

“Arma de dois gumes”: Panofsky, Merleau-Ponty e a perspectiva como dispositivo projetivo de visão

“Arme à double tranchant”: Panofsky, Merleau-Ponty et la perspective comme dispositif projectif de vision

DOI:10.18226/21784612.v28.e023020

Danilo Verissimo¹

Resumo: O presente estudo foi elaborado com o intuito de colaborar para uma história crítica da percepção, especialmente dos dispositivos projetivos de visão, em meio aos quais se destaca um regime escópico de mira. Tomamos a técnica perspectiva por objeto específico de análise, tendo como ponto de partida a discussão que sobre ela fazem o historiador da arte Erwin Panofsky e o filósofo Maurice Merleau-Ponty. Assinala-se, desde um prisma histórico, que, no devir dos dispositivos modernos de projeção, sobressai o equipamento técnico da perspectiva renascentista. Ao tratarmos da historicidade da perspectiva planimétrica, esperamos, pois, identificar nesta última propriedades que possam ser referidas como sedimentos presentes na constituição da atitude de projeção. Iniciamos o texto por situar nossa discussão em meio às ideias de projeção, de regimes atencionais e de mira. Em seguida, passamos a analisar a perspectiva planimétrica segundo as linhas de leitura desenvolvidas por Merleau-Ponty a propósito das teorias de Panofsky. As contribuições de Merleau-Ponty em torno da noção de instituição auxiliam-nos a tratar da sedimentação cultural e social da racionalização da percepção, em seus vínculos com o conhecimento e a subjugação da espacialidade. A argumentação prossegue amparada em trabalhos do filósofo nos quais fica estabelecido o papel paradigmático da perspectiva como forma racionalizadora do espaço ligada a uma atitude de dominação, atributo maior do sujeito moderno. Pode-se afirmar que o espaço sistemático, ou geométrico, dos modernos vai além do âmbito das artes visuais: ele demonstra uma sensibilidade nova, guiada pela objetivação e pelo ideal de dominação daquilo que pode ser racionalizado.

Palavras-chave: Merleau-Ponty. Panofsky. Percepção. Perspectiva. Modernidade.

¹ Professor Associado (livre-docente) da Universidade Estadual Paulista (UNESP). E-mail: <danilo.verissimo@gmail.com>

Résumé : La présente étude a été préparée dans l'intention de contribuer à une histoire critique de la perception, en particulier des dispositifs projectifs de vision, parmi lesquels se distingue le régime scopique de la cible. Nous prenons la technique de la perspective comme objet d'analyse spécifique, en partant de la discussion qu'en font l'historien de l'art Erwin Panofsky et le philosophe Maurice Merleau-Ponty. Il est souligné, dans une perspective historique, que, dans l'évolution des appareils de projection modernes, l'équipement technique de la perspective de la Renaissance se distingue. En traitant de l'historicité de la perspective planimétrique, nous espérons donc identifier des propriétés que puissent être désignées comme des sédiments présents dans la constitution de l'attitude de projection. Nous commençons le texte en situant notre discussion au milieu des idées de projection, de régimes attentionnels et de ciblage. Nous poursuivons ensuite l'analyse de la perspective planimétrique selon les lignes de lecture développées par Merleau-Ponty à propos des théories de Panofsky. Les apports de Merleau-Ponty autour de la notion d'institution nous aident à aborder la sédimentation culturelle et sociale de la rationalisation de la perception, dans ses liens avec la connaissance et la subjugaison de la spatialité. L'argument se poursuit en s'appuyant sur les œuvres du philosophe dans lesquelles le rôle paradigmatique de la perspective est établi comme une forme rationalisante de l'espace et lié à une attitude de domination, attribut majeur du sujet moderne. On peut dire que l'espace systématique, ou géométrique, des modernes dépasse le cadre des arts visuels : il témoigne d'une nouvelle sensibilité, guidée par l'objectivation et l'idéal de domination de ce qui peut être rationalisé.

Mots clés: Merleau-Ponty. Panofsky. Perception. Perspective. Modernité.

