagens tecnológicas são o garante do nosso saber e muitas constituem o saber em si, este termo é hoje mais do que nunca empregue. Não entrando na polissemia da palavra imagem, interessamos delimitar um pouco mais o conceito.

O termo imagem, do latim *imago*, significava a máscara mortuária levada sobre o rosto do morto nos funerais da Antiga Roma. A associação do termo imagem com *imago* sugere-nos duas acepções: imagem como segunda instância que copia o rosto do defunto e imagem como ausência, na relação com a morte. A ausência é um aspecto fundamental para a delimitação da noção de imagem. Algumas abordagens, entre as quais a de Plínio, apontam a ausência como estando ligada ao surgimento da pintura Ocidental, no momento em que a primeira sombra foi contornada. Esta teoria sugere que este gesto funda a imagem através da presença da sombra e da ausência de corpo, é neste sentido que a ausência é considerada fundadora.

A imagem enquanto segunda instância, algo que se assemelha e representa qualquer outra coisa, satisfaz necessariamente três condições, que passamos a enunciar: a primeira é de que não existe imagem sem um sujeito; a segunda é que todas as imagens têm um fim; e a terceira é que a actividade de consumo de imagens está associada a um prazer do espectador, conceitos que retomaremos mais adiante.

Os Gregos consideram como exemplo primeiro de uma imagem o reflexo e a sombra. Não procedendo da intervenção humana, sendo-lhe inteiramente estranha, estas imagens primárias despertam o homem para uma dimensão secundária do visível. Platão inseriu a noção de cópia ou simulacro para distinguir as "imagens"<sup>108</sup> fabricadas das "imagens" naturais.

A perspectiva psicanalítica-lacanianiana também distingue dois tipos de imagens fundamentais, as imagens mentais e as técnicas, sendo que na formação das imagens mentais na designada "fase do espelho", intervem a imagem primeira, ou especular. Por volta dos seis meses a criança consegue identificar a sua imagem no espelho, formando assim a imagem do Eu. Freud assinala dois níveis de actividade

---

<sup>108</sup> Embora neste sentido Platão não considera-se imagem. Imagem na lógica Platónica assume uma terceira instância normalmente referida como cópia de cópia.

psíquica: o nível primário onde se processa a organização dos processos inconscientes, como os sonhos e os sintomas neuróticos, e o nível secundário onde se dá o pensamento consciente. A cada um destes dois níveis corresponde um desses dois tipos de imagens já referidas. As imagens mentais surgem como intervenientes na formação da imagística do inconsciente enquanto as imagens técnicas, produto da acção consciente, situam-se no nível secundário. Observando o esquema atrás, rapidamente conseguimos perceber que nada existe isolado.

A designada imagem técnica, produto da actividade artística do homem por intermédio de dispositivos, é o nosso fim último, mas primeiro é necessário compreender quais as relações entre as imagens mentais e as imagens técnicas. Para já enquadramo-la no quadro das teorias psicanalíticas por razões de comodidade operativa, uma vez que adiante ir-nos-á ser útil esta distinção.

Voltemos às três condições da imagem acima referidas: não existe imagem sem um sujeito; todas as imagens têm um fim e a actividade de consumo de imagens está associada a um prazer. A indissociabilidade imagem/ sujeito remete-nos para o carácter ocular da imagem. Como vimos em Platão, a noção de simulacro é a que melhor se aplica ao conceito actual de imagem. Esta noção apresenta-se como cópia segunda que representa uma outra coisa para alguém. Esta dimensão subjectiva da imagem, a capacidade de expressão mediante o olhar de alguém é bem sublinhada por Peirce quando acrescenta ao signo uma instância às duas já anteriormente definidas por Saussure. Apesar de alguma diferença na interpretação, o que Peirce acrescenta é precisamente o sujeito interpretante. Temos portanto que as imagens técnicas são um produto de uma acção do sujeito, seja essa acção recepção ou produção, da mesma forma, as imagens mentais, passivas de outros processos de formação, implicam também um sujeito. Talvez, à excepção da fotografia, que apenas se revela justamente no momento da "revelação", as restantes imagens fazem do sujeito que as produz já um receptor. Na segunda condição partimos da verdade axiomática de que todo o meio tem um fim. O meio ou médium que aqui nos ocupa é a fotografia. Enquadrando-se no rol de objectos não naturais, produto da actividade do *homo faber*, as imagens técnicas como já vimos têm uma função.

*"(...) images are not mined like ore; they are constructed for the purpose performing some function within a given sociocultural matrix."*<sup>109</sup>

Jacques Aumont, na sua obra *A imagem*, refere que o fim primeiro das imagens é " *garantir, reforçar e explicitar a nossa relação visual com o mundo*"<sup>110</sup> As imagens podem ser concebidas para usos pessoais, colectivos, artísticos, não artísticos, tendo cada uma delas um fim diferente, que não iremos especificar, uma vez que nos interessa o fim geral, esse objectivo último e comum a todo o processo de comunicação onde se inclui a produção de imagens. Esse fim é uma eficácia semântica, ou de outro modo, uma produção de sentido. Tomemos a exemplo a fotografia publicitária. Sabemos que em toda a mensagem publicitária, verbal ou não verbal, está implícita a promessa de um futuro melhor, ou como defende Moholy Nagy, " *a alteração do sistema de crenças, atitudes e comportamentos*".<sup>111</sup>

Torna-se necessário para o cumprimento dos objectivos programáticos da imagem evidenciar o contraste desse futuro promissor, que toda a imagem publicitária traz em potência, com o descontentamento presente. Podemos dizer que o objectivo deste ramo das imagens é despoletar o descontentamento e criar ilusão.

No que diz respeito ao prazer da imagem, comparando com as outras formas de prazer sensorial, é certo que todos conseguimos identificar o prazer decorrente de uma degustação ou de um aroma agradável que expressamos no "é bom!" Porém, quando contemplamos alguma coisa agradável não dizemos que é bom, mas que é belo. O conceito de belo, estando directamente associado ao prazer estético, expressa um afastamento, uma vez que toda a gente sem excepção sabe o que é bom, mas não saberá talvez o que é belo. Este afastamento do senso comum do conceito de belo traduz um afastamento na capacidade de reconhecimento, o que não é tão imediato. Acontece-nos contemplar uma obra de arte e sentir que gostamos mas não sabemos porquê. Não é o género que apreciamos, mas mesmo assim gostamos. Verificamos naquela obra de arte, com particular relevo às imagens, o carácter necessário de beleza. A visão, tal como todos os outros

---

<sup>109</sup> LEPPERT, Richard – Art & the committed eye: The cultural functions of imagery.

<sup>110</sup> AUMONT, Jacques – *A imagem*. p. 81

<sup>111</sup> MOHOLY-NAGY, Lazlo – *Photography in the Modern Era* *apud* MANOVICH, Lev – *The engineering of vision from Constructivism to Computers*

sentidos, também está associada a uma forma de prazer sensorial, que consiste na satisfação da pulsão escópica.

Fazendo novamente referência à abordagem psicanalítica, a pulsão escópica acciona a necessidade de ver. Enquanto energia pulsional, a pulsão escópica não é básica, como o é por exemplo a libido. A libido é a energia vital, a pulsão mais básica e a que se manifesta mais acentuadamente no ser humano. Daí o prazer associado à actividade sexual. Tal como todo o sistema pulsional definido por Freud, este tem também um objecto, que é o meio pelo qual a pulsão pode atingir o seu objectivo, um objectivo que é sempre a satisfação da pulsão e uma fonte que se traduz no ponto de fixação da pulsão no corpo. Na necessidade de ver, o objectivo é precisamente esse, tendo como objecto o olhar e como fonte o sistema visual no seu conjunto. Podemos dizer da imagem, na sua indissociabilidade do sujeito, que ela é feita para ser olhada, portanto, para suscitar prazer e satisfazer esta pulsão inata. Freud refuta a teoria de que o prazer estético é desinteressado, já que a obra de arte, sendo um produto cultural, cumpre uma função social específica. Para Freud, a arte é um jogo em que o artista procura recriar o prazer do jogo da infância. Ao libertar através das imagens sintomáticas recalcamientos, vai permitir ao espectador a possibilidade de se colocar também na situação da infância, revivendo o prazer do artista enquanto criador. O processo de sublimação da arte consiste na libertação de recalcamientos e é aí que reside a função catártica e também o prazer estético.

Esta abordagem psicanalítica evidencia a importância do papel desempenhado pelas imagens na formação das nossas concepções sobre o mundo e na nossa forma de apreender conceitos. A prática social de consumir e produzir imagens implica indissociavelmente dois conceitos já por nós tratados que são a visão e o conhecimento. Desta feita, a visão, não como ferramenta *sine qua non* que conduz ao conhecimento, mas como um ver que implica um apelo ao que sabemos. O acto de ver permite-nos o reconhecimento, o prognóstico e a confirmação, ou numa linguagem mais aristotélica, o pensamento, a recordação e a imaginação.

No capítulo II vimos como a dispensa tecnológica implica a actualização dos saberes, pondo em questão saberes antigos e gerando novos. Os aparelhos de fabricação de ideologias ou crenças, sejam eles políticos, religiosos, governamentais, enfim desde um nível restrito até um nível mais abrangente, têm na tecnologia de vanguarda uma ajuda vantajosa, mas apenas enquanto essa tecnologia é do conhecimento desse grupo restrito. O exemplo referido no capítulo II

da condenação de Galileu para que não se desmoronasse a edificação do geocentrismo e do Teocentrismo associado como estava esse edifício aos ideais religiosos preconizados, ou a teoria construída à volta das primeiras observações de Marte com base nos ainda deficientes aparelhos de telescopia que geraram a crença generalizada da existência de marcianos, são bons exemplos do que tentamos mostrar: as imagens são uma parte determinante na constituição do saber.

