

O tátil e o háptico na experiência estética: considerações sobre arte e cegueira

Virginia Kastrup*

A relação entre arte e cegueira pode ser abordada em três eixos distintos: as imagens de pessoas cegas em obras de arte, a arte feita por cegos e a arte acessível a pessoas cegas. O último eixo coloca o problema da acessibilidade estética a museus e exposições de arte, no contexto de um paradigma estético e de uma sociedade visuocêntrica. No primeiro eixo, Zina Weigand¹ aponta que prevalece a representação negativa do cego ao longo da história, desde o teatro profano da Idade Média, passando pelos textos bíblicos, pela pintura - bem caracterizada por *A parábola dos cegos*, de Brugel - e é ainda presente nos dias atuais. Ainda neste eixo, Jacques Derrida foi convidado a ser curador de uma exposição de desenhos do acervo do Museu do Louvre, que tivessem a imagem de cegos em primeiro plano. Derrida publica os resultados do trabalho em *Mémoires d'aveugle*², onde desdobra o problema da representação visual do cego no problema do desenho enquanto experiência de cegamento³. Afirma que quando o desenhista se deixa fascinar por um cego e quer desenhá-lo ele vai se confrontar com sua própria cegueira. Mesmo quando trabalha antes, planeja e calcula, no momento em que faz o traço e que o desenho se inventa, o desenhista é, de algum modo cego – ele é surpreendido pelo traço que fez. Não pode, ao mesmo tempo, olhar e desenhar. Desenha de memória ou caminha no escuro. O problema remonta ao paradoxo do espelho. O olho não vê que vê, não somos simultaneamente videntes e visíveis. Derrida afirma este paradoxo, este intervalo intransponível, e formula a tese de que uma certa cegueira é a condição do campo do visível. Desenhar um cego é, em certa medida, fazer um autorretrato. O título da obra que constitui a crônica dessa experiência no Louvre - “memórias de cego” - é em si reveladora. Como o desenho, a atividade de escritura

* Professora titular do Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Contato: virginia.kastrup@gmail.com

¹ Weigand, Z. *Vivre sans voir. Les aveugles dans la société française du Moyen Age à Louis Braille*. Paris: Creaphis, 2008.

² Derrida, J. *Mémoires d'aveugle. L'auto-portrait et autres ruines*. Paris: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1990.

³ Derrida, J. *Penser à ne pas voir: essais sur les arts du visible*. Paris: Éditions de la Différence, 2013.

envolve também uma cegueira. Nota-se aí um entrelaçamento do primeiro eixo de pesquisa com o segundo, o que atesta que os eixos não são estanques, mas que se articulam e remetem uns aos outros.

No segundo eixo, a arte feita por pessoas cegas é tratada no contexto da *Blindart*, movimento que surgiu no início do século XXI na Inglaterra com o objetivo de mostrar que a falta da visão não é impedimento para a criação e nem para a apreciação de obras de arte. Exposições com pinturas, esculturas e instalações que mobilizam experiências multissensoriais de artistas cegos e videntes têm o propósito de fazer com que o público, ainda hoje preso muitas vezes a uma perspectiva visuocêntrica da arte, experimente essa ideia. Neste mesmo eixo, uma pesquisa realizada na oficina de cerâmica do Instituto Benjamin Constant analisou dois aspectos do funcionamento da atenção de pessoas cegas durante o processo de criação: a atenção à argila e a atenção a si. Entrevistando pessoas que enfrentavam o desafio de lidar com a perda da visão, verificou-se que elas passavam por um laborioso processo de aprendizagem. A proposta da oficina era oferecer condições para uma aprendizagem inventiva, acionando processos de criação de objetos de cerâmica e também processos de produção da subjetividade. Com a atenção concentrada no trabalho com a argila, os participantes voltam também a atenção a si e, ao mesmo tempo, percebem sua própria virtualidade, atualizando novas formas de estar no mundo. A aprendizagem inventiva no trabalho com a cerâmica surge então como uma experiência de invenção de si e de mundo. Nesta medida, a oficina de cerâmica com pessoas que perdem a visão não deve ser entendida simplesmente como um dispositivo de adaptação a uma nova condição cognitiva e a um mundo pré-existente, mas traz elementos de invenção e imprevisibilidade⁴.

O estudo mostrou também que trabalhando com a cerâmica, pessoas que perdem a visão experimentam duas mudanças da atenção. A primeira mudança diz respeito ao redirecionamento para o tato de uma atenção que era, até então, investida majoritariamente da visão. O fato de tornar-se cego não modifica diretamente os limites sensoriais, mas é preciso aprender a orientar a atenção para signos não visuais, além de melhorar os procedimentos exploratórios do tato e da audição. Em outras palavras, a perda da visão não resulta imediatamente numa potencialização dos demais sentidos

⁴ Kastrup, V. *A invenção de si e do mundo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007; Kastrup, V. “O lado de dentro da experiência: atenção a si mesmo e produção de subjetividade numa oficina de cerâmica para pessoas com deficiência visual adquirida”. *Psicologia: Ciência e Profissão (Impresso)*. v.28, 2008, pp.186 - 199.

mas, ao aprender a redirecionar a atenção para eles, a pessoa tira partido de signos que até então não faziam parte de seu domínio cognitivo. Vale observar que a atenção aos signos táteis é importante para o desempenho de atividades da vida prática, bem como para a experiência com a arte⁵.

