



OS SENTIDOS ARMADOS

A razão e seus instrumentos na Renascença

por Elisabeth von Samsonow¹

Tradução: Martinho Junior

Resumo : O artigo apresenta os fatores que geraram formas de percepção centradas no olho e na mão a partir da Renascença. O fato de se armar o olho com o telescópio é analisado como interpretação extrema do ato de leitura. A mão, por sua vez, é considerada como mão do olho e triunfa munida de pincel ou lápis. Esses instrumentos marcam os mecanismos de percepção e permanecem ligados à figura da imaginação arquetípica do arco e da flecha. Nesse contexto, a interação deixa de significar apenas o processo de reencontro entre dois seres humanos e passa a ser vivida como relação com armaduras dos sentidos.

Palavras-chave: percepção, sentidos, Renascença.

Abstract: The article presents the factors that generated ways of perception centered in the eye and hand from the Renaissance period. The fact of arming the eye with the telescope is analyzed as an extreme interpretation of the act of reading. The hand, in turn, is considered the hand of the eye and triumphs, armed of a brush or a pencil. These instruments point the mechanisms of perception and remain linked to the archetypical figure of imagination of the arc and the arrow. In this context, the interaction no longer means the process of a second meeting between two human beings and starts to be lived as a relation with armors of senses.

Key words: perception, senses, Renaissance.

¹ Elisabeth von Samsonow é doutora em Filosofia com trabalho sobre Johannes Kepler. Professora e ex-diretora da Universidade das Artes de Viena. De 1985 a 88 foi professora do Instituto de História das Idéias e Filosofia da Renascença em München. Em 1997 realizou pesquisas em Nápoles, contemplada com bolsa de estudos do Instituto Italiano de Filosofia. De 1991 a 1996 foi professora do Instituto de Filosofia da Universidade de Viena. Publicou "Die Erzeugung des Sichtbaren. Die philosophische Begründung naturwissenschaftlicher Wahrheit bei Johannes Kepler" (1986) e organizou o livro "Giordano Bruno: Über die Monas, die Zahl und die Figur" (1990).





“... pingado através da página inteiramente preenchida de escrita feita por uma caneta de ponta esferográfica, através dos sonhos da noite, este tem se mantido o mais duradouro”.

Friederike Mayröcker

Notizen auf einem Kamel

(Notícias sobre as costas de um camelo)

Francfort sur le Main, 1996, p. 36.

Gostaríamos de falar dos instrumentos pelos quais o sujeito procurava, na Renascença, uma aproximação tanto de si como do mundo. Um breve panorama será necessário.

A atribuição, que conhecemos no Olimpo das heroínas e dos heróis gregos, romanos e finalmente cristãos, é uma invenção recente do gênero humano, que conta com dois bons milênios. Antes disso, os deuses passeavam nus ou acompanhados de um animal. Assim, nunca veremos uma nomeação de Mãe dos animais sem cabra, vaca, peixe, pássaro ou serpente. A lua da Vênus de Laussel, a de Diana ou a da Santa Notburga de Rattenberg no Tirol são também atributos no sentido de uma instrumentação que não são os raios de Zeus. Em todo caso, parece que diferentes períodos concordaram em dar importância aos objetos que os caracterizavam. Entretanto, não se trata de quaisquer objetos, mas de uma classe de coisas muito diversificada, representando, por exemplo, os astros, os animais ou os instrumentos da cultura ou da agricultura. Um dispositivo de céu estrelado que representa nada menos que a imortalidade de fusos, machados, martelos, foices, rodas, livros etc. só é possível sob o horizonte de uma cultura que descobriu os poderes mágicos desses instrumentos em vista do *condicionamento dos sentidos*. Poderia ser que os atributos de santos sejam apenas um pálido reflexo dos atributos de Deus, quer dizer, o atributo seria capaz de expressar inteiramente a substância daquilo de que é atributo. Mas, assim mesmo teríamos, em um teatro considerado sob tal perspectiva iconológica, uma amostra da História universal da auto-produção do homem. “Produção” (*Herstellung*)





quer dizer aqui “fabricação”: os homens se fazem pelos instrumentos que eles próprios inventam. Portanto, aqui o homem se produz agindo e se armando nesse objetivo. Logo, não é a invenção sensacional, inacreditável, incrivelmente única que teria o direito de entrar na *Walhalla* dos instrumentos glorificados, mas aquela que se encontrará em uso constante durante um longo período, e será apreciada mesmo em sua execução mais simples. Outros desenvolvimentos já se encontram em estado implícito.

