

A PERCEPÇÃO COMO EXISTÊNCIA E SUAS METALINGUAGENS

Crystal Sandres Duarte

Este artigo tem como objetivo tratar das estreitas relações entre percepção, existência e imagem. Reconhecendo a imagem como parte importante do status de existência e a percepção como um semelhante do próprio ato de existir, com o objetivo de traçar uma linha entre os três que evidencie uma submissão da existência e, da imagem, ao aparelho perceptivo que gera e assimila tanto um quanto o outro.

Crystal Duarte, 26 anos, é pesquisadora e artista visual, mestranda na UFRJ na linha de pesquisa de linguagens visuais. Sua pesquisa contempla um diálogo entre experiência e linguagem, onde linguagem é vida e a poesia se exprime da vivência.

INTRODUÇÃO

O artigo em questão pretende evidenciar o quão profundos são os vínculos entre percepção e existência, bem como aqueles entre existência e imagem. O objetivo é compreender a percepção como uma parte significativa da experiência no mundo material, tão significativa que pode ser confundida com o próprio ato de existir. Assim, alterando a percepção altera-se também a existência, podendo ser, então, a percepção alterada a chave para experiência transcendental perseguida dos usuários de drogas aos religiosos.

Quanto à relação dos dois elementos mencionados até aqui com a imagem, pode-se dizer que ela atravessa todo o processo que entendemos como vida. As imagens são como primeiramente se conhece as coisas, como são absorvidas e são também aquilo que é gerado. Gerado quando na reprodução, porque se existe também como imagem, então o parto é também o parto de uma imagem. Além disso, da pintura, ao cinema, à fotografia, o que são geradas são imagens. Geram-se imagens da mesma forma que a mente faz quando é absorvida, primeiramente pelos olhos, uma imagem e essa imagem então se compõe na nossa mente como memória e nos acompanha até mesmo quando o objeto — portador original da imagem — vai embora.

A pesquisa aqui presente captura semelhanças que circundam a existência, o ato individual com que a processamos — a percepção, e um fio que liga o externo do corpo ao interno, a imagem. Em um tabuleiro onde todas as peças do jogo parecem ser as mesmas, é possível enxergar um tipo de exercício metalinguístico entre a percepção, processo através do qual é assimilada a vida, as imagens absorvidas do mundo material e, as produções de imagem no mundo material, processo no qual recria-se, de certa forma, a existência em um dos seus aspectos essenciais, o imagético.

Conforme se estreitam as relações entre os três elementos aqui mencionados (existência, percepção e imagem), mais se reforça a possibilidade de que a percepção alterada inspire não apenas aspectos transcendentais espirituais, mas aspectos que se relacionam com a própria produção de imagem, intimamente ligada

também aos processos perceptivos e à presença e experiência no mundo material. Se a percepção alterada permite uma compreensão diferente das coisas através de um determinado desvio do direcionamento cotidiano perceptivo, permitiria também o acesso a representação de tal interpretação alterada das

circunstâncias. Além disso, a produção de imagem foi feita para interagir com os aparelhos perceptivos já que por eles são captadas. Assim, pode-se dizer que a produção de imagem depende duplamente do aparelho perceptivo, dele surgindo e para ele sendo destinado.

PERCEPÇÃO/EXISTÊNCIA

A partir das considerações do filósofo francês Henri Bergson (1859-1941), em seu livro *Matéria e memória* (1999), sobre a existência dos objetos e a do próprio indivíduo no “mundo material”, é possível concluir que esta é composta pela soma de dois aspectos: um material e outro imagético ou representativo.

A matéria, para nós, é um conjunto de "imagens". E por "imagem" entendemos uma certa existência que é mais do que aquilo que o idealista chama uma representação, porém menos do que aquilo que o realista chama uma coisa - uma existência situada a meio caminho entre a "coisa" e a "representação"

(Bergson, 1999, p. 1).

Assim, compreende-se que a existência de qualquer coisa e qualquer um “é uma imagem, mas uma imagem que existe em si” (Ibid., p. 2). Ainda que isso

signifique que uma existência não está atrelada a outra, por exemplo, caso eu deixasse de existir agora, as árvores, a rua, o leitor do artigo em questão e todo o resto continuariam a existir mesmo que eu não estivesse aqui para percebê-los e experienciá-los. No entanto, na minha experiência individual, seria como se todo o resto tivesse evaporado junto comigo. O indivíduo se encerra junto da percepção e sendo a percepção o fio que liga a nossa existência a do mundo, o desaparecimento do sujeito é, para ele, o fim do mundo.

As faculdades perceptivas estão atreladas à condição da existência do indivíduo de tal forma que “a totalidade das imagens percebidas subsiste, mesmo se nosso corpo desaparece, ao passo que não podemos suprimir nosso corpo sem

fazer sumir nossas sensações” (Bergson, 1999, p. 59). Além disso, para ser percebido, não basta que determinado objeto exista no mesmo espaço que um indivíduo, para que o objeto seja notado ele deve percorrer caminhos ainda mais sujeitos à subjetividade, para Bergson “não há percepção sem afecção. A afecção é, portanto, o que misturamos, do interior de nosso corpo, à imagem dos corpos exteriores” (Ibid., p. 60).

