



Da convergência figurativa entre corpo e imagem

Joaquim Braga

Instituto de Estudos Filosóficos, Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, Largo da Porta Férrea, 3004-530, Coimbra, Portugal. E-mail: bragajoaquim77@gmail.com

RESUMO. Com este artigo são trazidas à reflexão duas temáticas que, desde longa data, animam o pensamento filosófico ocidental, a saber: a representação imagética do corpo e as suas potencialidades simbólicas discursivas. Tendo em vista a articulação conceptual de ambas, no quadro geral de uma teoria estética da sensibilidade afecta aos novos meios tecnológicos, será aqui introduzido e desenvolvido o conceito de ‘convergência figurativa’, do qual se partirá para repensar as dinâmicas emergentes da representação do corpo e as diferenças que o médium digital impõe à própria ideia de representação. Mais do que ver na relação entre médium e corpo um liame puramente contingente e ancorado, única e exclusivamente, na representação do segundo pelo primeiro, trata-se, inversamente, de mostrar como é que ambos despoletam dinâmicas estruturais de complementaridade, quer estas sejam relativas aos domínios da figuração ou aos domínios da constituição material dos processos de mediação. Porém, para que, teórica e conceptualmente, possam ser escrutinadas, tais dinâmicas exigem uma reformulação do modo como se tem habitualmente compreendido a figuração do corpo pelos media, como, por exemplo, no caso das obras pictóricas artísticas. Por outro lado, tal como acontece no universo estético da arte, a ideia de ‘convergência figurativa’ deve, também, tornar evidente as formas da sua supressão, nomeadamente aquelas que atribuem ao corpo um estatuto pós-figurativo.

Palavras-chave: inscrição; digital; figura; médium; representação.

Figurative convergence between body and image

ABSTRACT. Two themes, discussed from ancient times in Western philosophical thought, are analyzed: the body’s imagistic representation and its symbolic discursive capacities. The concept of ‘figurative convergence’ will be introduced and developed in the wake of the conceptual articulation of the themes within the general aesthetic theory of sensibility related to new technological media. The emergent dynamics of the body representation and the differences that digital media imposes to the idea of representation will be investigated. There is more than a mere contingent and anchored unique and exclusive relationship between medium and body in the representation of the latter by the former. The essay shows how both reveal structural dynamics of complementarity, related to the figure dominion or to the dominion of material constitution of the mediation processes. So that they may be theoretically conceptually scrutinized, these dynamics require a reformulation of the way body configuration has always been understood by the media as, for instance, in the case of artistic pictorial works. On the other hand, as occurs in the esthetic world of arts, the idea of ‘figurative convergence’ should also evidence suppression forms that attribute a post-figurative statute to the body.

Keywords: inscription; digital; figure; medium; representation.

Received on July 8, 2019.
Accepted on October 21, 2019.

Introdução

Se quisermos sintetizar – a partir de uma correspondência direta com as principais formas de mediação culturais – o dualismo mente-corpo inscrito no pensamento ocidental, encontramos, facilmente, a linguagem escrita como esfera de expressão e reflexão da mente e as formas imagéticas como esferas de expressão e reflexão do corpo. Há um princípio estrutural – também ele eivado do dualismo mente-corpo – que justifica tal correspondência: o ‘princípio da exclusão’ entre médium e forma. De acordo com este princípio, a linguagem escrita depura a ideia de (e as ideias da) mente, porque, estruturalmente, é animada pela capacidade do leitor em abstrair a palavra da sua superfície de inscrição. Ora, embora o mesmo possa ser encontrado na percepção de certas imagens, essa capacidade de abstracção não se aplica, de forma unívoca, a todas as formas imagéticas, nomeadamente as formas artísticas.

Face a esta concepção, torna-se imperioso pensar a relação do corpo com as formas de mediação imagéticas, que, ao contrário do dualismo mente-corpo, têm uma base estrutural multimodal. Os obstáculos teóricos, porém, não começam, nem acabam, com os pressupostos substancialistas. O pensamento ocidental privilegia o estudo do ‘corpo dado através da imagem’. Parece que ainda não nos libertamos do paradigma das superfícies ópticas, uma vez que continuamos a conceber a imagem como se estivéssemos a descrever os processos de refração e reflexão de um espelho – e, no caso do corpo, isso é mais evidente. O movimento inverso, porém, não acontece: ‘a imagem dada através do corpo’.

Que significam estes dois movimentos? São eles antagônicos, excludentes?

Apesar da prevalência deste fundo teórico, são vários os exercícios teóricos que, na literatura contemporânea, têm sido dedicados à imaginação de uma imagem sem corpo. Com o aparecimento de novas tecnologias de simulação, surgiu, simultaneamente, um ímpeto discursivo que encontra na velha ideia de ‘desincorporação’ a sua verdadeira pedra-de-toque. Na maioria dos casos, a pretensa concepção de uma imagem desincorporada aparece associada à premissa de que, através dos dispositivos de interface digitais, se verifica um duplo desaparecimento material – o do médium e, por extensão, o do próprio corpo do observador-utilizador. Logo, o que aqui está em causa não é, primeiramente, a representação do corpo, que, com maior ou menor evidência, é remetida e recentrada no interior dos processos de simulação. Por imagem desincorporada entende-se, sobretudo, a hipótese de o artefato operar de forma puramente visual e, por via disso, desmaterializar todos os nexos somáticos envolvidos na sua manipulação.

