

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA  
DO RIO DE JANEIRO



**Bárbara Maciel Pinheiro Futuro**

**A experiência imersiva do escuro na produção  
de sentido**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação  
em Design da PUC-Rio como requisito parcial para  
obtenção do grau de Mestre em Design.

Orientada por Profa. Luiza Novaes  
Departamento de Artes e Design - PUC-Rio

Rio de Janeiro, Junho de 2020



## **Bárbara Maciel Pinheiro Futuro**

### **A experiência imersiva do escuro na produção de sentido**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Design da PUC-Rio como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Design. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

**Profa. Luiza Novaes**

Orientadora

Departamento de Artes e Design - PUC-Rio

**Profa. Denise Berruezo Portinari**

Departamento de Artes e Design - PUC-Rio

**Profa. Laura Pozzana**

Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ

Rio de Janeiro, 16 de Junho de 2020

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, do autor e da orientadora..

### **Bárbara Maciel Pinheiro Futuro**

Graduou-se em Estudos de Mídia pela Universidade Federal Fluminense em 2014. Atua na área de produção na indústria audiovisual, tendo passado por produções circenses e de eventos culturais.

#### Ficha Catalográfica

Futuro, Barbara Maciel Pinheiro

A experiência imersiva do escuro na produção de sentido / Barbara Maciel Pinheiro Futuro ; orientador: Luiza Novaes. – 2020.

83 f. : il. color. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Artes e Design, 2020.

Inclui bibliografia

1. Artes e Design – Teses. 2. Imersão. 3. Experiência do escuro. 4. Produção de sentido. 5. Design. I. Novaes, Luiza. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Artes e Design. III. Título.

CDD:700

Aos meus pais, pelo apoio incondicional.

## Agradecimentos

À minha orientadora Professora Luiza Novaes pela paciência e parceria para a realização deste trabalho.

Ao CNPq e à PUC-Rio, pelos auxílios concedidos, sem os quais este trabalho não poderia ter sido realizado.

Aos meus pais pelo carinho, educação e exemplo.

Ao meu primo, Tarcísio, cuja presença significou o incentivo essencial para a realização deste projeto.

Aos meus colegas do grupo de pesquisa e do mestrado na PUC-Rio.

Aos professores que participaram da Comissão examinadora.

## Resumo

Futuro, Bárbara Maciel Pinheiro; Novaes, Luiza. A experiência imersiva do escuro na produção de sentido. Rio de Janeiro, 2020. 83 p. Dissertação de Mestrado - Departamento de Artes e Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

A presente pesquisa explora a relação entre ambiente e produção de sentido, na experiência do escuro, utilizando como base teórica linhas de pensamento filosófico, como a fenomenologia de Merleau-Ponty, a experiência estética de Dewey, hegemonia da visão de Pallasmaa, a teoria do silêncio de Orlandi, dentre outras. O estudo visa entender se e como a experiência imersiva com a privação de um dos sentidos afeta os processos de significação do indivíduo. Dos anos 80 para os dias atuais, as funções cognitivas deixaram de ser consideradas mecanismos puramente intelectuais para darem espaço para uma abordagem que integra a corporalidade e o meio em que o indivíduo está inserido. Neste estudo, proponho que o ambiente físico funciona como contexto mental para os processos de significação dos indivíduos inseridos nele, e a experiência imersiva atuaria como experiência estética, no que diz respeito aos efeitos sobre a produção de sentido. Considero ainda que, nos processos de significação, a palavra e a imagem atuam da mesma maneira, domesticando o sentido. Baseada no estudo de Eni Orlandi sobre o silêncio, proponho a abordagem do escuro como espaço de subjetividade, incompletude necessária para o trabalho da imaginação na produção de sentido (Orlandi, 1997).

## Palavras-chave

Imersão; experiência do escuro; produção de sentido; design

## **Abstract**

Futuro, Bárbara Maciel Pinheiro; Novaes, Luiza (Advisor). The experience of the dark in the production of meaning. Rio de Janeiro, 2020. 83 p. Master Dissertation - Departamento de Artes e Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

The present research explores the relationship between the environment and the production of meaning, in the experience of the dark, using as theoretical basis lines of philosophical thought, such as the phenomenology of Merleau-Ponty, the aesthetic experience of Dewey, the hegemony of vision of Pallasmaa, the theory of silence of Orlandi, among others. The study aims to understand if and how the immersive experience with the deprivation of one of the senses affects the individual's processes of signification. From the 1980s to the present day, cognitive functions have gone from being considered purely intellectual mechanisms to welcoming an approach that integrates corporeality and the environment in which the individual is inserted. In this study, I propose that the physical environment serves as a mental context for the meaning processes of the individuals in it, and that the immersive experience functions as an aesthetic experience, regarding its effects on the production of meaning. I also consider that, in the processes of signification, the word and the image act in the same way, domesticating the meaning. Based on Eni Orlandi's study on silence, I propose the approach of the dark as a space of subjectivity, the incompleteness necessary for the work of the imagination in the production of meaning (Orlandi, 1997).

## **Keywords**

Immersion; experience of the dark; production of meaning; design

## Sumário

1.Introdução.....	11
2.Ambiente.....	18
2.1.A dimensão sensorial do espaço em Hall.....	24
2.2.A dimensão cultural do espaço em Certeau.....	31
2.3.A dimensão semântica do espaço.....	35
3.O escuro como experiência estética.....	38
3.1.A experiência estética na imersão.....	41
4.A ruptura através da imersão no escuro.....	48
4.1.Panorama dos regimes escópicos.....	49
4.2.A Hegemonia da Visão na sociedade atual.....	51
5.O escuro na produção de sentido.....	58
5.1.Percursos no espaço que deslocam sentidos.....	60
5.2.Escuro e silêncio no processo de significação.....	63
6.Considerações finais.....	69
7.Referências bibliográficas.....	79

## Lista de figuras

Figura 1 - Seção Diagonal, Marcius Galan (Brasil)	43
Figura 2 - Seção Diagonal, Marcius Galan (Brasil)	43
Figura 3 - Exposição Diálogo no Escuro (Brasil)	45
Figura 4 - Exposição Diálogo no Escuro (Alemanha)	45
Figura 5 - Exposição Diálogo no Escuro (Alemanha)	45
Figura 6 - Exposição Diálogo no Escuro (Brasil)	45
Figura 7 - “Mike Kelley”, Jennifer Steinkamp, Clínica Cleveland (EUA)	77
Figura 8 - “LUMES”, ENESS – Hospital Cabrini (Austrália)	77
Figura 9 - “Whispering”, Jaume Plensa, Clínica Cleveland (EUA)	78
Figura 10 - Render “LUMES”, ENESS – Hospital Cabrini (Austrália)	78
Figura 11 - Sensory Room	78

*To not see it is to ignore it.  
However, to ignore it does not mean to not know it,  
but to know it in a different way, perhaps...*

*Alan Watts*

# 1 Introdução

A presente pesquisa pretende levantar a relevância do escuro em uma sociedade inundada por imagens. O primeiro desdobramento do debate sobre o escuro que identifiquei é o levantamento de questões sobre a estrutura invisível por trás do visível. O que o escuro pode nos oferecer a respeito dos sistemas simbólicos que permeiam todo nosso mundo visual? Desde já, os convido a pensar a complementaridade dos opostos como pressuposto da argumentação aqui levantada. O pressuposto de que é impossível pensar no que alguma coisa *é* sem considerar intrinsecamente o que ela *não é*. Seguindo esta linha, o escuro diz respeito ao “nada” inseparável de tudo que “*é*”. Embora, mais adiante a noção de “nada” atribuída ao escuro vá ser contestada.

Tudo aquilo que *é* se afirma de alguma forma, e esta pesquisa debate a visão como uma das maneiras mais fortes de afirmação de existência da realidade. Se vemos, *é* real, *é* verdade, existe. No entanto, raramente consideramos aquilo que *não vemos* - como se tudo aquilo que não aparece no campo visual não existisse. Pelo menos no momento em que o visível está existindo. Ao olharmos para frente e analisarmos o quadro que se forma em nossa retina do mundo exterior que nos apresenta, raramente consideramos o que está fora de quadro, atrás de nossas cabeças, ou simplesmente onde nossa visão não alcança.

Nesta dissertação decidi tentar mostrar como a experiência imersiva se relaciona com a linguagem, fazendo um paralelo entre o escuro e o silêncio na produção de sentido. Considero que o escuro pode afetar a maneira como pensamos, como conduzimos nossa linha de raciocínio, e portanto nossa linguagem. Linguagem que tem papel importante no debate da experiência imersiva não apenas por se tratar da maneira através da qual se manifesta a produção de sentido, mas pela sua forte influência na percepção, se tornando uma ferramenta social importante na disputa de sentidos que é observada hoje na sociedade midiaticizada.

Não é irônico, então, propor que o escuro traz outra(s) perspectiva(s). Irônico porque uma palavra que originalmente diz respeito à forma ou aparência como algo se apresenta, se estica para uma definição que abarca também formar e pensar e conceber as coisas - neste caso, por meio da ausência de imagens. A brincadeira serve também para apontar que a linguagem com a qual afirmamos nossas identidades, estabelecemos nossas relações e no geral concebemos a realidade, é constantemente atravessada por referências visuais. Esta influência não tem sentido unilateral, acontecendo no caminho inverso também. A linguagem que usamos pode orientar nossa experiência sensorial, por isso seu domínio se tornou uma importante ferramenta de controle social. A importância da linguagem no processo de percepção pode ser observada ao longo da História, como verdadeiras instituições do discurso (que Certeau chama de “autoridades do discurso”) - membros do clero, filósofos, autoridades jurídicas, acadêmicos - detendo um poder sobre a ordem social, permitindo ou proibindo a fala, e autorizando certos sentidos enquanto inibe outros de circularem.

O interesse sobre os possíveis efeitos da experiência imersiva do escuro nos processos de significação do indivíduo se desenvolveu ainda na minha graduação, quando estudei os efeitos do discurso na percepção de mundo, e por consequência, no comportamento social. Ainda na graduação, levantei um questionamento sobre as concepções cristalizadas de desigualdade social e pobreza, endossadas por discursos midiáticos. Encontrei no trabalho de Eni Orlandi (1997) argumentos que mostram a importância de se reconhecer os interesses por trás dos discursos e dos silêncios - e silenciamentos - que circulam socialmente e penetram na vida privada, influenciando o universo íntimo dos indivíduos. Ao longo de sua pesquisa sobre as formas do discurso, Orlandi fez uma reflexão que a permitiu distinguir diferentes formas de silêncio, não se referindo à dimensão física do silêncio, como som ou ruído, mas sim à sua dimensão simbólica, histórica.

Ao estudar o sujeito no silêncio me perguntei se seria possível experimentar fisicamente esse espaço de subjetividade, e se, através da experiência física desse espaço, poderíamos ser afetados simbolicamente, a ponto de termos nossa concepção de mundo transformada. A teoria do silêncio de Orlandi (1997) oferece um gancho para a associação aqui feita entre visão e linguagem. Fazendo um paralelo com a palavra na concepção da autora, atribuo à imagem um caráter

doutrinador. Segundo a socióloga, a palavra interrompe o movimento dos sentidos existente no silêncio, provocando uma estagnação da significação, exterminando suas possibilidades.

O ato de falar é o de separar, distinguir e, paradoxalmente, vislumbrar o silêncio e evitá-lo. Este gesto disciplina o significar, pois já é um projeto de sedentarização do sentido. A linguagem estabiliza o movimento dos sentidos. (ORLANDI, 2007:29)

Quando Certeau diz que “o voyeur que admira a cidade do alto tem diante de si um texto, sob os olhos”, e que as construções contemporâneas mudam a legibilidade da cidade, e fixa em um “texto transparente a sua opaca mobilidade” (2014:158), identificamos novamente a relação da linguagem verbal com a visualidade, não apenas no que diz respeito ao distanciamento que produzem do objeto real, mas na estagnação do sentido de que fala Orlandi. Como a palavra, a paisagem visual cria uma legibilidade da realidade. Para Orlandi, o silêncio é a garantia do ritmo que supõe o movimento entre silêncio e linguagem no significar. A experiência sensorial é subjetiva o suficiente para impedir que afirmemos que o escuro garante esse movimento, no entanto, podemos considerar que ele possibilita sentidos até então estabilizados pela visualidade.

O papel daquilo que nos é “invisível” está em questão no debate sobre forças hegemônicas que atuam por trás dos recortes narrativos que provocam esta estagnação, consumidos diariamente por nós, na sociedade midiaticizada em que vivemos. O silêncio na produção e manutenção dessas perspectivas se relaciona com o escuro dentro do conceito de enquadramento que as duas categorias utilizam. A aderência de um discurso midiático cheio de estereótipos oferece uma segurança frente a instabilidade do mundo vivido - uma realidade dinâmica, em constante mudança e embates com o desconhecido.

Assim como acontece com as convenções sociais no campo simbólico do discurso, no campo sensorial acabamos por naturalizar percepções do mundo como evidências de uma realidade concreta - e portanto “inquestionável”. Com base na relação entre experiência sensorial e processos cognitivos abstratos (TRENTINI, 2015), considero o ambiente multisensorial um ambiente multinarrativo, a partir do qual vários percursos significativos podem ser traçados. Enquanto a desconstrução de enquadramentos discursivos se faz um exercício essencial no desenvolvimento do pensamento crítico, levanto a hipótese da experiência imersiva do escuro

possibilitar uma desconstrução de perspectivas de mundo viciadas no referencial visual, afetando assim, a linguagem utilizada na configuração de tal experiência.

O projeto desta pesquisa propunha a realização de um experimento: o desenvolvimento de uma instalação imersiva para a experimentação do escuro absoluto. Logo de início me deparei com a pergunta fundamental: qual seria a melhor maneira de se desenhar uma experiência imersiva? Uma segunda pergunta, decorrente desta inicial, se mostra ainda mais relevante para o profissional de design, no que diz respeito a sua responsabilidade sobre os efeitos daquilo que projeta: como uma experiência imersiva pode afetar os indivíduos que a experimentam? O designer preenche um papel fundamental nesta reflexão. Ao projetar uma experiência imersiva, ele cria diferentes legibilidades do espaço, e portanto, da realidade.

A partir destas questões senti a necessidade de me dedicar mais à fundamentação teórica a fim de desenvolver melhor os conceitos que inspiram a hipótese aqui levantada. Considerando o papel fundamental da fisicalidade na produção de sentidos, proponho uma pesquisa teórica onde me debruço sobre obras de pesquisadores das áreas da linguística, arquitetura, design e ciências cognitivas para estabelecer uma relação entre a experiência do escuro e a produção de sentido. Esta proposta se apoia no pressuposto de que o design de ambientes imersivos não habituais possibilita deslocamentos e ressignificações de discursos que compõem nossa imagem de mundo - bem como o que ocorre em uma experiência estética.

Escolhi explorar nesse estudo a relação entre a experiência imersiva e os processos de significação do indivíduo, mais precisamente a experiência imersiva do escuro. Inspirada no trabalho “Diálogos no Escuro”, projeto da empresa alemã Dialogue Social Enterprise, desenvolvi minha pesquisa em torno da hipótese de uma estrutura imersiva no escuro e no seu potencial para fora do ambiente artístico. O projeto consiste em uma experiência no escuro absoluto, em um ambiente construído dentro de uma estrutura controlada e pretende provocar a reflexão sobre os próprios limites, “sensibilizar a população para as necessidades e potencialidades de pessoas com deficiência, (...) aumentar a consciência e a tolerância”<sup>1</sup>, dentre outros objetivos relacionados à aprendizagem e à quebra de padrões.