A afecção atravessa a percepção, a ação e, também a memória, fenômeno categorizado por Bergson como “uma sobrevivência das imagens passadas” (1999, p. 69) e, que ocorre no interior do corpo, ou seja, no terreno da afecção:

Assim como os objetos exteriores são percebidos por mim onde se encontram, neles e não em mim, também meus estados afetivos são experimentados lá onde se produzem, isto é num ponto determinado de meu corpo.(...) Quando dizemos que uma imagem existe fora de nós, entendemos por isso que ela é exterior ao nosso corpo. Quando falamos da sensação como de um estado interior, queremos dizer que ela surge em nosso corpo

(Ibid., p. 59).

De acordo com Deleuze (1925-1995), a afecção se relaciona com os afetos

do sujeito que absorve a imagem, “uma coincidência entre o sujeito e o objeto, ou a maneira pela qual o sujeito se percebe a si próprio, ou melhor, se experimenta e se sente de dentro” (1983, p. 87).

A partir das afirmações de Deleuze e Bergson, entende-se que a afecção media o próprio ato da percepção, enfatizando ainda mais os aspectos subjetivos da existência no mundo material. A afecção, então, é como um instrumento de seleção que determina o que é absorvido, as interações e, principalmente, aquilo que será lembrado depois da experiência, que, em última instância vai gerir as relações do indivíduo com o mundo material:

Digamos inicialmente que, se colocarmos a memória, isto é, uma sobrevivência das imagens passadas, estas imagens irão misturar-se constantemente à nossa percepção do presente e poderão inclusive substituí-la. Pois elas só se conservam para tornarem-se úteis: a todo instante completam a experiência presente enriquecendo-a com a experiência adquirida; e, como esta não cessa de crescer, acabará por recobrir e submergir a outra. (...) É preciso levar em conta que perceber acaba não sendo mais do que uma ocasião de lembrar, que na prática medimos o grau de

realidade com o grau de utilidade, que temos todo o interesse, enfim, em erigir em simples signos do real essas intuições imediatas que coincidem, no fundo, com a própria realidade

(Bergson, 1999, p. 69).

O escritor e filósofo inglês Aldous Huxley (1894-1963), em seu livro *As Portas da Percepção* (originalmente publicado em 1957), afirma esse caráter individual da experiência que entendemos como existência:

Vivemos, agimos e reagimos uns com os outros; mas sempre, e sob quaisquer circunstâncias, existimos a sós. Os mártires penetram na arena de mãos dadas; mas são crucificados sozinhos. Abraçados, os amantes buscam desesperadamente fundir seus êxtases isolados em uma única autotranscendência; de balde. Por sua própria natureza, cada espírito, em sua prisão corpórea, está condenado a sofrer e gozar em solidão. Sensações, sentimentos, concepções, fantasias — tudo isso são coisas privadas e, a não ser por meio de símbolos, e indiretamente, não podem ser transmitidas. Podemos acumular informações sobre experiências, mas nunca as próprias experiências. Da família à nação, cada grupo humano é uma sociedade de universos insulares

(Huxley, 2002, p. 12).

Por se confirmarem pela experiência e terem como intermediadora a percepção, os receptores que residem no corpo e as sensações neles provocadas quando por um motivo qualquer se distanciam de um padrão de funcionamento cotidiano, são facilmente e, constantemente, confundidas ou consideradas como manifestações sagradas ou experiências transcendentais.

Foi assim para o físico e filósofo Gustav Fechner (1801-1887) que em meio aos seus experimentos foi assolado por uma cegueira. Fechner estava interessado nos efeitos da luz do sol sob o sistema ocular e, como parte do seu método de pesquisa empírica, o cientista encarava o sol por determinado tempo em prol da observação. No entanto, tais experimentos provavelmente danificaram gravemente suas funções visuais, provocando a cegueira. Nesse período, Fechner se interessou profundamente por questões religiosas, as quais ele associava aos receptores visuais do corpo, os olhos, integrantes essenciais das nossas capacidades perceptivas e, inspiração para as analogias de Fechner sobre os anjos. Nas considerações de Fechner, o filósofo aponta:

O homem é um microcosmo, isto é, um universo em miniatura de acordo em demonstrá-lo. Seu órgão mais nobre é uma esfera alimentada de luz, como o será o órgão mais nobre do grande universo, com a única diferença que seu desenvolvimento será autônomo e sem fim

(Fechner, 1998, p. 18).