Se se perguntar se a imagem pode ser concebida sem o corpo, mesmo naqueles casos em que o corpo não é figurativamente representado, a resposta só pode ser negativa. A arte sustenta, precisamente, a impossibilidade de tal desincorporação. Uma das estratégias de incorporação encontradas pelas vanguardas artísticas é aquela que desloca o ‘fundo’ para o espaço imagético ocupado pela ‘figura’. Edvard Munch, Henri Matisse e Pablo Picasso, entre outros, inscreveram, em múltiplas obras, a transfiguração do corpo como possibilidade estética de transição da imagem para um nível pós-figurativo. Em alguns casos, a ausência de figuração do corpo, em vez de diminuir os nexos somáticos envolvidos na observação da imagem, potencia, inversamente, a constituição de uma experiência estética mais imersiva, capaz de dar expressão ao próprio corpo do observador.

Atentando a todas estas implicações teóricas, defendo a tese de que, para se analisar o fenómeno da representação imagética do corpo, ter-se-á, então, de proceder a uma revisão e expansão da seguinte ideia, comumente aceite e difundida: as múltiplas representações do corpo não são, somente, possibilidades geradas pelas imagens; elas são, simultaneamente, manifestações da rearticulação do médium das imagens.

Corpo e médium

Fixar, através da imagem, o corpo sempre foi um dos maiores desígnios das práticas artísticas. O corpo mutável encontra na fixação uma espécie de segunda vida, cuja natureza, embora puramente artificial, transporta o corpo para o imaginário da cultura e assim lhe dá visibilidade no interior das observações discursivas que a sociedade faz de si mesma. De acordo com a concepção clássica, o corpo representado parece libertar, com maior acuidade estética, a forma da matéria –potencia a forma, ao mesmo tempo que subordina o médium à representação. Trata-se, em rigor, de uma concepção sobejamente alicerçada no paradigma da fixação discursiva. Na teoria aristotélica das quatro causas, a escultura é o principal exemplo escolhido pelo Estagirita, essencialmente porque, através dela, o filósofo ensaia e propõe um primado da causa formal sobre a causa material. A forma – a figura importada – dará à observação um corpo belo, que não apresenta os acidentes da matéria, caso os elementos materiais da estátua sejam estreitamente selecionados de acordo com os atributos figurativos do referente¹. A imagem do corpo, ao ser abstraída de um referente empírico ou de um modelo ficcionado, opera, num autêntico jogo de simetrias, em direta conexão com o processo de abstração da imagem do seu médium material. Logo, a representação do corpo serve, antes de tudo, a disrupção da figura enquanto configuração virtual.

A própria semântica do conceito de belo não pode ser pensada sem a inclusão da negação do conceito de médium. No que à representação do corpo diz respeito, principalmente nas artes plásticas, a materialidade

¹ É óbvio que, ao não esboçar uma distinção entre superfícies de inscrição bidimensionais e tridimensionais, Aristóteles apenas concebe a figuração escultórica segundo os parâmetros da figuração pictural. Ambas as figurações são intuídas como ‘imagens’ e, nessa medida, a relevância dos elementos materiais para a dinâmica impulso-resistência do labor artístico é, no caso particular da escultura, excluída e suprimida pela conversão do referente em figura. O primado do visual sobre as outras modalidades sensoriais impede o filósofo de considerar o papel fundamental da taticidade na experiência das obras escultóricas. Na *Metafísica* (I, 1), a visão é descrita como verdadeira fonte de conhecimento da realidade dos objetos e, apoiado numa quantificação óptica dos dados sensíveis, defende Aristóteles que é através do olho que as múltiplas diferenças entre os objetos são percebidas.

do médium tendeu quase sempre a ser ocultada pela figurabilidade do objeto representado. Tal como no pensamento aristotélico, o corpo é como que extraído do mármore, da pedra, da argila, dos pigmentos, gerando, simultaneamente, no observador, um efeito osmótico entre o representante e o representado. O representante – a figura – apenas emerge esteticamente conectado com o representado – o ‘modelo’ da figura –, deixando, por isso, de assinalar um liame estético-artístico com as propriedades materiais do médium. A haver liame, este é, somente, técnico. A beleza é ‘extraída’, porque é, também, *ab initio*, pressuposta como fenômeno latente. O artista ‘violenta’ os seus materiais, da mesma maneira que o *ballet* clássico se ergue sob a deformação do esqueleto e dele retira a posição *en pointe*, um corpo sem gravidade, belo, porque transcende a sua própria materialidade. A ocultação do médium é, nessa medida, um ‘princípio técnico’ que anima a arte antes da sua individuação face às outras formas culturais. Será, porventura, através da manifestação de uma dupla expressividade – a das projeções do artista e a das sensações despertadas pelo objeto artístico – que se abrirá o horizonte das possibilidades estéticas.

