

Da “ilusão-engano” à “ilusão verdade”: imagem, percepção e subjetividade moderna.

*From delusion to truth in the
illusion: on image, perception
and subjectivity in modernity.*

Cesar Pessoa Pimentel, Luisa Motta Correa, Mateus Thomaz Bayer, Pedro Moraes

Resumo

Em análises da sociedade contemporânea, o tema da imagem e da ilusão aparece frequentemente articulado à expansão tecnológica. Um denominador comum nesses estudos é a afirmação de que o indivíduo perde suas referências, se diluindo na indistinção entre desejo e realidade. O presente artigo recua ao século XIX para examinar o estatuto da imagem e da ilusão e sua importância para a constituição do sujeito. Argumentamos que a ilusão não somente exerceu papel desagregador do indivíduo, mas produtor de uma interioridade, sobretudo, de uma autoconsciência imbricada com o advento das ciências humanas. A passagem decisiva se dá com o aparecimento de pesquisas fisiológicas, filosóficas e estéticas orientadas para a determinação dos mecanismos de produção da imagem, que remetem ao funcionamento do corpo, aos códigos que regem a mente e seus processos perceptivos.

Palavras-chave

Percepção; ilusão; sujeito.

Abstract

In analysis of contemporary society, the issue of image and illusion appears often articulated to the technological expansion. A common denominator in these studies is the claim that the individual loses his references, diluting the lack of distinction between desire and reality. This article goes back to the nineteenth century to examine the status of image and illusion and its importance for the constitution of the subject. We argue that the illusion not only played the role of the disruptive individual, but a producer of interior, above all, a self intertwined with the advent of the humanities. The crucial passage occurs with the onset of physiological research, philosophical and aesthetic aimed at determining the mechanisms of image production, which refer to the functioning of the body, the codes that govern the mind and its perceptual processes.

Keywords

Perception; illusion; subject.

Cesar Pessoa Pimentel

Sociedade educacional fluminense

Psicólogo; Doutor em Psicossociologia pelo programa EICOS da UFRJ. Professor de Psicologia da Sociedade educacional fluminense.
cesar.pimn@gmail.com

Luisa Motta Correa

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Psicóloga; Graduada pela UFRJ.
lubatucatu@yahoo.com.br

Mateus Thomaz Bayer

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Graduando em Psicologia (UFRJ).
mateusbayer@ufrj.br

Pedro Moraes

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Graduando em Psicologia (UFRJ).
pedrommduva@hotmail.com

Nas *Meditações de Descartes* (1990 [1649]), o tema da ilusão aparece constantemente. Como adversário a ser contido na produção de ideias claras e distintas, aquilo que nos engana é evocado diversas vezes e em diferentes facetas. Em primeiro lugar, sob a aparência de objetos distantes, como um moinho, que visto ao longe aparenta ser uma torre. Mas também aquilo que está bem perto, a pena ou a roupa que o filósofo veste enquanto escreve o texto, pois experimentamos sonhos tão vívidos que capazes de despertar dúvida sobre a realidade de coisas, mesmo as que nos circundam. Restam intactas as naturezas exatas da matemática e geometria. Não por muito tempo, pois tudo aquilo que pensamos pode ter sido instalado por um ser tão poderoso quanto Deus, entretanto avesso à verdade. Ao enumerar e imaginar ilusões tão diversas se trata de conjurar, anular e despojar o poder do engano.

Num pequeno compêndio sobre psicologia da percepção, escrito há quarenta anos, o tratamento dispensado à ilusão distingue-se do cartesiano: pode-se ler que as ilusões óptico-geométricas “definem-se como fenômenos normais” regidas pelas mesmas leis da organização perceptiva adequada (PENNA, 1973, p. 104). Num tratado que funde História da arte com estudo da percepção, encontramos posição semelhante: “não há distinção rígida entre percepção e ilusão” (GOMBRICH, 2007, p. 24). Mais adiante, o autor ressalta que as ilusões além de permanecerem no campo perceptivo exercem um papel essencial, sem o qual a arte perderia força e variedade. Os diferentes estilos artísticos que se sucedem na História movem-se pelo nexos fundamental entre o artístico e o ilusório: “se a arte tem história é porque as ilusões da arte não são só o fruto, mas também os instrumentos indispensáveis à análise das aparências pelo artista” (GOMBRICH, 2007, p. 25).

O presente artigo busca retomar o espanto frente a tal modificação de nossa experiência. Pretende descrever as linhas gerais da transformação pela qual passou o tema da ilusão entre o século XVII e o século XIX. Segundo algumas correntes da psicologia contemporânea, perante um observador os objetos físicos apreendidos no cotidiano comportam sempre um contingente de ambiguidade. Desse modo, as imagens que formamos do mundo consistem em hipóteses que podem ser confirmadas ou então descartadas no decorrer da experiência. Nesse sentido, a separação rígida entre ilusão e imagem adequada torna-se sem fundamento (GREGORY, 1990; GOMBRICH, 2007; PENNA, 1973). Entre as ilusões mais estudadas pela psicologia, estão as óptico-geométricas e de movimento, enquanto as anamorfoses ou deformações na perspectiva têm valor no estudo e práticas estéticas. Cabe ressaltar que as ilusões não se referem apenas ao campo visual, mas incluem sons e sensações táteis distorcidas.

Ilusão, transitoriedade e sujeito.

De outro ponto de vista, podemos considerar as ilusões como índice do modo pelo qual os indivíduos organizam historicamente referências para agir e conhecer. Nesse sentido, mais importante do que definir o que é ilusão e como classificá-la, é saber como foi estudada, quais variações de sentido o termo sofreu e quais disciplinas foram mobilizadas, entrecruzando-se para seu entendimento. Em outros termos, trata-se de entender as problematizações, as diversas formas pelas quais os indivíduos buscam entender e modificar a si mesmos¹. A ilusão recai nesse campo na medida em que foi sendo associada ao risco da perda do controle sobre si, ao aprisionamento em um mundo efêmero que conduz ao cancelamento da liberdade.

