

# A Recepção da Perspectiva\*

Suely Fragoso\*\*

## Resumo

A maior parte dos autores que se dedicaram ao estudo das imagens em perspectiva identificou significativos paralelismos entre os modos proeminentes de representação do espaço e as formulações socioculturais vigentes em diferentes períodos da história. Geralmente projetando sobre a esfera da recepção conclusões derivadas de uma abordagem voltada para as especificidades da produção das imagens perspectivadas, esses estudos majoritariamente afirmam a efetividade das imagens em perspectiva no fomento de uma específica ideologia. Após rever brevemente alguns exemplos dessas análises anteriores, o presente trabalho procura contextualizar os processos comunicacionais que se estabelecem em torno daquelas imagens na contemporaneidade. Como resultado, revelam-se condições de apropriação que dificultam ou mesmo inviabilizam as leituras e interpretações das imagens em perspectiva até então anunciadas como hegemônicas.

*Palavras-chave:* representações espaciais, perspectiva central, alfabetidade visual.

A contribuição dos estudos culturais e de recepção para a superação do paradigma funcionalista na área de comunicação é hoje inquestionável. Já há alguns anos, as raízes e encaminhamentos dos estudos de recepção vêm sendo revistos e discutidos pelos pesquisadores dedicados às questões relativas à recepção midiática. Também os aportes teórico-metodológicos que embasam a maioria das pesquisas na área têm sido questionados de forma bastante produtiva. Esse

---

\* Uma versão anterior deste texto foi apresentada e discutida no Grupo de Trabalho Estudios de Recepción, durante o VI Congreso Latinoamericano de Investigadores de la Comunicación – ALAIC, realizado em Santa Cruz de la Sierra, Bolívia, em junho de 2002.

\*\* Doutora em Comunicação (Ph.D. pelo Institute of Communications Studies, The University of Leeds, Inglaterra, 1998). Professora e pesquisadora do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Unisinos.

movimento de questionar a pesquisa de recepção (que, como todas as ações efetivas e significativas, é também necessariamente imperfeita) indica não apenas a consolidação dos estudos da área, mas também o significativo grau de amadurecimento dos pesquisadores dedicados ao tema. Historicamente, como não poderia deixar de ser, a salutar autocrítica dos estudiosos da recepção significou um impulso excepcional para suas pesquisas. Exemplos hoje amplamente conhecidos desse movimento seriam a superação da (singela, mas incrivelmente tentadora) pressuposição de constante disponibilidade, por parte dos receptores (mais comumente dos telespectadores), para proceder leituras 'de resistência' ou ainda a permanente precaução contra a tendência descritivista que tende a abrigar-se no bojo das investigações etnográficas.

Observando a existência desse movimento por parte dos estudiosos da recepção, o presente trabalho vem propor que é chegada a hora de, lado a lado com a revisão e a autocrítica, fazer avançar o conhecimento na área, aplicando a novos tipos de objeto de pesquisa as estratégias e abordagens até aqui desenvolvidas. Reconhecendo a fecundidade dos estudos de recepção, já amplamente demonstrada em relação aos produtos midiáticos de natureza narrativa, o presente trabalho se propõe a lançar as bases para um primeiro deslocamento das abordagens de um tema caro aos semioticistas, mas ainda pouco ou nada explorado por estudiosos de outras vinculações: as imagens em perspectiva. O que se pretende é, antes de tudo, libertar as investigações a respeito desse específico grupo de imagens das amarras de uma visão ainda marcada pelo funcionalismo, a partir do reconhecimento da complexidade e da pluralidade do ato comunicacional que se estabelece em torno das representações perspectivadas. Ao propor a abordagem das imagens em perspectiva sob a égide dos estudos de recepção, estes são compreendidos não como um deslocamento dualista que implica ignorar ou subestimar a intencionalidade da instância produtora ou esquecer as especificidades do produto midiático, investigando tão-somente os condicionantes extramidiáticos (por exemplo, os determinantes culturais) que afetam o pólo receptor. A intenção aqui é reposicionar os estudos das imagens em perspectiva, identificando os modos de sua circulação sob específicas condições sociais, econômicas e culturais, produzindo um primeiro deslocamento que aponte para a relevância da contextualização nas investigações sobre as representações em perspectiva.