*“Os sistemas técnicos de observação, bem como os da produção de imagens que lhes estão associados, estruturam os saberes e dirigem imaginários.”<sup>112</sup>*

Mas a função das imagens não se fica por aqui e elas constituem-se também enquanto saber que age na produção de outras imagens.

Uma vez traçada a noção de imagem, iremos analisar a articulação do imaginário e da imaginação enquanto agentes recenseadores de memórias e produtores de ficção. É nossa teoria que as imagens produzidas propendendo à eficácia assentam num esquema de auto-recursividade, fazendo apelo a uma base de dados arquétipal ou imagética.

*“As imagens constituem um universo auto-referencial, fazendo apelo a outras imagens”<sup>113</sup>*

É baseado nesta assumpção que queremos introduzir a memória enquanto elemento agenciador que convoca imagens, que a gere e produz, e a noção de inconsciente óptico.

## 5.2. A memória

Introduzida a noção de imagem num quadro vasto de definições, a questão que nos ocupará doravante neste subcapítulo é a presença da imagem como

---

<sup>112</sup> SICARD, Monique – *A fábrica do olhar, passim*

<sup>113</sup> JOLY, Martine - *Introdução à análise da imagem* p.142.

configuração ou conteúdo da memória. Para tal abordemos os fenómenos da memória de modo abrangente, que se apresenta como um vasto campo teórico tratado por áreas tão distintas como a psicologia, a psicofisiologia, a neurofisiologia, a biologia, a psiquiatria, a psicanálise e a filosofia ou a fenomenologia. A faculdade da memória é traço fundamental na formação da identidade e no processo de aprendizagem<sup>114</sup>, sem a qual qualquer aspecto do comportamento humano que consideramos como dado adquirido, como por exemplo o caminhar ou segurar um objecto, estaria comprometido.

As teorias sobre a memória partem do pressuposto comum de que nenhum acontecimento se oferece à nossa percepção sem deixar um vestígio. Esse vestígio ou marca é o traço mnémico. O grande problema, insoluto nalguns casos, é que: se a memória se constitui por imagens, de que tipos são essas imagens? Vejamos que respostas foram encontradas nas diferentes abordagens.

A Antiguidade Clássica destacou a memória como um dos cinco campos da retórica. À Deusa da memória *Mnemosine*, juntaram como oposição complementar Lete, que personifica o esquecimento. Conta-se que existiam duas fontes com estes nomes e na teoria platónica as almas antes de regressarem à vida bebiam o líquido que lhes apagava as memórias do que tinham visto no mundo subterrâneo.

Como tantas outras coisas, a antiguidade também inventou a arte *da memória*. A mnemotécnica destinava às imagens um papel determinante na formação da memória visual, que consistia na associação de um lugar a uma imagem. As imagens estavam associadas ao topos ou *loci*. Em *The art of Memory*, Frances Yates, conta o surgimento desta arte através de um episódio com o poeta Simónides. A lenda conta que o poeta Simónides, dada a sua eloquência, tinha sido contratado para animar um banquete em casa de um rico senhor. Tragicamente, no final do banquete o compartimento onde se encontravam os convidados desmoronase, escapando Simónides com vida por se encontrar no exterior. Na tentativa de recuperar a identidade das pessoas que estariam debaixo dos escombros, Simónides tentou recordar *quem* eram e *onde* estavam os presentes. Nesta acção Simónides inaugura o princípio de associação da imagem ao lugar, fundando a teoria dos *loci*. Esta técnica da associação de imagens a um esquema físico posteriormente utilizado como estrutura auxiliar na evocação das lembranças foi

---

<sup>114</sup> Veja-se a exemplo *Paris Texas* ou *Memento*, como exemplos da errância fruto da perda de identidade.

desenvolvida e colocada nomeadamente ao serviço dos oradores. Estas imagens estruturais do pensamento e do discurso eram consideradas imagens agentes, noção a que voltaremos mais adiante. Platão trata a problemática da memória nos diálogos através da noção de eikòn, expressando desde logo uma função tributária à imagem. Podemos traduzir em linguagem platónica memória como a *representação presente de uma coisa ausente*, onde a presentificação, ou acto de recordar, se exerce através do eikòn, o ausente. Esta noção é central ao pensamento platónico e é muitas vezes usada como sinónima de ícone. Apesar de terem alguns aspectos comuns no que concerne à semiose salientam aspectos diferentes. A noção de ícone remete para uma representação da ordem do visual, no domínio do visível, enquanto que a noção de eikòn remete para domínio do invisível, da ideia que está associada à imagem, portanto, inscrevendo-se no regime de ausência, ou seja, da dimensão do fantasmático. Para Platão a memória e a imaginação decorrem da mesma problemática.

Aristóteles na sua obra *De memoria et reminiscentia* define “*la mémoire est du temps*”<sup>115</sup>, e também “*La mémoire est du passé*”<sup>116</sup>. É por meio da contrastação com o presente do pensamento e o futuro da conjectura que Aristóteles define a memória:

*“À cet égard, les humanis partagent avec certains animaux la simple mémoire, mais tous ne disposent pas de « la sensation (perception) ( aisthesis ) du temps » (b29) . Cette sensation (perception) consiste en ceci que la marque de l’antériorité implique la distincton entre l’avant et l’après. Or «l’avant et l’après existent dans le temps (en Khronói) (b23)»”<sup>117</sup>*

Aristóteles designa o acto de recordar ou lembrar de *mneme* e descreve a memória como faculdade de distinguir o antes e o depois, ou seja, como consciência do tempo. Consideradas ambas como sentidos internos, memória e imaginação apresentam-se como conceitos inextrincáveis, assentando na aporia, já definida por Platão, *presença do ausente*. Num dos casos como visão de um real anterior,

<sup>115</sup> Aristóteles. *apud* RICOEUR, Paul – *La mémoire, l’histoire, l’oubli*. p.8.

<sup>116</sup> *ibidem* p. 19

<sup>117</sup> *idem*.

portanto que é ausente, no outro, de interdição de visão do real concreto. Tanto em Platão como em Aristóteles, a problemática da imagem no processo mnémico traduz-se na aporia da presentificação do ausente. Distingue-se a noção de *mneme* como simples presença da recordação na mente, de *anamnèsis* enquanto evocação voluntária da memória expressa através da noção de *eikòn*.

Na perspectiva da fenomenologia, em Husserl a memória já não se reporta à dimensão do *eikòn*, mas de *bild*, como imagem e *phantasia* como ficção.

Na abordagem metafísica de *Matière et Mémoire*, Bergson distingue a “souvenir pur” e a “souvenir-image”, propondo:

*“de recomposer de manière systématique la relation entre l'action, dont le cerveau est le centre, et la représentation pure qui se suffit à elle-même en vertu de la persistence de droit du souvenir des impressions premières.”<sup>118</sup>*

A metafísica de Bergson defende a existência de dois tipos de memória incorpórea, onde a imagem assume um papel importante na passagem da recordação pura à recordação por imagem.

No plano da psicologia, a memória é abordada enquanto processo cognitivo dinâmico que permite a identificação e o reconhecimento das coisas percebidas, accionando mecanismos de sobrevivência e desenvolvendo processos de aprendizagem e socialização. Neste sentido, considera a existência de três etapas neste processo: retenção, recordação e reprodução<sup>119</sup>.

A *retenção* corresponde à fase de aquisição ou apropriação da realidade. Este processo é em parte consciente e em parte inconsciente. A terminologia utilizada desde a antiguidade para descrever esta fase é a aquisição de imagens. As imagens neste estágio são formadas em presença do objecto e a eficácia desta etapa depende de factores como a intensidade do objecto percebido, a novidade, a repetição e a subjectividade. Na fase da *recordação* ou evocação dá-se o processamento das imagens apropriadas no passado e, segundo a psicanálise, guardadas no subconsciente. Por fim temos a fase da *reprodução* das imagens

<sup>118</sup> RICOEUR, Paul – La mémoire, l’histoire, l’oubli. p.62.

<sup>119</sup> Algumas abordagens propõem uma divisão em cinco etapas: fixação, conservação, evocação, reconhecimento e localização.





percepcionadas. Aqui reconstitui-se a imagem no espaço e no tempo<sup>120</sup> e através de reconfigurações físicas produzem-se as representações. As representações consistem em imagens de objectos já na ausência dos mesmos. Esta noção de não presença ou ausência na produção de representações faz apelo à noção de imaginação em Aristóteles, que veremos mais adiante.

Enquanto faculdade de conservar e restituir as informações do mundo, a memória pode funcionar em excesso ou defeito: qualquer um destes estados constitui-se enquanto patologia. A hipoactividade da memória, *hipomnésia*, traduz-se em esquecimento e, em caso extremo, em *amnésia*. Segundo a psicanálise os conteúdos perturbantes que ameaçam a nossa manutenção são recalçados, i.e. condenados ao esquecimento, passando do consciente para o inconsciente. O recalçamento é um processo também inconsciente que simultaneamente apaga e impede os conteúdos recalçados de regressar ao consciente<sup>121</sup>. Este acervo de imagens inconscientes constitui o *id*. A *hipermnésia* consiste no exagero patológico de produção de memórias, exemplo disso é a *nostalgia*. A nostalgia passou a ser considerada patologia no séc. XVII e foi nomeada pelo médico Suíço Dr. Johannes Hofer. Neste estado afim à melancolia, as recordações do passado são evocadas como presentes. A nostalgia é considerada pela psicanálise como um mecanismo de fuga à realidade. Estudos levados a cabo pela psicologia experimental em comunidades migrantes, nomeadamente nos habitantes dos Alpes suíços que emigraram por motivos de trabalho, revelaram que estando habituados a respirar o ar fresco e denso da montanha, uma vez deslocados, o organismo não oxigenava o suficiente e o coração não recebia sangue suficiente, esses indivíduos manifestavam sintomas de nostalgia.

