

## Capítulo 10 - Tangibilidade e invisualidade do corpo sugestivo da taticidade digital

Joaquim Braga

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

BRAGA, J. Tangibilidade e invisualidade do corpo sugestivo da taticidade digital. HASHIGUTI, S.T., ed. *O corpo e a imagem no discurso: gêneros híbridos* [online]. Uberlândia: EDUFU, 2019, pp. 151-172. Linguística in focus collection, vol. 12. ISBN: 978-85-7078-503-9. <http://dx.doi.org/10.14393/EDUFU-978-85-7078-503-9>.



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International license](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença [Creative Commons Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia [Creative Commons Reconocimiento 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

# Tangibilidade e invisualidade do corpo sugestivo da tactilidade digital

*Joaquim Braga (Universidade de Coimbra)*

*joaquim.braga@yahoo.com*

### 1. Introdução

Da nossa sensorialidade táctil provém uma correlação sugestiva entre tocar e ser tocado, da qual resultou muito do vocabulário associado às formas de interação sociais, ou não fossem estas concebidas sob o regime do “contato”, presencial e não presencial, bem como às descrições que das nossas vivências fazemos com o intuito de comunicar a sua repercussão – quem é que nunca se disse “tocado” por uma palavra?

Embora não seja um conceito absolutamente livre de ambiguidades e equívocos, presta-se o conceito de “tangibilidade” a servir de moldura geral para o enquadramento teórico da questão da tactilidade no interior do universo imagético. Considerado a partir do espectro semântico que o liga ao conceito de imagem, nele se espelham várias linhas de tensão – por vezes, antitéticas – que nos ajudam a traçar tanto a evolução teórica da reflexão estética – estendida esta, evidentemente, também aos domínios extra-artísticos – quanto a expansão e individuação poiéticas da própria arte. Uma das linhas mais significantes encontra-se ligada ao estudo das modalidades sensoriais em conexão com os artefatos de mediação. Com a relação entre *medium* e percepção, o mundo sensorial ganha novas formas de objetivação que não seriam possíveis se nos valêssemos apenas do tradicional esquematismo epistemológico assente no par sujeito-objeto, ao mesmo tempo em que permite avaliar as implicações que daí resultam para o tema geral da sensibilidade. Ambas as dimensões marcam a reflexão

sobre a imagem, mas é, particularmente a segunda que, no seio da reflexão sobre os meios tecnológicos, mais espaço referencial alcançou. Nesse sentido, não se trata mais de conceber o médium como mera extensão protésica do corpo, mas antes de ver, já na sua constituição, o processo inverso, isto é, a reentrada do corpo no médium.

A consideração inclusiva do corpo nos processos imagéticos e o conseqüente imperativo de pensar esses processos de acordo com o seu substrato material são pressupostos teóricos que, diante do desenvolvimento das tecnologias digitais, adquirem novas formulações. Com a expansão destas, o “tangível” e o “táctil” passam a ser conceitos intermutáveis. Das superfícies digitais interativas, em que o observador toca naquilo que vê, dizemos que são “tácteis”, pois é do ato de tocar e do seu reconhecimento eletrônico que sobrevém o espaço de inscrição da imagem. O tangível é no que é tocável. A imagem é duplamente digital. Olho e dedo interpenetram-se. Mas, como conceber teoricamente tal interpenetração? Pode ser ela interpretada ainda sob o paradigma da visualidade?

## 2. Imagem e regime da distância: o *espaço-entre*

A reflexão sobre a espacialidade pictural depara-se ainda como refém da distinção entre superfícies de inscrição bidimensionais e tridimensionais. Com ela se encerram, habitualmente, todas as diferenças espaciais que a observação de uma configuração imagética pode implicar em relação, por exemplo, à observação de uma configuração escultórica. A habitar o núcleo teórico dessas diferenças encontra-se a ideia, amplamente disseminada, de que a percepção atinente à segunda é progressiva, enquanto a da primeira é estritamente holística. Se se pretender, porém, desconstruir essa ideia, ter-se-á de atender à relação entre dois momentos essenciais que mutuamente se impõem na lógica da observação: o *ver* (observador) e o *mostrar* (observado). Tanto um quanto o outro estão presentes na percepção das duas formas de configuração. O fato de, na observação de uma configuração escultórica, o mostrar e o ver se sucederem quase de forma diferenciada – já que, aparentemente, a tridimensionalidade parece implicar um maior envolvimento motor – não deve servir de argumento para sustentar a ideia de que, na observação de uma configuração imagética, o mostrar e o ver

são genuinamente simultâneos. A percepção progressiva não é, neste sentido, um evento exclusivo. O grau de participação motora na apreensão de um objeto artístico transcende a natureza da dimensão espacial da sua superfície e, como tal, depende sempre da experiência estética que consegue suscitar no observador. Nesse aspecto, a contemplação de uma tela abarca tanta relevância espacial quanto a de uma instalação (Vall, 2001, p. 187).

Centrando a constelação “ver-mostrar” no domínio das configurações imagéticas, nomeadamente na evolução do médium “imagem”, dela se pode abstrair uma articulação espacial que tem no binômio visível-tangível o seu principal código. Os vários dispositivos tecnológicos que, ao longo do tempo, têm vindo a multiplicar as superfícies de inscrição da imagem parecem ter sido gerados sob o signo da “distância”, mesmo naqueles casos em que ela é parcial ou totalmente suprimida. Há, por assim dizer, um registro latente do “espaço-entre”, da topografia entre observador e observado, que, por sua vez, entra na constituição material de cada médium e que, assumindo várias formas, desfruta, igualmente, da capacidade de condicionar as informações e as experiências provindas da mediação.

