

# Josep M. Català



# A REBELIÃO DO OLHAR

## Introdução a uma fenomenologia da interface

**Josep M. Català Domènech** Catedrático de Comunicação Audiovisual e doutor em Ciência da Comunicação Universidade Autônoma de Barcelona (UAB), é licenciado em História Moderna e Contemporânea pela Universidade de Barcelona e mestre em Teoria do Cinema pela San Francisco State University da Califórnia. Foi professor da Faculdade de Ciência da Comunicação Universidade Autônoma de Guadalajara, no México, e instrutor do Departamento de Cinema da San Francisco State University. Realizou diversos projetos em diferentes canais de TV espanhóis. Prêmio Fundesco de Ensaio (1992) pelo livro *La violación de la mirada*; prêmio do XXVII Certame Literário da cidade de Irún (1966) pelo livro *Elogio de la paranoia*; e menção especial do júri do II Premio da Fundación Arte y Derecho por *Laberintos de pasión. El nuevo realismo melodramático*, publicado com o título de *Pasión y conocimiento* (2009). É ainda autor, entre outros, de *La puesta en imágenes: conceptos de dirección cinematográfica* (2001); *La imagen compleja* (2005); *La forma de lo real* (2008), publicado no Brasil com o título *A forma do real: introdução aos estudos visuais* (Summus, 2011); *La imagen interfaz. Representación audiovisual y conocimiento en la era de la complejidad* (2010), *El murmullo de las imágenes* (2012) e *Estética del Ensayo. La forma ensayo, de Montaigne a Godard* (2014). Diretor da Faculdade de Comunicação da UAB e do mestrado em Documentário Criativo da mesma instituição, leciona Narrativas Audiovisuais e a Estética da Imagem.

TRADUÇÃO: José Geraldo de Oliveira

*O espetáculo é o capital a um grau tal de acumulação que se converte em imagem.*

Guy Debord

*Uma das características da linguagem é que quanto melhor se expressa mas se esquece.*

Maurice Merleau-Ponty

35

Há um gesto tão habitual, tão aparentemente humano, que é necessário fazer um esforço considerável para extrair do mesmo essa naturalidade que o desfoca e o torna insignificante; mas o esforço é inevitável se queremos recolocá-lo na esfera da consciência verdadeiramente humana. Refiro-me ao gesto de colocar algo diante dos nossos olhos, não tanto para ver como para olhar.

Às vezes, quando vou para a cama para ler, minha gata me segue com a intenção de aninhar-se sobre o meu peito, exatamente entre meus olhos e o livro que acabo de colocar diante deles. Embora seja óbvio que minha gata nada sabe do exercício da leitura, não está tão claro que deva possuir o mesmo grau de ignorância no que diz respeito à visão, precisamente ela que pertence a uma espécie claramente curiosa. Portanto pode ser surpreendente que o animal não seja capaz de calcular a impertinência que supõe interromper a

linha de visão estabelecida entre meus olhos e o livro que está em minhas mãos, e sem dúvida não dá a impressão de que a gata se importe em absoluto com o inconveniente e se põe a dormir como se para mim fosse o mesmo contemplar a ela ou ao livro. Minha gata representa com sua indiferença a atitude da própria natureza em relação às construções humanas, nesse caso a do olhar.

O gesto de colocar um livro diante dos olhos não se encontra tanto no campo fenomenológico do ver como no do olhar, e mesmo que a natureza tenha previsto o complicado mecanismo da visão, não parece que tenha nenhuma responsabilidade no que se refere ao complexo exercício do olhar. Assim, embora a minha gata, como a maioria dos animais, seja uma grande especialista no ver, acaba sendo, pelo contrário, uma intrínseca ignorante no olhar.

A faculdade animal de ver é absolutamente passiva: o animal vê tudo o que é colocado no seu campo de visão, e quando a vista é atraída por algum elemento em concreto, coloca em prática uma atividade adicional que consiste em concentrar a atenção no ponto que é foco do interesse imediato. Mas em nenhum caso se produz um verdadeiro olhar. Por isso é absolutamente impensável que num animal, por mais inteligente que seja a espécie a que pertença, surja a noção de que a sua visualidade possa ser interrompida. Para que aconteça algo assim, a ação de ver deveria estar precedida de uma intenção e a esta lhe deveria seguir um gesto, já fosse o de colocar algo diante dos olhos ou o de dirigir os olhos até algo expressamente e com a intenção de ver somente aquilo. O olhar é uma construção complexa, composto de uma vontade e o gesto que relaciona a vista com um determinado objeto cujo interesse precede subjetivamente à sua visão propriamente dita.

É óbvio que o dicionário distingue claramente as duas atividades, já que define ver como a ação de “perceber pelos olhos os objetos mediante a ação da luz”, enquanto atribui ao olhar a função de “fixar a vista em um objeto”: isto é, num caso é um ato passivo e no outro ativo. A diferenciação estabelecida pela Real Academia da Língua Espanhola é sem dúvida simples e não pretende definir as fronteiras de campos fenomenológicos drasticamente diversos, mas somente distinguir entre gestos levemente diferenciados e praticamente contíguos: ver sem prestar atenção para imediatamente passar a fixar o olhar em algum ponto de interesse.

