

ecrá|screen|inter|face.

da imagem-mapa à imagem-libido. from the image-map to the image-libido

*Luís M Loureiro*¹

RESUMO

O ecrã inscreve-se no regime visual cinético da modernidade, que se insere numa *inter|face|mundo* manifesta como totalidade no horizonte quotidiano dos eventos. A sua mediação fornece-nos, por um lado, o acesso imediato à velocidade, à lateralidade, à superficialidade das imagens que permitem o seu movimento acelerado ao olhar e as configuram, aí, como *imagens-mapa* partilháveis: imagens-código cuja descodificação garante a imediaticidade do reconhecimento e da orientação do sujeito no mundo.

Mas esta (auto)mobilização que o ecrã sociotécnico garante, a da *telepresença*, é, também, uma paradoxal (i)mobilização extática. Na *inter|face|mundo* não é mais possível definir separações. Não há fronteiras sujeito/objecto ou privado/público. A partir de novas leituras de Lacan (e, também, Perniola, 2006; Žižek, 2009 e Nusselder, 2009) propomos, igualmente, o conceito de uma *imagem-libido* íntima, não-partilhável, que nos permitirá descrever o mergulho do sujeito na *inter|face* simbiótica. É do seu poder libidinoso, que nos transforma em desejantes homens-estátua (Loureiro, 2007), híbridos de uma identificação nunca totalmente consumada, que trataremos.

Palavras-chave: cultura visual, interface, imagem pública, imagem íntima

ABSTRACT

The screen has become a constituent of the kinetic visual regime of modernity that is constantly producing an *inter|face|world* whose presence manifests itself as a totality in the quotidian horizon of events. On one hand, its mediation allows us an immediate access to the speed, laterality and superficiality of images permitting their accelerated movement to a gaze that processes them as shareable *images-map*: coded images whose decoding assure the immediate subjective recognition and orientation in the world he navigates.

However this (auto)mobilization guaranteed by the sociotechnical screen, one of a *telepresence*, becomes also a paradoxical extatic (i)mobilization. In an *inter|face|world* one can no longer define clear separations. There are no borders such as subject/object or private/public. From new readings of Lacan (Perniola, 2006; Žižek, 2009; Nusselder, 2009), we also propose the concept of an *image-libido* that will allow us to describe the subjective immersion in a symbiotic *inter|face*. We're now dealing with the libidinal power of an intimate non-shareable image that transforms us into desiring statue-men (Loureiro, 2007), hybrids of a never fulfilled identification.

Keywords: visual culture, interface, public image, intimate image

¹ Jornalista da RTP; Investigador do CICANT (CIC Digital) / Universidade Lusófona do Porto. Doutoramento em Ciências da Comunicação (Sociologia da Comunicação e da Informação) pela Universidade do Minho.

kinesis. fenda(s) da alma. soul cut(s).

Wassily Kandinsky escreveu *Do Espiritual na Arte* há cerca de cem anos. Na altura, ao pintor e académico russo, que passou grande parte da sua vida na Alemanha, vindo a ser professor na famosa Bauhaus, em Weimar, interessava demonstrar como, a partir da experiência do artista, era possível reflectir filosoficamente os valores psicológicos e morais imanentes do jogo das cores e da exploração da geometria das formas. Cores e formas seriam, assim, não mais do que pontos de partida para que o artista pudesse pesquisar a *fenda da alma*, que, «quando se consegue tocar, lembra um valioso vaso descoberto nas profundidades da terra» (Kandinsky, 1991:22). A Kandinsky interessaria, pois, a exploração destas profundezas. Esse será, porventura, um dos motivos que o levou a ter sempre presente a noção de *movimento*, tanto no seu esforço teórico como na produção artística. De facto, o movimento estará, desde logo, presente na experiência da cor:

«Do ponto de vista estritamente físico, o olho sente a cor. Experimenta as suas propriedades, é seduzido pela sua beleza. A alegria penetra a alma do espectador, como o gastrónomo que saboreia uma gulodice. Mas logo é acalmado ou arrefecido, como o dedo ao tocar no gelo. São pois sensações físicas e, como tal, superficiais e de curta duração. (...) A acção física da cor desaparece, quando se afastam os olhos» (Kandinsky, 1991:57).