É óbvio que a semântica imposta ao verbo “ver” está inexoravelmente ligada à locução prepositiva “em frente de”, ou seja, ao ato de apreender algo que se encontra situado à nossa frente. E, aqui, atendendo às múltiplas polaridades que tal semântica pressupõe, encontramos, por exemplo, o nexa “luz-sombra”, cuja causalidade penetrou no imaginário sociocultural e permitiu criar a versão invertida do próprio ver. A sombra de um corpo – ou mesmo de um objeto específico – interrompe a disposição originária inerente ao ato de ver algo que está à nossa frente, na medida em que nos indica uma presença sem a referencialidade do espaço-entre introduzida pelo regime da distância. O fantasmagórico aparece, nessa semântica da visualidade, como a supressão da distância, dos limites espaciais através dos quais configuramos a nossa experiência perceptiva visual. “Olhar para trás” é, desde o episódio bíblico de Sodoma e Gomorra, um ato de petrificação, um ato censurável e, nalgumas situações, proibido, impondo-se, por isso, ao corpo a sua disciplina segundo o regime da distância. Apenas na intimidade tal disciplina é quebrada. Na relação com o espelho, o observador é confrontado com o espaço que o circunda – o *olhar para a frente* devolve, paradoxalmente, o *olhar para trás*.

Tem sido tarefa da arte ultrapassar a disciplinação do olhar. O espaço pictural fechado, concebido como o da superfície de inscrição, resulta do regime da distância. Como bem salienta Frank Stella, as formas de observação do objeto artístico tendem a acusar os limites ópticos impostos pela linear separação física entre ponto de observação e o objeto observado:

We tend to think of seeing in terms of locating things in front of us, and it seems natural to organize our information in terms of distance. When we apply this sense of organization to painting, what we often fail to notice is that we severely limit painting's sense of space. We assume that since we are willing to look off into the distance to the pictured horizon, we have given painting plenty of room. Some will even look beyond the horizon to sight infinity as vision's abstract target. The crucial point, however, is that we almost always limit our view of painting to the distance in one direction. (Stella, 1986, p. 70).

A exortada ampliação do espaço pictural é, neste caso, sugerida já não pela visão, mas, sim, pela dimensão sinestésica da sensorialidade, que, em Frank Stella, pode ser deduzida da intensidade que a imaginação sensível emprega aos eventos da observação. O artista mostra-nos, através da alusão a duas obras de Peter Paul Rubens – *São Francisco Xavier e Os Milagres de Santo Inácio* –, que o espaço pictural artístico é penetrado pela imaginação do observador e, como tal, não se encontra reduzido aos limites físicos impostos pelo *espaço-entre*:

we should see ourselves on a pedestal if we want to be true viewers of painting, because elevated on a pedestal we will surely be reminded of the space all around us – the space behind us, next to us, below us, and above us – in addition, of course, to the space in front of us, which we have so often taken as being the only space available to us as viewers. (Stella, 1986, p. 70).

Quando introduzida para mostrar o espaço animado da superfície pictural, a diferença entre a locomoção do observador e o movimento sugerido pela expressividade pictórica só pode ser depreendida *a posteriori*. A locomoção começa logo por gerar um espaço correferencial para corpo

e objeto. Aquilo que é visto acusa sempre os modos de deslocamento e posicionamento do observador, bem como o fundo “imaginário” que os trespassa. Daí que o *espaço-entre* não seja meramente um *locus* físico. Ele é, igualmente, um *locus* cognitivo, onde se inscreve e tipifica a apreensão estética do objeto observado. Saliente-se, aqui, a relevância da ideia de locomoção do corpo do observador para o apuramento da ideia de tangibilidade, que, por exemplo, na distinção efetuada por George Berkley entre *visible figure* e *tangible figure* (Berkley, 1709), é totalmente ignorada, levando o filósofo a descurar a relação sinestésica das informações tácteis com as informações puramente visuais. Ao conceber o movimento apenas como uma qualidade extrínseca dada pelas dimensões materiais da figura, como um fato físico independente das disposições psicossomáticas do observador, Berkley põe de lado o fato de as conexões entre tangibilidade e visibilidade estarem, desde logo, dependentes da inclusão efetiva das atividades motoras do corpo.

### 3. O óptico e o háptico

Ainda hoje estamos habituados à ideia de que, nas configurações simbólicas artísticas, há um amplo espectro de individuação das modalidades sensoriais. Delas comumente se infere que, cada uma, na sua concretude sensível, separa e concentra aquilo que da nossa percepção quotidiana do mundo sobrevém indiscriminado e fragmentado. Assim concebidas, e atribuindo à arte, em geral, uma função de especialização da sensorialidade, depressa se cai na *falácia anatômica do médium*, que, desse ângulo teórico, equivale à concepção de se diferenciar a natureza do médium das configurações artísticas de acordo com a especificidade de cada órgão sensorial.

Foi, precisamente, a criação artística moderna, bem como a reflexão estética sobre a arte, que soube pôr em causa a falácia anatômica, contribuindo, dessa forma, para a fecundação de uma consciência abrangente e inclusiva da relação entre medialidade e sensorialidade. Na base desse contributo, encontramos a exploração da espacialidade imagética, empreendida, desta vez, fora dos limites do visual e dentro das possibilidades do corpo. Trazendo, por exemplo, a arte de Jackson Pollock à expressão teórica, é possível detectar nela a tentativa expressionista de suspender o regime do “espaço-entre”, tentativa essa que adquire

maior relevo porque se encontra, desde logo, incorporada no próprio gesto configurador do pintor. Pollock pinta dentro daquilo que é pintado. Não havendo distância física – leia-se óptica – entre criador e superfície de inscrição, deixa de haver, como o artista manifestamente pretendia, qualquer controle sobre o ato criativo. “Controle” é, aqui, antônimo de abolição do tempo que possibilita a identificação do criador com o objeto criado. A imagem começa, assim, por emergir envolta numa gênese primitiva, em que o ver e o mostrar ainda carecem de diferenciação, como se ela fosse capaz de antecipar a categorização perceptual e, não querendo ser objeto dela, lhe oferecesse prematuramente resistência. Em Pollock poder-se-á, então, encontrar o háptico como correlato sensorial do manual – os elementos pictóricos da imagem são como que traduções visuais livres da tactilidade, da não separação física entre gesto criador e objeto criado.