O terceiro fenómeno patológico da memória baseia-se no falso reconhecimento de tomar o presente como passado e é a *paramnésia*, de que é exemplo o *dejá-vu*.

Os tipos de memória podem ser definidos atendo a factores de várias ordens: segundo critérios temporais temos a memória imediata, a curto prazo e a longo prazo; segundo critérios de conteúdo temos a memória episódica, semântica e

---

<sup>120</sup> Esta reconstituição de uma imagem no espaço e no tempo faz apelo ao corte espaciotemporal na fotografia.

<sup>121</sup> Freud refere como exemplo a amnésia infantil. Que recalca os conteúdos relacionados com as fases sexuais da infância. Muitos das memórias que temos da nossa infância são relatos dos pais ou falsas memórias reconstituídas a partir de imagens fotográficas.

procedimental; segundo os estados de consciência envolvidos temos a memória explícita e implícita; e, finalmente, atendendo aos processos envolvidos temos ainda a memória declarativa e procedimental.

Outro conceito também muito associado ao processo de memorização é o de *reminiscência*. Este, segundo a psicologia, prende-se com falhas diferenciadas nas fases de retenção e de reprodução.

Enquanto etapa fundamental e indissociável da aprendizagem, a memória não se constitui só como reconhecimento, mas também enquanto conhecimento.

Nos capítulos anteriores abordámos a ideia de conhecimento como inserida no importante trinómio *visão, conhecimento e verdade*, enquanto resultado do processo de aprendizagem associados aos sistemas de observação e produção de imagens. Desse modo, como o resultado de um processo do *umwelt*<sup>122</sup> (aquisição de estímulos veiculados pela técnica e imagens da técnica). No contexto deste capítulo, procuramos realçar uma outra dimensão do conhecimento enquanto processo de *innenwelt*<sup>123</sup>, ou mais concretamente, de processos internos produto de *fenómenos mnémicos*.

Richard Semon foi um dos que melhor teorizou a noção de *fenómeno mnémico* ao descrever a memória:

*“(...) como a função encarregue de preservar e de transmitir a energia no tempo e de reagir à distancia a um facto do passado: todo o acontecimento que afecta o ser vivo deixa um traço na memória.”<sup>124</sup>*

A noção de *engrama* é central na abordagem à memória operada por Semon e compreende:

*“os efeitos provocados por acontecimentos impressos no tecido da memória, que, uma vez suscitados, revelam-se sob a*

---

<sup>122</sup> Mundo envolvente

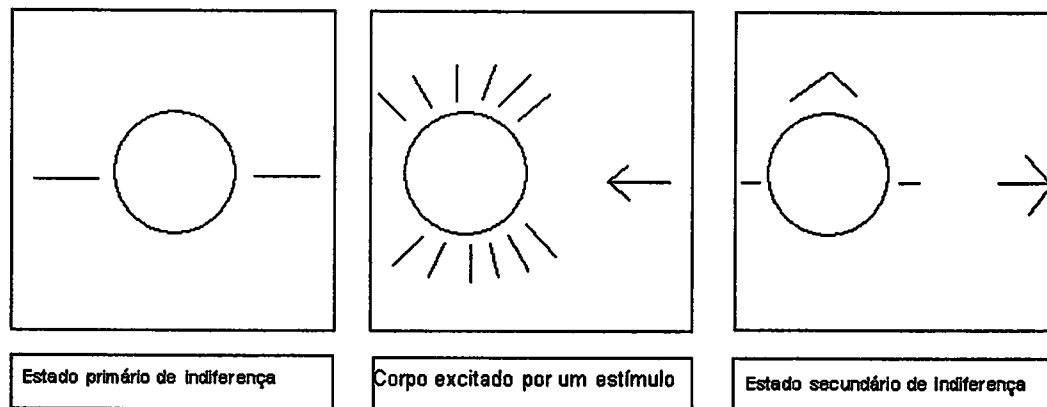
<sup>123</sup> Mundo interior.

<sup>124</sup> SILVA, Victor – in Revista Arte e Teoria. p.21

*forma do símbolo e de imagem, pondo a descoberto a existência descontínua do tempo e das formas.*<sup>125</sup>

Termo cunhado por Semon, foi posteriormente desenvolvido por vários behavioristas na tentativa de determinar a localização da memória no cérebro. As investigações levadas a cabo nesta área evidenciam a função dos *engramas*. No âmbito do behaviorismo, o comportamento é compreendido como um conjunto de respostas R a dados estímulos E.

Assim, vejamos:



No primeiro esquema temos um corpo que se encontra no estado de equilíbrio. No esquema seguinte, este passa ao estado de excitação perante o efeito de um estímulo. Quando deixa de estar sob a influência de um estímulo, volta ao estado de equilíbrio. Esse estado de novo equilíbrio é um equilíbrio diferente do anterior ao estímulo. O traço distintivo entre esses dois estados (^ no esquema) é o *engrama* e este é o principal responsável pelos fenómenos *mnémicos*.

Torna-se importante esta definição da noção de *engrama*, já que as teorias gerais sobre a memória abordam-na geralmente sob este prisma e também porque na nossa incursão do *Bilder Atlas Mnemosyne* desenvolvido por Aby Warburg este é um conceito chave.

<sup>125</sup> SILVA, Victor – in Revista Arte e Teoria .

Por tudo isto, atribuímos às imagens, não só às imagens da memória, mas também às que consumimos, uma importância capital ao nível das nossas acções e comportamentos.

### 5.3. A imaginação

*“Nous avons certes dit et répété que l’imagination et la mémoire avaient pour trait commun la présence de l’absent et, comme trait différentiel, d’un côté la suspension de toute position de réalité et la vision d’un irréel, de l’autre la position d’un réel antérieur.”<sup>126</sup>*

O Imaginário é o domínio da imaginação. Muitos foram os autores que trataram a noção de imaginário, com enfoques diferentes é certo, mas com um núcleo central comum. Sigmund Freud, Carl Jung e Jacques Lacan abordaram-no através da psicanálise; Walter Benjamin, Christian Metz e Rosalind Krauss, enquadrado na teoria dos media; Gilles Deleuze e Félix Guatari, através da abordagem ao plano de imanência.

Perante esta pluridimensionalidade tentaremos circunscrever a abordagem centrando-nos essencialmente na abordagem psicanalítica de Freud e Lacan.

De modo geral a imaginação é à primeira vista uma faculdade semelhante à memória. Na linguagem comum, diz-se por vezes “estou entregue à imaginação” ou então “imagina se...” quando queremos colocar algo num plano do hipotético e do desejo. Deduz-se, desta colocação no plano geral e do senso comum, que a imaginação é um fenómeno de escape das limitações estabelecidas pela realidade. Quanto maior for o descontentamento, ou mesmo a frustração com a realidade, maior será, nesta ordem de ideias, a fuga para o plano do imaginário. Certos tipos de patologias caracterizam-se pela dificuldade em abandonar o plano do imaginário ou o plano do simbólico, e ouvimos por vezes “vive num conto de fadas” quando determinado indivíduo insiste em reger-se por um princípio utópico.

---

<sup>126</sup> Aristóteles. *apud* RICOEUR, Paul – La mémoire, l’histoire, l’oubli. p.54.

Ou seja, se pensarmos a imaginação nos termos acima colocados, uma série de questões ocorrem-nos: a imaginação está ligada às fantasias? Será a imaginação que dirige os nossos sonhos? Será um mecanismo de autoprotecção? Tem alguma coisa a ver com a criatividade? É constituída de imagens ou de pensamentos? Se é constituída de imagens, estas vão para o mesmo local que as memórias, ou têm uma forma de arquivo distinto? Se virmos muito cinema ou televisão temos uma imaginação mais fértil? Um cego tem imaginação? Enfim, poder-se-ia continuar infinitamente. Umhas perguntas suscitam outras, mas todas buscam respostas. Não podemos dar resposta a todas estas questões pois isso seria estender em muito o âmbito deste texto, mas tentaremos arrumar conceitos base para enunciarmos o domínio do imaginário.

O termo *imago* que nos tem vindo a acompanhar também se relaciona com a imaginação, em latim *imaginationis*<sup>127</sup>. A imaginação define-se como a capacidade da mente de reproduzir por imagens a representação mental de um objecto ou sensação na ausência do referido objecto.

Retrocedendo à Antiguidade destacam-se duas figurações para a imaginação: a *imaginação reprodutora* e a *imaginação produtora*. Tal como as designações indicam, a *imaginação reprodutora* refere-se à capacidade de produzir, através da reprodução, imagens anteriormente apreendidas fazendo apelo a experiências anteriores. A *imaginação produtora* remete para a capacidade de atribuir novas configurações a imagens anteriormente apreendidas ou inusitadamente suscitadas. A primeira está essencialmente ligada com a memória, enquanto a segunda se relaciona com a dimensão simbólica, a ordem do poético. Qualquer que seja a definição de imaginação na filosofia pode traduzir-se por representação, na acepção etimológica do termo, capacidade de apresentar novas configurações.<sup>128</sup>

De modo análogo à filosofia, a psicologia destaca também dois tipos de imaginação: a *imaginação reprodutora* e a *imaginação criadora*. Algumas correntes da psicologia inserem a memória dentro da imaginação reprodutora. Estes dois processos têm muitos aspectos em comum, porém doravante iremos considerar a imaginação como a faculdade que se distingue da memória pela *transformação* das imagens armazenadas, considerando neste contexto ambos como processos voluntários.