Quanto à carga ideológica - e conseqüente importância política<sup>1</sup> - das imagens em perspectiva, é suficiente para esta introdução apontar que já foi seguidamente identificada, sendo mencionada, inclusive, por alguns autores de viés estruturalista, que teriam declarado a intenção de isolar seu objeto de estudo do ambiente de sua ocorrência e das funções que possam ter desempenhado, de modo a evitar a necessidade de formular proposições sobre as relações entre as imagens que analisavam e o mundo<sup>2</sup>. Esta constatação indica a propriedade de começar a reproposição de visada que o presente trabalho almeja, revendo as premissas e conclusões sobre as imagens em perspectiva formuladas por algumas abordagens precedentes. Uma breve revisão do que seriam e onde se encontram as imagens que interessam à discussão aqui proposta também parece apropriada. Para evitar perder de vista o objetivo principal do presente texto, esse movimento de retrocesso será restrito a uma apresentação (o menos técnica possível) das características fundamentais das imagens em perspectiva, seguida pela revisão de um pequeno grupo de trabalhos de inspiração semiótica de ampla e duradoura repercussão, os quais tendem a extrapolar os limites do diagnóstico sobre as intenções da instância produtora das imagens, construindo hipóteses (geralmente de cunho funcionalista) sobre a 'leitura' das figuras perspectivadas e seus desdobramentos.

### **Imagens em Perspectiva**

A perspectiva é uma técnica para representação de elementos tridimensionais em superfícies planas, na qual os objetos que ocupam planos mais distantes de um ponto simbolicamente associado ao olho de um hipotético observador são representados com dimensões menores do que outros objetos, que ocupam planos mais próximos (figura 1). Em termos mais próximos da geometria, pode-se dizer também que nas imagens em perspectiva a profundidade do espaço tridimensional é representada a partir de um (convencional) encontro das paralelas no(s) chamado(s) 'ponto(s) de fuga'.

O conhecimento sobre os princípios da perspectiva remontam à Antiguidade Clássica, mas a fidedignidade a ela atribuída deriva sobretudo de sua sistematização e demonstração (matemática e empírica) no século XV (Fragoso, 2001, p. 106). Nos dias atuais, a perspectiva tende a ser reconhecida como a forma 'correta' para a retratação do

espaço físico e dos volumes que o ocupam “tais como se apresentam à vista” (Holanda Ferreira, 1999, p. 1553). Ao longo dos séculos, esse movimento de ‘naturalização’ da perspectiva conduziu praticamente à eliminação de outras formas de representação bidimensional. O fato de diversas culturas não privilegiarem a perspectiva como estratégia de representação ideal do espaço tende hoje a ser atribuído ao desconhecimento, por parte daqueles povos, dos princípios da formulação perspectivada.

Para compreender a importância do estatuto de fidedignidade da perspectiva para os estudos das mídias contemporâneas, é fundamental identificar o fato de que *todas* as imagens criadas e reproduzidas com o auxílio de câmeras são formuladas de acordo com o código da perspectiva - mais particularmente, a perspectiva linear com um ponto de fuga. De fato, o princípio de funcionamento da *câmera obscura*, forma ancestral das câmeras atualmente utilizadas em fotografia, cinema e vídeo (e, por extensão, da chamada ‘câmera virtual’, a partir da qual se calculam os parâmetros de visualização das imagens digitais), é análogo à formulação das imagens na chamada ‘perspectiva central’. Nos dias atuais, portanto, as imagens em perspectiva (executadas com técnicas que variam do desenho à simulação digital, passando pela fotografia, cinema e vídeo) circundam-nos todo o tempo. Espalhadas por jornais, revistas, out-doors e telas eletrônicas, tais representações tornaram-se parte indissociável da paisagem cotidiana ocidental.

