

**GOMES, Paulo César da Costa. O lugar do olhar: elementos para uma geografia da visibilidade.
Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013.**

Leonardo Name*

Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA)

**Visibilizando potências e contradições do
“lugar do olhar”**

Já faz mais de uma década desde que Gillian Rose (2003), geógrafa com trajetória voltada a metodologias visuais, questionou a excessiva utilização de imagens nos discursos geográficos. Segundo ela, a exibição indiscriminada seduziria a audiência, mas retiraria a autoridade da informação e da explicação geográficas de quem discursa. Na época, Felix Driver (2003) e James Ryan (2003) responderam à autora apontando que a geografia desde suas origens valorizou a observação e produziu repertório bastante visual (mapas, desenhos e esquemas), atributos que lhe distinguiram das demais ciências modernas; e que mais importante que tentar controlar as imagens vinculadas à geografia, seria compreender seus efeitos sobre o real e sobre o modo geográfico de se investigar os fenômenos; e fazer com que a disciplina, para isso, lhes dedicasse mais atenção analítica.

O livro *O lugar do olhar: elementos para uma geografia da visibilidade* (2013), de Paulo César da Costa Gomes, professor e pesquisador do Departamento de Geografia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), foi publicado dez anos após este debate e tangencia

alguns de seus aspectos. Dizendo valorizar os quadros empíricos do saber geográfico com base no exercício da observação e trazendo exemplos de várias artes, Gomes dispõe-se a realizar uma análise geográfica da organização espacial que intervém no interesse do olhar e a indagar em que medida o espaço é um componente da produção e percepção de imagens – aqui darei mais atenção ao segundo ponto.

A atuação de Gomes nesta temática é recente.¹ Contudo seu reconhecido trabalho sobre espaços públicos (Cf. Gomes, 2001 e 2002) nunca prescindiu de observação atenta de campo e, portanto, da visibilidade. Ademais, tais escritos ganharam projeção no mesmo momento em que Zeny Rosendahl e Roberto Lobato Corrêa, respectivamente na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e na UFRJ, faziam árduo trabalho voltado à divulgação e à valorização das geografias culturais anglo-saxã e francesa: desse rico contexto acadêmico fluminense sucedeu produção diversa em que se incluíam trabalhos pioneiros que propunham análises relacionando espaços e imagens² – tarefa que Gomes,

¹ O primeiro trabalho de Gomes tratando de imagens parece ser de 2008, sobre a cidade nos quadradinhos e em parceria com um orientando seu à época (Gomes e Góis, 2008).

² Dos muitos trabalhos de pesquisadores e pesquisadoras com filiação à geografia e que na década de 2000 atuavam no Rio de Janeiro, ver os de André Reyes Novaes (2005 e 2010), atualmente docente na UERJ; Jorge Luiz Barbosa (2000 e 2013), à época já docente na UFF; e Leo Name (2004 e 2013), hoje docente na UNILA. Cabe

teórico erudito e interessado em cultura, depois se dispôs a também realizar – e cujo esforço culminou em *O lugar do olhar*.

A obra parte da premissa de que há uma *trama locacional* – arranjo físico de coisas, pessoas e fenômenos – da qual participam as imagens – representações visuais assentadas sobre diferentes suportes – e cujo desvelamento das coerências, lógicas e razões é função específica da geografia. Participam desta trama locacional espacialidades que moldam a visibilidade e suas imagens por meio de posições, composições e exposições: a posição designa um ponto de vista específico, que nos consente ver determinadas coisas, objetos e pessoas que não veríamos de outro ponto (ibid., p. 18-19); a composição é um conjunto estruturado de formas, cores ou coisas, i.e., o resultado de uma junção estruturada de elementos, que produz algo novo e onde se tem um jogo de posições (p. 21-22); finalmente, a exposição é definida por contexto ou situação espaciais que, com base em uma classificação *a priori*, institui ou não a possibilidade de algo ser visto (p. 22).

Ante essas conceituações o autor apresenta possibilidades de investigação sobre três tipos de espaços: os espaços de apreciação de imagens, sobre os quais se pode indagar quais arranjos espaciais e que posicionamentos da audiência possibilitam mais ampla exibição; os espaços onde as imagens são produzidas, cuja compreensão enseja pensar a respeito da posição do olhar de quem produz as imagens, o contexto por detrás dessa produção e a influência das técnicas sobre tudo isso; e, finalmente, os espaços que nas imagens estão representados, a respeito dos quais pode-se perguntar por que alguns lugares parecem mais vocacionados à apreciação como paisagens e à sua conversão em imagens.