Se admitirmos que a constituição do sujeito foi consideravelmente alterada, senão renovada na Renascença, então o diagnóstico dessa mutação será possível, sobretudo pela observação da instrumentação onde a subjetividade se investe ao redor daquela em que o imaginário escolheu preferencialmente para seu domicílio. As transformações do sujeito não se desenrolam simplesmente no conteúdo do conhecimento, primeiramente elas têm lugar nos meios que permitem uma produção de conhecimento. Nos caminhos cruzados da hominização poderemos localizar as invenções, ou seja, os instrumentos que acabamos de mencionar, um pouco à maneira de epitáfios de uma concepção e de uma consciência de si. O gênero humano, fundamentalmente, constitui-se de eco. A história dessas invenções é a história da *economia da percepção* e a economia da percepção determina finalmente a forma e o modo de aparição, não apenas do mundo, mas também do homem, na medida em que a explicação da percepção é sempre precisamente reflexão de si. Nas invenções encontramos o espírito que se torna “objetivo” no sentido de Hegel, verdadeiramente na função de indução da consciência, mas não naquela da simples representação, quer dizer, do puro reflexo da consciência. Mais precisamente, a reorganização da percepção não é possível e nem pode ser mantida no tempo sem a contribuição de certo objeto, justamente de uma invenção como a descrita anteriormente. Os sentidos compreendem ser *exercidos*. Frequentemente um grupo de coisas que se presta como auxílio na instalação de um conjunto de formas preferidas da





percepção, mesmo se esses objetos não são considerados do exterior, com poucas relações entre eles.

É sabido que na Renascença começa-se uma reformulação amplamente conhecida sob a égide da estética visual. Não convém nesse estudo se perguntar se a causa desse grande desenvolvimento do modelo ótico da percepção tem ou não, relação com a mística medieval da luz e na teologia da graça. Prefiro me apoiar sob a tese de McLuhan, da qual a imprensa teria representado uma revolução midiática sem precedente acarretando em uma mutação decisiva para os sistemas de percepção. Parece-nos que a tese de McLuhan deve ser encarada no sentido mesmo da escrita, que se torna modelo absoluto na orientação. É sob essa perspectiva de posição precisa que gostaríamos de analisar os instrumentos, que não são apenas a expressão da economia da percepção, mas também, os fatores que a tornam possível. Uma vez dada a primazia da escrita, dois lugares principais dessa instrumentação podem ser derivadas a partir de atos que a concernem, o *olho* e a *mão*. O olho porque é exercitado com a *leitura*, e a mão porque é exercitada com a *escrita*.

Nossa tese é que a nova subjetividade da Renascença se concentra pelo olho e a mão nas atividades e simbolizações específicas. É, portanto no olho e na mão que a temperatura sobe. Gostaríamos em primeiro lugar abordar o olho e seus armamentos a fim de poder mais facilmente mostrar em seguida como a mão se torna conseqüentemente, cada vez mais a mão *do* olho.

Se os olhos são, sobretudo condicionados pela ordem de leitura, então a percepção será inteiramente reorganizada a partir dessa ordem, em outras palavras, assistiremos à uma revolução *ótica* da percepção. Os olhos, que são suscetíveis de serem guiados de uma maneira controlada dentro de uma ordenação de linhas, que desaprenderam o “olhar” errante e vagabundo, que são capazes de medir com precisão distancias determinadas. Esses olhos constituem o equipamento de base de uma forma de percepção que





chamamos de visão perspéctica. McLuhan, seu sucessor Kerckhove e a egiptóloga Emma Brunner-Traut mostraram como a ordem da leitura e a perspectividade da visão estão ligados por uma relação de causa e efeito². Nem o debate na teoria da arte nem o da história da astronomia conseguiram plenamente dar conta do fato de que a visão perspéctica pressupõe que se esteja *parado*, que fiquemos sentados ou em pé, continuando a andar apenas na imaginação. A espacialidade intencionalmente visada no parar, se concentra sobre o peito como ex-pectação, como a lembrança condensada na parte sensível do corpo humano, de um discurso, de um percurso vivido³. É necessário agora um verdadeiro artifício. Consiste no fato que a energia de uma travagem contínua, detida no parar, seja reenvestida em uma visada imaginária, de um ponto situado à uma distância infinita, intitulada ponto de fuga. O olho suscetível de utilizar sua nova ordem de leitura para formas aparentadas da visão, exige de cada uma um controle extremo, aprendendo antes de tudo a se guiar, em projetar esboços da imensidade a partir de pontos estrategicamente determinados. Poderíamos descrever o homem lendo (e ao mesmo tempo aquele que está tranquilamente e placidamente sentado em seu escritório) como alguém que escreve, que leva seu termo as conseqüências de seu parar em uma curiosa acrobacia ótica de ponto. É o que o cardeal Nicolas de Cuse tinha mostrado em *De*

² “Lembremos que a perspectiva deve ser compreendida tão bem quanto a leitura”, E. Brunner-Traut, *Frühformen des Erkennens. Aspekte im alten Ägypten* (As formas primeiras da percepção. O aspectivo no antigo Egito), Darmstadt 1996 (3’3m3 edição), p.64.