A história do conhecimento é capaz de fornecer um pequeno, mas precioso trecho da trama que une sonho, devaneio e engano à liberdade humana. Charles Taylor (2005), na análise da construção filosófica da autoconsciência, e Marcel Gauchet (2004), explorando a ligação entre os sistemas religiosos e o advento do sujeito, contribuíram nesse domínio.

1

Michel Foucault tentou fazer uma História do pensamento como uma História dos problemas ou problematizações, que pressupõe a possibilidade dos indivíduos se distanciarem daquilo que fazem, tomando suas práticas como objetos de conhecimento. A noção de problema frisa menos a semelhança entre respostas do que a divergência entre estas: “várias respostas podem ser dadas a partir de único conjunto de dificuldades; na maioria das vezes, respostas diferentes são efetivamente propostas” (RABINOW, 1992, p. 24).

Ressaltam que a responsabilidade individual é condicionada pelo fechamento do indivíduo às influências exteriores, a partir das quais se desenvolviam os fenômenos de êxtase, possessão e inspiração divina. Recuando aos primeiros sistemas religiosos, argumentam que no mundo onde os pequenos deuses proliferavam, a ação humana dependia menos da consciência do que da inspiração e do arrebatamento. Quando os deuses se afastam ou quando são reduzidos a uma única divindade, os erros humanos, a distância entre intenção e ação é remetida a divisões e conflitos interiores. Ao invés de uma ética do guerreiro, que valoriza alterações súbitas da consciência, a ética que se propõe na Grécia de Platão é a da harmonia, da conjugação entre necessidade, espírito e razão, propensões que dividem a alma.

Desde que os estados de possessão, arrebatamento e turvamento da consciência foram desvalorizados pela filosofia grega, tornam-se desejáveis estados harmônicos que a alma só pode alcançar mediante conhecimento de realidades estáveis e duradouras. As aparências, as belas imagens que a arte produz são tomadas por entretenimentos perturbadores que fragmentam o mundo interior.

A partir desse momento, a relação do homem com a estabilidade sofreu diversas oscilações; primeiramente saltando do domínio das Ideias platônicas para o Divino e depois para dentro dele mesmo, na força organizadora do pensamento ou de uma fonte iluminadora que coube a Descartes estabelecer no si (TAYLOR, 2005). Quando a separação cartesiana entre matéria pensante e matéria extensa começa a ser substituída pelo materialismo do século XVIII, as imagens efêmeras ganham estatuto fisiológico e passam a ser consideradas produções do olho e do sistema nervoso. Desde então o ilusório já não se reduz ao que nos afasta da verdade, mas passa a conter regularidades que permitem compreender o que somos e podemos fazer. Não é mais a não verdade, mas a verdade invertida em um espelho (CRARY, 1990).

A ilusão como índice de transformações culturais consiste aqui no ponto de partida. Através dela, pretende-se tratar da constituição do sujeito, das formas de autoconhecimento e autodomínio. Com clareza, Descartes (1990 [1649], p. 97) evoca esse nexos entre ilusão, conhecimento e liberdade:

[...] como um escravo que gozava de uma liberdade imaginária, quando começa a suspeitar de que sua liberdade é apenas um sonho, teme ser despertado e conspira com essas ilusões agradáveis para ser mais longamente enganado.

Imagem e ciências humanas

Em análises da sociedade contemporânea, o tema da imagem, muito frequentemente associado ao da ilusão, aparece articulado à expansão tecnológica. Nessa linha de análise, Jean Baudrillard (1981) pontua um estado de paroxismo da ilusão. Se num passado ainda recente, as imagens eram tratadas como cópias, boas ou más, pouco importa, segundo o sociólogo, a distância desse momento tornou-se tão intensa quanto irrefutável. A era do conceito, do mapa ou do quadro teria sido agora transposta por práticas, sobretudo de cunho tecnológico, que cancelam os critérios que permitem distinguir representação e realidade. No mapa a realidade é representada enquanto na era da simulação a realidade é produzida. Frente à impossibilidade de engano, pois desde sempre estamos imersos em realidades produzidas, Baudrillard (1981, p. 8) ironicamente reverencia o poder da simulação: “é o real, e não o mapa, cujos vestígios

subsistem aqui e ali, nos desertos que já não são os do Império, mas o nosso. O deserto do próprio real”.

Na contramão dessas análises, em um texto mais recente, o historiador Jonathan Crary (1990) pondera a novidade da onipresença imagética. A problemática da ilusão, da produção e disseminação de imagens é remontada ao século XIX. Esse texto, que inspira a discussão aqui desenvolvida, argumenta que a oposição entre imagens exteriores e interiores já se encontra profundamente abalada no passado. Percorrendo diversas pesquisas, ao mesmo tempo filosóficas, fisiológicas, artísticas e técnicas, ressalta a crescente preocupação com os mecanismos fisiológicos do próprio olho e aparatos tecnológicos capazes de produzir imagens.

Nesse período, em que configurações subjetivas, epistemológicas e tecnológicas estão em profusa ebulição, cresce uma autoconsciência da qual a popularidade dos diários íntimos, a invenção de cômodos e espaços privados ou o uso abundante de roupas destinadas a esconder o mundo emotivo são algumas das evidências (SENNETT, 1998; SIBILIA, 2008). Em outros termos, a pesquisa sobre a produção de imagens foi uma importante condição para a reflexão do homem sobre si mesmo.

Deveríamos então dizer que a ilusão não somente exerceu papel desagregador do indivíduo, mas produtor de uma interioridade, sobretudo, de uma autoconsciência imbricada com o advento das ciências humanas. É legítimo argumentar que o homem não somente se desintegra frente ao poder da imagem, mas se torna um objeto de conhecimento por modificações em seu regime. O presente texto se esforça em mostrar como o estatuto da ilusão foi determinante para a constituição do homem como objeto de conhecimento científico.