Os aspectos potentes desta proposição teórica são, como se pode constatar, bastante visíveis. Em síntese, Gomes nos faz perceber que a visibilidade “depende da morfologia do sítio onde ocorre, da existência de um público e da produção de uma narrativa dentro da qual aquela coisa, pessoa ou fenômeno encontra sentido e merece destaque” (p. 38). E referindo-se aos “regimes de verdade” propostos por Foucault, faz importante discussão sobre a existência de *regimes de visibilidade*. Modulados pela espacialidade, para o autor eles fazem com que se articulem diferentes posições, composições e níveis de exposição e se determine o que deve ser visto ou mantido à sombra (p. 31): *o quê* e *o como* ver são, assim, tributários do *onde* ver (p. 52-53).

Cabe apontar, contudo, que a construção de espacialidade na obra é um tanto atemporal: ora o

autor se apoia em certa morfologia que previamente designa o que é exibido e visto, ora valoriza certa lógica interna ao arranjo espacial que permite que existam determinados pontos de vista. São proposições que efetivamente criam ótimas oportunidades de análise geográfica, mas que perdem de vista uma análise de imagens *em circulação*, o que poderia auxiliar na problematização a respeito dos *graus de repetição* de determinadas composições imagéticas e do porquê de em cada contexto espaciotemporal algumas serem mais valorizadas que outras. Em outras palavras, poderia fazer ver que a produção da trama espacial está relacionada a diferentes intencionalidades, imbricadas a redes de poder que variam no tempo e no espaço.

Sente-se falta, também, de uma discussão sobre algumas noções desenhadas por Walter Benjamin em seu mais notório trabalho (Benjamin, [1936] 1994). Escapa a Gomes que as imagens não só representam determinados espaços como também fazem com que se *reproduzam tecnicamente*, de forma seriada. Escapa-lhe também a abordagem benjaminiana a respeito do *valor de exposição* das obras de arte: no passado relacionadas a práticas e espaços ritualísticos e não importando ou se proibindo sua exposição ao público, elas foram crescentemente vinculando-se a contextos de exibição, para finalmente se converterem em imagens reproduzíveis e atingirem exacerbada escala de exponibilidade. Finalmente, quando Gomes (2013, p. 55) pergunta-se sobre o porquê de em um museu um extintor de incêndio não ser percebido como objeto de arte, diferentemente de um quadro ou fotografia, está referindo-se à aura artística dos objetos, i.e., a uma “composição de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que esteja” (Benjamin, op. cit., p. 170) – em outras palavras, certo deslocamento espaciotemporal destes objetos em relação a seus contextos originais de criação artística (Cf. Name, 2004, p. 33-48; 2013, p. 59-66). Ou, ao modo de dizer de Gomes (2013, p. 59), infelizmente sem fazer menção a Benjamin: “reconhecemos também uma obra de arte pelo local em que ela está exposta, pela posição em que ela se encontra, seu contexto locacional, e pela história que podemos associar a esse objeto”.

Outra ausência que se pode sentir é o debate, promovido na revista *Hérodote*, que associou o conceito de paisagem à ideia de pontos de vista – tão caros à abordagem de *O lugar do olhar*. Desde o final da década de 1970, intelectuais como Maurice Ronai (1976) e Béatrice Giblin (1987) debateram a paisagem a partir de duas compreensões associadas a respeito dos pontos de vista, tanto no sentido locacional proposto por Gomes – um ponto no espaço pelo qual se tem uma visão – quanto no de um posicionamento ideológico sobre algo. Nestes trabalhos apontava-se que as paisagens são instrumentos ideológicos, por um lado obtidos a partir

dizer que os livros de Barbosa e Name, derivados de suas respectivas teses de doutorado, são do mesmo ano de *O lugar do olhar*.

de uma seletividade ocular que revela ou oculta algo de acordo com determinada posição no espaço; por outro por conta da espetacularização e da ilusão de harmonia que promovem, sobretudo quando em imagens do turismo, da publicidade e do cinema.