Como nos indicam os trabalhos dos semioticistas, essas imagens, com as quais convivemos incessantemente, não são, como não o são quaisquer outros sistemas de representação, ingênuos ‘espelhos do mundo’. Principamente em relação às representações do espaço físico, a respeito do qual apenas alguns de nós já pararam para refletir (chegando, na maior parte das vezes, no máximo a uma vaga impressão de compreensão) e cuja natureza ainda desafia a física contemporânea (Kaku, 2000), é preciso reconhecer que, sob a aparência de descrições objetivas da realidade, as imagens que consideramos realistas constituem uma efetiva construção ou interferência na própria percepção do mundo físico.

Aludindo ao conceito de ideologia em Marx e Engels, já em 1984, Arlindo Machado alertava para o fato de que todos “[os] sistemas simbólicos que os homens constroem para representar o mundo são ideológicos exatamente porque, longe de constituírem entidades autônomas transparentes, estão sendo determinados, em última ins-

tância, pelas contradições da vida social” (Machado, 1984, p. 13). Sempre com o cuidado de evitar a redução do conceito de ideologia ao de falácia, o autor destacava mais adiante, no mesmo texto, que “ao representar, ao construir sistemas para operacionalizar o mundo, ao articular as relações em que se acha mergulhado, o homem necessariamente ‘inverte’, isto é, interfere, interpreta e altera o objeto representado, porque a ação do sujeito é sempre produtiva...” (Machado, 1984, p. 14). Concordar que todos os sistemas semióticos são produtos da experiência humana, construídos a partir de conjuntos de crenças socialmente construídos, aos quais primariamente reforçam, não implica compactuar com a identificação de uma operação hipodérmica por parte dos códigos e representações; todavia, assim como o texto não é “uma entidade auto-suficiente que carrega a ideologia dominante . . . e exerce a mesma influência sobre qualquer um de seus leitores” (Fiske, 1992, p. 303), também não é infinito ou indeterminado o conjunto de leituras possíveis a partir de uma dada representação. “O texto não determina seu próprio significado, mas delimita a arena de negociação para aquele significado através da demarcação do terreno em que a variedade de leituras possíveis pode ser negociada” (Fiske, 1992, p. 303). Por isso mesmo, vale a pena conhecer as hipóteses sobre as intencionalidades das instâncias produtoras das imagens em perspectiva propostas em trabalhos precedentes.

### O Legado dos Semioticistas

Um dos primeiros autores a alertar para o caráter cultural do reconhecimento da perspectiva linear como forma ideal de representação do espaço foi Erwin Panofsky. Num texto ainda hoje referencial para os estudos da representação do espaço, Panofsky aponta diversas arbitrariedades das imagens em perspectiva e desafia a propriedade daquele código para a representação plana da experiência espacial tridimensional.

... a perspectiva transforma o espaço psicofisiológico em espaço matemático. Ela nega a diferença entre frente e trás, entre direita e esquerda, entre corpos e espaço intermediário (espaço ‘vazio’). . . . Ela esquece que não vemos com um único olho imóvel mas com dois olhos permanentemente em movimento, o que resulta num campo visual esférico. . . . Finalmente, a construção perspectivada ignora a circunstân-

cia crucial de que a imagem que se forma na retina . . . é uma projeção numa superfície côncava, e não plana (Panofsky, 1997, p. 31).

Panofsky é, provavelmente, o primeiro autor a propor de forma objetiva que a ampla aceitação da perspectiva central como forma ótima de representação do espaço deriva, sobretudo, de sua grande afinidade com a organização social e o paradigma cultural do período renascentista. Para ele, o espaço infinito e homogêneo das representações em perspectiva corporificaria a visão antropocêntrica, uniformizadora e sistematizadora que caracteriza a cultura ocidental moderna, em oposição às formas de representação do espaço características das culturas greco-romana e medieval, que seriam “a expressão de uma visão de espaço específica e fundamentalmente não-moderna . . . e portanto a expressão de uma concepção de mundo igualmente específica e não-moderna” (Panofsky, 1997, p. 43).