A segunda mudança concerne a reversão da atenção, por meio da qual ela sofre uma mudança de qualidade. O problema foi discutido por Depraz, Varela e Vermersch⁶, que apontam que, frente a certas experiências – dentre as quais se encontram a meditação, as práticas artísticas e a percepção estética – a atenção passa de uma atitude de busca para uma atitude de abertura ao encontro, que se caracteriza pelo gesto de deixar vir (*letting-go*). Baseados na *epoché* fenomenológica, os autores argumentam que o movimento de busca é o movimento espontâneo da atenção. Por sua vez, a reversão promove uma abertura ao encontro. Trata-se de um gesto atencional que é mais raro e difícil. A reversão da atenção, que é característica da experiência com a arte, requer – e daí advém uma de suas maiores dificuldades - um tempo de espera em que se enfrenta um vazio que é às vezes difícil de sustentar. Uma mulher cega participante da oficina narra sua dificuldade:

Quando eu fiz o meu primeiro rosto de escultura, eu não conseguia ver o rosto. Eu estava com a bola de argila na minha mão e ia construindo o nariz, o olho, a boca. Mas eu não conseguia ver o rosto com a minha mão. E aquilo me dava uma aflição tão grande, tão grande... Eu apalpava o rosto com as duas mãos, a cabeça estava ali na minha mão. Eu apalpando e alisando. Mas eu não via. Imagina você fechar os olhos, ou estar num lugar totalmente escuro, pegar um objeto e tentar saber o que é. Se você pegar numa caneca, você sabe que é uma caneca, mas se você pegar num objeto abstrato, você não vai saber que objeto é aquele. Assim aconteceu com aquele rosto. [...] E, no entanto, era eu que havia feito. Muito estranho. Eu continuava fechando o olho e tentando ver. Então a professora Dóris falou assim: ‘Rose, deixa o rosto surgir naturalmente, deixa que ele vai surgir, relaxa que ele vai surgir’. E eu fiquei ali, respirei fundo, tentei relaxar. Aí eu coloquei de novo a mão e finalmente consegui. Na verdade, eu vejo tudo que eu faço. O que eu não consigo ver, não sai. A partir do momento que eu vejo com a minha mão, a coisa surge. Foi assim com esse rosto.⁷

Note-se no relato que a atenção precisa ser concentrada e, ao mesmo tempo, aberta, constituindo um gesto, em alguma medida, paradoxal. Trata-se de uma atenção receptiva, sem ser passiva, que é difícil de conquistar e de sustentar, envolvendo a aprendizagem e o cultivo.

⁵ Hatwell, I. *Psychologie Cognitive de la cécité précoce*. Paris: Dunod, 2003.

⁶ Depraz, N, Varela F. e Vermersch, P. *On becoming aware: a pragmatic of experiencing*. Philadelphia-Amsterdam, Benjamin Publishing, 2003.

⁷ Entrevista, Diário de campo, 2006.

O problema da mudança da qualidade da atenção em processos de criação foi abordado também por Henri Bergson, que distingue a atenção à vida prática e uma atenção suplementar, analisando movimentos de conversão de uma na outra⁸. A perda da visão pode ativar processos de transformação do funcionamento atencional e de intensificação de movimentos de conversão. No entanto, vale observar que a mudança da qualidade da atenção não é exclusiva de cegos, podendo ocorrer com qualquer pessoa. Numa entrevista concedida a Claire Parnet, Gilles Deleuze afirma que não acredita na cultura em si, mas nos encontros, não só com pessoas mas, sobretudo, com coisas. Quando vai ao cinema, a uma exposição ou a um museu não está certo de ter um encontro, mas parte “à espreita”⁹. Não procura a arte para acumular saber ou para ter cultura, mas, com uma atenção à espreita, espera ter encontros que possam acionar seu processo de criação de conceitos filosóficos. Algo que surpreenda, que provoque estranhamento, que force a pensar. Enfim o encontro com uma obra de arte pode ativar um processo de criação.

Um terceiro eixo de pesquisas na interface entre arte e cegueira tem como foco a acessibilidade estética em museus de arte. Os museus são tradicionalmente instituições voltadas para a apreciação eminentemente visual das obras, onde o toque é proibido. Tal proibição é justificada pela possibilidade de dano às obras, mas também por argumentos filosóficos acerca de uma suposta superioridade da visão para a percepção estética e do questionamento da existência de uma experiência estética tátil. Vamos analisar aqui algumas diferenças entre o tato e a visão e colocar em discussão as condições de uma experiência estética tátil.

Tocar, ser tocado

Para pessoas cegas, o tato é o sentido que melhor substitui a visão. O tato é capaz de reconhecer a forma dos objetos e criar referências para o deslocamento

⁸ Bergson, H. “Introdução à Metafísica”. In: Bergson, H. *O pensamento e o movente: ensaios e conferências*. São Paulo: Martins Fontes, 2006. (Texto original publicado em 1905); Kastrup, V. “A invenção na ponta dos dedos: a reversão da atenção em pessoas com deficiência visual”. *Psicologia em Revista (Impressa)*. v.13, 2007, pp.69 - 90.

⁹ Deleuze, G.; Parnet, C. *O Abecedário de Gilles Deleuze*.