³ “A elaboração sensório-motora e psico-intelectual da experiência do ‘espaço’, mas exatamente dos objetos no espaço, pertencem às performances mais elevadas do homem. É sabido que os indivíduos nascidos cegos e que passaram a enxergar por meio de uma operação na idade adulta, são incapazes de adquirir uma percepção espacial íntegra. Visto que a percepção do espaço constitui já um fenômeno complexo do qual contribuem um grande número de fatores, a representação (*Raumvorstellung*) (e também a representação (*Darstellung*)) espacial, por sua vez, se constitui em um estado final plural do vivido psíquico necessitando de uma atividade intencional (marcas nossas)”, op. cit., p. 68.





Beryllo e em *De visione dei* sobre o plano especulativo constituindo a matriz das invenções óticas que serão posteriormente elaboradas por Galileu e Kepler. O fato de armar o olho por meio de um telescópio aparece como uma interpretação extrema do ato de leitura. A necessidade de aproximar o olho do que é infinitamente distante é dada ao mesmo tempo da orientação em direção ao ponto de fuga. As implicações resultam, para a teoria do conhecimento, desse movimento em direção do que está extremamente distanciado, podem ser simplesmente consideradas como intenções carregadas, todavia de uma grande pressão. O olhar através do telescópio é, entretanto o ponto ocular, um olho de ciclope, em direção à um ponto objetal distanciado, constitui a grande armadura em vista da identificação do *terminus a quo* com o *terminus ad quem*, quer dizer, em vista do *aniquilamento* da distância. Como o telescópio é uma arma no sentido próprio do termo, ele procurar anular, ao menos amenizar o mais rápido possível a distância. Falando restritamente trata-se de uma *arma de tiro*. Como se por ela, a consciência da *distância* constitui o motivo do armamento⁴. A arma de tiro é uma espécie de intencionalidade superaquecida que avança a estrutura constitutiva da função. O dispositivo é escolhido de tal maneira que uma intenção se precipitando de qualquer forma para fora do olho, no caso do telescópio, se encontra de maneira acelerada em direção ao objetivo⁵.

⁴ “O olho armado leva as regiões mais distantes ao universo de seu domínio; desde então uma gama imensa de objetos foram descobertos”. Max Caspar, *Johannes Kepler*, Stuttgart 1948, p. 219.

⁵ *Propositio I. Luci effluxus vel eiaculatio competit a sua origine in locum distantem*” p. 20; “ atque haec demum est distinctissima visio, cum universa eisudem puncti lux, quantacunque sparsa est per amplitudinem conii, a foramine vuae admissi, duabus refractionibus, alterâ in cornea, alterâ in posteriore crystallini superficie, cogitur, et unicum retinae punctum, spissimum nempe orificum nervi, facultatem visoriam sei spiritum vehementis, fortissimè illustrat (...)” *ibid.*, p. 154, Johannes Kepler, *Astronomia Pars Optica*, Francofurti 1604 (*Gesammelte Werke II*, Franz Hummer (éd.) Munich 1939). A definição da luz retoma de certa forma aquelas dos antigos em Kepler; no que concerne uma visão inversa, ele se apóia sobre uma tese que combina exames anatômicos com elementos dióptricos e catóptricos. Cf. igualmente para a ótica de Kepler: Elisabeth von Sansonow, *Die Erzeugung des Sichtbaren*. Die philosophische





Sabemos que na Renascença a força da visão é interpretada como uma espécie de raio que, partindo do olho, fixaria as intenções superaquedidas, de certo modo como uma flecha.

Nesse momento começamos a entender de qual arma de tiro arquetípica falamos na Renascença, servindo de metáfora diretriz para o armamento ótico e o conhecimento que se estabelece sob este horizonte. O modelo poético do lançamento não é outro senão a famosa arma de Eros, esse dispositivo que ele mantém sempre em jogo a fim de poder a todo instante fazer partir das flechas.

Como explica Marsile Ficin, em seu comentário ao *Banquete*, esta arma é concebida carregada de raios de visão. Os amantes põem-se a se olharem mutuamente no núcleo da consciência. Assim, a arma funciona para além das distâncias e Ficin não se esquecerá de difamar o desejo de tocar como desapropriado para uma época em que os armamentos óticos estão em curso⁶. O que é adequado, segundo ele, é seguir o método do astrônomo, ou seja, parar e fixar o objeto do desejo com ajuda da luneta de tiro, entretanto com intenções pontiagudas.

Fora da grande importância atribuída à Eros por causa da economia da percepção, mencionada acima, existe ainda um estado que começa a agir de maneira não desprezível

Begründung naturwissenschaftlicher Wahrheit bei Johannes Kepler, (*A produção do visível. A justificação filosófica da verdade científica em Johannes Kepler*) Munich 1986, en part. II, 4 "Filosofia transcendental e ótica".