Introdução

A relação do olhar com o ato de mirar o alvo, acertar o alvo, alvejar, talvez constitua um regime escópico, no sentido atribuído a essa expressão por Martin Jay (1993), em seu conhecido artigo “Os regimes escópicos da modernidade”. Associam-se, com efeito, no pensamento ocidental, e há bastante tempo, visão, conhecimento e mira. Nas condições socioculturais e econômicas do mundo contemporâneo, bem como na história de desenvolvimento de tecnologias do ver de aplicação militar e dos dispositivos de imagem que permeiam nossas vidas diárias, podem ser encontradas evidências significativas do desdobramento radical das vicissitudes da atitude escópica de mira. Essa condição manifesta-se nos estudos recentes sobre a atenção. Nesse âmbito, o olhar que mira, tanto no sentido militar como cognitivo, tem sido abordado pela ideia de

projeção. Assinala-se, desde um prisma histórico, que, no dever dos dispositivos modernos de projeção, sobressai-se o equipamento técnico da perspectiva renascentista. Daí a proposta do presente estudo, cujo intuito é colaborar para uma história crítica da percepção, especialmente do regime escópico de mira, tomando-se por base a técnica perspectiva e a discussão que dela fazem Erwin Panofsky (1975) e Maurice Merleau-Ponty (1960, 2001, 2002a, 2003, 2004, 2007, 2008).

Nosso interesse pela investigação da relação da perspectiva planimétrica com dispositivos de mira surge de uma breve menção de Dominique Boullier (2020, p. 67) à perspectiva, desde as invenções de Brunelleschi e os aprimoramentos devidos a Alberti, na Europa do século XV, como “uma das grades de visão do mundo das mais potentes”. Essa referência de Boullier à técnica perspectiva dá-se no contexto da caracterização do que o autor chama de projeção visual como um dos principais regimes de atenção contemporâneos, ao lado dos regimes de alerta, fidelização e imersão. Boullier dispõe reunidas as projeções visual e militar. A curiosidade pela possível relação da perspectiva com dispositivos de mira intensificou-se ao nos depararmos com a seguinte afirmação devida a Panofsky (1975, p. 160), em seu livro *A perspectiva como forma simbólica*: “Com efeito, por sua própria natureza, ela [a perspectiva] é uma arma [*Waffe*] de dois gumes”. A caracterização ostensiva, por parte de Panofsky, da perspectiva como arma não vai além dessa referência, cuja alusão a uma dualidade se justifica em virtude não apenas dos problemas técnico-matemáticos e artísticos que a perspectiva impõe, mas pelo fato de ela gerar, conforme as palavras do autor, “uma distância entre os seres humanos e as coisas” (PANOFSKY, 1975, p. 160) e depois aboli-la, dado que faz do fenômeno artístico algo que depende do sujeito. Acresce-se a esses elementos o estudo que Merleau-Ponty (2003), nas notas reunidas em *L'institution, la passivité*, dedica a Panofsky ao abordar a questão da instituição das obras de arte. A noção de instituição pode nos auxiliar a tratar da sedimentação cultural e social da racionalização da percepção, em seus vínculos com o conhecimento e a subjugação da espacialidade.

A relação entre perceber e mirar, tal como concebida em nossas pesquisas, como dispositivo ou instituição, configura-se como regime sensível no cruzamento e no emaranhamento junto a

outros dispositivos. Nosso propósito é, com base nisso, dar alguma visibilidade à historicidade da perspectiva planimétrica, ou seja, identificar nesta última propriedades que possam ser referidas como sedimentos presentes na constituição da atitude de projeção. Cumpre considerar, segundo afirma Merleau-Ponty (2003, p. 90), que na instituição que vai mais longe “há esquecimento das origens”.

Nosso objetivo é, em suma, investigar a perspectiva como parte de um dispositivo escópico, ou de visão, analítico e atrelado a aparatos de projeção, quiçá de mira. Panofsky e Merleau-Ponty são nossos guias. Começamos pela caracterização do regime projetivo de percepção e atenção. Passamos, em seguida, à caracterização da perspectiva como dispositivo de visão segundo as linhas de leitura desenvolvidas por Merleau-Ponty a propósito das contribuições de Panofsky. A argumentação prossegue amparada em trabalhos de Merleau-Ponty que estabelecem o papel paradigmático da perspectiva como forma racionalizadora do espaço e ligada a uma atitude de dominação, atributo maior do sujeito moderno.

