

Touching from a Distance

Jorge Martins Rosa¹

Patrícia Silveirinha Castello Branco. 2013. *Imagem, Corpo, Tecnologia: A Função Háptica das Novas Imagens Tecnológicas*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. 626p. ISBN: 978-972-31-1453-9.

Começamos por julgar o livro pela capa. A “Rapariga com Brinco de Pérola” tira uma foto a si mesma, uma *selfie* das de primeira geração, antes da banalização da palavra e antes das câmaras “*front-facing*”. É por isso uma fotografia supostamente tirada frente a um espelho, o que, à medida que acompanhamos a densa argumentação da autora, Patrícia Silveirinha Castello Branco, se vai revelando como o seu contraponto visual. Para compreendê-lo, é preciso enumerar os três elementos em presença nesta reinterpretação do famoso quadro, que o título do livro – baseado na sua tese de doutoramento em Ciências da Comunicação, defendida na FCSH/NOVA – confirma de maneira mais explícita: a rapariga está pelo “corpo”, centro gravítico da representação contemporânea, seja ou não artística; a câmara fotográfica, de modo bastante óbvio, é uma sinédoque da “tecnologia”; e o espelho, apenas subentendido, denota (inclusive por essa tentativa de auto-ocultação) a “imagem”, de todos o mais central dos conceitos aqui em jogo.

Há ainda, diga-se em nome do rigor, um quarto conceito, cuja indispensabilidade enquanto elo de ligação dos restantes três se traduz pelo seu estatuto gramatical de adjetivo: “háptico”, esse quase-sinónimo de “táctil” que ganhou uma relativa autonomia semântica desde que Alois Riegl, em *Stilfragen*, propôs que significasse não a taticidade em si mesma e sim a percepção ou mesmo ilusão de taticidade por intermédio de um suporte visual. É de mediação que aqui se trata, portanto, balizada por esses vértices de pesquisa.

Para que percebamos como se articulam, permitam-me um ligeiro desvio ao percurso proposto no livro, começando pela segunda parte, que procura fazer uma arqueologia dos mecanismos e estratégias de produção visual na Modernidade, para só então recuarmos ao arcaboço teórico que simultaneamente lhes serve de crítica e deixa vislumbrar a alternativa que emerge por via tecnológica e se concretiza acima de tudo através da arte contemporânea, que a terceira e última parte virá detalhar.

¹ Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Departamento de Ciências da Comunicação, 1069-061, Lisboa, Portugal.

Sobre a Modernidade, como afirma Patrícia Silveirinha logo no capítulo de introdução, “É hoje [...] quase consensual que [...] levou a cabo uma racionalização do olhar e da racionalidade, enxertando no olho uma grelha [...] ou, vice-versa, colocando uma imagem ideal, abstrata e eminentemente racional no interior da retina” (54). Está já devidamente documentado e teorizado, por exemplo, o “verdadeiro fascínio pela ótica e pelas próteses visuais” (*idem*), um dos sinais mais evidentes do que aqui é denominado como a “perspetiva hegemónica cartesiana”, e que, entre outras características, procura sub-subsumir os sentidos à ocularidade, e esta ao poder incorpóreo da Razão, com a *res extensa* domesticada pelo *cogito*. Contudo, “a par desta [...] desenvolve-se um outro uso do olho [que] possui a potencialidade de despertar a relação sensorial não mediada com o mundo, típica do estado selvagem e do domínio da natureza” (67). Trata-se de uma forma subterrânea e intersticial de abordar a imagem, agindo à revelia da Racionalidade e portanto só apreensível por conceitos eles próprios remetidos para um estatuto marginal (mesmo que muitas vezes inelutáveis no âmbito da história das ideias, pelo fascínio que exercem), como é o caso da *Urpflanze* de Goethe ou da própria noção de “sublime”.