---

<sup>1</sup> <<https://www.dialogue-se.com/who-we-are/our-mission/>>

No artigo “Experiência Estética para uma Aprendizagem Inventiva: notas sobre a acessibilidade de pessoas cegas a museus” (2010), a psicóloga Virgínia Kastrup ressalta a experiência perceptiva do espectador como ela própria uma experiência criadora, completando o trabalho de produção artística da obra. Nesta linha de pensamento, a ausência da visão significa a suspensão do fluxo contínuo de estímulos visuais que constituem um contexto mental estereotipado, abrindo espaço para um ambiente lúdico, ambiente que possibilita o movimento da imaginação - o escuro.

Nesta pesquisa, os ambientes imersivos no escuro são considerados contextos significativos, onde se pode experimentar situações corriqueiras de uma forma completamente estrangeira aos sentidos e estimular um processo cognitivo criativo dentro da linguagem. O campo do design representa, assim, uma oportunidade de redesenhar os contextos mentais nos quais estamos inseridos e a partir dos quais criamos estas narrativas, como Hall aponta:

(...) ainda existe um vínculo estreito entre a humanidade e suas extensões. Não importa o que aconteça no mundo dos seres humanos, isso acontece em um ambiente espacial, e o design desse ambiente tem uma influência profunda e persistente nas pessoas naquele ambiente. <sup>2</sup> (HALL, 1990:xi, tradução livre)

Se experimentar perspectivas estrangeiras através de estados de imersão multisensoriais nos torna co-produtores de realidades possíveis, estas experiências podem também afetar a imagem que temos do mundo, e as narrativas que o ordenam. A relevância desta pesquisa se mostra no potencial do design de projetar uma experiência estética (DEWEY, 1980) que provoque o deslocamento necessário para a ressignificação de discursos normativos sob os quais vivemos. Sob esta perspectiva, acredito que o escuro possa enquadrar a relação de dominação de discurso sob a qual vivemos.

A temática desta pesquisa aborda as diferentes formas de conceber o mundo apresentadas por aqueles que experimentam outros tipos de realidade sensorial - neste caso, a da ausência do sentido da visão - legitimando suas individualidades. Identifico a necessidade de questionar a dicotomia que acompanha as experiências da visualidade e da não-visualidade, buscando compreender o que a experiência da

---

<sup>2</sup> there is still a close link between mankind and its extensions. No matter what happens in the world of human beings, it happens in a spatial setting, and the design of that setting has a deep and persisting influence on the people in that setting.

não-visualidade, tanto como condição inteira em si quanto como ausência em relação a experiências outras, pode nos dizer sobre a realidade, para além de seu aspecto visual.

Um outro aspecto da ambiência relevante para os objetivos desta pesquisa é o encontro consigo mesmo proporcionado pelo escuro. A quebra na experiência usual do mundo físico provoca um estranhamento que permite uma ruptura das configurações simbólicas que o envolvem, possibilitando a tomada de consciência sobre o papel do próprio espectador na produção de sentido daquilo que vê, um processo de reconhecimento das próprias capacidades cognitivas.

O sistema visual é subdividido em subunidades especializadas, compartimentalizando e integrando informações apenas sobre a visão (GAGE, 2012). Se, no caso de indivíduos videntes, a visão é o sentido dominante no processo de percepção, tendo uma maior parte do cérebro dedicada ao seu processamento (MLODINOW, 2013), é de se esperar que estar em um ambiente escuro desperte reações instintivas do sistema límbico. No entanto, pode a experiência do escuro absoluto provocar tal reconhecimento dos próprios processos perceptivos e juízos de valor acerca da concepção de realidade? Considero que o escuro abre espaço para a imaginação ressignificar conceitos e experiências estagnadas nos sentidos fixos que a visualidade impõe. Esta tomada de consciência é um passo para o questionamento de realidades tomadas como dadas e não-negociáveis, muitas vezes oferecidas por estruturas culturais/sociais ordenadoras.

Com base na elaboração dos conceitos expostos na pesquisa, busco demonstrar o nexos teórico que identifiquei entre autores estudados para esta fundamentação. Divido as reflexões realizadas na dissertação em torno de seis capítulos. O primeiro capítulo, introdutório, contextualiza a pesquisa. O segundo é dedicado ao desenvolvimento de um panorama acerca do conceito de ambiente como diferentes tipos de espaço, desde sua relação intrínseca com nossos sentidos até seu papel na organização de uma ordem social. Para isso me debruço sobre os efeitos do ambiente em nós, a partir das visões de Edward T. Hall e Michel de Certeau, principalmente. No terceiro capítulo desenvolvo o tema da experiência imersiva, relacionando-a ao conceito de experiência estética de John Dewey. Os estudos de Virgínia Kastrup, Bruno Trentini, Maurice Merleau-Ponty são abordados como referência para o desenvolvimento desta seção. O quarto capítulo é um aprofundamento da questão da visualidade na sociedade moderna, dedicado a delinear o contexto onde a

experiência do escuro se estabelece como experiência estética. Neste capítulo retomo o estudo de Certeau a respeito das práticas cotidianas, e o combino com a visão de Juhani Pallasmaa sobre a sociedade visuocentrada. Tal articulação é antecedida por uma breve abertura do assunto com um panorama dos regimes escópicos, por Martin Jay. O quinto capítulo é dedicado a explorar a questão do escuro nos processos de significação, fazendo a conexão conceitual com a noção de silêncio trazida por Eni Orlandi. No sexto capítulo desenvolvo as considerações finais da pesquisa, apresentando minha visão sobre as possíveis aplicações da experiência imersiva.

## 2 Ambiente

Como todos os seres vivos, nós, seres humanos, estamos imersos com nossos corpos num contexto físico que chamamos de *ambiente*. Neste capítulo, trago a ideia de que o ambiente (o espaço, o meio) oferece mais do que um contexto físico para nossas vidas, ele oferece um contexto mental. A influência do ambiente físico nos indivíduos vai além de respostas sensoriais, ela se estende às histórias que elaboramos sobre nossas experiências e nossa percepção subjetiva do mundo.

Para falar do ser humano é preciso falar do ambiente em que ele está inserido. Talvez o crescente volume de notícias sobre poluição, superpopulação e escassez de recursos naturais direcione o senso comum à concepção ecológica do termo. No entanto, esta pesquisa se beneficia de definições mais abrangentes de “ambiente”, como as oferecidas pelo dicionário Michaelis:

Que envolve ou circunda os seres vivos ou coisas e constitui o meio em que se encontram;  
Conjunto de condições físicas, biológicas e químicas que rodeiam os seres vivos e as coisas;  
Conjunto de condições psicológicas, socioculturais e morais que cercam uma pessoa e podem influenciar seu comportamento;  
Circunstâncias, positivas ou negativas, que envolvem as pessoas; atmosfera;  
Local ou espaço que se ocupa ou em que se vive;  
Partes específicas de um enunciado ou texto que estão próximas de uma unidade que é o foco de atenção; contexto.

(Michaelis On-line, acessado em agosto 2019)

Vemos se tratar de um termo cujas definições se referem tanto a aspectos físicos quanto psicológicos, e giram em torno daquilo que envolve, abriga, e serve como base para a vida biológica e cultural dos seres. É com base nesse entrelaçamento que esta pesquisa se estabelece. O ambiente “pode ser ecológico, social, virtual, ou construído. Pode ter como elementos grama e árvores, carne e sangue, palavras e imagens, tinta e *bytes*, ou tijolos, asfalto e aço”<sup>3</sup> (GOLDHAGEN, 2017:xxiii, tradução livre). Ou seja, não se reduz à realidade física que nos circunda,

---

<sup>3</sup> An environment can be ecological, social, virtual, or constructed. Its elements can be grass and trees, flesh and blood, words and images, paint and bytes, or it can be bricks, asphalt, and steel.

mas também diz respeito ao universo simbólico dentro do qual atuamos como seres humanos.

“Espaço”, “lugar” e “meio” também são alguns termos utilizados para se referir ao conjunto de fatores, circunstâncias e condições nas quais nos inserimos. Segundo Merleau-Ponty, o espaço é “o meio pelo qual uma consciência de qualidade se torna possível”(MERLEAU-PONTY, 1999:293). Em sua pesquisa sobre a *proxêmica* - termo criado para designar o estudo sobre o uso do espaço pelos humanos - Hall oferece abordagens sobre o ambiente através de mecanismos de espaçamento, de configuração espacial, de processamento sensorial e de territorialidade. É com este último aspecto que Hall introduz sua pesquisa.

Territorialidade é um conceito essencial no estudo do comportamento animal. Segundo o autor, o território exerce um papel fundamental na organização da vida, sendo crucial na exposição ao perigo.

Um animal com um território próprio pode desenvolver um repertório de respostas reflexivas aos aspectos do terreno. Quando o perigo ocorre, o animal em sua terra natal pode tirar proveito das respostas automáticas, em vez de ter que dedicar um tempo para pensar sobre onde se esconder. 4 (HALL, 1990:08, tradução livre)

O território serve como regulador da espécie, oferecendo uma espécie de demarcação dentro da qual um certo grupo animal exerce atividades e se mantém unido. Estudos de observação de animais em seu habitat natural apresentam uma lista extensa de funcionalidades do território, e colocam a territorialidade como um sistema comportamental tão pertinente na distinção de espécies quanto suas disposições anatômicas.

Esta concepção de territorialidade ajuda na compreensão da problematização abordada mais adiante na pesquisa. No contexto humano, a questão do território apresenta implicações (políticas, sociais e econômicas) que extrapolam a perspectiva ecológica do autor. No entanto, por ora, podemos fazer uma correspondência relevante para as questões tratadas nesta pesquisa. Como os animais, o ser humano também possui um território próprio, um território semiótico, que de alguma maneira pertence a ele, e ao qual ele também pertence. Este território representa o campo dentro do qual ele desenvolve um repertório

---

<sup>4</sup> An animal with a territory of its own can develop an inventory of reflex responses to terrain features. When danger strikes, the animal on its home ground can take advantage of automatic responses rather than having to take time to think about where to hide.

simbólico que orienta sua visão de si mesmo e do mundo, e por consequência seu comportamento. Ele constitui sua identidade, por isso o abandono do território encontra resistências e gera desconforto. Sair do território familiar em direção ao desconhecido significa um risco.

Em relação aos mecanismos de espaçamentos, Hall define distâncias específicas de interação entre pessoas (distância pessoal, distância íntima e distância pública) e zonas de espaçamento corporal no ambiente (zona imediata, zona do alcance dos braços, e zona de movimentação corporal) como rituais fundamentais de interação. O interessante nesta categoria é a observação de que para além das diferenças pessoais e culturais em necessidades espaciais, o que você pode fazer dentro de um espaço determina a sua experiência dele - como você pode se movimentar nele, seus elementos visuais e táteis, sua temperatura, sua textura - ou seja, como ele estimula seus sentidos. Isto porque além da interação estratégica com o espaço no territorialismo e nos mecanismos de espaçamentos, a experiência do homem com o seu ambiente é uma função do seu aparato sensorial e de como este aparato está condicionado a responder.

A experiência espacial é uma experiência multissensorial. É dos nossos sentidos que recebemos informações do ambiente em que estamos inseridos. Dentre os mais conhecidos estão a visão, o olfato, a audição e o tato, que, juntamente com outros sistemas sensoriais, como a interocepção, a propriocepção e a termoccepção, ajudam a contextualizar situações que vivemos.

O senso de espaço do homem é uma síntese de muitas informações sensoriais: visual, auditiva, cinestésica, olfativa e térmica. Não apenas cada um deles constitui um sistema complexo - como, por exemplo, as dezenas de maneiras diferentes de experimentar visualmente a profundidade -, mas cada um é moldado e modelado pela cultura. Portanto, não há alternativa para aceitar o fato de que pessoas criadas em diferentes culturas vivem em diferentes mundos sensoriais.<sup>5</sup> (HALL, 1990:181, tradução livre)

Sem um estudo dos sentidos, a análise do ambiente e da linguagem se mostra incompleta. São os sentidos que vão dar ao homem ferramentas para estar no espaço

---

<sup>5</sup> Man's sense of space is a synthesis of many sensory inputs: visual, auditory, kinesthetic, olfactory, and thermal. Not only does each of these constitute a complex system - as, for example, the dozen different ways of experiencing depth visually - but each is molded and patterned by culture. Hence, there is no alternative to accepting the fact that people reared in different cultures live in different sensory worlds.

e produzir significações dele. É cada vez mais amplamente considerada a influência do nosso estado físico (desconfortos, prazeres, familiaridades) em nossos julgamentos subjetivos. As emoções estão ganhando mais espaço nos debates sobre inteligência e performance, na medida em que entendemos que são experiências mentais de estados físicos (DAMASIO & CARVALHO, 2013) - resultado da interação do nosso corpo com o ambiente. Estudos de cognição incorporada apenas confirmam o pressuposto de que o espaço físico que habitamos afeta tanto nossos pensamentos, quanto nossos sentimentos e nossas ações (BARSALOU, 2008).

Dentre os processos mentais do homem, a capacidade de representar mentalmente o que não está presente (ou que está distante no tempo e no espaço) pode ter sido um dos fatores-chave que contribuíram para o desenvolvimento da inteligência humana em relação aos outros hominídeos. Podemos situar o campo das ciências cognitivas como matriz interdisciplinar que estuda os processos que envolvem essa capacidade mental, reunindo pesquisas de diferentes áreas como a neurociência, a psicologia cognitiva, a linguística, a filosofia e a inteligência artificial.

Dentro desta matriz existe um movimento para conceder ao corpo um papel central na formação do pensamento. Tradicionalmente, diferentes ramos das ciências cognitivas consideravam a mente como um processador de informações abstratas independentes do meio. O pensamento consistiria num conjunto de dados, símbolos sem contexto estocados em uma memória semântica independente do corpo. Esta postura foi adotada por teorias do pensamento humano que seguiram pelo campo da filosofia da mente e se mostraram também no desenvolvimento da inteligência artificial, onde computadores apresentavam modelos de processamento simbólico abstrato.

Paralelamente, avanços tecnológicos nas áreas da biologia e da neurociência permitiram que estudos mostrassem uma relação mais estreita entre o ambiente e o comportamento dos organismos. Já no século XIX, verificou-se uma mudança nas abordagens das atividades mentais, com uma maior consideração de outros sistemas fisiológicos no seu processamento, como os sistemas perceptivo e motor. Piaget e a Psicologia do Desenvolvimento, Gibson e sua teoria de *affordances*, Lakoff e seus estudos sobre os conceitos e metáforas incorporadas, são algumas linhas de pesquisa que utilizam esta abordagem.