O regime de atenção projetivo

Considerando-se a atenção como um fenômeno coletivo, no domínio do qual “eu” presto atenção àquilo em que se presta atenção coletivamente, é possível identificar “regimes atencionais” coletivos, padrões sociais de sensibilização da atenção (CITTON, 2014). Dominique Boullier (2014, 2020) caracteriza, no contexto da sociedade contemporânea, quatro grandes regimes de atenção, que correspondem a dois pares opostos de agenciamento: o regime de alerta, oposto ao de fidelização, e o regime de projeção, em oposição ao de imersão. Trata-se de grandes estruturas complementares, de ordem política, e referidas umas às outras. Conforme dizíamos na introdução, podemos encontrar, nos estudos sobre a atenção, referências ao regime escópico de mira, presente no regime atencional projetivo, que, por sua vez, pode ter suas fundações vinculadas à perspectiva planimétrica.

Os regimes de alerta e de fidelização configuram-se, ao mesmo tempo, como *estratégias* e *modalidades* de atenção. Nossos ambientes sociais vêm se caracterizando pela multiplicação de sinais de advertência (*estratégia*), o que gera uma condição de alerta e de estresse contínua que representa uma forma de atenção

vigilante (modalidade). Ao mesmo tempo, não faltam subterfúgios voltados a criar bolhas de atenção, espaços de captação durável da sensibilidade, fidelizados, portanto, e que assemelham a atenção a um hábito perceptivo, uma forma estável e recorrente de perceber.

Já os regimes de atenção projetivo e imersivo distinguem a posição dos sujeitos no tocante à elaboração de estratégias de captação e fidelização da atenção bem como à exposição a elas. Deixa-se, frequentemente, de indicar em qual posição se encontram os termos da relação de captura da atenção. De um lado, dispõe-se o arquiteto do aparato de percepção, aquele que atrai o olhar segundo uma determinação; de outro, o sujeito que, por escolha ou imposição, põe-se a olhar e a agir a partir da instância projetiva, expondo-se a ela. Trata-se de posições de experiência bastante distintas uma da outra e simétricas, ainda que opostas, no que concerne ao plano do poder e do controle. Em condição de imersão, o sujeito se deixa envolver, enlaçar. Ele se deixa afetar pelo contexto sensível no qual penetra. Sua atenção, no caso, não se organiza em torno de uma meta ou um alvo. Pode-se até dizer que ela é o alvo. Captada, ela se organiza de modo variável, ao mesmo tempo multifocal e integrada, centrada e periférica, a depender da natureza do ambiente projetado. Na projeção, ao contrário, o organizador da instância projetiva seleciona, controla e projeta sua visão sobre o material perceptivo à sua disposição. Dessa forma, coordena a atenção de todos em torno de um único ponto de vista (BOULLIER, 2014). Em outras palavras, o autor da projeção decodifica uma mensagem e trabalha sobre ela a partir da sua atenção seletiva. O termo *projeção* remonta ao militarismo, à relação do predador ou do colonizador, à concentração voltada a explorar um filão ou um território à luz de um uso antecipado. O ator atento, concentrado, deve, nesse caso, subjugar um sujeito “como em um campo de batalha” (BOULLIER, 2020, p. 63), de modo a extrair o que lhe interessa.

Segundo Boullier (2020, p. 66-67), a projeção, no sentido militar ou cognitivo, consiste em um “modo de captação do mundo dominante na época do modernismo [*sic*], desde a revolução científica e mesmo o renascimento”. A projeção funciona com o auxílio de meios, de suportes técnicos, inventados em abundância pelos modernos. A própria racionalização moderna pode ser

definida a partir de formas de focalização da atenção baseadas em tecnologias cognitivas, que permitem, justamente por concentrar o olhar, sobrevoar os problemas ou sinais do ambiente que poderiam afetar o observador/decididor. Na técnica perspectiva, opera-se exatamente isso. As linhas do quadro são concentradas no ponto de fuga e, ao mesmo tempo, conjugam a sensibilidade do espectador estrangeiro. Elas são organizadas pelo pintor e ordenam a atenção do espectador.