⁶ "Esta luz do corpo, que não são nem as orelhas, nem o nariz, nem o gosto, nem o tocar que é atingido, mas os olhos. Ora, se apenas os olhos conhecem, apenas eles são capazes de gozar. Não há, portanto olhos que gozem da beleza do corpo e como o Amor é apenas o desejo de gozo da beleza e apenas os olhos podem alcançar, aquele que ama o corpo só pode estar satisfeito pela visão. O desejo de tocar não é nem um elemento do Amor, nem um desejo do amante, mas apenas uma espécie de fogo da paixão de um homem, reduzido em escravo (petulantie speties et servilis hominis pertubatio)", Marsile Ficin, Comentário ao Banquete de Platão (In convivium Platonis sive de Amore), texto e tradução de Raymond Marcel, Paris, Les Belles Lettres, 1978 (2ª edição), capítulo IX, p. 159.





por causa de seu pertencimento à mesma arma no imaginário da Renascença: trata-se de caçadores. Nicolas de Cuse parte simbolicamente à caça no *de venatione sapientiae* e Giordano Bruno seguiu seus passos em *de lampade venatoria logicorum*. Desde a Renascença, pensar é sempre caçar e atirar, o que quer dizer: fazer coincidir uma intenção com um objetivo visado por sua via mais rápida. A caça é aqui considerada como um processo que leva a intenção consistente na leitura de traços e no fato de perseguir o objeto. A caça confronta-nos com um cenário onde o que é *novo* e o que é *inventado* possuem um papel principal, mais ainda do que o “tiro ao olhar” erótico ou astronômico. A floresta é considerada como o que é obscuro, como um verdadeiro anti-objeto em razão de sua inteligibilidade deficiente e sua opacidade. Ela representa essa certa surpresa aventurosa que arrasta com ela a invenção da caça. A televisão astronômica concentra-se por sua vez somente sobre o encurtamento da visão-que-atinge-diretamente-seu-objeto quando ela se torna em direção a um planeta que está alhures, igualmente visível a olho nu ou em direção a lua. Nos dois modelos, aquele da astronomia ou o de Eros como aquele da veneração, o torna-se-presente-à-visão do objeto já é apresentado como o momento de seu golpe absoluto.

A significação do instrumento do qual Eros entra em cena é igualmente devido ao desenvolvimento do *mos geometricus* intimamente ligado à organização ótica da percepção. Se o olhar é uma flecha e a luz uma linha, então a geometria se constitui como um método não apenas adequado no sentido da teoria do conhecimento, mas também necessário como única verdade. É o que mostra-nos o uso geométrico da flecha na geometria monadológica de Giordano Bruno em que a HASTAIRE aproxima-se a pontos de figuras à maneira de uma tenda⁷, ou ainda em G. B. Alberti em que a flecha é vista

⁷ Por exemplo, nas construções em quincunce: “O ser-cinco é uma figura estranha ao círculo, é o que foi demonstrado graças à luz não verdadeiramente fraca do mínimo, pois o círculo só dilui-se profundamente em suas raízes e por si mesmo, circunscrito em suas próprias partes, se essas partes já se mostrarem lá. Mas





atribuída ao poder de medição⁸: a glorificação de Eros é também uma implícita alusão ao seu instrumento universal. Na geometria do círculo, a flecha é de fato concebida a partir do arco – ou seja, do arco do círculo – e da corda, portanto a distancia que religa os dois pontos sobre este arco. Para o geômetra este instrumento erótico possui uma potência específica, elementar e operatória.

O modo de conhecimento colocado em jogo com a utilização por projeção de uma flecha parece sempre levar em adesão, senão gozar de uma popularidade incontestada. A onipresença do cursor e do “*scaling*”⁹ na projeção arquitetural o ilustra sem dificuldades.

Com este tipo de percepção e de conhecimento, devedor ao armamento em um sentido que não é apenas metafórico, entra-se neste período de condicionamento do sujeito em que se agirá antes de toda aceleração e distância. Toda invenção realizada vai querer arrastar mais ou menos rapidamente uma forma de tiro como consequência. Este gênero de pulsão encontra-se hoje eventualmente satisfeito por um “clic de rato”.

Assim, somos levados a falar da mão, que a pouco sugerimos, que se tornaria a *mão do olho* na esfera dos atos de percepção, principalmente óticas ou em todo caso dominadas pela visão. Que isso tenha uma relação entre o armamento da mão e a economia da

a fim de que todo polígono seja encaixado em um círculo, fizemos o que é aqui representado como uma coisa compreensível graças ao ponto da lança de Arcatura”. Giordano Bruno, *Sobre a mônada, o número e a figura, enquanto elementos de uma física, de uma matemática e de uma metafísica muito secretas*, edição alemão Elisabeth v. Samsonow (introd. M. Mulsow), Hambourg 1991, p. 83.

