O CORPO TRANSPARENTE: dispositivos de visibilidade e mutações do olhar

TUCHERMAN, Ieda
Doutora; Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)
iedatucherman@gmail.com

SAINT-CLAIR, Ericson
Doutorando do Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)
ericsonsaintclair@gmail.com

RESUMO

O texto discute o ideal contemporâneo do corpo transparente, entendido como construção cultural mediada por instrumentos médicos, tecnologias de mídia, convenções artísticas e normas sociais. A partir do conceito foucaultiano de dispositivo, identificamos a busca pela transparência do corpo como sintoma cultural de nossa atualidade em que a perfeição, a maleabilidade e o controle sobre a fisiologia humana vigoram como finalidades. Neste contexto, a profusão de imagens corporais que obtemos por meio de PET-scanners e ressonâncias magnéticas amplia o escopo da virtualidade, alterando nossas concepções de corpo, doença e tempo. Do mesmo modo, as explorações espetaculares deste corpo em domínios midiáticos tão distintos quanto séries de TV, filmes e produtos artísticos em geral indicam a necessidade de investigação crítica deste tema, considerando-se uma ampla rede cultural, em que poderes e saberes se entrelaçam na produção de novos modos de subjetivação.

Palavras-chave: Corpo. Transparência. Dispositivo

"Temos direito a pelo menos uma doença,
porém não o de escolhê-la".
(Carlos Drummond de Andrade)

1 O CONCEITO DE DISPOSITIVO

Pensando nas relações entre corpo, tecnologias de comunicação e sociedade, uma abordagem do conceito de dispositivo, notadamente a partir de seu delineamento operado por Michel Foucault, parece ser bastante interessante. Muitas vezes tomado de modo apressado, em textos da área de comunicação, como um simples sinônimo para "aparato tecnológico", o dispositivo foucaultiano é, entretanto, um conceito bastante complexo, capaz de introduzir perspectivas teóricas produtivas no debate acerca das tecnologias comunicacionais em seu contexto histórico-cultural.

Embora o conceito de dispositivo seja constitutivo do pensamento foucaultiano, encontramos sua melhor apresentação num pequeno texto, uma entrevista dada por ocasião do lançamento do primeiro volume de *História da Sexualidade* – A Vontade de Saber, chamada *Sobre a história da sexualidade* e reproduzida na coletânea brasileira *Microfísica do Poder*. Nessa entrevista elucidativa, Foucault (1990) afirma que o conceito de dispositivo engloba, pelo menos, três sentidos que se relacionam: no primeiro deles, o dispositivo seria uma espécie de rede formada por elementos tão heterogêneos quanto discursos diversos, instituições, proposições filosóficas, enunciados científicos, construções arquitetônicas, leis, normas em geral etc; daria conta, ainda, da natureza da relação entre tais elementos e, finalmente, corresponderia à formação que responde a uma urgência em um momento histórico. Nesse último caso, seria enfatizada uma função estratégica dominante do dispositivo. Três sentidos, portanto, que provocam ecos uns nos outros: rede heterogênea de elementos, natureza da relação entre tais elementos e resposta histórica a uma urgência.

É preciso que se ressalte, ainda, que os elementos componentes do dispositivo não repousam sobre uma rede equilibrada e impassível. Pelo contrário, o dispositivo foucaultiano comporta seus elementos em luta constante: ele é repleto de assimetrias, confiscos, produções de sentido e mobilidades de toda ordem. O fator temporal é

intrínseco ao dispositivo: ele se atualiza no tempo, se considerarmos toda atualização como uma repetição em que se lançam germes de diferenciação. A heterogeneidade dos elementos e a constante batalha entre eles são duas características fundamentais neste conceito. É isso que permite, assim, que o dispositivo se distinga de uma simples idéia de "contexto histórico" ou mesmo do conceito de *epistémê*, explorado pelo mesmo Foucault nos primeiros trabalhos[1]. A temporalidade é tão essencial ao dispositivo que o autor atrela a ele um duplo processo que se divide em "preenchimento estratégico" e "sobredeterminação funcional". Por sobredeterminação funcional, entende-se que cada efeito do dispositivo, seja ele positivo ou negativo, exige necessariamente a rearticulação de todos os outros elementos da rede com essa nova produção. No mesmo sentido, a idéia de preenchimento estratégico comporta a reutilização imediata de um efeito involuntário do dispositivo em uma nova e produtiva estratégia. É o caso, por exemplo, das crianças idiotas no final do século XIX, que são efeito direto da disseminação da disciplina escolar: são seu *resíduo*. Diante do então novo problema das crianças idiotas, o dispositivo disciplinar, por meio de preenchimento estratégico, e evidentemente a partir de seus elementos, cria suplementos disciplinares como a escola especial para idiotas[2].

A idéia de que as relações de força de um dispositivo estão em perpétuo desequilíbrio é explorada por Deleuze (1990) em *O que é um dispositivo?*. Nesse texto, Deleuze evoca a imagem de um novelo luminoso formado por linhas móveis de naturezas heterogêneas, sujeitas a derivações e variações de direção. Tais linhas formam vetores, que nada mais são do que aquilo que se vê, as enunciações formuláveis, os sujeitos produzidos etc. A leitura deleuziana do dispositivo englobaria quatro regiões: *as linhas de visibilidade*, que dizem respeito às condições de possibilidade do que se vê; *as curvas de enunciação*, que tratam daquilo que se pode dizer; *as linhas de força*, que de certo modo ratificam as anteriores ao operar idas e vindas entre o ver e o dizer e, desta forma, podem ser vinculadas diretamente ao domínio do poder, e, por fim, as *linhas de subjetivação*, quando a linha de força não entra em relação com outra força diferente dela mesma, quando ela afeta a si própria, escapando tanto aos saberes estabelecidos quanto às forças constituídas, produzindo algo como uma mais-valia. Enfim, analisar um dispositivo é debruçar-se sobre suas linhas, curvas e forças, desemaranhando este complexo novelo luminoso.