Estaremos, pois, perante um efeito instantâneo, dependente da detenção de um *movimento lateral*. O olhar percorre a superfície do mundo e nela encontra a cor para, a seguir, se desviar. A lateralidade cinética da superfície do visível que, como escreveu Maurice Merleau-Ponty em *O Olho e o Espírito*, se relaciona com o próprio movimento do olhar (2006: 19), afasta-o, e a experiência da cor desvanece-se no instante que se segue. Será este o modo como desenvolvemos a nossa experiência quotidiana e veloz de identificação *reconhecadora*, à qual Kandinsky alude referindo-a à *ressonância interior* em que se transformam as qualidades que “*aprendemos a reconhecer nas coisas e nos sons*” (1991:58).

Mas não é só à *superfície* que se desenvolve a nossa relação com o visível. Ela perscruta a *aisthesis*, encontra-se no mergulho inesperado, num *movimento frontal*. Na experiência da cor, descrita por Kandinsky, o efeito superficial, determinado essencialmente no regime do visível, tem de ser entendido como uma possibilidade para a reversão para esse outro tipo de movimento, sobre o qual “*a cor exerce uma força real, ainda que mal conhecida, e que pode agir sobre todo o corpo*” (1991:60). Este já não será, pois, um movimento de superfície, lateral, uma navegação veloz e acentrada. É, antes, um movimento que envolve o corpo, pede a presença integral dos sentidos, efectua o chamamento de uma identificação que se desenvolve em *profundidade*.

inter|face I. superfície. surface. image.m map.a.

Eis-nos defronte do ecrã|mundo.

Tudo na experiência contemporânea parece reclamar o mergulho das emoções e, neste, do próprio *sentir*. Tomada de cinética intensificada, a experiência contemporânea do *espectador* será, no entanto, um mergulho sem possibilidade ou intervalo de respiração: um mergulho sem *krisis*, feito de voos no instante e de busca da *sensação*. O ecrã inscreve-se no regime visual cinético da modernidade, que explica a formação de uma *interface total* no horizonte quotidiano dos eventos: *descodifica* e *aplana* o mundo, dando-nos acesso imediato à velocidade, à lateralidade, à superficialidade pelicular das imagens, permitindo o seu movimento acelerado ao olhar e configurando-as, aí, como *imagens-mapa*. É a ofuscante Cidade-janela da época virtual. A imagem múltipla, dada à aceleração de superfície, devolve

um conhecimento do mundo que, tal como a viagem feita apenas das coordenadas GPS de partida e chegada, o transforma numa série rápida, sucessiva e efectual de pontos de *orientação* e *reconhecimento*. O mundo que *se navega* já não se conhece: é uma rede de coordenadas; é um mundo *sensologizado*, já *sentido* (Perniola, 1993:16; 99). Estamos, pois, longe de descrever apenas os efeitos da profusão contemporânea dos ecrãs tecnológicos. É de uma arqueologia do visível que tratamos.

Se a *arte descritiva* dos Países Baixos (séc. XVII) nos fornece aquele que, para Martin Jay, foi o segundo dos regimes escópicos da modernidade, este substituiu o *ponto de vista universal* do perspectivismo: pode falar-se num percurso óptico que passa a privilegiar a *descrição* à *narrativa*. A cinética do olhar passa a poder ser descrita através de movimentos onde domina uma *lateralidade superficial*. Jay defende a ideia de que «se há modelo que se possa aplicar à arte holandesa, este é o do *mapa*²» (1988:12). A moderna arquitectura do vidro, da transparência, a que corresponde a *arquitectura da visibilidade* (Friedberg, 2009:117), reforçará a disseminação da *interface total* que aqui designamos *imagem-mapa*.