Também Brian Rotman, um autor que insiste em anunciar sua intenção de discutir a representação em perspectiva “puramente como um método formal, um sistema semiótico de regras para geração de uma infinidade de *signos pictóricos*” (Rotman, 1987, p. 16), defende que a centralidade e a importância prática dos conceitos de ‘zero’ e ‘proporção’ para o capitalismo mercantil e para a construção perspectivada estariam longe de ser mera coincidência. Para Rotman, como para Panofsky, a naturalização da perspectiva corresponderia a um processo de aculturação dos valores fundamentais da sociedade moderna ocidental, valores esses que as imagens perspectivadas carregariam em seu bojo. Convencer-se de que as imagens em perspectiva representam o espaço físico e os objetos que o habitam, conforme percebidos pelos sentidos humanos, corresponde, para aqueles autores, a um passo definitivo em direção à aceitação de uma determinada compreensão do mundo, em que o homem funciona como ponto focal e escala fundamental de todas as coisas, as quais se organizam em termos sistemáticos e proporcionais, numa específica forma de harmonia e equilíbrio que é impossível perturbar ou mesmo questionar.

Para além das distorções impossíveis de identificar como o modo ‘natural’ de visualização do espaço, a partir das quais Panofsky desenvolve suas proposições, também as formas de percepção espacial diagnosticadas em investigações das práticas cotidianas do século XX apontam para o caráter de abstração do conceito de espaço materia-



lizado nas imagens em perspectiva<sup>7</sup>. Em linhas gerais, tais investigações apontam para duas formas de percepção do espaço, nenhuma delas correspondente à conceituação materializada nas imagens produzidas com o auxílio de câmeras ou da perspectivação. A primeira, presente, por exemplo, na análise das práticas cotidianas de narrativização espacial de Michel de Certeau (1994), indica uma vivência do espaço essencialmente relacional, mais afinada com as considerações sobre um 'espaço de lugares' de linha Aristotélica que com o Platonismo do espaço absoluto da perspectiva (Fragoso, 2000). A segunda forma de percepção do espaço, também de cunho Aristotélico, é discutida, por exemplo, por Gaston Bachelard (1992) e Maurice Merleau-Ponty (1994 e 1997), que destacam o caráter multirrelacional da experiência espacial cotidiana. As considerações desses autores, de um modo geral, apontam para a correção da afirmação de que

[a] estrutura de um espaço infinito, imutável e homogêneo - em poucas palavras, um espaço puramente matemático - é bastante dissimilar da estrutura do espaço psicofisiológico. A percepção desconhece o conceito de infinitude; desde sempre é confinada a certos limites espaciais impostos por nossas faculdades. Em conexão com o espaço percebido, não se pode falar mais em homogeneidade que em infinitude. A homogeneidade do espaço geométrico se encontra definitivamente embasada na pressuposição de que todos os elementos do espaço, os 'pontos' que são reunidos nele, sejam meros determinadores de posições e não possuam conteúdo independente fora desta relação, desta posição que ocupam uns em relação aos outros. Sua realidade é exaurida nessa relação recíproca: é puramente funcional e não uma realidade substantiva. Porque fundamentalmente destituídos de conteúdo, porque se tornaram meras expressões de relações ideais . . . sua homogeneidade não significa nada mais que esta similaridade estrutural, fundamentada sobre . . . seu propósito e significado ideais. Portanto, o espaço homogêneo não é jamais um espaço dado, mas espaço [culturalmente] construído (Panofsky, 1997, p. 30).

Também o conhecimento científico contemporâneo, ao mesmo tempo em que reconhece suas limitações, no que diz respeito à compreensão da natureza do espaço físico, descarta a viabilidade da concepção cartesiana de espaço (Kaku, 2000).

A naturalização de um conjunto de crenças e valores não é exclusividade das imagens em perspectiva - trata-se, de fato, de uma estratégia típica das ideologias dominantes. “[A] burguesia sempre transforma em leis eternas da natureza e da razão o que não são senão as suas próprias relações de produção e de propriedade” (Machado, 1984, p. 15, a respeito do conceito marxista de ‘idealização da ideologia’).