O argumento é demonstrado por comparação histórica entre o cenário que antecede o século XVIII com as novas constelações subjetivas, epistemológicas e técnicas que se consolidam por volta do início do século XIX. Longe de uma camada dispensável de impressões fugidias acerca do mundo, as sensações e os fenômenos ilusórios ganharam então um novo regime de verdade. Tentaremos mostrar que no século XIX se expandem pesquisas sobre a produção das imagens, onde não importa tanto sua fidelidade ao mundo exterior, mas seus efeitos e mecanismos. A criação de saberes sobre ilusão indica que ela porta uma verdade relacionada ao homem, ao seu corpo, desejo e crenças.

Além de permeado por pesquisas fisiológicas e invenções tecnológicas, esse caminho inclui personagens mobilizados no domínio filosófico para devolver o espanto frente aos costumes e modelos de conhecimento. É nesse ponto que a análise se inicia até encontrar a junção entre técnica, ciência e arte produzidas pelo século XIX.

O Cego e o Bom-selvagem

Durante o século XVIII, não foram poucas obras que problematizaram hábitos, instituições e tradições da Civilização européia. Nesse debate, arregimentavam-se personagens estrangeiros, distantes dos hábitos europeus, através dos quais se tenta passar impressão de estranheza. A estratégia de deslocamento pretendia fazer a perspectiva oscilar para que o leitor assistisse seu cotidiano com olhos de estrangeiro. Persas, nativos norte-americanos, boêmios libertinos se revezaram no papel do bom selvagem que denuncia a arbitrariedade e frivolidade que funda o cotidiano dos supostos civilizados (LÉBRUN, 2006).

São personagens de uma linhagem dissidente daquela à qual pertence um personagem célebre das Meditações cartesianas: o Gênio Maligno (DESCARTES, 1990 [1649]). Incorporado no caminho de uma dúvida cada

vez mais abrangente e radical sobre a existência do mundo, o Gênio Maligno participa de uma estratégia que usa o ceticismo para encontrar uma perspectiva segura e estável. Enquanto o terreno que Descartes anseia é imóvel, o do século XVIII está mais próximo do pântano, da mobilidade incessante e da vertigem. Da dúvida dos sentidos do século XVII até o século XVIII, a finalidade muda completamente, como destaca com precisão Gérard Lebrun (2006, p. 54):

{a dúvida cartesiana} afastava provisoriamente o mundo para reencontrá-lo no brilho de uma verdade assegurada; no imaginário do século XVIII, ao contrário, o mundo – em todos os sentidos da palavra – parece dissolver-se definitivamente.

Abordando a sensação como camada instável da realidade, Descartes evitará, a todo custo, permanecer no âmbito do sensível. Seu estudo sobre os sentidos servirá apenas para dissipar as marcas enganosas que estes produzem sobre o conhecimento. Em outros termos, aqui a ilusão só comparece a título de erro e se o filósofo lida com as ilusões é para aumentar seu controle, com intenção de dissipá-las.

Curioso notar que a reflexão do século XVII sobre o conhecimento se distribuirá em torno de um tema recorrente: o indivíduo privado de seus sentidos. Em especial, a cegueira é destacada como terreno de reflexão sobre a gênese de nossas representações. O famoso “Problema de Molyneux” será um dos temas mais discutidos (LÉBRUN, 2006). O astrônomo William Molyneux pergunta ao filósofo John Locke como aprendemos a ver, supondo um cego de nascença que subitamente recobra a visão. Ele seria capaz de reconhecer e diferenciar objetos, que já sabia discernir com o toque, somente com a observação?

Considerando que a visão deve ser corrigida e complementada pelo tato, os autores respondem negativamente, assim como outro filósofo, o bispo Berkeley, autor de um importante tratado sobre a visão. Para reconhecer os objetos, seria preciso identificar profundidade e distância, propriedades que não são dadas pelo sentido visual, mas que adquirimos paulatinamente explorando o meio ambiente, tocando as coisas à nossa volta. Somente assim um cego poderia apreender corretamente as diferenças entre um cubo e uma esfera. O olhar demonstra sua insuficiência perante uma ordenação no espaço que o toque apreenderia melhor. O cego, de certa forma, recebe sua revanche pela mão do filósofo. Sua privação torna-o menos suscetível ao engano, seu saber é certamente mais próximo da ciência do que o indivíduo que se deixa levar pelo brilho e encantamento do mundo sensível.

Se o cego resplandece como o sujeito da ciência que conhece os corpos por sua ordem no espaço, talvez seja possível dizer que a ciência também abriga alguma cegueira. Esse desenvolvimento do tema aparece na obra de Diderot, por volta de 1749, ano da publicação de “Carta aos cegos”. A figura do cego geômetra, que conhece as propriedades essenciais é mantida, no entanto ocorre um deslocamento considerável. A gênese das sensações de distância e profundidade não é localizada no tato, mas o espaço é duplicado segundo os sentidos. Em outros termos, Diderot liberta o olho da mão, separando o espaço ligado ao tato do espaço ligado à visão, tal como Lébrun (2006, p. 61) esclarece nessa passagem:

Não se tem o direito de fazer do cego operado o modelo do aprendiz da visão, de procurar no nível do patológico a verdade da percepção visual; o cego só verá realmente quando deixar de relacionar o espaço a suas coordenadas musculares e táteis, quando, esquecendo que foi cego, puder

mover-se com desembaraço e sem espanto, no vazio movediço que se cava a sua volta.

Como o historiador da arte Alois Riegl, Diderot insiste na dissociação entre o espaço visual e o espaço tátil. São duas formas de apreensão do mundo, exemplificados pelo historiador através da diferença entre a arte egípcia, que separa e isola os objetos, e a arte romana, que destaca o acoplamento dos objetos a cenas e fundos (CASTELLO-BRANCO, 2009). A espacialidade fornecida pelo tato lida com estímulos descontínuos, enquanto a espacialidade que o olho engendra lida com uma representação geral e panorâmica dos objetos. Para ingressarmos no mundo visível é preciso esquecer e não traduzir o que já sabíamos pelo tato.