O dicionário não detectou, portanto, a maravilhosa construção humana que supõe o olhar e somente se deteve especificamente no simples ato de ver

que possuem todos os animais. E, no entanto, basta tomar consciência da singularidade que supõe, no campo da fenomenologia da visão, o fato de sentir de imediato que alguém ou alguma coisa nos impede de ver aquilo que queremos olhar, sensação que é desconhecida em outras esferas da vida, para dar-nos conta de que nos encontramos diante de uma manifestação transcendental.

Um animal poderá acompanhar com o olhar a trajetória de um elemento interessante, pode inclusive se esquivar, com todo o seu corpo em movimento, de um obstáculo que se interpõe entre ele e o centro de interesse, como, por exemplo, outro animal a que está perseguindo, mas nunca o fará só para continuar vendo. O movimento que um animal pode executar com o corpo ou parte do mesmo para deixar um objeto fora de seu campo visual com a finalidade de continuar olhando aquilo que atrai o seu interesse não é um verdadeiro olhar, mas a prolongação de um ato corporal no mesmo sentido: não é a vista que se aplica sobre o mundo, mas todo o animal com a vista, e outros sentidos, à frente. A vista responde, neste caso, às necessidades do corpo considerado globalmente e, portanto, aceita os campos de visão tal como se apresentam: são as características dos mesmos as que determinam o interesse da visão e não o contrário, como acontece com o olhar humano. Por isso que ocorre com os animais a dicotomia entre uma visibilidade dada e uma visibilidade construída, como acontece com o ser humano. Os obstáculos, no animal, não são nunca para a vista, mas para o corpo em sua totalidade.

Daí a originalidade que supõe um gesto como o de colocar algo diante dos olhos para expô-lo expressamente à inspeção da vista, um gesto que faz com que esta, de elemento de sobrevivência passe a ser agente de conhecimento. O gesto, incorporado ao olhar, de colocar um objeto diante dos olhos deve preceder necessariamente, pois, ao da própria escritura, que assim se mostra em parte subsidiária do mesmo. Antes que a mão começasse a registrar uma linguagem visível sobre uma superfície, quer dizer, antes que passasse a objetivar os processos reflexivos, produziu-se a conversão da visão em olhar, um processo que suporia também a delimitação de um campo visual susceptível de ser inspecionado visualmente e de constituir-se, portanto, em receptáculo dos signos que expressam o pensamento.

Levando em consideração esta hipótese, dá a impressão de que a escrita surge para prolongar o olhar mais além do próprio olhar, para uma região distinta da que pode oferecer a intenção mimética da ima-

gem. Zizek corrobora isso ao falar do efeito do registro simbólico sobre o olhar: “o surgimento da linguagem abre um buraco na realidade, e este buraco muda o eixo do nosso olhar”<sup>1</sup>. Ou seja, que a escrita, ao quebrar a superfície reflexiva do real coloca diante do olhar os mecanismos do pensamento, e pretende, em uma palavra, homologar a função de ver à de pensa

Uma vez comprovado pela experiência humana que a visão poderia distinguir a realidade pelo olhar (essa conjunção de intenção, gesto e visualidade), o passo seguinte seria converter em expressivos os elementos da realidade captados e assimilados visualmente pelo olhar. Daí que as linguagens costumem possuir uma primeira fase iconográfica, na qual se constrói para a vista uma realidade visual paralela e manipulável.

O certo é que a civilização ocidental não renuncia a esta homologação entre a imagem e o pensamento até uma fase bastante tardia do seu desenvolvimento. Concretamente não o faz até que, no início do século XVII, Kepler, em sua disputa com Robert Fludd, estabelece a diferenciação entre imagens poéticas e imagens didático-ilustrativas. Isso funda as bases do posterior entendimento das imagens, corroborado naquele momento pela filosofia cartesiana. Que agora o prestígio de Kepler, endossado pelo posterior desenvolvimento da ciência, seja infinitamente maior do que o esquecido Fludd, um inglês associado à corrente do esoterismo neoplatônico que teve tanto sucesso na cultura européia a partir do Renascimento, não é nem muito menos um reflexo fiel da situação em que ambos se encontravam no momento em que seus sistemas de pensamento entraram em contato.

Da mesma forma que Kepler se aproximou de Robert Fludd fascinado pelas imagens que foram incluídas numa obra deste que ele descobriu por acaso<sup>2</sup>, não parece que em nenhum momento o filósofo inglês entendera o fato de que estava defendendo uma postura, a da validação hermenêutica das imagens, que estava com seus dias contados. Ainda que Kepler acuse Fludd de fazer imagens poéticas no sentido da poiesis aristotélica, nem por isso renega ainda o seu uso, ainda que distinga significativamente entre o que ele denomina de imagens divertidas e de imagens objetivas, sendo apenas por meio destas últimas que os objetos do mundo são representados diretamente na alma<sup>3</sup>: “a visão é originada pela imagem da coisa



*Utriusque Cosmi Maioris scilicet et Minoris Metaphysica, Physica Atque Technica Historia*

vista que se forma na superfície côncava da retina”<sup>4</sup> (Kepler, citado por Westman).

Com este postulado, Kepler tira a imagem do âmbito do olhar e a devolve ao da visão, onde permaneceria, para a ciência, até a era contemporânea. O gesto do olhar ficaria reservado em sua essência para os textos, por mais que a leitura não contemplasse em sua fenomenologia nenhum espaço que fizesse jus à complexidade do olhar, precisamente por pretender constituir-se em uma ponte que conecte a verdade com a razão, acima do visível.