O reconhecimento da expressividade imagética passou pela inclusão da representação do corpo. De uma forma geral, o ser humano começa por vivenciar as dimensões da sensibilidade a partir da observação da expressão dos outros seres. Nas configurações imagéticas do paleolítico, os motivos icônicos são, essencialmente, animais e seres humanos. A partir daí, progressivamente, também os seres inanimados acabaram por ganhar uma expressividade imagética; também o mar, o céu, as nuvens, o sol, as montanhas, enquanto motivos pictóricos, escultóricos, fotográficos e cinematográficos, se constituíram como fulcros de articulação de emoções e sensações.

Com efeito, se o corpo representado abre caminho para os nexos expressivos da imagem, então essa abertura contribui para a animação interna das superfícies de inscrição imagéticas. A imagem dada através do corpo é, antes de tudo, um movimento para a imagem, isto é, o corpo é utilizado para determinar a fixação e a observação da imagem enquanto médium e símbolo.

O equilíbrio das ‘partes’ na constituição da imagem do ‘todo’ do corpo – tal como foi desenvolvido pela escultura clássica – inscreveu-se na própria idealização configurativa das formas imagéticas. O corpo ideal da escultura clássica é um *analogon* da perfeição da alma. Tal como é referido por Kenneth Clark (1984, p. 30), o deus Apolo “[...] was beautiful because his body conformed to certain laws of proportion and so partook of the divine beauty of mathematics”. A ‘proporção’ é, seguramente, uma das primeiras e principais características estéticas provindas dessa articulação entre as partes e o todo, cuja aplicabilidade se estende à maior parte dos elementos pictóricos que as imagens apresentam. Como sugere Vanderpoel (1911, p. 7), na sua obra *The human figure*, cabe ao artista representar as partes do corpo – os detalhes anatômicos – em plena conformidade com o todo – o todo é a “[...] totalidade da figura [...]” –, uma vez que “[...] o objetivo principal do artista é o quadro”. A imagem do ‘homem vitruviano’, tal como foi configurada por Leonardo da Vinci, representa, precisamente, a convergência figurativa do corpo com a imagem, através de um nexo geométrico formado pelo círculo e o quadrado.

Outros exemplos artísticos nos mostram essa convergência. Por exemplo, Théodore Géricault, com os seus ‘fragmentos anatômicos’, põe em causa a representação total do corpo, ao mesmo tempo que eleva a configuração da imagem a um espaço de indefinição figurativo, que será, cabalmente, explorado pelas movimentos estéticos impressionistas e expressionistas. Contudo, a imagem do corpo fragmentado² – ancorada na dissecação figurativa anatômica – não sugere, em Géricault, uma eliminação radical do efeito do todo sobre as partes; estas, ainda que isoladas e individuadas picturalmente, acusam o volume e a sombra do corpo ausente, a atmosfera genésica pré-anatômica.

A representação do corpo deixa, pois, de poder ser concebida como uma simples entificação de um motivo icônico. O corpo e os fenômenos que dele emanam oferecem resistência à condição de objeto.

Logo, a convergência figurativa assinala, desde logo, uma impossibilidade estrutural: a de se gerar uma discriminação estética entre o representante e o representado, entre a figura e o corpo. Contudo, a representação do corpo não é, aqui, um operador mimético; ela é, acima de tudo, um operador puramente imagético, ou seja, potencia a configuração e o aparecimento da imagem como entidade sensível autônoma. A título de exemplo, a representação de criaturas imaginárias – como os centauros e os sátiros – pode, antes de qualquer nexo de projeção-identificação mitológico, ser interpretada como uma manifestação autoexpressiva da convergência figurativa. Sob o registo da metamorfose, o *factum* do corpo revela, paralelamente, o *factum* da imagem – isto é, a sua potência configuradora. Por outro lado, uma leitura

² Sobre as formas de fragmentação da representação do corpo, vide, por exemplo, Nochlin (2001).

puramente semiótica da representação, focada, apenas, na remissão do ‘representante’ para o ‘representado’, elimina a relação criativa entre artista e médium de inscrição. Veja-se o caso das configurações extravagantes de Giuseppe Arcimboldo. Arcimboldo faz, precisamente, da representação imagética do corpo a principal superfície pictórica onde são inscritos os mais variados objetos icônicos extrassomáticos. Ao contrário das interpretações dominantes, estes objetos não são, única e exclusivamente, usados para preencher as linhas das figuras fisionômicas que as pinturas do autor italiano exibem – os efeitos estéticos de cada obra deixam de poder ser compreendidos à luz das técnicas de colagem. A singularidade dos quadros de Arcimboldo reside numa absoluta reciprocidade remissiva entre corpo e imagem, entre formas fisionômicas e objetos icônicos, a ponto de o observador deixar de poder diferenciar esteticamente ambas as dimensões figurativas representadas.