Ao olhar para um quadro construído em perspectiva, o espectador parece ver tão-somente o ‘reflexo’ especular de uma realidade que se abre para ele como numa janela; o que ele não percebe, na maioria das vezes, é que esse quadro já está visto por um olho hegemônico que lhe dirige o olhar. Essa contradição apenas reproduz o paradoxo que habita toda ideologia dominante: as determinações particulares, o ponto de vista específico, a intencionalidade que dita cada estratégia se encontram reprimidos ou ocultados por mecanismos de refração, de modo a permitir que a subjetividade de uma visão particular possa aparecer como a objetividade de um sistema de representação universal (Machado, 1984, p. 73).

Compõe-se, assim, uma ‘ideologia anônima’, que se manifesta “nas representações da cultura [e] mostra-se também, de modo ainda mais ‘espesso’, na cultura cotidiana, . . . nas normas não escritas da vida em sociedade” (Gomes, 2000, p. 62). No caso das representações do espaço, uma entidade abstrata a respeito da qual não estamos habituados a refletir e cuja efetiva natureza a ciência contemporânea reconhece desconhecer, parece particularmente fácil proceder a esse processo de identificação do arranjo dos elementos, conforme os pressupostos de uma dada ideologia, como ‘ordem natural das coisas’. De qualquer modo, é ainda possível notar um significativo esforço por parte das instâncias produtoras na tentativa de garantir a realização de uma determinada leitura das imagens em perspectiva.

A princípio, as imagens perspectivadas parecem ter atravessado incólumes as muitas mudanças de ordem social, econômica e política que separam nosso tempo da época da sistematização e demonstração de seu código-base. Sua capacidade de resistir impassíveis também ao atual turbilhão de mudanças em todas as esferas da vida humana parece localizá-las como paradoxais arcaísmos em meio à cena cultural pós-industrial. Conseqüentemente, diversos autores têm afirmado que as representações em perspectiva em geral - e particular-



mente as imagens construídas com o auxílio de câmeras - operam, ainda hoje, como um mecanismo de *reforço* das crenças que marcam o período moderno da ciência, o mercantilismo e/ou a ordem burguesa (por exemplo, além dos já mencionados Machado, 1984 e Rotman, 1997; Manovich, 1996, Frago, 1998 e 2001 e Wertheim, 1999).

### Dispositivos de Controle

A própria existência de algumas estratégias e dispositivos reconhecidamente desenvolvidos para 'dar suporte' à naturalização das imagens em perspectiva aponta, por outro lado, para o reconhecimento, se não pela comunidade acadêmica pelo menos por parte das instituições produtoras, da necessidade de 'controlar e disciplinar' a apreensão das imagens perspectivadas, evitando a realização de leituras 'desviantes'.

A construção perspectivada pressupõe o estabelecimento de um 'ponto de observação' (ponto de vista), em função do qual organizam-se todos os elementos da representação. Alguns museus europeus preservam ainda hoje as marcações que indicam o posicionamento correto dos pés do observador que deseja apreciar determinados quadros renascentistas - há indicações de que, fora desses lugares mais diretamente correspondentes ao (abstrato) ponto de vista determinado pelo autor da obra, o público dos primeiros anos do renascimento teria tido dificuldade para compreender (decodificar) as figuras representadas. Com o passar do tempo, conforme as imagens em perspectiva tornaram-se mais comuns, as pessoas parecem aprender ainda muito jovens (nos primeiros anos de vida) como 'projetar-se' simbolicamente no ponto de vista da obra:

Teoricamente, para que o efeito de 'realidade' da perspectiva central pudesse ser preservado em sua integridade, o observador deveria se colocar exatamente no ponto de vista que gerou o quadro, ou seja, o ponto de vista atual do espectador deveria coincidir com o centro perspectivo da pintura. . . . Como essa condição em geral não é nem pode ser observada, o efeito produzido pela perspectiva torna-se absurdo: eu me coloco à esquerda e abaixo do objeto representado pela foto e, no entanto, esse mesmo objeto me é mostrado como se fosse visto de cima e da direita. O observador só não se dá conta dessa alucinação topográfica porque diante do quadro

ou da foto ele penetra num espaço simbólico: ignora o seu próprio lugar e se imagina no mesmo ponto privilegiado do espaço que organizou a imagem. (Machado, 1984, p. 95)