Naquele momento, Galileu e Descartes desviaram respectivamente a noção de verdade do que é percebido e transferiram, o primeiro para as leis físicas; e o segundo, para as equações matemáticas. Produziu-se assim um corte epistemológico que separou a visão do conhecimento e, daí pra frente, quando havia que tratar do conhecimento ficava claro que se deveria abandonar o campo do visível. Mas isto ocorria por-

the Kepler-Fludd polemic. En: Vickers, Brian (ed.). *Occult and Scientific Mentalities in the Renaissance*, Cambridge: Cambridge University Press.

4 Kepler, citado por Westman, op. cit.

que se considerava a imagem depositária dos valores da visão e não do olhar. A ciência, alimentada pelas idéias cartesianas, ignorou os valores daquela imagem-olhar que Fludd, com pressupostos equivocados, pretendia fundamentar. Assim, se consolidou a postura em favor de uma inócua e improdutiva imagem-visão que apenas repetia a inércia do real.

## O RETORNO DO SIMULADO

O gesto de colocar algo diante dos olhos para vê-lo expressamente, para exercer sobre o mesmo um processo hermenêutico gerado pela visão, não pode, portanto, deixar de nos surpreender quando prestamos a atenção que merece. O mais curioso, se recordarmos da reflexão anterior a respeito do incômodo que supõe ver interrompido o próprio olhar, é que quando executamos o gesto de construí-lo, quer dizer, quando erguemos um livro, uma pintura ou qualquer outro objeto para colocá-lo diante de nossos olhos, não estamos fazendo outra coisa que interromper nossa visão.

Cumprindo uma peregrinação pósmoderna e para fundamentar seu célebre conceito de simulacro, Baudrillard referiu-se a Jorge Luis Borges, especificamente à alegoria daquele meticuloso imperador que em sua obsessiva pretensão de obter o mapa mais detalhado possível do seu império conseguiu finalmente que seus cartógrafos elaborassem um mapa que coincidia exatamente com todo o território. Com isso, as formas de seu império ficaram cobertas e anuladas por sua própria representação. Com este predomínio ontológico do território diante de um mapa arruinado pelo tempo e com seus pedaços dispersos sobre a superfície do império, se quis confeccionar, não tanto um julgamento acerca das onipotências imperiais, mas um ensinamento sobre o peso que o real sempre adquire diante da inevitável leveza da imagem.

A parábola serviu a Baudrillard para nos introduzir em uma era, a contemporânea, em que “o território já não precede ao mapa, nem sobrevive a ele: é o mapa que precede ao território e o gera”, e acrescenta que “se fosse preciso retornar à fábula, hoje seriam os fragmentos do território que aprofundariam lentamente sobre a superfície do mapa”<sup>5</sup>. Moral da história: uma época que tolera os fantoches enquanto permite que apodreçam os titãs, deixa muito a desejar.

Mas o que em seu momento passou como a visão original e assustadora de um novo Apocalipse, não

5 Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós, 1987. Pág.10.

era outra coisa que a penúltima versão de um libelo contra o olhar, tão antigo como o mito da Medusa, cujo olhar transformava os homens em pedra, ou a parábola da mulher de Lot, que por olhar para trás se transformou em estátua de sal. Com uma tradição tão forte em suas costas, não surpreende que Baudrillard continue com a difamação, afirmando que “por trás do barroco das imagens se esconde a eminência cinza da política”<sup>6</sup>, embora todos saibamos que nunca nenhuma ditadura impediu de ver, mas contudo todas proibiram olhar.

Tanto a advertência de Baudrillard como as anteriores advertências de Marshall McLuhan e Daniel Boorstin<sup>7</sup> são vítimas da própria armadilha que a cultura ocidental tem produzido, uma cultura que foi encurralando o conceito de imagem-olhar, relacionado com a ciência, para permitir a imposição de uma concepção da imagem próxima da visão, isto é, que fosse, de tão natural, inócua. Essa noção mimética da imagem tem sido proverbialmente gerada por uma tradição artística a que os postulados de Leon Battista Alberti esvaziaram em seu tempo de ideologia e densidade epistemológica. Nem sequer a irrupção furiosa das modernas vanguardas conseguiu romper este cordão umbilical que une o amanhecer perspectivista do Renascimento italiano com a aurora da realidade virtual norte-americana do século XXI.

A questão é saber se essa paulatina substituição da realidade pelo seu simulacro é intrinsecamente danosa ou se, pelo contrário, pode resultar em última análise tão benéfica como tem sido outra tramoia também famosa, a da realidade pelo texto, que não deixou de ter os seus detratores, entre os quais figuram nomes ilustres como o de Cervantes, que acusou o seu Don Quixote de entregar-se em excesso à leitura – perdendo, em consequência, o mundo de vista. Se, ao final, aprendemos a ver razoavelmente aqueles livros que colocamos diante de nossos olhos e cuja leitura, não apenas não obscurece nossa compreensão da realidade, mas pelo contrário a abre, nada nos impede de pensar que a educação do nosso olhar pode outorgar aos simulacros a capacidade de adicionar densidade a um mundo que carece por natureza de atributos – e que quando os adquirem social e historicamente, estes são automaticamente negados por uma estética cega de tanto ver e pouco olhar.