A perspectiva como dispositivo de visão: Merleau-Ponty leitor de Panofsky

Merleau-Ponty (2003), em suas notas sobre o conceito de instituição, e ao abordar especificamente a instituição das obras de arte, volta-se, com base em sua leitura de Panofsky, às questões acerca da criação da perspectiva planimétrica. Seu ponto de partida é a história coletiva, definida como “aquela dos estilos ou dos procedimentos imitáveis, participáveis, sedimentados” (MERLEAU-PONTY, 2003, p. 79). Isso quer dizer, segundo Merleau-Ponty, que a perspectiva se tornou algo disponível, em circulação.

Trata-se de um princípio deveras relevante a ideia do estilo ou do procedimento como algo disponível. Que se pense no jeito de fazer as coisas, nas novas técnicas e tecnologias que respondem problemas e abrem possibilidades de conhecimento e ação, possibilidades não inteiramente dedutíveis desde uma origem, que, inclusive, mal pode, em geral, ser identificada de maneira absolutamente circunscrita. Convém lembrar, aqui, do devir do dispositivo, pensado por Deleuze (2003), bem como daquilo que Foucault (2001, p. 299) chama de “processos de sobredeterminação funcional”, que concernem à ressonância de efeitos, desejados ou não, ligados à instauração de práticas estratégicas. Vale evocar, igualmente, o que Husserl (2004) diz acerca dos processos de objetivação disponíveis em cada época. Essa disponibilidade do instituído implica que ele esteja à mão, circulando, funcionando, o que acaba por ocultar a sua história como instituição, quer dizer, como forma distinta de agir no mundo. A historicização do instituído permite a compreensão do seu sentido.

E como foi instituída a perspectiva planimétrica, pergunta Merleau-Ponty (2003, p. 83)? Pode-se dizer que as consequências da perspectiva planimétrica foram queridas ou esperadas? “Não”, responde o filósofo (MERLEAU-PONTY, 2003, p. 82). Seu campo e suas consequências se abrem, “faz-se alguma coisa que possui mais sentido do que se acreditava”, afirma Merleau-Ponty (2003, p. 82). Tem-se, conforme suas palavras, uma “[m]istura de acaso e razão: solução indireta” (MERLEAU-PONTY, 2003, p. 83). Nenhum pintor teria, portanto, instituído a perspectiva. Embora se atribua a invenção da perspectiva a Brunelleschi e se reconheça em Alberti o seu primeiro teórico, a difusão de suas ideias e práticas na Europa foi mais lenta do que se imagina, consolidando-se pouco a pouco (JAY; ALBARET, 1993). A própria passagem da cosmologia da Idade Média à cosmologia moderna foi firmada muito demoradamente (PANOFSKY, 1975). Além disso, conforme se reconhece entre os historiadores da arte, são raras as pinturas do Renascimento elaboradas estritamente segundo a regra perspectiva. As que respeitaram inteiramente a regra talvez devam ser consideradas exceção; os fins artísticos sempre prevaleciam (HAVELANGE, 1998). Era, antes, uma percepção do mundo que se estruturava na “revolução perspectiva” (JAY; ALBARET, 1993, p. 104) e passou a condensar outras práticas e instituições bem como gerar novos efeitos culturais e sociais. Importa pensar, especialmente, a função paradigmática que a perspectiva encontrou nas ciências e nas práticas militares (HAVELANGE, 1998). Merleau-Ponty, como veremos mais adiante, reforça a ideia do papel normalizador da perspectiva.

O que surgiu especificamente na arte do Renascimento, diz Merleau-Ponty (2003), bastante apegado a Panofsky (1975), foi uma *perspectiva artificialis* em oposição a uma *perspectiva naturalis*. Deixou-se a orientação pela visão natural, o que levava os pintores antigos a atrelar as grandezas visuais aos ângulos visuais, para se “desenvolver uma construção da imagem pictural plana utilizável praticamente” (MERLEAU-PONTY, 2003, p. 80). Nas palavras de Panofsky (1975, p. 66-67), na *perspectiva naturalis*, procurava-se uma formulação matemática da visão natural, enquanto na *perspectiva artificialis* almejava-se “promover uma construção da superfície artística da qual um artista pudesse facilmente adquirir a

prática”. O propósito pragmático, ou funcional, continuava sendo o de resolver problemas de projeção e construção de representações planas nas artes plásticas e na pintura.