A 'idade das janelas', que Anne Friedberg coloca entre os séculos XV e XVII, irá gerar superfícies transparentes cada vez maiores. No século XIX, surgem as grandes estruturas que utilizam o vidro como superfície quase integral, substituto da parede. Edifícios como o londrino Crystal Palace (1851) concretizam o surgimento de um novo sistema de visualidade: a *interface* cuja «transparência promoveu um modelo de visualidade de duplo sentido: ao enquadrar a visão privada para o exterior – a janela 'imagem' – e ao enquadrar a visão pública para dentro – a janela 'montra'» (Friedberg, 2009:113). A autora sustenta a sua asserção no facto de, para o espectador, ter deixado de existir uma visão contida da perspectiva desenhada pelos limites da parede, mas de, com as grandes estruturas revestidas a vidro, começar a manifestar-se uma visão cuja perspectiva «se dissolve num fundo distante onde toda a materialidade se mistura na atmosfera» (Bucher apud Friedberg, 2009:113).

A virtualização de toda a experiência contemporânea terá sido uma das consequências desta arquitectura da visibilidade: a visão do mundo, tornada *total* pela noção de transparência óptica, vem afirmando, pelo contrário, um primado da visão como sentido mais facilmente adaptado às exigências da aceleração lateral, subjugando os restantes sentidos, colocando em questão o mergulho integral, estético. A visão *através de* supõe um *ver* que se alimenta de uma *imagem virtual* em detrimento de um real apreendido pelo aparelho sensorial. Na navegação contemporânea, a busca da *aisthesis* só se tornaria, assim, possível se, no oceano das imagens, se pudesse realizar o efectivo abandono da superfície, o sustar prolongado de uma respiração, em nome da aventura da profundidade.

Com a transparência do vidro, envolto na nova *interface*, o *espectador* deixa de estar apenas iluminado no cone perspectivista. Iluminado *em qualquer parte*, inundado de luz óptica, *a partir de qualquer ponto de vista*, passa a imergir e a ser imerso no visível, produzindo-se um *esmagamento da perspectiva*.

O progressivo abandono do espaço cartesiano vem-se dando sobre os efeitos de um confinamento sensorial: o pretense *ver total*, que a nova visualidade vítrea constitui, é referido a uma *imagem virtual*, gerada pela *interposição de uma película transparente* entre o sujeito observador e o mundo observado. A imagem virtual é uma imagem interposta, uma *inter|face* estendida essencialmente ao olhar, não a uma experiência sensorial integral: constitui-se a uma percepção veloz, lateral, superficial, quotidianamente auxiliada por próteses visuais que, tal como Paul Virilio refere, vieram provocar «um fenómeno de aceleração que obliterou a nossa experiência das distâncias e das dimensões» (1994:4).

² Negrito da responsabilidade do autor do artigo.

A lateralidade acelerada de uma visão do mundo que se devolve fragmentada em sucessivos pontos de referência para *reconhecimento e orientação*, isto é, a elaboração instantânea das sucessivas *imagens-mapa*, relaciona-se, assim, com uma progressiva anulação, por esmagamento, da *perspectiva*: o perto e o longe da distância, o *espaço da visão*, deixa de ser um espaço absoluto. Surge substituído na contemporaneidade por um “*espaço-de-eventos, espaço relativo*” (Virilio, 1994:62): um *espaço de opacidades* intensamente luminosas, geradas a partir do percurso veloz sobre superfícies transparentes que, tal como a do vidro de um automóvel posto em movimento sobre o asfalto, isolam sensorialmente o espectador cinético, pretendo condutor de si mesmo, mas preso, na verdade, aos dispositivos-veículos protésicos, que lhe enquadram uma visão do mundo restituída, simplesmente, como sucessão de imagens: como se a cinética da viagem se tivesse transformado em narrativa cinematográfica que se desenrola sobre a película do vidro pára-brisas, transformando a paisagem percebida num ‘espaço ecranizado’ (Pires, 2010:72). Não é este o mesmo espectador cinético que, desvinculado dos seus referentes geográficos, encontramos preso às próteses visuais que o representam como *user* (o condutor do automóvel, cujo ecrã é o vidro do carro, o utilizador informático, cujo ecrã é o do computador, ambos captados nas respectivas *interfaces de utilização*)?