6 Op. cit. Pág. 16.

7 Pode-se dizer que Boorstin deu o primeiro sinal de alarme diante do advento posmodernista do temido mundo das imagens no seu livro de 1961, *The Image: A Guide to Pseudo-Events in America*. Para uma introdução à história desse preconceito ver: Durand, Gilbert. *Lo imaginario*. Barcelona: Ediciones del Bronce, 2000; e Tomás, Facundio. Escrito, pintado. Madrid: Visor, 1998.

Não estava, pois, tão equivocado o imperador de Borges ao encomendar mapas tão monstruosos que anularam o território, visto que de sua existência dependia a compreensão do mesmo. Uma vez que o mapa foi estendido sobre o império, o crime foi deixar que se arruinasse, visto que, como bem disse Baudrillard, para então não existiria mais território que o mapa, ainda que isso não ocorresse por uma grosseira e espúria representação, mas porque por meio do mapa o território se fazia pela primeira vez totalmente inteligível.

Era o momento da verdadeira conquista, aquela que não haviam conseguido nem a política nem as guerras do imperador e que agora, contudo, alcançavam as manobras sempre vilipendiadas da representação. Finalmente, fazia-se visível, e se confundia com ele, toda a complexidade metafísica de um mundo indiferente na aparência. Desta forma, já não haveria lugar para paradoxos como o que propõe Heinz Von Foerster e segundo o qual “não se pode ver que não se vê o que não se vê”<sup>8</sup>. No âmbito da imagem, a proverbial invisibilidade do significado se rende diante de um olhar plenamente inteligente.

## MODELOS PARA A MENTE

Se, como propõe Derrick de Kerckhove, a estrutura do teatro grego foi o primeiro modelo de espaço mental do ocidente, não fica dúvida de que o segundo foi o da câmara escura e que ambos delimitam o espaço conceitual em que, a partir do Renascimento, começou a se forjar a idéia de sujeito que teve o seu ápice e sua crise com Nietzsche e Freud. A comparação entre ambas estruturas é muito ilustrativa. Enquanto que no teatro grego, se tomarmos como exemplo o de Epidauro, o espectador contempla em comunidade uma representação cercada pelos espectadores, na câmara escura, se nos ativermos ao modelo de Athanasius Kircher, o espetáculo se privatizou e é um espectador individualizado quem observa de forma mais distanciada, mas também com um grau maior de focalização.

O teatro grego vinha formalizar uma relação que partia da mistura indiscriminada do espetáculo e seu público, quando os coros se mesclavam com o mesmo e convertiam em óptico o que havia sido estruturalmente acústico<sup>9</sup>. Em seu recinto, o especta-

8 Citado por Niklas Luhmann em *¿Cómo se pueden observar estructuras latentes?* (Watzlawick y Krieg. (eds.). El ojo observador. Barcelona: Paidós, 1994.

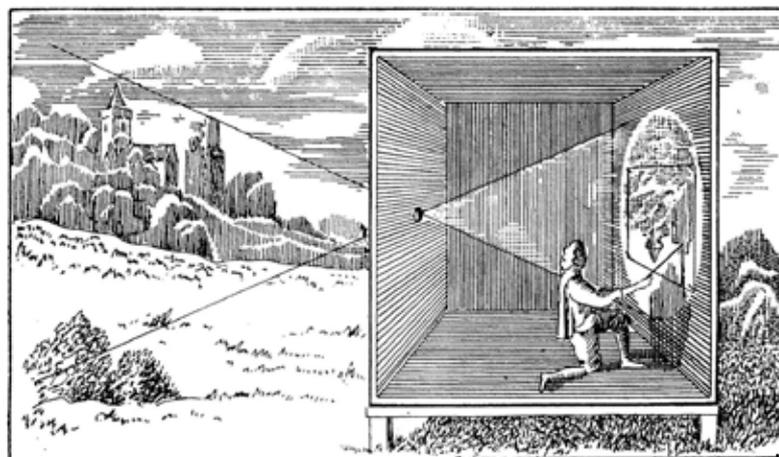
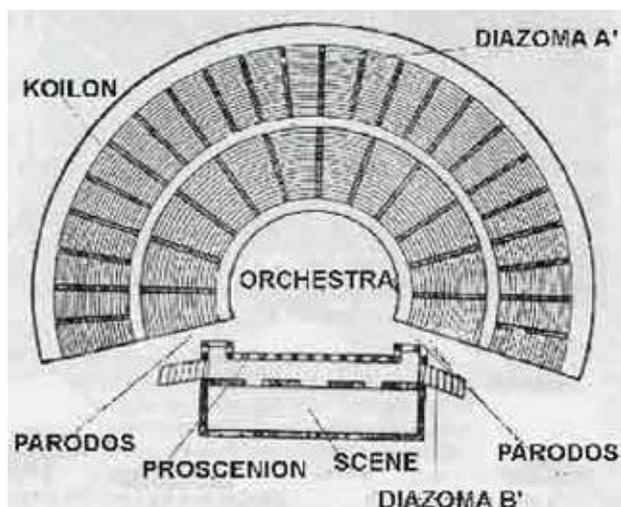
9 Smith, Christopher. *From Acoustics to Optics: The Rise of the Metaphysical and the Demise of the Melodic in Aristotle's Poetics*. En; Michel Levin, David (ed.). *Sites of Vision*. Cambridge,