A passagem do livro de Fechner reforça a ideia do universo particular no indivíduo, cujos portais são seus órgãos receptores e seu desdobramento se dá na sensação. Para teorizar sobre o que seria uma descrição da anatomia dos anjos, Fechner continua a se basear em aspectos da anatomia dos olhos, considerando a esfera como “uma forma perfeita” e mais uma vez traçando um comparativo entre as composições humanas e as do universo, argumentando que a Terra “órgão mais acabado e mais finamente sensível entre as criaturas tem precisamente a forma de uma esfera” (1998, p. 19).

Além disso, Fechner também via nas estruturas oculares o potencial de servirem de modelo para seres autônomos superiores por, de acordo com o filósofo, carregarem em si “todos os sistemas que formam o organismo inteiro do homem”. Fechner explica:

(...) com efeito, um sistema se organiza sempre de maneira concêntrica em torno de um outro, enquanto esses mesmos sistemas se misturam no resto do organismo de maneira muito desordenada. O olho é um organismo inteiro em miniatura; mas é um organismo no qual a natureza em formação conseguiu se decantar. O sistema nervoso transformou-se em retina; o sistema vascular a cercou, tomando a forma de uma túnica de pequenos vasos envolvida, por sua vez, por um sistema de películas fibrosas, de pele dura; aqui se instalam num belo arranjo os músculos oculares; o conjunto é protegido por uma estrutura óssea, as paredes da órbita. A parte restante do olho, que dá para o exterior, é recoberta pela conjuntiva, prolongamento da pele externa;

(1998, p. 21)

A partir dos fragmentos apresentados, é possível reconhecer um tipo de padrão nas conclusões de Fechner onde os sistemas maiores se repetem nos menores em miniatura e, em relação cíclica e cosmogônica: “O homem é um microcosmo” (1998, p. 18 e 19), “o olho é um organismo inteiro em miniatura” (Ibid. p. 21); essas duas passagens indicam uma compreensão metalinguística sobre o funcionamento do homem e do universo, uma repetição desse conjunto em escala,

dentro do corpo e, setorizado no organismo humano que, é o próprio universo, ao mesmo tempo em que dele faz parte.

Ao perder a visão, Fechner entende as faculdades perceptivas como a própria existência. Sendo a imagem, coletada pela visão, um dos dois aspectos essenciais da existência no mundo material, como visto a partir dos fragmentos de Bergson. A ausência de tal aspecto essencial fez com que Fechner se inclinasse sobre os estudos que se dedicam a justificar a própria existência (religião) e, a partir deles, compor sua própria ideia de um plano superior, baseada nas suas experiências empíricas e sensoriais que equivalem a sua existência.

Huxley provavelmente associaria as conclusões de Fechner e sua experiência com a cegueira com a vivência de um "inferno" que pode ser comparada a uma "experiência visionária negativa". O autor explica a partir de suas experiências com mesalina que "experiências visionárias" positivas "são, via de regra, associadas a uma sensação de separação do corpo, a um sentimento de despersonalização", enquanto as negativas são descritas da seguinte forma:

o mundo se transfigura para pior, a individualização é intensificada e o visionário negativo sente-se preso a um corpo que parece tornar-se cada vez mais denso, mais comprimido, até que acaba por sentir-se reduzido à condição de torturada consciência de um aglutinado de matéria compacta, não maior que uma pedra que pudesse ser contida entre as mãos. Vale a pena observar que muitos dos sofrimentos narrados nas várias descrições do Inferno são castigos de pressão e constrição. Os pecadores de Dante eram enterrados na lama, encerrados em troncos de árvores, aprisionados em blocos de gelo, esmagados entre rochas. Seu Inferno é psicologicamente verdadeiro. Muitas de suas punições são experimentadas pelos esquizofrênicos e por aqueles que tomam mesalina ou ácido lisérgico, sob condições desfavoráveis.

(Huxley, 2002, p. 75)

O inferno de Fechner era *psicologicamente verdadeiro* e materialmente também. Além disso, era também indeterminado, assim como denota Huxley sobre o que vivem os esquizofrênicos que por "não saberem eles (o que não acontece com quem ingere mesalina) quando — se jamais — ser-lhes-á dado volver à reconfortante banalidade da existência normal" até suas mais po-

sitivas visões se tornam “aterradoras” (2002, p. 77). Assim, pode-se dizer que Fechner viveu uma experiência análoga aos castigos das experiências visionárias e, sem *prazo* como a experiência do esquizofrênico.

