

A arquitetura e os dispositivos de imagem contemporâneos

The Arche-Screen and contemporary image devices¹



10.21680/1983-2109.2024v31n65ID34305

Daniilo Veríssimo

(UNESP)

danilo.verissimo@gmail.com

Resumo: Discutimos a percepção desde uma perspectiva histórica, centrada na análise dos dispositivos de tela. O estudo é fundamentado na fenomenologia merleau-pontiana e, principalmente, nas contribuições de Mauro Carbone em torno do conceito de arquitetura. Nosso objetivo é analisar a reorganização do sujeito da percepção na transição da cultura moderna à cultura contemporânea. Os dispositivos de tela modernos desdobram a concepção do sujeito cognoscente como aquele que, mediante a utilização de processos racionalizantes, amplia seu acesso ao mundo, constituído como objeto de conhecimento e representação. Mostramos que, no contexto contemporâneo, as telas integram um regime de visibilidade centrado no próprio sujeito da percepção como objeto de conhecimento. Na nova configuração de poder, o

¹ Este artigo é fruto de pesquisa financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) e pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

sujeito da percepção é cercado por aparatos, mediados por telas, planejados para se apropriar do seu potencial sensível. Propomos, na argumentação, a figura do observador-observado como correlativa à quase-agência dos dispositivos de tela contemporâneos.

Palavras-chave: Percepção; Fenomenologia; Tela; Imagem; Dispositivo.

Abstract: We discuss perception from a historical perspective, focusing on the analysis of screen devices. The study is based on Merleau-Pontian phenomenology and, especially, on Mauro Carbone's contributions around the concept of Archi-Screen. Our aim is to analyze the reorganization of the subject of perception in the transition from modern to contemporary culture. Modern screen devices unfolded the conception of the cognoscent subject as one who, through the use of rationalizing processes, expands their access to the world, constituted as an object of knowledge and representation. We show that, in the contemporary context, screens are part of a regime of visibility centered on the subject of perception itself as an object of knowledge. In this new configuration of power, the subject of perception is surrounded by apparatuses, mediated by screens, designed to appropriate their sensitive potential. We propose the figure of the observer-observed as a correlative to the quasi-agency of contemporary screen devices.

Keywords: Perception; Phenomenology; Screen; Image; Device.

Introdução

O presente artigo é dedicado, a partir da fenomenologia, à historicidade da percepção. Levando-se em conta o preceito fenomenológico de que a consciência corpórea é sempre consciência-de-alguma-coisa, o caráter relacional da nossa experiência comporta, intrinsecamente, uma historicidade. O sujeito, em cada época,

depara-se com formas históricas específicas, incluindo meios perceptivos e expressivos, que integram e modificam as relações com o mundo e com os outros (CARBONE, 2016). No devir histórico, não apenas nos encontramos cercados de objetos que possuem uma história como assimilamos dispositivos e aparatos, igualmente em transformação, capazes de modificar, regular, e quiçá aperfeiçoar a percepção, ou seja, objetos com os quais ou a partir dos quais vemos o mundo. Pode-se afirmar, portanto, que as formas de perceber possuem uma variação histórica, que elas mudam com o tempo, que muda a própria percepção, que não é nada fora das suas condições sociais e culturais de realização.

O mundo contemporâneo é pródigo na proliferação de dispositivos óticos e tecnológicos concernentes à organização da percepção e à produção de imagens. Destacam-se as telas e as interfaces que, nas palavras de Claude Romano (2019), marcam “[...] uma época animada por uma pulsão escópica onipresente e atingida pela cegueira, uma época em que temos olhos para não ver” (p. 7). Importantes esforços vêm sendo empreendidos nos campos científico e filosófico com o intuito de compreender as implicações sociais e políticas desse investimento do nosso tempo nas práticas perceptivas.

Nosso interesse, em meio à questão da historicidade da percepção e da presença maciça de dispositivos de imagem na vida contemporânea, recai, neste estudo, sobre as telas. Com base no caráter histórico da percepção ecrânica², quer dizer,

² Admite-se, no português, tanto o substantivo masculino ecran, variação da palavra francesa écran, quanto o adjetivo ecrânico, relativo ao ecran. Esta palavra, ecran, significa, em português, o quadro em que se projeta a imagem de objetos, a tela de cinema, as telas e visores em geral. No francês, a palavra guarda, além desse sentido, sua acepção antiga de invólucro destinado a proteger ou dissimular algo ou alguém, como as tendas e os véus. Na seção do presente texto destinada à discussão do conceito de arquitela, destacamos a importância desta última significação.

centrada na utilização de telas, propomos o exame da reorganização do sujeito da observação na transição da cultura moderna à cultura contemporânea. Mostramos que, se os dispositivos de tela modernos desdobravam a concepção do sujeito cognoscente como aquele que, mediante a utilização de processos racionalizantes, amplia seu acesso ao mundo, constituído como objeto de conhecimento, no contexto contemporâneo, as telas integram um regime de visibilidade centrado no próprio sujeito da percepção como objeto de conhecimento. A percepção é, portanto, inserida em uma nova configuração de poder, na qual o sujeito da percepção é cercado por aparatos, mediados por telas, planejados para se apropriar do seu potencial sensível. Propomos o conceito de observador-observado para expressar essa nova condição de perceptibilidade.