dor era único para todos, se bem que cada um conservasse uma relação individual com o mesmo por meio do mecanismo de identificação que Aristóteles sinalizou. A identificação era o equivalente psicológico do olhar que salvava na mente a distância física que esta constatava no mundo físico. A transferência do acústico ao óptico significava um processo de racionalização, estruturado através do olhar, quer dizer, de uma visão enriquecida mediante ao processo de identificação com o herói e sua tragédia. Da irracionalidade dionisíaca se passava a uma organização apolínea em que a irracionalidade passava para o subjetivo: o caos desaparecia da realidade, em que fora experimentado como vivência comunitária, e ficava reduzido a um movimento passional de alcance semiprivado.

A câmara escura foi, muito mais até do que o teatro grego, uma metáfora da mente, neste caso a do empirismo, em que se impõe a paradoxal presença de um olho interno capaz de observar a imagem do mundo que chega refletida a seus cantos escuros. Quando um espectador entrava, portanto, numa câmara escura, era como se penetrasse em seu próprio cérebro e fosse capaz de contemplar o processo de recepção das imagens do mundo nele mesmo. Desta forma, esse espectador resolvia um paradoxo com outro, ao tempo que acrescentava seu processo de ensimesmamento. Mas a importância do olhar ficava desse modo reduzida, já que a imagem, ao ser projetada sobre uma das paredes da câmara escura, parecia fortalecer a independência do observador, enquanto mostrava estar diretamente conectado com o mundo através do fecho de luz de entrava no recinto.

A separação entre sujeito e objeto, cujo início o teatro grego formalizara, parecia pois fundamentar-se plenamente com a câmara escura, apesar de que neste caso todo o processo se realizasse no interior de um dispositivo que isolava tanto o sujeito como o objeto da realidade exterior. De qualquer maneira, a consolidação dessa separação requeria uma conexão racional do sujeito com o objeto que substituísse a relação empática da dramaturgia aristotélica, mas curiosamente esta conexão surgiu do rebaixamento da importância do olhar como relação entre os dois termos. Isto é, a câmara escura fundamentou a distinção transcendental entre o olhar artístico e a visão científica: um regido pelas emoções e a outra pela razão.

Desta forma, desaparecia qualquer traço do jogo de tensões dialéticas entre união e dissociação, entre identificação e distanciamento, entre olhar e visão



Figuras 2 e 3: Teatro Grego e Câmara escura

que se produzia no primeiro modelo mental e que a dramaturgia aristotélica pretendeu resolver à sua maneira. Foi preciso esperar até Brecht para que, no início do século XX, ele desenterrasse tais tensões e buscase resolvê-las a partir de uma perspectiva oposta, com uma dramaturgia expressamente não aristotélica. Mas isso não significava uma novidade, mas uma adaptação aos novos tempos. A ciência, que em seu momento estabelecera os limites de seu território, deixando de fora a arte, regressava agora para tomar conta de tudo. A dramaturgia brechtiana, com seu efeito de distanciamento (*Verfremdungseffekt*) simétrico à identificação aristotélica, não propunha realmente um novo modelo mental, mas ao contrário, não fez mais do que fundamentar os pressupostos do modelo cartesiano, quando este já havia entrado em decadência, apesar de que a proliferação do espetáculo cinematográfico parecesse indicar todo o contrário<sup>10</sup>.

Desta crise do segundo modelo mental surge, pois, um terceiro modelo e ocorre no âmbito da informática, nos meados do século XX, quando Douglas Engelbart decide combinar um monitor de televisão e um desses computadores que até esse momento haviam sido completamente opacos, umas caixas pretas de funcionamento linear que executavam sua profunda tarefa no intervalo que ia do input ao output. Aparentemente, o monitor permitia observar pela primeira vez um funcionamento abstrato, o que se produzia entre estes dois polos, mas para percebê-lo não podia simplesmente colocar em operação o dispositivo da janela de Alberti, capaz de deixar ver a paisagem sem penetrar na mesma.

Não há dúvida de que o monitor de televisão era

10 Falar das características fenomenológicas do cinema, que complicam enormemente a pretendida simplicidade da câmara escura, está fora da proposta deste artigo.

formalmente um sucessor da janela renascentista, com uma complexa genealogia que havia transitado pela pintura, pelo teatro e pela tela cinematográfica. Mas esta nova janela já não conectava, como sua antecessora, com a superfície visível do mundo, mas fazia, aparentemente pela primeira vez, com a verdade escondida detrás da mesma, quer dizer, com as manobras daquela linguagem mediante a qual, segundo Galileu, estava escrito o livro do universo: as matemáticas.

Mas, embora momentaneamente a tela povoou-se de paisagens intrinsecamente numéricas, patrocinando hiperbolicamente uma estética relacionada com a ruptura que tinha proposto a arte abstrata em relação ao realismo e dando com isso a impressão de que se tratava simplesmente de auspiciar um exercício de ver, a verdade é que imediatamente se impôs a necessidade de olhar e deu-se lugar à metáfora, isto é, a uma construção do olhar. Desta forma se colocaram os fundamentos do terceiro modelo mental, que hoje é conhecido como interface.