<http://escolanomade.org/pensadores-textos-e-videos/deleuze-gilles/o-abecedario-de-gilles-deleuze-transcricao-integral-do-video>

espacial, que é a principal dificuldade de quem não dispõe da visão¹⁰. O conhecimento através do tato envolve ações variadas: tocar, segurar, apalpar, alisar, agarrar, prender, bater, procurar, enlaçar, empurrar. O tato é um sentido proximal, por contato, sendo nesta medida distinto da visão e da audição, que são sentidos que funcionam a distância. A percepção tátil opera de modo sucessivo, passo a passo, explorando e construindo uma imagem do objeto por meio de fragmentos. Tais características fazem da percepção tátil um processo marcado por uma temporalidade mais lenta que a da visão.

O tato possui um campo perceptivo exíguo e, para expandi-lo, mobilizamos, na maior parte das vezes, movimentos dos dedos, mãos e braços. O resultado é a constituição de um sistema tátil-cinestésico, onde componentes perceptivos e motores encontram-se estritamente imbricados. Tal sistema levou à formulação do conceito de percepção háptica¹¹. A percepção háptica é uma percepção por fragmentos, aos pedaços, sempre sucessiva e por vezes parcial. Enquanto a visão dá lugar a uma percepção distal e global, o tato fornece um conhecimento por partes e menos estruturado. As sensações sucessivas são aos poucos combinadas e sintetizadas, mobilizando o esforço da atenção e a memória de trabalho¹². Por sua dimensão cinestésica, a percepção háptica permite conhecer as formas dos objetos, mas também as tensões dos músculos e tendões do corpo. Ao esticar a mão ou levantar um braço, percebemos como o corpo, como um todo, se organiza e se localiza no espaço. São sinais importantes, por exemplo, para um bailarino controlar os movimentos de seu corpo e para uma pessoa cega se deslocar em casa ou na rua.

O conceito de percepção háptica surge para apontar a articulação entre o tato e a cinestesia, que não está presente no tato passivo de quando espetamos o dedo com uma agulha, por exemplo. Todavia, para Heller e Gentaz¹³, o tato não é um sentido particular, que atua de modo isolado. Ele não deve ser entendido como mais restrito e limitado que a percepção háptica. Os autores ampliam o conceito de percepção tátil, considerando que ela inclui uma combinação de estímulos percebidos pela pele, movimento dos dedos, mãos e braços, bem como a capacidade de perceber a posição de nosso corpo como um todo. O tato envolve contato, articulação, propriocepção, movimento, ritmo. Com o tato percebemos forma, tamanho, espaço, textura, pressão,

¹⁰ Hatwell, op.cit.

¹¹ Revesz, G. *Psychology and art of the blind*. London: Longmans Green, 1950.

¹² Hatwell, op.cit.

¹³ Heller, M. e Gentaz, E. *Psychology of Touch and Blindness*. New York-London: Psychology Presse, 2014.

temperatura e vibração. Com esta inflexão, os estudos sobre acessibilidade de pessoas cegas a museus vão defender fortemente o tato¹⁴.

A maioria dos estudos em psicologia experimental investiga o tato em sua dimensão funcional, quase não tratando de seu papel na experiência estética. Jean Brun¹⁵ avança nesta direção e propõe a distinção entre o tato e o toque, sendo o primeiro mais funcional e utilitário e o toque a dimensão sensível do conhecimento. O tato permite o exercício do tocar, mas não o constitui. Mais do que um sentido de contato, o tato é um sentido da presença, levando à experiência do encontro. Não apenas percebemos que o objeto tem uma determinada forma, mas sentimos que ele está lá. Brun enfatiza ainda que o conhecimento dos objetos pode advir do toque direto de nosso corpo, sem passar pela mediação da representação, da reconhecimento e de procedimentos intelectuais de inferência. Ao tocar, somos também tocados por uma presença. Afirmar o encontro pelo toque é bem mais do que considerar que há uma interação entre um sujeito e um objeto, pois a dicotomia sujeito-objeto é característica do conhecimento como representação. Ao contrário, trata-se aqui da experiência de uma zona de fronteira e indiscernibilidade.

Se nas pessoas cegas o tato é o sentido que melhor substitui a visão, por certo ele não é um mero substituto da visão. O conhecimento do mundo através do tato traz certas limitações, como a falta de sentido de previsão. A visão é pré-visão no sentido em que ela capaz de antecipar e nos proteger de obstáculos e ameaças. Ela permite avançar com segurança no deslocamento espacial. Na falta da visão, o cego muitas vezes caminha com apreensão, procurando antecipar perigos com a ajuda das mãos e da bengala. Por outro lado, a ausência da visão abre também outro campo de possibilidades. Vale evocar o relato de Pierre Villey¹⁶, um psicólogo do século XIX que fala sobre a vida cognitiva e afetiva do cego. Quando ele conhece uma mulher, não lhe interessa sua fisionomia, mas sua atenção é atraída pela mão e pela voz. O toque da mão não é coisa banal. Uma pressão vigorosa e demorada, um toque rápido, uma mão mole ou musculosa, uma mão tenaz, macia, morna, fria, úmida ou suave pode ser uma fonte inesgotável de sensações que provavelmente não seriam percebidas por pessoas que

¹⁴ Candlin, F. "Blindness, art and exclusion in museums and galleries". *International Journal of Art and Design Education*, v. 22, n. 1, 2003, pp.100-109; Candlin, F. "Don't touch! Hands off! Art, blindness and conservation of expertise". *Body and Society*, v.10, 2004, pp.71-90; Classen, C. *The book of touch*. Oxford-New York: Berg, 2005.