A partir do cego geômetra chega-se a uma nova concepção da imagem e do visível. Remetendo o observador a um tipo de conhecimento e espaço específico, um entre tantos outros possíveis, o tema da cegueira permitirá uma nova abordagem sobre a ilusão e imagem. O conhecimento do cego é o conhecimento da ciência; mas quantas coisas são deixadas de lado na cegueira (e na ciência). O personagem de Diderot pode compreender o que é a beleza pela via da utilidade, mas essa compreensão seria suficiente? Afinal, “admiramos frequentemente certas formas, sem que a noção de útil nos leve [...] Enfim, discernimos todos os dias a beleza nas flores, nas plantas e em mil outras obras da natureza, cujo uso desconhecemos” (DIDEROT apud LÉBRUN, 2006, p. 64).

Nessa etapa, cabe notar que não se trata mais de dissipar as ilusões, mas de recobrar sua importância no conhecimento do mundo e práticas cotidianas. Em tal debate filosófico, o cego é aproximado da verdade da ciência, no entanto afirma-se que estão fora de seu alcance a verdade imanente à arte e à cultura, campos onde a ilusão é o fundamento. Remover tal fundamento seria omitir e desconsiderar o terreno de tais práticas.

A ilusão na modernidade

Lébrun (2006) nota que na obra de Diderot encontramos um tema que será muito estudado no século XIX: a arte como conhecimento diferenciado e, por vezes, superior à ciência. O terreno da discussão é transferido da França para a Alemanha, sendo alargado e entrecruzando fisiologia, filosofia e estética.

Desenvolvendo pesquisas inovadoras que arregimentaram biologia, arte e filosofia, Goethe é um dos primeiros autores do século XIX a investigar cientificamente e filosoficamente as cores. Recebendo diversas críticas, ainda assim obteve repercussão notável como se pode notar na obra do pintor inglês John Turner que dedicou o quadro “Luz e Cor” ao pensador alemão. Vigorava até o momento uma abordagem física da ótica propulsionada pelas recentes descobertas sobre a refração da luz. Quando Newton decompôs a luz branca através de um prisma que emanava todo espectro de cores, deduziu-se que o olho humano deveria portar o mesmo número de receptores. (SACKS, 2010). A proeminência da física na compreensão do ver fez com que Descartes considerasse razoável estudar os componentes do olho como conjunto de lentes regido pelas leis da refração da luz. E quando o filósofo realiza dissecação, ele separa o olho do restante do corpo, rompendo todas conexões nervosas. Se o século XVII falou muito de um olho-lente, silenciou quase totalmente acerca do corpo que o aloja².

Na medida em que as cores eram tratadas como terreno frágil e enganoso, se fazia necessário filtrá-las, engendrando objetos pálidos, incolores. Temos na doutrina das cores de Goethe uma das primeiras

2

Em *Técnicas do observador*, Jonathan Crary (1990) frisa descontinuidades entre o modelo de conhecimento em vigor nos séculos XVII e XVIII, caracterizado por uma perspectiva desincorporada, e aquele que emerge em seguida, marcado pela perspectiva do observador, onde o corpo, o sistema nervoso interferem irremediavelmente no conhecimento tanto do mundo exterior quanto de nós mesmos, trazendo uma crise para o sistema de representação da era clássica.

investigações a encontrar verdade no terreno rejeitado pelos séculos XVII e XVIII, exatamente o terreno formado pelos dados dos sentidos. Abordando a efemeridade sem eliminá-la, o século XIX descobrirá certas regularidades nas sensações, voltando-se para os mecanismos fisiológicos que produzem o que percebemos. Assim, Goethe nota como as sensações das cores são, em grande parte, produzidas pelo olho, doravante não mais um conjunto de lentes, mas uma parte conectada às fibras nervosas, às suas mudanças, ao cansaço e ao vigor.

Em primeiro lugar, o afastamento de Goethe em relação à ótica física envolve uma crítica à câmara escura. Como recurso difundido na pintura e ao mesmo tempo modelo do conhecimento do mundo exterior, a câmara escura aderiu ao esforço intenso para encontrar uma perspectiva estável sobre o mundo e uma imagem adequada à realidade. O pequeno orifício, por onde a luz penetra, corresponde no campo epistemológico ao filtro com que a razão regula as impressões fugidias. Ao invés de representar o mundo através desse dispositivo, Goethe se pergunta o que aconteceria se olhássemos diretamente para luz exterior:

Em uma habitação tão escura quanto possível, façamos uma abertura circular na contra-janela [...]. Façamos com que o sol projete os seus {raios} através dela sobre uma superfície branca, deixemos o espectador fixar seus olhos, desde uma certa distância, sobre este círculo brilhante.

[...] deixemos com que olhe para a parte mais escura do recinto; diante dele verá flutuar uma imagem circular. O centro do círculo aparecerá brilhante, sem cor ou amarelo, porém a borda parecerá roxa. Depois de um tempo esse roxo, crescendo para o centro irá cobrindo todo o círculo, até chegar finalmente ao ponto central. Apenas o círculo se tenha feito roxo, logo, a borda começa a azular-se, e o azul invade gradualmente o interior roxo. Quando tudo se faz azul, a borda se escurece e descolora. A borda escura invade o azul até que todo o círculo se mostra incolor (GOETHE apud CRARY, 1990, p. 67-68).

Goethe nega a câmara escura como sistema ótico e figura epistemológica quando fecha o orifício circular da contra janela. “O fechamento da abertura dissolve a distinção entre espaço interior e espaço exterior da qual dependia o funcionamento mesmo da câmara, como aparato e como paradigma” (CRARY, 1990, p.68). A experiência ótica que Goethe anuncia apresenta um entendimento de visão que o sistema clássico era incapaz de alcançar, não se trata mais de isolar um observador em um interior cuidadosamente selado para que observe determinado conteúdo específico. Isso porque a questão que Goethe coloca ao anunciar estes círculos coloridos e flutuantes não tem espaço nem dentro, nem fora do ambiente escuro. Para explicar tal fenômeno, os antigos paradigmas se tornam obsoletos. Goethe entende estes círculos flutuantes coloridos como “cores fisiológicas”, que tem sua origem no próprio observador. Esta “subjetividade corpórea do espectador” (CRARY, 1990, p. 69), sem espaço na lógica da câmara escura, se transforma repentinamente no lugar a partir do qual se torna possível o observador. O humano é então produtor ativo e autônomo de sua experiência ótica. Da transparência de um olho que captura o mundo externo, do olho transparente (olho-lente), passa-se, no novo regime, a um olho produtor de imagens, que reage orgânica e temporalmente a determinados estímulos internos e/ou externos. Para Goethe, assim como para, posteriormente, Schopenhauer, a visão é um complexo irreduzível de elementos que pertencem ao corpo do observador e de dados que provém do mundo externo.