Motivos icônicos e inscrição

As representações imagéticas não transformam o corpo somente num motivo icônico. Na vida das imagens, o corpo adquire um estatuto simbólico estrutural que reentra na própria concepção de imagem. Poder-se-ia afirmar, sem grande imoderação metafórica, que o corpo está para a carne como a forma está para a matéria (e vice-versa); ou seja, em ambos os casos, ‘a imaginação configuradora anima o movimento expressivo do qual resultam as superfícies impostas aos fenômenos sensíveis’. Nesse sentido, há relações, menos óbvias, entre as superfícies de inscrição e os motivos icônicos que nelas figuram. A escultura, por exemplo, foi quase sempre dominada pela representação do corpo, nomeadamente o corpo nu. No caso das outras formas artísticas, como a pintura, a nudez desencadeou quase sempre uma certa aversão, um certo fervor iconofóbico. Porém, não seria infundado afirmar que, na arte escultórica clássica, é privilegiada e singularizada a nudez porque a concepção estética da materialidade do médium exige, igualmente, um grau de virtualização da figura mais elevado – equiparável, num primeiro momento, ao da simples inscrição de uma imagem numa tela, e incomparável, num segundo momento, devido à tridimensionalidade da superfície e à ausência de pigmentação obrigarem a uma maior aproximação figurativa ao referente.

A criação de novas superfícies de inscrição imagéticas obedeceu, num certo sentido, às potencialidades representativas inerentes ao corpo humano. A imagem cinematográfica, por exemplo, vem atualizar artificialmente as dimensões motoras do corpo, importando-as para a geração da dinâmica sequencial daquilo que se convencionou de ‘imagem em movimento’. A fotogenia, ainda que, hoje em dia, recentrada numa dimensão puramente narcísica do representado, foi, na verdade, o único conceito a ser encontrado para indiciar o acoplamento estético (convergência figurativa) entre imagem e corpo. Teóricos do cinema e cineastas, como Louis Delluc e Jean Epstein, descreveram os elementos fotogênicos através de uma conformidade expressiva – fisiognômica – entre corpo e imagem. Tal como é descrita por Epstein (2012, p. 300), a “[...] photogénie is to cinema what color is to painting and volume to sculpture – the specific element of that art”. Logo, o corpo sempre influenciou a construção do médium da imagem, não sendo, por isso, apenas mero objeto de representação. Esta ideia é capital, particularmente se quisermos analisar os nexos entre corpo e imagem impostos pelas novas tecnologias.

No caso da chamada imagem em movimento, há, porém, múltiplas formas de configuração que, através do seu dispositivo tecnológico primário, são possíveis e que se distinguem umas das outras. Os filmes publicitários têm uma natureza imagética distinta da dos filmes artísticos, mesmo quando em ambos se inscrevem representações do corpo. Como se articula, através destas representações, a diferença entre o publicitário e o artístico? A imagem publicitária requer uma ordem figurativa mimética – isto é, corpo e imagem, figura e médium, aparentam indiciar o mesmo estatuto ontológico; o efeito de tal homogeneidade reflete-se na construção de um imaginário que suspende os traços da mediação. Este fato pode ser vertido para uma linguagem bastante disseminada: a do ‘corpo perfeito’. Trata-se de um ‘corpo’ que, embora totalmente mediado e encenado, transporta a ilusão da supressão do próprio médium – e o adjetivo ‘perfeito’ expressa, aqui, essa transcendência. A imagem artística não vive subjugada a uma homogeneidade mimética. Bem pelo contrário. Ela põe em crise os fluxos convergentes da *mimesis* e, por extensão, a própria identificação projetiva do corpo com a sua representação.

Digitalidade e excesso de representação

O corpo representado pelos meios digitais não possui a mesma natureza expressiva presente no corpo representado pelos meios pré-digitais. Embora os motivos figurativos possam ser os mesmos, ou, então,

decalques de outras imagens, a representação digital tende a anular as diferenças entre os próprios motivos: um corpo ‘nu’ deixa de se poder distinguir totalmente de um corpo ‘despido’, deixa de poder ser categorizado segundo a distinção introduzida por Kenneth Clark (1984). Convém assinalar que, para Clark (1984, p. 5), “[...] the nude is not the subject of art, but a form of art”. Logo, a diferença entre representação e expressão é, aqui, vital; é ela que, nos processos de individuação estéticos do *nude* face ao *naked*, protege e inibe o corpo de ser reduzido à condição de mero objecto sexual.

Através da manipulação digital da representação do corpo – que, nos novos meios tecnológicos, assume uma importância capital –, os utilizadores desses novos dispositivos adquirem uma visão espectral da operatividade do médium envolvido. A tecnologia das imagens digitais espelha-se nas imagens do corpo; estas reatualizam as possibilidades configuradoras da própria digitalidade. O corpo, enquanto superfície sensível, serve de *analogon* à superfície de inscrição da imagem. Este liame – que é, por isso, ainda analógico – é trazido à expressão pela representação imagética do corpo. Poder-se-á afirmar que o corpo retratado pelos novos meios tecnológicos tem o vínculo anatômico da dissecação, da protuberância das partes; serve, muitas vezes, como ‘corpo portador’ de uma ‘parte do corpo’ que, por sua vez, se torna no principal foco figurativo da representação. Por outras palavras, o ‘corpo portador’ assume o espaço imagético destinado, habitualmente, ao fundo – e da ‘parte do corpo’ realçada sobrevém o espaço imagético ocupado pela figura. Nesse sentido, o rosto deixou de ser a configuração somática que se impõe na representação do corpo. Outras partes configuráveis do corpo apresentam-se, hoje em dia, como se tomassem o lugar do rosto; lugar esse que tinha sido celebrado e reinventado pelo *close-up* da máquina cinematográfica. Tal dissecação do corpo – em fundo e figura, simultaneamente – torna também possível a própria manipulação visual da sua representação digital.