Ao longo da segunda parte do livro, e através dum percurso fundamentalmente cronológico, é-nos dado a descobrir esse quase sempre difícil convívio entre o modo de representação dominante, ocularcêntrico, e aqueles outros que foram assomando pelos seus interstícios. Logo no Renascimento, a disputa acerca dos méritos relativos do desenho (em estrito cumprimento da geometria perspéctica) e da cor – que, não sendo em boa verdade um princípio contrário à perspetiva, a perturba porque “a cor e o tratamento da luz estão mais próximos do sensorial” (355), como um pouco mais à frente se confirma na breve secção dedicada a Caravaggio. Outras formas de desobediência à Razão serão as anamorfozes (que exacerbam, e por isso denunciam, a artificialidade do “olho” concebido como correlato dum ponto de fuga), a recusa de Goethe da matematização da visão com a sua teoria das cores, e as diversas variantes do Impressionismo. Mas é com a fotografia, cúmulo da *camera obscura*, que verdadeiramente se criam as condições para uma subversão do modelo ótico-racional a partir de dentro, na medida em que, embora automática, pressupõe um referente físico – o “isto foi” barthesiano –, traço duma presença corpórea. O cinema, ao devolver às artes visuais a dimensão tempo – e os exemplos dos experimentalismos de Robert Breer e Peter Kubelka (428-435) são particularmente eloquentes a demonstrá-lo – desfere ainda mais um golpe na hegemonia do olho, mostrando como uma arte visual, logo espacial, pode ser afinal determinada pelo tempo e pelo movimento, aproximando-se da música e das artes performativas. Estas duas artes, aparentemente fortes aliadas da visualidade moderna, serão na verdade o perigo onde reside também “aquilo que salva”, como na frase de Heidegger que vai ritmando o livro.

Cabe então perguntar se, continuando o percurso cronológico até ao presente, as artes e outras manifestações tecnológicas como a televisão contribuem igualmente para essa exacerbação do corpo e da sensorialidade ou se, pelo contrário, e tendo em conta a própria racionalidade da técnica contemporânea e os constantes anúncios de que vivemos na era do visual, abafam essa pulsão e não fazem mais do que aperfeiçoar a tarefa moderna de submissão da imagem à Razão.

Como sustentáculos teóricos a esta interrogação, a tese de Patrícia Silveirinha recorre – e com isso regressamos à primeira parte do volume – a quatro autores fundamentais: Heidegger, Jünger, Benjamin e McLuhan. De entre eles, e quase bastaria contabilizar o número de páginas que lhe são dedicadas, Heidegger é merecedor de destaque, podendo aliás dizer-se que é em torno dele que toda a argumentação orbita, mesmo que não devamos desdenhar nenhum dos seus “satélites”. E assim é porque em Heidegger encontramos a mais radical indagação acerca do estatuto ontológico quer da arte quer da técnica, conceitos que aliás – e é também o filósofo alemão quem o lembra – começaram por significar o mesmo: um trabalho (ou melhor, *poiesis*) sobre a natureza. Já não submetendo-se àquilo a que chama *diké*, a técnica tornou-se na modalidade violenta deste fazer, produzindo para além do que a mera *physis* seria capaz só por si e com isso desvelando novas possibilidades no seu interior. Aparente instrumento para a dominação humana do mundo, a técnica é na verdade a dimensão visível da *Ge-stell* (“dis-posição”, trazer à presença), sua verdadeira essência. Invertendo a conceção instrumental do senso comum, devemos tomar o ser humano como seu agente, no limite mais um elemento da “massa indistinta doravante considerada *fundo disponível* e que inclui tanto o objeto como o sujeito, tanto o mundo como a cultura, tanto os entes naturais como os artefactos” (117). Ora, a *Ge-stell*, ainda que transcendendo qualquer racionalidade, age – e fê-lo ainda mais a partir da Modernidade – sob a capa da Razão, sendo disso notório o modo como a arte se submeteu ao ideal da representação e a imagem ao regime ocular, tal como vimos ser demonstrado na segunda parte do livro.

Mas essa não é a etapa derradeira da *Ge-stell*. Num processo que poderíamos considerar como devorador, não fosse pelo facto de ser – inclusive pela própria definição – “pro-dutor”, esta caminha, segundo Heidegger, para uma singularidade, a *Ereignis* (literalmente, o “acontecimento”), em que finalmente se dará o “salto para o destino mútuo do homem e do ser que desde sempre habitámos, mas que desde cedo esquecemos” (144). Podemos duvidar que ele chegue, e na verdade podemos também, ainda que a autora não o tivesse querido, questionar toda esta deriva apocalíptica em Heidegger, mas somos obrigados a reconhecer, na experiência tardo-moderna e contemporânea, sinais inequívocos de inversão numa certa modalidade da Razão, em particular no que respeita à supremacia do olho.