O exemplo anterior serve-nos para alargar nosso espectro de reflexão. Uma vez que a nossa percepção é penetrada por impressões que evocam a ação e, conseqüentemente, se mostra capaz de simular o nosso corpo em ação, a arte pictural de Pollock, estando alicerçada sob o primado do manual sobre o visual, é uma prova sensível assaz elucidativa dessa unidade sensório-motora. Tal unidade já se dispõe na constituição do binômio “visível-tangível”. As informações que estão associadas à percepção da distância resultam de uma correlação visual e motora. É certo asseverar que, como já tinha sido formulado por Maurice Merleau-Ponty, o visível se faz acompanhar pelo tangível, ganhando o primeiro, dessa forma, uma dimensão táctil, embora a interpenetração de ambos não corresponda a uma mera imbricação, no sentido de que um é sobreposto ao outro (Merleau-Ponty, 1964, p. 175).

A formulação de Merleau-Ponty remete-nos para o conceito de “visualidade háptica”, que pode ser depreendido das obras de Alois Riegl e Heinrich Wölfflin. Embora os dois historiadores da arte se enquadrem dentro da teoria formalista da *reine Sichtbarkeit*, na qual a correspondência estética entre percepção visual e expressão artística é-nos informada pelo estilo, as suas concepções revelam-se, em alguns pontos, distintas. Riegl atribui à visualidade quer uma dimensão “óptica” (*Fernsicht*), quer uma dimensão “háptica” (*Nahsicht*) (Riegl, 1901). Distância e proximidade, abstração e sensação bipolarizam a experiência imagética, conferindo-lhe um entremeio para a ocorrência da tensão sensorial entre óptico e

háptico, a qual, por sua vez, vai afetar a própria ordem representativa pictural. A identificação da natureza multissensorial do visível deve-se ao fato de o autor reconhecer as insuficiências da visão – sobretudo a incapacidade de penetrar nas superfícies materiais e apreender os seus elementos tridimensionais – e, por isso, sustentar que é somente através do tato que obtemos a experiência da profundidade, que ultrapassamos o limite facial dos objetos e penetramos na sua autêntica concretude física. Com os termos “imagem háptica” (*Tastbild*) e “imagem óptica” (*Sehbild*) pretendeu Wölfflin distinguir duas formas de representação visual cujas dimensões sensoriais, ao contrário das de Riegl, são exclusivamente concebidas dentro de um regime estético oculocêntrico: o “linear” e o “pictórico” – categorias estéticas que servem ao método comparativo de Wölfflin, sobretudo na análise contrastiva das obras do Renascimento e do Barroco. O primeiro caracteriza aquelas imagens que, impregnadas de linhas expressivas e limites visuais bem definidos, oferecem-nos a ilusão de poder tocar nelas como se fossem verdadeiros artefatos escultóricos; o tipo de representação contido no segundo é puramente visual, uma vez que, dada a ambiguidade sensível que na imagem se encontra, mais facilmente o objeto representado é elevado à sua aparência, não suscitando, por via disso, qualquer ilusão tátil (Wölfflin, 1915, p. 23).

Dando acuidade teórica a essa herança estética legada pela história da arte, torna-se lícito afirmar que, ao encurtar os limites físicos do “espaço-entre” óptico, a “visualidade háptica” põe em jogo a participação somática do observador, repercutindo, em muito, no foco de atenção dirigido ao substrato material da imagem, cuja relevância passa a ser reconhecida nos processos perceptivos e, do ponto de vista poiético, introduzida nas formas de criação artísticas. Num mero exercício de imaginação, sempre podemos gerar um simulacro mental de algo que, embora destituído de materialidade, pode ser visualmente representativo de um objeto, da mesma maneira que podemos conceber uma palavra sem recorrer à sua inscrição gráfica, que classifique semanticamente outra. Mas, se empreendermos tal exercício, isso não implica que, por momentos, tenhamos de nos conceber como indivíduos incapazes de responder aos estímulos hápticos dos objetos que nos rodeiam. Não menos certa é, contudo, a intuição que nos sugere que, naquelas vivências imagéticas puramente artísticas em que a percepção do mundo quotidiano não é interrompida, a materialidade do médium tende a permanecer discreta,



prevalecendo, somente, o conteúdo visual da representação como única fonte de observação.

Porque é radicalmente inclusiva do corpo na representação dos objetos que apreende, mostra-se a taticidade, em geral, com maior apetência para gerar um campo topográfico da experiência sensível, onde observador e observado, já não submetidos unicamente à diferenciação imposta pelo regime ocular, interpenetram-se espacialmente. Essa concepção não nos impede de reconhecer na experiência do corpo-próprio um dos arquétipos da inclusão e unificação geradas pela taticidade. Como já havia demonstrado Étienne Bonnot de Condillac, com a sua reconstrução sensorial da estátua-viva, a desfragmentação das sensações transmitidas pelos diferentes órgãos sensoriais encontra-se dependente do impulso integrador e unificador do tato, que lhes confere uma ordem estável no interior das representações que o corpo faz de si mesmo e da qual resulta aquilo que o filósofo classifica como o *(m)eu (moi)* (Condillac, 1798, p. 186-189). Se quisermos recorrer à metáfora poética, é pelas mãos, como nos sugere o poema *Tato*, de Ferreira Gullar, que o corpo se liberta da autorrepresentação de finitude e se torna consciente da sua existência:

Na poltrona da sala  
as mãos sob a nuca  
sinto nos dedos  
a dureza do osso da cabeça  
a seda dos cabelos  
que são meus  
A morte é uma certeza invencível  
mas o tato me dá  
a consciente realidade  
de minha presença no mundo

Há, no entanto, uma “visão sem corpo” que se inscreveu na semântica do pensamento ocidental. A percepção tendeu, quase sempre, a ser concebida sem as disposições sensorio-motoras da experiência; e, ancorada nessa tradição, a fisiologia da percepção acabou por isolar as funções dos órgãos sensoriais. A célebre questão de Molyneux, intensamente debatida, entre outros, por John Locke, Berkeley, Denis Diderot, Condillac – e que