Da manipulação da figuração do corpo redundam, por sua vez, a ideia de espectador-utilizador. Embora estando sujeita a várias interpretações semânticas, esta expressão serve-nos para ultrapassar os equívocos conceptuais associados à teoria dos novos *media*. O ‘espectador’ é, simultaneamente, ‘utilizador’, já que as novas tecnologias digitais geram um liame operativo entre ação e representação, através do qual são acionadas e preservadas as estruturas de interface do médium. No âmago desse processo, há uma importação somática que sobrevém do corpo do utilizador para as disposições do médium. Logo, no que à relação operativa com o médium diz respeito, o corpo do espectador-utilizador é articulado duplamente: é um corpo que observa, ao mesmo tempo que é um corpo que age e reage. Estando diretamente conectado com aquilo que faz e não só com aquilo que vê, trata-se, igualmente, de um corpo onde se inscreve uma cisão entre observação e imaginação.

A consciência do espectador como utilizador é, por sua vez, alavancada pela reprodução daqueles conteúdos que pertenciam ainda à sua condição de espectador. Impõe-se, por isso, a pergunta de saber o que significa, para a operatividade dos meios digitais, poder reproduzir conteúdos imagéticos dados pelos meios pré-digitais, como, por exemplo, uma fotografia de Man Ray? A digitalização desses conteúdos exibe uma ‘natureza lacunar’: o médium – tal como as suas modalidades e potencialidades perceptivas – não é materialmente reproduzível, apenas os elementos figurativos que através dele se deixam perceber. O digital é, nesse sentido, lacunar. Por isso, os seus conteúdos tendem a adquirir e exibir um ‘excesso de representação’; quer dizer, a representação – como a de um corpo humano fotografado – vai sobrepor-se e preencher o espaço cognitivo suscitado pela ausência dos elementos estéticos inerentes ao médium originário, neste caso, o da fotografia analógica.

A opacidade material que, na estrutura de cada médium pré-digital, inibe a absolutização dos efeitos da representação, é enfraquecida pela convergência dos meios no espaço digital. As imagens de uma obra escultórica ou de uma obra pictórica digitalizadas passam, conseqüentemente, a ser articuladas por níveis de representação simétricos. Assim compreendida, a representação autonomiza-se relativamente ao médium; e isso quer também dizer que o objeto da representação – o representado – adquire, similarmente, um maior fulgor semiósico. A chamada ‘realidade virtual’ intenta dar o passo seguinte – ou seja, instituir a simulação do representado. O excesso de representação favorece, aqui, os processos de simulação. Não é, portanto, a sua suspensão, mas antes a sua potenciação que determina a pretensa virtualização das experiências perceptivas.

Jeffrey Shaw, um dos artistas mais vanguardistas da estética digital, descreve a sua obra *The Virtual Museum* como a tentativa de gerar umnexo paradoxal entre as atividades somáticas do espectador e as representações visuais que do seu corpo são feitas. O desígnio do autor encontra-se, justamente, ancorado

na ideia de reentrada do “corpo-virtual” no “corpo-atual”, na inscrição da representação do ‘corpo ausente’ na ação do ‘corpo presente’. Assim formula Shaw (1997, p. 156):

In *The Virtual Museum* the viewer’s seated body moves itself effectively in the virtual space by simply shifting its balance in the chair forwards or backwards, to the left or right. The rotating platform on which he is seated forces the viewer’s body to accompany the perambulations of his mobile virtual eye. Looking into the virtual museum, the viewer sees the chair he is seated in is empty and thus he confronts his paradoxical loss of physical body in the virtual domain. In exchange he gains in this virtual environment an omniscient disembodied presence which the artwork then strives to annex to his actual body. Here, the crucial issue of annexation of experience from within the virtual towards the actual and vice versa emerges once more. It is appropriate that *The Virtual Museum* is an ‘art’ museum – a paradigmatic space for such an undertaking.

Ainda que não o verbalize, o intento estético de Shaw passa pela reinscrição da imaginação na observação, anulando, para o efeito, através dos dispositivos de simulação, a cisão entre as duas faculdades que a estruturas de interface do médium potenciam. Todavia, neste caso, a imaginação é convidada a testemunhar e articular a ausência do corpo instituída pela sua representação negativa, ou seja, pelo excesso de representação inerente aos mecanismos e aos efeitos da simulação.