Qualquer alteração que ocorra nas faculdades perceptivas são sentidas no corpo como um fenômeno que afeta diretamente a relação do indivíduo com a vida. Assim, as relações com o transcendental e o místico sempre tiveram relações históricas e culturais com a percepção alterada, seja através da ingestão de substâncias que provoquem desbalanceamentos químicos ou biológicos, ou, através de uma deficiência de nutrientes, ou, em algum órgão perceptivo, como no caso de Fechner. Sobre esse aspecto, Huxley nos elucida sobre as experiências visionárias medievais e a Semana Santa:

No que tange às vitaminas, cada inverno medieval era um longo e involuntário jejum, e a ele se seguiam, pela Quaresma, quarenta dias de abstinência voluntária. A Semana Santa encontrava os fiéis maravilhosamente bem preparados, quanto ao equilíbrio bioquímico de seus organismos, para seus tremendos estímulos ao pesar e à alegria, para uma conveniente contrição da consciência e uma

autotranscendente identificação com o Cristo ressurrecto. Nessa quadra da mais alta excitação religiosa e do mais baixo consumo de vitaminas, os êxtases e as visões eram quase que triviais. E era isso que se poderia esperar que acontecesse.

(2002, p. 82)

Outro exemplo também fornecido por Huxley está nos mantras, cantos, salmos, sutras, entre outros de diversas religiões, ou práticas meditativas que, de acordo com o autor, tem um “propósito psicoquímico-fisiológico” de “aumentar a concentração de dióxido de carbono no organismo a fim de diminuir a eficiência da válvula redutora — o cérebro — até que esta dê passagem a percepções, biologicamente inúteis, oriundas da Onisciência” (2002, p. 78). Além desses, outro exemplo comumente citado (inclusive por Huxley) da percepção alterada como princípio ativo da experiência religiosa é a ingestão do peiote e do ayahuasca para fins ritualísticos.

No entanto, Huxley afirma em seu livro não confundir a experiência com a mescalina, ou com nenhuma outra droga, “com a compreensão do fim e do derradeiro objetivo da vida humana”. O autor nos elucida:

Tudo o que estou sugerindo pode ser assim resumido: a experiência com a mescalina é o que os teólogos católicos chamam de "uma graça gratuita", não necessariamente para a salvação, mas potencialmente valiosa e que, se realizada, será prazerosamente aceita. Ver-se livre da rotina e da percepção ordinária, ser-lhe permitido contemplar, por umas poucas horas em que a noção de tempo se esvai, os mundos exterior e interior, não como eles se mostram ao animal dominado pela idéia de sobrevivência ou ao ser humano obcecado por termos e idéias, mas tais como são percebidos pela Onisciência — direta e incondicionalmente —, eis uma experiência de inestimável valor para qualquer indivíduo, especialmente para o intelectual (...)

(2002, p. 44).

Assim, mesmo que de acordo com as conclusões de Huxley, os estados alterados de percepção não proporcionem respostas sobre a condição humana, talvez possa-se dizer que proporcionem possibilidades, uma vez que fazem o indivíduo transcender de sua experiência comum, cotidiana, de existência. Talvez as alterações às faculdades perceptivas sejam a única forma em vida, nesse plano de existência, de experienciar qualquer tipo de transcendência, uma vez que essas se conectam intimamente com aquilo que entende-se como *existir*.

METALINGUAGENS E ESTIMULANTES

A percepção, sendo ela um veículo que media nossa experiência com qualquer coisa no mundo material, acaba possivelmente se tornando um tipo de padrão, um modelo repetido fora do corpo e compreendido, à nível de organização, possivelmente como linguagem. No cinema, por exemplo, as lentes da câmera funcionam como os olhos e a imagem-movimento — termo introduzido pelo fi-

lósofo francês Gilles Deleuze (1925-1995) e que se refere a um "bloco de espaço-tempo" diante de um todo, o que dentro do universo do filme corresponde ao plano — seria o correspondente à memória. Assim, o cinema simula na sua produção as capacidades perceptivas do indivíduo de absorver o mundo em imagens.

As amarras entre o cinema como meio de representação e a percepção se

estreitam ainda mais se observadas de perto. Em seu livro, Bergson divide a forma com que o indivíduo se relaciona com o mundo material em três categorias: percepção, ação e afecção. Deleuze, em sua obra *Cinema 1 — A Imagem-Movimento* (1983), classificou a imagem-movimento em três variedades, equivalentes aos três tipos possíveis de planos. São essas três variedades: imagem-percepção, imagem-ação e imagem-afecção equivalentes aos tipos de plano aberto, médio e primeiro plano. Para o filósofo, a imagem-movimento se divide em tais categorias quando reportada a um espectador, ou seja, para ser absorvida (1983, p. 88). As categorias de Deleuze e Bergson se relacionam em mais do que apenas no nome.

A imagem-percepção, por exemplo, presente no plano aberto ou conjunto (Ibid., p. 94), é onde domina a relação entre o "sensório" e o "motor", já que a percepção é fenômeno espacial e também sensível, onde a *distância* cumpre um papel fundamental. Para Bergson, é a distância que mede "nossa ação possível sobre as coisas e por isso, inversamente, a ação possível das coisas sobre nós" (1999, p. 58). É através da distância, então, que a percepção analisa a "maior

ou menor iminência de perigo", assim, é a distância que separa uma ação *virtual*, de uma ação real, uma possibilidade de uma interação. A distância é também o que difere um plano aberto (imagem-percepção) de um plano médio (imagem-ação). O plano aberto é onde se evidenciam relações espaciais entre um personagem e outro, ou, entre personagem e objeto, ou, personagem e ambiente, relações entre o motor e o sensível; e é justamente esse o mecanismo pelo qual a percepção é responsável.