coloca o enigma de se saber se um indivíduo privado da visão, mas que, através do tato, aprendeu a reconhecer e distinguir um cubo de uma esfera, pode, recuperando a visão, identificar as duas formas geométricas sem recorrer à tactilidade (Locke, 1996, p. 58) –, contribuiu, em muito, para sustentar o fracionamento dos sentidos e a ausência de qualquer solidariedade multissensorial, bem como a própria ideia contida na falácia anatômica do médium<sup>1</sup>. Veja-se, por exemplo, a esse respeito, a concepção de arte escultórica elaborada por Johann Gottfried Herder. Não indiferente à *Lettre sur les aveugles*, de Diderot, o filósofo alemão encontrou na tactilidade a verdadeira modalidade sensorial envolvida na percepção dos artefatos escultóricos, representando estes, por sua vez, a forma artística que mais se aproxima da apreensão do belo, porque, através do tato, é gerada uma unidade inabalável entre consciência e corpo, sensibilidade e sentimento, que não tem equivalência no universo da visualidade. Aliás, a visão é, segundo o filósofo, “uma fórmula abreviada do tato” (Herder, 1778, p. 14), que, tal como este, também traz à percepção múltiplas e densas impressões das superfícies sensíveis. Porém, a discriminação visual corrompe a intensidade dos efeitos holísticos provenientes da densidade tátil (Herder, 1772, p. 102-105). Em Herder, a escuridão e a invisibilidade são dimensões que constroem o primado da tactilidade sobre a visualidade, ao mesmo tempo em que representam, no âmbito da sua reflexão filosófica, uma crítica assertiva do ideário iluminista.

---

<sup>1</sup> Dos autores referidos, Condillac é aquele que, sem abandonar a ideia da especificidade autônoma de cada órgão sensorial, mais enfatiza a estreita ligação entre visão e tato. Tal como é exposto no seu *Traité des Sensations*, as informações sensoriais visuais são acompanhadas por “instruções” tácteis ao ponto de o filósofo considerar que “L’oeil peut être regardé comme un organe, qui a en quelque sorte une infinité de mains.” (Condillac, 1798, p. 274). E a tangibilidade surge, nessa alusão à tactilidade, como um dos principais momentos constitutivos do campo visual: “L’oeil a donc besoin des secours du tact, pour se faire une habitude des mouvements propres à la vision; pour s’accoutumer à rapporter ses sensations à l’extrémité des rayons, ou à peu près; et pour juger par-là des distances, des grandeurs, des situations et des figures.” (Condillac, 1798, p. 275). Por outro lado, também se deve ao tato a constituição da realidade externa dos corpos, bem como a sua diferenciação face à representação interna das sensações. Como noutro excerto do *Tratado* se pode ler, “sans le toucher, j’aurois toujours regardé les odeurs, les saveurs, les couleurs et les sons comme à moi; jamais je n’aurois jugé qu’il y a des corps odoriférans, sonores, colorés, savoureux.” (Condillac, 1798, p. 413).

#### 4. Tactilidade digital

Na sequência das concepções fisiológicas sobre a sensorialidade táctil – e que, em geral, acabam por dar origem à falácia anatômica do médium –, o registro bidimensional das superfícies de inscrição imagéticas tende a ser considerado como desprovido de dinâmicas sensório-motoras, visto que somente o registro tridimensional seria capaz de articular percepção e movimento. Porém, esse parece não ser o caso. Os processos envolvidos na percepção de uma configuração pictural são acompanhados por informações extravisuais associadas quer às disposições motoras do observador no ato de formação do campo visual, quer às sensações animadas pela própria superfície de inscrição de imagem. Defender esse pressuposto implica, de igual modo, reconhecer que a sensorialidade táctil não está confinada apenas à apreensão ativa de informações mediada pelo nosso sistema cutâneo, isto é, ela dispõe de estímulos – musculares, sinestésicos, por exemplo – que ultrapassam, em muito, todos aqueles que são dados unicamente pelas qualidades materiais da superfície de contato (Kennedy, 1993, p. 8-15). A atividade proprioceptiva, que também é responsável pela apreensão dos movimentos associados à exploração táctil, garante, de igual forma, o registro mnésico das informações contidas nessas mesmas qualidades. A ocultação desse registro mnésico foi – e ainda é – promotora de uma concepção pretensamente naturalista da tactilidade, que, tal como as modalidades sensoriais olfativa e gustativa, era interpretada como pura, geradora de uma apreensão imediata do real e, por isso, destituída de qualquer articulação sociocultural.

Sobre esse último ponto deixam-se, aqui, situar as reflexões de Diderot em torno da autossuficiência monossensorial, que nos revelam a dupla tentativa de purificar e especializar a sensorialidade. Na sua *Lettre sur les aveugles*, Diderot, apesar de dar também uma resposta negativa à questão de Molineux, está consciente da permanente conexão quotidiana a que estão votadas as modalidades sensoriais, vendo, nesse fato, uma das maiores causas da sua débil perfectibilidade. Seria, no entanto, segundo o autor, possível inverter tal fenômeno, se se economizasse o uso indiscriminado das modalidades, principalmente naqueles casos em que apenas uma é estritamente necessária. E, no que à relação entre tato e visão diz respeito, argumenta Diderot através da seguinte formulação metafórica: “Adicionar o tato à vista, quando os olhos são plenamente

suficientes, é atrelar a dois cavalos, que já são extremamente vigorosos, um terceiro na dianteira, o qual puxa de um lado, enquanto os outros puxam do outro” (Diderot, 1829, p. 140). A argumentação de Diderot parece acusar a evolução traçada pelo signo linguístico, nomeadamente a capacidade de o ser humano poder comunicar sem recorrer a todos os seus mecanismos sensoriais. E, é certo, a evolução dos processos comunicacionais acabou por conduzir a taticidade à sua tradução expressiva, sendo a gestualidade a sua manifestação mais objetiva.<sup>2</sup> Idêntica evolução pode ser encontrada na apreciação dos objetos artísticos. A disciplinação da mão determinou tanto o estatuto performativo do espectador moderno quanto o estatuto estético da obra de arte. A intocabilidade da obra assumiu-se como um valor inerente à apreensão estética moderna, principalmente, como releva Constance Classen, na constituição das normas museológicas que, a partir do século XIX, se impuseram à condição de espectador (Classen, 2007).