---

<sup>127</sup> O correspondente em grego é *phantasma* e *phantasia*

<sup>128</sup> MORA, José Ferrater - Dicionário de Filosofia. . p.197-198.

Embora não diferindo muito em termos de conceituação, a evolução do lugar concedido à imaginação sofreu grandes alterações ao longo da história. Numa breve recapitulação lembramos que Platão estendia-lhe o seu desprezo generalizado pelas imagens, considerando-a como a mais baixa das faculdades. Aristóteles colocava-a a meio entre a percepção e o pensamento, atribuindo um papel mais preponderante à imaginação como estado semi-processado entre a percepção e o pensamento. O ponto de vista de Aristóteles será retomado mais tarde por Kant. Através da escolástica medieval imperou todo o preconceito platónico contra as imagens protagonizado por padres e teólogos. Curiosamente, em Santo Agostinho, vemos desvanecer-se esse preconceito e surgir um entendimento da imaginação como capacidade benéfica para cumprir certas funções. Racionalistas e Iluministas vêm a imaginação como um falseamento da realidade e é só com Kant que o conceito de imaginação é revitalizado. Mais recentemente destaca-se na psicanálise com Freud, Lacan, Jung e na fenomenologia.

*“ Il est une tendance générale de notre appareil psychique que nous pouvons remonter au principe économique de la moindre dépense; elle semble s'exprimer dans l'aténacité avec laquelle nous nous agrippons aux sources de plaisir qui sont à notre disposition et dans la difficulté d'y renoncer”. Avec l'intervention du principe de réalité se détachait une sorte d'activité de pensée qui demeura indépendante de l'épreuve de réalité et soumise au seul principe du plaisir. C'est l'acte de fantasmatisation qui commence déjà dans les jeux infantiles et qui se transforme ultérieurement en rêve où il cesse de dépendre d'objets réels.”<sup>129</sup>*

O conceito de imaginário é um conceito central na psicanálise de Freud. Remetemos ao início deste capítulo, onde a propósito da imagem referimos os dois princípios que regem o psiquismo: o princípio do prazer e o princípio da realidade.

O princípio do prazer é regido pelas pulsões dominantes do inconsciente, onde predomina o factor psíquico *id* e caracteriza-se por ser um princípio egoísta,

---

<sup>129</sup> FREUD, Sigmund – Dans les remarques sur le deux principes du fonctionnement Psychique, apud KOFMAN, Sarah – L'enfance de l'art. p.182.

que exclui toda e qualquer preocupação inerente à realidade. Os primeiros anos de vida pautam-se pelo princípio do prazer. Posteriormente, com a estruturação do *super-ego*, o princípio dominante passa a ser o da realidade. Este princípio é a tradução do esforço consciente exercido para controlar o *ego*. Freud defende que a passagem de um estado a outro é dolorosa e é nessa altura que se desenvolve a imaginação.

*“ La vie se serait alors créé une faculté intermédiaire, l'imagination, pour aider à supporter la dure soumission au principe de réalité.”<sup>130</sup>*

A imaginação na economia da sobrevivência é assim uma reserva que permite que continue a existir, através da imagística, todas as fontes de prazer recusadas aquando da passagem ao princípio da realidade.

*“ [L'homme] s'est réservé une activité psychique grâce à laquelle toutes les sources de plaisir et tous les moyens d'acquérir du plaisir auxquels il a renoncé continuent d'exister sous une forme qui les met à l'abri des exigences de la réalité et de ce que nous appelons l'épreuve de la réalité. Toute tendance revêt aussitôt la forme qui la représente comme satisfaite, et il n'est pas douteux qu'en se complaisant aux satisfactions imaginaires de désirs, on éprouve une satisfaction que ne trouble d'ailleurs en rien la conscience de son irréalité. Dans l'activité de sa fantaisie, l'homme continue donc à jouir, par rapport à la contrainte extérieure de cette liberté à laquelle il a été obligé depuis longtemps de renoncer dans la vie réelle. Il a accompli un tour de force qui lui permet d'être alternativement un animal de joie et un être raisonnable. La maigre satisfaction qu'il peut arracher à la réalité ne fait pas son compte(...)”<sup>131</sup>*

---

<sup>130</sup> KOFMAN, Sarah – L'enfance de l'art. p.181.

<sup>131</sup> KOFMAN, Sarah – L'enfance de l'art.p.183

Nessa reserva as imagens não se pautam por nenhum princípio inerente à realidade, mas sim por uma espécie de livre arbítrio. Para Freud o domínio do imaginário e o do real são dissociados. A actividade da imaginação é descrita como uma actividade compensadora, substituta e secundária.

Como já referimos no início deste capítulo, temos grosso modo dois tipos de imagens: as imagens mentais e as imagens técnicas. As imagens mentais são conscientes ou inconscientes, consoante se situam nas referidas tópicas. As imagens técnicas são consideradas na psicanálise imagens sintomais. Essas imagens mentais inconscientes formam a imagística do inconsciente.

A psicanálise não consegue determinar a forma dessas imagens, uma vez que elas não são acessíveis directamente. Resumindo as posições quanto à imagística inconsciente citamos Aumont:

*“São elas (posição picturalista) verdadeiras imagens no sentido de que, ao menos parcialmente e para algumas delas representam a realidade de modo icónico [sic]? Ou são elas (posição descritivista) representações mediatas que se assemelham às representações verbais?”<sup>132</sup>*

Impossível de indagar as formas da imagística inconsciente, a imaginação, entre a percepção e o pensamento, enquanto acervo de imagens, traduz-se na produção de imagens conscientes. A sublimação consiste num mecanismo de transição dos conteúdos latentes do inconsciente para as imagens técnicas. As imagens fruto da técnica tornam-se sintomas, são consideradas sintomáticas.

#### 5.4. Aby Warburg e o Bilderatlas

*Der liebe Gott steckt im Detail*<sup>133</sup>

<sup>132</sup> AUMONT, Jacques – A imagem. p. 117.

<sup>133</sup> “O bom Deus mora nos detalhes” afirmação que Gombrich julgava pertencer a Gustave Flaubert.



Aby Warburg, oriundo de uma família judaica que se ocupava da banca é, juntamente com Wolfflin e Panofsky, considerado fundador da História da Arte moderna e da escola de Warburg. A proveniência deste estudioso de arte não se revelaria pertinente, não fosse pelo facto de ter sido grandemente devido à sua condição social que pôde levar a cabo os empreendimentos que iremos aqui abordar, aspecto de que o próprio era consciente e abordou em correspondência trocada com o irmão, Max Warburg,

*“...montrer, par notre exemple personnel, que le capitalisme peut aussi mener un travail de reflexion sur la base la plus large, qu’il est seul à pouvoir appréhender”<sup>134</sup>.*

Este historiador da arte viveu e desenvolveu o seu projecto de investigação de forma algo marginal. *O Nascimento de Vénus e a Primavera de Sandro Botticelli. Estudo dos conceitos de Antiguidade no primeiro Renascimento Italiano*, tema da sua dissertação de Doutoramento, cedo revelou uma análise original e surpreendente, valorizando o “detalhe”<sup>135</sup> como elemento de análise da “sobrevivência” da Antiguidade na Modernidade. Tema que se viria a revelar um dos principais, senão o fundamental no seu trajecto pela iconologia.

Durante a recolha para este capítulo deparámo-nos com vários estudos que aproximam Warburg das práticas fílmicas. Muito embora esta seja já um assunto afastado do nosso objectivo nuclear, a sua existência contribui para sublinhar a importância dada por Warburg às imagens. Era frequente Warburg dar início às suas conferências com a palavra de ordem *dunkel*<sup>136</sup>, tal qual um realizador começa a sua filmagem com *acção*. Depois, na obscuridade que envolvia todos, comentava as imagens que passava num ritmo *sprunghaft*<sup>137</sup>, finalizando a interlocução com *licht*<sup>138</sup>. Apesar da ênfase dada por Warburg às imagens<sup>139</sup>, elas não

---

<sup>134</sup> Warnke, Martin – Aby Warburg (1866-1929) - Histoire et théories de l’art. De Winckelmann à panofsky. p.123

<sup>135</sup> Para mais informação sobre este tema V. Morelli, Giovanni; Ginzburg, Carlo ; Burucua, José Emílio.

<sup>136</sup> Escuro

<sup>137</sup> *Saccadé* – sacudido, Brusco

<sup>138</sup> Luz

<sup>139</sup> Warburg, nas suas conferências frequentemente invertia a ordem discurso/imagem. As imagens que projectava não eram apenas a ilustração daquilo que intelectualmente enunciava,

desempenhavam o seu papel totalmente sozinhas. Outro elemento surge, e não são as legendas, que confere às imagens a dimensão desejada: o escuro, espaço-entre imagens, *zwischenraum*. Este espaço-entre dimensiona as imagens, tornando-as passivas de *assemblage*, processo de associação das imagens. É este espaço que lhes garante uma existência autónoma, mas que permite alguma persistência (retiniana) e ligação com a seguinte, o que dá origem à designação de iconologia de intervalos. Aí, por entre os *dunkel*, a tela de projecção surge como *meio de aparição*<sup>140</sup>, funcionando como moldura de transição deste mundo e o *nachleben*. Este conceito, que podemos designar de “vida póstuma”<sup>141</sup> das imagens, ou capacidade de sobrevivência, caracteriza o domínio das imagens e apresenta-se como traço fundamental no pensamento warburgiano.