Segundo o historiador da arte Jonathan Crary (1990), Schopenhauer radicaliza a noção de subjetividade da visão ao abandonar a classificação das cores de Goethe (que as entendia como fisiológicas, físicas e químicas),

para considerá-las como um fenômeno puramente fisiológico. Para Schopenhauer, Goethe errou na sua tentativa de formular uma verdade objetiva sobre a cor independente do corpo humano. Schopenhauer deixa explícita a irrelevância de distinções entre interior e exterior, ele estuda a cor somente por sensações pertencentes ao corpo do observador.

O observador com uma nova autonomia perceptiva, defendido por Goethe e Schopenhauer, coincidia com a constituição do observador em um sujeito de novas tecnologias de poder. Foi na fisiologia onde esse observador produtivo emergiu. De 1820 até 1840 a fisiologia era bastante diferente da especializada ciência que temos hoje, e consistia no trabalho desconexo de diversos indivíduos que tinham em comum o deslumbramento perante os segredos do corpo. Assim, o domínio somático estava se tornando lugar de poder e verdade. Segundo Foucault (1987), a partir da fisiologia do século XIX, o homem passa a ser mapeado no empírico. Era o descobrimento que o conhecimento era condicionado pelo funcionamento físico e anatômico do corpo, e talvez mais importante, dos olhos. Troca-se então o modelo da soberania por um modelo disciplinar, (CRARY, 1990, p. 79), ou seja, as técnicas, a sociedade e os saberes tornam-se permeados por mecanismos de controle refinados e minuciosos que administram a vida. O conhecimento do corpo seria o que possibilitaria a formação de um indivíduo adequado às necessidades da economia moderna. Era o esboço do que viria a ser os Recursos Humanos, ideia ainda hoje tão presente na psicologia, onde se estuda o que dar ao trabalhador para que ele trabalhe em sua máxima potência. Os novos estudos e novos saberes contribuíram para adequar os corpos modernos a novos regimes perceptivos, vinculados à mecanização crescente da produção e à lógica do consumo.

Em seguida, Crary (1990) analisa o pensamento científico da época, focando o fisiologista Johannes Müller, cuja obra endossou as especulações de seus conterrâneos filósofos. Müller mostra que uma variedade de diferentes causas provoca a mesma sensação em um dado nervo sensorial. Descrevendo uma relação arbitrária entre estímulo e sensação, chega à conclusão que a experiência de luz do observador não tem conexão necessária com uma luz exterior e real, e pode ser obtida, por exemplo, por um soco no olho ou estímulos elétricos ou químicos e substâncias alucinógenas.

Novamente, o modelo da câmera escura se mostra irrelevante. A experiência de luz se torna separada de qualquer fonte de onde o mundo pudesse ser apreendido. Para Müller, assim como antes para Schopenhauer e Goethe, a imagem passa a ser produto de um corpo vivo, com seu modo de funcionamento específico e de fácil afetação. Como mostram claramente as experimentações em torno da pós-imagem ou da imagem entóptica³, o que é visto não mais espelha o mundo exterior. O visível pode estar única e exclusivamente vinculado a um corpo afetado por estímulos internos ou externos.

Fisiologia e arte

Em meados do séc. XIX, a Alemanha vive um período de intensa transformação política. Nesse contexto, a saída de um idealismo filosófico para um realismo e pragmatismo político foi uma passagem significativamente difícil. Os cientistas, assim como os artistas, deram contribuições cruciais para essa transformação construindo as novas bases culturais e a direção intelectual rumo à unificação e à industrialização. Nesse contexto serão exibidos mais claramente os conflitos entre as diferentes gerações. No que diz respeito à fisiologia, Müller passou a constituir um ponto de repúdio para os “novos cientistas” alemães. Nas

3

No século XIX, pós-imagens eram considerados fenômenos ligados à permanência do que é visto na retina, enquanto as imagens entópticas são fenômenos produzidos pelo próprio olho, como manchas que enxergamos após olhar o Sol.

palavras de Lenoir (2003, p.176): “Müller veio a personificar tudo o que estava errado no Antigo Regime”.

Apesar de ser intelectualmente o maior fisiologista de sua época, Müller suscitava discordâncias em seus alunos, dentre eles Du Bois-Reymond, Ernst von Brücke e Hermann von Helmholtz. Isto em função de Müller ser defensor da doutrina do vitalismo. Essa doutrina situava “uma força vital emergente que conferia ordem e direção às forças mecânicas e químicas do corpo vivo” (LENOIR, 2003, p. 176). É em função disso que certos estudantes, notadamente os citados acima, defenderão uma *fisiologia fiscalista* no lugar de uma *fisiologia vitalista*.

Os três fisiologistas chegaram a formar um grupo reunido no intuito de banir os princípios vitalistas do campo da fisiologia. Apesar de mais discreto, Helmholtz também se via em ponto de discordância com os princípios adotados por Müller. Exemplo disso são seus estudos sobre a contração muscular, em que chegará à conclusão de que seria impossível estabelecer qualquer hipótese coerente para o funcionamento de tal processo se não fosse através de formulações químico-físicas. Outro exemplo, este mais complexo em sua crítica, será sua teoria da representação, que teve na pintura realista alemã um ponto fundamental de estudo para suas formulações. Assim, a importância da arte que atravessou as pesquisas de Goethe e Schopenhauer, por exemplo, também pode ser encontrada em Helmholtz. Este entendia que o processo de pintar era análogo ao processo pelo qual a mente cria suas representações do mundo.