Substituída pela de “utilizador”, a condição do observador contemporâneo já não se encontra confinada à intocabilidade exemplar dos artefatos artísticos. “Utilizar” e “possuir”, “ver” e “tocar” são, nessa nova condição, sinônimos – a metáfora de Diderot perde a evocação. Com o advento das tecnologias de suporte digital, tornou-se possível criar um dispositivo que, invertendo o regime da distância óptico, se mostra capaz de unir funcionalmente visão e tato: *aquilo que se vê é aquilo que é tocado*. A mão adquire uma nova gramática gestual. Sensível ao toque, a imagem deixa-se redimensionar; redefinir, reconfigurar, ficando, assim, sujeita a uma contingência visual imposta pela correspondência sensível entre a sua forma e as operações desencadeadas pelo observador. A arbitrariedade deixa de ser um predicado exclusivo desse último, refletindo-se, agora, na própria configuração do visível. Se se pretender tipificar a consciência imagética que desse fato resulta, ela poderá ser descrita como a da

---

<sup>2</sup> Contudo, a semântica alegórica do verbo “tocar” serviu, em muitos casos de interpretação estética, para tecer a relação entre artista e espectador. Para Jean-Baptiste Dubos, a obra de arte revela o gênio do artista, se “tocar” no observador. O gesto criativo é perfeito e, portanto, belo quando gera possibilidade de atingir os sentimentos do observador e nestes verter as emoções originárias do artista. “Tocar” é, neste sentido, sinônimo de transmissão mimética do sentimento do belo, ao mesmo tempo em que funciona como critério de avaliação da excelência artística da obra: “Puisque le premier but de la poésie et de la peinture est de nous toucher, les poèmes et les tableaux ne sont de bons ouvrages qu’à proportion qu’ils nous attachent. Un ouvrage qui touche beaucoup doit être excellent à tout prendre.” (Dubos, 1755, p. 339).

“deformação”, ou seja, como consciência de uma imagem aberta à manipulação e à transmutação.

Como sucede com as microtecnologias digitais tácteis, a relação entre observador e observado começa por ser mediada pela mão e já não somente pela definição do campo de visão do observador. A experiência sensível inscrita no “espaço-entre” – entre observador e observado – é tendencialmente suspensa, para não dizer eliminada. Disso nos dá conta, por exemplo, a obra *Touch Me*, de Alba d’Urbano, em que o observador é convidado a tocar na imagem digital – que contém o rosto da própria artista – e a ser, simultaneamente, a testemunha privilegiada da sua desintegração. “Testemunha” porque, na verdade, o desaparecimento da imagem original vai ser registrado e colmatado pelo aparecimento gradual da imagem do rosto do próprio observador. Nessa obra, a imagem não resiste ao toque, à tangibilidade que propõe, recriando-se apenas como forma espectral, como dupla condição paradoxal da visualidade, na qual o “mostrar” é decomposto em “aparecer” e “desaparecer” – ambos momentos integrantes do regime digital táctil da imagem.

A mão que toca e faz ver fica irremediavelmente ligada à superfície de inscrição da imagem – é, por assim dizer, digitalizada. Aquilo que é, normalmente, tido como um gesto ostensivo – o ato de apontar para algo que se encontra no nosso campo de visão – e que possui, portanto, uma dimensão indexical implícita, é reconfigurado como gesto impositivo do visual, adquirindo, agora, a indexicalidade um carácter explícito. O aparecimento da imagem e as operações sensório-motoras que o tornam factível ocorrem dentro da mesma superfície de inscrição, dentro da própria imagem. Do “aparecer” e “operar”, como momentos simultâneos, redundam um reforço do efeito de tangibilidade, a ponto de a imagem deixar de poder ser situada num campo visual uniforme e estável. Na ausência de intervalo entre os dois momentos, depara-se com a percepção com um fundo sensorial imersivo, ao qual fica irremediavelmente ligada em todas as suas operações, mesmo naquelas em que os símbolos imagéticos são acompanhados e penetrados por símbolos linguísticos. Daí que não sejam de se estranhar as recentes criações da chamada “literatura eletrônica”, que, movida pelas possibilidades das microtecnologias digitais tácteis, tem vindo a verter a linguagem para registros sensoriais mais próximos dos das artes plásticas.

## 5. A importação do corpo

### 5.1. Corporeidade e medialidade

Há uma dimensão *sui generis* imposta pela digitalidade à corporeidade. A realidade digital, absorvendo e uniformizando a extensão física de cada médium, gera, simultaneamente, uma maior participação sensório-motora na constituição dos processos de mediação. O corpo, importado, permanece, por assim dizer, refém do digital, porque este necessita de um suporte físico para preencher a ausência de materialidade afeta aos médiuns tradicionais. A digitalidade importa o suporte da corporeidade e o acoplamento interativo entre máquina e utilizador assinala esse processo de importação. No que à superfície digital táctil diz respeito, esta importa o registro motor do manual e, porque “sensível” ao tato humano, reconhece o registro epidérmico da mão. É aqui – nomeadamente nesse momento de reconhecimento – que se instala uma espécie de desencontro sensorial entre o ver e o tocar. A superfície é sensível à mão, mas a sensibilidade dessa última apenas é possível na dependência da do olho. Tal como o nosso corpo, também o ecrã táctil se encontra repleto de sensores hápticos. Porém, a ideia do corpo como *analogon* é inevitavelmente interrompida, quando na motricidade humana identificamos a alteridade que trespassa muitos dos nossos órgãos sensoriais – a mão que acolhe o *tocar* também é a mão que procura *tocar*.

Na relação entre médium pré-digital e observador, não ocorre semelhante importação. O corpo do observador goza de uma maior autonomia face ao do médium, uma vez que esse último possui uma natureza material empírica e independente. Gilles Deleuze, recorrendo ao conceito de “visualidade háptica” introduzido por Riegl, intentou mostrar, através dos exemplos de Robert Bresson e Francis Bacon, a intermutabilidade estético-artística entre tactilidade e visualidade. O efeito dessa fusão é, na concepção do filósofo, a construção impositiva de “un espace manuel violent” (Deleuze, 1994, p. 82). Mas a “mão deleuzeana” apenas releva a sua implacabilidade artística, a sua impetuosidade estética, porque se encontra desenleada do tocar como atividade sensório-motora. É uma mão que, desprovida de “um fazer com a mão”, possui a aptidão de penetrar no olho com a mesma intensidade da luz. Logo, inversamente à da que se encontra compelida pela importação digital, trata-se de

uma *mão de expressão*. Com a suspensão da função motora dos órgãos sensoriais sobrevém uma potencialização das sensações hápticas. Não é por mero acaso que, por mais que surjam novos regimes de apreensão e participação estéticos, as formas artísticas do cinema e do teatro ainda estejam estabelecidas sob o regime do “espectador imóvel”, cuja natureza acusa o fenômeno que pode ser denominado de princípio da “regressão motora” do corpo.