A argumentação, no texto, é desenvolvida em quatro momentos, nos quais se distingue o recurso às contribuições de Mauro Carbone (2011, 2016, 2018, 2019) como guia das nossas construções teóricas. O autor notabiliza-se por interrogar sistematicamente as telas desde uma perspectiva histórica calcada na fenomenologia merleau-pontiana. Para ele, é preciso pensar filosoficamente os fenômenos culturais mais pujantes da atualidade, e, nesse sentido, cumpre reconhecer as telas como estruturas que condicionam nossa relação com o mundo hoje. Na primeira seção do texto, buscamos, justamente, fundamentar, a partir do conceito de dispositivo, a importância da preocupação com as telas na discussão crítica da contemporaneidade. Aprofundamos, além disso, a partir da referência de Carbone à obra de Walter Benjamin, o exame do desejo como elemento estruturante da percepção. Em um segundo momento, baseando-nos na proposta de Carbone de se pensar um dispositivo eletrônico fundamental, uma arquiteta, e que concerne às condições essenciais da manifestação sensível, recorreremos a

aproximações com a filosofia de Merleau-Ponty, especialmente em função da participação do corpo no princípio ecrânico, mais do que isso, no princípio de visibilidade encarnado nas telas. Intentamos mostrar, nessa parte do texto, que o princípio ecrânico está integrado à própria estrutura da percepção. A partir disso, discutimos dispositivos modernos de percepção, vinculados à constituição do sujeito cognoscente moderno, para então, incluindo aportes devidos a Jonathan Crary (2012), situar uma reconfiguração do sujeito da observação que serve de limiar aos dispositivos de visibilidade contemporâneos. É então que, em meio às teorias mobilizadas por nós, propomos a figura do observador-observado como correlativa ao que Carbone qualifica como quase-agência dos dispositivos de tela

Dispositivo de percepção

Uma aproximação aos dispositivos técnicos de percepção contemporâneos, principalmente às telas, reclama considerações sobre a própria ideia de dispositivo, que não é utilizada gratuitamente. A partir daí, poderemos avançar em uma análise sobre a organização da percepção. Um dispositivo, lembra Carbone (2016), não se resume a um aparato técnico. Longe disso, entende o autor, que nos remete à celebre descrição apresentada por Foucault (1995) acerca do dispositivo, significando-o como uma rede de elementos. Vale recorrer à íntegra da definição:

Através deste termo [dispositivo] tento demarcar, em primeiro lugar, um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede

que se pode estabelecer entre estes elementos (FOUCAULT, 1979, p. 244).

Uma gama de fenômenos diversos, que engloba ainda comportamentos, imagens, desejos, pode, portanto, ser agrupada em torno de um dispositivo.

Carbone (2016) alude, também, à retomada da questão do dispositivo por parte de Deleuze, especialmente pelas ressonâncias que proporciona no que concerne à percepção. Os dispositivos são definidos por Deleuze (2016) como “máquinas para fazer ver e para fazer falar” (p. 360). A visibilidade, afirma o filósofo, não remonta à luz que faz ver objetos preexistentes, mas à formação de “figuras variáveis inseparáveis deste ou daquele dispositivo” (DELEUZE, 2016, p. 360). Cada dispositivo consiste, portanto, num regime de luminosidade capaz de distribuir “o visível e o invisível” (DELEUZE, 2016, p. 360). Objetos, na medida em que dependem de dispositivos, nascem e desaparecem em função deles. Deleuze afirma, ainda, que há uma historicidade dos dispositivos, que é aquela não apenas dos regimes de luz, mas também dos regimes de enunciação. Estão presentes, na formulação deleuziana, tanto a imbricação entre percepção e linguagem quanto a concepção de que a referência a algo depende de padrões que a tornam possível, na percepção ou na linguagem, na ação prática ou discursiva.

Além de Foucault e Deleuze, Carbone (2016) mobiliza Walter Benjamin (2012), que, em A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica, sustenta a historicidade da percepção. A historicidade dos dispositivos regula com a historicidade dos meios cuja elaboração eles tornam possível. Benjamin trata com acuidade dos meios de percepção, que se vinculam à forma de organização da percepção. O autor, em seu memorável artigo, escreve:

No decorrer de longos períodos históricos, modifica-se não só o modo de existência das coletividades humanas, mas também a sua forma de percepção. O modo como se

organiza a percepção humana, o meio pelo qual ela se realiza, não depende só da sua natureza, mas também da história (BENJAMIN, 2012, p. 15-16, grifo nosso).

É possível, diz Benjamin, estudar a organização da percepção a partir das manifestações artísticas de uma época, de uma cultura. Pode-se, igualmente, compreender, a partir das mudanças da percepção, as “convulsões sociais” que abalaram uma certa sociedade. Esse tipo de interpretação é favorecido “quando somos contemporâneos de mudanças nos meios de percepção”, afirma ele (BENJAMIN, 2012, p. 16), em referência ao que encontrava na Europa da primeira metade do século XX. O argumento do autor é bem conhecido: as mudanças que diagnosticou envolveriam o declínio da aura do percebido mediante sua imagem, sobretudo por meio da sua cópia e da sua reprodução industrial. Seria preciso compreender as causas sociais da perda da aura das coisas percebidas.

Carbone (2016) chama a atenção para um terceiro elemento que, na análise de Benjamin, vem juntar-se à historicidade da percepção e dos seus meios: a historicidade do desejo. Depois de definir a aura como “uma aparição única de algo distante, por mais próximo que esteja”, Benjamin (2012, p. 16) tece a seguinte observação:

“Aproximar” as coisas, espacial e humanamente, é um desejo tão intenso das massas contemporâneas quanto sua tendência a superar o caráter único das coisas, graças à reprodução. A cada dia torna-se mais irrecusável a necessidade de chegar o mais perto possível do objeto por meio de sua imagem, ou melhor ainda, por meio de sua cópia ou reprodução (p. 16).

O desejo desmesurado das massas a que se reporta Benjamin parece envolver, segundo a nossa posição, uma crescente dificuldade face a um eixo estrutural da realidade: a

transcendência das coisas. Nada com que nos deparamos no mundo pode ser inteiramente apropriado, ou assimilado, pela percepção, pelo conhecimento, ou por qualquer outra forma intencional. As coisas não se expõem completamente para nós, entes situados. Há sempre mais para ver, para conhecer, para imaginar. As coisas permanecem distintas do sujeito da ação intencional, convidando-o, eis o ponto, a ver mais, a perseverar no processo sensível. Esta armação desejante, estrutura fundamental da percepção, embora não possa ser extinta, e talvez por isso mesmo, é passível de sofrer inúmeras transformações em decorrência dos arranjos concretos da percepção e dos seus meios. Nas reflexões de Benjamin são problematizados meios que incitam a querer ver, a querer ver mais, e constantemente, e tudo. O contexto específico de suas análises é o do impacto das mudanças nas condições de produção capitalista sobre a cultura, especialmente nas artes e no âmbito do espetáculo e do entretenimento público. Já está presente uma dinâmica, que queremos compreender melhor, na qual oscilam os polos de agência e de passividade da percepção. O espectador vê e quer ver incitado por meios que, justamente, operam junto às suas capacidades perceptivas e desejantes.