Na verdade, facilmente percebemos que a moderna mobilização do espectador não foi promovida apenas defronte dos ecrãs técnicos que se dão ao *uso* e a um olhar em movimento. Vem sendo adquirida pelo espectador, e promovida pelo próprio espectáculo moderno e pela constituição imagética, desde que a noção teórica do ponto de vista único do perspectivismo começou a ser posta em causa pelos sistemas empíricos de visualidade que, como Martin Jay propõe, se constituíram como regimes escópicos alternativos ao perspectivismo cartesiano (1988:3-23). Percebe-se, pois, como é que, concomitantemente ao desenvolvimento cinético da posição espectral, evoluiu também o conhecimento sensorial *para lá do mundo* representado e mostrado no seio da moldura: o *fora-de-campo* facilitou-se à percepção, diluiu-se.

Os estudos sobre cinema de Gilles Deleuze³ constituem um marco fundamental na constatação deste facto. É a partir da análise do sonoro que o filósofo francês percebe o modo como o *fora-de-campo* denuncia a sua transformação em imagem, *fazendo ver algo de novo* (Deleuze, 2006:292). De facto, ao impregnar as imagens visuais de palavra, ruído e música, o cinema sonoro demonstra os dois aspectos essenciais do *fora-de-campo*: o *lateral* e o *algures*, o relativo e o absoluto (Deleuze, 2006:300-301). A lateralidade manifesta-se, basicamente, em tudo o que é contíguo à imagem visual: o som que denuncia o que não se vê mas que sabemos estar ao lado pela imagem precedente ou pela imagem que se há-de seguir, a conversa entre dois interlocutores dos quais apenas um se vê, ou nenhum. Há, no entanto, no som, um *continuum* que remete também para um carácter absoluto: na música ou na palavra que não se relacionam especificamente com nenhuma imagem visual mas pairam sobre todas as imagens. Deleuze demonstra, assim, que o *fora-de-campo* estabelece relações directas com os sistemas de visualidade, a partir da relação entre espectador e imagem: é lateral e frontal, é superficial e imersivo. Não surpreenderá, pois, que mesmo sem conhecer o ecrã de computador como hoje conhecemos, já Deleuze antecipasse muitos dos aspectos que enquadram a relação contemporânea do espectador com esse e os restantes ecrãs técnicos: em todos, a começar no do cinema, e a continuar no televisivo, (e, diremos, a consumir-se no do computador) o *fora-de-campo* tem-se vindo a diluir:

«As novas imagens já não têm exterioridade (*fora-de-campo*), nem se interiorizam como um todo: têm antes um direito e um avesso, reversíveis e não sobreponíveis, como um poder de

³ Referimo-nos, principalmente, às obras que dedicou ao cinema, *Imagem-Movimento* e *Imagem-Tempo*.

se voltar sobre si mesmas. São objecto de uma reorganização perpétua onde uma nova imagem pode nascer de qualquer ponto da imagem precedente» (Deleuze, 2006: 338-339).

A imagem contemporânea destacou-se *do que se vê*. Tornou-se um conjunto de operações, de relações entre o *dizível* e o *visível* (Rancière, 2009:7), engolindo o *fora-de-campo*, chamando-o à constituição sensológica da *inter|face|mundo*: entre a lateralidade superficial veloz e a frontalidade exploratória das profundezas.

inter|face II. profundidade. depth. image.m-libido.

Das imagens velozes, laterais, *públicas – imagens-mapa* –, às que, pela exploração das profundezas fantasmáticas do espectador isolado o envolvem de intensidade *íntima* – chamar-lhes-emos *imagens-libido* –, o que um questionamento cinético da *inter|face* descreverá é, também, a possibilidade de um outro movimento, frontal, fusional: à *inter|face* não é apenas um *corpo espectador* que interessa; é, igualmente, o *corpo sensor* – um corpo *cyborg* (Kerckhove, 1997:220-223) revestido de *pele* cambiável. A intensa mobilização que o ecrã sociotécnico contemporâneo promove tornar-se-á aí uma paradoxal imobilização extática, imersiva.

A conversa da *imersão* é hoje central em muitas das reflexões sobre os ecrãs tecnológicos. Estes prometem já uma nova transparência (Zagalo, 2010:43-52) que se abre, não só, ao *fora-de-campo* lateral, mas a uma cinética capaz de descobrir outro *fora-de-campo*, mais amplo e inexplorado, um *fora-de-campo* fusional, *e-motivo*: uma *inter|face* imperceptível, capaz de se dissimular de um modo tal que mergulha a experiência de um *espectador* incapaz de identificar a superfície técnica de interposição e projecção da imagem, por nelas *se identificar* (Nusselder, 2009:117).