Os dois outros tipos de plano (primeiro plano e plano médio), na análise de Deleuze, também se associam às nomenclaturas de Bergson. A imagem-ação (plano-médio) acomoda em geral as ações necessárias para o desdobramento narrativo do filme. Em contraste com a imagem-percepção (plano aberto), a imagem ação aproxima os elementos em cena, enquadrando perfeitamente os momentos de contato/interação, da ação real e não apenas virtual, como colocaria Bergson. Se na imagem-percepção são evidenciadas as relações espaciais, na imagem-ação são evidenciados os elementos ativos de determinada cena em interação. "O par forma-

do pelo objeto e pela emoção surgirá, portanto, na imagem-ação como seu signo genético” (Deleuze, 1983, p. 198), uma vez que neste tipo de imagem está a fórmula para corporificar a ação.

Quanto à imagem-afecção, o primeiro plano, este tem também relações profundas com o conceito de afecção apresentado por Bergson. Lembrando que, para Bergson, a afecção é “o que misturamos do interior de nosso corpo, à imagem dos corpos exteriores; é aquilo que devemos extrair inicialmente da percepção para encontrar a pureza da imagem” (1999, p. 60). Assim, é possível entender a afecção como um tipo de afeto pelo qual passa a percepção e conseqüentemente também a ação, já que só podemos interagir com aquilo que percebemos. Assim, como visto anteriormente neste artigo, a afecção funciona como intermediária entre a percepção e a ação, um intervalo entre as duas coisas. O primeiro plano também representa um intervalo na sintaxe cinematográfica entre o plano aberto e o plano médio.

Primeiramente, é preciso entender que no lugar de afeto, a imagem-afecção será utilizada para transmitir emoção pura, sem nenhuma outra informação,

operando assim, a partir de uma mudança radical da dimensão imagética do conjunto. No livro de Deleuze, um trecho de um pensamento do diretor soviético, Sergei Eisenstein (1898-1948), ajuda na compreensão do tópico em questão: “cada uma dessas imagens é um ponto de vista sobre o todo do filme, uma maneira de captar esse todo que se torna afetivo no primeiro plano, ativo no plano médio, perceptivo no plano conjunto” (1983, p. 94). Assim, a imagem-afecção representa uma quebra no movimento do qual participam as duas outras imagens: a imagem-percepção e a ação fazem parte de um movimento de “translação” dos conjuntos (planos) em volta do todo (filme), enquanto na imagem-afecção, o movimento, como colocado por Deleuze, se transforma de “translação” para “expressão” (DELEUZE, 1983, p. 88). Podendo assim, ser compreendido, sentido, por si só, quase como independente do todo.

O cinema, então, trabalha a imagem-movimento como a mente trabalha as imagens do mundo material. Se, como visto neste artigo, “o homem é um microcosmo” (Fechner, 1998, p. 18), um corpo onde o universo se inscreve ao mesmo tempo em que está inscrito

no universo e, o cinema reproduz determinadas funções desse corpo, no caso, basicamente a função que assimila a existência, então o cinema faz referência a própria coisa que simula, a vida. Assim, o cinema cultiva profundas relações metalinguísticas com a existência do indivíduo no mundo material e com o próprio universo, já que tem como função produzir um aspecto fundamental da condição para existência: a imagem.

Em uma outra elaboração de cinema, menos mimética e mais sensorial, as relações de simulação com a percepção continuam e transbordam para o estímulo do aparelho perceptivo. A série de filmes de Stan Brakhage (1933-2003), intitulada *Dog Star Man* (1961-1964), é um exemplo perfeito e captura com excelência aquilo que o artista diz em seu manifesto *Metáforas da visão* (1963):

Imagine um olho não governado pelas leis fabricadas da perspectiva, um olho livre dos preconceitos da lógica da composição, um olho que não responde aos nomes que a tudo se dá, mas que deve conhecer cada objeto encontrado na vida através da aventura da percepção. Quantas cores há num gramado para o bebê que engatinha, ainda não consciente do "verde"? Quantos arco-íris pode a

luz criar para um olho desprovido de tutela? Que consciência das variações no espectro de ondas pode ter tal olho? Imagine um mundo animado por objetos incompreensíveis e brilhando com uma variedade infinita de movimentos e gradações de cor. Imagine um mundo antes de "no princípio era o verbo".

(Brakhage, 1983, p. 341)

Nos filmes, Brakhage apresenta uma série de imagens confusas, compostas de sobreposições, excessos de movimento, falta de foco, entre outros aspectos que tornam difícil a compreensão dos elementos na imagem. Brakhage pretendia assim captar a vida de uma outra forma. A câmera mantém seu pacto de simulação com os órgãos perceptivos visuais, mas, dessa vez, a percepção não está sendo trabalhada em seu nível de performance cotidiano.