Aos poucos foi surgindo um novo paradigma, o da teoria da cognição incorporada, argumentando a importância das interações do corpo com o mundo nos processos cognitivos - também com ramificações de perspectivas dentro do seu próprio campo. No artigo “Six Views of Embodied Cognition” (2003), Wilson analisa seis principais alegações adotadas por pesquisas sobre cognição incorporada que resumem seu pressuposto geral, concluindo que a relação entre ambiente físico e os processos mentais é essencialmente de interdependência. São essas alegações: 1) a de que a cognição é situada; 2) a de que a cognição é pressionada pelo tempo; 3) a de que transferimos uma parte do trabalho cognitivo para o ambiente; 4) a de que o ambiente faz parte do sistema cognitivo; 5) a de que a cognição é voltada para a ação; e 6) a de que a cognição *off-line* é baseada no corpo.

Aqui não aprofundo as divergências apresentadas pelas diferentes correntes científicas dentro dos estudos cognitivos, mas procuro focar no potencial do espaço físico como agente transformador. Inspirada nas análises do espaço de Hall e Certeau, proponho que o conceito de ambiente aqui seja utilizado não apenas como contexto mental mas como parte indissociável do pensamento humano. Esta concepção pressupõe que a produção de sentido do mundo é prática intrínseca da experiência humana. Sendo assim, baseada na concepção apresentada nos parágrafos anteriores, de que a cognição tem sua origem na experiência sensorial e que esta depende da interação com o ambiente para acontecer (GIBSON, 1950; MATURANA & VARELA, 1984; HALL, 1990), considero o ambiente, bem como a nossa biologia/fisiologia, ferramenta fundamental para pensarmos a produção de sentido.

Em 2003, nos Estados Unidos, foi criada a Academia de Neurociência para Arquitetura (ANFA<sup>6</sup>), um instituto de pesquisas com o objetivo de “promover e avançar o conhecimento que vincula a pesquisa em neurociência a uma crescente compreensão das respostas humanas ao ambiente construído” (DOUGHERTY & ARBIB, 2013:03). A criação da ANFA foi formalmente anunciada em uma sessão plenária durante convenção no Instituto Americano dos Arquitetos (AIA<sup>7</sup>), logo após uma palestra feita pelo pesquisador Fred Gage na qual afirmou que,

Enquanto o cérebro controla nosso comportamento e os genes controlam o plano para o design e a estrutura do cérebro, o ambiente pode modular a função dos genes

---

<sup>6</sup> Academy of Neuroscience for Architecture

<sup>7</sup> American Institute of Architects, <<https://www.aia.org/>>

e, finalmente, a estrutura do nosso cérebro, e, portanto, eles mudam o nosso comportamento. Ao planejar os ambientes em que vivemos, o projeto arquitetônico altera nosso cérebro e comportamento.<sup>8</sup> (GAGE apud EBERHARD, 2015:183 tradução livre)

Projetar ambientes é projetar experiências com impacto inegável em nossos organismos. É importante ressaltar que grande parte do processamento mental ocorre por baixo do plano da consciência. Para exemplificar a questão, podemos recorrer ao sistema visual que nos oferece a visão cega, quando o cérebro é capaz de registrar informações do ambiente significativas para nossa sobrevivência e para o nosso universo simbólico, sem que o indivíduo esteja consciente dessas informações (HAMM et al., 2003). Um estudo publicado na revista *Current Biology* conta o caso de um paciente considerado clinicamente cego depois de dois derrames comprometerem todo seu campo visual. Apesar de nenhuma atividade ser detectada no seu córtex visual durante os exames, o paciente foi capaz de navegar um longo corredor desviando de obstáculos e identificar emoções em expressões faciais como parte de uma série de testes a que foi submetido (GELDER et al, 2008). Em um outro estudo, publicado na revista científica *Proceedings of the National Academy of Sciences*, outros pesquisadores conseguiram simular a visão cega em pacientes videntes. Eles obtiveram resultados semelhantes: os voluntários eram capazes de identificar o posicionamento exato de pessoas em imagens, com uma percepção que eles não tinham consciência de ter (YI JIANG et al., 2006). Reconhecer que não temos consciência de tudo que nossos sentidos percebem é um passo importante para entender nossas narrativas internas sobre o que experienciamos. A maneira como o ambiente nos afeta pode ser muito mais sutil do que nosso julgamento alcança.

Michel de Certeau desenvolveu um pensamento interessante sobre a relação entre os aspectos simbólicos da nossa vida e o espaço em que ela acontece. Certeau diz que a memória social, coletiva, enquadrada pelas circunstâncias, autoriza mudanças de ordem no espaço. Sua elaboração à respeito do ordenamento de lugares demonstra que as relações se atravessam, e os espaços que habitamos têm

---

<sup>8</sup> While the brain controls our behavior and genes control the blueprint for the design and structure of the brain, the environment can modulate the function of genes and, ultimately, the structure of our brain, and therefore they change our behavior. In planning the environments in which we live, architectural design changes our brain and behavior. - Fred Gage citado por John Eberhard, "Architecture and Neuroscience: A double helix" in ROBINSON & PALLASMAA, 2015. Mind in architecture: neuroscience, embodiment, and the future of design. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.

impacto nas nossas narrativas internas tanto quanto estas mediatizam as transformações espaciais (CERTEAU, 2014; GOLDHAGEN, 2017).

Ao longo deste capítulo, procuro explorar as pistas que nossa subjetividade e nossos sentidos oferecem para o entendimento sobre como a manipulação do ambiente construído pode afetar a percepção de realidade, e por consequência, nossos processos de significação.

## 2.1.

### A dimensão sensorial do espaço em Hall

Durante muito tempo acreditou-se que o desenvolvimento de estruturas neurais, bem como o nascimento de novos neurônios (neurogênese), se limitava à primeira infância - os primeiros anos de vida, onde há um pico de desenvolvimento da criança através da sua exploração do mundo à sua volta. Anos depois descobriu-se que a neurogênese não se restringe apenas ao estágio de desenvolvimento do indivíduo, mas pode ocorrer durante a vida toda nos mamíferos, através de movimentos e interações no ambiente.

Estudos sugerem uma relação direta entre ambientes enriquecidos, onde há uma grande variedade de estímulos sensoriais, um aumento no número de células cerebrais de ratos adultos em curtos espaços de tempo (NILSSON et al., 1999; AUVERGNE et al., 2002; SCHLOESSER et al., 2010). Apesar de não ocorrer em todas as partes do cérebro, a neurogênese correspondeu às demandas situacionais dos contextos nos estudos. Na convenção de AIA, Gage ressalta que as células contêm uma estrutura interna “pré-programada”, no entanto há um sistema intrínseco que define quando a célula amadurecerá ou se manifestará. Este sistema responde ao ambiente em que esta célula se encontra.

A neurogênese ocorre predominantemente no *hippocampus*, região do cérebro que atua no processamento de informações novas, na formação de memórias (mas não em seu armazenamento) e na navegação espacial. As observações dos estudos neurocientíficos feitas por Gage contribuem para a afirmação de que transformações no ambiente provocam transformações no cérebro, e por consequência em nosso comportamento. Na conferência, Gage se dirige aos arquitetos e diz que o design das estruturas físicas onde moramos, brincamos, trabalhamos, circulamos, afetam as estruturas do cérebro.

A relação intrínseca entre ambiente e os sentidos é o que introduz esta pesquisa ao seu objeto de estudo: o escuro na significação. Assim, escolho o estudo de proxêmica de Hall para explorar a abordagem do espaço físico a partir dos nossos sentidos. Nele, o antropólogo organiza os tipos de espaços que habitamos de acordo com nossos órgãos sensoriais, separando-os em duas categorias: receptores imediatos e receptores de distância. A primeira categoria envolve aparatos sensoriais como a pele, as membranas e os músculos. Na segunda categoria estão os olhos, os ouvidos e o nariz<sup>9</sup>. A organização dos espaços de acordo com nosso aparato sensorial oferece uma perspectiva de projeção de ambientes a partir da experiência humana mais pessoal - a do seu próprio corpo.

Para alguns autores, a maioria dos nossos sentidos de distância são extensões do tato. Em sua pesquisa sobre os sentidos, o antropólogo e anatomista Ashley Montagu explica que essa concepção vem do fato da pele ser o primeiro contato entre o mundo interior e o exterior.

Em um embrião, o primeiro dos sentidos a se desenvolver é o sentido do tato. Muito antes de desenvolver ouvidos e olhos, e de não medir mais de uma polegada de comprimento, o embrião humano responderá ativamente a qualquer estímulo em sua pele. De fato, o principal órgão pelo qual o embrião se mantém em "contato" com o ambiente que o rodeia durante os nove meses que passa no útero, é a pele.<sup>10</sup> (MONTAGU, 1984:18, tradução livre)

O olfato e a audição são os sentidos mais primitivos em termos de processamento, e a visão o sentido mais especializado. A rede neural dedicada ao seu processamento é mais complexa do que a dedicada aos outros sentidos. As diferenças na complexidade dos aparatos tecnológicos usados como extensões dos olhos e dos ouvidos mostram a quantidade de informação que cada aparato sensorial consegue processar. Diferenças não só no tipo de informação que os dois sistemas podem processar, mas no espaço coberto por eles. Uma parede, a uma distância considerável, bloqueando minha visão é quase impossível de ser ignorada, enquanto uma barreira de som à mesma distância é quase indetectável.

<sup>9</sup> O sentido olfativo recebe outra classificação pelo antropólogo e anatomista Ashley Montagu que faz uma categorização semelhante. Para Montagu, o olfato é um dos sentidos de proximidade, juntamente com o tato e o paladar (BAITELLO JR, 1999).

<sup>10</sup> In an embryo, the first of the senses to develop is the sense of touch. Long before it has developed ears and eyes and is no more than an inch in length, the human embryo will actively respond to any stimulation of its skin: 'Indeed, the principal organ through which the embryo keeps "in touch" with the environment that surrounds it during the nine months it spends in the womb, is the skin.

Com um sistema mais especializado, grande parte das informações que processamos sobre o mundo são fornecidas por referências visuais. A visão oferece capacidades muito úteis para a sobrevivência da espécie. Desde a detecção de perigo, até a identificação de estados emocionais em expressões faciais, ou mesmo suposições sobre quaisquer situações sociais podem ser feitas rapidamente através da observação ocular das pistas visuais que a situação oferece. A importância do sistema visual em nossas vidas o colocou entre as áreas mais estudadas da neurociência.

Enquanto a visão representa a capacidade de controlar situações à distância, o espaço olfatório é um dos espaços mais íntimos que experienciamos. O cheiro é processado pelo cérebro límbico/emocional, abaixo do nível da consciência, e evoca as memórias mais profundas. Sendo referido como sentido químico (HALL, 1990), o olfato é um dos modos mais básicos e antigos de comunicação. Através do olfato é possível não apenas diferenciar indivíduos, mas identificar seu estado emocional. É uma forma de localizar comida e verificar seu estado. No meio animal, o olfato ajuda a localizar e acompanhar o grupo, e atua na demarcação de território também. Ele também delata a presença do inimigo, de um predador, podendo ser usado como mecanismo de defesa em algumas espécies.

Outro órgão cujas qualidades sensoriais e de comunicação também afetam a percepção do espaço é a pele. Através de nervos proprioceptores e exteroceptores, são transmitidos feedbacks sobre o que está acontecendo com o corpo enquanto os músculos trabalham - mecanismo fundamental na percepção cinestésica do espaço. Os feedbacks também enviam informações sobre calor, frio, toque e dor. A temperatura irradiada pelos objetos, por exemplo, é usada na navegação espacial cega. Hall dá o exemplo de pessoas com deficiência visual que são capazes de medir o tamanho de um espaço pela distância de uma parede, através da percepção do calor irradiado dos tijolos (HALL, 1990:59).

O espaço termal que habitamos indica também o aspecto íntimo da sua natureza química. A temperatura corporal, assim como o odor, está associada à nossa infância, sendo uma experiência muito pessoal. Através da temperatura do corpo o homem também é capaz de transmitir mensagens sobre seu estado emocional. Mudanças na circulação sanguínea se manifestam de formas termais, visuais, olfativas; e permitem a regulação da interação entre humanos e entre outras

espécies. O exemplo mais comum disso é o ruborecimento da face em situações constrangedoras.

A maneira como uma pessoa experiencia a lotação do espaço é influenciada também pela temperatura. Um incômodo com a lotação de ambientes é potencializado quando o aumento de temperatura torna odores mais perceptíveis, o que deixa as pessoas mais suscetíveis quimicamente aos estados emocionais umas das outras, se sentindo mais envolvidas. O espaço se torna mediado pela percepção interna inconsciente de reações fisiológicas acontecendo nos nossos próprios corpos, a partir do intercâmbio com condições externas estabelecidas.

A interpretação das mensagens internas do nosso corpo é muito particular já que reguladores variam tanto quimicamente de acordo com a situação de cada organismo, quanto culturalmente. Vê-se a força da cultura, por exemplo, na relação do indivíduo com o seu espaço tátil. Não só com o toque de outras pessoas - um aspecto cultural comum de ser observado ao interagir com estrangeiros - , mas com a sua relação tátil com o mundo dos objetos também.

O toque é uma das sensações mais pessoais experimentadas pelo homem. Em “*Observations on active touch*”(1962), Gibson apresenta aspectos do universo háptico que demonstram a complexidade da relação entre a experiência sensorial e nossos processos mentais. Um deles é a distinção entre o toque ativo e o toque passivo. O primeiro diz respeito ao tato que depende de movimentos voluntários para exploração e análise de objetos; enquanto, no segundo, o nome já indica: o encontro entre pele e objeto acontece através apenas da recepção de estímulos. Porém, a passividade do toque passivo não equivale a uma inatividade cognitiva. Embora não permita distinguir objetos, o toque passivo ativa circuitos cognitivos relacionados à experiência emocional de “ser tocado”, que evoca memórias e suscita narrativas internas sobre a sensação, não menos importantes.

O toque carinhoso, por exemplo, é considerado um dos mecanismos de preservação da espécie (DUNBAR, 2010). Ao longo do processo evolutivo, fazer parte de um grupo era uma importante condição de sobrevivência, por isso símbolos de vínculo social se tornaram especialmente relevantes nos nossos processos cognitivos. Campagnoli et al. (2015) reúnem estudos que apontam uma pré-disposição neurofisiológica a ações de manutenção de vínculo social, dentre elas a interação carinhosa através do toque. Os pesquisadores observaram que a exposição a imagens de interações carinhosas provocou um aumento de sentimentos

subjetivos de sociabilidade e diminuiu sentimentos de isolamento nos participantes. Além disso, os resultados das medições de atividade neural sugerem a existência de repertórios motores corticais pré-definidos relacionados a movimentos de carícia, indicando um sistema de resposta fisiológica especial na nossa natureza biológica.

Gibson aponta uma relação entre os sentidos do tato e da visão ao chamar os movimentos táteis de *escaneamento tátil*, fazendo analogia ao escaneamento ocular. Todos nós estamos familiarizados com o escaneamento tátil, já que o tato é o primeiro movimento exploratório de produção de conhecimento na infância. No entanto, uma das práticas da sociedade ocidental, como lembra Hall, é o trabalho disciplinatório de fazer a criança subordinar, ao longo do anos, o mundo tátil ao mundo visual. Aos poucos a criança se submete à norma de apreensão de conhecimento, onde o sentido da visão predomina. Ainda assim, estudos que defendem a percepção como preparação para ação mostram que experiências visuais e táteis são entrelaçadas, sendo difícil dissociá-las, pois, a primeira suscita sensações da segunda (VOLCHAN et al., 2003). Por mais que sejam acessíveis apenas aos olhos, os dados visuais despertam respostas musculares da experiência tátil a fim de interpretar as informações. Através da visão podemos apreciar texturas e observar nosso instantâneo reconhecimento de tecidos como veludo ou cetim pela memória sensorial tátil que seu aspecto visual evoca.