⁸ Cf. o capítulo “*Do terreno e das espécies de linhas*” em *Dez livros sobre a arquitetura*: “E a linha que religa dos dois extremos de uma curva com uma direita é chamada corda em razão da mesma similitude. A linha tirada do centro da corda sob ângulos iguais de dois lados até o arco é chamado de flecha. A linha, que é tirada do ponto imóvel encontrando-se no círculo até a circunferência chama-se raio (...)” Trad. da edição alemã de Max Theuer, Darmstadt 1975.

⁹ Cf. o ensaio de crítica da arquitetura de Peter Eisenman, “*Moving Arrows, Eros and Other Errors: Eine Architektur der Abwesenheit*”, in: U. Schwarz (ed.), (trad. M. Kögl e U. Schwarz), *Aura und Exze. Zur Überwindung der Metaphysik der Architektur (Aura e excesso. A propósito do excesso da metafísica da arquitetura)*, Viena 1995, pp. 89-99.





percepção, supõe que a mão seja suscetível de reter a atenção em condições de igualdade com o olho. Bruno e Campanella consideram que o fundamento da forma do conhecimento humano manifesta-se na mão humana. A decadigitalidade arrasta, por exemplo o número dez das categorias de Aristóteles, os dez séfiroths, o sistema decimal etc¹⁰. A mão constitui o prolongamento do cérebro no mundo, segundo Campanella ela guia de qualquer maneira os pensamentos em direção ao mundo-baixo e em direção a “matéria”¹¹. A mão, evidentemente, *mani*-festa o pensamento. Mais que o espírito, a filosofia especulativa materialista da Renascença reconhece a mão como um órgão especificamente humano que produz a vida e finalmente a cultura e a história. A Renascença lembra aqui o *Homo faber* que representa a inteligência da mão ativa. De uma maneira decisiva ao modo do olho, a mão participa da proliferação da intencionalidade. É nesse objetivo que ela tem, por assim dizer, um ato arcaico, que abrange a bengala, (em Bruno) o “baculus”¹² com o qual poderíamos executar um certo número de coisas: mostrar, guiar, punir, apontar etc. O baculus, que é necessário levar para fins de movimentos micro-mecânicos, torna-se para aquele que sabe escrever uma pequena

¹⁰ “A decenalidade é o numero complete e perfeito a partir do ato humano de contar: este resulta de um dado que vem de seus dedos. Instrutivamente Moisés redigiu os cinco livros do Pentateuco adaptando-se naturalmente à identidade formal com os dedos de uma mão”, op. cit., p. 149.

¹¹ “Eexercitatio manuum in corpora imprimens formas sibi commodes delens incommodes, vocatur Ars: quae Mentis humanae ideas per spiritum in manum, & per manum in materiam, divino quodam modo effundit”. Thomé Campanellae Calabri O. P. Realis Pholosophiae Epilogisticae Partes Quatuor, hoc est de rerum Natura, hominum Moribus Política (...), à Thobia Adami Francofurti 1623, P.I, Cap. XX, Art. II MANUS, p. 2216; “Tota rerum Natura Manum hominis admiratur, omnia ad suum usum reducentem”. Op. cit. p, 217.

¹² “Est enim instrumentum istud in facultate cogitationis, proportionatum baculo in nostra manu (unde nominis institute vel melius instituendi rationem habere possis) quo stantes iacentem acervum, dimovemus, diruimus atque dispergimus. Ut nobis castanea é médio glandium, vel é communitate aliarum castanearum determinata prodeat”. Bruno descreve pela função do “baculus” uma espécie de ponteiro mágico da intenção universal, *Ars memoriae, Opera latine conscripta* vol. III, ed V. Imbriano et C. M. Tallarigo, Naples 1886, reedição Stuttgart – Bad Cannstatt 1961, vol III, 1ª parte, p. 85.





coisa com efeitos poderosos: o lápis torna-se a ferramenta de todas as ferramentas, o ponteiro mágico de uma infinidade de intenções. Em um tratado barroco intitulado *Mathesis audax* o jesuíta Caramuel y Lobkowitz resume o anseio dos tempos modernos: o poder do lápis ajuda-nos a viajar para todas as partes do mundo, explorar os mares profundos da mesma maneira que os céus mais elevados¹³. Somente um lápis seria o instrumento da *mathesis universalis*. É então que percebemos alguma coisa do triunfo da mão armada, da mão como a mão do olho, portanto como uma mão conduzindo o lápis. Como ferramenta suscetível de marcar traços, traços inteligentes de escrita, o lápis se dá a conhecer como o menor e como variante mais eficaz das antigas espécies de bastões. Ele aparenta ser uma ferramenta que preencheria a pouco toda a garagem do Senhor Zuse do qual se pode hoje observar que ele é capaz de efetuar as mesmas funções, senão outras mais avançadas de maneira magistral a partir do momento que ela se torna pequena e manuseável. O pequeno utensílio de escrita contém implicitamente atos de explicação, de anulação, de vestígio, que estão sempre a nossa disposição como funções mnemônicas. O armamento da mão por meio do lápis como ferramenta de escrita faz a mão entrar em ressonância com uma esfera da quais os bastões mais ou menos transformados, determinam a estrutura instrumental da ação e da cognição. De maneira geral, alias bem ilustrada pelo exemplo do Olimpo cristão, a história da atribuição e da instrumentação está fundada sobre um modelo de representação tardio. A apresentação do significante encontra-se diferida. Desse modo, por exemplo, que o arado com uma só relha será