Helmholtz via no realismo alemão um privilegiado objeto de estudo, pois, para ele, determinar como certos pintores têm êxito em criar ilusões de realidade em suas telas seria um modo importante de investigar como a mente produz suas estratégias de representação do mundo. Para Lenoir (2003, p. 186):

Helmholtz estava interessado em uma variedade de ilusões de ótica e distorções, mas a pintura lhe era particularmente significativa na medida em que, de acordo com sua teoria, os pintores tinham êxito em seu ofício não por copiar o objeto natural, mas antes por representar na tela as regras e os códigos que a mente usa ao construir representações visuais a partir dos dados dos sentidos.

Assim, a arte passa a conter em si a verdade do homem. Trata-se de investigá-la, pois nela encontramos expressos os modos pelos quais nos constituímos enquanto sujeitos perceptivos. No entanto, não será qualquer espécie de arte capaz de abrir o acesso à verdade, seja do mundo exterior ou do sujeito da percepção. Buscando distância da arte francesa, considerada frívola e presa por demais à efemeridade da vida cotidiana, os autores na Alemanha buscam regular o sensível pelo conceito. Entre o mundo percebido e a pintura, deve haver codificação do olhar e da representação.

Helmholtz tinha seu interesse voltado em especial para a *pintura histórica* – movimento histórico-realista estabelecido na Berlim da época que tinha como grande representante Adolph Menzel. Este era um opositor vigoroso do idealismo da pintura romântica e defendia a construção de um *realismo-histórico*, que deveria pintar a realidade contemporânea dos homens e não mais uma natureza idealizada e universal. Menzel foi um dos pioneiros nas técnicas de representação realista.

Suas pinturas captavam seus personagens em um momento transitório da vida ordinária [...] Menzel representava suas cenas à maneira de uma fotografia do momento, captando o instante passageiro com atenção ao detalhe exato e uma descrição baseada no estudo de fontes históricas. De fato, a conexão entre seu trabalho e a fotografia era tão íntima que

opponentes criticavam suas pinturas como se fossem meros daguerreótipos (LENOIR, 2003, p. 188).

Entretanto, Menzel não concebia a técnica de representação realista como algo que deve primar por uma cópia da natureza. Diz ele: “Nem tudo o que é ansiosamente copiado da natureza faz jus à natureza” (MENZEL apud LENOIR, 2003, p.189). Faltaria à cópia fiel uma certa sofisticação que só poderia ser alcançada no recurso a conceitos, pois só estes é que poderiam dar a uma tela a feição desejada. Por exemplo, como podemos ver abaixo no quadro *Das Eisenwalzwerk* (1872-75) de Menzel, não são apenas os detalhes da vida cotidiana que o interessam, mas, neste caso, cenas que representem, a partir de uma concepção defendida de progresso, o desenvolvimento de uma nação por máquinas a vapor e crescimento industrial.

Figura 1



A pintura de Menzel, assim como a dos demais realistas de Berlim à época, era marcada fortemente por um caráter político de afirmação da cultura alemã. Entretanto, seus defensores atentavam aos perigos de se confundir o realismo com um materialismo descontrolado em que a arte era submetida à materialidade das coisas. Além disso, a arte contemporânea francesa era vista como um perigo, pois se tratava de uma arte eminentemente preocupada com a superficialidade da vida e com o exterior das coisas, em contraponto com a profundidade e a realidade de valores mais sólidos defendidos pelos alemães. Rejeitando a superficialidade, a arte alemã incorpora preocupações políticas, voltando-se para uma espécie de educação estética. Nesse programa se preocupava em combater as tendências consideradas perniciosas do modernismo, promovendo uma educação da sensibilidade das massas.

Aqui, toda uma série de discursos sobre as representações passam a ter um caráter efetivamente normativo. Tanto o processo representacional quanto o trabalho estético das obras de arte passam a ser transpassados por uma norma. Foucault (2007a, p. 61) esclarece esse conceito que é o de “norma”:

[...] a norma não se define absolutamente como uma lei natural, mas pelo papel que de exigência e de coerção que ela é capaz de exercer em relação aos domínios a que se aplica.

Uma figura que caracteriza bem o empenho normativo é a de Hans Marées. Admirador das obras de Menzel no início de sua carreira, Marées era próximo à posição de Helmholtz sobre a representação. Para ambos, haveria uma realidade externa à qual os sentidos estariam circunscritos em seu processo de construção do mundo. No que diz respeito à arte, Marées vai afirmar que a qualidade de um trabalho de arte dependerá da capacidade de representar coerentemente os códigos adquiridos no processo de “aprender a ver”. Entre a criação onírica dos artistas e o realismo vulgar que espelha a realidade, a arte deveria situar-se a meio caminho, “pois a verdade da arte deveria estar pautada em leis naturais da representação” (LENOIR, 2003 p. 194).

Em relação ao modo como se estuda essas leis, vemos em Helmholtz sua famosa formulação metodológica da *introspecção experimental*. Há de se atentar para o fato de que tal introspecção só tinha condição de ocorrer em sujeitos treinados e, nesse ponto, os experimentos realizados eram limitados a uma seleta quantidade de estudantes e pesquisadores em fisiologia – visto que sobre estes se investia o referido treinamento. Mas, em que consistia a introspecção controlada? De acordo com Helmholtz, organizaríamos o conjunto de nossas sensações através de *inferências ou juízos inconscientes*, sendo que tais inferências eram constituídas por nossas experiências passadas. A organização das sensações se daria de forma rápida e não consciente, ao passo de que na introspecção controlada o que se pretendia, através de um treinamento específico, era justamente fazer com que o sujeito conseguisse neutralizar esses determinantes progressos de modo a descrever as sensações que lhe ocorriam no presente de forma mais “pura”.