Embora não se possa assinalar o momento do movimento instituinte, é possível identificar, no processo de historicização da percepção artística renascentista, que as técnicas e as obras instituídas passaram a “expressar uma mudança da sensibilidade” (DALMASSO, 2019, p. 136). É igualmente verossímil apontar a questão do espaço como o eixo em torno do qual se organizou essa transformação.

Merleau-Ponty (2003), continuamente apegado ao texto de Panofsky, afirma que a expressão espacial na Antiguidade não concedia substancialidade ao espaço. Este não era tratado fora da diferença entre *Körper-Nichtkörper*, entre aquilo que é corpo e aquilo que não é. O espaço era apenas considerado aquilo que se encontra abaixo e entre os corpos, um resíduo, portanto; jamais um *continuum* do qual as relações espaciais seriam variações. É nesse contexto, lembra Panofsky (1975), que a grandeza dos objetos nas representações gráficas podia diminuir, mas sem regularidade, e que figuras que fogem à escala podiam ser inseridas nas pinturas. O espaço representado permanecia agregador, diz o autor.

Os modernos passam a um espaço sistemático. As observações de Merleau-Ponty (2003, p. 82) sobre esse “espaço sistema” vão logo à questão da imagem pictórica como transparência pela qual se tem acesso ao espaço geométrico. A secção plana da pirâmide visual, devida a Alberti, pressupõe, com efeito, a continuidade infinita do espaço (ARNHEIM, 1980). Merleau-Ponty (2003, p. 81-82), em seus esboços, anota: “Concepção de um espaço anterior aos objetos, a superfície da imagem (sendo) considerada como transparente através do que se percebe este espaço, de onde fundos cortantes [*fonds coupants*], *Unendlichkeit des Bildes* [infinidade do quadro], *Wirklichkeitausschnitt* [porção de realidade]: secção plana da pirâmide visual (Alberti)”.

As passagens do trabalho de Panofsky (1975) referidas por Merleau-Ponty (2003) trazem mais detalhes. Falam, por exemplo, do espaço concebido pelos modernos como sistema de coordenadas, de puras relações entre altura, largura e profundidade. A diferença

entre “aqui” e “lá”, “na frente” e “atrás”, “corpo” e “não corpo” seria, pois, resolvida num “nível superior de abstração” (PANOFSKY, 1975, p. 92): o conceito de extensão tridimensional.

Em trabalhos anteriores, Merleau-Ponty já analisa com detalhes o espaço sistemático da perspectiva moderna. Suas considerações, contudo, permitem entrever a constituição de um aparato de percepção que extrapola o domínio das artes visuais, desaguando em um dispositivo que implica objetivação e, mesmo, dominação.

Em *Conversas – 1948* (MERLEAU-PONTY, 2002a, 2004), o filósofo fala das precauções da pintura clássica contra o mundo da experiência vivida. Na técnica perspectiva, o pintor, diante de uma paisagem, verteria sobre a tela uma representação prototípica do que é visto. Os objetos seriam dispostos em tamanho e aspectos convencionais, segundo um denominador comum: o de um olhar fixado sobre um ponto de fuga na linha do horizonte. Daí o aspecto tranquilo e decente das paisagens “dominadas por um olhar fixado no infinito” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 13). As asperezas do cenário tombam diante da “facilidade soberana” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 13) da percepção racionalizada. Merleau-Ponty fala, então, da interrupção do mundo natural da visão e da submissão da paisagem a uma visão analítica. Mas, adverte o filósofo, o mundo não se apresenta assim na vivência perceptiva espontânea.

Em seus cursos sobre *Psicologia e Pedagogia da Criança*, mais especificamente no curso intitulado *Método em psicologia da criança*, ministrado na Sorbonne entre 1951 e 1952, Merleau-Ponty (2001, 2006) dispõe lado a lado a percepção infantil, caracterizada como uma visão rica e expressiva, e a perspectiva, mencionada como “visão reduzida” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 515). Nessa última, opera-se uma “redução analítica”, que consiste na “transcrição ponto por ponto de nosso contato com as coisas” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 515). Os objetos são isolados e a sua aparência remetida a um padrão de medidas, de modo a transferir para o papel algo como uma condensação de diferentes pontos de vista. No desenho em perspectiva, afirma Merleau-Ponty (2006), o que se faz é traduzir, e não exprimir, condição na qual se dá o empobrecimento do percebido. Perde-se a dimensão em que a pintura serve como uma descrição do nosso “contato pessoal

com as coisas” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 517), da “nossa coexistência” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 517).