Ora, o conceito de dispositivo pode ser uma ferramenta metodológica profícua para inspirar pesquisas ligadas às tecnologias de comunicação, especialmente por permitir que não se considerem as tecnologias apenas como aparatos previamente dados, que causariam efeitos sócio-culturais, o que resvalaria qualquer análise para um

indesejável determinismo tecnológico. As tecnologias seriam *mais um* elemento de uma rede complexa e dinâmica em que operam relações de forças imanentes aos domínios em que são exercidas. Comporiam um todo heterogêneo e movente com discursos, instituições, saberes e práticas diversas.

2 A HISTORICIDADE DA PERCEPÇÃO

A filosofia cartesiana está para a câmara obscura e as pinturas de Chardin assim como Schopenhauer está para a estereoscopia e os quadros de Seurat. Essa afirmação é no mínimo instigante quando apresentada de início. Aparentemente, temos a impressão de que elementos tão diversos quanto pinturas, escritos filosóficos e meios de comunicação não deveriam ser analisados em conjunto, sob risco de terem suas singularidades esvaziadas por conta de uma suposta falta de rigor metodológico. Entretanto, essa legítima primeira leitura pode aos poucos se enfraquecer se compreendemos seus dois pressupostos teóricos. O primeiro deles apresentamos anteriormente: trata-se de pensar, a partir do conceito de dispositivo, diversos elementos (discursivos ou não) que funcionam em uma rede heterogênea em dado momento histórico.

Já o segundo pressuposto, gostaríamos de destrinchar a partir de agora: trata-se da idéia de que toda percepção apresenta um profundo caráter histórico. Em outras palavras, defendemos que o modo pelo qual vemos, ouvimos, sentimos ou prestamos atenção em algo depende em grande parte das condições históricas em que nos localizamos. Não se trata de dizer apenas que as "representações do corpo" alteram-se historicamente, mas que o próprio corpo, em sua materialidade, é necessariamente enredado na complexa teia histórica de que faz parte.

O historiador da arte Jonathan Crary em seus dois livros — *Techniques of the observer (1990) e Suspensions of perception* (1999) — explora o tema da historicidade da percepção a partir da investigação de elementos diversos, especialmente discursos filosóficos, obras de arte, tratados científicos e aparatos de produção de imagens. Apesar de o tema da historicidade da percepção, no campo da comunicação, não ser exatamente uma novidade, talvez a aposta de Crary possa ser inovadora ao evitar postular que a percepção de uma época é um produto direto dos meios de comunicação. Ao trabalhar a partir de uma metodologia marcadamente foucaultiana, pressupõe que os elementos de um dispositivo se influenciam mutuamente em uma lógica de efeito-instrumento, sem qualquer preponderância fixa de um deles sobre os outros.

Segundo Crary, a partir da segunda metade do século XIX, ocorreu uma

profunda ruptura na maneira como a percepção era entendida, assim como no modo como ela foi explorada institucionalmente e em diversas práticas sociais. Nos séculos XVII e XVIII o modelo epistemológico da percepção já era baseado em uma divisão sujeito/objeto. O sujeito, porém, era considerado dotado de uma racionalidade suprema que lhe permitia perscrutar o mundo e, portanto, revelá-lo em sua verdade. A percepção, como corroboram diversos escritos da época como a *Dióptrica* de Descartes e o *Tratado sobre os cegos*, de Diderot, prescindia do corpo para se efetivar. O corpo era aquilo que atrapalhava o bom funcionamento da percepção, realizada pela razão.

Mesmo a evidência da binocularidade humana, a rigor uma contradição aos princípios de uma percepção universal, fora justificada por um incisivo Descartes. A evidência da binocularidade teria sido solapada em um esforço de manutenção da estabilidade de um mundo coerente e previsível. A impossibilidade de negação da existência de dois olhos na apreensão das imagens pela percepção humana passa a não ser problemática para o filósofo francês, quando este relega à "glândula pineal", que conteria a alma, a capacidade de síntese das imagens captadas pelos dois olhos. A alma seria dotada da percepção verdadeira, e não o corpo. Pautada por uma relação não problemática entre sujeito e objeto, a presença do mundo era garantida pela razão humana.

É nesse contexto que a câmara obscura funcionou não apenas como um aparato técnico para produção de imagens como também como um modelo epistemológico dos séculos XVII e XVIII. A penetração ordenada e calculável dos raios luminosos pelo orifício único da câmara obscura corresponderia à mente orientada pela luz da razão. A imagem formada no interior da câmara obscura é garantida pela representatividade absoluta dos objetos do mundo. Fundada nas leis ópticas da natureza, a câmara obscura provê um ponto proveitoso de observação do universo.