A visão foi o último dos sentidos a ser desenvolvido e é o mais complexo. Os olhos costumam ser o principal meio através do qual o homem avalia as situações e o ambiente. Além de possibilitar funções semelhantes às dos outros sentidos, como reconhecimento de pessoas e do seu estado emocional e avaliação da integridade de alimentos, a visão também permite identificar o estado físico de materiais e situações de perigo à distância, mapear terrenos para navegação espacial segura, fazer ferramentas, cuidar das aparências, dentre outras.

O funcionamento da visão sugere uma relação interessante com nossos processos de significação. Hall afirma que “o homem aprende enquanto vê e o que ele aprende influencia o que ele vê” (HALL, 1990:66), e dá o exemplo da camuflagem, em que a percepção do objeto camuflado muda uma vez que aprendemos que se trata de uma camuflagem. A visão é composta pela imagem retinal e pelo que o homem percebe, o que Gibson chama de campo visual e mundo visual, respectivamente.

O campo visual é composto de padrões de luz em constante mudança - registrados pela retina - que o homem usa para construir seu mundo visual. O fato de o homem diferenciar (sem saber que ele faz isso) entre as impressões sensoriais que estimulam a retina e o que ele vê sugere que dados sensoriais de outras fontes são usados para corrigir o campo visual.<sup>11</sup>(HALL, 1990:66, tradução livre)

A relação entre os sistemas cinestésico e visual evidencia a influência da experiência do espaço na percepção. Se ao experimentarmos os espaços nossa visão sobre ele muda, e nossos processos de significação são indissociáveis da percepção, essa seria uma indicação dos efeitos da experiência do espaço na produção de sentido.

Hall afirma que o fator que confere à visão o desenvolvimento da capacidade de abstração é uma combinação das capacidades de alcance e de processamento de dados do espaço, pois os olhos captam uma área mais ampla e decodificam dados mais complexos, encorajando o pensamento abstrato. O autor diz que isso se deu porque, no processo evolutivo, a vida humana que se estabelecia de forma terrestre passou a precisar subir em árvores para sobreviver.

Originalmente um animal de habitação terrestre, o ancestral do homem foi forçado pela competição de interespecie e mudanças no ambiente a abandonar o solo e levar suas atividades para as árvores. A vida arbórea exige visão aguçada e diminui a dependência do olfato, que é crucial para os organismos terrestres. Assim, o olfato do homem deixou de se desenvolver e seus poderes de visão foram bastante aprimorados.<sup>12</sup> (HALL, 1990:39, tradução livre)

Segundo o autor, a capacidade visual do homem deu um salto evolutivo nesse período, enquanto seus sentidos mais primitivos se tornaram subutilizados. Esse desenvolvimento acentuado da visão em relação aos outros sentidos se verifica em aspectos como alcance e velocidade de processamento, quantidade de neurônios dedicados ao sistema (por volta de dezoito vezes o número de neurônios que o nervo coclear) e complexidade da rede neural.

A área que o ouvido sem ajuda instrumental pode cobrir efetivamente no curso da vida diária é bastante limitada. Até seis metros, a orelha é muito eficiente. A cerca de trinta metros, a comunicação vocal unidirecional é possível, a um ritmo um pouco

<sup>11</sup> The visual field is made up of constantly shifting light patterns—recorded by the retina—which man uses to construct his visual world. The fact that man differentiates (without knowing that he does so) between the sense impressions that stimulate the retina and what he sees suggests that sensory data from other sources are used to correct the visual field

<sup>12</sup> Originally a ground-dwelling animal, man's ancestor was forced by interspecies competition and changes in the environment to desert the ground and take to the trees. Arboreal life calls for keen vision and decreases dependence on smell, which is crucial for terrestrial organisms. Thus man's sense of smell ceased to develop and his powers of sight were greatly enhanced.

mais lento do que nas distâncias conversacionais, enquanto a conversação bidirecional é muito consideravelmente alterada. Além dessa distância, as pistas auditivas com as quais o homem trabalha começam a se deteriorar rapidamente. O olho sem ajuda instrumental, por outro lado, “escaneia” uma quantidade extraordinária de informações em um raio de cem jardas e ainda é bastante eficiente para a interação humana a uma milha.<sup>13</sup>(HALL, 1990: 42-43, tradução livre)

Por isto, o antropólogo afirma que o espaço visual tende a ser menos ambíguo do que o auditivo, e suas informações mais focadas. Características que vão contribuir, mais a frente, para a compreensão do processo de supervalorização do sentido da visão, em detrimento dos outros.

Os impulsos que ativam o ouvido e o olho diferem tanto na velocidade quanto na qualidade. A temperaturas de 0°C. (32°F.) Ao nível do mar, as ondas sonoras percorrem 1100 pés por segundo e podem ser ouvidas em frequências de 50 a 15000 ciclos por segundo. Os raios de luz viajam 186.000 milhas por segundo e são visíveis em frequências de 10.000.000.000.000.000 ciclos por segundo.<sup>14</sup> (HALL, 1990:43, tradução livre)

Espaços visuais e auditivos interferem um no outro, afetando sua experiência de maneira incongruente. O tamanho de um cômodo faz com que sua capacidade sonora tenha impacto na velocidade com que as pessoas dentro dele lêem, por exemplo. Constatação feita pelo foneticista John W. Black, num estudo que demonstrou que a capacidade de leitura dos sujeitos participantes era menor em cômodos maiores, onde o tempo de reverberação do som é mais demorado (BLACK, 1950).

Já o espaço tátil e o espaço visual se complementam. Hall dá o exemplo de jardins japoneses que provocam sensações musculares ao forçar o visitante a prestar atenção no terreno acidentado por onde tem que caminhar, potencializando a experiência visual. Seria o trabalho da cinestesia, função que atua na percepção espacial com ênfase no senso de movimento do corpo. Enquanto se move pelo ambiente, o homem depende das mensagens recebidas pelo seu corpo para

<sup>13</sup> The area the unaided ear can effectively cover in the course of daily living is quite limited. Up to twenty feet the ear is very efficient. At about one hundred feet, one-way vocal communication is possible, at somewhat slower rate than at conversational distances, while two-way conversation is very considerably altered. Beyond this distance, the auditory cues with which man works begin to break down rapidly. The unaided eye, on the other hand, sweeps up an extraordinary amount of information within a hundred-yard radius and is still quite efficient for human interaction at a mile

<sup>14</sup> The impulses that activate the ear and the eye differ in speed as well as in quality. At temperatures of 0oC. (32oF.) at sea level, sound waves trave 1100 feet a second and can be heard at frequencies of 50 to 15000 cycles per second. Light rays travel 186,000 miles a second and are visible at frequencies of 10,000,000,000,000,000 cycles per second.

estabilizar seu mundo visual. A cooperação dos sistemas não se limita a funções operacionais, mas se estende ao trabalho de integração do corpo, e senso de *self* do indivíduo. Em um artigo sobre cinestesia e espacialidade, Castro & Gomes apontam a visão como “recurso integrador do eu” (CASTRO & GOMES, 2011:126), e explicam que o sistema háptico (referente a sensações biológicas relacionadas ao tato - como pressão, textura e vibração) funciona como recurso concomitante à visão nessa função de integração, trabalhando o senso de continuidade temporal do movimento no espaço.

## 2.2.

### A dimensão cultural do espaço em Certeau

A nossa existência no espaço não só é pautada na nossa experiência sensorial dele, como também é marcada pelas relações que nele se constituem. Diferentes espacialidades se formam à medida que praticamos os espaços e nos relacionamos socialmente. Recorro ao estudo Certeau acerca das práticas orientadoras do espaço para delinear sua dimensão cultural. Segundo o autor, a cultura é composta pela “combinatória de operações” dos indivíduos nos espaços. Para realizar sua análise, ele seleciona um espaço de convivência social onde o ser individual adquire um certo anonimato ao se tornar parte de um corpo coletivo: a cidade.

Instaurada por um “discurso utópico e urbanístico” (CERTEAU, 1990) a cidade submete seus habitantes ao anonimato de um *sujeito universal*, desprovido de suas particularidades e incoerências, que vai responder à organização racional - geométrica e economicamente planejada - do espaço. Submetida a uma administração funcionalista, a cidade é composta de lugares instaurados por uma ordem, onde “operações ‘especulativas’ e classificatórias” (CERTEAU, 2014:184) orientam sua gestão.

Espaço e lugar são categorias fundamentais na obra Certeau. Ele as conceitua fazendo a seguinte distinção: *lugar* apresenta um ordenamento pré-estabelecido, uma configuração estável de posições. Nele atua a ideia de propriedade - seus elementos têm lugar “próprio”. O *espaço* seria o efeito produzido pelas práticas sociais desses lugares. Ele é existencial, pressupõe mobilidade, deslocamentos; é produto das “(...) operações que o orientam, o circunstanciam, o temporalizam”(CERTEAU, 2014:184).

Concebida por seus planejadores urbanos através de uma visão “do alto”, à distância, a cidade é ordenada a partir de uma perspectiva panorâmica, que possibilita a noção de um todo urbano ao mesmo tempo que apaga suas particularidades. Segundo Certeau, “a cidade-panorama é um simulacro ‘teórico’ (ou seja, visual), em suma, um quadro que tem como condição de possibilidade um esquecimento e um desconhecimento das práticas”(CERTEAU, 2014:158-159).

Em contraponto ao lugares instaurados pela ordem, surgem, nas práticas cotidianas, espacialidades que desafiam silenciosamente seu ordenamento. Essas espacialidades são tecidas por tipos de “saber fazer” que fogem ao discurso do saber esclarecido; práticas “pelos quais usuários se reapropriam do espaço organizado pelas técnicas da produção sociocultural”(CERTEAU, 1990:41). Dentro desses “desvios” se identificam práticas de consumo que subvertem a funcionalidade de produtos, satisfazendo interesses e desejos diferentes dos determinados (e previstos) pelos sistemas de produção; técnicas artesanais da vida cotidiana que resistem à normatização trazida pela evolução tecnológica, e encontram formas marginais de se afirmar; e mesmo as práticas discursivas, onde retóricas de conversa manipulam posições e “lugares-comuns” num jogo de espaços e ordenamentos simbólicos.

Certeau explica que a concepção panorâmica da cidade é decorrente de um desejo de dominar, ela oferece um simulacro do saber para seus idealizadores. Para o autor, essa visão do alto produz uma legibilidade da cidade, criando “leitores” de uma ficção que ela cria. Do alto do prédio, o observador se distingue dos pedestres. Escapando ao simulacro totalizador, as espacialidades que subvertem a ordem se mantêm obscuras, sob o texto urbano estabelecido.

Mas “embaixo” (down), a partir dos limiares onde cessa a visibilidade, vivem os praticantes ordinários da cidade. Forma elementar dessa experiência, eles são caminhantes, pedestres, *Wandersmanner*, cujo corpo obedece aos cheios e vazios de um “texto” urbano que escrevem sem poder lê-lo. Esses praticantes jogam com espaços que não se vêem; têm dele um conhecimento tão cego como no corpo a corpo amoroso (...) (CERTEAU, 2014:159)

Esta perspectiva nos conecta com a hipótese de que a imersão no escuro pode significar sair da imersão do texto urbano, que no caso da sociedade visuocentrada é afirmado pela visualidade, momentaneamente. O que é proposto nesta dissertação é que esta evasão possibilite a identificação e a conscientização de padrões naturalizados. Assim, as noções de lugar e espaço desenvolvidas por Certeau

contribuem para conceituações discutidas mais adiante, uma vez que se estendem para além de características físicas e orientações geográficas, abrangendo relações sociais e ordenamentos, modos de operar e delinquências, representações estabelecidas e produções de saberes marginais.

A trajetória analítica Certeau nos apresenta também uma inquietação básica em comum com esta pesquisa: a ligação entre discurso e lugar. Para Certeau todo discurso sofre uma injunção institucional. Neste sentido, compartilhamos o fascínio pelos discursos estrangeiros, os discursos fora da ordem social, presentes nas espacialidades delinquentes.

A analogia com o conceito de “texto” está muito presente em sua análise social, que considera a prática dos espaços intrínseca à produção de saberes, de narrativas. A narratividade é um modo de fazer que permite ver. Através de relatos, se organizam percursos de espaço, itinerários. A ordem social tenta apresentar um mapa de lugares estabelecidos, “o quadro de um ‘estado’ do saber geográfico” (CERTEAU, 2014:189), apagando os itinerários que o possibilitaram.

Para Certeau, “todo poder é toponímico e instaura a sua ordem de lugares dando nomes” (CERTEAU, 2014:198), por isso a delinquência dos relatos se mostra importante como forma de fazer ver espacialidades alternativas, periféricas. Seus percursos provocam deslocamentos, organizam demarcações e apropriações, permitindo a circulação de outros discursos e uma nova organização da memória.

Gostaria de aproveitar o contraste entre cheio/vazio apresentado por Certeau para nos remeter aos contrastes entre linguagem/silêncio de Orlandi e visualidade/escuro que propomos nesta dissertação. É possível relacionarmos o “cheio” e o “vazio” de que fala Certeau à disputa de sentidos entre os lugares instaurados pelo ordenamento da cidade e os espaços produzidos por suas práticas cotidianas. Tal “vazio” se aproxima da atribuição do escuro feita pelo senso comum, resultado de uma fraca compreensão de sua completude e equivocada dedução de uma “necessidade de preenchimento”.

Diante das considerações desenvolvidas por Certeau, proponho a possibilidade do escuro como lugar das espacialidades invisibilizadas pelo discurso (tanto no campo visual quanto no campo linguístico) ordenador da cidade. Ainda que ocorram fora da visualidade institucional instaurada, estas espacialidades não deixam de ter seus efeitos e produzir resistências às espacializações

institucionalizadas. Considero haver, na experiência do escuro, um potencial de reconfiguração de *lugares* e ressignificação de discursos.

### 2.3.

#### A dimensão semântica do espaço

A relação conceitual entre ambiente e produção de sentido passa pelo reconhecimento de que a produção de sentido não é um processo dissociado da fisicalidade do sujeito, nem este sujeito é desencarnado do mundo que habita. Como seres sociais, vivemos diariamente em um universo simbólico onde construímos narrativas internas e coletivas sobre o mundo em que vivemos e sobre os eventos pelos quais passamos. As narrativas não existem sem o espaço (contexto físico e mental), e o espaço não existe sem a orientação das narrativas produzidas sobre ele (MERLEAU-PONTY, 1995), sendo assim aspectos indissociáveis.