Em *A prosa do mundo*, Merleau-Ponty (2002b, 2008) retoma a comparação entre a perspectiva e a percepção infantil. Na perspectiva, dá-se uma expressão do mundo que o submete não à deformação pressuposta na presença de alguém diante de uma paisagem, mas a uma deformação sistemática. Todas as partes do quadro são referidas a um mesmo índice, a partir da adoção de um ponto de vista capaz de “obter uma observação do mundo que seja válida para todos” (MERLEAU-PONTY, 2002b, p. 185). A perspectiva vivida é, pois, imobilizada, posto que se adota um padrão de deformação referente a um ponto de vista, mas a imagem produzida é traduzível para qualquer ponto de vista, indicando algo como “um geometral de todas as perspectivas” (MERLEAU-PONTY, 2002b, p. 185). Na intenção oposta, que é a da criança, mas igualmente a do pintor, sempre que se liberta da teoria perspectiva, deposita-se no papel um testemunho do contato com as coisas. Merleau-Ponty acrescenta a seguinte observação: não importa simplesmente saber se o pintor faz uso ou não da perspectiva planimétrica. Interessa compreender, caso o pintor a utilize, se a tem “como uma receita infalível de fabricação” (MERLEAU-PONTY, 2002b, p. 187), e, nesse caso, a tarefa da pintura é abandonada, ou se encontra nela tão somente um papel de utilidade auxiliar, o que não afasta o artista do esforço de expressão.

No artigo intitulado “A linguagem indireta e as vozes do silêncio”, a perspectiva é referida por Merleau-Ponty (1960, 1984) como uma forma de arbitrar o conflito das coisas percebidas diante do olhar. As coisas são tornadas possíveis sobre um mesmo plano, numa série de visões locais e monoculares. Enquanto no campo perceptivo vivo as coisas disputam o nosso olhar e, ancorados em uma delas, pressentimos a solicitação das outras em sua pretensão à existência no horizonte, na representação perspectiva realiza-se uma concessão a cada coisa. Tem-se um espaço idealizado e apenas aparentemente modesto, posto que o ponto de fuga, que poderia ser caracterizado como um ponto de vista, serve para ordenar a figuração de tudo ao mesmo tempo. A esse artifício, afirma Merleau-Ponty (1984, p. 149), é possível justapor a “*perspectiva aérea*”, que evidencia a intenção de dominar

a situação. O que escreve na sequência atesta o papel paradigmático da perspectiva:

A perspectiva é muito mais que um segredo técnico para imitar uma realidade que se apresentaria tal qual a todos os homens; é a invenção de um mundo dominado, possuído de parte a parte numa síntese instantânea de que o olhar espontâneo nos proporciona no máximo o esboço, ao procurar em vão integrar todas as coisas que, separadamente, inteiro o querem para si (MERLEAU-PONTY, 1984, p. 149-150).

O papel paradigmático da perspectiva

A racionalização da pintura, a construção metódica da expressão artística a partir de signos racionais, corresponde a uma “escolha estético-social”, afirma Merleau-Ponty (2003, p. 84). Isso quer dizer que a perspectiva não consiste em algo como uma lei da natureza ou fruto de uma consciência pictural crítica definitiva. A ideia de escolha não se refere, por outro lado, à posição de uma finalidade expressa, mas à prática no interior de um processo normalizador. O filósofo anota: “é escolha no sentido em que uma fala é escolha” (MERLEAU-PONTY, 2003, p. 85). Para falar não é preciso conhecer estritamente a língua; é a fala que anima a língua, ao mesmo tempo que ela se constitui em um contexto linguístico. A racionalização da pintura deu-se, de acordo com esse entendimento, no interior de um processo cultural e social mais amplo.