¹³ Caramuel y Lobkowitz, *Mathesis audax* (...), Lovanni apud Andream Bouvet 1644; Lobkowitz escreve: “Nil aliud, Lector candied interlege, quam audacis intellectu concipitur, & editu stylo audaci” p. 1. Armado de seu *Stylus audax* – lápis audacioso, Lobkowitz atravessa os oceanos e passa pelo firmamento: “Stylo & circino armata oceanos penetrat, regiones ultramarinas visitat terrae praecordia indagat, aeris inconstantias examinat, coelos transvolat, errorum colucres sphaeras deracinat, sydera (Solis imagines) perlustrat, ut tamquam apis argumentosa multas praerogativas abstrahat, quas methodo Theologo-Chymicâ sublimes, adtribuat illi, qui omnis imperfectionis expers. AUDACISSIMAN MATHESIN instituo, quae innumerabilia numeris, infinita limitibus ineffabilia voce, invisibilia coloribus adumbrare festinat” ibid.





glorificado em um momento em que os arados pluri-relha traçam os sulcos de longa data; o copo será exaltado, no momento em que um sistema bem diversificado e sofisticado de recipientes está inserido na realidade cotidiana. A forma primitiva da ferramenta é apresentada ao meditador a través da atribuição dos santos como o que é pertinente para o sagrado, do ponto de vista mnemotécnica. Ela é transmitida como um eco do *illud tempus*. É nela que é percebido o começo de um novo condicionamento. O sagrado *induzido* à consciência da verdade integral do novo estado. Resulta-se no momento em que a Renascença, com sua lógica instrumental e atributiva, concentra-se sobre o arco e flecha, a manipulação ligada a este instrumento já pertencente a um estado avançado. A razão que condiciona os instrumentos altamente desenvolvidos para venerar o princípio inicial em suas variantes arcaicas.

Tentaremos, a partir de uma configuração da ferramenta e da superfície, ou seja, do instrumento e da intenção ou objetivação, mostrar como o armamento da mão se desenvolveu precisamente como manipulação da ponta, e como a energia evocada por este armamento derrama ao mesmo tempo no pincel. Este conjunto de instrumentos que se completam mutuamente permanece ligado ao equipamento *arco e flecha* como figura da imaginação arquetípica e como dominante tanto sobre o plano mnemônico quanto sobre o da economia da percepção.

Sabemos que a pintura tem um papel importante para a gênese das assinaturas que designam a Renascença como uma época. Já mencionamos a perspectiva, interpretando-a como o olho armado na astronomia. Entretanto, se seguimos a opinião de Panosfsky, vemos como a pintura a elegeu como moradia. A pintura dá a ilusão da profundidade sobre uma superfície. Como a estratégia perspectivista da astronomia consiste em reduzir a profundidade do espaço graças a um aparelho ótico macroscópico, a pintura produz esta mesma profundidade com a ajuda deste mesmo aparato técnico da percepção como uma ilusão. Não é difícil reconhecer que a espacialidade constitui nos dois casos o problema





que é tratado agora sobre um novo plano. Tínhamos identificado o fato de permanecer sentado, o fato do observador ficar parado, o ato deste que emite seus olhares como o pressuposto do funcionamento do percurso ótico. Um diagnóstico similar impõe-se para a mão, consagrada na escrita, quando ela se põe a pintar: como o olho voa nas profundidades, a mão ativa concentra seu trabalho sobre o plano de um quadro. Sobre tela ou papel, ela acaricia calmamente a superfície com os pelos finos dos melhores pincéis. Percebendo a profundidade, a mão se detém unicamente na superfície, e de alguma forma também parada. A pintura espalha a evidência da obrigação de Eros nesta tensão entre a superfície e a profundidade. Ela exerce por assim dizer na imitação de um ritual altamente erótico. A leveza das manipulações na superfície designa a profundidade dos sentimentos.

Como instrumento da produção pictórica, ou seja, a produção de ilusões óticas, a réplica da flecha, do raio visual atirado, encontra-se realizado no pincel: enquanto o raio visual apresenta uma intencionalidade quente sob a forma de uma ponta afiada e dura na extremidade como uma flecha, a ponta mole e flexível do pincel constitui o símbolo de uma analogia de respeito ao contrário das profundidades imaculadas.