Warburg concebe um sistema dialéctico entre passado e presente, em que o passado se encontra inscrito na memória colectiva<sup>142</sup> e onde as imagens, oriundas da antiguidade clássica pagã, apresentam um carácter de sobrevivência, emergindo em determinadas épocas. Esta visão histórica quebra com o linearismo cronológico e pensa o passado como um tempo que nunca é findo<sup>143</sup>. A questão que se coloca é acerca das condições que precipitam o aparecimento dessas imagens, ou *phatosformel*<sup>144</sup>, em determinadas épocas e não noutras. Daí que outro conceito fundamental no pensamento de Warburg seja o de polarização. As *nachleben*, imagens sobreviventes, existem como forma em movimento, não são pensadas como um conceito estático, mas sim dinâmico. Elas existem portanto dinamicamente, sempre expostas às transformações, fruto das épocas, podendo assim assumir formas ligeiramente diferentes, mas cujo conteúdo fundamental é idêntico. Quando em situação com a “vontade selectiva” da época, podem ou não ser assimiladas, emergindo no domínio do visível ou do consciente, polarizando-se em conteúdos complementarmente opostos. Para ilustrar esta ideia Warburg

---

mas sim as protagonistas de um quase solilóquio. Eram o produto de um prévio levantamento cartográfico, que se exhibe sem necessitar de legenda.

<sup>140</sup> Meio é aqui considerado com várias acepções; como *medium* no sentido físico-químico, que significa uma atmosfera visual capaz de se manifestar nas imagens elas mesmas; pode também ser considerado como intervalo *Zwischenraum* – ou espaço- -entre, ou ainda como passagem, assim se define a iconologia de intervalos de Warburg.

<sup>141</sup> Usamos a tradução de Vítor Silva

<sup>142</sup> Referência a Jung.

<sup>143</sup> Temos aqui um paralelo com Benjamin que refere que o passado é dotado de um índice histórico que o torna citável.

<sup>144</sup> Fórmula de phatos.

adoptou a dicotomia Apolínea e Dionisiaca, do clássico alinhado deus Sol e do exuberante e orgiástico deus do vinho. Essa polarização é o resultado do processo de transmigração das *nachleben* e expressa-se enquanto *phatosformel*, ou fórmulas de *phatos*, que podemos entender pela “expressão que designa os motivos figurativos caracterizados pela expressão de sentimentos intensos que se mantêm constantes ao longo das épocas”<sup>145</sup>. Esta polaridade fundamental Apolínea e Dionisiaca também se exprime em termos cosmogónicos, como mais próximo do pensamento mágico ou mais próximo da explicação racional e consciente dos fenómenos. Esta polaridade aplica-se às sociedades míticas, antigas, mas também às científicas, modernas e pós-modernas. Esta profunda convicção começou a sedimentar-se em Warburg após o contacto com algumas civilizações primitivas, nomeadamente os Índios Hopi.

A teoria da imagem *sobrevivente* abre uma nova dimensão na investigação da História da Arte, sugerida pelo próprio Warburg quando afirma que, no domínio das *nachleben*, deve-se compreender a história das imagens como uma história de fantasmas para adultos<sup>146</sup>, fantasmas, seres espectrais que são referidos em Didi-Huberman como imagens sintomáticas, como índices.

Este é um dos aspectos que nos levou a inserir o contributo de Warburg, até porque, não devemos esquecer, como referido em Huberman, que antes de mais o atlas da memória é um dispositivo fotográfico.

A imagem, enquanto produto artístico da Humanidade, é q.s. considerada pela psicanálise como sintomática. Esta abordagem na lógica do vestígio aproxima o *bilderatlas* da problemática da fotografia como índice, imagem-vestígio. Este aspecto, juntamente com o conceito de *engrama* de Semon, enquanto energia responsável pela gestão e transmissão do passado, torna-se um aspecto decisivo no processo de sobrevivência das imagens fundamentais do passado e a sua emergência no futuro.

---

<sup>145</sup> GUERREIRO, António, passim [http://www.educ.fc.ul.pt/hyper/eng/warburg\\_e.htm](http://www.educ.fc.ul.pt/hyper/eng/warburg_e.htm)

<sup>146</sup> “Gespenstergeschichte f[ur] ganz Erwachsene.”

<sup>149</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges – L’image survivante: histoire de l’art et temps des fantômes selon Aby Warburg

Esclarecidos conceitos como *nachleben*, *phatosformel*, *zwischenraum*, *iconologia de intervalos*, *polaridade fundamental*, prosseguimos a análise para o processo que levou à criação do *Mnemosyne*.

A constante reflexão sobre a hegemonia da imagem, cedo revelou ser o factor decisivo das investigações de Warburg, conduzindo-o à vontade de construir uma história das artes sem o recurso da palavra, apenas com imagens, *um atlas da memória*, ou parafraseando Didi-Huberman, uma recolha das “*fórmulas de pathos recensées par Warburg, toute sa vie durant, dans la culture occidentale.*”<sup>149</sup> Warburg morreu sem conseguir concluir este projecto, porém o instituto Warburg da Universidade de Londres acabou por torná-lo possível.

Esta temática tem suscitado nas várias camadas ligadas à produção artística, tanto artistas como críticos, [i.e., produtores da prática e produtores da teoria] um sempre renovado interesse. Este interesse deve-se ao facto de que este projecto, oriundo do campo das ciências humanas, inaugurou uma forma “*inédita de saber, na qual elimina o hiato entre a obra de arte e a sua interpretação*”<sup>150</sup>.

A organização postulada por Warburg, em *Mnemosyne* é amplamente discutida hoje em dia e reinterpretada por vários críticos de arte, ávidos por terrenos férteis à especulação. Sendo esta uma área com tão vasta produção teórica, não apresentamos a totalidade dos postulados, apenas aquela parte que nos pareceu importante para realizar a aproximação ao nosso projecto.

A ideia de atlas em Warburg remonta, segundo Gombrich, a 1905. Desde essa altura até à sua morte em 1929, Warburg reuniu um dos maiores espólios fotográficos, cerca de 25 000 fotografias.

A guerra levou Warburg a desenvolver uma crise psicótica, tendo estado internado entre 1918 e 1923. Durante este afastamento, o seu assistente Fritz Saxl continuou a desenvolver o projecto do seu mentor de tornar a sua biblioteca um pólo dinamizador da ciência e da cultura. Tal como proferiu Fritz na conferência de apresentação dos objectivos da *Problembibliothek*, a sua organização é “*de tal modo que a sua distribuição leva-nos ao problema*”.

---

<sup>150</sup> MICHAUD, Philippe-Alain - Projecto Mnemosyne encontros de fotografia 2000 . [catálogo dos encontros de fotografia 2000]. p.20

*“Partir na busca de um livro, deveria sempre conduzir a um outro que estava ao lado, que se revelaria mais importante do que aquele que tinha sido o objecto inicial da busca”<sup>151</sup>*

Para isso foi necessário a utilização de um critério altamente vanguardista para a catalogação do espólio ou como lhe chamou Warburg *“lei da boa vizinhança”*.

A memória surge em *Mnemosyne* como categoria historicó-filosófica e, por isso, no topo da biblioteca estava a secção de filosofia da história, área por onde se deveria iniciar o estudo de qualquer problema no domínio histórico.

Entretanto, em 1923, com o objectivo de obter a sua alta médica, Warburg proferiu uma apresentação versando o *“ritual da serpente”*.

A viagem realizada 28 anos antes à América do Norte teria marcado profundamente a sua compreensão do mundo. Os Índios Hopi conseguiam manter-se como um reduto quase primitivo em plena América tecnológica. O designado *“ritual da serpente”* consistia em tentar dominar o natural desconhecido, o fenómeno meteorológico, através do sucesso na dominação de um natural conhecido apresentando um elevado risco.

Aqui, como em muitos outros ritos, existe uma conexão macro e microcós mica em que o homem, apelando a instâncias superiores, manipula elementos terrenos, entendidos como carregados de poder comunicativo entre mundos. A serpente, símbolo do trovão, também observável em outras culturas, era capturada e forçada a intervir sobre uma representação, neste caso desenhos de trovões na areia. Num território árido como o Novo México, a sobrevivência depende de factores como a chuva e, por isso, os membros das comunidades tentam canalizar a sua energia vital para a natureza.

Neste estudo Warburg encontrava-se interessado em expor os mecanismos de simbolização envolvidos nas práticas mágicas dos Índios Hopi, apontando-os como um processo global de tradução cosmogónica do domínio da gestão das forças do mundo natural.

Este processo de gestão de medos, conclui Warburg, estaria na base da criação de todas as imagens fundamentais do mundo ou, se preferirmos, arquétipais, utilizando a terminologia Junguiana<sup>152</sup>.

---

<sup>151</sup> GUERREIRO, António – Encyclopaedia e Hipertext .

Essas imagens arquetípicas tidas como fundamentais são as designadas *nachleben*, que sendo objecto de transmigrações interculturais, emergem em épocas propensas à sua expansão.

Este postulado advoga uma visão da História da Arte como estudo sincrónico, único modo possível de estudar as relações acrónicas, produto das migrações das *formas fundamentais* nas obras de arte.

Quando Warburg regressa, Fritz Saxl prepara, como forma de boas-vindas, um grande painel, onde expõe imagens de todas as áreas do conhecimento nas quais Warburg se tinha especializado até então. Esta estratégia veio dar resposta ao desejo de organizar um atlas de história da arte de imagens e terá agradado tanto a Warburg que, desde então terá sido adoptada, usada de várias maneiras e em várias conferências ulteriores.

O painel como modo de apresentação sincrónica estava portanto encontrado e após algumas experiências chegaram à tela negra, modelo ideal para exhibir as imagens. Outro aspecto a que também foi dada grande importância foi o modo de fixação das imagens na tela, concluindo ao fim de algumas experiências que a solução ideal seria o uso de pequenas pinças. As soluções definitivas seriam contrárias a todo o postulado warburgiano de uma contaminação permanente passado/futuro, sendo o *bilderatlas* reflexo disso e, portanto, configurando o painel como um *work in progress*.