¹⁵ Brun, J. *A mão e o espírito*. Lisboa: Edições 70, s/d.

¹⁶ Villey, P. *Le Monde des Aveugles – essai de psychologie*. Paris : Ernest Flammarion Éditeur, 1914.

enxergam. Por sua vez, a diversidade e as modulações da voz são também percebidas com grande sutileza. A voz humana é dotada de nuances infinitas de altura, intensidade, timbre, tonalidade. Sublinha que “suas inflexões tão variadas, abrem ao ouvido um número inesgotável de combinações auditivas”¹⁷. A narrativa de Villey embaralha a hierarquia entre pessoas cegas e videntes, fazendo perceber o quanto a visão é capaz de sobrecodificar a cognição e inibir os demais sentidos.

Acerca da existência de uma experiência estética tátil

A acessibilidade de pessoas cegas e com baixa visão a museus de arte enfrenta fortes resistências de museólogos e curadores. O grande problema da acessibilidade estética é a proibição do toque. Fiona Candlin¹⁸ afirma a importância do toque nas obras para garantir a acessibilidade estética. Aponta que o trabalho de diversos curadores é fundado no paradigma onde o tato não é apenas a antítese da experiência estética, mas é até mesmo repelente para a estética e o conhecimento. Isso se deve a seu caráter proximal e corporal, que contrasta com o caráter distal da visão.

A dominância da metáfora ótica e a consideração de uma suposta inferioridade do tato em relação à visão comparece em diversos momentos na história da filosofia. Sem pretender desenvolver este tema¹⁹, podemos indicar que o problema da classificação dos sentidos remonta a Aristóteles e à distinção estabelecida entre os sentidos da distância, como a visão e a audição, e sentidos de contato, como o tato e o paladar, cabendo ao olfato ocupar uma posição intermediária. Kant afirma a supremacia da visão, considerada um sentido mais nobre, enquanto o tato teria condições mais limitadas. A hierarquia dos sentidos aparece de modo proeminente na *Estética* de Hegel²⁰, que é montada com um critério explícito: a possibilidade de cada sentido em mediar o acesso ao entendimento. A arte deve conduzir do sensível bruto ao pensamento puro. Com tal colocação do problema, a dimensão sensível da arte limita-se à visão e à audição, sendo o tato, o paladar e o olfato excluídos da apreciação estética. A audição e

¹⁷ Ibidem, pp. 235.

¹⁸ Candlin, 2003; 2004.

¹⁹ Para uma discussão mais ampla sobre a presença do cego na história da filosofia cf. Chottin, M. (org) *L'aveugle et la philosophie ou Comment la cécité donne à penser*. Paris: Publications de la Sorbonne, 2009.

²⁰ Hegel, G. W. F. *Esthétique*. Paris: Le Livre de Poche, 2002.

a visão manteriam uma distância que respeita, não deforma, não destrói a obra. Daí a música ser o gênero mais próximo da alma, seguida da pintura, da arquitetura e da escultura. Tais ideias apontam para a divisão entre sentidos espirituais e elevados e sentidos materiais, corporais e inferiores.

Com uma inflexão inversa, o problema da experiência estética tátil recebe um tratamento especial por parte de Johann Gottfried Herder²¹ em sua obra *La plastique*, de 1778. Herder participa do *Sturm und Drang*, movimento literário alemão de crítica ao racionalismo iluminista do século XVIII. O que importava na poesia era o efeito imediato e poderoso da emoção. *La plastique* é uma obra que se contrapõe à *Crítica do Júízo* de Kant e foi grandemente influenciada por enciclopedistas franceses como Diderot, que escreveu o primeiro texto filosófico sobre a singularidade do modo de conhecer da pessoa cega²². A obra de Herder se coloca contra a abordagem intelectualista da arte e problematiza a classificação e a hierarquia dos sentidos, colocando em questão a supremacia da visão e destacando a importância do tato.

Segundo Pierre Péniçon²³, a primeira versão da obra supunha uma sensibilidade original, desprovida de toda razão. Havia uma hipersensibilidade, uma espécie de hiperpercepção que permitia sentir, por exemplo, a atração lunar num nível infra-humano. O conhecimento se daria por contato e pelo que Herder chama de sentimento. O sentimento é, em sua origem, da ordem do toque, que surge então como o sentido primordial. Os cegos célebres citados por Diderot seriam exemplos desses homens hipersensíveis, bem como as crianças, os gregos e mesmo Adão e Eva. Na versão definitiva de *La plastique*, Herder abandona a ideia do tato como sentido primordial e propõe um novo problema: a genealogia dos sentidos. Afirma que quando tiramos o privilégio do olho, resta uma experiência primeira e fundamental, que é anterior a toda especialização dos sentidos. Anterior à visão, ao tato e à audição, nela tudo é um conjunto confundido. Herder não abandona totalmente o valor do tato na apreciação estética, mas ele agora se confunde com o próprio ato de sentir. A manifestação primeira do sentir é tátil e é no exercício do tato que o conhecimento e a vida se desenvolvem.