O conceito de interface, que em sua origem foi entendido como “o hardware e o software por meio do qual o ser humano e o computador se comunicam, e que evoluiu até incluir os aspectos cognitivos e emocionais da experiência do usuário”<sup>11</sup>, é de uma importância tão marcante quanto a que alcançaram em seu tempo o teatro grego e mais tarde a câmara escura, e guarda com eles a relação genérica que mencionei: os três são modelos mentais e configuram o imaginário de uma determinada epistemologia. Mas seria um erro não compreender a mudança envolvida na interface em relação aos modelos anteriores e crer que se trata simplesmente do prolongamento de uma dramaturgia, cuja funcionalidade precisa ser tão prolongada que acaba sendo considerada

11 Laurel, Brenda (ed.). *The art of human-computer interface design*, Addison-Wesley, Co, 1994, Pág. XI.

de caráter ontológico. Assim, Brenda Laurel, em seu clássico ensaio em que compara o computador com o teatro, produz uma série de abordagens que revela certo conceito imobilista da imaginação, que não está muito distante de ser patético pelo contexto tradicionalista em que se insere:

Os computadores são teatros. A tecnologia interativa, como o drama, oferece uma plataforma para representar realidades racionais em que determinados agentes executam ações com qualidades cognitivas, emocionais e produtivas [...] Dois mil anos de teoria e prática dramática foram dedicados a uma finalidade que é profundamente similar à emergente disciplina do design da interação entre o ser humano e o computador: concretamente, criar realidades artificiais em que o potencial para a ação está enriquecido cognitivamente, emocional e esteticamente (LAUREL, 1993)<sup>12</sup>.

A interface é um espaço virtual em que se reúnem as operações do computador e do usuário. Neste sentido é certo que coloca em funcionamento os dispositivos aristotélicos da identificação, uma vez que o que acontece no espaço da interface está regido pelas metáforas visuais, e, portanto, parte desse funcionamento se refere à vertente emocional e subjetiva da arte. Mas, por outro lado, esta subjetividade está representada, ou colocada em evidência, para o olhar, e não busca a recepção passiva do usuário, mas a sua atuação. Disso resulta que, paralelamente à comunhão empática que se produz através da observação passiva, espetacular, do jogo metafórico, a interface também proponha um necessário distanciamento de caráter didático, capaz de ativar o olhar do usuário. Assim, este poderá, desta forma, atuar no núcleo da máquina. Pois bem, não termina aqui o tráfego de equivalências, visto que, de certo modo, a interface também permite converter a passividade básica da identificação em uma função ativa, de que aquela apenas costuma desfrutar, passageiramente, em seu clímax catártico.

Às vezes, também gera a operação contrária que consiste em diluir a irracionalidade deste momento catártico no âmbito da visualidade metafórica, que é de caráter espacial. A catarse deixa de ser apenas uma mola emotiva incontrolável pelo espectador, para converter-se numa representação em contínua metamorfose regida pelo olhar do usuário. Enquanto, por sua vez, o fator de distanciamento que propõe esta imagem se impregna de uma tensão identificativa que ao não se resolver mantém aquela em constante

12 Laurel, Brenda. *Computers as Theatre*. Addison-Wesley Publishing Co. 1993.

efervescência<sup>13</sup>. Trata-se, definitivamente, de um jogo dialético entre objetividade e subjetividade a que já recorria os fundamentos da estética cinematográfica, mas que agora adquire definitiva operatividade e entra por territórios inexplorados pela dramaturgia fílmica.

Na interface se conjugam, pois, dois mundos antagonísticos e duas dramaturgias igualmente opostas, que agora podem trabalhar conjuntamente, da mesma forma que outra de suas características destacadas é que, em sua área, as operações matemáticas se transformam em estética e esta em operações matemáticas. Concluindo: a interface é um dispositivo capaz de reunir em sua atuação dois pares de paradigmas de crucial importância: por um lado, o da arte e o da ciência, em cuja segmentação se baseia grande parte da cultura contemporânea, e por outro, o da tecnologia e o do humanismo, cuja dialética alimentou, tanto positivamente como negativamente, o imaginário do século XX. É neste sentido que a interface se constitui como uma ferramenta do futuro, capaz de articular, não somente um funcionamento prático, mas de fundamentar também todo um imaginário de indiscutível complexidade.

Com a interface se objetiva definitivamente o olhar e todos seus dispositivos. Trata-se, com certeza, de um espaço cênico como indica Laurel, mas em nenhum caso este cenário é aristotélico, como não poderia ser de outra maneira, depois de um século de dramaturgia cinematográfica e com o trabalho subterrâneo que realiza constantemente a linguagem publicitária na imaginação contemporânea. Na interface, a figura do espectador sucumbe a suas próprias estratégias, uma vez que este, como usuário, se controla constantemente a si mesmo, na medida em que suas ações determinam o mundo em que elas mesmas são possíveis e operativas. O mecanismo já intuído por Benjamin, quando no alvorecer da era da tecnologia de massa explorou o surrealismo como a última instância da inteligência europeia e chegou à conclusão de que estava formando “um campo de imagens que não se pode medir contemplativamente”<sup>14</sup>. Só que, esta instância que Benjamin entendia como derradeira, no final se revelou como detentora de um paradoxal alento de futuro:

A physis, que se organiza na técnica, apenas se gera segundo sua realidade política e objetiva no âmbito das imagens daquilo que a iluminação profana faz a nossa casa. Quando corpo e imagem se interpenetram tão

13 Onde melhor se observa este intercâmbio dialético é nos videogames, cuja evidente simplicidade não é mais do que a antecâmara de futuras complexidades.  
14 Benjamin, Walter. *Iluminaciones I*, Madrid: Taurus, 1971. Pág. 60.

profundamente que toda tensão revolucionária torna-se excitação corporal coletiva e todas as excitações corporais do coletivo tornam-se descargas revolucionárias, então – e só então – haver-se-á ultrapassado a realidade tanto como o Manifesto Comunista exige<sup>15</sup>.