Nos contextos extra-artísticos, o excesso de representação desencadeia nexos de narcização da figura humana, como nos casos das *selfies* e do *photoshop*. O representante ganha vínculos expressivos com o representado que, por sua vez, acabam por redefinir e reconfigurar este último enquanto objeto de representação. A imagem deixa, pois, de poder ser concebida como uma direta “[...] emanação do referente [...]”, como tinha sido preconizado por Roland Barthes (1981, p. 80) relativamente à imagem fotográfica. Assim compreendida, a imagem fotográfica é animada pelo registo do passado, pelos traços da presença de um referente que, mesmo captado e mediado tecnicamente, pode ser intuído na sua ausência empírica. É aqui, neste sentido, que o corpo fotográfico faz eco do discurso religioso da *vera icona*: a imagem do rosto de Cristo, reproduzida no véu de Verónica, é concebida como aparecimento de um corpo originário, imutável, absoluto, como referente fixo que transcende a própria representação, ou, melhor ainda, que a torna verdadeiramente possível. Tal como um autêntico índice do real, acredita Barthes (1981, p. 87-88) que “[...] toda a fotografia é um certificado de presença [...]”, através do qual é possível “[...] ratificar o que ela representa”.

Sendo manipulável, aberta à ação e imaginação do espectador-utilizador, a imagem digital vive, inversamente, sob a égide de uma instabilidade ontológica, a saber: ‘aquilo que ela verdadeiramente é, só se vislumbra naquilo que ela poderá vir a ser’. Através de tal instabilidade ontológica abre-se um campo de possibilidades de configuração que emparelha, simultaneamente, com os nexos de projeção-identificação afetos ao espectador-utilizador.

Alguns pensadores continuam ainda a não dar grande valor à mudança que os processos de projeção-identificação impõe à redifinição do corpo do ser humano contemporâneo. Giorgio Agamben (2007, p. 48-49) crê, pelo contrário, que “[...] the process of technologization, instead of materially investing the body, was aimed at the construction of a separate sphere that had practically no point of contact with it: What was technologized was not the body, but its image”. Mas não é por mero acaso que, na era contemporânea, haja uma crescente reconfiguração plástica do corpo, mediada e desencadeada pela própria representação do corpo. Torna-se difícil, por isso, tal como equivocadamente advoga Agamben (2007) em relação aos efeitos da tecnologia na sociedade contemporânea, de dissociar o corpo da imagem do corpo.

Ao contrário do pressuposto substancialista das esferas que não se tocam, defendido por Agamben (2007), o que as novas tecnologias nos mostram é a íntima conexão da imagem do corpo com o papel ativo que o corpo desempenha na operatividade dessas mesmas tecnologias. Os nexos de projeção-identificação são exponenciados, a partir do momento em que é a imagem que impõe ao corpo um modelo, um referente, e não o inverso – o corpo deixa de ser um mero modelo, um mero referente, retratado pela imagem. Com efeito, já não compete à imagem reproduzir uma representação do corpo absoluta, nem tampouco, como era apanágio da imagética pré-moderna, servir como superfície protetora da carne que a figura do corpo esconde. Pelo contrário. O corpo mitiga os efeitos resultantes da vida efêmera e precívil da imagem e acusa, quase simultaneamente, na sua reconfiguração plástica, essa mesma função de mitigação.

Um dos exemplos mais eloquentes da erosão da figura como proteção da carne pode ser encontrado no domínio cinematográfico hodierno. É o caso da obra de David Cronenberg, cujo programa estético põe em relevo a vinculação irrefreável do biológico com o tecnológico. Cronenberg opõe à ‘estética figurativa’ do

corpo uma 'estética visceral', através da qual se opera uma total disrupção violenta da carne: a imagem do corpo é estilizada por tudo aquilo que pretende esconder. Porém, neste caso, revelar o ocultado pela imagem significa subtrair à figuração o seu véu protetor e, deposto o véu, mostrar o terrífico, o monstruoso, ou seja, os intervalos da convergência figurativa, os espaços de não inscrição figurativa entre o corpo e a imagem³.

Sublimação e dissimulação

Defendo a tese de que as várias formas de representação do corpo humano, impostas pelos artefatos de mediação tecnológicos, obedecem a critérios de 'importação somática' – isto é, o corpo representado apresenta as dinâmicas performativas do corpo do espectador-utilizador⁴. A lógica binária do digital inscreve-se e reproduz-se na própria figuração do corpo. Dois movimentos opostos animam a relação da figuração com a importação somática: sublimação e dissimulação. Através deles, gera-se uma conexão entre corpo e imagem, que ora inverte ora reforça a interação do corpo com o médium digital.

A convergência figurativa entre corpo e imagem – que, em rigor, fomenta a configuração do objecto imagético como figura – vai ser posta em causa pelos novos meios tecnológicos. O que quer isto dizer, quer em relação à 'representação do corpo' quer em relação à 'configuração da imagem'? Quer isto dizer que a relação entre corpo e imagem se altera, apesar de as formas de representação poderem ser estereotipadas? Responderemos a estas questões através da descrição de duas dinâmicas capitais que molduram a articulação do corpo com o médium digital.