²¹ Herder, G. H. *La plastique*. Paris: Éditions du Cerf, 2010.

²² Diderot, D. “Carta sobre os cegos para o uso dos que vêem”. In: Diderot, D. *Textos escolhidos. (Os Pensadores)*. São Paulo: Abril Cultural, 1979, pp.01-30. (Original publicado em 1749).

²³ Péniçon, P. “Toucher du doigt le corps du concept. La sculpture dans *La plastique* de J. G. Herder”. In: Herder, op.cit.

Visão e audição existem em germe nessa sinestesia primordial, que mantém algo de tátil. Para existirem como sentidos independentes, devem se diferenciar. Assim como a audição e o próprio tato como sentido especializado, a visão se separa do contato, se distancia das coisas e ganha em rapidez. A velocidade da captação visual responde por sua hegemonia progressiva sobre os demais sentidos. Todavia, esta vantagem é também seu defeito. Por sua rapidez, a visão pode dar lugar à memória, à imaginação e à reconhecimento, fazendo esquecer sua dimensão tátil original. Tato e visão são duas irmãs que se desenvolvem juntas. Todavia, a relação não é de ajuda, mas de usurpação. A visão torna o tato defeituoso. A visão se desenvolve a partir de uma sensibilidade tátil que ela usurpa.²⁴

A consideração de uma experiência estética tátil está estritamente ligada a uma concepção não intelectualista da arte, onde a visão distanciada dá lugar a um corpo sensível, atento e aberto. Um dos aspectos mais importantes da obra de Herder é indicar que não basta opor tato e visão, nem tampouco inverter a hierarquia dos sentidos. Devemos buscar não apenas uma nova solução para o problema, mas mudar sua colocação, seguindo o caminho e a direção por ele indicada: reduzir a diferença entre tato e visão na direção de uma dimensão tátil que pode ser cultivada em todos os sentidos.

Num texto de referência sobre a articulação entre arte, educação e cegueira, Rudolf Arnheim²⁵ defende fortemente a existência de uma experiência estética tátil. Para Arnheim, o reconhecimento de uma arte háptica autônoma é um passo decisivo na educação das pessoas cegas. Entendendo que a experiência estética depende da apreensão da dinâmica das forças presente na obra, argumenta que quando esta é explorada de modo háptico, as forças dinâmicas são percebidas de modo especial. Para ele, a exploração de uma escultura por duas mãos em movimento, construindo de maneira ativa sua forma, é uma porta de entrada privilegiada para a percepção da dimensão expressiva da obra. Conclui que “a modalidade sensorial através da qual as

²⁴ Para Herder, a pintura, arte visual por excelência, surge como superfície representada, superfície de segunda categoria, que deixaria de lado a percepção tátil e o corpo, enquanto a escultura seria uma arte mais potente. Neste aspecto, Herder é especialmente influenciado por Winckelmann, que inaugura os estudos sobre história da arte, sendo um grande defensor das virtudes da estatuária grega.

²⁵ Arnheim, R. “Perceptual aspects of art of the blind”. *Journal of aesthetic education*, v.24, 1990, pp. 57-75.

“pessoas cegas abordam os objetos as predispõe para um tipo particular de percepção que nós chamamos de artística”²⁶.

Um dos méritos inegáveis do texto de Arnheim é reconhecer a existência de tabus sociais que impedem o reconhecimento de qualquer virtude na percepção de pessoas cegas. É também sublinhar que incomoda às pessoas videntes o modo tão próximo e o envolvimento tão direto e corporal que as pessoas cegas têm ao apreciar obras de arte. Enfim, o texto problematiza uma representação da cegueira marcada pela negatividade, altamente naturalizada e hegemônica. Reconhece também a dificuldade da pessoa cega em viver numa sociedade que negligencia o sentido do tato, preferindo se ater ao mundo distanciado das telas de televisão. Acrescenta ainda que a educação dos cegos deveria ser pensada e discutida num contexto mais amplo, onde haveria necessidade de reeducar sensorialmente uma população inteira. Todavia, é preciso analisar melhor a colocação de que, por sua prática cognitiva marcadamente tátil, as pessoas cegas estariam especialmente predispostas à percepção estética.

A dimensão háptica da experiência

Trazendo o estudo da percepção para o campo da arte, Deleuze²⁷ propôs a distinção entre o funcionamento ótico e o funcionamento háptico da percepção. Para Deleuze a percepção ótica se caracteriza pela organização do campo em figura e fundo. A forma salta do fundo, instalando uma hierarquia e uma profundidade no campo. A cognição se configura na dicotomia sujeito-objeto, numa perspectiva distanciada e característica da representação. O ótico não remete apenas à visão, mas traz algumas de suas características marcantes. Já a percepção háptica é uma visão próxima, onde não vigora a organização figura-fundo. Os componentes se conectam lado a lado, localizando-se num mesmo plano. Além da mão, o olho tateia, explora, rastreia, o mesmo podendo ocorrer com o ouvido. De todo modo, a distinção mais importante aqui não é entre os diferentes sentidos.

A análise de Deleuze acerca das virtudes da percepção háptica introduz uma revisão importante à proposição de Arnheim. Enquanto este insiste nas virtudes do

²⁶ Op. Cit., p.60.