É aqui que, sem que na verdade estejamos a abandonar Heidegger, se revelam úteis os contributos dos restantes autores-chave acima enumerados. Ernst Jünger não só porque foi dele interlocutor mas acima de tudo porque, reconhecendo no essencial o mesmo processo mobilizador da técnica, “titânico” segundo o seu vocabulário menos críptico ainda que mais mítico-telúrico, lhe confere algumas *nuances*. Delas destacamos, por absoluta falta de espaço, um maior grau de livre-arbítrio humano (em particular através das figuras do Desterrado e do Anarca, que ao contrário do Trabalhador já não se assumem como aliados voluntários da técnica), e ainda, apesar da sua leitura algo desencantada do papel da arte, o reconhecimento de que esta, nomeadamente com a fotografia e com o cinema, está a tornar-se mais “orgânica”, reintroduzindo, mesmo que ao serviço duma potência supra-humana, o corpo como elemento fundamental da equação.

Walter Benjamin, ainda que num quadro conceptual diametralmente distinto de qualquer dos autores anteriores, irá articular sob que condições estas novas artes indissociáveis do seu carácter técnico podem potenciar, afinal, uma libertação da percepção distante e aurática em favor da proximidade e de uma maior corporalidade, mesmo que “distraída”. A fechar o círculo, McLuhan, o autor que afirmava que “Heidegger surfa na onda eletrónica tão triunfantemente como Descartes flutuou na onda mecânica” (cit. in p. 277), vem dar corpo (tanto metafórica quanto literalmente) a essa ligação entre a técnica contemporânea e a biologia, anunciando, muito antes de Donna Haraway, o que esta definirá como *cyborg* e demonstrando que o afastamento do ocularcentrismo se dá através duma multi-sensorialidade iminentemente háptica a que a arte não será alheia.

De tais novas modalidades estéticas que, na fórmula de Deleuze, substituem o domínio da representação por uma lógica da sensação (cf. as pp. 499 e segs., sobre Francis Bacon), dá-nos conta toda a terceira parte do livro. Esta inicia-se, contudo, com um muito relevante capítulo sobre esse meio tão avesso à arte que é a televisão. Mais concretamente a imagem televisiva, “quase sempre relevada para um segundo plano quando se trata de pensar em si mesma” (451) mas cuja análise é fundamental para compreender o quanto o seu regime de funcionamento exacerba (mas não sem desvios) as promessas hápticas da fotografia e do cinema. Poderemos observar, nessa simultânea espetacularização e banalização do real, o titanismo da técnica anunciado por Jünger ou mesmo um primeiro vislumbre da *Ereignis* heideggeriana? Talvez não ainda, mas o hedonismo da imagem televisiva é sintoma do regresso ao corpo e à multi-sensorialidade que as práticas artísticas contemporâneas igualmente refletem (não só no sentido em que o confirmam mas acima de tudo porque o abordam de forma crítica). E se o capítulo 9 procura fazer um retrato panorâmico dessa tendência, focando-se na arte vídeo e nas artes digitais e dissertando sobre a necessidade de substituir o

ideal kantiano do sublime pela abordagem burkeana, o capítulo 10 mostra-nos como tal pode ser afinal concretizado na milenar pintura. Engrenamos aqui num registo monográfico – arriscaríamos mesmo dizer de proximidade, até porque a função háptica quase com ele se confunde – onde é dissecada a obra de Gerhard Richter, em particular o modo como resgata a artesanabilidade da pintura dos automatismos da fotografia. Neste capítulo, o particular e o geral começam a tocar-se: se primeiro adentramos pelos pormenores factuais que estiveram na origem de alguns dos mais emblemáticos quadros de Richter, no final, anunciando as páginas conclusivas, somos devolvidos a Heidegger e à sua conceção da arte como *aletheia* (desvelamento) e como *poiesis* (produção).

Referimos, logo a abrir esta recensão, que a argumentação em *Imagem, Corpo, Tecnologia* é densa. O adjetivo assenta-lhe tão-só pela pluridimensionalidade do tema e pela complexidade das teorias que lhe servem necessariamente de suporte; nunca por qualquer hermetismo estilístico pois, mau grado tratar-se de uma *tour de force* de 600 páginas, a clareza da linguagem convida a que estas sejam desfolhadas com um interesse ininterrupto. Poderia, é certo, ter havido algum trabalho editorial de condensação de uma ou outra passagem redundante, de forma a transparecer menos o âmbito académico que lhe deu origem (bem como, do lado dos serviços da editora da Fundação Calouste Gulbenkian, uma revisão tipográfica mais atenta), mas esses são detalhes que em nada diminuem o rigor nem a acuidade da investigação de Patrícia Silveirinha Castello Branco. Trata-se, sem qualquer hesitação, de um marco nos estudos sobre imagem e *media* que permite que continuemos a acreditar no sentido da palavra “interdisciplinaridade”.