A trajetória de Gomes, por certo, não está associada às bases epistemológicas dos escritos benjaminianos ou da *Hérodote*, mas eles possibilitariam explicação mais diacrônica do fenômeno da visibilidade, além de uma explicitação da dimensão *política* das imagens. No entanto, o autor possui um posicionamento firme quanto a isso, dizendo desconfiar de quem desconfia das imagens:

Aqueles que querem ver na exposição de imagens um poder quase absoluto de convencimento e de submissão dos espectadores são movidos, em sua maioria, por uma muito pretenciosa convicção. Acreditam que conseguem ver mais do que a maioria, adivinham intenções, denunciam obscuros objetivos, rebatem qualquer outra possível interpretação. De fato, partem de uma posição de superioridade, se postam em um plano acima da visão e da compreensão dos outros, a quem eles hipoteticamente atribuem que aquelas imagens destinam a enganar. Só eles conseguiriam 'ver' as verdadeiras intenções nos subterrâneos das narrativas. Há nesse comportamento uma verdadeira "geografia" definida por uma posição "espacial" que deixaria esse observador em vantagem para ver aquilo que os outros não enxergam, e dessa posição privilegiada ele discursa e desvela aquilo que sorrateiramente se esconde, invisível a todos os outros. Dessa elevada posição, ele se coloca supostamente no mesmo plano daqueles que, interessadamente, procuram se beneficiar da manipulação das imagens. O paradoxo dessa postura de superioridade é maior quando esse observador diz ser movido pela democratização do acesso aos verdadeiros sentidos, contra as elites que produzem essas imagens cheias de maldosas intenções – transformam assim suas conjecturadas posições de superioridade nas de um herói libertador. Recorrendo utilmente à metáfora do campo visual, podemos dizer que quando vistos sob esse ângulo, o que aparece com clareza nesses "observadores" é o desprezo que sentem pela maior parte das pessoas, imaginadas como inferiores e incapazes de 'ver com verdade' (Gomes, 2013, p. 133-134).

Elegantemente, o autor não revela quem são seus alvos. No entanto, contraditoriamente algumas das passagens de *O lugar do olhar* tornam esta sua crítica um tanto contraditória.

Dois exemplos chamam mais atenção. O primeiro está nas páginas em que Gomes esmiuçadamente se detém nos argumentos de especialistas que tentam desvendar os "enigmas" por detrás da Gioconda pintada por Leonardo Da Vinci em 1505. Desvelariam tais textos importantes dados sobre o sorriso de Monalisa e sua paisagem de fundo: "o sorriso é efêmero" e faz "a passagem entre os dois lados da paisagem [no quadro]", sendo que "a ponte [na paisagem] revela o tempo que passa" – o tema do quadro, aliás, seria "o tempo que transforma o espaço" (ibid., p. 73-78). O segundo ocorre

quando ele comenta uma cena do filme *Cidade de Deus*³ que, mostrando sob o mesmo ângulo e à mesma distância uma sala de apartamento, revela em poucos segundos a transformação deste cômodo ao longo de décadas, no ritmo acelerado do crescimento e da consolidação do tráfico de drogas como atividade dominante nesta comunidade carioca. Para o geógrafo, tratar-se-ia de cena "antológica", sobre a qual pergunta: "não demonstraria essa cena de forma concisa e poderosa justamente a dependência dialética entre a organização do espaço e a organização social?" (p. 118).

Sobre essas afirmações não se poderia, ironicamente, acusar a mesma "pretenciosa convicção" que Gomes diz ver em alguns intelectuais críticos às imagens? Afinal, para boa parte da audiência talvez o significado dialético que ele vê na sequência de *Cidade de Deus* seja completamente despercebido; e provavelmente para muitas pessoas – e devo dizer que esse é o meu caso – não haja muito a se indagar a um quadro antigo com uma mulher sorrindo. Isto não faz com que quem olhe para as imagens do quadro ou do filme sem se exigir maiores elucubrações seja ignorante, nem atesta que as análises de Gomes e de especialistas em arte são equivocadas. No entanto, talvez revele que em *O lugar do olhar*, ainda que não intencionalmente, o autor faz diferenciação entre *análises artísticas* e *análises políticas* de imagens, sendo que para ele somente as segundas parecem arbitrarias, por possuírem bases ideológicas pré-determinadas, por isso passíveis de refutação.