Toda prática artística racionalizadora animava, na aurora da modernidade, um processo mais abrangente de racionalização em curso, racionalização profundamente atrelada à percepção, principalmente ao olhar e às suas relações com o conhecimento e a espacialidade. Merleau-Ponty (2007, 2013) circunscreve, no bojo desse sistema histórico, a configuração de uma filosofia reflexiva e da ciência moderna. Ambas possuem em comum, como ponto de partida, uma atitude de dominação cognitiva, ou intelectual, em relação à experiência bruta. Descartes é uma figura central na conformação dessa posição, inclusive por ter se inspirado nas técnicas da pintura renascentista. Em busca de livrar o pensamento da sua sujeição ao empírico, o filósofo formalizou a idealização do espaço, tornando-o “claro, manejável e homogêneo” (MERLEAU-

PONTY, 2013, p. 34) e permitindo que o pensamento sobrevoasse o “sem ponto de vista” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 34).

A imagem do sobrevoo é recorrente em Merleau-Ponty. Ela atesta a conquista de uma síntese, a definição da coisa e do mundo, e a explicitação dos horizontes espaço-temporais, ainda que idealmente. A possibilidade de adotar a posição do sobrevoo é a de se constituir como observador absoluto. Em *O olho e o espírito*, o pensamento científico é chamado justamente de “pensamento de sobrevoo” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 17). O livro se inicia, inclusive, com a seguinte frase: “A ciência manipula as coisas e renuncia habitá-las” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 15). A dominação do mundo no sobrevoo é a possibilidade de manejá-lo tratando das coisas como “objetos em geral”, portando-se diante do ser “ao mesmo tempo como se ele nada fosse para nós e estivesse no entanto predestinado aos nossos artificios” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 15).

Podemos voltar à frase de Panofsky (1975, p. 160): “Com efeito, por sua própria natureza, ela [a perspectiva] é uma arma [*Waffe*] de dois gumes”. Isso, porque ela cria uma distância entre o sujeito e as coisas, mas também abole essa distância, posto que o mundo das coisas, concebido numa forma ideal de existência autônoma, penetra no olho humano. As “regras estáveis, de exatidão matemática” (PANOFSKY, 1975, p. 160) do fenômeno artístico ordenado pela perspectiva não deixam de depender do sujeito, “na medida em que essas regras fazem referência às condições psicofísicas da impressão visual e em que as modalidades da sua eficácia são ligadas à determinação arbitrária de um ‘ponto de visão’ subjetivo” (PANOFSKY, 1975, p. 160). Poder-se-ia concluir pelo fracasso, ou ao menos pela instabilidade, do objetivismo, que estaria condenado a se constituir como um esforço, do próprio sujeito, de regulação da subjetividade. O arremate de Panofsky (1975, p. 160) caminha, contudo, em outra direção: “É por isso”, diz ele, “que se justifica tanto conceber a história da perspectiva como um triunfo do senso do real, constitutivo de distância e de objetividade, quanto um triunfo desse desejo de potência que habita o homem e que nega toda distância”. A subjetividade, no pensamento moderno, não é, pois, ao menos em primeira instância, um ponto de vista, mas um desejo de potência. A adoção ideal da perspectiva aérea a

partir da disposição do quadro na horizontal, e limitado à rotação de 90°, evidencia, fundamentalmente, a gestação de uma atitude de dominação.

Considerações finais

Uma história crítica da percepção envolve a discussão de dispositivos de projeção, que se vinculam aos regimes atencionais contemporâneos e ao que chamamos de regime escópico de mira, marca das tecnologias do ver atuais. Além de situar nossa discussão em meio às ideias de projeção, de regimes atencionais e de mira, procuramos, no presente texto, analisar a perspectiva planimétrica, tomando-a por uma instituição fundante dos dispositivos projetivos. A historicidade da perspectiva, buscada principalmente nas obras de Merleau-Ponty e Panofsky, revela-a como prática e saber atrelados aos princípios da percepção racionalizada. O espaço sistemático, ou geométrico, dos modernos vai além do âmbito das artes visuais: ele demonstra uma sensibilidade nova, guiada pela objetivação e pelo ideal de dominação daquilo que pode ser racionalizado.