A reunião de uma filosofia dos dispositivos com a preocupação em torno da historicidade da percepção, tanto quanto com o desejo de ver, sustenta a pergunta de Carbone (2016) a respeito do dispositivo ótico que serve de referência para a nossa época. Esta questão, afirma o autor em outro trabalho (CARBONE, 2011), aproxima-nos da tarefa de elaborar um pensamento à altura da era atual, sintonizado com os fenômenos culturais mais pujantes hoje, o que abarca nossas novas relações com a imagem. De acordo com Carbone (2016), a tela (écran), a partir da emergência do cinema, tornou-se nosso dispositivo ótico de referência.

A arquitela

Para Carbone (2016, 2018, 2019³), as telas inauguradas com o cinema possuem especificidades que as configuram como dispositivos óticos distintos de outros dispositivos visuais. Mas, antes de abordar as variações que as compõem, o autor delimita um campo bem mais abrangente que abriga as mais diversas superfícies delimitadas como espaço de celebração das imagens. O autor propõe que essas superfícies sejam reunidas a partir do conceito de arquitela [archi-écran]. A arquitela é definida como “o conjunto de condições de possibilidade de mostrar” (CARBONE, 2019, p. 105), aberto pelo próprio corpo humano interposto entre uma fonte luminosa e um muro, no qual se produzem imagens. Remontam à arquitela, além do corpo humano, o próprio muro em que as imagens se formam – nos primórdios, as paredes rupestres; e também as tendas, os espelhos, os véus, as cortinas, bem como o modelo da janela, de Leon Battista Alberti (1404-1472), arquiteto e teórico renascentista, e que embasava a pintura em perspectiva; e, mais adiante, as telas pré-cinematográficas e, depois, as cinematográficas, até as telas de televisores, dos computadores e dos smartphones. O que se denomina arquitela, explica Carbone, não deve ser entendido como algo estabelecido prévia e independentemente das suas manifestações variáveis. É nestas variações que ela, a arquitela, se constitui, sem deixar, contudo, de excedê-las, de modo a não poder ser reduzida a nenhuma delas. Pode-se dizer, com base nas contribuições de Carbone, que, a título de fundamento visual originário, a arquitela funciona como um dispositivo maior que se revela estável o suficiente para orientar as mutações e derivações

³ Mauro Carbone publicou em 2019, pela Editora da Universidade de Caxias do Sul, o livro *Ver segundo o quadro, ver segundo as telas*. Trata-se da reunião de quatro textos publicados em outros livros seus, em língua francesa. O capítulo quatro, intitulado *Delimitar para exceder, compõe*, originalmente, o livro *Philosophie-écrans* (CARBONE, 2016), referência principal em nosso presente trabalho. Quando citarmos diretamente trechos deste capítulo, utilizaremos a versão em português.

históricas no seu interior que dão origem a manifestações variáveis com força, elas mesmas, de dispositivo. Vale atentar para a palavra grega *arkhè*, que significa princípio, não no sentido daquilo que se mostra a princípio, ou seja, desde o início, mas, sim, como um motivo que se forma e que se transforma continuamente por meio das suas variações históricas.

A arquitela, enquanto princípio fundamental, baseia-se não apenas na função positiva de mostrar, mas, igualmente, na função negativa de dissimular. A arquitela consiste, pois, em um princípio geral de mostraçã, de visibilidade, posto instituir tanto a possibilidade de tornar visível quanto a de tornar invisível (CARBONE, 2018). Carbone (2016, 2019) retoma a clássica alegoria da caverna, de Platão (1993)⁴, com o intuito de evidenciar essas duas possibilidades essenciais da arquitela. Os sujeitos algemados na caverna pelas pernas e pescoços são incapazes de olhar na direção da abertura dessa gruta. O que lhes serve de iluminação é uma fogueira que queima ao longe, no sentido da abertura da caverna. Entre a fogueira e os prisioneiros – e a isso não se dá, normalmente, muita atenção nos comentários à alegoria –, há um caminho, paralelo em relação ao fundo da caverna, e delimitado por um muro. Ao longo desse muro, homens transportam estatuetas de humanos e animais. Alguns desses homens falam enquanto trabalham, outros seguem calados. No fundo, na parede oposta da caverna, são, então, projetadas pelo fogo as sombras daquelas estatuetas, dado que os homens que as transportam permanecem ocultos pelo muro. Na parede, aparecem também as sombras dos próprios prisioneiros. Além das imagens das sombras, as conversas dos transportadores ecoam na parede do fundo, dando a ilusão de serem as vozes das próprias imagens. A análise de Carbone, que começa assinalando o papel não apenas reprodutivo, mas também produtivo desse aparato posto em prática na caverna e que gera ilusões, baseia-se em observações

⁴ Ver Livro VII, 514a e sequência.

etimológicas que situam o sentido original da palavra francesa *écran*, desde o século XIII, na designação daquilo que auxilia na defesa, que protege, abriga e dissimula. O muro que oculta os transportadores, na alegoria, é o objeto de tela a carregar este sentido original. Sua função seletiva é central; o muro define o que será projetado na parede oposta e, portanto, serve de anteparo a tudo que deve ser encoberto aos olhos dos prisioneiros. Embora a superfície de projeção das sombras, a parede oposta, seja mais facilmente reconhecida como tela, é forçoso reconhecer que o cenário da caverna, com valor de aparato visual, articula o espaço que esconde e o espaço que mostra. A exibição das sombras é possível mediante a combinação das duas telas, uma negativa, por ocultar aquilo que não deve ser mostrado, e outra como tela positiva, a mostrar as sombras.