É exatamente esse quadro que se altera a partir da segunda metade do século XIX, quando teria havido o deslocamento do modelo epistemológico da câmara obscura para o modelo da percepção estereoscópica. Resumidamente, o que se considera visão estereoscópica (em referência ao aparato óptico estereoscópio, muito popular naquele período) configura um regime de visualidade baseado não mais em leis absolutas da visão em geral, mas na materialidade corpórea do observador. São dissolvidas as distinções entre espaço interior e exterior, que serviam de base para o funcionamento da câmara obscura tanto como aparato quanto como paradigma. Assiste-se, aqui, à *formação de um novo modelo de percepção*: a corporeidade do observador passa a ser o local em que a própria observação é possível.

A concentração na *subjetividade* e na própria *fisiologia* do observador é

incompatível com o modelo anterior de redução do sujeito à pura receptividade, visto que *ele passa também a ser* foco de investigação. Tanto o observador quanto o observado são sujeitos aos mesmos modelos de estudo empírico. Como sinaliza o epistemólogo Georges Canguilhem a respeito das constatações do filósofo francês Maine de Biran: "uma vez que a alma está necessariamente encarnada, não há psicologia sem biologia" (CRARY, 1990, p.73). Sendo assim, o corpo e a percepção serão sujeitos à investigação, regulação e disciplina ao longo do século XIX, como, aliás, Foucault mostrou exaustivamente em seus trabalhos dos anos 70.

No livro *Suspensions of perception: attention, spetacle and modern culture* (1999), ao analisar algumas conseqüências de tal corporificação da percepção, Crary sugere que tanto a ascensão da cultura de massas ao final do século XIX quanto o advento da arte moderna pertencem a uma mesma rede em que o tema da atenção adquire importância fundamental. Com a derrocada da presença anteriormente garantida no modelo da câmara obscura, a atenção teria se tornado uma espécie de substituta pragmática da presença em razão de seu desaparecimento. A percepção no século XIX, por meio da atenção, seria menos uma óptica da representação e mais uma economia de forças. A atenção será cada vez mais entendida como um *continuum* em que outros estados perceptivos estão em jogo, como o devaneio, a distração, o transe e a hipnose. Será objeto de investigação constante, especialmente em um contexto de aprofundamento das relações capitalistas, pautadas por uma instabilidade permanente e pela produção acelerada de novas necessidades, novos objetos de interesse etc.

É neste sentido que, por exemplo, a filosofia schopenhauriana privilegia a Vontade como garantidora da representação do mundo: resultado de um processo que envolve forças de diversas naturezas, a percepção das coisas se daria necessariamente na própria relação com o mundo.

É certo que a capacidade humana de síntese em meio à fragmentação do campo cognitivo é um problema epistemológico pelo menos desde Kant, para quem a percepção só poderia ocorrer pela existência de categorias de síntese a priori no sujeito. No século XIX, porém, a sustentabilidade de soluções a priori para problemas epistemológicos sofre duros abalos, e a manutenção da realidade passa a ser gradualmente função de uma capacidade meramente psicológica e contingente de síntese. Estamos aqui muito distantes da síntese operada no sujeito racional kantiano.

Como Schopenhauer, o pintor Seurat trabalha a partir do mesmo solo dessas novas teorias da atenção. Independentemente se Seurat conhecia ou não as teorias da atenção de sua época (apesar de apostarmos que, muito provavelmente, era um estudioso da atenção), o que importa é constatar que a emergência de um pintor como

Seurat seria impossível nos séculos anteriores, em que operava com grande força o modelo da câmara obscura. O propalado pontilhismo ou divisionismo de Seurat, como em seu famoso *Parade de cirque*, só pode efetivamente existir quando o contexto histórico-epistemológico em que ele se dá se altera.

Do mesmo modo, a criação do espectador de cinema é fruto desse mesmo dispositivo. Crary (1999) pinça um curioso exemplo da inserção das tecnologias comunicacionais no contexto do final do século XIX: a obra de Thomas Edison. O cinema para Edison, por exemplo, não tinha nenhuma importância em si, mas sim como mais um elemento em um fluxo potencialmente infinito em que um espaço de consumo e circulação (no caso, de imagens) pode ser ativado. Assim, filmes, fotografias, sons gravados e outros deviam ser entendidos como partes de um mesmo território abstrato em que unidades de energia circulavam de modo indiferenciado. Mais importantes do que as tecnologias em si eram esses espaços de circulação de imagens e sons em disputa pela atenção do observador moderno que então se consolidava.

3 O CORPO TRANSPARENTE: UMA ANÁLISE DAS IMAGENS MÉDICAS E SUAS REPERCUSSÕES

3.1. Corpo e dispositivo

Parece aberrante dizermos que não foi desde sempre que o corpo ocupou um lugar de atenção no pensamento ocidental: podemos dizer que o que sempre tivemos foram sangue, ossos, nervos e carne, o que não nos dotava necessariamente de um corpo[3]. Que estes elementos tenham sido integrados numa unidade, que ela tenha percorrido poderes e saberes diversos, funcionando para classificar, incluir e excluir, rejeitar e transformar, exibir e esconder faz parte, talvez, da nossa mais radical historicidade. E de um modelo especialmente ocidental de experimentar nossa presença no mundo. Não podemos tomá-lo como universal ou como eterno: ele integra e depende dos dispositivos e suas produções, suas possibilidades de visibilidade e suas condições de enunciação.

Nosso argumento se fortalece se seguirmos as pegadas de Crary e lembrarmos que a percepção não poderia ser histórica e a afecção, percepção do próprio corpo, ter outra natureza. Recorrendo ao esquema sensório-motor elaborado por Bérgson (1990), influência fundamental no pensamento de Crary, à percepção, recepção do mundo como imagem, corresponde, sincrônica e complementarmente, uma afecção, que é a percepção do próprio corpo como imagem.