Em seu manifesto, Brakhage faz alusão a um tipo de "visão ampliada" do artista, um tipo de "vidência" (Brakhage, 1983, p. 342). Huxley parece assimilar esse mesmo tipo de *vidência* do artista e compreendê-la através da experiência da mesalina:

O que nós outros só vemos sob a influência da mesalina pode, a qualquer tempo, ser visto pelo artista, graças a sua constituição

congenita. Sua percepção não está limitada ao que é biológica ou socialmente útil. Algo do saber inerente à Onisciência flui através da válvula redutora do cérebro e do ego e atinge sua consciência. Isso lhe dá um conhecimento do valor intrínseco de tudo o que existe.

(Huxley, 2002, p. 23)

As semelhanças entre o cinema de Brakhage e as experiências de estados de percepção alterada de Huxley continuam:

A mescalina aviva consideravelmente a percepção de todas as cores e torna o paciente apto a distinguir as mais sutis diferenças de matiz que, sob condições normais, seriam totalmente imperceptíveis. Poder-se-ia dizer que, para a Onisciência, os chamados caracteres secundários das coisas seriam os principais. Contrariamente a Locke, ela consideraria as cores dos objetos como mais importantes e, pois, merecedoras de maior atenção que suas massas, posições e dimensões. Tal como ocorre com os consumidores de mescalina, muitos místicos percebem cores de uma intensidade preternatural, não só em seu mundo interior como também no das coisas objetivas que os rodeiam. Fato idêntico ocorre com os indivíduos suscetíveis a ou que sofrem de psicoses. Há certos médiuns para os quais as revelações que se manifestam, por breves períodos, nos indivíduos que ingerem

mescalina são uma experiência diária, de todas as horas, por longos espaços de tempo.

(Huxley, 2002, p. 20)

Comparando os fragmentos acima de Huxley e Brakhage, é possível concluir que Brakhage também fundamentava suas produções de imagem no cinema em adventos da percepção, mantendo e desdobrando o acordo de semelhança existente entre o cinema e o aparelho psíquico. As imagens difusas e puramente retinianas, não ligadas por uma trama narrativa, estimulam o aparelho perceptivo de uma outra forma e encorajam a contemplação não cotidiana do mundo, incluindo, generosamente, o espectador nessa “visão do artista” ou do drogado, que observa o exterior despretensiosamente. Além disso, tais imagens funcionam em um tempo diferente das imagens que cedem ao tempo das narrativas, o propósito é justamente *viajar*, se deixar perceber ao invés de entender, responder ao estímulo sensível.

Em suas observações empíricas sobre os efeitos da mescalina Huxley descreve:

As três peças formavam um intrincado desenho de horizontais, verticais e oblíquas — desenho tanto mais interessante por não estar sendo interpretado em termos de suas relações

de espaço. Mesa, cadeira e escrivaninha constituíam uma composição que se assemelhava a algo por Braque ou Juan Gris: uma natureza-morta nitidamente relacionada com o mundo objetivo, mas onde não havia profundidade, nada de realismo fotográfico. Eu examinava minha mobília, não como o utilitário, que tem de sentar-se em cadeiras, escrever em escrivaninhas e em mesas; não como o operador cinematográfico ou o investigador científico, mas como o esteta puro, cuja única preocupação se cinge às formas e suas relações dentro do campo visual ou dos limites de um quadro.

(2002, p. 17)

Tal descrição abre espaço para especulação de outro meio de representação, especificamente a pintura, como sendo utilizados para traduzir a imagem vislumbrada durante uma experiência de estado alterado de percepção. Ou, talvez seja apenas um resultado da "visão do artista" a que se referem tanto Brakhage como Huxley. De qualquer forma, as duas coisas se referem a uma percepção não-cotidiana do mundo material. Huxley explica:

Cada um de nós é capaz de lembrar-se, a qualquer momento, de tudo o que já ocorreu conosco, bem como de se aperceber de tudo o que está acontecendo em qualquer parte

do universo. A função do cérebro e do sistema nervoso é proteger-nos, impedindo que sejamos esmagados e confundidos por essa massa de conhecimentos, na sua maioria inúteis e sem importância, eliminando muita coisa que, de outro modo, deveríamos perceber ou recordar constantemente, e deixando passar apenas aquelas poucas sensações selecionadas que, provavelmente, terão utilidade na prática". De acordo com tal teoria, cada um de nós possui, em potencial, a Onisciência. Mas, visto que somos animais, o que mais nos preocupa é viver a todo o custo. Para tornar possível a sobrevivência biológica, a torrente da Onisciência tem de passar pelo estrangulamento da válvula redutora que são nosso cérebro e sistema nervoso. O que consegue coar-se através desse crivo é um minguido fio de conhecimento que nos auxilia a conservar a vida na superfície deste singular planeta. (...) A maioria das pessoas, durante a maior parte do tempo, só toma conhecimento daquilo que passa através da válvula de redução e que é considerado genuinamente real pelo idioma de cada um. No entanto, certas pessoas parecem ter nascido com uma espécie de desvio que invalida essa válvula redutora. Em outras, o desvio pode surgir em caráter temporário, seja espontaneamente, seja como resultado de "exercícios espirituais" voluntários, do