A arquitela, argumenta Carbone (2016, 2019), faz parte da própria dobra que constitui a visão. Ela se constitui na relação mútua do que a psicologia da Gestalt, e, depois, a partir dessa corrente científica, Merleau-Ponty, chamaram de figura e fundo. Na sua articulação tem-se uma estrutura fundamental da percepção, que engrena a figura visível e o fundo, o nível, o invisível, reclamando, igualmente, a posição do vidente. A dinâmica do visível e do invisível instaura-se mediante a situação daquela ou daquele que percebe. Na visão, o fundo, ou o horizonte, conforme o entendimento fenomenológico, apresenta o excesso constitutivo de toda percepção. Há sempre mais para ver, de modo que a percepção é impregnada, já o indicamos, de desejo. Da paciência, da calma e da perseverança em continuar vendo para melhor compreender, da resignação e do apaziguamento diante da impossibilidade de tudo ver, até a vontade desmesurada de ver tudo, de conhecer tudo, a ambição de transparência total, tem-se diversas figuras da percepção e, igualmente, da arquitela. Esta última atualiza a mesma armação de toda percepção, dado que o espaço é sobredeterminado por ela. Carbone (2019) escreve: “[...] uma arquitela apresenta mais do que ela própria, ela apresenta se excedendo” (p. 109). A

arquítela, como princípio de percepção, “solicita de diferentes maneiras o nosso desejo”, atesta, ainda, Carbone (2019, p. 109). A arquítela agencia a abertura própria do mundo percebido, em que as coisas nos reenviam “para além de suas manifestações determinadas” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 447), configurando a promessa de que poderemos ver sempre mais coisas, ou novas facetas das coisas.

Pode-se dizer, pois, que a arquítela ressalta, além de rearranjar, aspectos centrais da estrutura da percepção. Para Carbone (2016, 2019), que identifica na arquítela o próprio princípio da percepção, esta última, portanto, não seria possível sem a função da arquítela. E é o corpo, como já indicado, que, de maneira originária, realiza, ou põe em marcha, o princípio da tela. A nossa experiência ocorre a partir de um caráter arqui-eocrânico na medida em que o corpo é “[...] vivido como um espaço (inter)posto no sensível do qual participa, permitindo interceptar o próprio sensível e assim conhecer esse e seu excedente”, afirma Carbone (2019, p. 112). Dalmasso (2018), ao desdobrar essas indicações de Carbone junto à filosofia de Merleau-Ponty, fala da função de mediação do corpo com apoio na flexão do conceito de médium, palavra que, vinda do latim, significa meio e é a base para a palavra mídia, que, como se sabe, é muito usada atualmente em referência aos diferentes meios de comunicação. As passagens da obra de Merleau-Ponty indicadas pela autora ligam o corpo, como médium, ao espetáculo da percepção. Não saberíamos apreender a unidade de um objeto “sem a mediação da experiência corporal”, escreve Merleau-Ponty (1999, p. 273). Sem esta mediação, sem o conhecimento agenciado pelo próprio corpo, não saberíamos, de pronto, que os vários perfis de um objeto são perfis de uma mesma coisa. Pouco antes daquela afirmação, Merleau-Ponty diz que o corpo próprio mantém vivo o “espetáculo visível” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 273). Em outro momento da Fenomenologia da percepção, Merleau-Ponty considera que as relações entre as coisas e entre os aspectos das coisas são “mediadas por nosso corpo” (p. 429), de modo que o mundo “é

a encenação de nossa própria vida ou nosso interlocutor em uma espécie de diálogo” (p. 429). Nesses trechos, o corpo é o médium de um espetáculo que não se desenrola nele, como em uma tela de cinema, mas diante dele, embora sempre de passagem por ele, mediado pelas suas possibilidades. O espetáculo é antes, portanto, o resultado de um diálogo expressivo entre o corpo e o mundo. “O corpo é nosso meio [moyen] geral de ter um mundo”, escreve Merleau-Ponty (1999, p. 203). Isso porque, como explica o filósofo em seus cursos sobre O mundo sensível e o mundo da expressão, o caráter de médium do corpo funda-se em “uma medida comum” (Merleau-Ponty, 2011, p. 91) entre o corpo e as coisas. O corpo é “ao mesmo tempo coisa e apreendido interiormente” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 91). A indivisão do corpo, a consciência corpórea dessa unidade, que consiste, ao mesmo tempo, em um projeto unitário de ação no mundo, faz par com a presença real, concreta, do corpo no mundo, com o seu pertencimento ao visível. A experiência do corpo, ambígua, como não cansava de caracterizá-la Merleau-Ponty, baseia-se na reversibilidade do sensível, na conjunção, como no caso da visão, da vidência do corpo e da sua visibilidade. O corpo vê na medida em que intercepta a luz e se mostra a outros videntes (CARBONE, 2018). A mundanidade passa por ele, unindo-se à sua potência de ação, e fazendo-se percepção de um mundo do qual participar. Carbone (2016, 2019) lembra uma passagem de O visível e o invisível na qual Merleau-Ponty (2003) declara: “[...] não há visão sem anteparo [écran]” (p. 145). O segredo da sensibilidade não é do tipo que se desvenda quando se retira o anteparo que o oculta. O anteparo, a tela, é, nesse caso, a sustentação da experiência e a única forma de acesso à sua verdade. As ideias sensíveis “não seriam por nós mais conhecidas se não possuíssemos um corpo e sensibilidade, mas então é que seriam inacessíveis”, acrescenta Merleau-Ponty (2003, p. 145).