O devir dos dispositivos de projeção manifesta o quanto estes se assentam na circulação e nos desdobramentos dessa sensibilidade objetivante. Se Boullier (2020, p. 67-68) pode afirmar que “[o] drone é o arquétipo da posição moderna da projeção”, Chamayou (2013, p. 57), em sua *Teoria do drone*, atrela esse novo aparato ao anseio de realizar o “pensamento de sobrevoo”, instituído na aurora da modernidade, e escreve: “O olho de Deus abrange com seu olhar vigilante a totalidade do mundo”. Curioso é que o olhar de sobrevoo permaneça sendo projetado em telas, agora as de computador. Com a inteligência artificial vem-se cumprindo uma nova etapa metodológica: a de, além de capturar imagens, indexá-las e operar a descrição circunstanciada dos acontecimentos apreendidos imgeticamente.

Merleau-Ponty (2003, p. 98) nos previne da “ilusão retrospectiva” no campo da historicidade das ideias e da cultura. Seria um equívoco crer que o passado continha o presente. Também seria errôneo imaginar que o presente, em sua densidade viva, possa conservar o passado. Além dessa ilusão, não cabe igualmente considerar que as ideias e os seus aparelhos surjam de modo

descontínuo. Caberia pensar as duas relações juntas e compreender que um campo de dispositivos não contém aquilo que poderá se desenvolver, embora coloque em marcha uma teleologia sinuosa, ziguezagueante.

Referências

- ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. Tradução de Ivonne de Faria. São Paulo: Pioneira/Thomson Learning, 1980.
- BOULLIER, Dominique. Médiologie des régimes d’attention. In: CITTON, Yves. (Org.). *L’économie de l’attention*. Paris: La Découverte, 2014, 84-108.
- BOULLIER, Dominique. *Comment sortir de l’emprise des réseaux sociaux*. Paris: Le Passeur, 2020.
- CHAMAYOU, Grégoire. *Théorie du drone*. Paris: La Fabrique, 2013.
- CITTON, Yves. *Pour une écologie de l’attention*. Paris: Éditions du Seuil, 2014.
- DALMASSO, Anna Caterina. *L’œil et l’histoire: Merleau-Ponty et l’historicité de la perception*. Sesto San Giovanni: Éditions Mimesis, 2019.
- DELEUZE, Gilles. Qu’est-ce qu’un dispositif? In: DELEUZE, Gilles. *Deux régimes de fous: textes et entretiens (1975-1995)*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2003, 316-325.
- FOUCAULT, Michel. Le jeu de Michel Foucault. In: FOUCAULT, Michel. *Dits et écrits II. 1976-1988*. Paris: Gallimard, 2001, 298-329.
- HAVELANGE, Carl. *De l’œil et du monde: une histoire du regard au seuil de la modernité*. Paris: Fayard, 1998.
- HUSSERL, Edmund. *La crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendantale*. Paris: Gallimard, 2004
- JAY, Martin; ALBARET, Michèle. Les régimes scopiques de la modernité. *Réseaux*, v. 11, n. 61, p. 99-112, 1993.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 1945.

- MERLEAU-PONTY, Maurice. Le langage indirect et les voix du silence. *In*: MERLEAU-PONTY, Maurice. *Signes*. Paris: Gallimard, 1960, 49-104.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. A linguagem indireta e as vozes do silêncio. Tradução de N. A. Aguilar. *In*: MERLEAU-PONTY, Maurice. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1984, p. 141-175. (Coleção Os Pensadores).
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Tradução de Carlos Alberto de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Psychologie et pédagogie de l'enfant: cours de Sorbonne 1949-1952*. Lagrasse: Verdier, 2001.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Causeries, 1948*. Paris: Éditions du Seuil, 2002a.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *A prosa do mundo*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2002b.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *L'institution, la passivité: notes des cours au Collège de France (1954-1955)*. Paris: Belin, 2003.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Conversas – 1948*. Tradução de Fábio Landa e Eva Landa. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Psicologia e pedagogia da criança: curso da Sorbonne, 1949-1952*. Tradução de Ivone Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *L'oeil et l'esprit*. Paris: Gallimard, 2007.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *La prose du monde*. Paris: Gallimard, 2008.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. Tradução de Paulo Neves e Maria E. G. Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- PANOFSKI, Erwin. *La perspective comme forme symbolique*. Tradução de Guy Ballangé. Paris: Les Éditions de Minuit, 1975.