²⁷ Deleuze, G. *Francis Bacon: A Lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

movimento físico e exploratório das mãos e braços, Deleuze destaca a articulação entre a percepção háptica e os movimentos intensivos. Propondo uma ampliação, mas também uma inegável bifurcação da noção de percepção háptica, afirma que esta se aproxima mais da exploração do mundo por uma ameba do que do deslocamento de um corpo no espaço. O movimento da ameba é regido por sensações diretas, pela ação de forças invisíveis como pressão, estiramento, dilatação, contração e ritmo. Não é o movimento que explica a sensação, mas, ao contrário, é a elasticidade da sensação que explica o movimento. A qualidade especial da percepção háptica é que ela dá acesso a uma experiência direta, sem passar pela representação.

Deleuze coloca ênfase não tanto no caráter sequencial e sucessivo do háptico, mas na captação direta de sensações. Destaca não tanto seu caráter fragmentar, mas a capacidade de apreensão imediata e a presença. Tais características não apontam para um limite do tato, mas para uma possibilidade e mesmo uma potência, que pode estar presente e ser cultivada nos outros sentidos, inclusive na visão. Todo sentido possui, em princípio, uma virtualidade háptica que pode ser atualizada. Nesta medida, o conceito deleuziano de percepção háptica busca dar conta da experiência com a arte, independente de qual o sentido envolvido. Haveria então uma visão háptica, assim como uma escuta háptica ou um tato háptico. A visão pode ser háptica e o tato pode ser ótico. O tato pode ser ótico se quer só substituir a visão e é háptico ao perceber movimentos intensivos, ritmos e forças emergentes.

A diferença entre o ótico e o háptico é desenvolvida no livro sobre a pintura de Francis Bacon. Segundo Deleuze há dois caminhos de dissidência em relação à arte figurativa, narrativa e ilustrativa: a Forma abstrata e a Figura. A Figura age imediatamente sobre o sistema nervoso e a Forma abstrata se dirige ao cérebro. Francis Bacon trilha o caminho da Figura e a proposição é que a percepção possa captar imediatamente sensações, sem passar pela mediação intelectual. Trata-se de propor e afirmar um conhecimento perceptivo e direto da arte, bastante diferente do conhecimento contemplativo, intelectual e distanciado. Deleuze recorre a Cézanne para a formulação do conceito de sensação. Ela se distingue do contorno fácil, do lugar comum, do clichê, mas também do sensacional e mesmo do espontâneo. A sensação tem um lado voltado para o sujeito (referido como sistema nervoso ou movimento vital) e um lado voltado para o objeto (referido como fato, lugar ou acontecimento). No

entanto, Deleuze sublinha que em realidade não são dois lados, mas as duas coisas, indissolúvelmente:

é ser-no-mundo, como dizem os fenomenólogos: ao mesmo tempo eu *me torno* na sensação e alguma coisa *acontece* pela sensação, um pelo outro, um no outro. Em última análise, é o mesmo corpo que dá e recebe a sensação, que é tanto objeto como sujeito. Eu como espectador só experimento a sensação entrando no quadro, tendo acesso à unidade daquele que sente e do que é sentido”²⁸.

A mobilização da lógica da sensação faz com que a experiência com a arte saia do campo da representação. A hegemonia da dimensão ótica, tão bem encarnada na percepção visual distanciada, é marcada pela separação sujeito-objeto. Quando a dimensão háptica da percepção é convocada, o espectador deixa de ser um contemplador passivo e participa oferecendo à experiência estética um corpo intensivo. Como observa Mariana Barbosa²⁹, o deslocamento empreendido por Deleuze no campo da pintura é semelhante ao que ele realiza no campo da filosofia. Em ambos, a discussão envolve a crítica à representação. O pensamento, seja em arte ou em filosofia, – e a ciência encontra-se também incluída – não cabe na dicotomia sujeito-objeto. Não se trata de abolir a distinção entre objetividade e subjetividade, mas de apontar suas zonas de passagem e indiscernibilidade, suas vizinhanças e seus movimentos de fecundação e transformação recíproca.

Cabe ressaltar que a separação sujeito-objeto, bem como sua abolição, não se limitam a modelos teóricos, mas dizem respeito sobretudo ao que denominamos políticas da cognição, isto é, aos modos como a cognição se configura³⁰. A arte, ao fazer perceber a intensidade da sensação, concorre para acionar movimentos de invenção de si, operando transformações em nosso modo de perceber, sentir e desejar. Na experiência com a arte há um cultivo da atenção concentrada e aberta. A ideia de aprendizagem por cultivo encontra referência em Depraz, Varela e Vermersch³¹, que afirmam: “Pianistas não precisam construir mãos para tocar, mas levam anos e anos criando mãos de pianistas: fortes, destros, calibradas no espaço, com uma extraordinária precisão”³². As mãos do pianista não se definem por seu aparato biológico, mas pela

²⁸ Ibidem, p.42.

²⁹ Barbosa, M. T. “Pintar e pensar as forças: a criação em pintura e em filosofia segundo Deleuze”. *Viso - Cadernos de estética aplicada*, n.15, 2014, pp.106-123.

³⁰ Kastrup, V., Tedesco, S. e Passos, E. *Políticas da Cognição*. Porto Alegre: Sulina, 2008.

³¹ Op. cit.