Atualizações da arquitetura

Se compreendida como princípio de percepção, é forçoso constatar que a arquitetura atualiza-se de modo descontínuo, a partir de conjunturas históricas específicas, que incluem aparatos, finalidades e implicações variáveis. Carbone (2016) assinala o papel da janela albertiana, dispositivo associado à perspectiva renascentista, como imagem do pensamento moderno. Crary (2012), por sua vez, destaca a câmara escura como dispositivo de percepção central da modernidade. Elas parecem se sobrepor na constituição do sujeito cognoscente moderno. Ambos concordam em situar no século XIX as principais transformações que começaram a reconfigurar a posição do sujeito da observação e daquilo que é visto, constituindo os dispositivos de visibilidade contemporâneos.

Com a janela albertiana se faz referência ao modo como Leon Alberti definia a tela, ou o quadro do pintor: como uma janela pela qual o olhar transpassa o espaço (PANOFSKY, 1975; CARBONE, 2016). Albrecht Dürer (1471-1528), depois de Alberti, reproduziu cenas em que o artista poderia pintar em perspectiva utilizando uma espécie de janela, repleta de divisórias quadriculares, interposta entre ele e o objeto retratado. O instrumento foi denominado janela de Dürer. Quais os desdobramentos da assunção da janela como maneira de ver o mundo, pergunta Carbone (2016)? Constata-se, primeiramente, a divisão do espaço em duas partes, uma situada em face da outra, e às quais se atribuem caracteres opostos, desde que haja abertura ou transparência daquilo que as separa, a janela. Essas partes alinham-se ao papel do vidente e ao do ser visto, de modo que a visão é caracterizada pela separação do espectador e do espetáculo. Circunscreve-se, a partir disso, um aqui e um lá, e, mais profundamente, um domínio privado e um domínio público. O vidente ocupa a posição daquele que vê sem ser visto, por encontrar-se na sombra, enquanto aquilo que é visto encontra-se exposto sob a

luz. O vidente, o espectador, que se encontra apartado do espetáculo, é imbuído da capacidade de representar o mundo e até de sustentar o valor de verdade desta representação. Tem-se, aí, um processo de subjetivação, a produção de um sujeito. A invenção da janela, como dispositivo ótico de referência, coincide, portanto, com a criação dos territórios do mundo e do eu, imagem de pensamento dominante na modernidade, forjada entre os séculos XV e XVIII, e que possui em Descartes uma figura nuclear.

A perspectiva, enquanto prática artística racionalizadora, fazia parte de um processo mais abrangente de racionalização, em curso na aurora da modernidade, e profundamente vinculado à percepção visual e às suas ligações com o conhecimento e a espacialidade. Em especial, é a desconfiança radical em relação à experiência sensível ingênua que já se fazia sentir na instituição da perspectiva. Ao mesmo tempo em que o sujeito do olhar em perspectiva é alçado a sujeito da razão, fica evidenciada, na própria necessidade do dispositivo racionalizante, que o olhar é obra de um sujeito que extrapola suas capacidades objetivantes. É por isso que Panofsky (1975) caracteriza a perspectiva, “por sua própria natureza”, como uma “arma [Waffe] de dois gumes” (p. 160). Se ela estabelece uma distância entre o espectador e as coisas, estas permanecem chegando ao olho humano. As regras geométricas da perspectiva mantêm-se dependentes do sujeito, das “[...] condições psicofísicas da impressão visual” e das modalidades da sua eficácia, “ligadas à determinação arbitrária de um ‘ponto de visão’ subjetivo” (PANOFSKY, 1975, p. 160).

O modelo da câmara escura, analisado por Crary (2012), insere-se nessa mesma dinâmica de organização do conhecimento entre o sujeito observador e o mundo. É milenar o entendimento empírico de que a passagem da luz, por um pequeno orifício, para um recipiente fechado e escuro faz surgir uma imagem invertida na parede oposta à da entrada da luminosidade. Mas, a partir do final do século XVI, o estudo dos

princípios estruturais e óticos da câmara escura passou a compor o panorama da racionalização da experiência. Pode-se dizer que a ênfase do dispositivo moderno da câmara escura recai na explicação da visão humana. Mas esse entendimento da percepção por meio da câmara escura, ainda mais se comparado às técnicas da perspectiva, “define a posição de um observador interiorizado em relação a um mundo exterior” (CRARY, 2012, p. 40). O seu “efeito-sujeito” (CRARY, 2012, p. 40) reside na determinação de um observador isolado, ensimesmado, privatizado, “confinado em um espaço quase doméstico, apartado de um mundo exterior público” (CRARY, 2012, p. 45). Ao mesmo tempo, o aparato representa o processo de visão de modo dissociado do observador que o maneja. O observador-experimentador figura quase como uma “testemunha descorporificada” (CRARY, 2012, p. 47) do processo de visão, ideal da investigação científica da percepção.

O observador-observado

As transformações nas condições da observação no século XIX envolvem, conjuntamente, aspectos epistemológicos e científicos, e questões referentes à cultura das imagens. Cray (2012) tematiza essas mudanças sob a ideia de uma “reorganização do observador” (p. 116) em meio a relações de conhecimento e de poder. Dá-se, nesse momento, a racionalização do domínio interior, que, na filosofia moderna, se apresentava separado do mundo. A subjetividade é, então, apropriada pela psicofisiologia do século XIX. A percepção visual, juntamente dos outros sentidos, passa a ser objeto de um inventário exaustivo pautado em estudos quantitativos acerca do tempo de resposta sensível, de limiares de estimulação, de sensibilidade e de fadiga, bem como em questões referentes à atenção. As pesquisas de Ernest Weber e de Gustav Fechner são ilustrativas a este respeito; elas se pautaram pela tentativa de estabelecer uma relação funcional, expressa matematicamente, entre estímulos e sensações. Destacou-se, igualmente, nesse