O desenvolvimento dessa habilidade de decodificação das imagens em perspectiva, parte fundamental do processo de sua naturalização, foi acompanhado pela criação de uma série de mecanismos que forçam o observador a posicionar-se em locais suficientemente próximos do ponto de vista determinado pela própria imagem, evitando as distorções que decorrem de um deslocamento muito exagerado em relação àquele lugar abstrato. Exemplos cotidianos (de um modo geral, hoje obsoletos) desse tipo de mecanismo seriam os monóculos para visualização de fotografias<sup>9</sup>, os estereoscópios<sup>10</sup> ou, embora abrigando uma margem de erro maior, a localização das cadeiras nas salas de cinema. Para Arlindo Machado, ainda hoje podem-se perceber distorções significativas “no cinema, quando nos sentamos muito perto da tela, ou então quando olhamos para um outdoor exatamente debaixo dele” (Machado, 1984, p. 95). Parece-nos, no entanto, que mesmo nessas condições extremas, o público contemporâneo é capaz de realizar o movimento de projeção simbólica para o ponto de vista determinado pelas instâncias produtoras – na verdade, muitas vezes é incapaz de não realizá-lo. Circundados por uma profusão de imagens em perspectiva desde os primeiros dias de nossas vidas, sabemos nos deslocar simbolicamente para o ponto ideal de observação com uma facilidade que, embora culturalmente desenvolvida, aparenta ser quase intuitiva. A princípio, esse ‘talento’ parece favorecer ainda mais o processo de naturalização da perspectiva, uma vez que implica, em contrapartida, a redução da capacidade de perceber as distorções causadas pela perspectivização, mesmo a partir de localizações físicas desfavoráveis.

### Contextualização

Antes de nos juntarmos ao coro dos que denunciam<sup>10</sup> o caráter retrógrado das imagens em perspectiva e, por extensão, acusam de conservadorismo a imensa maioria das representações visuais da mídia contemporânea, é prudente operar um deslocamento de outra ordem. Propõe-se atentar, para além do produto midiático (imagem em perspectiva) e de suas condições de produção, para “o denso e ambíguo

espaço da *experiência dos sujeitos*, localizada em contextos sócio-históricos particulares” (Escoste, 2000, p.26, ênfase adicionada). Para além das margens desejadas pela produção, ‘do outro lado da câmera’, o que vê *efetivamente* esse olhar que se projeta no ponto simbólico em torno do qual se construiu a representação perspectivada?

Nas grandes metrópoles ocidentais, neste específico momento social e histórico, na atual configuração cultural fortemente dominada pela produção tecnológica de imagens, o que os olhos ‘de carne e osso’ encontram cotidianamente não são imagens isoladas, cada uma cuidadosamente afastada das demais e disposta contra fundo neutro. Uma profusão de imagens de diferentes tipos se oferece aos olhos de cada cidadão urbano ocidental - algumas vezes, umas em sucessão às outras; cada vez mais intensamente, muitas ao mesmo tempo. De fato, o cenário urbano contemporâneo se parece mais com uma colagem dadaísta do que com uma paisagem pintada por um artista da Renascença - em meio aos volumes arquitetônicos, ruas, postes e fios se combinam e disputam nossa atenção com sinalizações de trânsito, outdoors e placas de lojas, ‘achatando’ a profundidade de campo e fazendo desaparecer a linha do horizonte. Em nossas casas, as imagens na tela da TV convivem, na sala iluminada, com a vida para além dos limites do aparelho televisor, compondo um espaço caleidoscópico que comporta e harmoniza móveis, quadros, fotografias, esculturas e objetos os mais variados<sup>11</sup>. Mesmo dentro dos limites do monitor de televisão, é cada vez mais comum a enunciação simultânea em múltiplas ‘janelas’, numa tendência claramente inspirada pelas interfaces gráficas dos microcomputadores pessoais. Nas páginas de jornais e revistas, o olhar contemporâneo não se defronta com um único ponto simbólico de observação, mas com vários, que o convidam a apreender um espaço muito mais semelhante àquele estabelecido pelas representações angulares<sup>12</sup>, comuns no período medieval, que à uniformidade pretendida pelas construções perspectivadas.