O método da introspecção controlada foi especialmente importante para o conhecimento do homem sobre si mesmo, de suas funções mentais, de como percebe, memoriza, sente. É do entrecruzamento da arte, da fisiologia e filosofia na Alemanha que surge o primeiro espaço concreto e institucional destinado ao conhecimento do homem por si mesmo: o laboratório que Wilhelm Wundt funda em 1879. Este espaço, cuja prática principal é a introspecção controlada, se organizou para transformar a alma, o psiquismo ou mundo interior na mente, ou seja, para criar um objeto científico observável e passível de quantificação. Está aí oficializado o que já vinha se delineando por todo século XIX: a produção a partir da imagem e de seus mecanismos fisiológicos, de uma consciência reflexiva inerente à criação e expansão das ciências humanas (FERREIRA, 2007).

Considerações finais: As alteridades da razão e a modificação do sujeito.

Na era moderna, as alteridades da razão, como o mito, o sonho, a religião e as alterações da consciência, abrem caminhos para o conhecimento do homem. Tal como aponta Foucault: “a loucura não mais indica um certo relacionamento do homem com a verdade (...); ela indica apenas um relacionamento do homem com *sua verdade*.” (FOUCAULT, 2007b, p. 509)

Do mesmo modo que a ilusão é encarada como uma maneira possível de apreender o mundo, dotada de leis próprias, a loucura passa a ser vista como uma parte constitutiva da subjetividade. Esta não é mais a exterioridade absoluta da razão, porém um de seus polos (ERENBERGH, 1998). Considerando seu estatuto moderno, pode-se esclarecer certas relações entre a abordagem moderna da ilusão e o advento das ciências humanas, nas quais o homem é ao mesmo tempo sujeito e objeto de conhecimento. A ideia moderna é que mediante o conhecimento dos processos próprios à loucura e à ilusão pode-se expandir a compreensão do

homem racional. Nesse momento, a impulsividade, o desregramento dos sentidos e a exacerbação das paixões passam a habitar todos nós, em estado latente. O louco adquire, portanto, virtudes de espelho, mostrando ao homem normal aquilo que está presente virtualmente na sua interioridade.

Para compreender a novidade deste modo de encarar a loucura, retomaremos brevemente as concepções que predominaram até o século XVIII. Neste contexto, desenvolviam-se concomitantemente dois olhares sobre o tema. Embora bem distintos, ambos colocavam o louco como estrangeiro à normalidade. Por um lado, Erasmo, Brant e toda a tradição humanista inserem a loucura no universo do discurso, onde ela se apresenta como fraqueza do homem, que apesar de proporcionar grandes alegrias, coloca-o em choque com a moral. Enquanto isso, Brueghel, Durer, Thierry Bouts e Bosch revelam, através de suas pinturas, uma concepção cósmica da loucura, na qual ela se mostra como força primitiva de revelação, potência de desvelamento dos segredos do mundo.

O destino comum destas duas visões da loucura estava no exílio, tal como representado pelo quadro de Bosch, a Nau dos Loucos. Esta imagem é um exemplo do lugar destinado ao louco no Renascimento. Em navios, ele vagava a esmo, entre um porto e outro, prisioneiro da própria passagem (FOUCAULT, 2007b). Ao ser entregue à incerteza do mar, apartado de qualquer ponto fixo, era condenado a uma condição de permanente deslocamento. Fosse como profeta a anunciar o fim dos tempos ou portavoz dos defeitos e misérias humanas, o louco era lançado a viver na distância. A cidade era, assim, purificada de sua presença.

No decorrer do Renascimento, a consciência crítica da loucura foi ganhando destaque em relação à visão trágica. As figuras cósmicas ficaram obscurecidas e sobre elas predominou um discurso de cunho moral, que colocava o louco em oposição às regras próprias da verdade humana. Na Era Clássica (séculos XVII e XVIII), esse olhar crítico ganhou destaque, sobretudo em função do poder que o racionalismo adquiriu através da filosofia cartesiana. A razão se tornou o caminho para aceder à verdade e, segundo Descartes, enquanto o sonho não anulava o exercício do sujeito racional, a loucura logo de partida o anula. O pensamento, como exercício de um sujeito que se propõe alcançar a verdade, jamais pode ser insensato (FOUCAULT, 2007b). A loucura era vista, portanto, como uma alteridade absoluta, que o homem saudável deveria ter como estrangeira a si. Entre os homens sãos e o louco havia um abismo intransponível.

A partir do século XIX, uma nova relação com a loucura emerge. Ela deixa de ser encarada como o avesso da verdade e passa a revelar a verdade do homem no seu mais íntimo, verdade esta à qual não se tem acesso diretamente. Os germes desta concepção já se mostram nas peças teatrais do final da Idade Média, nas quais o louco se torna o detentor da verdade, aquele que revela ao homem seus próprios vícios e defeitos.

Se a loucura conduz todos a um estado de cegueira onde todos se perdem, o louco, pelo contrário, lembra a cada um sua verdade; na comédia em que todos enganam aos outros e iludem a si próprios, ele é a comédia em segundo grau, o engano do engano (FOUCAULT, 2007b, p. 14).

Nestas representações artísticas, pode-se ver que a loucura é concebida como aspecto fundamental da condição humana, que ao mesmo tempo a compõe e a revela. No século XIX, tal visão se aprofunda e complexifica, ganhando novos contornos. Estudos no campo da psiquiatria e da neurologia vêem na loucura uma patologia mental que não difere qualitativamente da normalidade. Na verdade, o que separa o normal do patológico é uma alteração quantitativa. A partir da anatomia patológica, criada por Morgagni, passou-se a associar a doença a variações

quantitativas de fenômenos fisiológicos regulares. Logo, o patológico passa a ser designado semanticamente a partir do normal, “não tanto como *a* ou *dis*, mas como *hiper* ou *hipo*” (CANGUILHEM 1995, p. 22). Isto é, na patologia, algo da normalidade encontra-se exacerbado ou insuficiente. Esta concepção da doença orgânica foi aplicada também à doença mental, que ganhou localização no cérebro. Com base nela, se passou a considerar possível restituir ao louco a sanidade, devolvendo-lhe o pleno funcionamento do que está deficiente ou crivado por excessos. Ao mesmo tempo, se reconheceu na patologia uma humanidade, já que ela e o funcionamento normal seriam ambos produtos do mesmo substrato fisiológico, que poderia ser alterado mediante técnicas terapêuticas. A localização da loucura na biologia do corpo ou sua remissão a processos psíquicos a transforma em objeto de intervenção, passível de cura. Não sendo mais produto de uma exterioridade divina, porém de uma disfunção, a doença mental se torna mal a ser combatido no interior do homem.