Por um lado, há uma 'dinâmica de sublimação', através da qual a importação do corpo é representada segundo um registo de continuidade entre o importado e o representado. Neste registo, o corpo humano adquire novos perfis representativos, dificilmente marcados por traços biológicos e morfológicos tradicionais. Por outro lado, há uma 'dinâmica de dissimulação', através da qual a importação é, por assim dizer, mitigada e ocultada. Michele White (2006) afirma, com razão, que os conteúdos da internet reproduzem múltiplas visões estereotipadas do corpo e do género. Resta, porém, questionar os principais motivos que estão na base de tal reprodução estereotipada da figura do corpo. O uso de estereótipos sócio-culturais relacionados com o género – como, por exemplo, o binómio 'masculino-feminino' – acaba por sustentar o discurso de um corpo originário, neutro, que resiste aos próprios artefatos de mediação. Entre outros exemplos, a sexualidade torna-se explícita, paradoxalmente pornográfica, a ponto de querer sugerir um corpo biologicamente intacto, pré-tecnológico.

O 'corpo ideal' e o 'corpo perfeito' são recriados graças ao poder que as novas tecnologias têm de reformular a configuração do corpo. A imagem do corpo é retocada, porque pode ser manipulada digitalmente. Logo, o médium reentra, com a sua materialidade, na própria representação. Deixa, pois, de existir uma descontinuidade entre médium e representação, entre forma e conteúdo. Associada ao corpo ideal – ou idealizado através do médium – encontra-se, muitas vezes, uma sexualidade correspondente: a "virilidade" do corpo masculino; a 'sensualidade' do corpo feminino. O próprio corpo é visto através de uma função que lhe foi destinada, tal como a máquina que o exhibe e manipula. Com efeito, a representação do corpo serve, aqui, o imaginário gerado pelo paradigma funcionalista da tecnologia, reproduz o seu discurso e as suas possibilidades de sentido.

A dinâmica de dissimulação alimenta-se do património discursivo afeto ao universo da mediação, nomeadamente do imaginário construído em torno da representação do corpo. Com isso, ela gera, simultaneamente, uma aparente continuidade inabalável entre mediação e representação, a ponto de o aparecimento de um novo médium não pôr em causa o dogma do 'corpo originário'. Nesse sentido, o fenómeno contemporâneo das chamadas *selfies* é assaz ilustrativo das implicações da importação somática.

³ A este respeito, vale a pena aqui citar as eloquentes observações de Steven Shaviro (2006) sobre a estética visceral do cineasta: "Cronenberg is a literalist of the body. Everything in his films is corporeal, grounded in the monstrous intersection of physiology and technology. Bodily affections are not psychoanalytic symptoms to be deciphered; they actually are, in their own right, movements of passion. The body is the site of the most violent alterations and of the most intense affects. It is continually subjugated and remade, and in this process it experiences extremities of pleasure, pain, and horror. 'The flesh is less rigidly determined, more fluid and open to metamorphosis, than we generally like to think'. Cronenberg's science fiction extrapolations of biotechnology register this troubling plasticity and ambiguity. The polymorphousness of living tissue has the capacity to traverse all boundaries, to undo the rigidities of organic function and symbolic articulation. 'New arrangements of the flesh break down traditional binary oppositions between mind and matter, image and object, self and other, inside and outside, male and female, nature and culture, human and inhuman, organic and mechanical'. Indeed, the systematic undoing of these distinctions, on every possible level, is the major structural principle of all of Cronenberg's films. Rose (Marilyn Chambers) acquires a strange and deadly phallic appendage in *Rabid*; a vaginal slit opens in Max Renn's (James Woods's) body in *Videodrome*. The blurring of distinctions between self and other is especially evident in the case of the identical twins in *Dead Ringers*. In *Scanners*, with its telepathic brothers, ESP disrupts the very notions of bodily integrity and of mental privacy, and hence upsets any concept of personal identity based on either of these. This film also refuses to distinguish between natural and artificial intelligence: one scene depicts a violent contest of wills, on nearly equal terms, between human and computer. In *The Fly*, Seth Brundle is first transformed into 'Brundlefly', and ultimately finds himself fused with inorganic matter" (Shaviro, 2006, p. 128-129 – grifos nosso).

⁴ Para uma melhor compreensão do conceito de 'importação somática', vide Braga (2016).

Trata-se, acima de tudo, de reconstruir o fragmentado, de refazer um corpo que se desdobra em múltiplas operações tecnológicas. Com a *selfie*, cria-se um ‘efeito de devolução’: restitui-se ao espectador-utilizador a sensação de corpo originário, de corpo-próprio, imutável, reconhecível, identificável – mas, paradoxalmente, apenas através de uma permanente ‘sequencialidade imagética’ imposta à captação do corpo. Tal fato vem pôr em crise a ancestral ideia de imagem como configuração espacial. Inversamente, nestas formas impera o tempo – a imagem entra numa ordem sequencial e apenas se deixa constituir através da sua inscrição no devir. A memória imagética é enfraquecida e a imagem é sempre algo que desaparece – precisamente para poder aparecer. Num certo sentido, o efeito da *selfie* aparenta ter um vínculo patológico: evoca o distúrbio neurológico de identificação dos rostos; e a prosopagnosia, que é a principal patologia associada a este não reconhecimento do rosto, leva, muitas vezes, a práticas de utilização de imagens, para mitigar os problemas neurológicos que daí decorrem.