A nova categoria epistémica que se anuncia em Warburg teria já sido professada por alguns historiadores. Destacamos aqui o exemplo de Émile Mâle:

*“On peut dire que l'histoire de l'art, qui était jusque-là la passion de quelques curieux, n'est devenue une science que depuis que la photographie existe. [...] La photographie a affranchi en partie l'oeuvre d'art des fatalités qui pèsent sur elle, de la distance, de l'immobilité. La photographie a permis de comparer, c'est-à-dire de faire une science: la création d'une bibliothèque de photographies, mais de photographies faites*

---

<sup>152</sup> Os conceitos de Phatosformel, em Warburg, e arquetipo do inconsciente colectivo de Carl Jung têm sido comparados por vários autores, uma vez que apresentam alguns aspectos em comum. Para ler mais acerca do tema: SACCO, Daniela - Le trame intrecciate di Mnemosyne. Aby Warburg e Carl Gustav Jung a confronto, in *Un remoto presente*, a cura di Francesco Donfrancesco

*par des archéologues, nom par des amateurs, paraître sans doute, dans peu de temps, nécessaire aux erudits*<sup>153</sup>

As imagens dos 63 painéis com 1,50m por 2,00m organizam-se na tela negra segundo a designada *iconologia de intervalos*. Por iconologia de intervalos Warburg entendia uma iconologia que se prendia, como o próprio nome indica, mais com as relações fundadas pelas figuras, uma vez expostas, do que com o conteúdo dessas figuras.

A herança de Warburg, geralmente designada por escola de Warburg, dá ainda assim um protagonismo ao estudo das imagens *per se*. O exemplo normalmente referido como mais fiel é Panofsky. Esta abordagem ocupa-se com “*as relações complexas que essas figuras mantêm entre elas, num dispositivo visual irreduzível à ordem do discurso.*”<sup>154</sup> O aspecto que aqui se destaca é a irreduzibilidade à ordem do discurso.

Se pensarmos que, como já aqui foi referido, o propósito da criação de uma História da Arte só com imagens é eliminar “*o hiato entre a obra de arte e a sua interpretação*”<sup>155</sup>, naturalmente pensamos que este projecto “mudo” teve uma existência singular e funcionou enquanto afirmação autónoma dos pressupostos do seu criador. E isto seria de algum modo coerente. Porém, sabemos também que paralelamente ao processo de “*exposer les tableaux*”, Warburg deixou-nos uma série de escritos, reunidos primeiramente por Gertrud Bing e posteriormente por Gombrich, 30 anos após a morte de Warburg, quando tomou a seu cargo o projecto do Instituto Warburg. Conjuntamente com essa tarefa muda de “*instalação*”<sup>156</sup> do *bilderatlas Mnemosyne*, Warburg iluminava essa prática:

*“Cada painel de Mnemosyne é o levantamento cartográfico duma região da história da arte entendida simultaneamente como sequência objectiva e como encadeamento de reflexões, no qual a rede de intervalos desenha as linhas de fractura que separam, ou organizam, as representações em constelações”* ”

<sup>153</sup> MÂLE, Émile – *apud* DIDI-HUBERMAN, Op. Cit.

<sup>154</sup> MICHAUD, Philipp-Alain – *The Mnemosyne Project: Encontros de fotografia 2000.*

<sup>155</sup> *Idem*, p. 20.

<sup>156</sup> Referência à proximidade da obra de Warburg às práticas modernas da instalação.

Warburg dedicou o final da sua vida a “*exposer les tableaux*”. Criando uma nova ordem de imagem, com as imagens, património visual colectivo. Assim como um compositor que dispõe as notas sobre a pauta musical, Warburg montou um novo puzzle com as peças, notas de música, do nosso imaginário visual, ou para utilizar a terminologia Kraussiana, do nosso inconsciente óptico.

Este é um aspecto que interessa colocar. Numa época em que a apropriação visual está constantemente a ser colocada no centro de debate, dada a necessidade de proteger a propriedade intelectual, Warburg maquinou, orquestrou uma *assemblage*, com duplos das obras, i.e. fotografias das obras, pormenores das obras, etc. Com que propósito? Deleite heurístico ou tarefa arqueológica? Ou quiçá um propósito de reconstrução terapêutico da sua memória individual perdida?

Sabemos que em *Mnemosyne*, Warburg leva a cabo uma espécie de análise retrospectiva das temáticas desenvolvidas por si ao longo da sua vida, uma espécie de trajecto anamnésico para reconstituir a sua identidade memorativa acompanhada de uma reflexão sobre os próprios processos memorativos. Assim sendo, este projecto, de resto construído todo ele sobre uma lógica dialéctica, para além da construção do ideário imagético, enceta também uma reflexão sobre a memória. Postulando que toda a arte é uma arte da memória, estudou os fenómenos da produção de imagens, cingindo o seu contexto à Antiguidade e ao Renascimento sob o ponto de vista da migração de imagens.

*Mnemosyne* assenta fundamentalmente num anacronismo que se justifica pelo conceito designado pelo seu nome.

*“ La mémoire ne se déchiffre pás dans le text orienté des successions historiques, mais dans le puzzle anachronique .- sarcophage avec timbreposte, nymphe antiqúe avec golfeuse contemporaine – des “survivances de l’Antiquité”<sup>157</sup>*

Desde logo a noção de Arquivo Universal, ou atlas da memória colectiva e individual, surgem interligadas.

---

<sup>157</sup> DIDI-HUBERMAN, Op. Cit. p. 476.



Este projecto, apelidado de *Mnemosyne* pelo instituto, faz apelo à modernidade na sua forma de organização cultural, em parte, possivelmente devido ao facto da sua concessão ter de alguma forma implícito um conceito de instalação, já que as imagens foram concebidas e exibidas num dispositivo. O nexo das imagens não assenta numa *“iconologia que incidiria não sobre o significado das figuras – interpretação esta a que foram fiéis os discípulos de Warburg, a começar por Panofsky – mas sobre as relações complexas que essas figuras mantêm entre elas, num dispositivo visual irredutível à ordem do discurso.”*<sup>158</sup> A ordem das imagens, inseridas no plano de imanência eram organizadas, segundo Warburg, num conceito descrito como *iconologia dos intervalos*.

*“O termo psique, contém pois, uma “estrutura psíquica” que Richard Semon chamou de mneme e Jung de inconsciente colectivo. A “imagem primordial” que também foi chamada “arquétipo”, é sempre colectiva, isto é, comum a todos os povos e tempos. Quando fala de imagem, Jung não está se referindo a um retrato psíquico do objeto exterior, mas a uma representação imediata, oriunda da linguagem poética, analógica, ou seja, da imagem da fantasia que se relaciona indiretamente com a percepção do objeto externo. Apresenta-se como expressão concentrada da situação psíquica como um todo e não sobretudo ou simplesmente, dos conteúdos do inconsciente, e constela-se como resultado de uma atividade espontânea do inconsciente, por um lado e, por outro, pela situação momentânea da consciência. Portanto, chama-se imagem primordial ou arquétipo, a expressão da psique, que possui carácter arcaico, isto é, quando a imagem apresenta uma concordância explícita com motivos mitológicos conhecidos”*<sup>159</sup>

A importância do postulado warburgiano no contexto do nosso estudo prende-se com a interpretação dos conceitos da psicanálise

<sup>158</sup> Idem, p.20.

<sup>159</sup> Url – LYRA, Sónia Regina - <http://www.ichthysinstituto.com.br/artigos/art1.php>

acerca de memória, imagem artística e estratificação. Colocando as imagens no centro da investigação, Warburg concentra nelas todo o poder expressivo e informativo da evolução da humanidade, fazendo apelo a uma espécie de evocação memorativa cultural e transgeracional. É considerado por muitos e também por nós, um exemplo coronal da hegemonia da imagem e do ocularismo.

## **Conclusão**

## Conclusão

Antes de darmos início a este apanhado queríamos salvaguardar uma eventual *apropriação subjectiva* de conceitos. Atendendo ao facto de que se exige na conclusão de um trabalho desta natureza a *reconfiguração dos conhecimentos* expostos no corpo do trabalho, gostaríamos de reservar um livre espaço de associação transdisciplinar. A conclusão enquanto reconfiguração reporta-se necessariamente ao sujeito reconfigurante e, nesse sentido, esta conclusão apresenta-se como *subjectivação do fotográfico*.

Uma abordagem à problemática da fotografia contempla impreterivelmente a semiótica. Peirce ao introduzir a noção de *Índice* caracteriza ontologicamente a fotografia. *À priori* a fotografia é um signo *icónico*, uma vez que apresenta semelhança ponto por ponto com o referente. Mas, mais importante do que isso, ela é também signo indicial, porque mantém com o referente uma relação de contiguidade, da qual a relação de semelhança é apenas consequência secundária.

A *ontologia* da imagem fotográfica prende-se com a sua indicialidade mas também com a sua génese. A génese automática da fotografia traduz-se na capacidade de se formar sem a intervenção da mão humana - *acheiropoetós* como refere Barthes.

A fotografia apresenta-se como etapa culminar<sup>160</sup> de um longo trajecto de *desejo de ilusão*, como refere Bazin. Ao mesmo tempo que vai progressivamente retirando primazia à mão, vai dando ao olho. Com filiação na câmara escura e um marco importante no Renascimento, a fotografia constituiu-se como triunfo do primado das imagens.