Todavia, a inibição da motricidade não é sinônimo de supressão da irritabilidade produzida pelos artefatos artísticos, nem tampouco das correspondentes ressonâncias somáticas. Há, na evolução do médium da imagem, um caminho de exploração das virtualidades do corpo, traçado, em parte, pela autonomização do espaço imagético diante das outras formas de expressão artísticas. Se, na imagem propriamente pictural, encontramos, a partir da arte renascentista, a sua emancipação da experiência espacial mediada pela arquitetura, com o desenvolvimento da arte cinematográfica sobrevém uma progressiva expansão da imagem cinética em face das propriedades espaciais exclusivas do médium teatral. Na análise que empreende sobre o médium fílmico, Erwin Panofsky mostra-nos que uma das suas possibilidades mais potenciadas prende-se, precisamente, à “dinamização do espaço” (Panofsky, 1997, p. 96). O médium teatral vive, segundo o autor, de uma dupla concepção estática, repartida pelo espaço cênico e pela relação espacial que o espectador mantém em relação ao proscênio. É certo que essa dupla concepção tende a potenciar a aura do discurso das personagens e as emoções por elas suscitadas – “restrição” é, neste caso, “vantagem” (Panofsky, 1997, p. 96). Com o médium fílmico, o espectador é desobrigado da sua condição puramente física, da posição regressiva imposta pela cadeira, auferindo, agora, o movimento dinâmico ditado pela câmara. A experiência estética cinematográfica, ao permitir uma identificação sensório-motora recursiva do observador com o observado, do “olho do espectador” com o “olho da câmara”, vem, através da expansão do espaço, proporcionar uma maior participação do corpo (Panofsky, 1997, p. 96-98).

Dessa intermutabilidade estritamente artística entre corpo e percepção, entre manual e visual, não encontramos registro idêntico no imaginário tecnológico da sociedade. Como já tinha sido intuído por Marshall McLuhan, a sociedade moderna vive sob a égide da fragmentação da sensibilidade e do corpo – corolário inevitável da especialização das

estruturas do médium e da mecanização dos processos comunicacionais (McLuhan, 2001, p. 380). E disso parece ter dado conta o “futurista” Filippo Tommaso Godoy Marinetti, quando, com o seu manifesto sobre a arte táctil, intentou fazer da tactilidade uma modalidade sensorial mecânica, muscular, antipsicológica, análoga à velocidade imposta pela máquina e à sua tradução nos movimentos desmesurados do corpo. Como as artes plásticas tendiam, segundo o autor futurista, a subordinar a tactilidade à visualidade, a interação entre indivíduos devia ter por base uma comunicação epidérmica, sem qualquer estímulo visual, baseada, única e exclusivamente, nos pressupostos da arte táctil.

### 5.2. Medialidade e sugestividade

A importação do corpo pelo médium nunca é pura. Com essa máxima pretende-se dizer que a importação está sujeita à herança somática da mediação, ou seja, aos traços mnésicos decorrentes das inúmeras interações entre corpo e médium. Atendendo a esse fato, torna-se, por isso, exequível dizer que a importação do corpo dá origem a um incremento da sugestividade do médium que não deve ser confundida com aquela que pode ser transmitida pelo seu conteúdo. Uma das características que marca a arte moderna prende-se, justamente, à possibilidade de a estrutura material dos artefatos adquirir mais força alusiva do que as suas temáticas representativas.

No âmbito da sensibilidade háptica, McLuhan já havia explorado as dimensões sugestivas da medialidade. Aliás, o sugestivo e o factual são, nas suas reflexões, intrinsecamente inseparáveis. Exemplo disso é a famosa categorização do médium a partir da diferenciação triádica *hot-cold-cool* – que, em rigor, nos remete à distinção entre *sociétés froides* e *sociétés chaudes*, introduzida por Claude Lévi-Strauss –, cuja finalidade teórica assinala o grau de participação envolvido na utilização de cada médium. Ao contrário, por exemplo, do radiofônico, o médium televisivo possui uma constituição *cool*, já que obriga a uma maior participação do observador. Devido à “mosaic form” (McLuhan, 2001, p. 365) das imagens televisivas e à sua “low definition” (McLuhan, 2001, p. 348), o envolvimento sensorial tende a aumentar e, conseqüentemente, a gerar um efeito sinestésico nos atos perceptivos. Fiel à tese de que a tecnologia potencia uma fragmentação sensorial, defende McLuhan que é pelo fato de o médium televisivo ser uma extensão do tato – sendo comparável, neste sentido,



aos objetos escultóricos – que se pode justificar quer a sua peculiaridade face aos demais, quer a sua perspicaz influência sobre as esferas sociais e psíquicas. Através da tactilidade são refeitas as dimensões sinestésicas da sensorialidade, são invertidos os processos de literacia introduzidos pela escrita fonética, os quais enfraqueceram, profundamente, a unidade do mundo sensível (McLuhan, 2001, p. 364).

A convergência tecnológica encontra-se dependente de relações sensório-motoras analógicas. Da mesma maneira que não devemos enclausurar cada modalidade sensorial numa forma de mediação específica, também não devemos empreender o mesmo em relação à realidade dos médiuns. O utilizador do computador reproduz, de forma similar, quer a relação visual com o ecrã televisivo, quer a relação motora com a máquina de escrever. Trata-se de uma *sugestividade performativa*. A sugestividade performativa é um amplo fenómeno humano e pode ser definida como a afinidade entre dois atos que, embora distintos quanto à sua finalidade, implicam operações performativas similares, por exemplo, levantar o dedo indicador para “pedir a palavra” e, noutro contexto comunicacional, para “indicar presença”.