Se ver ou ouvir for afastar-se da impressão para investi-la em pensamento e deixar de ser para conhecer, seria absurdo dizer que vejo com meus olhos ou que ouço com meus ouvidos, pois meus olhos e meus ouvidos ainda são seres do mundo, incapazes, então, de preparar diante deste a zona de subjetividade de onde ele será visto ou ouvido. (MERLEAU-PONTY, 1999:286)

Sem a presença do sujeito em relação ao espaço, ele não possui cor, interior, exterior, direções, dentre outras características, assim como os objetos inseridos em um espaço precisam do posicionamento do sujeito para serem definidos, tanto perceptivamente quanto na linguagem verbal. Para pensar qualquer objeto precisamos assumir uma posição no espaço. A relação entre sujeito e espaço não se limita a interpretação de objetos concretos, mas se estende a processos de pensamento abstrato (GIBSON, 1950; HALL, 1990; BARSALOU, 2008). Barsalou defende que os conceitos — “acúmulo de informações na memória abstraídas de uma categoria, onde uma categoria é um conjunto de coisas no mundo percebidas como o mesmo tipo de coisa” — são sempre situados (BARSALOU, 2008:352). Segundo o autor, a relação entre linguagem e ambiente se dá na memória durante a interpretação de situações, no armazenamento de dados e na recuperação deles. Os estímulos sensoriais ativam representações formuladas a partir de categorizações prévias.

Na codificação, o conhecimento prévio sobre situações elabora a representação conceitual que um estímulo superficial ativa.(...) Como as memórias episódicas exibem um personagem situado, o mesmo ocorre com o conhecimento conceitual que delas se desenvolve. Durante a abstração da experiência, os conceitos não descartam seus históricos situacionais.<sup>15</sup> (BARSALOU & YEH, 2006:358, tradução livre)

Pode-se dizer que a relação entre sensível e inteligível se dá a partir das materialidades do mundo, através de associações simbólicas que as transformam em sinais significativos. A experiência bruta e o universo simbólico se enriquecem mutuamente, e, a linguagem, ao mediar as experiências, atua sobre elas. Pessoas que falam línguas diferentes interpretam dados sensoriais de maneiras diferentes e, portanto, habitam mundos sensoriais distintos (HALL, 1990).

Apesar de seus efeitos na percepção ainda não serem completamente conhecidos, se pensarmos que a linguagem funciona por meio de enquadramentos vemos que a língua que falamos orienta nossas espacialidades com suas categorias e termos específicos. O linguista Guy Deutscher defende que os sistemas de referências linguísticas que utilizamos muda a maneira como experienciamos o mundo e a nós mesmos. Em seu artigo “Does language shape how you think?” (2010) ele conta o caso da tribo aborígine australiana Guugu Yimithirr, cujo pensamento espacial é orientado por pontos cardeais e não coordenadas egocêntricas (como acontece na cultura ocidental).

Quando foi pedido a falantes mais velhos de Guugu Yimithirr que assistissem a um filme silencioso na tela da televisão e depois descrevessem os movimentos dos protagonistas, suas respostas dependiam da orientação da televisão enquanto assistiam. Se a televisão estivesse voltada para o norte e um homem na tela parecesse se aproximar, os falantes mais velhos diriam que o homem estava "vindo para o norte"<sup>16</sup>. (DEUTSCHER, 2010:165, tradução livre)

As referências linguísticas da língua Guugu Yimithirr influenciam não apenas suas experiências dos eventos, mas a memória que o falante constrói sobre eles, ou seja, a narrativa interna com a qual ele faz sentido do mundo. Se o repertório

<sup>15</sup> At encoding, background knowledge about situations elaborates the conceptual representation that a surface stimulus activates. At retrieval, this background knowledge produces reconstructive memory. (...)Because episodic memories exhibit a situated character, so does the conceptual knowledge that develops from them. During their abstraction from experience, concepts do not discard their situational histories.

<sup>16</sup> When older speakers of Guugu Yimithirr were shown a short silent film on a television screen and then asked to describe the movements of the protagonists, their responses depended on the orientation of the television when they were watching. If the television was facing north and a man on the screen appeared to be approaching, the older men would say that the man was "coming northward".

semântico altera a percepção, ao manipularmos os estímulos sensoriais, esta alteração pode afetar o que está armazenado como “aprendido” dentro de nós? Pode uma experiência sensorial não usual afetar nossa concepção de mundo?

É importante ressaltar que, com todo o volume de informações captadas e processadas pelos sistemas receptores, uma análise sobre a percepção do espaço não é apenas uma questão do que pode ser percebido, mas daquilo que é ignorado. O que entra ou não no enquadramento sensorial é uma função da atenção. A atenção é um estado mental que envolve foco e sustentação, distinção entre dados relevantes e irrelevantes, abstração de distratores, etc. — e neste processo, aspectos da situação são negligenciados em prol da otimização do raciocínio. Deutscher (2010) explica e exemplifica a influência da língua no pensamento com o fato de que falantes de línguas geográficas (que utilizam pontos cardeais como referência no pensamento espacial) são treinados a incluir aspectos do espaço que nós, ocidentais, somos condicionados a ignorar.

Uma maneira de entender isso é imaginar que você está viajando com um falante desse idioma e se hospedando em um grande hotel em estilo de cadeia, com corredor após corredor de portas de aparência idêntica. Seu amigo está no quarto oposto ao seu e, quando você entra no quarto dele, verá uma réplica exata sua: a mesma porta do banheiro à esquerda, o mesmo armário espelhado à direita, a mesma sala principal com a mesma cama à esquerda, as mesmas cortinas fechadas atrás dela, a mesma mesa ao lado da parede à direita, a mesma televisão no canto esquerdo da mesa e o mesmo telefone à direita. Em suma, você já viu o mesmo quarto duas vezes. Mas quando seu amigo entra no seu quarto, ele vê algo bem diferente disso, porque tudo é revertido norte-lado-sul. No quarto dele, a cama ficava no norte, enquanto no seu, no sul; o telefone que em seu quarto ficava no oeste agora está no leste, e assim por diante. Portanto, enquanto você verá e se lembrará da mesma sala duas vezes, um falante de um idioma geográfico verá e se lembrará de duas salas diferentes.<sup>17</sup> (DEUTSCHER, 2010:09, tradução livre)

A elaboração acima exemplifica a maneira como a cultura dentro da qual um indivíduo é criado afeta o caminho de sua atenção sensorial - e, por consequência,

---

<sup>17</sup> One way of understanding this is to imagine that you are traveling with a speaker of such a language and staying in a large chain-style hotel, with corridor upon corridor of identical-looking doors. Your friend is staying in the room opposite yours, and when you go into his room, you'll see an exact replica of yours: the same bathroom door on the left, the same mirrored wardrobe on the right, the same main room with the same bed on the left, the same curtains drawn behind it, the same desk next to the wall on the right, the same television set on the left corner of the desk and the same telephone on the right. In short, you have seen the same room twice. But when your friend comes into your room, he will see something quite different from this, because everything is reversed north-side-south. In his room the bed was in the north, while in yours it is in the south; the telephone that in his room was in the west is now in the east, and so on. So while you will see and remember the same room twice, a speaker of a geographic language will see and remember two different rooms.

aquilo que ignora. É o que Hall chama de “padrões de percepção”, que guiarão nossas experiências e perspectivas praticamente a vida inteira.

(...) Os japoneses, por exemplo, obstruem visualmente de uma variedade de maneiras, mas estão perfeitamente contentes com as paredes de papel telas. Passar a noite em uma pousada japonesa enquanto uma festa está acontecendo ao lado é uma nova experiência sensorial para o Ocidental. Por outro lado, alemães e holandeses dependem de paredes espessas e portas duplas para filtrar o som, e têm dificuldade se precisam confiar em seus próprios poderes de concentração para ocultar o som.<sup>18</sup>(HALL, 1990:45, tradução livre)

Como cultura e comunicação são indissociáveis, estudos de pesquisadores de áreas diversas como Hall na antropologia, Whorf na linguística, Maturana na biologia e Certeau na sociologia, sustentam a existência da relação entre percepção sensorial do espaço e discurso.

---

<sup>18</sup> The Japanese, for example, screen visually in a variety of ways but are perfectly content with paper walls as acoustic screens. Spending the night at a Japanese inn while a party is going on next door is a new sensory experience for the Westerner. In contrast, the Germans and the Dutch depend on thick walls and double doors to screen sound, and have difficulty if they must rely on their own powers of concentration to screen out sound.

### 3 O escuro como experiência estética

Como visto no capítulo anterior, corpo e ambiente se entrelaçam em uma relação de interdependência. Não há outra forma de compreender as coisas e os eventos que não seja através do próprio corpo, e este corpo está sempre situado em um meio. O encontro entre percepção, ambiente e produção de sentido acontece na experiência. A experiência não se consoma apenas na observação daquilo que é percebido, ela se completa na sensação: experiência é imersão. A experiência é ao mesmo tempo experiência de situações, experiência de espaços, experiência de sentidos. Um conceito que pressupõe uma produção de saberes acerca da realidade.

O escuro é uma situação. Uma situação diz respeito à localização de um corpo no espaço em relação a um ou a vários pontos de referência, diz respeito à circunstância de um acontecimento. Uma situação diz respeito a relações, ao arranjo de partes, sua disposição, configuração. Todos esses aspectos, nós podemos observar na experiência do escuro. Não existe um “experienciar” que se feche em si mesmo, como evento puramente da consciência subjetiva, que se contrapõe à natureza das coisas físicas, do mundo objetivo. O que há é um “acontecimento que se produz no homem dentro de um contexto” (DEWEY, 1990: VII).

Esta visão sobre experiência aparece com a Fenomenologia da Percepção de Merleau-Ponty, que considera a experiência perceptiva fonte do conhecimento. O autor se refere à experiência como um sistema, composto por *mundo*, *corpo próprio* e *eu empírico*, e afirma que o conhecimento do mundo é um conhecimento sensível. Para Merleau-Ponty, a percepção ocorre através de contrastes, a coisa é percebida quando destoa do “fundo homogêneo” da experiência contínua.

Como Merleau-Ponty, Dewey também rejeita as dualidades oferecidas pelas teorias tradicionais (experiência/natureza, matéria/espírito, interior/exterior, pensamento/objeto) e considera que a experiência humana é essencial para atingir a natureza. Isso não significa submeter os aspectos concretos do mundo natural ao plano mental a ponto de anular seu valor no processo reflexivo. Segundo o autor, a subjetividade e o foco no sujeito como centro da experiência surgiram da realização de que o ser humano e suas ações são um tipo especial de objeto. No entanto, a concentração exacerbada no mundo interior dos indivíduos resultou no que Dewey

chama de “subjetivismo desenfreado”. Ao mesmo tempo, a trajetória psicológica coincidiu com a do mundo dos objetos físicos, considerados também completos em si próprios, em uma realidade objetiva fechada em si mesma. Deve-se resistir à subordinação de um pólo ao outro para haver um equilíbrio entre mundo vivido e mundo natural e assim se chegar ao conteúdo significativo das coisas. Nas palavras de Dewey, esse dualismo

(...) é, logicamente falando, o resultado inevitável de se abandonar o reconhecimento da qualidade primária e final da experiência bruta - primária enquanto se apresenta de modo não controlado, final enquanto oferecida de um modo mais controlado e significativo -, um modo tornado possível por intermédio dos métodos e produtos da experiência reflexiva (DEWEY, 1980:14)

Na visão de Dewey, as experiências do cotidiano não caracterizam o processo de percepção. Para o autor, a experiência do cotidiano é contínua, no sentido de que, “há começos e cessações, mas não há genuínos inícios e conclusões” (DEWEY, 1980:93). Frequentemente em nossa vida comum “navegamos à deriva” em atividades demasiadamente automáticas para permitir sentido. Elas chegam ao fim, mas não por completude, e sim por interrupções, distrações, dispersões (DEWEY, 1980), não alcançando uma consumação na consciência. As coisas são experienciadas mas não compõem aquilo que consideramos “*uma experiência*”.

Diante desta observação, Dewey afirma que o que caracterizaria “*uma experiência*” seria o material experienciado seguir seu curso até sua realização, chegando a sua consumação e não apenas cessando. Esta experiência de que fala Dewey tem um caráter de completude e auto-suficiência; distingue-se como lembrança marcante, que se destaca por ser distinta do que aconteceu antes e o que veio depois. Se trata de uma *experiência estética*.

A experiência estética se caracteriza como tal por apresentar como dominantes características que na experiência comum ficam apagadas, ou subordinadas. Ela exacerba essas características, potencializando a comoção interna. Nela, há um rompimento do fluxo contínuo da cognição, a partir do qual ocorre a verdadeira apreensão das coisas. A experiência estética é receptiva, no sentido de se deixar afetar, “se deixar impregnar, em mergulhar com atenção, evitando uma interrupção precipitada” (Kastrup, 2010:40). Dewey diz que na natureza da percepção ocorre na verdade a experiência estética, a distinguindo do

processo de reconhecimento, onde referências passadas se sobrepõem aos estímulos presentes, apressando a identificação da coisa.

O reconhecimento é a percepção detida antes que tenha oportunidade de desenvolver-se livremente. No reconhecimento há o princípio de um ato de percepção. Mas não é permitido a esse começo pôr-se a serviço do desenvolvimento de uma percepção plena da coisa reconhecida. É detido ao ponto que será posto a serviço de qualquer outro propósito, assim como reconhecemos um homem na rua a fim de cumprimentá-lo ou de evitá-lo, não para vê-lo com o propósito de ver quem é. (DEWEY, 1980:103)

Para o autor, é a verdadeira percepção das coisas que permite o conhecer. O conhecido não se realiza apenas pelo juízo intelectual e externo, mas pelo perceber direto, pela experiência sensível da coisa. Sendo assim, a experiência estética não é um evento exótico, mas “o desenvolvimento clarificado e intensificado de traços que pertencem a toda experiência normalmente completa”(DEWEY, 1980:97).

A experiência estética afeta a consciência com suas intensidades emocionais e interações ao longo do seu movimento. Paixões, desejos, intenções, decepções, resistências, e motivações afetam o percurso e o ponto de chegada - que não deve ser considerado como ponto separado e independente, mas como “consumação de um movimento” (DEWEY, 1980:91).

Olgária Matos, em uma palestra intitulada “Tempo Sem Experiência” (2011), durante o evento *Novas Identidades: A Vida em Transformação – Conhecimento, Sabedoria, Felicidade*, nos apresenta uma reflexão sobre o conceito de experiência que se aproxima da concepção de experiência estética que consideramos nesta pesquisa. Matos baseia-se na etimologia da versão alemã da palavra: *Efahrung*, cujo radical “*fahr*” quer dizer viajar ou atravessar uma região durante uma viagem por lugares desconhecidos. Da mesma forma, o termo “experiência”, que vem do latim “*experientia*”, faz alusão à transposição de um perímetro, como sair da condição do já conhecido para ampliar vivências<sup>19</sup>. Neste sentido, a experiência estética pode ser concebida como uma viagem ao estrangeiro, onde se transpassa o perímetro do território comum, nos tornando sensíveis a ele. Esta definição da experiência como ato de se conhecer além das fronteiras se relaciona intimamente com o potencial da imersão no escuro sugerido nesta pesquisa.

---

<sup>19</sup> Sua composição pode ser interpretada como: "ex" (fora), "peri" (perímetro) e "entia" (ação de conhecer ou aprender).

### 3.1.

#### A experiência estética na imersão

O conceito de imersão se tornou popular nas duas últimas décadas, com o desenvolvimento das chamadas mídias imersivas: a realidade virtual (VR), a realidade aumentada (AR) e a realidade mista (MR). Softwares de uma nova geração de mídia capaz de lidar com elementos multissensoriais na simulação de realidade em diferentes níveis (KIRNER e KIRNER, 2011), as mídias imersivas têm como objetivo replicar, criar, aprimorar realidades, simulando a experiência de um ambiente físico com ilusões sensoriais, em sua maioria visuais e auditivas.