É neste jogo imersivo que existe o potencial de nos lançarmos nos braços da *imagem-libido*: imagem do desejo que deseja, que é desejada e nos deseja, onde mergulhamos e nos mergulha na sua própria reprodução que se torna reprodução de nós: uma *e(x)tranha* imagem do *eu*. Uma íntima comunhão, uma imagem não partilhável que, dissimulando-se, se dirige ao corpo de um *espectador* tornado participante integral do espectáculo, *espectador único de si mesmo*.

O conceito de *imagem-libido* inspira-se na ideia de uma imagem originada e operada por um duplo desejo, que está, de facto, há séculos, presente na arte, embora se deva reconhecer que a libido artística só nos últimos dois séculos se começou a libertar da frieza racional do perspectivismo cartesiano (Jay, 1988:8)⁴. Escreve Martin Jay, no ensaio que já antes citámos, que, ao manifestar-se em toda a sua potência representacional, o *barroco* se constituiu no terceiro regime escópico da modernidade, alternativo ao perspectivismo e à arte descritiva. A experiência visual do barroco dá-se com a libertação excessiva da imagem, nela ocorrendo uma libertação da *fantasia*. Uma visualidade da qual emerge “o desejo, tanto na sua forma erótica como metafísica” (Jay, 1988:18).

Não terá sido um envolvimento profundo, que estremece o corpo, percebido também por Barthes no *punctum*, essa *picada* que a fotografia *realiza em mim* (2006:35)? Ao contrário do investimento cultural e genérico do olhar presente no *studium*, no *punctum*, já não é só o olhar que é mobilizado: é todo o corpo que *vive* através do olhar. O corpo é atingido de surpresa por um pormenor *irrevelável* (2006:60-61), irrepresentável, “como se a imagem lançasse o desejo para além daquilo que dá a ver” (2006:67).

⁴ Reconhecendo algumas excepções na pintura renascentista e pós-renascentista, Jay nota que «só nos reluzentemente chocantes nus de Manet, de Déjeuner sur l'herbe e Olympia, se dá finalmente o cruzamento do olhar do espectador com o do sujeito» (1988:8).

Há uma confusão relativa ao mito de Narciso que McLuhan desfaz num dos mais sintéticos capítulos da sua obra de referência *Understanding Media* (1964). Em *Gadget Lover: Narcissus as Narcosis*, o filósofo canadiano explica que, ao contrário da interpretação do senso comum, que tende a remeter o narcisismo para a admiração paralisante da própria beleza, Narciso foi tomado pelo fascínio da sua imagem reflectida no espelho de água, *ao confundir-la com a imagem de um outro*. O narcisismo relacionar-se-á, assim, não com um simples fechamento sobre a nossa própria imagem, mas com o que nos prende a esta, *quando colocada sobre outro material* (2003:63): um fascínio paralisante que, para o filósofo, serve para descrever a cultura tecnológica contemporânea como *narcótica* (idem). Porquê?

De facto, McLuhan considera que o fascínio com as tecnologias é tal que nos impede de reconhecer as *deficiências* (que o investigador designa como *auto-amputações*) do corpo humano: deficiências que são tecnologicamente compensadas sob a forma de *extensões*, colocando o homem *“fora de si mesmo, um modelo vivo do sistema nervoso central”* (2003:65). A paralisia narcísica, o fascínio narcótico surgem, assim, da confusão que realizamos, tomando a imagem do nosso *corpo estendido* por um *outro* que nos envolve e que abraçamos num abraço fatal: «é o abraço contínuo da tecnologia de uso corrente que nos coloca no papel de Narciso, de uma percepção subliminar e de uma paralisia relativamente a essas imagens de nós mesmos» (2003:68). Emerge daqui um inevitável *tecno-fetichismo*, que nos leva a servir e adorar «estes objectos, estas extensões de nós mesmos, como servimos os deuses ou as religiões menores» (idem).