A *remediação*, como fenómeno conjecturado por McLuhan e descrito por Jay David Bolter e Richard Grusin como “the representation of one medium in another” (Bolter; Grusin, 2000, p. 145), deve, por isso, ser alargado ao nível da interação e não localizado apenas ao nível da constituição funcional do médium. No que à digitalidade concerne, o grau de sugestividade tende a ser elevado, uma vez que, comparada com a dos médiuns pré-digitais, a sua dependência das dimensões sensório-motoras é manifestamente superior. Todavia, a questão fundamental coloca-se com a natureza da relação que procede das duas dimensões envolvidas. Poder-se-á falar de uma continuidade linear entre ambas? Optamos por uma resposta negativa. A superfície digital táctil exaure a repercussão sensorial táctil da apreensão da mão e, por via disso, as dimensões motoras propendem a desintegrar-se das sensoriais. Com a importação, há uma separação artificial imposta a ambas, cujo efeito, longe de ser meramente fortuito, vai ser decisivo para a geração da sugestividade envolvida na interação com o médium. Aliás, o fenómeno da sugestividade é gerado porque nos processos de importação há sempre uma inconformidade entre “corpo originário” e “corpo importado”. É nesse hiato que se consubstancia o espaço para o aparecimento do “corpo sugestivo”. Nesse

sentido, *quanto maior a convergência tecnológica da medialidade, tanto maior o seu grau de sugestividade.*

A concepção da “visão sem corpo” impede-nos de compreender a realidade dos novos médiuns tecnológicos, bem como as suas dimensões sugestivas. Exemplo disso é a tese comumente difundida de que, com a chamada “era digital”, ocorre uma anulação quase total da corporeidade. E não é por mero acaso que às descrições teóricas dos efeitos da digitalidade foi sufixado um incremento do visual na vida social, a ponto de se conceber a expressão “cultura visual” para caracterizar as principais formas de mediação que nela imperam. Mais uma vez – e tal como sucede com a já mencionada falácia anatómica do médium –, a correspondência entre medialidade e sensorialidade é reificada, substancializada. Logo, por que concluir que, da multiplicação das superfícies visuais, redundando, necessariamente, um incremento do próprio visual?

## 6. Da invisualidade na visualidade

As novas tecnologias digitais acrescentaram o tocar ao ver – *para ver, é obrigatório tocar*, um ato que, por analogia, nos faz pensar na invisualidade e na solidariedade sensorial a que obriga. Convém, no entanto, não descurar totalmente esse predicado analógico. O tocar que nos permite ver possui um certo registro de invisualidade e a transformação contrastiva do “mostrar” imagético no binômio “aparecer-desaparecer” pode ser já entendida como a sua codificação. Quando, através da impressão tátil, acedemos a um conteúdo visual, ativamos, simultaneamente, uma disposição sensório-motora que, não cessando inteiramente, é transportada para a experiência desse mesmo conteúdo. Com isto queremos dizer que a invisualidade é projetada na visualidade. Tratando-se do dispositivo de uma tecnologia de mediação, é óbvio que tal projeção acaba por ser indispensável para a reprodução da interação entre máquina e utilizador. O registro de invisualidade contribui, de forma decisiva, para a ativação e prossecução do registro de visualidade.

A superfície digital tátil não nos permite obter a experiência sensorial despertada, por exemplo, pela superfície com caracteres em relevo do texto em Braille. Nesta, a taticidade permite o reconhecimento das formas visuais dos caracteres e, conseqüentemente, a sua leitura. Processo inverso acontece com a taticidade digital: são os sensores

eletrônicos da máquina que estabelecem o reconhecimento da mão, que importam da sua “leitura” as bases operativas do sistema, e, ao limitarem todo o seu universo sensorial, fazem dela, por assim dizer, um gesto que toca, mas nunca é tocado. Os sensores digitais são, nesse sentido restrito – em que pese o aproveitamento da homofonia – autênticos “censores” da sensibilidade háptica. Apenas a mecanicidade motora do tocar é, aqui, verdadeiramente relevante. A taticidade digital não se deixa, por isso, submeter linearmente à célebre fórmula do “ver com as mãos”, introduzida por René Descartes e Diderot. Bem pelo contrário. Ela está antes subjugada ao imperativo digital óptico do “tocar para ver”. O tato é a modalidade sensorial que funciona como a *conditio sine qua non* da visão. Através do imperativo que induz, a superfície faz com que a taticidade se submeta à visualidade, na medida em que há uma inibição háptica provocada pelo fato de ser a mão que manipula os elementos selecionados pela visão – ou seja, a mão (na maior parte das vezes, o dedo) indica o que o olho vê e quer ver, como se ele fosse incapaz de ver que vê. Assim se torna possível afirmar que a mão é, nesse contexto imagético tecnológico, o índice do olho, a extensão digital da própria visão. Por outro lado – e esse é um dos elementos mais paradoxais da taticidade digital –, a mão é confrontada com a impossibilidade de gerar representações daquilo que é visto. As representações que através dela se inscrevem são, sobretudo, de ordem motora, uma vez que as dimensões hápticas do tato são inibidas pela natureza uniforme da superfície digital. A visualidade, neste caso, obriga ao controle da mão.

A sensação de invisibilidade é animada por dois efeitos que, muito embora se complementem, possuem uma natureza sistêmica distinta. O “efeito fisiológico”, que resulta de a taticidade digital linear ser desprovida de informações hápticas dos objetos visuais, é precedido por um “efeito psicológico”, cuja natureza deriva da sugestividade intrínseca ao uso da mão para ver. Como primeiro ponto de contato com a superfície digital, trata-se de uma operação motora que mimetiza a dos indivíduos desprovidos de visão, quando sujeitos ao reconhecimento do espaço e das formas visuais que dele se podem abstrair. O ponto de partida daquele que vê é, paradoxalmente, o da invisibilidade sugestiva, o do não poder ver sem as mãos.