Embora comumente associada a experiências de realidade virtual, a experiência imersiva pode ser induzida em diferentes situações fora do campo digital. Um concerto de música com uma performance envolvente, uma refeição num restaurante temático, eventos culturais regionais, uma exposição de arte com obras comoventes, ou mesmo algumas horas numa sessão de contação de histórias são alguns exemplos de situações que podem induzir um estado de imersão, dado que o contexto situacional seja envolvente o suficiente a ponto do indivíduo se dissociar do contexto real (ou habitual). Além dos aspectos de cinestesia, espacialidade e narratividade exercerem papéis importantes em sua indução, a imersividade também pressupõe um alto nível de atenção e absorção por parte do sujeito, um grau elevado de presença, e envolvimento emocional e lúdico (ZHANG et al., 2016). Em seu artigo “Immersion as an embodied cognition shift: aesthetic experience and spatial situated cognition” (2015), Trentini define imersão como:

(...) o estado cognitivo em que os indivíduos percebem um novo ‘mundo da vida’ graças a uma mudança em suas associações perceptivas, mesmo que saibam que essa nova maneira de perceber o mundo é diferente da rotina. Embora os processos cognitivos envolvidos na experiência imersiva sejam os mesmos que os envolvidos na constituição do mundo da vida cotidiana (Trentini, 2014), o termo imersão é significativo: destaca os ajustes da situação rotineira, que se supõe constante e geral.<sup>20</sup> (Trentini, 2015:S414, tradução livre)

---

<sup>20</sup> the cognitive state in which individuals perceive a new life-world thanks to a shift in their perceptual associations, even if they know that this new way to perceive the world is different from the routine way. Although cognitive processes involved in immersive experience are the same as those involved in the constitution of the daily life-world (Trentini 2014), the term immersion is meaningful: it highlights the adjustments from the routine situation, which is assumed to be constant and general.

Arquiteturas que estimulam nossos sentidos de maneira não habitual, como a experimentada em instalações artísticas, por exemplo, são situações que provocam uma espécie de choque entre a experiência convencional e a experiência presente, demandando uma adaptabilidade cognitiva por parte do sujeito. Esse destaque produzido pela imersão num contexto diferente é o que possibilita a correspondência teórica que proponho entre imersão no escuro e experiência estética. Nela, um novo mundo vivido se choca a um mundo pré-estabelecido através da tensão entre ilusão sensorial e mundo real.

Uma das características da experiência imersiva é o engajamento mental de um indivíduo a partir da submersão de seus sentidos em uma configuração sensorial tal, que pode se dar num ambiente físico ou virtual. O sentido da visão com seu complexo processamento mental e sua forte influência sobre a percepção, é um potente indutor da experiência imersiva. O exemplo da obra “Seção Diagonal” (2008) de Marcius

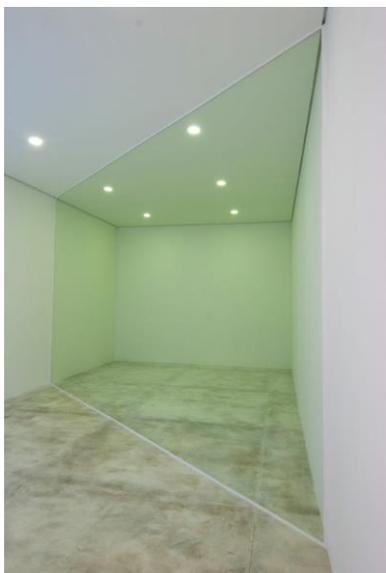


Figura 1 – *Seção Diagonal*, Marcius Galan  
Fonte: Acervo de Inhotim



Figura 2 - *Seção Diagonal*, Marcius Galan  
Fonte: Acervo de Inhotim

Galan ilustra essa potência. Nela, o artista pinta uma sala de exposição vazia de maneira a criar a ilusão de paredes de vidro cortando o espaço.

Manipulando a cor das paredes e utilizando linhas diagonais para determinar um formato, Galan nos induz a perceber uma parede de vidro que não existe. Uma combinação de processos mentais a partir de estímulos visuais é capaz de criar uma outra realidade com a qual agora os espectadores têm que lidar. Trentini (2015) afirma que a nossa maior familiaridade com uma situação de parede de vidro e o

fato dela apresentar limitações de ação no espaço contribuem para a conclusão perceptiva ilusória, apontando a situação ilusória como fonte de simulações mentais de operações no mundo exterior. Uma parede de vidro representa uma barreira física que reorganiza nossa experiência do espaço: “não posso transpassar esse limite, senão corro o risco de me machucar”. A obra mostra como a visão é capaz de criar mundos ilusórios com consequências concretas em nosso comportamento. Mesmo quando o espectador se dá conta da ilusão, sua cognição continua apresentando a parede de vidro em seu mundo visual, como possibilidade perceptiva digna de atenção.

A experiência imersiva é comumente tratada como uma situação de deslocamento de consciência. Nechvatal (2010) fala sobre uma inteligência espacial-periférica que cria uma situação semelhante ao conceito de “envelopamento” no campo da música, constituindo um estado de imersão.

Por estados de consciência imersiva, entendo, então, nosso senso neurológico / ontológico diverso da unidade gradiente do eu sensível no relacionamento interno com seu ambiente circundante (Wilson, E. O., 1998); essa propriedade visual / mental da consciência, conhecimento e sentimento autoconsciente da atmosfera, que nos permite experimentar uma sensação de nexos com nosso ambiente ostensivamente unificado, embora entremeado de vicissitudes.<sup>21</sup> (NECHVATAL, 2010:17-18, tradução livre)

O estado de imersão se caracteriza, portanto, pela transformação da percepção subjetiva do indivíduo sobre o ambiente experimentado, atuando sobre seus processos de significação. A experiência imersiva força um estado de percepção não submetido a expectativas prévias. Nela, as expectativas do mundo habitual são tumultuadas diante do novo universo fictício. Como a experiência estética, ela provoca uma comoção interior proveniente de um estranhamento no meio do conjunto homogêneo do universo perceptivo habitual.

Seguindo essa linha de pensamento, a experiência imersiva do escuro provoca a suspensão de juízos necessária para que se concretize uma experiência estética, pois o sujeito tem sua percepção reajustada a condições sensoriais que lhe são estrangeiras, o forçando a conhecer o espaço de uma nova forma.

---

<sup>21</sup> By states of immersive consciousness I mean, then, our miscellaneous neurological/ontological sense of the gradient unity of sentient self in internal rapport with its surrounding milieu (Wilson, E. O., 1998); that visual/mental property of atmospheric self-attentive awareness, cognisance and feeling, that allows us to experience a sense of nexus with our ostensibly unified surroundings, albeit laced with vicissitudes.

A tensão entre o mundo conhecido visualmente e as sensações estrangeiras dos outros sentidos, agora exacerbados com a ausência do sentido “guia”, provocam um estranhamento cognitivo. Este período de adaptação, onde a percepção consiste de sensações estrangeiras e o sujeito luta para categorizá-las no plano simbólico, oferece o potencial transformador que atribuo ao escuro.

Há atualmente algumas iniciativas que proporcionam uma experiência imersiva no escuro, como restaurantes que oferecem o “jantar às cegas” onde os clientes são levados aos seus lugares, são atendidos, escolhem seus pratos e fazem sua refeição, tudo completamente no escuro; há também alguns grupos de teatro que oferecem performances inteiras realizadas no escuro absoluto (como o grupo brasileiro Teatro Cego, que se inspirou no grupo argentino Empacho Teatro a Ciegas); e exposições como a exposição “Diálogo no Escuro”, da empresa Dialogue Social Enterprise. Esta última pude visitar quando foi montada no Brasil, em 2015.

A exposição consiste numa estrutura imersiva que simula a vida cotidiana no escuro. Dentro dela o participante experimenta situações comuns, como atravessar a rua, passear pela praia, visitar o jardim botânico, ou mesmo apenas andar pela calçada de uma rua - totalmente no escuro. Antes de entrar ele deve retirar todos os objetos



Figura 3 - Exposição Diálogo no Escuro (Brasil) Fonte: Site *Diálogos no Escuro*



Figura 4 - Exposição Diálogo no Escuro (Alemanha) Fonte: Site *Dialogue-SE*



Figura 5 - Exposição Diálogo no Escuro (Alemanha) Fonte: Site *Dialogue-SE*



Figura 6 - Exposição Diálogo no Escuro (Brasil) Fonte: Site *Diálogos no Escuro*

emissores de luz do corpo (relógios, celulares, etc), na porta ele recebe uma bengala, e durante o trajeto é orientado por um guia cego - são quarenta e cinco minutos de experiência sensorial no escuro.

O projeto pretende estimular “como encontrar orientação e se mover no escuro; como identificar o mundo através dos sentidos restantes; como interagir e se comunicar confiando em outros sentidos; como gerar confiança e lidar com o desconhecido”<sup>22</sup>, a fim de conscientizar indivíduos videntes sobre a realidade vivida por pessoas cegas, gerando empatia. A empresa, que também realiza jantares às cegas e workshops em empresas, caracteriza a experiência do escuro como uma experiência de aprendizagem, onde a confusão provocada pela experiência “estimula recursos internos”.

A aprendizagem à que a empresa se refere corresponde ao que Virgínia Kastrup chama de *aprendizagem inventiva*, caracterizada pela experiência estética. A autora introduz o conceito de aprendizagem inventiva como um processo cujo desenvolvimento é “resultado da tensão entre as formas existentes, constituídas historicamente, e os abalos, as inquietações, os estranhamentos que nos afetam” (KASTRUP, 2001:23) - em contraposição a uma aprendizagem submetida a leis e princípios científicos que a tornam passível de previsão. Segundo Kastrup, o caráter imprevisível e a invenção de problemas (e não apenas de solução de problemas) deve ser considerado em um processo de aprendizagem inventiva. Nela, há um efeito de retroação do aprendido sobre a vida habitual, onde atua o ponto de vista da diferença sobre o conhecido.

Kastrup enfatiza a experiência artística como um lugar de encontro entre percepção e criação, onde se manifesta um processo de aprendizagem que não tem como objetivo acumular saberes, mas “cultivar uma forma especial de atenção”(KASTRUP, 2010:38). A autora desenvolve o conceito de atenção a partir da distinção do conceito de reconhecimento de Dewey. Para Kastrup,

(...) o que atrai e convoca o pouso da atenção não é algo da ordem da reconhecimento. Ao contrário, o ambiente perceptivo traz algo que evidencia uma incongruência com a reconhecimento. Muitas vezes, o que se destaca não é uma figura, mas uma rugosidade, um elemento heterogêneo. Trata-se aqui de uma rugosidade de origem exógena, pois o elemento perturbador provém do ambiente. (KASTRUP, 2012:27)

---

<sup>22</sup> Fonte: <https://www.dialogue-se.com/what-we-do/dialogue-in-the-dark/exhibition/>

De forma similar à conceituação de experiência por Matos, Kastrup compara a experiência na arte com uma viagem, onde o sujeito é transportado para um ambiente novo e é obrigado a reorganizar seus hábitos. A imersão em um contexto físico diferente caracteriza um território estrangeiro a ser explorado, com toda a atenção sensorial que o conhecimento de um novo território requer. Como em uma viagem, a transposição de fronteiras de uma experiência imersiva em uma sensorialidade estrangeira abre a possibilidade de problematização de configurações sociais naturalizadas, “pois o viajante não se dava conta de que as relações que tomava como óbvias e garantidas eram, a rigor, construídas e inventadas” (KASTRUP, 2001:17). A tensão entre saber anterior e experiência sensorial presente nos obriga, então, a “penetrar novas semióticas”.

Assim compreendo a experiência imersiva no escuro. Ela perturba nossos processos de reconhecimento e desafia nosso repertório de estereótipos. Enquanto o reconhecimento serve “como um estímulo para o passo seguinte em um processo essencialmente mecânico” (DEWEY, 1980:99). Ao caminhar pelo escuro somos inundados de sensações estrangeiras que provocam uma espécie de resistência no caminhar, numa hiperestimulação da atenção.

Segundo Dewey, a experiência estética tem o potencial de enriquecimento da experiência bruta, nos tornando “preparados para compreender aquilo que somos dentro de um contexto mais amplo, e entender o que sucede ainda quando parecemos infelizes marionetes do destino incontrolável” (DEWEY, 1980:18). Da mesma maneira,

(...) quando o viajante retorna à sua cidade, é tomado muitas vezes por uma sensação de estranhamento, tornando-se sensível a aspectos da paisagem que normalmente lhe passavam despercebidos. (...) A abertura da sensibilidade provocada pela viagem para a cidade estrangeira invade, então, a experiência da própria cidade. (KASTRUP, 2012:17-18)

Desta forma, a reflexão sobre as coisas experimentadas cria um novo objeto sobre o qual atuarão novos juízos, a partir do qual novos modos operacionais surgirão. A referência à experiência material primária nos

(...) fornece um meio de conferir ou testar as conclusões de investigação filosófica; lembra-nos constantemente que precisamos fazê-las voltar, como produtos reflexivos secundários, à experiência da qual provêm, de modo a serem confirmadas ou modificadas a partir da nova ordem e da clareza que consigam introduzir, e a partir dos novos objetos experienciados significativamente para os quais elas sejam capazes de fornecer um método (DEWEY, 1980:16)

A partir destas perspectivas, sugiro que a imersão no escuro possa ter um efeito retroativo semelhante ao que ocorre no retorno do viajante à sua cidade. Ou seja, considero que os efeitos da experiência de um “território estrangeiro” (escuro) podem se estender à produção de sentido sobre a experiência sensorial habitual do indivíduo, afetando sua organização simbólica interna. Experimentar sensorialmente a realidade no escuro causa o estranhamento necessário para a problematização, nos tornando sensíveis à maneira como a concebemos habitualmente - no caso de pessoas videntes, através de referências visuais. Vivemos num mundo bombardeado de estímulos visuais na experiência cotidiana da cidade, onde a visão é considerada testemunha incontestável dos eventos. A velocidade de estímulos impede que tenhamos experiências de verdade, pois

(...) são interrompidas antes da maturação por excesso de receptividade. O que é valorizado é, então, o mero padecer isto e aquilo, irrespectivamente à percepção de qualquer significado. O agregado de tantas impressões quantas forem possíveis é pensado ser ‘vida’, ainda quando nenhuma delas seja mais do que um esvoçar e um sorver.” (DEWEY, 1980:96)

Sendo assim, caracterizo a imersão no escuro como experiência estética também por considerar o escuro um elemento perturbador do ordenamento social sob o qual vivemos. Proponho a possibilidade da experiência do escuro afetar as perspectivas de uma sociedade que reforça um domínio da visualidade sobre outras referências de mundo.

## 4 A ruptura através da imersão no escuro

Como visto no primeiro capítulo, a experiência do espaço (tanto sensorial, quanto social) é fortemente marcada pela visão. Hall nos apresenta um panorama dos diferentes tipos de espaços sensoriais, enquanto Certeau discute o valor de práticas espacializantes na sociedade. Ambas as dimensões indicam uma certa dominância da visualidade, tanto no que diz respeito à natureza do homem quanto ao ordenamento social a que está submetido. Neste capítulo busco desenvolver um pouco mais a concepção de sociedade visuocentrada, baseada na crítica de Pallasmaa (2007), a fim de melhor contextualizar como a imersão no escuro pode proporcionar a ruptura característica da experiência estética.