Ou seja, a condição narcísica contemporânea do *espectador de si mesmo* surgirá desta confusão paralisante (o estado narcótico), entre a dissimulação da extensão de si mesmo, cuja imagem é reflectida em superfícies que lhe são, aparentemente, *exteriores* (produzindo-se nestas a imagem de um *outro*), e a imagem de si mesmo. Anula-se, assim, nessas superfícies, o efeito de ecrã, através do canal aberto pela *identificação primária* lacaniana: o ecrã transforma-se em espelho e, nele, o *Eu* mergulha na *identificação com o outro*, não reconhecendo, contudo, as suas próprias deficiências e disfuncionalidades⁵.

Voltaremos a esta discussão. Antes, é necessário, contudo, aprofundarmos as consequências da *fetichização* humana das tecnologias, percebida por McLuhan, até porque, como veremos, o *tecno-fetichismo* se relaciona com aquela que é, porventura, a mais decisiva causa da imersão total do *Eu* na imagem tecnicamente (re)produzida: o *desejo*. Não será difícil de concluir, também, a partir da argumentação que desenvolvemos no capítulo anterior, que existirá uma relação directa entre o *tecno-fetichismo* e a produção discursiva de uma *mitologia tecnológica*. A especialista norte-americana em estudos culturais, Amanda Fernbach, deixa poucas dúvidas acerca desta relação circular de causa-efeito, ao escrever, no seu trabalho *Fantasies of Fetishism* (2002) que «a adoração cultural da tecnologia, como fetiche mágico, envolve normalmente fantasias de fuga a um corpo humano imperfeito, prometendo um tecno-paráiso ideal, com a eterna libertação do corpo ou a união a um todo maior» (Fernbach, 2002:105). O *feitiço* a que o *fetiche tecnológico*⁶ submete as sociedades humanas contemporâneas cria, pois, o terreno propício a uma mitologia que paira e domina, acriticamente. Colocada nos altares contemporâneos de uma adoração não percebida, a tecnologia é *fetichizada* e, consequentemente,

⁵ O *estágio do espelho* define-se pelo momento de jubilo em que, vendo-se ao espelho, a criança reconhece o *outro*, que a imagem especular lhe devolve, como *ela mesma*, o que, como efeito, *“faz pender decisivamente todo o conhecimento humano para a mediatização pelo desejo do outro”* (Lacan, 1966:98). Como refere o filósofo holandês Andre Nusselder, leitor de Lacan, o *estágio do espelho* marca o momento de celebração do controlo do corpo. Contudo, *“no fascínio, identificamo-nos com algo que não somos”* (Nusselder, 2009:88). É aqui que reside, precisamente, a situação narcísica.

⁶ Na verdade, trata-se aqui de um pleonasma etimológico. Como explica Amanda Fernbach a palavra *fetiche*, presente em inúmeras línguas, originou-se, precisamente, da palavra portuguesa *feitiço*, nomeadamente a partir da sua significação medieval relacionada com as actividades de feitiçaria (2002: 103-104).