Enquanto imagem técnica, a fotografia resulta de um esforço ambivalente de *fixar permanentemente* imagens de fascínio de vários séculos, produzidas desde o câmara escura à lanterna mágica, e de *representar o mais fielmente possível* essas imagens. A evolução das designadas *tecnologias da visibilidade*, de que é exemplo a câmara escura ou a lanterna mágica, não pode ser vista apenas como percursora da fotografia. A tendência de analisar esta evolução como algo que concorre para um fim, que é a concretização fotográfica, subleva os seus devidos papéis. Todos

---

<sup>160</sup> Ou quase culminar se considerarmos o cinema.

estes aparelhos têm uma existência autónoma, constituindo-se como marcos importantes no processo de hierarquização do visível e como herança gramatical visual. Embora com uma história diferente da fotografia, podemos trazê-las para o mesmo plano, uma vez que apresentam traços comuns. É por essa razão que os considerámos no contexto desta abordagem.

O que é comum à fotografia e às tecnologias da visibilidade, como a câmara escura, o telescópio, o microscópio e lanterna mágica, é o facto de que o seu desenvolvimento e implementação representa uma ampliação na dimensão do visível e do conhecimento, portanto da verdade, mas também na do invisível e inconsciente.

As mudanças decorrentes das revelações do visível alteraram concepções generalistas do mundo e expressaram-se na mudança de paradigmas, como o exemplo aqui apresentado da transição do Geocentrismo ao Heliocentrismo.

As mudanças decorrentes das revelações da ordem do invisível são mais subtis, da ordem do *inconsciente óptico* e do *inconsciente tecnológico*<sup>161</sup>. Benjamin analisa a noção de *inconsciente óptico* em relação com a fotografia, enquanto aparelho de registo do real. Este aparelho, com filiação na câmara escura e por isso semelhante ao olho humano, evidencia as limitações do aparelho óptico dando a ver o que este se mostra incapaz de captar: o instante entre a mão e o interruptor.

Protagonista da memória e da imaginação, não obstante dividir esse protagonismo com a linguagem, a imagem substituiu a experiência, no sentido em que a experiência visiva do mundo sobrepõe-se à experiência vivida. O investimento na fabricação de realidades virtuais, seja por necessidades económicas, tecnológicas ou do desejo, é um factor crescente.

Não sem antes pôr e ser posta em causa, a imagem ganha progressivamente uma *função performativa* nas acções, comportamentos e crenças.

No que concerne à especificidade fotográfica, ou numa linguagem mais subjectiva, ao valor de uma imagem fotográfica, esta reside no garante de verdade. A visão de uma fotografia de família onde estamos incluídos ou de um ente amado supera em valor qualquer pintura<sup>162</sup>. A fotografia perde valor em relação à pintura

---

<sup>161</sup> de Franco Vaccario

<sup>162</sup> Isto não é verdade se falarmos em termos estéticos ou monetários.

pelo facto de ser reprodutível até ao infinito<sup>163</sup>, mas ganha pelo facto de nos auto-referenciar.

As imagens virtuais, para suprimir a ausência de garante *mnésico*, têm que duplicar a imagem do *Eu*, inserindo-a no *quadro* da imagem. A duplicação do sujeito visa produzir identificação, dando lugar a uma outra dimensão do ser, o da sua desmultiplicação.

No que concerne à imagem como objecto de pulsão, outro conceito torna-se importante na nossa teia conceptual: o de prazer associado às imagens. Fazendo novamente referência a Barthes, as imagens mais vistas são os álbuns de família<sup>164</sup>, donde podemos deduzir que as imagens que mais prazer nos dão são fotografias nossas e dos nossos. Nesta perspectiva de subjectivação tentámos perceber o porquê.

Considerando o imaginário na perspectiva da psicanálise, como *reserva* de imagens que se constitui como mecanismo de sobrevivência, o acto de ver álbuns de fotografia pode, antes de mais, ser encarado como *reposição do imaginário*.

A fotografia, no momento da captura, inscreve-se simultaneamente no papel e como imagem mental, parte do nosso espólio *mnésico*. Os olhos, ao *reverem* essa imagem sente duplicado prazer: o prazer inerente à imagem, que como vimos é a satisfação da pulsão escópica, e o prazer da contemplação de uma imagem que, fazendo parte do nosso imaginário, rege-se pelo princípio do prazer.

Nesse sentido afirmamos que o consumo de imagens privadas funciona como reposição e reforço do imaginário.

Designamos o momento de sobreposição do traço *mnésico* com a imagem técnica de *ponto nodal*<sup>165</sup>.

Podemos comparar esta teoria que tentamos aqui enunciar com a abordagem psicanalítica à obra da arte. Freud explica o prazer da contemplação estética como uma espécie de duplicação do prazer do artista através da sublimação. O espectador, ao fruir uma obra de arte, comunga com o artista, através da imagem, no gozo da libertação de um recalçamento. Numa perspectiva semelhante, ao indivíduo que se revê numa imagem fotográfica, é facultada a possibilidade de

<sup>163</sup> Para referir Benjamin – A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica.

<sup>164</sup> BARTHES, Roland - A câmara clara, passim.

<sup>165</sup> Referência à linguagem técnica da fotografia onde ponto nodal designa a formação da imagem nítida consoante a distância focal da lente utilizada.

identificação do traço *mnésico*, sentindo uma espécie de *assunção jubilatória*<sup>166</sup> que resulta da confirmação do reconhecimento da imagem primitiva *urbild*.

Ainda relativamente ao acto de ver, desta feita pela primeira vez, a fotografia constitui-se como *vestígio nostálgico*. O mecanismo de inscrição das imagens na memória atribui-lhes uma tendência de retorno. Esse é o princípio da sobrevivência, ou *nachleben*, postulado por Aby Warburg no seu *BilderAtlas*.

Atendendo a isto concluímos que a fotografia, como objecto inscrito no regime das imagens, apresenta na sua apreensão um modo particular de registo na memória, enquanto vestígio nostálgico com tendência a sobrevir, que ao encontrar o reconhecimento no *ponto nodal*, provoca um enorme júbilo.

Verificando as características gerais das imagens, a fotografia destaca-se por apresentar vínculos estruturantes com o nosso imaginário e recursivos com a nossa memória.

Segundo esta perspectiva, alguns autores consideram a fotografia como *auxiliar de memória*, enquanto outros, como *contra-memória*. A fotografia como ficção aponta para a capacidade de substituir a experiência, quando passamos a recordar um momento pela fotografia em si e não pelo traço *mnésico*.

Do mesmo modo que a pequena mulher imita o gesto da mãe ao maquilhar-se, regendo-se pelo princípio da imitação, também a jovem mulher quer ver-se vestida de noiva, para que um dia possa colocar lado a lado as *imago* dessa *imitatio*.

Assim, para concluir, citamos Gombrich: “*todo o acto de ver é um acto de rever*”.<sup>167</sup>

---

<sup>166</sup> Utilizando terminologia Lacaniana.

<sup>167</sup> GOMBRICH, Ernest H – Art and Illusion.

## **Bibliografia**

**ALPERS, Svetlana - The art of describing: Dutch art in the seventeenth Century.** Chicago: University of Chicago Press, 1983.

**AMAR, Pierre-Jean – História da fotografia.** Lisboa: Edições de 70, s.d. (Arte e comunicação) ISBN – 972 – 44 – 1096 – X.

**ARNHEIM, Rudolf – On the nature of photography.** In Rivista di Storia e Critica della fotografia. Fevereiro de 1981, ( Ano II /nº2) Ivrea.

**ARNOLD, H.P. – William Henry Fox Talbot.** Hutchinson Benham: Londres, 1983.

**AUMONT, Jacques – A Imagem.** Campinas: Papyrus,1993. (col. Ofício Arte e Forma).ISBN 85-308-0234-9.

**BACON, F. – Auto-retratos.** Ed. Quatro elementos: Lisboa, s.d..

**BARATA, Ana e FURTADO, José Afonso – Mundos da Fotografia: Orientações para a constituição de uma biblioteca básica.** Lisboa: Centro Português de Fotografia, 2006. ISBN 972-8451-38-5.

**BARTHES, Roland – A câmara clara.** Lisboa: Edições de 70, S.d. ISBN 972-44-0076-X.**BARTHES, Roland - Lição.** Lisboa: Ed. 70, 1979.

**BARTHES, Roland - A aventura semiológica.** Lisboa: Edições de 70 s.d.(Colecção Signos) .

**BARTHES, Roland - Elementos de semiologia.** Lisboa: Edições de 70, S.d.



- BARTHES, Roland - Rhetoric of the image.** In *Visual Culture: the reader*. London: Sage publications, 1999.
- BATCHEN, Geoffrey – Burning with desire: the conception of photography.** London: MIT, 1997. ISBN 0-262-02427-6.
- BATCHEN, Geoffrey - Forget me not: photography and remembrance.** Princeton Architectural Press: New York, 2004. ISBN 1-56898-450-2.
- BATCHEN, Geoffrey - Each wild idea: Writing, photography, history.** London :MIT, 2001. ISBN 0-262-02486-1.
- BAUDRILLARD, Jean – A sociedade de consumo.** Lisboa: Edições de 70, 1980.
- BAURET, Gabriel – A fotografia: história, estilos, tendências e aplicações.** Lisboa: Edições de 70, 2006.
- BAZIN, A. – Ontologie de l’image photographique,** in “Qu’est-ce que le cinema”. Paris: Ed. Du Cerf, 1958.
- BELTING, Hans – Pour une Anthropologie des images.** Paris: Gallimard, 2004.
- BENJAMIN, Walter - A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica.** S.l.:Relógio d’Água, 1992.
- BERGER, John – Ways of seeing.** Great Britain: Penguin, 1972. ISBN 0140135154.
- BERGSON, Henri – Matière et mémoire.** Paris: Quadrige; PUF, 1982.
- BORDIEU, Pierre – As regras da arte : gênese e estrutura do campo literário.** Lisboa: Ed.Presença, 1996.