período, o estudo experimental da pós-imagem, baseado no reconhecimento de que a percepção, do ponto de vista fisiológico, não é instantânea, de que haveria uma duração na percepção. As técnicas e aparelhos óticos utilizados para o estudo da pós-imagem tornaram-se, inclusive, a base para o surgimento de aparatos de produção de imagens voltados ao entretenimento popular, como o taumatrópio e o caleidoscópio. Crary refere-se a eles como brinquedos filosóficos. Conforme observa o autor, a verdade empírica de noções como a de persistência da visão para explicar o movimento ilusório ou, vale acrescentar, a da hipótese de correspondência pontual e constante entre estímulo e percepção elementar, importam menos que as condições que permitiram que funcionassem como explicação. Para reportar-se à conjuntura social e política da Europa do século XIX, Crary menciona a ideia foucaultiana de transição ao biopoder, à biopolítica, à administração da vida segundo o modelo disciplinar. Nesse contexto, o conhecimento seria “[...] a base para formar um indivíduo adequado às exigências produtivas da modernidade econômica e às tecnologias emergentes de controle e sujeição” (CRARY, 2012, p. 82-84). Os conhecimentos sobre a percepção poderiam ser utilizados nos processos de adaptação do sujeito a tarefas produtivas e a ações econômicas. O isomorfismo entre a forma de um novo público consumir “imagens de uma ‘realidade’ ilusória” (CRARY, 2012, p. 112) e os aparatos “utilizados para acumular conhecimento sobre o observador” (CRARY, 2012, p. 112) ilustra a integração entre as ciências da percepção e a modernidade capitalista. Revela, além disso, o sujeito tanto como um corpo individual que é espectador, quanto como um objeto de pesquisa empírica e de observação, e, assim, ligado a elementos de produção mecanizada.

A partir dessa rede de aspectos científicos e econômicos, sugerimos a adoção da figura do observador-observado⁵,

⁵ Cumpre sinalizar que Pierre Bourdieu (2000) também cunhou a expressão “observador observado”. Em sua obra, trata-se, contudo, de uma

conceito capaz de refletir o novo estado do sujeito da percepção. Antes de ser um espectador a solta no mundo social, o sujeito é observado; é sujeito de experimentos científicos e de processos de racionalização. Nessa medida, a ideia de espectador já pressupõe a disciplina do ver. Com base nisso, constata-se que o espectador existe em meio a aparatos regulados para extrair algo da sua visão. O observador é, portanto, um alvo, primeiro da ciência e da tecnociência, e, depois, de aparatos imbuídos de uma quase-agência. Se o sujeito visa coisas o tempo todo, ele passa a fazê-lo em meio a condições previamente reguladas, que se constituem como uma forma de visão centrada nele próprio, o sujeito.

A lógica do observador-observado estrutura as condições de observação a partir do século XIX. Ela faz-se evidente nos dispositivos científicos voltados ao estudo da percepção. Estes, por sua vez, embasam o surgimento de aparatos que passam a configurar a cultura das imagens desse período em diante. Ao nos voltarmos especificamente às questões que envolvem a cultura das imagens, podemos indagar este “regime de visibilidade” (Carbone, 2018, p. 26) desde uma perspectiva estética, na qual é realçada, justamente, a questão da quase-agência dos dispositivos de tela contemporâneos.

O dispositivo de tela que o cinema comporta destaca-se como via de acesso a alguns dos problemas fundamentais que cercam as condições de observação contemporâneas. Para abordá-lo, vale invocar uma vez mais o texto de Walter Benjamin (2012): A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. O trabalho, considerado um dos mais importantes do século XX na tematização da influência das novas mídias na arte, encontra no cinema um ponto de viragem

referência ao fato dele analisar, ou observar, a condição de observador imparcial do etnólogo. Nosso uso da expressão é diferente e foi pensado independentemente do trabalho de Bourdieu.

na argumentação, dadas as particularidades das imagens cinematográficas e da sua percepção. No núcleo da discussão de Benjamin sobre o cinema, encontra-se a sua exploração capitalista. “Nessas circunstâncias”, comenta o autor, “a indústria cinematográfica tem todo interesse em atrair a atenção das massas por meio de performances fantasiosas e especulações duvidosas” (BENJAMIN, 2012, p. 26, grifo do autor). O desempenho do ator, diferentemente do que se passa no teatro, é apresentado ao público por meio de uma maquinaria, que inclui as câmeras de filmagem e o aparato de exibição do filme nos cinemas. Sua atuação é toda entrecortada, feita de sequências isoladas reunidas no processo de montagem, que integra o dispositivo cinematográfico. A aparição do artista será depois transportada até o público, que constitui o mercado consumidor e é influenciado pela indústria do cinema. O artista, que já não é visto em carne e osso, é objeto de uma construção da personalidade, para o que concorre sua aparição em cartazes e revistas responsáveis pela propaganda (SCHÖTTKER, 2012). Estrelas da indústria cinematográfica passaram, com isso, a serem capazes de levar grandes audiências aos cinemas. Era o início do que se convencionou chamar de economia da atenção e que se baseia em estratégias para a captura da atenção em larga escala (CITTON, 2014; WU, 2017).

Convém assinalar que a atenção, nesse contexto, já integra uma nova “forma de recepção” (BENJAMIN, 2012, p. 34). Conforme a análise de Benjamin, trata-se, no cinema, de uma captação do olhar, ou da atenção, que promove uma imersão dispersa na obra artística em função dos seus “efeitos de choque” (BENJAMIN, 2012, p. 34). Ao contrário da tela utilizada em uma pintura, que convida o observador à contemplação e ao recolhimento, a tela de projeção do filme apresenta, muitas vezes, rápidas alterações de imagens, com mudanças sucessivas de locais e cenários, que chegam ao espectador na forma de choques continuados. Tudo isso configura, segundo Benjamin, um elemento de distração, modalidade moderna de comportamento social, oposto ao comportamento antissocial

do recolhimento, marca de uma “época de decadência burguesa”, nas palavras do autor (BENJAMIN, 2012, p. 31). A sua conclusão acerca da imbricação entre atenção e distração por meio dos efeitos de choque circunscreve um panorama de risco existencial. Benjamin (2012), em nota de rodapé, afirma:

O cinema é a forma de arte que corresponde aos grandes perigos existenciais com que se defrontam os homens contemporâneos. A necessidade de se submeter a efeitos de choque é uma adaptação dos indivíduos aos perigos crescentes. O filme corresponde a mudanças profundas no aparato receptivo, como as mudanças vivenciadas no plano privado por todo pedestre no meio do tráfego de uma grande cidade ou, na dimensão histórica, por todos os cidadãos contemporâneos (p. 41).