³² Op. cit. p.100.

destreza, firmeza, precisão e perícia no movimento dos dedos. A capacidade de desenvolver movimentos tão finos e precisos existia como virtualidade, mas precisou ser cultivada através de uma prática repetida. Note-se que a noção de cultivo embaralha a lógica linear do aprendizado, constituindo uma superação da noção de aprendizagem como aquisição de comportamentos e informações.

O cultivo de uma atenção concentrada e aberta aponta para o fato de que, em princípio suscitada pela experiência estética, tal atenção pode ser, ela mesma, tornada mais presente, mais fortemente atualizada, vindo a constituir uma atitude cognitiva corporificada, que cria novas condições para a percepção e, num movimento circular, para a própria aprendizagem. Encontramos aí o papel da arte na produção de subjetividades. Embora não seja exclusividade da arte, ela tem uma potência especial de precipitar tais experiências, levando a cognição para além da mediação da representação.

Deslocamentos da visão e a produção de um corpo háptico

Deleuze³³ afirma que é preciso produzir um olho: um olho háptico, que apreenda sensações, que toque e seja tocado. A pintura pode concorrer para tal produção, libertando o olho de seu pertencimento ao organismo, de sua função de órgão fixo e qualificado. O olho se torna indeterminado, polivalente e transitório. Deleuze acentua que, ao deslocar-se de sua condição de órgão, ele escapa de sua localização habitual na estrutura do organismo. O olho pode habitar a orelha, a barriga, os pulmões. O corpo todo toca e é tocado por sensações. Ao ver uma pintura, podemos ficar atordoados, enjoados ou sem ar. Podemos desacelerar e sentir a pintura respirar. Respiramos com ela. Quem respira? Não há como separar a sensação em sua parte objetiva e sua parte subjetiva. Entramos no quadro, ao mesmo tempo em que ele acontece em nós. O percebedor torna-se criador, como o próprio artista foi um percebedor sensível, que foi se produzindo enquanto criava sua obra. Trata-se aqui de um movimento de co-engendramento, de criar e ser criado. O mesmo se dá com a música e o ouvido, a escultura e a mão. De todo modo, a apreensão e captura do imediato não é coisa

³³ Op.cit.

simples. Também no caso dos cegos, há que haver a produção de uma mão sensível e, em última análise, de um corpo atento, sensível e aberto.

A perda da visão está longe de ser uma experiência banal. Para quem já enxergou, passar a viver sem ver reduz drasticamente o nível de automatismo cognitivo e mobiliza de modo especial a atenção. Na vida prática, o automatismo é substituído pelo esforço de uma atenção focada e da memória de trabalho em ações cognitivas complementares à percepção, como a reflexão e o cálculo, o que aos poucos forja um outro modo de estar no mundo. Por outro lado, a redução do automatismo pode também dar lugar à atenção suplementar e ao alargamento da percepção para além da representação. Todavia, é preciso sublinhar que nada está garantido e seria um romantismo piegas destacar apenas supostos efeitos positivos da perda da visão. A experiência da perda, enquanto acontecimento complexo, imprevisível e irreversível, produz efeitos que não podem ser antecipados. Devemos reconhecer que a experiência da cegueira corre o risco de transformação da mão em utensílio, que agarra e toca, sem se deixar tocar. Villey³⁴ lembra que ausência de estímulos externos visuais não se traduz necessariamente em vantagem. O cego pode ser levado ao fechamento e ao excesso de imaginação, que podem substituir a exploração tátil direta. A impaciência e a pressa também podem ser maneiras de reagir ao tempo lento que o tato exige. Logo, não devemos nos ater à crença de uma maior fineza ou sutileza da percepção das pessoas cegas de modo geral. Por outro lado, a experiência com a arte pode, por meio do cultivo da atenção, criar condições propícias para a produção de subjetividades onde o tato, longe de ser um sentido impróprio e pouco dotado para a experiência estética, é valorizado e afirmado.

Nossa experiência e nossa aposta é que encontros de cegos e videntes em torno da arte podem concorrer para atualizar virtualidades hápticas em todos os participantes. A acessibilidade em museus com grupos heterogêneos, o toque nas obras e a partilha de experiências pode ser uma ocasião interessante não apenas para os cegos, mas também para que os videntes experimentem os limites da visão, bem como a potência dos demais sentidos³⁵. Na pintura, na escultura e sobretudo nas diversas proposições da arte

³⁴ Op. Cit.

³⁵ Kastrup, V., Vergara, L. G. A potência do experimental nos programas de acessibilidade: Encontros Multissensoriais no MAM Rio. *Cadernos de Subjetividade (PUCSP)*, v.14, 2012, pp.62 – 77 ; Kastrup, V. “Cegos e videntes se encontram no museu: da dicotomia à partilha do sensível”. *Caderno Tramas da Memória*, v.3, 2013, pp.203 – 224; Vergara, L. G., Kastrup, V. Zona de risco dos encontros

contemporânea, somos convidados a abrir o corpo à experiência multissensorial. A acessibilidade à arte é percebida como uma questão de todos os visitantes, e não apenas dos cegos.