hipnotismo ou da ingestão de drogas. Mas o fluxo de sensações que percorre esse desvio, seja ele permanente ou temporário, não é suficiente para que alguém se aperceba "de tudo o que esteja ocorrendo em qualquer lugar do universo" (uma vez que o desvio não destrói a válvula de redução, que ainda impede que se escoe por ela toda a torrente da Onisciência), embora possibilite a passagem de algo mais — e sobretudo diferente — do que aquelas sensações utilitárias, cuidadosamente selecionadas, que a estreiteza de nossas mentes considera uma imagem completa (ou, no mínimo, suficiente) da realidade.

(2002, p. 17)

Além de funcionar como um retrato da percepção, os meios de representação interagem com as faculdades perceptivas utilizando seus recursos imagéticos como *estimulantes* para percepção e seus desdobramentos (sensações). Um exemplo disso seriam os filmes de Jordan Belson (1926-2011) que, de teor abstrato, eram compostos de explosões de cores, degradês, formas geométricas, figuras que se repetem e borrões. Tais imagens podem ser vistas também como representações perceptivas ao nível em que se assemelham às imagens que se formam quando estamos de olhos fechados diante de um estímulo externo (luz),

por exemplo, ou, em estados alucinatórios como visões *entópicas*. De qualquer forma, tais imagens podem ser também atingidas através dos canais perceptivos. No entanto, compreendendo que as cores e outras alusões imagéticas abstratas são capazes de se relacionar com nosso aparelho psíquico provocando nele reações e interpretações, como mostra o teste de Rorschach¹, ou ainda, como no caso específico dos filmes de Belson, servindo como um indutor do estado meditativo. Então, filmes como os de Jordan Belson e os de Brakhage fazem mais do que uma simulação dos processos mentais, eles os estimulam.

Sobre esse critério de *estimulante*, o crítico Jonathan Crary (1951) se debruça sobre a arte de Seurat (1859-1891) onde conclui:

(...) é evidente a posição confortável de Seurat ao operar nos termos de um discurso derivado das pesquisas empíricas sobre mecanismos de estímulo-resposta de uma série de técnicas relacionadas, que visam ao controle externo da resposta estética; ambos, em última instância, constituem um tipo de engenharia emocional quantificável.

(Crary, 2013, p. 186)

1. Teste de avaliação psicológico onde o avaliado identifica a partir de borrões de tinta imagens com as quais se associam.

De acordo com Crary, para Seurat a “questão do significado na arte não dizia respeito à representação, mas sim a uma relação de forças”, sendo a arte para Seurat não uma “semiologia, mas uma física” (Ibid., p.185). Seurat considerava os critérios perceptivos na construção de seus quadros, gerando uma imagem que interage além de representar. Ainda que, de acordo com Crary, Seurat estivesse buscando um “controle” sobre o olhar do observador, enquanto Brakhage e Belson buscavam sua liberdade total, todos os exemplos aqui citados carregam uma relação dupla com a percepção onde a simulam e estimulam ao mesmo tempo.

Sobre a imagem e suas relações com a percepção, o arqueólogo David Lewis-Williams, estudando determinadas culturas que produziram arte rupestre, descobriu que em algumas delas as imagens pintadas nas pedras eram resultados de experiências visionárias sob efeito de psicotrópicos (2002, p. 149). O arqueólogo até mesmo mapeou os estágios alucinatórios pelos quais passam os usuários em relação aos tipos de pinturas encontradas em diferentes áreas da caverna. De acordo com Lewis-Williams, no primeiro estágio, as visões tomam

formas geométricas, causando no usuário imagens como pontos, linhas em zigzag etc; No segundo estágio, o usuário tenta fazer sentido das visões tentando transformá-las em objetos conhecidos, imagens icônicas; No terceiro estágio, uma mudança drástica nas imagens ocorre, as visões assumem a forma de vortex ou túnel e se equiparam a sensação de uma experiência de quase morte. Nesse estágio as imagens se tornam mais intensas e emocionalmente poderosas (Ibid., p. 143-147).