Destaca-se, portanto, como elemento central do dispositivo de tela cinematográfico, consoante à análise benjaminiana, um complexo atencional mediado por interesses comerciais capaz de conformar um novo modo de olhar, ou de recepção. Este é fundado no impacto das imagens, que, ao mesmo tempo em que exercem fascínio, que dominam o olhar, levam a uma atitude distraída.

Nesse ponto, cumpre retornar à questão da reabilitação do sensível estabelecida pela fenomenologia, na medida em que nos ajuda a pensar a quase-agência dos dispositivos de imagem. Já tratamos do assunto, dessa reabilitação do sensível, quando falávamos, ainda há pouco, da natureza ecrânica do corpo, do corpo como anteparo dos elementos sensíveis do mundo. Está em questão, agora, o modo como as coisas nos interrogam. As estratégias de sedução, de fascínio e de perturbação presentes no cinema indicam o seu caráter imersivo, o que vale também para as novas mídias. O espectador sente-se cativado pela tela, ou pelas imagens, o que configura uma espécie de convite para

que ele viva nelas. Pode-se considerar, inclusive, toda melhora técnica na história do cinema como uma tentativa de alimentar esse processo de sedução (CARBONE, 2016).

Não é apenas o objeto estético, aqui já bastante permeado pela técnica, que age sobre o sujeito da percepção. Merleau-Ponty e, antes dele, Husserl definiram essa reabilitação ontológica do sensível na medida em que estabeleceram a reciprocidade envolvida na percepção. Esta, como ação no mundo, como atividade sensório-motora, desenrola-se em sintonia com a solicitação das coisas, com a sua profundidade, com a existência de sempre mais para ver, para ouvir. As coisas reclamam mais ação, ou exigem paciência, ou nos provocam incessantemente. Há um desejo inerente à percepção e que é animado pelas coisas, que podem também nos impedir de ver, gerar repulsa e medo. Fica, enfim, estabelecida a agência do mundo, das coisas. Elas, assim como nós, são visíveis e videntes, fundadas na reversibilidade do sensível. A visibilidade, nesses termos, e como sugeria Merleau-Ponty, é deslocada da oposição tradicional entre a atividade do vidente e a passividade do visto. Tem-se, pois, um estado de reciprocidade entre o vidente e o visível, sendo impossível apontar quem vê e quem é olhado (CARBONE, 2011, 2018).

Em *O olho e o espírito*, Merleau-Ponty (2013) afirma que o corpo não é uma “porção do espaço” (p. 18), mas um “corpo operante e atual” (p. 18), e inerente ao campo perceptivo, visível, portanto. No livro, essa estrutura estabelece um “sistema de trocas” (p. 21) com o mundo, designado em O visível e o invisível (MERLEAU-PONTY, 2003), como entrelaço, ou quiasma. Por isso, o corpo não é objetivo, mas expressivo (ESCOUBAS, 1992). Nada impede que esse sistema de trocas ocorra entre o corpo e as coisas, e não apenas em regime de intercorporeidade, ou seja, de relação com o outro. É o que se passa na pintura, como mostra o filósofo. O logos redescoberto por Merleau-Ponty (2002), o logos do mundo sensível, permite-lhe afirmar a possibilidade de uma intencionalidade inversa na

relação do pintor com as coisas. O artista é olhado por elas; as coisas se insinuem ao pintor. A obra de arte é produzida nesse entrelaço e se torna, ela mesma, um objeto que nos olha, um objeto para ver com (MERLEAU-PONTY, 2013; GARELLI, 1992).

Mas o que dizer de artefatos que, aproveitando-se dessa graça da sensibilidade, nos veem com o logos da tradição? Não é isso que se apresenta em uma peça artística já muito imbuída dos artifícios da captação da atenção, uma peça marcada pelo intuito de tornar útil um saber objetivo sobre o corpo do outro? E o que pensar, principalmente, sobre aparelhos construídos sob a égide de uma razão manipuladora, de uma cibernética? Carbone (2018), para se referir às condições de percepção no mundo contemporâneo, fala em regime de visibilidade. O termo regime, lembra ele, possui uma conotação política e etimologicamente faz referência à ação de dirigir.

Falar de ‘regimes de visibilidade’ significa, pois, falar de poderes impessoais de dirigir ou de desviar a luz e, portanto, os olhares, de mostrar e de dissimular, de repartir a superfície e a profundidade, de atribuir centralidade e marginalidade, de afirmar as afinidades e as diferenças (CARBONE, 2018, p. 24-25).

Trata-se, pois, de pensar a respeito dos poderes de pré-mediação e de controle da visão, o que exige que a eficácia desse controle seja examinada, bem como o surgimento de resistências, de ações de contra-poder. De qualquer modo, é pertinente pensar nessa instalação de uma sensibilidade racionalizada em meio aos poderes da sensibilidade originária, reversível. As vicissitudes históricas das telas, especialmente as mais modernas, ligam-se a esse processo, cujo efeito-sujeito recai na figura do observador-observado.

Considerações finais

Imbuídos do propósito de discutir a percepção desde uma perspectiva histórica, ou, mais precisamente, que ressaltasse, em meio a uma filosofia da percepção, a sua historicidade, e interessados em compreender a presença de dispositivos de imagem nos mais diversos domínios da vida social contemporânea, centramo-nos, ao longo do nosso texto, na análise dos dispositivos ecrânicos. Nosso objetivo foi analisar a reconfiguração do sujeito da observação na passagem da cultura moderna à cultura contemporânea. Mediante o exame da crítica filosófica e histórica, constata-se a passagem do sujeito cognoscente moderno, posicionado em face ao mundo dado ao conhecimento e à representação, bem como dos dispositivos que, ao mesmo tempo, encarnam e instituem essa relação, à configuração de um sujeito concebido como objeto de processos científicos e técnicos destinados a conhecerem e a servirem-se das suas capacidades sensíveis. A partir de então, o mundo que tem diante de si é, para o sujeito da percepção, um mundo repleto de aparatos preparados para a interação sensível em condições mais ou menos racionalizadas e utilitaristas. Entendemos que as telas são parte importante desse novo regime de visibilidade, e é nesse contexto que propusemos o conceito de observador-observado.