Portanto podemos dizer que foi na virada do século XIX para o século XX que o

corpo foi inventado como um objeto teórico. Depois do nascimento da clínica, tão bem explorado por Foucault (2006), que fundou o corpo como objeto de observação, investigação, classificação e regulação, três vias tornaram complexas as relações envolvidas na presença desse novo ente no cenário do pensamento. A primeira teria sido o surgimento da psicanálise, através da afirmação freudiana de que o inconsciente fala através do corpo; a segunda foi construída na teoria fenomenológica, desde a idéia de Husserl sobre o corpo como berço de toda significação até a concepção, ainda influente, de Maurice Merleau-Ponty, do corpo como sendo uma "encarnação da consciência, seu desdobramento no tempo e no espaço como pivô do mundo" (COURTINE, 2008, 8). A última nasce na antropologia, compreendendo diferentes "técnicas corporais" pertencentes a cada povo: há *corpos* e há diferentes maneiras de vivê-los e pensá-los.

Entretanto, ainda que dotado desta nova significação, da própria historicidade e mesmo de um estilo, o corpo vai percorrer no século XX e nos anos que o seguiram um caminho especial. Este percurso foi e ainda é ligado a um antigo desejo de transparência, traço nascente da utopia moderna, muito bem explorado no livro de Jean Starobinski (1990), *Jean-Jacques Rousseau*: a transparência e o obstáculo, responsável, certamente, pelo extraordinário investimento nas possibilidades de visibilidade e visualização que o marcaram[4].

Como insinuado acima, transparência significa também possibilidade de controle e de cálculo; vale lembrar que, dos nossos cinco sentidos, a visão é a que estabelece a separação e a distância ideal entre o sujeito e o objeto: ver bem é estar no correto ponto-de-vista, o que, no Ocidente gerou uma fenomenologia onde "ver é conhecer". Lembremos da longa viagem de Ulisses na Odisséia de Homero: ele pode ver todas as coisas, seja do mundo dos vivos ou do reino de Hades, o mundo dos mortos; entretanto, tem que se amarrar ao mastro do navio para se proteger do encantamento gerado pelo canto das sereias.

Não deve nos espantar, portanto, quando Virilio (1989) nos classifique como uma civilização que tem hipertrofia da visão, especialmente porque ele nos lembra a relação explícita entre o surgimento de instrumentos que aperfeiçoam a visão e as guerras: as câmaras fotográficas e de cinema ou vídeo se aperfeiçoando para dar conta do movimento dos exércitos inimigos e/ou para divulgar as imagens de guerra na espetacularização dos meios de comunicação de massa: cinema e televisão, sobretudo.

Acontece que nossas guerras tiveram muitas frentes: além das conhecidas guerras nacionais e mundiais, o século XX declarou guerra às doenças, ou melhor, se o século XIX reconheceu o direito à doença, assegurado pelo Estado providência, o século

XX declarou um novo direito do homem, o direito à saúde, o que significa, no campo sócio-político, o direito à assistência médica.

Foi em nome deste direito à saúde que a história do corpo no século XX tornou-se a história de uma medicalização sem precedentes: mais do que tratar de doenças, a medicina ocidental assume o papel de determinar regras de comportamento, controlando o cotidiano com um conjunto rígido de recomendações, e prometendo em troca desta atenção a longevidade no lugar da morte.

Vale lembrar que em 1949 a Organização Mundial de Saúde (OMS) afirmou, como direito humano universal, o direito à saúde, entendida como estado de completo bem-estar, físico, mental e social, o que se tornou, ao mesmo tempo, uma referência universal e uma impossibilidade lógica. Assim, a saúde tornou-se a essência do corpo e a sua utopia; além da promessa de uma ordem mais justa no conjunto do mundo. Instituições admiráveis nascem neste solo: entre elas a dos Médicos sem Fronteiras, novos missionários, agora ligados pela fé na ciência.

No entanto o campo é mais problemático: neste novo universo, todo homem saudável é, supostamente, um doente que se ignora: todos nós portamos em nós os mesmos riscos multiformes, cuja origem encontra-se nos nossos genes, vindos de uma história anterior e exterior à nossa existência, que são modificados segundo nosso meio natural e social e pelo nosso estilo de vida.

Aí se funda um paradoxo: exibir a doença torna-se inadmissível, é quase uma obscenidade[5] e assim o corpo deve sempre esforçar-se para parecer que goza da mais plena saúde[6]. Como contraponto, a medicina, especialmente a preventiva, não cansa de denunciar em nós os riscos e as desordem que nos constituem. Inventa os exames periódicos, os check-up, cada vez mais elaborados, com presença de tecnologias cada vez mais avançadas de maneira a poder ver até o invisível, como parece ser o caso dos PET scanners, "imagens coloridas do cérebro em movimento que lembram os retratos de Marilyn Monroe ou Mao-Tse-Tung realizados por Andy Warhol, com os quais guardam certa semelhança cromática" (ORTEGA, 2008, p.71).

Podemos acrescentar um importante adendo nesta equação de desejo de saúde e transparência, cálculo e prevenção, saberes e poderes que organizam a presença da medicina nesta sua operativa feição e o campo social: é a sua visibilidade difundida e banalizada nas imagens médicas na televisão, nas revistas de divulgação científica, nos filmes dos mais diversos gêneros e nas imagens do computador. Qualquer espectador das séries médicas ER, House, Grey's Anatomy, etc., está familiarizado com a imagem de uma ressonância magnética, ainda que não tenha a idéia de seu custo. E começamos a duvidar de diagnósticos realizados sem esta pompa e circunstância tecnológica.