**BRUNET, François – La naissance de l'idée de photographie.** Paris: Presses Universitaires de France, 2000. 361 p. ISBN 2 13 050649 6.

**BUCKLAND, Gail – Fox Talbot and the Invention of photography.** Boston: David A. Godine Publisher, 1980.

**COMOLLI , J. L. – Técnica e Ideologia.** in Revista de Cinema nº1, Agosto/Setembro 1975. Porto: Ed. A Regra do Jogo, 1975.

**COSTA, Joan – El lenguaje fotográfico.** Madrid: Ibérico Europea de ediciones, 1977.

**Crary, Jonathan – Suspensions of Perception: attention, spectacle, and modern culture.** London: MIT, 1999.

Crary, Jonathan - Techniques of the observer.....

**CRAWFORD, William – The keepers of light: a history & working guide to early photographic Processes.** New York: Morgan&Morgan, 1979.

**DAMISCH, Hubert – L'origine de la perspective.** S.l.:Flammarion, 1987. ISBN 2-08-081605-5.

**DEELY, John – Introdução à semiótica: história e doutrina.** Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, s.d.. Trad. de Viviana de Campos Figueiredo ISBN 972-31-0647-7.

**DELEUZE, G. – Mille Plateaux .** Paris: Ed. de Minuit, 1980.

**DELORD, Jean – Roland Barthes et la photographie.** Paris: Créatis, 1981.

**DIDI-HUBERMAN, G. – L' Invention de l'hysterie.** Paris: Ed. de Minuit, 1985.

DUBOIS, Philippe – **O acto fotográfico**. Lisboa: Vega, 1992. Col. Comunicação e linguagens. ISBN 972 699 280 X.

DUCROT, Oswald; TODOROV, Tzvetan – **Dicionário das ciências da linguagem**. 7ª Ed. Lisboa: Publicações D. Quixote, 1991. ISBN 972-20-0051-9.

ECO, Humberto – **O signo**. Trad. de Maria de Fátima Marinho. 2ª Edição. Lisboa: Ed. Presença. 1981. 190 p. ( Biblioteca de Textos Universitários) .

EDER, Josef Maria – **History of Photography**. New York: Dover Publications, 1978. ISBN 0-486-23586-6.

EHRENZWEIG, Anton – **El orden oculto del arte**. Barcelona: Editorial Labor, 1973. ISBN 84-335-7048-X.

EVANS, Jessica , HALL, Stuart – **Visual culture: the reader**. London: Sage publications, 1999. 478 p. ISBN 0 76196247 6.

FIDALGO, António – **Semiótica a lógica da comunicação**. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 1995. 132 p.. ISBN 972-9209-50-2.

FLAHAUT, F. – **A fala Intermediária**. Lisboa: Ed. Via, 1979.

FLUSSER, Vilém – **Ensaio sobre a fotografia: Para uma filosofia da técnica**. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1998. Ap. De Arlindo Machado. 96 p. ISBN 972-708-513-X.

FRADE, Pedro Miguel – **Figuras de espanto: a fotografia antes da sua era**. Porto: Edições ASA; s.d. ISBN- 972-41-1127-X.

FREUD, Sigmund – **Psicanálisis del arte**. Madrid: Alianza, 1981.

FREUND, Gisèle – **Fotografia e sociedade**. Trad. de Pedro Miguel Frade . 2ª ed. S.l.: Vega, 1995. ( colecção Comunicação & Linguagens)

**FULCHIGNONI, Enrico – La Civilisation de l'image.** Paris: Payot, 1969.

**GAMWELL, Lyn – Exploring the invisible: art, science, and the spiritual.** Princeton and Oxford: Princeton University Press, s.d.

**GOMBRICH, Ernest H – Art and Illusion : a study in the psychology of pictorial representation.** London: Phaidon, 1977. ISBN 0 7148 1790 2.

**INGS, Simon – The Eye: A natural history.** London: Bloomsbury Publishing, 2007.

**JAY, Martin – Downcast Eyes: the denigration of vision in twentieth- century French thought.** Berkeley an L.A.: University of California Press; 1993. ISBN 0-520-08154-4.

**JOLY, Martine – A imagem e a sua interpretação.** Lisboa: Edições de 70; 2002. ISBN -972 – 44 – 1181 – 8.

**JOLY, Martine – Introdução à análise da imagem.** Lisboa: Edições 70; 2007. ISBN 978-972-44-1389-1.

**KANT, Emmanuel – Crítica da razão pura.** Paris: PUF, 1944.

**KOFMAN, Sarah – L'enfance de l'art.** Paris : Payot, 1970.

**KOZLOFF, Max – Photography and fascination.** N.Y.: Addison House, 1979.

**KOETZLE, Hans- Michael - Photo icons the story behind the pictures.** TASCHEN, 2005. 351p. ISBN 3 8228 4096 3

**KRAUSS, Rosalind – O fotográfico.** Trad. Anne Marie Davée. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002. ISBN 84-252-1858-6.

LACAN, Ernest – **Esquisses photographiques**. França: Éditions Jean- Michel Place, 1996. ISBN 2-85 893070-8.

La recherché photographique . Dir Jean Luc Monterosso. N.16.

LEPPERT, Richard – **Art & the committed eye. The cultural functions of imagery**. USA: westview Press; 1996. ISBN 0-8133-1539-5.

LINDBERG, D.C. – **Theories of vision from Al-Kindi to Kepler**. Chicago/London: University of Chicago Press, 1976.

LINDEKENS, René – **Eléments pour une sémiotique de la photographie**. Paris & Bruxelles : Didier/Aimav, 1971.

MAH, Sérgio – **A fotografia e o privilégio de um olhar moderno**. Lisboa: Colibri, 2003. ISBN 972-772-361-6.

MANNONI, Laurent – **A grande arte da luz e da sombra: arqueologia do cinema**. São Paulo: Editora SENAC; 2003.

MANOVICH, Lev – **The engineering of Vision from Constructivism to computers. Tese PHd**.

MARTINS, Moisés de Lemos – **A linguagem , a verdade e o poder. Ensaio de Semiótica Social**. Coimbra: Fundação Calouste Gulbenkian , 2002. 218 p. ISBN 972-31-0947-6.

METZ, Christian –**O significante imaginário: Psicanálise e cinema**. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

MERLEAU-PONTY, Maurice – **Phénoménologie de la perception**. Paris: Tel-Gallimard, 1983.

MITCHELL, William J. – **The reconfigured Eye. Visual truth in the post-photographic era.** London ; MIT press, 1992. ISBN – 0-262-13286-9.

PANOFSKI, Erwin - **Ensaio de iconologia.** Lisboa: Ed. Estampa, 1986.

PETERS, F.E. – **Termos filosóficos gregos.** Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1974. ( 2ª edição).

PIERCE, Charles Sanders – **Selected writings: values in a universe of chance.** N.Y.: Dover publications Inc., 1966.

PRADO COELHO, E. – **Os universos da crítica.** Lisboa: Ed. 70, 1982.

PRIETO, Luís – **Messages et signaux.** Paris: PUF, 1966

REGO, Jorge – **A Luz que desenha as imagens.** 3ª Ed. Porto: Ed. ASA,2003.

RONCHI, Vasco – **Histoire de la lumière.** Paris: Librairie Armand Colin, 1956.

RODRIGUES, Adriano Duarte – **Introdução à Semiótica.** Lisboa: Editorial Presença, 1991.

ROSA DE OLIVEIRA, Emídio – **Pesquisa em torno da fotografia - [ou da marca fotológica que impregna a reflexão teórica].** Universidade Nova de Lisboa, 1984. Trabalho de síntese apresentado\_ como prova de competência científica ao Departamento de comunicação Social da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

SANTANELLA, Lúcia – **Porque as comunicações e as artes estão convergindo .** S.Paulo: Editora Paulus, 2005.

SAUSSURE, Ferdinand de - **Curso de linguística geral.** Lisboa: Publicações D. quixote Dom Quixote, 1986.

**SCHAAF, Larry J. – Out of the shadows: Herschel, Talbot & the invention of photography.** New Haven: Yale University Press; 1992.

**SCHAEFFER, Jean-Marie – L'image précaire.** Paris: Seuil, 1987.

**SCHARF, Aaron – Arte Y fotografia.** Madrid : Alianza Editorial, 1994. ISBN 84-206-7125-8.

**SICARD, Monique – A fábrica do olhar. Imagens de ciência e aparelhos de visão (século XV-XX).** Lisboa: Edições de 70, 2006. ISBN 972-44-1304-7.

**SICARD, Monique Images dun autre monde photographie scientifique** [introduction et legendes par monique sicard. ] Centre national de la photographie, 1991. ISBN 2-86754-067-4.

**SONESSON, Goran – Methods and models in pictorial semiotics.** S.l.: Lund, 1988.

**SONESSON, Goran – Semiotics of fotografia. On tracing the index.** Institute of arte history: Lund, 1989.

**SONTAG, Susan – Ensaio sobre a fotografia.** Lisboa: D. Quixote, 1986.

**SUSPERREGUI, Jose Manuel – Fundamentos de la fotografia.** Bilbao: Universidad del País Vasco, s.d. 324p. ISBN 84- 7585-113-4.

**TRABANT, Jurgen – Elementos de semiótica.** Lisboa: Ed. Presença, 1980. 162p.

**VACCARI, Franco – La photographie et l'inconscient technologique.** S.l. Créatis, 1981.

**VANLIER, Henri – Philosophie de la photographie.** France: Laplume - Les cahiers de la photographie , 1993.

YATES, Frances A. – **The art of memory**. London: Pimlico edition, 1992. 7<sup>a</sup> ed.  
ISBN 0-7126-5545-X.