A mão que não vê, mas faz ver, acaba por ser levada a desempenhar uma função (motora) que lhe não permite ativar a dimensão

exploratória inerente à sua função sensorial. Por ser um órgão com dupla funcionalidade, tendemos a não ter uma consciência abrangente desse fato, mas, se o exportamos para outro órgão, depressa podemos imaginar como seria, por exemplo, o nariz a perder a sua função olfativa ou, até mesmo, a desempenhar uma função não olfativa. Daqui se depreende uma espécie de conflito que é inculcado ao órgão sensorial. O conflito é, em grande parte, o resultado inevitável do fenômeno da importação. Esta nunca é integral, nem tampouco simbiótica. O corpo está sujeito à discriminação operada pelo médium e, por isso, somente algumas das suas funções são selecionadas. Nesta acepção, o médium gera outro corpo, repleto de descontinuidades e de novas imbricações somáticas cuja natureza em nada equivale à do corpo originário. Porque mergulhada na redundância háptica da superfície digital, a taticidade, desprovida de informações sensoriais, acaba por reproduzir a sensação de invisualidade. A sensação de invisualidade, despertada pela impressão tátil, potencia o desejo da sensação oposta – o desejo de querer ver. Da simultaneidade das duas sensações antitéticas redundando uma experiência imagética com uma pregnância orgânica peculiar, capaz de afetar os próprios processos perceptivos, bem como as suas formas de significação.

## 7. Conclusão

O regime da tangibilidade digital conduz à inscrição da invisualidade nos limites da visualidade, inscrição essa que pode ser interpretada como um alojamento do patológico através do tecnológico. Ao acompanhar as técnicas de simulação, o patológico tem sido um dos fenômenos mais explorados pela sociedade contemporânea, a ponto de podermos dizer que, independentemente das suas manifestações, ele tende a ser inscrito nos novos domínios da medialidade. A tecnologia, não sendo indiferente a esse fenômeno, tem sabido tirar proveito das suas potencialidades. Aliás – e corrigindo, em parte, o pensamento anterior –, o tecnológico sempre se alimentou de fenômenos de ordem patológica, de registros psicofísicos negativos, da suspensão de equilíbrios orgânicos. Da técnica se pode afirmar que ela entra em nós através do que não podemos controlar, gerando, paradoxalmente, com a possibilidade do controle, a sua maior promessa.

Considerando essa última observação, resta saber se o registro patológico pode levar a arte digital a obedecer a um mero registro terapêutico.

A mão digitalizada – que não a artística “mão deleuzeana” – permite o ver, mas não vê, e acusa, dessa forma, a dupla inscrição de mecanização e fragmentação. E, neste sentido, onde a tecnologia mecaniza, a arte tenta libertar; onde a tecnologia fragmenta, a arte tenta unir na diferença. Tal movimento contrastante, porém, não deve ser interpretado de acordo com uma mera função restauradora, terapêutica, imputada aos artefatos artísticos – a arte, no âmago da sua radicalização do sensível, tem o corpo como sistema análogo. Contudo, a arte digital responde à especificidade do seu médium. Como da obra *Touch me* se pode fazer exemplo, aquilo que é fragmentado e, posteriormente, eliminado pelo contato digital – a imagem do rosto que desaparece gradualmente – dá lugar à imagem do rosto do observador presente. É, precisamente, nesse último reenvio da imagem ao corpo que a obra o identifica como seu elemento genésico, que devolve à própria arte o corpo importado pela máquina. Mas, nessa devolução, fundem-se as duas condições do observador contemporâneo: o papel de espectador surge interpolado com o de utilizador. Nunca se esbatendo a dimensão terapêutica alusiva à restituição da corporeidade, um dos maiores desafios da arte digital parece residir em ultrapassar os meros processos de inversão da importação e elevar o corpo à sua expressão. Através da criação de superfícies de contato digitais reativas, a tecnologia promete devolver à taticidade o efeito de resistência, oferecendo, assim, um campo de simulação para a experiência somática. Todavia, apesar dessas possibilidades, dificilmente ela gerará, *per se*, as condições materiais de um campo expressivo e autônomo para a arte, já que a simulação não opera através da imagem propriamente dita, mas, sim, através de simulacros da própria imagem.

## Referências

BERKLEY, G. *An essay towards a new theory of vision*. Dublin: Aaron Rhames for Jeremy Pepyat, 1709.

BOLTER, J. D; GRUSIN, R. *Remediation*. Understanding New Media. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2000.

CLASSEN, C. Museum manners: the sensory life of the early museum. *Journal of Social History*, v. 40, n. 4, p. 895-914, 2007.

- CONDILLAC, É. B. *Traité des Sensations*. In: CONDILLAC, É. B. *Oeuvres complètes de Condillac*. Tome III, Paris: Ch. Houel, 1798.
- DELEUZE, G. *Francis Bacon: Logique de la sensation*. 3. ed. Paris: Éditions de la Différence, 1994.
- DIDEROT, D. *Lettre sur les aveugles, à l'usage de ceux qui voyent*. In: DIDEROT, D. *Oeuvres philosophiques*. Bruxelles: Librairie Philosophique, 1829. p. 123-204.
- DUBOS, J. B. *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*. 6. ed. Paris: Pissot, 1755.
- HERDER, J. G. *Abhandlung über den Ursprung der Sprache*. Berlin: Christian Friedrich Voß, 1772.
- HERDER, J. G. *Plastik: Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Traum*. Riga: Johann Friedrich Hartknoch, 1778.
- KENNEDY, J. M. *Drawing & the blind: pictures to touch*. New Haven: Yale University Press, 1993.
- LOCKE, J. *An essay concerning human understanding*. Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1996.
- McLUHAN, M. *Understanding media. The extensions of man*. Londres/Nova York: Routledge, 2001.
- MERLEAU-PONTY, M. *Le Visible e l'invisible, suivi de Notes de Travail*. Compilação de Claude Lefort. Paris: Gallimard, 1964.
- PANOFSKY, E. *Style and Medium in the Motion Pictures*. In: LAVIN, I. (org.). *Three Essays on Style*. Cambridge: MIT Press, 1997. p. 91-128.
- RIEGL, A. *Spätrömische Kunst-Industrie*. Viena: Kaiserlich-königliche Hof- und Staatsdruckerei, 1901.
- STELLA, F. *Working Space*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1986.
- VALL, R. V. *The staging of spectatorship*. In: GERWEN, R. (org.). *Richard Wollheim on the Art of Painting. Art as Representation and Expression*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. p. 177-188.
- WÖLFFLIN, Heinrich. *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*. Munique: Hugo Bruckmann, 1915.