mitologizada pelos seus poderes mágicos de correcção das imperfeições da natureza (Fernbach, 2002:99-103) e, como vimos, das imperfeições do corpo humano. É, contudo, de uma relação concretizada que aqui falamos: «o mundo maquínico responde ao amor humano realizando os seus pedidos e desejos, dando-lhe, nomeadamente, riqueza» (McLuhan, 2003: 69). Baseando-se num conjunto de reflexões de Walter Benjamin sobre a moda, o filósofo italiano Mario Perniola concebe este *feitiço* sob a forma de um irresistível *sex appeal* que é, simultaneamente, fusional e descentrado. Na versão tecnológica (*cyberpunk*) do *sex appeal do inorgânico*, o essencial é “a deslocação do centro de sensibilidade do homem para o computador” (Perniola, 2006:41), desenvolvendo-se, a partir deste novo centro, o *sentir do cyborg*: uma sexualidade *neutra*, através da qual «eu percebo o meu corpo como uma coisa, por exemplo, como uma vestimenta, ou então como um dispositivo electrónico», isto é, «tornome um corpo estranho, dessubjectivizo a experiência, expulso de mim e localizo em algo de estranho os meus órgãos e o meu sentir, passo a ser a diferença» (idem). Opera-se, assim, “a ilusão de um mergulho no reino da imagem”, onde «as mediações (...), de tão leves, conduzem directamente à imediaticidade, ou seja, conectam-se, ligam-se directamente aos nossos sentidos, às nossas emoções, paixões e afectos» (Martins, 2002: 182). Consuma-se, na imersão fantasiosa, o feitiço narcótico, diluído nessa irresistível força de atracção para uma sexualidade sem sinal, da qual *o macho e a fêmea são dispensados* (Virilio, 2000:146), e as máquinas informáticas se transformam em “*objectos-fetiches emissores de desejo*” (Gil, 2002:27). Daí que restem poucas dúvidas a autores como Moisés de Lemos Martins que consideram que «falar hoje da comunicação é projectar um espaço libidinal e retórico, que sobretudo reconforta o nosso sentimento narcísico» (2002: 183). É a este espaço de hibridez, a esta imagem integral que funde e, simultaneamente, constitui o *espectador de si mesmo*, esse novo e *estranho* Narciso detido pela imagem de um outro que é a reflexão da sua própria condição externa, que propomos chamar *imagem-libido*.

A *imagem-libido* só se formula numa relação de *intimidade*: tal como a obra de arte reclama a sua intimidade com o artista, a *imagem-libido* também a reclama com o *espectador de si próprio*, reduzindo o seu efeito na observação e fruição em massa⁷. Constituir-se-á, entretanto, para além do seu próprio momento: nela concretiza-se a fusão *íntima* entre espectador e ecrã, que justificará a razão que nos leva a escondê-la do olhar *intruso* dos que nos rodeiam nos espaços partilhados. Poderá ser ela o *l'objet petit a* lacaniano, o objecto-causa do desejo, “no qual, o objecto que desejamos nos faz desejar” (Žižek, 2009)? Residirá na *imagem-libido* a fronteira contemporânea de uma nova forma de psicose que define a diferença entre *intimidade* e *extimidade* traçada por Lacan (Perniola, 2006:29)?

Lacan considerava a *fantasia* como o *ecrã que medeia* o Real irrepresentável e o Imaginário: através dela produzimos imagem do mundo, nela investindo os nossos desejos e pulsões. Em *Interface Fantasy*, Nusselder (2009:5-7) sugere, entretanto, uma analogia com a *interface* informática, na qual emergem à representação objectos cuja *realidade* são os seus códigos compostos de zeros e uns. A *interface* informática será o ecrã que medeia a *Matriz de zeros e uns* (Real) e o *ciberespaço* representacional (Imaginário), ou seja, como o ecrã que *medeia o real e o virtual*. Trata-se de um *ver* que se estende para lá da fronteira física do ecrã, para lá do *visível*. Para Nusselder, assim como a realidade é descrita como metafórica, os objectos presentes no ecrã devem ser tomados como *metáforas*, o que significa transformar o ciberespaço, essencialmente, num *espaço mental* (2009:50).

Teremos, pois, de considerar dois níveis de *transparência do ecrã*: o primeiro, à superfície, a transparência da *interface* física. Só fazendo desaparecer esta se poderá considerar uma imersão no

⁷ Residirá aqui um dos aspectos da *crise da pintura*, diagnosticada por Benjamin (1992: 101) a partir da noção de recepção simultânea, massificada.

segundo, o do *ecrã da fantasia*, no qual já «não olhamos apenas com os nossos olhos, mas também com um olhar fantasmaticamente ‘projectado’, isto é, um olhar animado pelo desejo» (Nusselder, 2009:117). Não é na transparência superficial que situaremos a *imagem-libido*. Quando o *desejo* impregna o jogo das imagens, já penetrámos o ecrã físico, o limiar óptico, e passámos a *habitar essas superfícies*. Estamos, pois, numa relação de *intimidade* entre *espectador* e ecrã. Se pensarmos neste ecrã como um *ecrã de fantasia*, no qual também nos podemos encontrar *libidinalmente investidos*, mais facilmente compreenderemos a relação de *usufruto* que procuramos neste ecrã individual, que não encontraremos tão facilmente nos ecrãs partilhados. A *imagem-libido* é, assim, alcançada nesse *ecrã da fantasia* e alcança-nos. O *desejo* revela-se no seu duplo sentido: “*eu não me limito a olhar para um ecrã plano mas ‘vivo’, de facto, no ecrã*” (Nusselder, 2009:117).