Se o armamento dos sentidos, assim como o armamento de um modo geral aparenta ser, se inscreve em uma lógica da compensação, ou seja, no caso do pincel uma “ponta de flecha” flexível engendra a ilusão de profundidade máxima. Ao contrário, o raio visual com o seu corte de lança, tende aniquilar a profundidade espacial e a distancia, visando a identificação entre os termos *a quo* e *ad quem*.

Na Renascença, os modos do armamento sob o horizonte do arco e flecha que apresentamos – telescópio, lápis, pincel – devem, porém ser especificamente posto em relação com a orientação *escritural* da economia da percepção. A partir desse momento, queremos submeter o processo da escrita em uma análise mais aprofundada.





A história mediática do bastão com o qual finalmente se aprendeu a escrever mostra que em sua origem todo signo tinha um direito de gravura, de entalhe. Inicialmente, escrever é gravar, entalhar, traçar, *arar*, quer dizer traçar os sulcos visando a esperada colheita. Em seguida escrever torna-se o fato de fazer os entalhes em argila ou pedra. A grafia estava em um fosso, era necessário agora executá-lo em três dimensões. O espaço não pode entrar no estado precário da macroscopia e da ilusão perspectiva que no momento do entalhe do signo em profundidade está inteiramente aniquilado¹⁴, como no caso da transcrição da escrita cuneiforme. Gwendolyn Leick escreve sobre isso que:

“Transformando a plasticidade dos originais em textos uni-dimensionais e praticamente desprovidos de sentido, o erudito consciente contribui, contra suas melhores intenções, em preservá-la de toda leitura, como quando forem amortalhadas na areia”¹⁵.

O ato de “ficar fora da profundidade”, realizado graças aos bons lápis e, sobretudo graças aos instrumentos de pontas moles, como o pincel, evidencia um *habitus* de estar-parado. Foi descrito no plano da técnica da imaginação e da economia da percepção como um pressuposto de uma forte presunção de profundidade. O jogo com a superfície, com a grafia da *charta*, do papel ileso ou justamente acariciado, beneficia de uma maneira louvável a qualidade inicial da mina. O lápis tinha de fato a propriedade de uma punção ou de uma faca, em todo caso referente a um ferro pontiagudo. Quer dizer que quanto menos o instrumento da nova grafia produz efetivamente profundidade, menos ela faz entalhes verdadeiros e mais a profundidade cola aos produtos realizados graças a ele

¹⁴ Cf. igualmente a definição “*Sancta sculptura*” dada por Athanasius Kirchner em relação aos hieróglifos: “*nihil aliud est quam Rei sacrae ymbolum saxis insculptum*”, *OEdipus Aegyptiacus, h. e. universalis Hieroglyphicae Veterum Doctrinae Temporum iniuria abalita INSTAURATIO (...)*, Ramae ex Typographia Vialis Mascardi 1652, Tomus III, Cap. I, p.8.

¹⁵ “By rendering the plasticity of the originals to one-dimensional and practically meaningless texts, the conscientious scholar ensures in spite of his best intentions, that they remain as unread as when they were still buried in the sands”, *Sex and Eroticism in Mesopotamian Literature*, London and New York 1994, p. 5.





enquanto fantasma mnemônico. Mas, a economia da percepção entra em uma nova fase que podemos associar à Renascença: a dependência da ferramenta de escrita às relhas do arado e dos instrumentos de ranhura da terra torna-se livremente disponível em um período de imaginação virulenta. As ferramentas de escrita emigraram como bastões *carregados*, na esfera simbólica de um outro objeto arcaico, quer dizer no império da flecha. Na Renascença, a velha concorrência entre aldeões e caçadores/guerreiros evoluiu a favor desses últimos. O arado abdica e se esvaece diante de uma versão livre, móvel e rápida de um bastão especificamente pontiagudo. Esta vara deve ser pensada como um potencial circunscrito entre o arco e a corda da qual uma retirada mínima da mão garante, no ato da tensão, um máximo de potência. A “mão retirada” é evidentemente a mão parada, a mão do movimento imperceptível, quase micromecânico.