3.2. Transparência, visualização e intimidade

Parece, portanto, evidente a afirmação de que as tecnologias de visualização têm um papel crucial na medicina contemporânea. São as atuais responsáveis imediatas pela utopia do corpo transparente, que é, na verdade, uma construção cultural mediada por instrumentos médicos, tecnologias de mídia, convenções artísticas e normas sociais. Uma utopia complicada, porque a própria idéia de transparência merece uma problematização: quanto mais vemos o interior do corpo, mais este ver, assim como o próprio corpo visto, se tornam complexos. Esta é a razão pela qual este corpo é mediado: é, ao mesmo tempo, objeto de investigação científica, objeto de observação artística e de compreensão pública, o que, efetivamente, confere à nossa percepção do corpo no seu interior um caráter problemático ligado a uma figura que surge como mistura.

Isto se tornou muito evidente no mágico ano de 1895 que viu surgirem tanto o aparelho de Raios X quanto o cinema, duas tecnologias que superaram limites de visibilidade anteriores. O aparelho de Raios X foi a primeira técnica que permitiu olhar o interior do corpo sem precisar cortá-lo; o primeiro exemplo de produção de imagens do corpo com base em métodos físico-químicos tributários das ciências experimentais.

Descoberta em 1895 por Wilhelm Roentgen, a radiografia médica desenvolveu-se rapidamente, fascinando os médicos e o grande público. A radiografia funciona como "um retrato de outro gênero, constituindo o objeto de um fetiche amoroso no jovem Hans Castrop, de *A montanha mágica* de Thomas Mann, que fica absorto na contemplação da chapa de pulmão que lhe deixou a sua amiga, a bela Cláudia" (MOULIN, 2007, p.66). Mas também apresenta outro aspecto: é um instrumento que capta o que escapa ao sujeito. "É a 'mancha úmida' de Hans Castrop, descoberta casualmente por ocasião de uma visita a um primo tuberculoso, que se torna a testemunha de acusação, o ponto principal que o prende à montanha mágica" (idem, 67). Daí em diante os médicos terão direito de dizer que o paciente mente, não porque este seja amoral ou fantasioso[7], mas porque este *não sabe* o que tem.

O cinema, inventado no mesmo ano, permitiu em primeira instância, ver o movimento, encadeando cenas que se tornavam cada vez mais semelhantes às da vida na sua realidade de percepção-afecção-ação. Desempenhou também outro papel nesta busca da visualidade invisível já que, também fora dos instrumentos médicos, tanto a arte pode produzir outras imagens quanto as tecnologias de comunicação contribuíram para a transparência do corpo. A cultura de massa, respondendo ao seu insaciável apetite por visibilidade, propalou este desnudamento exploratório do corpo na cultura

diária moderna.

Cabe uma observação, relevante nesse caso. Se a nossa consciência foi cinemática antes do surgimento do cinema, já que foram características da modernidade o movimento e a velocidade, o cinema tornou-se também, desde o seu nascimento, um campo privilegiado de leitura dos sintomas de época. Hoje, podemos considerar que alguns seriados produzidos e veiculados nas TVs a cabo cumprem papel semelhante e é bastante impressionante o número desses ligados ao universo médico: ER; House; Grey's Anatomy; Nip/Truck; Strong Medicine[8]. Hoje vemos as cirurgias, as entranhas, as hemorragias, as ressonâncias magnéticas e as ultrassonografias como se estivéssemos participando do processo: nosso foco é construído através do olhar do médico e de suas tecnologias, ao contrário do que acontecia anteriormente, quando ficávamos no lugar do paciente e a câmara escondia estas cenas. Parece que perdemos aí mais um limite, o que interditava à visão a presença do escatológico e do obsceno; o que indica ter perdido força a idéia que vigorou muito tempo do corpo como uma estatuária que caberia à medicina restituir.

Os corpos mediados por tecnologias, promessas e expectativas estão intrinsecamente ligados ao ideal de transparência. Historicamente este ideal reflete noções de racionalidade e progresso científico, mas, nos nossos dias, transparência aumentou em muito seu espectro de conotação, incluindo perfeição, modificabilidade, maleabilidade e controle sobre a fisiologia humana.

A conseqüência desta exploração visual foi a reorganização dos jogos do íntimo e do espaço público: desde inflar a importância planetária do vestido manchado de Monica Lewinsky, intervindo na política do país mais poderoso do planeta[9], o íntimo começa a operar no campo social e político. Certamente, uma das suas datas de origem corresponde à nova maneira de presença das políticas de saúde pública, profundamente abalada pela AIDS, ou seja, por um discurso ligado ao íntimo, isto é, ao sexo e à sexualidade.

Nunca é demais lembrar que, em seu famoso texto sobre o biopoder, *O direito de morte e o poder sobre a vida*[10], Foucault (2006) afirmava ser o sexo o lócus onde a anátomo-política do corpo humano e uma biopolítica da população se encontrariam, regulando prazeres e riscos, a sexualidade humana e as políticas de reprodução. A AIDS trouxe tudo isto à tona, como nós podemos constatar facilmente pelas campanhas midiáticas de prevenção e pelas discussões sobre o fornecimento gratuito de camisinhas e seringas, inimagináveis poucos anos antes.