Demonstra-se aí uma concepção da relação entre normal e patológico inteiramente diferente daquela que Diderot apresenta quando aborda o tema da cegueira. Como foi visto na segunda seção, para este filósofo, o cego possuiria um modo particular de apreender o mundo, que, como tal, não poderia servir de modelo para a compreensão da percepção visual. Isto é, não se define o normal em referência ao patológico, pois cada qual funciona segundo lógicas distintas. Esta separação qualitativa entre normalidade e patologia não cabe mais para a ciência do século XIX. Neste momento, o capitalismo nascente precisa de uma sociedade munida de indivíduos saudáveis e potentes para mover a economia, necessitando, portanto, que todos se moldem a uma norma. Para promover a normatização da população, se torna fundamental a ideia de que é possível restaurar a normalidade no seio da patologia. Segundo Canguilhem (1995, p. 21):

Numa concepção que admite e espera que o homem possa forçar a natureza e dobrá-la a seus desejos normativos, a alteração qualitativa que separa o normal do patológico era dificilmente sustentável [...] dominar a doença é conhecer suas relações com o estado normal que o homem vivo deseja restaurar.

Como se pode ver, as transformações ocorridas na Modernidade e as novas concepções então formuladas permitiram uma aproximação maior entre o homem e suas alteridades, dentre estas, a ilusão e a loucura. Tais experiências, antes consideradas contrárias à verdade humana, se tornaram o lugar de investigação desta verdade. Nas alterações próprias à loucura ou nas experiências perceptivas exploradas em laboratório buscava-se entender quais mecanismos e materialidades estão em jogo no funcionamento do homem. Não mais na transcendência divina, porém no próprio corpo os saberes e técnicas passaram a alocar a causa do descontrole, do engano, da separação do homem de si mesmo. Logo, a partir da investigação de suas alteridades, o homem pôde se tornar objeto de conhecimento, dando origem às ciências humanas. Como contrapartida disto, as técnicas de controle, regulação e dominação do humano se ampliaram consideravelmente, o que se mostra na proliferação dos psicofarmacos, das abordagens terapêuticas e das instituições psi.

Além desta expansão concreta da técnica, se observa outro processo de consequências subjetivas significativas na Modernidade: ao ver uma virtualidade do si na experiência da loucura ou da ilusão, o homem não apenas advém como objeto de investigação científica, mas também como objeto de si mesmo, passando a olhar para a própria interioridade como lugar a ser cuidado, regulado e inspecionado. Manter-se normal significa regular-se para não cair na tentação da loucura ou no devaneio; e se é impossível não nos iludirmos, que a ilusão seja conhecida e seus efeitos

aplacados. Logo, positivar estas experiências não significa apenas integrá-las à constituição humana, mas também definir parâmetros para a experiência, o que leva à criação de modos de controle dessa parte do mundo tão inefável, quanto importante para as práticas modernas: o si.

Sobre o artigo

Recebido: 03/10/2011

Aceito: 25/01/2012

Referências bibliográficas

- BAUDRILLARD, J. **Simulacros e simulações**. Lisboa: Relógio d água, 1981.
- CANGUILHEM, G. **O Normal e o Patológico**. Rio de Janeiro: Editora Forense, 1995.
- CASTELLO-BRANCO, P. S. A visualidade háptica da televisão contemporânea. **Intercom – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**, São Paulo, v.32, n.2, p. 15-37, 2009.
- CRARY, J. **Techniques of the observer: on vision and modernity in the nineteenth century**. Cambridge: MIT Press, 1990.
- DESCARTES, R. **Meditações sobre filosofia primeira**. [1649]. São Paulo: Abril Cultural, 1990.
- EHRENBERG, A. **La fatigue d'être soi: dépression et société**. Paris: Odile Jacob, 1998.
- FERREIRA, A. A. L. A psicologia no recurso aos vetos kantianos. In: JACÓ-VILELA, A.; LEAL FERREIRA, A. A.; PORTUGAL, F. T. (org.) **História da psicologia: rumos e perspectivas**. Rio de Janeiro: Nau editora, 2007, p. 85-92.
- FOUCAULT, M. **As Palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- _____. **Os anormais**. São Paulo: Martins Fontes, 2007a.
- _____. **A História da Loucura**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007b.
- GAUCHET, M. **La condición histórica**. Madrid: Editorial Trotta, 2004.
- GOMBRICH, E. **Arte e Ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- GREGORY, R. **Eye and the brain: the psychology of seeing**. Princeton: Princeton press, 1990.
- LÉBRUN, G. O cego e filósofo ou o nascimento da antropologia. In: MOURA, C. A.; CACCIOLA, M.L.; KAWANO, M. (orgs.). **A filosofia e sua Historia**. São Paulo: Cosac & Naif, 2006, p. 53-66.
- LENOIR, T. **Instituindo a Ciência: a produção cultural das disciplinas científicas**. Rio Grande do Sul: Unisinos, 2003.
- MENZEL, A. **Das Eisenwalzwerk**. 1872-75. 1 original de arte, 158 cm × 254 cm. Retirado de <http://www.bilder-der-arbeit.de/Museum/Bilder/large/Menzel.jpg>. Acesso em: 12 out. 2011.
- PENNA, A. G. **Percepção e realidade: introdução ao estudo da atividade perceptiva**. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1973.
- RABINOW, Paul. **Antropologia da razão**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1992.

SACKS, O. **Um antropólogo em Marte, seis histórias paradoxais**. São Paulo, Companhia de Bolso, 2010.

SENNETT, R. **O Declínio do homem público: as tiranias da intimidade**. São Paulo: Companhia das letras, 1998.

SIBILIA, P. **O show do eu: a intimidade como espetáculo**. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2008.

TAYLOR, C. **As Fontes do self: a construção da identidade moderna**. São Paulo: edições Loyola, 2005.