Para concluir, evocamos um comentário de Deleuze³⁶ sobre o teatro, que pode nos fazer pensar no deslocamento em relação à hegemonia da visão e ao cultivo de outras formas de atenção que podemos extrair do encontro entre cegos, videntes e obras de arte. O teatro teria uma função modesta, mas eficaz. Uma espécie de função não-representativa, que consiste em traçar, de alguma maneira, uma figura minoritária como potencialidade de cada um. Deleuze lembra, mais uma vez, que a arte está submetida a muitos poderes, mas não é um poder. É resistência. E o cego é por certo um homem de minoria, aquele que a história tende a invisibilizar e inferiorizar, não tendo em conta a singularidade e a positividade de seu modo de perceber e estar no mundo. O encontro com cegos no museu pode acionar em nós videntes um devir-minoritário, um devir-cego. A experimentação e a partilha mobilizam forças de resistência à perspectiva visuocêntrica e corpos hápticos são produzidos. Na pesquisa com cegos, videntes e obras de arte o conhecimento também segue seu rumo, orientado sempre por sensações, toques e tateios.

Referências Bibliográficas

ARNHEIM, R. “Perceptual aspects of art of the blind”. *Journal of aesthetic education*, v.24, 1990, pp.57-75.

BARBOSA, M. T. “Pintar e pensar as forças: a criação em pintura e em filosofia segundo Deleuze”. *Viso - Cadernos de estética aplicada*, n.15, 2014, pp.106-123.

BERGSON, H. “Introdução à Metafísica”. In: Bergson, H. *O pensamento e o movente: ensaios e conferências*. São Paulo: Martins Fontes, 2006. (Texto original publicado em 1905)

BRUN, J. *A mão e o espírito*. Lisboa: Edições 70, s/d.

CANDLIN, F. “Blindness, art and exclusion in museums and galleries”. *International Journal of Art and Design Education*, v. 22, n. 1, 2003, pp.100-109.

multissensoriais: anotações éticas e estéticas sobre acessibilidade e mediações. *Revista TRAMA Interdisciplinar*, v.4, p.53 - 68, 2013.

³⁶ Deleuze, G. e Bene, C. *Superposiciones*. Buenos Aires: Artes del Sur, 2003, pp.98.

_____. “Don’t touch! Hands off! Art, blindness and conservation of expertise”. *Body and Society*, v.10, 2004, pp.71-90.

CLASSEN, C. *The book of touch*. Oxford-New York: Berg, 2005.

DELEUZE, G. & PARNET, C. *O Abecedário de Gilles Deleuze*. <http://escolanomade.org/pensadores-textos-e-videos/deleuze-gilles/o-abecedario-de-gilles-deleuze-transcricao-integral-do-video>

DELEUZE, G. *Francis Bacon: A Lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

DEPRAZ, N.; VARELA, F. & VERMERSCH, P. *On becoming aware: a pragmatic of experiencing*. Philadelphia-Amsterdam, Benjamin Publishing, 2003.

DERRIDA, J. *Mémoires d’aveugle. L’auto-portrait et autres ruines*. Paris: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1990.

DERRIDA, J. *Penser à ne pas voir: essais sur les arts du visible*. Paris: Éditions de la Différence, 2013.

DIDEROT, D. “Carta sobre os cegos para o uso dos que vêem”. In: Diderot, D. *Textos escolhidos. (Os Pensadores)*. São Paulo: Abril Cultural, 1979, pp.01-30. (Original publicado em 1749).

HATWELL, I. *Psychologie Cognitive de la cécité précoce*. Paris: Dunod, 2003.

HEGEL, G. W. F. *Esthétique*. Paris: Le livre de poche, 2002.

HELLER, M. e Gentaz, E. *Psychology of Touch and Blindness*. New York-London: Psychology Presse, 2014.

HERDER, G. H. *La plastique*. Paris: Éditions du Cerf, 2010.

KASTRUP, V. *A invenção de si e do mundo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

_____. “A invenção na ponta dos dedos: a reversão da atenção em pessoas com deficiência visual”. *Psicologia em Revista (Impressa)*. v.13, 2007a, pp.69 - 90.

_____. “O lado de dentro da experiência: atenção a si mesmo e produção de subjetividade numa oficina de cerâmica para pessoas com deficiência visual adquirida”. *Psicologia: Ciência e Profissão (Impresso)*. v.28, 2008, pp.186 - 199.

_____. “Cegos e videntes se encontram no museu: da dicotomia à partilha do sensível”. *Caderno Tramas da Memória*, v.3, 2013, pp.203 - 224.

KASTRUP, V. & VERGARA, L. G. A potência do experimental nos programas de acessibilidade: Encontros Multissensoriais no MAM Rio. *Cadernos de Subjetividade (PUCSP)*, v.14, 2012, pp.62 - 77.

_____. Zona de risco dos encontros multissensoriais: anotações éticas e estéticas sobre acessibilidade e mediações. *Revista TRAMA Interdisciplinar*, v.4, p.53 - 68, 2013.

REVESZ, G. *Psychology and art of the blind*. London: Longmans Green, 1950.

VILLEY, P. *Le Monde des Aveugles – essai de psychologie*. Paris : Ernest Flammarion Éditeur, 1914.

WEYGAND, Z. *Vivre sans voir. Les aveugles dans la société française du Moyen Age à Louis Braille*. Paris: Creaphis, 2008.

Recebido em: 31/10/2015 – *Received in: 10/31/2015*

Aprovado em: 12/12/2015 – *Approved in: 12/12/2015*