Esta instalação da intimidade no espaço cultural foi responsável pela eclosão de um novo comportamento: a encenação, nas suas mais variadas formas, do testemunho.

Começando pelo diário íntimo, o blog, que passa a ser um fenômeno estudado e publicado; passando pela *house music* (música ambiente), composta de sons sampleados, mixados no computador, como um fenômeno musical importante dos últimos vinte anos e culminando com as imagens intimistas, associadas a um exame escrupuloso do cotidiano e do banal, exploradas nas artes visuais, no cinema e em todas as formas de exibição que conhecemos sob a fórmula de *reality show*, cujo programa mais emblemático é o *Big Brother*, desenvolvido pela empresa holandesa Emdemol e fenômeno de audiência em vários países do mundo.

4 IMAGENS MÉDICAS E A CONSTRUÇÃO SOCIAL DAS DOENÇAS

O encontro entre as imagens médicas e a formulação social e cultural da doença tem merecido uma atenção especial entre os pesquisadores de história e filosofia das ciências; de acordo com Foucault, nossos corpos se tornaram "lugares onde os órgãos e os olhos se encontram", a "externalização do interno".

Se estes espetáculos visuais têm sua origem no teatro de anatomia do século XVII, onde as lições de anatomia eram proferidas em teatros realizando dissecações públicas de cadáveres, formando o que parecia ser um espetáculo fascinante que expunha a morte e a intimidade, no atual estado da arte das imagens médicas, as ressonâncias magnéticas e os PET- scanners visualizam o que pode vir, a virtualidade, alterando nossa concepção de corpo, de doença e de tempo. Ora, imagens são produtos de instrumentos, o que é bem evidente; mas instrumentos são produtos da nossa imaginação e tornam, como aponta Bruno Latour (2001), sistemas de saber possíveis.

A tecnologia ótica tem outra característica, que passa às vezes despercebida: também se apresenta como técnica de ilusão, que tanto permite efeitos especiais estetizantes quanto *voyeurismo* e confusão. Pertencentes ao mesmo dispositivo, medicina e televisão apresentam dois códigos visuais diferentes, o que gera um problema de compreensão no público em geral; afinal, se as fotos e imagens produzidas por instrumentos médicos são objetivas (tanto quanto isto é possível), o foco dirigido pela câmara televisiva é subjetivo.

Também expõem um problema ético das nossas sociedades contemporâneas: talvez tanto ou mais quanto nos preocupamos com os efeitos sociais da medicina preventiva, da clonagem humana e da reprodução assistida, se tomarmos seriamente a reflexão ético-médica, precisamos pensar na força das tecnologias de representação na construção de normas e valores, pois desde sempre temos usado as imagens médicas também como metáforas, com valores simbólicos, estéticos e espetaculares.

O uso das imagens médicas oscila entre a partilha de dados e o entretenimento,

como vemos em filmes de cirurgias plásticas que mostram as normas contemporâneas do corpo perfeito, nos documentários médicos, em revistas de divulgação científica e em revistas de atualidades, nos *talk-shows* e em outros produtos de ficção, que apresentam o corpo como algo que se pode rejeitar em parte ou quase totalmente, uma mercadoria orgânica que pode ser separada e posteriormente reunida sem problemas físicos ou morais. Tudo indica a elaboração de um novo acordo centrado na transparência interior: ser medicamente translúcido e modificável é a condição exigida para um exterior perfeito.

A televisão tem celebrado estes acordos de visibilidade: muitos dos seus programas de informação ou entretenimento são focados em cirurgias *high-tech* (*Extreme Makeover*), em heróicas cirurgias reparadoras e dramáticas lutas pela vida dos pacientes sustentadas pelos médicos dos setores de emergência (*ER*, *House*, *Chicago Hope*). Aí, neste lugar precioso, os médicos, clínicos e cirurgiões parecem deuses; os hospitais são instituições miraculosas e as biotecnologias são o *deus-ex-máquina*, para quem não existe limite absoluto.

Não podemos desconhecer que há interesses econômicos: a mídia, mesmo ficcional, fornece visibilidade às biociências e às biotecnologias; esta visibilidade facilita a obtenção da enorme soma de recursos necessária hoje para as pesquisas biotecnológicas.

Parece ser o caso de pensarmos numa conseqüência social necessária aos avanços da nossa própria visibilidade que seria uma "ética do ver" que orientasse a confusa relação entre as tecnologias óticas e o mundo social cotidiano onde atua uma dinâmica de ver/ver através/ser visto. Imagens com formidável apelo estético e espetacular fascinam grande número de pessoas e esta fascinação, como tantas outras, impede uma apreensão crítica da questão.

5 CORPO E ARTES VISUAIS

Um segundo encontro pode ser identificado ao longo do século XX prolongando-se até nossos dias: o das imagens médicas com as artes visuais. Contando uma história, diríamos que até o fim do século XIX desenhar, pintar ou esculpir corpos significava genericamente captá-los na sua realidade anatômica, portanto nus, e depois decorá-los e vesti-los segundo a ação ou a cena[11].

Isto vai se alterar radicalmente em função do peso dos novos aparatos técnicos que alteram os regimes de visibilidade e expressão. Sendo assim, a arte do século XX vai mostrar o que as técnicas de visualização fizeram ver.

A primeira, certamente, nascida ainda no século XIX, vai ser a fotografia que já

estabeleceu o consenso de ter liberado a mão da necessidade de documentar. Mas seu alcance é maior: consegue apreender o plano geral, isolando detalhes; identifica o indivíduo na multidão (caso da fotografia policial) e capta o instante, imperceptível e fugidio.