Creio não ser necessário explicar porque não se pode negar que interpretações filiadas a escritos e pressupostos da história da arte ou interessados em linguagens e técnicas artísticas também são, como quaisquer outras, movidas por interesses, visões de mundo e intencionalidades – por ideologias, enfim... Assim, há contradições quando a acurada conceituação de Gomes a respeito de regimes de visibilidade, instituintes e legitimadores de modos de ver e de regimes de verdade, entra em choque com uma crítica sua a caminhos teóricos que visam a revelar justamente tais regimes de visibilidade e verdade.

Ao se descartá-las, acusando-as de pretenciosas, corre-se o risco de também se jogar fora importantes abordagens que, muito antes da geografia se interessar pela análise de imagens, ajudaram a compreender os efeitos que elas produzem sobre o real – uma das indicações de Driver e Ryan apontadas no início deste texto. Mais especificamente, nos auxiliaram a ver como espaços de determinados modos figurados em imagens de distintas mídias de fato várias vezes têm relação com intenções de poder – sejam de impérios coloniais, de megacorporações internacionais, da geopolítica internacional contemporânea ou do eurocentrismo

³Fernando Meirelles e Kátia Lund, Brasil/França, 2002.

racista, xenófobo e naturalizado no cotidiano, por exemplo (Cf. Araújo, 2000; Dorfman e Mattelart [1972] 2005; Shohat e Stam [1994] 2006).

Ademais, se é desrespeitoso tentar trazer à luz aspectos não tão visíveis ou inteligíveis da complexidade do real, não seria também desrespeitosa a totalidade dos discursos científicos, inclusive o modo geográfico de se investigar os fenômenos? Mesmo concordando que as ciências modernas não são as detentoras únicas da produção do conhecimento, isto me parece temerário.

O “lugar do olhar” no qual Gomes se posiciona, contudo, quer fazer ver as possibilidades de uma metodologia para análise do fenômeno da visibilidade e de suas imagens que seja baseada em categorias espaciais e própria da geografia. Nesse sentido e a despeito de suas contradições, *O lugar do olhar* é obra inegavelmente de aportes que abrem o horizonte da geografia e cujos objetivos são muito bem-sucedidos.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, J.Z. *A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira*. São Paulo: SENAC, 2000.

BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Obras escolhidas: magia, técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, (1936) 1994, p. 165-196.

BARBOSA, J.L. *Paisagens crepusculares da ficção científica: a elegia das utopias urbanas do modernismo*. Niterói: EDUFF, 2013.

_____. A arte da representação do mundo: a cidade, o cinema e o espaço geográfico. *GEOgraphia*, Niterói, v. 2, p. 69-88, 2000.

COHEN, S. Points de vue sur les paysages. *Hérodote*, v. 44, 1987, p. 38-44.

DORFMAN, A.; MATTELART, A. *Para leer al Pato Donald*. Mexico D.F./Buenos Aires, (1972) 2005.

DRIVER, F. On geography as a visual discipline. *Antipode*, v. 35, n. 2, 2003, p. 227-231.

GOMES, P.C.C. *A condição urbana*. Rio de Janeiro: Bertrand, 2002.

_____. A cultura pública e o espaço: desafios metodológicos. In: ROSENDAHL, Z.; CORRÊA, R.L. (Orgs.). *Religião, identidade e território*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2001, p. 93-114.

GOMES, P.C.C.; GOIS, M.P.F. A cidade em quadrinhos: elementos para a análise da espacialidade nas histórias em quadrinhos. *Cidades*, v. 5, p. 17-32, 2008.

NAME, L. *Geografia pop: o cinema e o outro*. Rio de Janeiro: Apicuri/PUC-Rio, 2013.

_____. *Rio de cinema – made in Brazil, made in everywhere: o olhar norte-americano construindo e singularizando a capital carioca*. 2004. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Instituto de Geociências, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

NOVAES, A.R. *Fronteiras mapeadas: geografia imaginativa das fronteiras sul-americanas na cartografia da imprensa brasileira*. 2010. Tese (Doutorado em Geografia) – Instituto de Geociências, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

____. *A iconografia das drogas ilícitas na imprensa: 1975-2002*. 2005. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Instituto de Geociências, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

RONAI, M. Paysages. *Hérodote*, v. 1, p. 125-159, 1976.

ROSE, G. On the need to ask how, exactly, is geography 'visual'? *Antipode*, v. 35, n. 2, 2003, p. 212-221.

RYAN, J.R. Who's afraid of visual culture? *Antipode*, v. 35, n. 2, 2003, p. 232-237.