Incrivelmente hábil na tarefa de deslocar-se simbolicamente para o ponto de observação ‘ideal’ determinado pela representação em perspectiva, o olhar contemporâneo indubitavelmente decifra todas essas imagens. Não as enxerga, no entanto, isoladamente: cada uma delas se oferece em meio a todas as demais, e cada uma é ‘lida’ como parte (que é) de um conjunto. O espaço determinado por esse amálgama claramente não é homogêneo e nem tridimensional. O que se encontra a partir de uma visada que extrapola as margens de cada figura em

perspectiva é um espaço essencialmente afinado com as descrições fornecidas pelos autores dedicados à questão da percepção cotidiana da espacialidade: um espaço relacional (posto que construído a partir das relações entre os elementos que o ocupam) e multidimensional (já que é ocupado por elementos de diferentes dimensionalidades, cuja organização determina estruturas complexas e que são apreendidos simultaneamente e também ao longo do tempo).

No caso das imagens em perspectiva, parece que o absoluto sucesso da naturalização da leitura desejada pelas instâncias produtoras levou à derrocada de uma possível configuração de reforço das crenças que embasam a formulação perspectivada. Pelo menos no que concerne ao indivíduo inserido no caleidoscópico cenário urbano contemporâneo, as condições de apropriação dificultam a leitura que se pretendia hegemônica e favorecem claramente as apreensões inicialmente consideradas 'desviantes'.

#### Abstract

Most of the authors who have dedicated themselves to studies of perspective images identify significant parallels between the preeminent methods of representing space and the socio-cultural structures in place in different historical periods. General projecting onto the sphere of reception conclusions derived from an approach directed to the specifics of the production of perspective images, these studies in the majority, affirm the effectiveness of perspective images in the support of a specific ideology. After a brief review of some examples of previous analyses, this work seeks to contextualise the communicational processes that are contemporarily established around these images. As a result, revealing conditions of appropriation that are problematic or even prohibitive for the readings or interpretations of perspective images that have been hegemonic up to now.

*Keywords:* spatial representations, central perspective, visual literacy.

#### Notas

1. Compreendendo que o conceito de político, para ser suficiente, deve abranger "as múltiplas formas de exercício, construção, reprodução, transformação e negação do poder" (Maldonado, 2000, p. 7).

2. Como é o caso, por exemplo, de Erwin Panofsky e Brian Rotman, cujas obras e considerações serão apresentadas mais adiante (cf. Woods, *in* Panofsky, 1997, p. 8 e Rotman, 1987, p. 16).

3. Mesmo na Europa ocidental, antes da sistematização da perspectiva no Renascimento, outros sistemas de representação espacial eram bastante mais

conhecidos (inclusive as projeções inversas, em que os objetos mais próximos do plano de observação são representados em tamanho menor que os mais distantes).

4. Algumas lentes e recursos disponíveis para câmeras de variados tipos permitem a enunciação de outras formas perspectivadas. No âmbito do presente texto, a discussão ficará restrita à perspectiva linear com um ponto de fuga (perspectiva central), uma vez que esse conjunto abrange as imagens mais comumente encontradas e às quais costuma-se atribuir o maior grau de fidedignidade.

5. Para um desenvolvimento desse tópico, ver Fragoso, 2001, p. 108-109.

6. *Die Perspective als Symbolische Form*, cuja primeira edição data de 1927.

7. A saber, um existente anterior e independente dos elementos que o ocupam, cujas características fundamentais seriam a homogeneidade, a infinitude e a tridimensionalidade.

8. Popularmente conhecidos como 'binóculos de fotografia', os monóculos foram bastante populares no Brasil nos anos 1960. Tratam-se de pequenos troncos de pirâmide feitos de plástico, dotados de um difusor de luz numa das extremidades e uma pequena lente de aumento na outra. Na base do tronco de pirâmide, contra o difusor de luz, é colocada a imagem fotográfica a ser observada (com um único olho e na direção da luz).

9. No caso dos estereoscópios, a pré-determinação da distância entre as duas imagens a serem observadas é um elemento imprescindível para que a fusão em uma única imagem possa ser realizada. Isso não invalida o fato de que cada uma das imagens é vista (por um dos olhos) em posição bastante próxima ao centro perspectivo determinado no processo de produção.