Assistiremos, então, à elaboração de uma nova lógica formal que engendra processos de composição e fragmentação, combinando a influência de Cézanne com o advento das fotografias científicas e documentárias, além do cinema. Segundo Yves Michaud (2007), duas das emblemáticas obras do início do século, *Les demoiselles d'Avignon*, de Pablo Picasso, 1907, e *Nu descendant l'escalier*, de Marcel Duchamp, 1912, apresentam esta nova lógica da figura fragmentada surgida na radiografia, recomposta num contínuo de formas em movimento como o primeiro cinema.

Instala-se, então, uma nova correspondência que vai começar a associar a instabilidade da identidade das coisas a um caráter instável e fragmentário do sujeito pós-raios X. Assim, desde 1920, em Duchamp e seus herdeiros, o pictural, que outrora se identificava como a percepção retiniana, vai ceder espaço a novos elementos fotográficos e cinematográficos.

Vale lembrar que os meios de observação, como, aliás, toda técnica, foram postos, primeiro, a serviço da utilidade e do conhecimento disciplinar. No entanto, como começava aí a se construir uma civilização de imagem, já que desde a fotografia pudemos substituir o real por sua representação imagética, não causa estranhamento que estes universos de produção de imagem tenham produzido curiosos cruzamentos.

Portanto, muito depressa, os raios X, as fotografias em plano geral e a macrofotografia vão ser cooptados pela arte. Os manuais que determinam as poses para a radiografia médica, os documentos fotográficos sobre doenças da pele ou da face, sobre as monstruosidades e deformações também inspirarão importantes artistas dos quais o mais emblemático parece ser Francis Bacon.

Voltando ao cinema, nascido junto com os raios X, a filmagem de corpos no estado natural e em movimento, a montagem, os artifícios visuais também correspondem a novas técnicas de exame em movimento: estamos diante de uma evolução, o vídeo. Este percorre inúmeras funções, pois atravessa o vídeo amador e as imagens de família, as imagens da vigilância e as fisionomias banais, passando pelas identificações biométricas até as cirurgias por laparoscopia, onde uma câmara introduzida no corpo do paciente, mostrando seus órgãos em movimento, funciona como o campo visual do médico, que não precisa mais fazer longas incisões para retirar apêndices inflamados ou cálculos biliares.

6 TENDÊNCIAS CONTEMPORÂNEAS

Na evolução dos instrumentos em direção ao corpo transparente, depois da radiografia, este pode ser visitado por sondas miniaturizadas que compõem a microexploração médica, assim como pode ser apreendido sem invasão graças ao scanner e ao PET-scanner. Este pode ver o funcionamento dos órgãos, inclusive do "órgão que pensa", mesmo que as imagens obtidas sejam imagens por convenção, pois são dados numéricos abstratos. Curioso movimento que conduz a um paradoxo: o corpo transparente é a sua ausência.

Instala-se, assim, uma espiral de imagens: aparelhos que permitem que se vejam imagens de novos aspectos do corpo são os mesmos que derrubam a fronteira última da intimidade, qual seja, a interdição do obsceno. Ao mesmo tempo, os próprios aparelhos se afirmam como extensões do nosso corpo; próteses também do corpo social.

Por outro lado, considerando as formas de arte consagradas neste último século, a saber, a pintura, a fotografia, o cinema, o vídeo e as instalações que freqüentam nossos museus, o que parece uni-los como experiência própria do século XX e destes poucos anos do XXI, é menos uma constante temática e mais uma postura: a relação arte-técnica e o uso de todos os instrumentos possíveis de visualização do corpo e do humano[12]. A aparelhagem tecnocientífica inventou novos artistas, como percebeu Duchamp quando chamou os personagens da sua obra *La mariée mise à nu par ses célibataires même*, realizada de 1915 a 1923, de "testemunhas ocultistas". Os artistas são como as tais testemunhas que, para consagrar o real à pulsão de ver, empregam todos os meios de que podem dispor, inclusive e especialmente os que foram inventados para por o corpo a nu, na utopia de atingirem o corpo transparente.

Teremos, então, virado anjos, como no belo filme de Wim Wenders; é bom lembrar que para viver uma paixão este pediu para ganhar um corpo....

The transparent body: dispositives of visibility and mutations of sight

ABSTRACT

This paper discusses contemporary ideal of transparent body, understood as a cultural construction mediated by medical tools, media technologies, artistic conventions and social rules. Tagging to Foucault's dispositif concept, we identificate the search of body transparency as a current cultural symptom, in which body's perfection, control and maleability are the main goals. In this way, what we obtain by PET-scanners and magnetic resonance imaging (MRI) enlarges the scope of virtuality, changing our conceptions of body, disease and time. Likewise, spectacular explorations of that body by

different media spheres such as TV series, movies and artistic products indicate the urgency of a critical investigation of this theme considering a large cultural network, in which power and knowledge are imbricated in the produciton of new subjectivity modes.

Keywords: body. Transparency. Dispositif.