A imagem deixa, pois, os territórios do *visível* e entra nos da *metáfora*.

Bibliografia

- Barthes, Roland (2006). *A Câmara Clara – Notas sobre a Fotografia*. Lisboa : Edições 70
- Benjamin, Walter (1992). *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio d’Água
- Deleuze, Gilles (2006). *A Imagem-Tempo – Cinema 2*. Lisboa: Assírio & Alvim
- Fernbach, Amanda (2002). *Fantasies of Fetishism – From decadence to the Post-human*. New Brunswick, New Jersey : Rutgers University Press
- Friedberg, Anne (2009). *The Virtual Window – From Alberti to Microsoft*. Cambridge: MIT Press
- Gil, José (2002). “*Ligação de inconscientes*”. In Miranda, José Bragança de & Cruz, Maria Teresa (org.). *Crítica das Ligações na Era da Técnica*. Lisboa: Tropismos
- Jay, Martin (1988). “*Scopic Regimes of Modernity*”. In Foster, Hal (ed.), *Vision and Visuality (discussions in contemporary culture)*. Seattle: Bay Press
- Kandinsky, Wassily (1991). *Do Espiritual na Arte*. 2ª Edição. Lisboa : Dom Quixote
- Kerckhove, Derrick de (1997). *A Pele da Cultura – Uma Investigação Sobre a Nova Realidade Electrónica*. Lisboa: Relógio D’Água
- Lacan, Jacques (1966). “*Le Stade du Miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu’elle nous est révélée dans l’expérience psychanalytique*”. In Lacan, Jacques. *Ecrits*. Paris : Editions du Seuil
- Loureiro, Luís Miguel (2007). “*Os arquivos globais de vídeo na Internet: entre o efêmero e as novas perenidades. O caso YouTube*”. In *Comunicação & Sociedade*, Vol. 12, Instituto de Ciências Sociais, Universidade do Minho. Porto: Campo das Letras
- Martins, Moisés de Lemos (2002). “*Razão comunicativa e razão política*”. In *A Linguagem, a Verdade e o Poder*. Coimbra: Fundação Calouste Gulbenkian/Fundação para a Ciência e a Tecnologia
- McLuhan, Marshall (2003). *Understanding Media – The Extensions of Man*. W. Terrence Gordon (ed.). Corte Madera: Gingko Press
- Merleau-Ponty, Maurice (2006). *O Olho e o Espírito*, 6ª edição. Lisboa: Nova Vega
- Nusselder, Andre (2009). *Interface Fantasy – A lacanian cyborg ontology*. Cambridge: MIT Press
- Perniolola, Mario (1993). *Do Sentir*. Lisboa: Editorial Presença

- Pernioloa, Mario (2006). *A Arte e a sua Sombra*. Lisboa: Assírio & Alvim
- Pires, Helena (2010). “*A paisagem (urbana) no cinema. Um último plano de leitura*”. In Pinto-Coelho, M. Zara; Neves, José Pinheiro (eds.). *Ecrã, Paisagem e Corpo*. Coimbra: Grácio Editor
- Rancière, Jacques (2009). *The Future of the Image*. 2ª Edição. Londres: Verso
- Virilio, Paul (1994). *The Vision Machine*. Bloomington: Indiana University Press
- Virilio, Paul (2000). *A Velocidade de Libertação*. Lisboa: Relógio D'Água Editores
- Zagalo, Nelson (2010). “*Da transparência*”. In Pinto-Coelho, M. Zara; Neves, José Pinheiro (eds.). *Ecrã, Paisagem e Corpo*. Coimbra: Grácio Editor
- Žizek, Slavoj (2009). *Troubles with the Real – Lacan as viewer of Alien*. In *Lacan.com*. Consultado a 20/11/2013: <http://www.lacan.com/zizalien.htm>