A disseminação frequente e arbitrária de imagens que mostram cenas de terror – onde, muitas vezes, aparecem corpos mutilados e destruídos – é, hoje em dia, um fato imagético inquestionável e inquestionado. Naquilo que pode ser considerado uma vã tentativa de naturalizar o tecnológico, parece haver uma sede de orgânico, de um natural impossível dado pelas possibilidades do artificial, mesmo que isso implique retratar o terror e atos de terror, mostrando, através deles, a ‘carne’ que a figura do corpo tinha tentado ocultar.

Conclusão

Os novos dispositivos de mediação incrementam, sobremaneira, os nexos de convergência figurativa entre corpo e imagem. Ao contrário da natureza material das formas imagéticas tradicionais, a materialidade das interfaces digitais obriga a uma maior importação somática e, com isso, a uma multiplicação das representações do corpo. Logo, há mais ‘corpo’ porque, simultânea e paradoxalmente, há menos ‘imagem’; a autonomia lacunar da última é compensada pela espontaneidade configuradora afeta ao primeiro. Apesar de termos de partir do pressuposto de que as formas imagéticas convergem a nível perceptivo e comunicativo com outras formas de mediação culturais – todos os media, como assevera Mitchell (2005), são ‘mixed media’ –, há, atualmente, com as novas tecnologias, uma crescente heteronomia da imagem. A manipulação da imagem – como no caso do *photoshop* – torna a sua inscrição material ontologicamente instável e indefinida. O tempo futuro anima a imagem digital: ela surge como ‘possibilidade de configuração’ e já não como ‘realidade de inscrição’.

Mantendo-se aberta à transformação e deixando de ser inteiramente fiel às extensões empíricas do representado, a imagem vai potenciar um hiato assinalável entre memória e inscrição. O que da inscrição se converte em duração, em registo mnésico, já não transporta a identidade estável dos objectos e eventos simbolizados, mas, antes, a marca de erosão da sua própria univocidade representativa. Tal facto contribui, de forma decisiva, para um incremento dos fluxos de informação e comunicação. A instabilidade no domínio representativo sobrecarrega a mediação com as necessidades de apuramento da verdade dos factos, mesmo quando estes são frívolas construções fictícias fomentadas pelas possibilidades de configuração da imagem.

A convocação das potencialidades figurativas do corpo para mitigar os efeitos da instabilidade ontológica da imagem exerce, por outro lado, uma pressão retroactiva sobre os modos de vivenciar e perceber o próprio corpo. Nesse sentido, saber se há ou não uma migração pendular efectiva – isto é, pretensamente causal – dessa mesma instabilidade para a esfera do somático e *vice-versa*, a ponto de se gerar um liame simétrico entre ambos, parece ser uma questão que se justifica colocar. Para que ela se possa equacionar para lá dos horizontes do determinismo tecnológico, a moldura teórica de tal inquirição deve, contudo, ultrapassar os limites paradigmáticos do propagado preceito do ‘corpo transformado em imagem’.

Referências

- Agamben, G. (2007). *The coming community* (6th ed., M. Hardt, Trad.). Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- Aristotle. (1995). *Metaphysics*, Book I. In Complete Works of Aristotle (Vol. 2, The Revised Oxford Translation, Edited by Jonathan Barnes, W. D. Ross, Trad.). Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Barthes, R. (1981). *Camera Lucida. Reflections on photography* (R. Howard, Trad.). New York, NY: Hill and Wang.

- Braga, J. (2016). Corpo, mediação, tecnologia. Introdução ao conceito de importação somática. In S. Hashiguti, & W. Tagata (Eds.), *Corpos, imagens e discursos híbridos* (p. 171-188). São Paulo, SP: Pontes.
- Clark, K. (1984). *The nude: a study in ideal form*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Epstein, J. (2012). *Critical essays and new translations* (S. Keller, & J. N. Paul, Ed.). Amsterdam, NL: Amsterdam University Press.
- Mitchell, W. J. T. (2005). *What do pictures want?: The lives and loves of images*. Chicago, IL: The University of Chicago Press.
- Nochlin, L. (2001). *The body in pieces. The fragment as a metaphor of modernity*. London, UK: Thames & Hudson.
- Shaviro, S. (2006). *The cinematic body* (5th ed.). Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- Shaw, J. (1997). The dis-embodied re-embodied body. In A. M. Duguet, H. Klotz, & P. Weibel. *J. Shaw. A user's manual. From expanded cinema to virtual reality* (p. 155-158). Karlsruhe, DE: Cantz Verlag.
- Vanderpoel, J. H. (1911). *The human figure* (4th ed.). Chicago, IL: The Inland Printer Company.
- White, M. (2006). *The body and the screen: theories of internet spectatorship*. Cambridge, MA: The MIT Press.