El cuerpo transparente: dispositivos de visibilidad y mutaciones de la mirada

RESUMEN

El texto examina el ideal contemporáneo del cuerpo transparente, entendido como una mediación de instrumentos médicos, tecnologías de la midia, convenciones artísticas y normas sociales. Partiendo del concepto foucaultiano de dispositivo, identificamos la búsqueda por la transparencia del cuerpo como síntoma cultural de nuestra actualidad en que la perfección, la maleabilidad y el contról de la fisiología humana vigorizan como finalidades. En este contexto, la profusión de imágenes corporales que obtenemos por intermedio de PET-scanners y resonancias magnéticas amplía el propósito de la virtualidad, cambiando nuestras concepciones de cuerpo, enfermedad y tiempo. De igual manera, las exploraciones espetaculares del cuerpo en dominios mediáticos tan distinguidos como series de televisión, películas y productos artísticos en general señalan la necesidad de investigación crítica de esta temática, considerándose una amplia red cultural, en que los poderes y los saberes entrelazanse en la producción de nuevos modos de subjetivación.

Palabras claves: Cuerpo. Transparência. Dispositivo.

REFERÊNCIAS

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória.** São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1990.

COMAR, Phillipe. **The human body:** Image and Emotion. New York: Ed. Thames & Hudson, 1999.

COURTINE, Jean-Jacques (org). Introdução. In: **História do Corpo.** Volume 3: As Mutações do Olhar. O século XX. Petrópolis: Vozes, 2008.

CRARY, Jonathan. **Suspensions of Perception (Attention, Spectacle, and Modern Culture).** Cambridge: Massachusetts/Londres: MIT Press, 1999.

_____. **Techniques of the observer.** Cambridge/Massachusetts: MIT Press, 1990.

DELEUZE, Gilles. "¿Que és un dispositivo?", *in* **Michel Foucault, filósofo.** Barcelona: Gedisa, 1990.

DICK, José Van. **The transparent body:** a cultural analysis of medical imaging. Seattle and London: University of Washington Press, 2005.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade** - A Vontade de Saber. Vol. I. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

_____. **O poder psiquiátrico** - curso dado no Collège de France (1973-1974). São Paulo: Martins

Fontes, 2006.

_____. “Sobre a história da sexualidade”. In: **Microfísica do poder.** Rio de Janeiro: Graal, 1990

LATOUR, Bruno. **A esperança de Pandora.** Bauru: EDUSC, 2001.

LEBOVICI, Elisabeth. **L’intime.** Paris : École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1998/2004.

MICHAUX, Yves. Visualizações: o corpo e as artes visuais, In: CORTINE, Jean-Jacques (Org). **História do Corpo .** Volume 3: As Mutações do Olhar. O século XX. Petrópolis: Vozes, 2008.

MOULIN, Anne-Marie. “O corpo diante da medicina”. In: CORTINE, Jean-Jacques (Org). **História do Corpo .** Volume 3: As Mutações do Olhar. O século XX. Petrópolis: Vozes, 2008.

ORTEGA, Francisco. **O corpo incerto:** corporeidades, tecnologias médicas e cultura contemporânea. Rio de Janeiro: Garamond, 2008.

STAROBINKI, Jean. **Jean-Jacques Rousseau:** a transparência e o obstáculo. São_Paulo, Cia das Letras, 1990.

TUCHERMAN, Ieda. **Breve história do corpo e de seus monstros.** Lisboa: Ed.Vega, 1999/2004.

VIRILIO, Paul. **La machine de Vision.** Paris: Galilée, 1989.

---

[1] Para Foucault, se fosse necessário relacionar a epistémê ao dispositivo, dir-se-ia que a epistémê seria um dispositivo discursivo apenas. É um dispositivo incompleto, portanto. Cf. “Sobre a história da sexualidade”. In: *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1990.
[2] Para uma abordagem mais aprofundada, cf. FOUCAULT, M. *O poder psiquiátrico – curso dado no Collège de France (1973-1974)*. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 269.
[3] Desenvolvemos bastante esta idéia em *Breve História do Corpo e de Seus Monstros*, Lisboa, Ed. Veja, 1999.
[4] O célebre panóptico inventado por Jeremy Bentham, e considerado como a primeira tecnologia de poder por Foucault, surge respondendo a este imperativo de transparência, contra a escuridão opaca das masmorras reais.
[5] A AIDS, fazendo aparecer uma nova epidemia cuja visão de corpos macilentos quase se aproximava das dos corpos encontrados nos campos de concentração, foi um tiro no coração deste narcisismo médico.
[6] Isto explica a aversão às pessoas gordas: mostram suas reais ou virtuais patologias: diabetes, arterioesclerose, hipertensão, significando riscos quase iminentes de infartos, acidentes vasculares e outros.
[7] Isto não anula as doenças psicossomáticas ou a hipocondria.
[8] Isto sem falar em *Extreme Makeover* e *I want a famous face*, que juntam a questão médica e o esquema *reality-show*, outro dos resultados do investimento na visibilidade absoluta.

[9] Este tema foi muito bem desenvolvido na coletânea *L’Intime*, organizado por Elisabeth Lebovici, especialmente no artigo de sua autoria. L’Intime et ses representations. Paris: École Nationale des Beaux-Arts, 1998/2004, p.11 a 21.
[10] Último capítulo da *História da Sexualidade* I, pp. 127-149 na edição brasileira.
[11] Não ignoramos a injustiça de tornar homogêneo um passado que foi rico em experiências, mas, levando as diferenças ao limite, este parece ser um traço comum na História da Arte.
[12] Isto também acontece com visibilidades da natureza ou do Cosmos. Quantas obras foram influenciadas pela visão descrita pelo astronauta soviético Yuri Gagarin no seu enunciado célebre: “A terra é azul”. Não mencionamos isso porque nosso tema é diretamente ligado às imagens médicas.