Escolhemos destacar, como guia do estudo, o conceito de arquitela, proposto por Mauro Carbone. Na condição de princípio de percepção, a arquitela encontra-se envolvida na interceptação do sensível, que se dá, então, a conhecer. O corpo, como vimos, possui um caráter originário em se tratando de fundamento ecrânico. As coisas se mostram na medida da expressividade da interação do corpo com o mundo. A arquitela diz respeito, igualmente, à relação, também fundamental, entre o visível e o invisível. Tanto o que se mostra a partir do princípio ecrânico, quanto o anteparo que o sustenta, implicam uma dinâmica entre exposição e dissimulação. Nada que se mostra é exposto inteiramente, nem os objetos que vemos, nem as imagens que são exibidas, com seus processos de produção. O

próprio anteparo oculta-se por trás das imagens, além de encobrir o que está atrás dele mesmo.

Entrelaçado ao princípio de arquitetura encontra-se o princípio da reversibilidade. O vidente é igualmente visto. Não fosse assim, não poderia ver. Ele é visto porque se encontra situado no mundo e, nessa medida, vê. O que chamamos, a partir de Merleau-Ponty, de intencionalidade inversa refere-se, justamente, a essa reciprocidade entre ver e ser visto, fator constitutivo da percepção, da visibilidade, e bastante ressaltado pela fenomenologia. A experiência de um mundo sensível abarca a interação contínua e recíproca entre o observador e aquilo que é visto. As dimensões de atividade e de passividade da percepção são, outrossim, instáveis, moventes, sendo melhor caracterizadas pela ideia de uma relação de expressividade entre quem vê e quem ou o que é visto.

A arquitetura, enquanto princípio de percepção, revela-se, contudo, nas condições concretas que assume mediante os processos históricos e sociais que investem a experiência sensível em todos seus níveis. Abordamos, no texto, o caráter histórico da percepção ecrânica no âmbito da reorganização da perceptibilidade na cultura contemporânea. Em termos dos aparatos de imagem com os quais convivemos, não fomos, no decorrer da análise, além dos princípios que surgiram com o cinema. Os dispositivos mais recentes, fundados na cibernética, representam desafios que merecem grande atenção. É preciso especificar seus regimes próprios de visibilidade e os impactos que possuem na subjetividade, especialmente nas condições do corpo na experiência sensível.

Referências

BENJAMIN, Walter A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: Capistrano, Tadeu (Org.). *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Trans. Marijane Lisboa; Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, pp. 11-42.

- BOURDIEU, Pierre. *Esquisse d'une théorie de la pratique*. Paris: Éditions du Seuil, 2000.
- CARBONE, Mauro. *La chair des images: Merleau-Ponty entre peinture et cinema*. Paris: Vrin, 2011.
- CARBONE, Mauro. *Philosophie-écrans: du cinéma à la révolution numérique*. Paris: Vrin, 2016.
- CARBONE, Mauro. Des pouvoirs de l'archi-écran et de l'idéologie de la « transparence 2.0 ». In: CARBONE, Mauro; DALMASSO, Anna Caterina; BODINI, Jacopo (Orgs.). *Des pouvoirs des écrans*. Sesto San Giovanni: Éditions Mimesis, 2018, pp. 17-34.
- CARBONE, Mauro. *Ver segundo o quadro, ver segundo as telas*. Caxias do Sul: Educs, 2019.
- CITTON, Yves (Org.). *L'économie de l'attention*. Paris: La Découverte, 2014.
- CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro, RJ: Contraponto, 2012.
- DALMASSO, Anna Caterina Dalmasso. *Le corps, c'est l'écran: la philosophie du visuel de Merleau-Ponty*. Sesto San Giovanni: Éditions Mimesis, 2018.
- DELEUZE, Gilles. O que é um dispositivo? In: DELEUZE, Gilles. *Dois regimes de loucos: textos e entrevistas (1975-1995)*. Trad. Guilherme Ivo. São Paulo: Editora 34, 2016, pp. 359-369.
- ESCOUBAS, Eliane. La question de l'œuvre d'art : Merleau-Ponty et Heidegger. In: RICHIR, Marc; TASSIN, Etienne (Orgs.). *Merleau-Ponty, phénoménologie et expériences*. Grenoble: Jérôme Millon, 1992, pp. 123-138.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

- GARELLI, Jacques. Voir ceci et voir selon. In: RICHIR, Marc; TASSIN, Etienne (Orgs.). *Merleau-Ponty, phénoménologie et expériences*. Grenoble: Jérôme Millon, 1992, pp. 79-99.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *A prosa do mundo*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. Trads. José Artur Gianotti; Armando Mora d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le monde sensible et le monde de l'expression: cours au Collège de France, notes, 1953*. Genève: Metispresses, 2011.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. Trads. Paulo Neves; Maria Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- PANOFSKI, Erwin. *La perspective comme forme symbolique*. Tad. Guy Ballangé. Paris: Les Éditions de Minuit, 1975.
- PLATÃO. *A república*. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.
- ROMANO, Claude. *Les repères éblouissants: renouveler la phénoménologie*. Paris: PUF, 2019.
- SCHÖTTKER, Detlev. Comentários sobre Benjamin e “A obra de arte”. In: In Capistrano, Tadeu (Org.). *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Trads. Marijane Lisboa; Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, pp. 43-172.
- WU, Tim. *The attention merchants: the epic scramble to get inside our heads*. New York: Vintage Books, 2017.

(Submissão: 25/10/23. Aceite: 08/04/24)