(...) Recorro então, como exemplo, aos *Tukano* do noroeste da bacia amazônica colombiana, em uma análise dos estágios de suas experiências visuais induzidas pelo *Yajé*. *Yajé* é uma erva psicotrópica que cresce em variedades numerosas. Os *Tukano* relatam um estágio inicial onde as visões tomam formas de linhas em zigzag e linhas ondulantes que se alternam com uma padronagem em formato de olho, muitos círculos coloridos, ou, uma cadeia interminável de pontos brilhantes. Durante esse estágio, aquele experimentando as visões age passivamente, apenas assistindo as imagens que parecem se aproximar e as vezes se afastar, mudar e se recombinar em uma multiplicidade de painéis coloridos. Os *Tukano* esculpem esses elementos

visuais em suas casas e os repetem em seus desenhos, os associando diretamente com as imagens presenciadas durante suas visões de *Yajé*. Geraldo Reiche Dolmatoff, que trabalhou durante muitos anos com os Tukano e outros povos da bacia amazônica, demonstrou cientificamente os paralelos existentes entre as visões e desenhos dos Tukano e as formas entópicas estabelecidas independentemente por uma pesquisa de laboratório. Desenhos comparáveis, mas, infinitamente mais elaborados e formalizados, vem de espíritos dos olhos para os xamãs de *Shipibo-Conibo* do leste peruano em suas alucinações induzidas pelo *ayahuasca*. Crê-se que esses desenhos carregam propriedades terapêuticas e estão fortemente associados com canções gravadas na consciência dos xamãs (...). Em um segundo estágio reconhecido pelos *Tukano*, há uma diminuição dessas padronagens e a formação lenta de imagens maiores. Agora, percebem imagens reconhecíveis, silhuetas de pessoas, animais e monstros estranhos. (...) A atividade intensa desse estágio se transforma em visões mais plácidas no estágio final.

(Lewis-Williams, 2002, p. 149)²

Assim, as relações em questão parecem ser mais profundas do que até en-

ção havia sido dito. A mente e seus processos psíquicos parecem ter gerado, em alguns casos, as primeiras pinturas, revertendo dessa forma a ideia comum de que as pinturas rupestres representam um mundo exterior. O xamanismo e a percepção alterada, aqui, teriam sido os responsáveis pelas mais antigas representações, se estendendo então, até o período paleolítico a ideia de que a representação se baseia mais no universo interno — percepção — onde compreendemos as coisas, do que no externo, onde existem as coisas.

2. Tradução livre realizada por Crystal Duarte, autore do artigo.

CONCLUSÃO

Este artigo teve como objetivo evidenciar as estreitas relações entre percepção, existência, imagem e linguagem, apontando a percepção como fator mediador entre nós e o mundo. Ao compreender os processos perceptivos e as sensações que decorrem deles³ como quase um sinônimo de existência, pode-se contemplar a ideia de que a alteração dos estados perceptivos seriam a chave para uma experiência transcendental e, talvez, a única forma de atingir tal acontecimento.

A partir das considerações feitas sobre a conexão vital entre o aparelho perceptivo e a existência no mundo material, consideram-se as relações entre os processos desse aparelho (perceptivo) que, observa e absorve o mundo como imagens, e, as imagens produzidas — imagens que existem através dos meios de representações. Conclui-se, então, que a dinâmica entre o indivíduo e a imagem começa no e gira em torno do próprio indivíduo, que internaliza e externaliza ima-

gens através de seu aparelho perceptivo e seus meios de representação que, reproduzem os movimentos desse aparelho ao mesmo tempo em que interagem com ele, porque por ele serão absorvidas. Portanto, a produção de imagens é uma tarefa metalinguística que imita a produção, ou melhor a absorção, a compreensão e a manifestação das imagens na mente; ao mesmo tempo, as imagens também são estimulantes perceptivos, feitas para operar em interação com o aparelho que as percebe.

3. Os sentidos, tato, olfato, sabor, visão e audição e, os processos da mente que processam que interpretam esses diferentes tipos de contato e guarda as informações adquiridas a partir deles.

Referências

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**. São Paulo: Editora Ltda, 1999.

BRAKHAGE, Stan. **Metáforas da visão**. XAVIER, Ismail. **A Experiência do Cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983. P. 341-352

CRARY, Jonathan. **Suspensões da Percepção: Atenção, Espetáculo e Cultura Moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 1: A imagem-movimento**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

FECHNER, Gustav T. **Da Anatomia Comparada dos Anjos**. São Paulo: Editora 34, 1998.

HUXLEY, Aldous. **As Portas da Percepção: Céu e Inferno**. São Paulo: Globo S.A, 2002.

LEWIS-WILLIAMS, David. **Mind in the Cave**. London: Thames & Hudson Ltd, 2002.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

Dog Star Man. Direção: Stan Brakhage. Youtube: 21/11/2016. Duração: 1:14:33. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=lb5Ko_sTwlc&ab_channel=AndrewBalaguer

Samadhi. Direção: Jordan Belson. Facebook: 21/10/2017. Duração: 6min. Trecho disponível em: <https://www.facebook.com/watch/?v=124575478252784>

World. Direção: Jordan Belson. Vimeo: publicado há 8 anos atrás. Duração: 6min. Trecho disponível em: <https://vimeo.com/89192891>