A supervalorização da visão pode ser observada desde a Grécia Antiga, onde a visão era considerada o sentido mais nobre do corpo. Enquanto Hall (1990) atribuiu o desenvolvimento de processos mentais abstratos à vida arbórea de nossos ancestrais, Pallasmaa (2007), afirma que a transição da cultura oral para a cultura escrita representa um marco da transição cultural do espaço sonoro para o espaço visual, onde se sobrepõe o pensamento abstrato das palavras sobre o pensamento situacional. Desde escritos filosóficos de grandes pensadores como Platão, Aristóteles, e Heraclitus, é possível encontrar referências aos olhos como testemunhas mais confiáveis do que os ouvidos, a noção de certeza baseada na visão e na visibilidade, e metáforas de verdade e obtenção de conhecimento como luz e iluminação.

A evolução da cultura centrada na visualidade pode ser traçada desde a era moderna, cuja dominação do sentido da visão a distingue das épocas que a antecederam. Martin Jay discute os fatores que levaram a era moderna a ser considerada “resolutamente ocularcêntrica” (JAY, 2020:331) no livro “*Vision and Visuality*” de Hal Foster (1988). O autor explica que o regime escópico da era moderna não era um regime unificado, mas sim um território de disputa, cujos movimentos de resistência nos oferecem um caminho para entender a hegemonia da visualidade na sociedade ocidental.

#### 4.1.

### Panorama dos regimes escópicos

Dentre os diferentes regimes escópicos, o “perspectivismo cartesiano” foi o modelo visual reinante. Segundo Jay (2020), o seu reinado foi porque acreditava-se que as noções renascentistas de perspectiva e as ideias cartesianas de racionalidade subjetiva faziam dele o modelo que “melhor expressa a experiência ‘natural’ da visão valorizada pela concepção científica do mundo” (JAY, 2020:332). Este modelo hegemônico sofreu algumas contestações, das quais Jay apresenta duas principais, que apesar de não excluírem a presença de outras subculturas visuais possíveis, se destacam por fazerem uma forte resistência.

Segundo o autor, o surgimento da técnica pictorialista da perspectiva utilizava estratégias da geometria e representava um olhar de um olho só olhando através de um “olho mágico”, o que dava ao quadro uma visão estática fixada, ao invés de dinâmica e em movimento. A imagem evocava a lógica do “*gaze*” ao invés do “*glance*”<sup>23</sup>, produzindo um quadro visual eternizado, reduzido em um ponto de vista e desencarnado. Em nome de um olho totalizador, uma distância se criou entre pintor e realidade retratada, que se estendeu para uma relação entre os espectadores e a vista oferecida pelos quadros.

A frieza abstrata da visão perspectiva significava um recuo diante do relacionamento emocional do pintor com os objetos retratados no espaço geometrizado. O envolvimento participativo de modelos visuais mais voltados à absorção era diminuído, quando não inteiramente suprimido, à medida que a distância entre espectador e o quadro se alargava. (JAY, 2020:334)

O processo de racionalismo visual também resultou em um enfraquecimento das narrativas. A habilidade visual dos cenários retratados se tornou mais importante do que o conteúdo da história das obras, e “a representação da cena tornava-se um fim em si mesma” (JAY, 2020:335). A capacidade de se contar uma história através de um quadro, sua função discursiva, foi posta em cheque com a emergência de uma autonomia da imagem. Semelhante aos sintomas da cultura atual, onde a experiência foi tomada de um volume enorme de informações visuais,

---

<sup>23</sup> Traduzido por Rivetti como “olhar focado” e “visada de relance”, respectivamente: “As traduções aqui propostas, longe de serem ideais, foram escolhidas por expressarem os movimentos do olhar envolvidos em cada um deles: a noção de um olhar estendido e detido, no caso do primeiro, e de outro mais breve e transitório, para o segundo” (RIVETTI in JAY, 2020:334)

com o consumo de imagens que ocupam nossa atenção sem necessariamente gerar narrativas.

O segundo modelo surge na Holanda, como oposição ao perspectivismo cartesiano (que se baseava na narratividade, apesar de acabar se afastando dela), com uma forma de arte visual que se aproximava mais da arte da descrição. Em suas obras, as cenas eram retratadas em um tipo de enquadramento artístico que mostra o recorte, e não pretende englobar o todo, mas sugerir a existência de um mundo para além do quadro: “tal tradição lança sua atenção à superfície fragmentária, minuciosa e ricamente articulada de um mundo que cabe descrever ao invés de explicar” (JAY, 2020:339). A moldura fragmentária rejeita o posicionamento do observador como totalizador e sua imposição de tipologias sobre o que vê. O enquadramento arbitrário aproxima, “saboreia a particularidade discreta da experiência visual” (JAY, 2020:339), e pretende ser uma cartografia.

Apesar de se afastar do pensamento racionalista cartesiano, o modelo descritivista dialoga com a arte renascentista italiana, no sentido de que “o impulso não matemático dessa tradição está em consonância com a indiferença à hierarquia, à proporção e à semelhança analógica características do perspectivismo cartesiano”(JAY, 2020:339). Jay observa, ao traçar correspondências entre os dois modelos e a lógica capitalista e a economia de mercado, que as distinções entre as pretensões artísticas de cada um deles se confundem, mas que um terceiro modelo representaria uma oposição maior ao modelo hegemônico cartesiano.

O terceiro modelo visual de que trata Jay seria o barroco, forma visual que rejeita a geometrização da tradição cartesiana, negando às obras a tridimensionalidade do espaço e a homogeneização do olho totalizador que vê à distância.

Em oposição à forma do Renascimento, cerrada, lúcida, linear, sólida, fixa e planimétrica (...) o barroco era pictórico, múltiplo e aberto, voltado aos recessos, dotado de um foco difuso (...) evocava o que era bizarro e peculiar, traços geralmente desprezados pelos defensores da clareza e da transparência da forma. (JAY, 2020:341)

Para Jay, o barroco expõe sua dependência da materialidade do suporte e assim dispõe de uma forte qualidade tátil, o que a impede de se tornar absolutamente ocularcentrista como o modelo cartesiano hegemônico. Se trata de um modelo

artístico que não pretende reduzir a multiplicidade dos espaços visuais, permitindo distorções na representação.

O autor conclui ressaltando que nenhum dos regimes escópicos pode (deveria) ser naturalizado como visão “correta” da realidade, nem pode legitimamente se sobrepor uma à outra visão. Jay considera que, apesar do perspectivismo cartesiano não ter saído de cena, ele foi enfraquecido e desnaturalizado pelos movimentos visuais de oposição, afirmação da qual discordo. Acredito que, nós, sujeitos ocidentais, incorporados, experienciamos, no nosso processo de produção de sentido majoritariamente visual, uma mistura dos efeitos dos regimes escópicos em nossas perspectivas. No entanto, não descarto a possibilidade da influência do perspectivismo cartesiano sobre pensamento humano ter sido suficientemente forte para permanecer naturalizado e permear nossas concepções de mundo até os dias de hoje. Por mais que experimentemos a realidade através de fragmentos de situações, ainda concebemos o mundo como uma imagem mais ou menos fixa e estável a partir de um imaginário totalizador.

#### **4.2. A Hegemonia da Visão na sociedade atual**

A partir do panorama apresentado por Jay a respeito dos regimes escópicos, podemos recorrer a Certeau (2014) e a Pallasmaa (2007) para duas perspectivas sobre os efeitos sociais da concepção do mundo centrada na visão. Enquanto Certeau coloca o simulacro panorâmico oferecido pelo modelo visual de representação da cidade como um artefato ótico usado para a dominação; Pallasmaa critica o empobrecimento da experiência sensorial, em consequência da supervalorização da visualidade na cultura ocidental. O autor defende que a visualidade privilegiada interfere na nossa capacidade de agir na sociedade, nos tornando alienados e passivos diante de suas opressões. Certeau, no entanto, identifica resistências, ainda que inconscientes, em meio à ordem hegemônica.

Ambas as visões reconhecem uma ordem sociocultural pautada em uma concepção de mundo visuocentrada. Segundo Certeau, vivemos em uma cultura orientada por uma “epopéia do olho”:

Da televisão ao jornal, da publicidade a todas as epifanias mercadológicas, a nossa sociedade canceriza a vista, mede toda a realidade por sua capacidade de mostrar ou

de se mostrar e transformar as comunicações em viagens do olhar. (CERTEAU, 2014: 47)

Da mesma maneira, Pallasmaa afirma que extensões tecnológicas que reforçam a supremacia do olho, imagens computadorizadas que achatam nosso olhar, e uma existência humana reduzida a uma “jornada retinal”, caracterizam o que ele chama de “Hegemonia da Visão”. Segundo o autor, a sociedade ocularcentrista rejeita os outros sentidos, “mais carnis”, como um gesto higienista. Para Dewey, essa resistência em reconhecer o lado sensual do homem vem de um receio de equivaler seu status ao nível bestial. Talvez uma herança religiosa: impedir que o homem exercite sua sensualidade é impedir que ele entre em contato consigo mesmo, e evitar que comece a questionar os poderes doutrinadores que domesticam seu corpo. No entanto, a negligência do homem em sua totalidade sensorial ao longo do tempo resultou em uma “patologia dos sentidos”(PALLASMAA, 2007).

Pallasmaa nos apresenta a ponderação de Levin a respeito do sentido dominante, que considera que a opressão exercida pela visão vem de uma motivação “agressiva” do sentido de “apreender e fixar, objetivar e totalizar: uma tendência a dominar, proteger e controlar”<sup>24</sup> (LEVIN, 1988 apud PALLASMAA, 2007:17, tradução livre). Tendência que afeta nosso pensamento, nos impondo estruturas às quais submetê-lo. Certeau observa essa tendência dominadora da visão nos processos de planejamento urbano. O autor atribui a ilusão de controle que permeia o ordenamento social às formas de contemplação da cidade desenvolvidas pelos regime escópicos da era moderna:

A vontade de ver a cidade precedeu os meios de satisfazê-la. As pinturas medievais ou renascentistas representavam a cidade vista em perspectiva por um olho que no entanto jamais existira até então. Elas inventavam ao mesmo tempo a visão do alto da cidade e o panorama que ela possibilitava. Essa ficção transformava o espectador medieval em olho celeste. Fazia deuses. (CERTEAU, 2014:158)

Este olho celeste representado nas pinturas extrapola as molduras e se torna um modelo mental de conceber a imagem, através de uma vista panorâmica que engloba o todo e ignora as particularidades. No decorrer do tempo as construções arquitetônicas realizaram esse desejo de uma visão panorâmica totalizadora da cidade, com edifícios cada vez mais altos. Uma arquitetura que alimenta em seus

---

<sup>24</sup> “to grasp and fixate, to reify and totalise: a tendency to dominate, secure, and control.”

usuários o que Certeau, em referência à psicanálise, chama de “pulsão escópica”, e que materializa uma utopia de “poder onividente” (CERTEAU, 2014:158).

A visualidade exacerbada oferece essa ilusão de controle, ao mesmo tempo que nos torna espectadores desencarnados do ambiente a nossa volta. Podemos observar essa dissociação de duas formas. Uma é através da possibilidade de colocar o objeto observado a uma distância considerável para sua análise e categorização - duas funções exercidas no processo de racionalização do mundo. O pintor Braque, segundo Hall, explicita essa relação de forma pontual quando afirma que “o mundo tátil separa o sujeito dos objetos, enquanto o mundo visual separa objetos uns dos outros”<sup>25</sup> (HALL, 1990:60, tradução livre). A outra forma de dissociação é pela saturação de estímulos, o fluxo contínuo de imagens retém a atenção do sujeito sempre fora de si mesmo, nos objetos observados. Como num *loop*, o ciclo de percepção e aprendizagem é interrompido antes da retroação da experiência presente sobre os saberes anteriores - a introspecção daquilo que foi observado. O resultado é um sujeito alienado do ambiente que o cerca, da sociedade e de suas questões sociais. Enquanto os outros sentidos nos conectam ao mundo, a visão nos separa dele.

O olho conquista seu papel hegemônico na prática da arquitetura, consciente e inconscientemente, apenas gradualmente com o surgimento da ideia de um observador sem corpo. O observador se desapega de uma relação encarnada com o meio ambiente através da supressão dos outros sentidos, em particular por meio de extensões tecnológicas do olho e da proliferação de imagens.<sup>26</sup> (PALLASMAA, 2005:27, tradução livre)

Certeau segue pelo mesmo caminho ao afirmar que o pensamento visual totalizador afasta o espectador da prática ordinária da cidade onde as múltiplas incoerências movimentam a vida urbana, e transforma seus sujeitos em uma massa homogeneizada, desprovida de particularidades. Para o sociólogo, o “olho totalizador” se impõe sobre os discursos internos e coletivos, e sobre os

<sup>25</sup> “tactile” space separates the viewer from objects while “visual” space separates objects from each other.

<sup>26</sup> The eye conquers its hegemonic role in architecture practice, both consciously and unconsciously, only gradually with the emergence of the idea of a bodiless observer. The observer becomes detached from an incarnate relation with the environment through the suppression of the other senses, in particular by means of technological extensions of the eye, and the proliferation of images.

ordenamentos dos lugares sociais. A visualidade, distanciando o espectador das práticas cotidianas, o dissocia das próprias histórias que sustentam esses lugares.

Segundo Pallasmaa, o rápido processamento e maior especialização torna a visão o único sentido capaz de acompanhar a velocidade das mudanças na sociedade. Com o rápido avanço tecnológico vimos nossa experiência do tempo se transformar em um presente perpétuo marcado por estímulos constantes, onde a imediatez predomina. O mundo visual é o mundo da imediatez, da entrega pronta do significado, do processamento mental otimizado por estereótipos. Segundo o autor, a velocidade e simultaneidade da cultura visual é o que achata nossa experiência do mundo. Matos (2011), se refere a essa crise da experiência em sua palestra:

Hoje temos o sensacionalismo, impactos tanto súbitos quanto breves. Não há aprendizado, experiência, reflexão de valores, etc. Tempo que vivemos por ser vazio e monótono (diferente de tédio) que precisa ser preenchido, com excessos (drogas, comida, disputas), de maneira a nos auxiliar a matar o tempo, um tempo que precisa ser esquecido e não experienciado. (MATOS, 2011)

A filósofa chama a atenção para o fato de que a crise na experiência é também uma crise da imaginação, e alerta para uma perda de liberdade - “somos mais agidos do que agentes, o tempo vazio impõe a nós seu ritmo acelerado e executamos tarefas cujo sentido nos escapa” (MATOS, 2011). A imediatez do tempo em que vivemos não permite tempo para reflexão sobre os padrões culturais que consumimos e acabamos por responder mecanicamente a tarefas. Também não permite espaço para introspecção, nem para a imaginação de outras significações.

Com sua vontade de controle, a visão não oferece, ela impõe uma forma de conceber o mundo, confundindo “perspectiva” com “evidência”. Fabrica esterótipos, enquanto invisibiliza os mecanismos por trás da fabricação. Apresenta um mapa pronto da realidade, com lugares estabelecidos, mas sem os percursos.