O paradoxo, raiz de toda uma série de claro/escuros, reside no fato de que esta destilação revolucionária terminou se produzindo no interior de um capitalismo multinacional exorbitado. A interface se revela assim como um modelo que reúne tendências que, se no início pareciam contraditórias, agora demonstram ser indícios de correntes subterrâneas de muito maior alcance e que na realidade convergiam. Não está na proposta deste artigo contemplar as contradições sociais e políticas que este modelo mental, como os anteriores, revela quando se examina com cuidado: em última análise, as funções de qualquer modelo devem ser entendidas como essencialmente sintomáticas e não como apologéticas. Mas não é demais perceber que muitas das relações sociais contemporâneas adquirem as configurações que mostram basicamente a interface, o que não deixa de provar a sua validade como modelo. Em um artigo recente artigo, Jean-Paul Fitoussi, ao comentar as características de uma nova economia, diz o seguinte:

Finalmente foi encontrada a pedra filosofal, sob a forma do surgimento de um novo agente econômico, figura do futuro inscrita já no presente: o trabalhador capitalista, espécie de síntese individualista entre o socialismo e o capitalismo. De alguma maneira, se trata da interiorização do conflito de classe, já que, aparentemente, não existe um terceiro explorador. A autoalienação resultante deixaria como única liberdade ao indivíduo dar o melhor de si mesmo!<sup>16</sup>.

Essa síntese perversa, que opera seguindo as formulações de que a interface é imagem, nos adverte que a realidade deixou para trás sua proverbial simplicidade, aquela que a câmara escura, por exemplo, pretendia emblematizar. A interface, neste sentido, anuncia uma complexidade muito maior, mas tal complexidade desapareceria se entendêssemos que a sintonia dos dispositivos da interface com as características da modernidade (ou da pós-modernidade) é garantia suficiente de uma absoluta solidez ética de ambas. Em outros momentos da história, por exemplo, quanto perdurou o olhar unidimensional da Iluminação, a nitidez do modelo podia servir de fundamento do mesmo, assim como do modelado: o

trabalho da metáfora desaparecia por trás do ótimo funcionamento de uma de suas aparências, destinada precisamente à ocultação. Mas uma época como a nossa que nasce com Nietzsche, no âmbito da suspeita, não pode dar-se o luxo de fugir às dúvidas sobre suas próprias construções, nem tão pouco, como queria Adorno, simplesmente demonizá-las.

Por isso, assim como as estruturas do teatro grego e da câmara escura eram capazes de nos dar uma imagem clara de determinado funcionamento mental (que no fundo era também social), não sucede o mesmo com a interface, cuja visualidade fica parecendo difusa pela contínua mudança de posições dos elementos que a configuram. Talvez devêssemos acabar aceitando que esta visualidade turva é precisamente o ícone mais claro de uma mentalidade que deixou para trás o limpo movimento dos mecanismos para entrar no complexo e mutante ambiente do fluido eletrônico. Um novo entorno em que o duro conflito das contradições dá lugar ao feitiço que destilam todas as mestiçagens, o que não está, supostamente, isento de perigos.

## PRÓXIMA ESTAÇÃO, LACAN

Com a interface entramos em uma verdadeira epistemologia do olhar que supera mediante uma operatividade imediata a base do seu intrínseco voyeurismo. Finalmente, o objeto proverbialmente situado diante dos olhos elimina a distância que os separa, mas não o faz apenas mentalmente como no passado, mas configurando um espaço complexo em que as estruturas óptico-performativas se associam com dispositivos paradramatúrgicos que têm suas raízes na psicologia individual e nas representações do imaginário social.

Uma das características mais marcantes de nossa cultura é a materialização dos processos do inconsciente através dos meios de comunicação. Como disse Fredric Jameson, “o eclipse do tempo interior (...) quer dizer que estamos lendo nossa subjetividade nas coisas externas”<sup>17</sup>. A última polêmica provocada por Sloterdijk, e que fez com que Habermas pegasse pela enésima vez sua caixa dos trovões, refere-se precisamente a essa realidade: o possível fim, não tanto do humanismo, como do caldo de cultura humanista em que se fundamentavam as sociedades ocidentais, que “já não bastaria para atar os laços comunicativos entre os habitantes de uma moderna sociedade

15 Op. Cit. Pág. 61-62.

16 Fitoussi, Jean Paul. *Cosas dichas de soslayo, El País*, 31 de octubre de 2000. Pág. 15.

17 Jameson, Fredric. *Las semillas del tiempo*. Madrid: Editorial Trotta, 2000. Pág. 22.

de massas”<sup>18</sup>. Não deixa de ser ridículo arrancar os cabelos diante da constatação de que algo mudou depois de um século de transformações tecno-sociais que criaram uma nova paisagem humana, absolutamente distinta da anterior, a qual, apesar do seu desapego empírico, ainda parece que fundamenta grande parte do imaginário ocidental. Sem entrar na polêmica, nem adotar a qualquer custo a guinada anti-humanista de Sloterdijk, creio que deveria ser suficiente detectar a formação de um novo modelo mental para aceitar a necessidade de uma mudança de abordagens, inclusive para uma possível defesa do humanismo.