A Renascença produz a configuração de sua consciência graças a uma montagem de armas que opera na superfície; diante, sobre e atrás dessa superfície. Essas armas executam precisamente este jogo com um mínimo de “diante” ou de “atrás”, como as variações de um escrita arcaica em profundidade novamente interpretada. Nas disciplinas de vanguarda epistemológicas – a astronomia e a pintura – sopraram um conjunto de sistemas científicos refinados fazendo ligação aos véus de uma pan-ótica fantasmática desenhadas com um lápis macio. Contudo, na arte que caracteriza a Renascença, um gênero permanece devedor ao culto mais antigo do instrumento: trata-se da *ars secandi* – a arte de cortar – a anatomia. No momento em que as artes da Renascença investem-se, a partir da primazia do visual sobre o arranjo da profundidade pelas técnicas da imaginação, parece que com a anatomia se produz uma recaída no uso pré-moderno da ponta. Por que na Renascença é impossível renunciar ao domínio do corpo pela faca, o corte profundo? Se o olho bem exercitado do leitor torna-se o ponto de referencia inacessível de toda atividade cognitiva, então o corpo torna-se uma massa excedente. Se Eros torna-se o assunto dos oculistas, então a corporeidade será tratada sob o título de um





fantasmalogia. Dessa maneira, o corpo cai fora da reorganização da percepção de modo que ele é o excesso indeterminado onde mesmo assim contenta-se o olho e a mão. Como o vestígio de um tempo ctoniano sempre já terminado, o corpo fica curiosamente em segundo plano. E já que ele recusa à nova festa da superfície e não pode desvanecer nesta lógica, só se pode encará-lo com o instrumento de ontem, o CULTOR, o arqui-instrumento, trata-se de ultrapassar a principal ferramenta da agricultura.

Na verdade, o processo da escrita e do uso do escalpelo se diferenciam muito pouco. Como procedimento analítico, portanto dissolvente, separando os membros uns dos outros, a *ars secandi* constitui o núcleo da gramática, portanto desta maneira de olhar a escrita que decidiu elucidar as funções da produção do sentido. A decomposição do *corpus* em seus *membra* é talvez um evento que indica uma revolução nem tanto fisiológico-médica, mas uma das conseqüências que acarreta a vitória total da ponta e da escrita.

Em seu livro *A carne e a pedra*, Richard Sennet propõe a hipótese de que a leitura faria subir a temperatura do corpo e que isto seria uma razão latente do fato de concebermos a ocupação da escrita na antiguidade de uma importância extraordinária¹⁶. O prazer de agir teria assim sido reforçado graças ao reaquecimento que procura o tratamento dos homens pela escrita. Se admitirmos o reaquecimento como indício de certa erotização, nada impede então que a economia da percepção e a economia erótica estejam paralelas: não é gratuito o fato que Eros torna-se o patrono da nova maneira de ser na Renascença. O calor erótico está reinvestido na leitura, o lado frontal se reaquece na confrontação com a superfície mágica. A interação não mais significa o processo do reencontro entre dois seres humanos, mas a relação com o instrumento, com a armadura do sentido. A

¹⁶ R. Sennet, *Fleisch und Stein*. Der Körper und die Stadt in der westlichen Zivilisation (O corpo e a cidade na civilização ocidental) trad. do americano por Linda Meissner) Berlin 1995, p.45 (A nudez na antiguidade).





sensualidade espalha-se na instrumentação. São, sobretudo, a concupiscência dos olhos e a sensibilidade tátil da mão que exigem suas satisfação com a ajuda de dispositivos apropriados.

Se o tiro recoloca a sulcagem considerada como uma auto-interpretação fóssil, Eros começa uma nova carreira como deus da individualização na Renascença. A festa de Eros nos mostra que ele tem agora, liberado da penetração corporal em profundidade, conquista um império virtual e artificial de onde ele comanda as formas de organização da sensualidade. O arco e a flecha servem dessa maneira como instrumento simbólico de individualização como o *terminus à quo* e o *terminus ad quem* que são aqui separados um do outro e agem doravante como tensão extrema, como diferença. É na Renascença que começa-se a operacionalização deste conceito de individualidade, quer dizer, de Um contra o Outro; nos servimos para isso de outras ferramentas, mais eficazes: as armas de fogo carregadas de pó negro.

Publicações recentes

SAMSONOW, E. "Oblique Architecture, ornament and the search for orientation in text". In: Ghrebh- 8. São Paulo: CISC/PUC, 2006. Disponível em <http://www.cisc.org.br/revista/ghrebh8> . Acesso em 01 fev. 2007.

SAMSONOW, E. O inferno: a perversão do sagrado reino das trevas. São Paulo: SESC. Disponível em <http://www.sescsp.org.br/sesc/images/upload/conferencias/121.rtf> . Acesso em 01 fev. 2007.

SAMSONOW, E. Flusser Lectures. Was ist anorganischer Sex wirklich? Theorie und kurze Geschichte der hypnogenen Subjekte und Objekte. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2005.

SAMSONOW, E. Fenster im Papier: Die imaginäre Kollision der Architektur mit der Schrift oder die Gedächtnisrevolution der Renaissance. München: Fink, 2001.





SAMSONOW, E. Die Erzeugung des Sichtbaren. Die philosophische Begründung naturwissenschaftlicher Wahrheit bei Johannes Kepler. München: Fink, 1987.