10. Ou, no caso da autora do presente texto, *para sair* do coro dos que denunciam...

11. Questões relativas ao ambiente em que se realiza a recepção televisiva foram mais amplamente discutidas em Fragoso, 2000.

12. Nas representações angulares, cada objeto ou grupo de objetos é perspectivado conforme um ponto de vista diferente. Um único quadro em projeção angular comporta, portanto, diversos pontos de vista incompatíveis uns com os outros.

## Referências

BACHELARD, G. *La Poetica del Espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Economica, 1992.

ESCOSTEGUY, A. C. "Um olhar sobre os estudos culturais latino-americanos". In: \_\_\_\_\_. *Coletânea Mídias e Recepção 2000*. São Leopoldo: Unisinos, 2000, p. 9-36.

FELL, P. (Org.), *The book of the national museum of photography, film and television*. Bradford: NMPFT, 1989.

FISKE, J. "British Cultural Studies and Television". In: ALLEN, R. C. (Org.). *Channels of Discourse, reassembled: television and contemporary criticism*. 2. ed. London: Routledge, 1992. p. 284-326.

GOMES, I., "Leituras ideológicas ou: como o estruturalismo levou os estudos culturais ingleses às análises de recepção". In: \_\_\_\_\_. *Coletânea mídias e recepção 2000*. São Leopoldo: Unisinos, 2000, p. 57-70.

FRAGOSO, S. "Limites Técnico-científicos da computação gráfica *mainstream*". *Chronos Arte e Arquitetura*, [s.l.], v. 31, n. 1, p. 64-77, 1998.

\_\_\_\_\_. "Situação TV". In: LA TORRE, Maldonado de et al (Org.). *Coletânea mídias e processos socioculturais*. São Leopoldo: Unisinos, 2000, p. 101-114.

\_\_\_\_\_. "Espaço, Ciberespaço, Hiperespaço". *Textos em cultura e comunicação*, Salvador, v. 42, p. 105-113, 2000.

\_\_\_\_\_. "Representações Espaciais em Novos Mídias". In: SILVA, D. Fraga da; FRAGOSO, S. (Orgs.). *Comunicação na cibercultura*. São Leopoldo: Unisinos, 2001. p. 105-116.

HALL, S. "The determinations of news photographs", *Cultural Studies*, v. 3, p. 53-88.

\_\_\_\_\_. "Signification, Representation, Ideology: althusser and the post-structuralist debates". *Critical Studies in Mass Communication*, [s.l.], v. 2, n. 2, p. 91-114, Jun. 1985.

FERREIRA, A. B. de H. *Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

KAKU, M. *Hiperespaço: uma odisséia científica através de universos paralelos, empenamentos do tempo e a décima dimensão*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

MACHADO, A. *A Ilusão Espacular: introdução à fotografia*. São Paulo: Brasiliense, 1984

MALDONADO, G.; LA TORRE, A. E. de. "Explorar a recepção sem dogmas, em multiperspectiva e com sistematicidade". In: \_\_\_\_\_. *Coletânea Mídias e Recepção 2000*. São Leopoldo: Unisinos, 2000, p. 5-18.

MANOVICH, L. "The Aesthetics of Virtual Worlds". *Nettime: moderated mailing list for net criticism, collaborative text filtering and cultural politics of the nets*. 1996. Disponível em: <http://www.nettime.org/nettime.w3archive/199602/msg00000.html>. Acesso em: out. 1999.

MARTÍN-BARBERO, J. *Dos Meios às Mediações*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

MASCARELLO, F. "Notas para uma teoria do espectador nômade". In: \_\_\_\_\_. *Coletânea Mídias e Recepção 2000*. São Leopoldo: Unisinos, 2000. p. 37-56.

MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

MERLEAU-PONTY, M. *O Olho e o Espírito*. Lisboa: Vega, 1997.

PANOFSKY, E. *Perspective as Symbolic Form*. New York: Zone Books, 1997.

WERTHEIM, M. *The Pearly Gates of Cyberspace: a history of space from Dante to the Internet*. New York: W.W.Norton, 1999.