Caso possua a qualidade de modelo mental que lhe atribuí, a interface tem de ser capaz de realçar os elementos mais importantes do imaginário epistemológico contemporâneo, como vimos que aconteceu no caso daquelas configurações sociais mais divulgadas por corresponder ao funcionamento da idéia hegemônica de realidade social<sup>19</sup>. Mas sua configuração se refere também à decisiva e crescente simbiose contemporânea entre o ser humano e a máquina, a partir da qual deriva o não menos transcendental processo de exteriorização da subjetividade mencionado anteriormente e que configura em grande medida os processos de construção da identidade no interior de nossas sociedades multimídiaicas.

O fenômeno já foi apontado por Lacan, cuja suposta charlatanice vai sendo transformada em verdade necessária, na medida em que tomamos consciência da complexidade do mundo que habitamos e da necessidade de ferramentas para explicá-la. Para Lacan, o Eu não percebe coisas, mas imagens “que uma vez inscritas no Eu, irão se converter na substância do Eu. Quer dizer que entre o Eu e o mundo se estende uma única dimensão, uma só dimensão contínua, sem qualquer separação, sem ruptura, que chamamos: dimensão imaginária”<sup>20</sup>. Em resumo: o espaço da interface. Da mesma maneira que Zizek deixa clara a ineludível importância hermenêutica de Lacan, quando, em lugar de considerar a tradicional tarefa de pretender explicar um objeto (neste caso, a cultura popular) mediante uma teoria (a psicanálise lacaniana), empreende a operação inversa de explicar Lacan através da cultura popular<sup>21</sup>, também a concordância de alguns dos pressupostos de Lacan com 18 Sloterdijk, Peter. *Regras para o parque humano*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000. Pág. 13.

19 Estas ideas hegemônicas, não confundamos, não são realmente modernas, mas transitam sobre os dispositivos verdadeiramente inovadores para manter disposições mais antigas.

20 Nasio, Juan David. *La mirada en psicoanálisis*. Barcelona: Gedisa, 1994. Pág. 27.

21 Zizek, Op. Cit.

as configurações da interface servem de prova para determinar o ajuste de ambos com a realidade da fenomenologia social contemporânea. Sobretudo quando verificamos que esta dimensão imaginária que solidifica o Eu com as imagens, e que a interface exterioriza e, portanto, converte em objetivamente operativa, corresponde a esse domínio da imagem que, com já havia dito, foi apontado por Benjamin e em que “se anulam a distância e as fronteiras entre sujeito e imagem, na medida em que o próprio sujeito tenha penetrado no espaço da imagem, ao dele participar com seu próprio corpo”<sup>22</sup>.

Todo este conjunto de sintomas que vai se destilando ao longo do século XX e que, num determinado momento, toma corpo num dispositivo tecnológico como a interface, modela a fenomenologia do sujeito contemporâneo, que está formada inevitavelmente pelas qualidades do objeto, da mesma maneira que a configuração deste não pode prescindir dos reflexos daquele. E da mesma maneira que a metafísica emanada da câmara escura se desvaneceu na concretização operativa do aparato cinematográfico (seguindo os passos de um idealismo aristotélico que em seu momento se plasmou na materialidade da câmara escura), também a complexa hermenêutica da tecno-sociedade, tão difamada pela crítica anglo-saxônica e seus seguidores<sup>23</sup>, tornou-se verdadeira em uma tecnologia que hoje é irrecusável. Recordemos, no entanto, que o cinema não foi em absoluto o simples porto de chegada do sujeito cartesiano, fundamentado no dispositivo da câmara escura, senão que sua fenomenologia significava o início das complexas fenomenologias posteriores, por isso não convém circunscrever a importância da interface ao fato de que materize simplesmente as instituições que a precedem. Na realidade, o trabalho está ainda por fazer.

[Artigo recebido em 20 de junho de 2014 e aprovado em 28 janeiro de 2015]

22 Weigel, Sigrid. *Cuerpo, imagen y espacio en Walter Benjamin*. Barcelona: Paidós, 1999. Pág. 50.

23 Refiro-me à polêmica desencadeada por Alan Sokal e Jean Bricmont, que, se algo colocou em evidência, foi a miséria intelectual de um conservadorismo contemporâneo, que representa os denunciantes, que pretende ocultar sua futilidade atrás de certo disfarce progressista. É muito sintomático que seu triste manifesto, Imposturas intelectuais, tenha sido rapidamente traduzido para todos os idiomas, e resenhado por todos os colunistas a favor, que não têm conhecimento de nada, enquanto que a resposta ao livro, um opúsculo chamado de Imposturas Científicas, não conseguiu ultrapassar as fronteiras da língua francesa.