O incessante fluxo de imagens nos torna espectadores hipnotizados. Voltando à concepção de Dewey sobre experiência, observamos que a experiência da cultura ocularcentrista é limitada pelo excesso da receptividade. Constantemente recebendo estímulos, transforma nossa experiência numa constante recepção passiva, impedindo a verdadeira apreensão das coisas, sua percepção.

O desequilíbrio, de qualquer lado, obscurece a percepção das relações e torna a experiência parcial e distorcida, com escasso ou falso significado. (...) Nenhuma experiência tem oportunidade de completar-se a si própria porque alguma coisa mais entra em cena muito rapidamente. O que é chamado de experiência torna-se tão disperso e misturado, dificilmente faz jus ao nome. A resistência é tratada como uma obstrução a ser evitada, não como um convite à reflexão. O indivíduo vem a procurar, inconscientemente, mais do que por escolha deliberada, situações nas quais possa fazer o maior número de coisas no menor tempo. (DEWEY, 1980:96)

Como visto anteriormente, Certeau identifica gestos de resistência nas práticas cotidianas. O autor coloca a figura do pedestre como aquele que transgride a ordem escrita na cidade planejada. O pedestre oferece um olhar vindo de baixo, que foge do olhar celeste, presunçoso, totalizador que a ordem oferece. Para o autor, a criatividade cotidiana atua em uma produção de sentidos clandestina. Práticas do dia a dia com procedimentos populares subvertem *métodos* impostos pela hegemonia sociocultural, muitas vezes de maneira inconsciente: “tudo se passa como se uma espécie de cegueira caracterizasse as práticas organizadoras da cidade habitada” (CERTEAU, 2014:159). O cidadão, imerso em suas práticas, é ao mesmo tempo alheio à resistência que produz através delas, dentro da ordem social.

Diante da legibilidade que a ordem totalizadora impõe, os pedestres se transformam em leitores nada passivos, se apropriando do texto da cidade, tornando-o habitável. Assim se dão modos de fazer e operações espacializadoras delinquentes, que reorganizam o espaço social.

Para Pallasmaa, a esperança de libertação da ordem reside na *visão desfocada*. Segundo o autor, é através dela que o homem poderá se libertar das imagens cristalizadas do mundo e explorar novos campos de pensamentos. Da mesma forma, acredito que a imersão no escuro possa ser uma forma de insubordinação à ordem visual imposta. Refletindo sobre a afirmação de Dewey, o desconforto que o escuro oferece pode ser a resistência que convida à reflexão. Talvez por isso algumas pessoas evitem o escuro, por ele significar uma obstrução do mundo confortável e estável que a visão apresenta.

No entanto, considero que a imersão no escuro abre espaço para outras sensorialidades. A experiência do escuro exacerba sentidos sonegados pela dominância da visão na vida comum, reconectando talvez o caminho reflexivo a eles, e neutralizando um pouco a hegemonia da visão nos processos de significação. Entendo que a imersão no escuro pode ser uma experiência sensível do vazio necessário para a imaginação, erradicada da cultura ocularcentrista.

Como diz Certeau sobre as práticas ordinárias que tecem a realidade que vivemos, a proximidade com o *fazer* é marcada por uma espécie de cegueira que produz outro tipo de conhecimento. Considero que uma experiência sensível do escuro também possa se referir a essa *cegueira*, como a possibilidade de sua conscientização, no sentido de permitir que processos delinquentes de conceber o mundo venham à consciência.

Segundo Dewey, “para tornarmo-nos impregnados de um assunto, temos primeiramente de submergir nele. Quando somos apenas passivos frente a um cenário, este nos oprime e, por falta de atividade de resposta, não percebemos aquilo que nos esmaga” (DEWEY, 1980:103). Refletindo sobre o método empírico do autor, considero que o potencial transformador da experiência do escuro reside antes de mais nada em uma revelação do caráter fabricado da nossa ideia de realidade. Como na exposição de Galan, onde a experiência da imersão revela a seus visitantes a natureza fabricada de sua percepção, no escuro encontro um potencial de evidenciar que muitas vezes aquilo que tomamos por realidade concreta, pré-existente, é na verdade fruto de convenções: produto reflexivo secundário.

Ainda que provenientes de uma experiência primária material, as características da realidade que tomamos muitas vezes por permanentes e incontestáveis, o são dentro de um contexto específico, e sua percepção sofre a influência da bagagem semântica do percebedor, dos seus desejos e expectativas. Assim, o escuro se torna o elemento perturbador do campo semiótico instaurado pela visualidade. O vazio aberto por ele representa a tensão entre os saberes anteriores e a experiência presente, necessária para a desconstrução do naturalizado. Ele afeta a subjetividade do espectador, na medida em que quebra o fluxo de imagens e abre espaço para novos campos de significações.

A sobreposição do ponto de vista da diferença sobre o universo conhecido caracteriza o efeito de retroação da imersão no escuro. No escuro, o espaço toma novas proporções, os objetos não se comportam como o previsto e adquirem aspectos antes ignorados, formatos diferentes, despertando novas sensações e emoções em nós. Como sugere Dewey, a submersão neste novo universo sensorial possibilita que os estereótipos estabelecidos em nossas convenções se tornem passíveis de questionamento. Uma vez reconhecida a presença de mecanismos de

fabricação da imagem do mundo, é possível entender à quem serve os sentidos que ela carrega, e ressignificá-la.

## 5 O escuro na produção de sentido

Até o momento procurei demonstrar o potencial transformador da experiência imersiva do escuro ilustrando a íntima relação entre ambiente, percepção e produção de sentido. Abordando os efeitos da visualidade na experiência do espaço e no comportamento dos indivíduos, localizei a situação do escuro numa sociedade visuocentrada, que tanto se concebe a partir de um ponto de vista totalizador como se experimenta a opressão de seus produtos visuais.

Vivemos num constante processo de enquadramento, através do qual produzimos sentido das nossas experiências. No entanto, raramente pensamos naquilo que não entra no corte. Se considerarmos que a percepção sensorial é constituída essencialmente pela sensação de contrastes (percebemos o claro, em relação ao escuro, a forma em relação ao fundo, o liso em relação ao rugoso, etc) e que nesse processo há uma seleção daquilo que entra no enquadramento de nossas vidas, o que fica para fora desse enquadramento sensorial afeta simbolicamente o que está dentro?

Na conceituação da experiência estética e na contextualização da Hegemonia da Visão, identifiquei a potência transformadora da imersão no escuro na sua capacidade de romper com padrões conceituais orientados pela visão. Vimos que a experiência sensorial do escuro como experiência estética representa a possibilidade de interromper o fluxo cognitivo habitual, abrindo a possibilidade de novas práticas do espaço e assim novas produções de sentido.

Como colocado anteriormente, o trabalho da empresa Dialogue Social Enterprise teve um papel importante de inspiração para a reflexão sobre as questões aqui apresentadas. Mais especificamente, a minha própria experiência imersiva foi crucial no levantamento dessas questões. O espaço da exposição “Diálogo no Escuro” foi o território mais *estrangeiro* que já habitei. Encontrei a exposição por acaso, em uma visita ao Museu Histórico Nacional que cedeu um de seus espaços à estrutura. Normalmente a visitação acontece por grupos de no máximo oito pessoas, mas no horário que fui o museu encontrava-se vazio e o

grupo da minha visitação acabou sendo composto apenas por mim, minha mãe e a guia.

Como colocado na introdução, o trabalho da empresa Dialogue Social Enterprise teve um papel importante de inspiração para a reflexão sobre as questões aqui apresentadas. Mais especificamente, a minha própria experiência imersiva foi crucial no levantamento dessas questões. O espaço da exposição “Diálogo no Escuro” foi o território mais *estrangeiro* que já habitei. Encontrei a exposição por acaso, em uma visita ao Museu Histórico Nacional que cedeu um de seus espaços à estrutura. Normalmente a visitação acontece por grupos de no máximo oito pessoas, mas no horário que fui o museu encontrava-se vazio e o grupo da minha visitação acabou sendo composto apenas por mim, minha mãe e a guia.

Meu percurso da exposição foi marcado por uma sensação de mergulho interminável no desconhecido. A estabilidade da experiência habitual do mundo desapareceu assim que entrei no escuro absoluto, e uma mistura de confusão física e confusão mental tomou conta do que, “normalmente”, seria um simples caminhar. De repente, o simples ato de caminhar suscitava uma série de emoções, dentre elas a combinação de medo com fascínio, como se eu estivesse acabado de entrar em um mundo lúdico. Uma expectativa sensorial exacerbada, uma sensação constante de contato iminente e tentativas frustradas de encaixar os estímulos táteis em imagens mentais da memória visual são alguns dos aspectos do estranhamento causado por estar percorrendo um espaço no escuro.

Ao final dos quarenta e cinco minutos de trajeto, nos sentamos em um outro ambiente à meia-luz (uma fase de transição para os olhos antes da saída) e pudemos conversar com a guia. Nesta conversa, perguntei pela primeira vez a uma pessoa cega de eram constituídos seus sonhos. Ela respondeu que havia perdido a visão mais tarde na vida, e, por isso, ainda sonhava com imagens. Mas que outra guia da exposição, cega de nascença, alegava sonhar com imagens também. Imediatamente minha mente deu um salto e me dei conta de que tentava, mentalmente, transpor as fronteiras da minha própria natureza sensorial para tentar conceber uma experiência aparentemente indecifrável ao meu repertório simbólico. Que imagens eram essas com as quais ela sonhava?

A exposição me deu a oportunidade de conversar com outros guias cegos e conhecer um pouco de suas histórias. Em outra ocasião, ao perguntar a outro guia da exposição, que também perdera a visão mais tarde na vida, o que aconteceu com

as lembranças afetivas da época que enxergava (como festas de aniversário, momentos em família, etc), ele me respondeu que os aspectos visuais das lembranças foram aos poucos desaparecendo e dando lugar a aspectos de outros sentidos, e suas lembranças foram ressignificadas. Mais tarde, a reflexão sobre o assunto suscitou a questão que me levou de volta ao estudo de Orlandi, sobre o silêncio: uma vez interrompido o fluxo cognitivo habitual, qual relação podemos delinear entre o escuro e o sentido?

O estudo de Orlandi nos mostra processos de produção de significação estabelecidos pelas formas do silêncio. Para a autora, o silêncio é provido de uma materialidade que é apreendida na relação entre real e imaginário, e nas tensões entre essas duas dimensões no que diz respeito aos mecanismos ideológicos por trás delas. No entanto, antes de desenvolver a correspondência entre o escuro e o silêncio, gostaria de recuperar as considerações CERTEAU, a fim de introduzir o correlato entre produção de sentido e práticas dos espaço que contextualiza esta última parte.

## 5.1.

### **Percursos no espaço que deslocam sentidos**

Utilizando sempre a cidade como lugar de materialização de forças hegemônicas, Certeau disserta sobre a divisão entre saber erudito e saber prático. Sua exposição de situações onde a resistência de práticas ordinárias frente à ordem sociocultural se relaciona com a linguagem se mostra relevante para a hipótese de movimento dos sentidos permitido pela experiência imersiva do escuro.

Como visto anteriormente, observa-se, em um primeiro momento, a analogia feita entre a lógica de produção-consumo e a relação escrita-leitura. Certeau difere da visão de Pallasmaa à respeito da passividade imposta pela concepção visual da realidade, quando diz que a legibilidade produzida pela visão panorâmica da cidade não transforma o sujeito em um leitor passivo, mas em um transgressor do texto estabelecido. O autor reconhece que “a leitura (da imagem ou do texto) parece aliás constituir o ponto máximo da passividade que caracteriza o consumidor, constituído em *voyeur* (troglodita ou nômade) em uma ‘sociedade do espetáculo’” (CERTEAU, 2014:48). No entanto, defende uma apropriação do texto feita pelo leitor, que afirma sua identidade atuando sobre o mundo do autor.

(...) flutuação através da página, metamorfose do texto pelo olho que viaja, improvisação e expectativa de significados induzidos de certas palavras, intersecções de espaços escritos, dança efêmera. (...) Essa mutação torna o texto habitável, à maneira de um apartamento alugado. (CERTEAU, 2014:48)

Assim o fazem os sujeitos na cidade: com seus modos de fazer e operações cotidianas, fazem usos imprevistos do sistema imposto, se apropriando dele. Transformam a legibilidade urbana em textos próprios, “não assinados”, não reconhecidos pelos escritores oficiais. Certeau prossegue explicando que o enfoque utilizado na descrição da cultura popular se compara à problemática do enunciado, cujos “procedimentos (‘enunciativos’) articulam intervenções, seja no campo da língua, seja na rede das práticas sociais” (CERTEAU, 2014:75), com sistemas de significado e de fabricação. Os modos de fazer cotidianos,

(...) indicam, portanto, uma historicidade social na qual os sistemas de representações ou os procedimentos de fabricação não aparecem mais só como quadros normativos, mas como instrumentos manipuláveis por usuários (CERTEAU, 2014:78)

Dentro desta perspectiva, a ordem visual da realidade nos apresenta um sistema de representações, que, tomadas por evidências, se confundem com a realidade mesma. As representações viram referências fixas, como num *mapa*, onde se mostram apenas lugares estabelecidos, demarcados. Uma projeção que, “visível, tem como efeito tornar invisível a operação que a tornou possível” - seus percursos. “Essas fixações constituem procedimentos de esquecimento” (CERTEAU, 2014:163).

O autor ainda afirma que todo discurso é um percurso e compara o ato de caminhar ao ato da fala, utilizando a oposição entre observadores e caminhantes para metaforizar a divisão entre o saber erudito e o saber comum. Para Certeau o ato de caminhar constitui um espaço de enunciação, onde o caminhante atualiza demarcações e proibições. Ele representa o ato de *ir* (ação espacializante que caracteriza as operações, as maneiras de fazer) em oposição ao ato de *ver* (do olhar totalizador, da imagem do alto que só permite a visibilidade da ordem dos lugares).

Vendo as coisas no nível mais elementar, ele tem com efeito uma triplice função “enunciativa”: é um processo de apropriação do sistema topográfico pelo pedestre (assim como o locutor se apropria e assume a língua); é uma realização espacial do lugar (assim como o ato de palavra é uma realização sonora da língua); enfim, implica relações entre posições diferenciadas, ou seja, “contratos” pragmáticos sob a forma de movimentos (assim como a enunciação verbal é “alocução”, “coloca o

outro em face” do locutor e põe em jogo contratos entre colocutores) (CERTEAU, 2014:164)

A relação explicitada por Certeau se mostra de suma relevância para compreender a experiência imersiva do escuro como uma experiência espacializante também. Um caminhar onde o ato de ir se sobrepõe completamente ao ato de ver. Como na experiência estética, uma experiência completamente dissociada da visão desloca categorizações, permitindo a ressignificação das narrativas que organizam aquele espaço. Pois como Certeau explica,

Essas aventuras narradas, que ao mesmo tempo produzem geografias de ações e derivam para os lugares comuns de uma ordem, não constituem somente um “suplemento” aos enunciados pedestres e às retóricas caminhatórias. Não se contentam em deslocá-los e transpô-los para o campo da linguagem. De fato, organizam as caminhadas. Fazem a viagem, antes ou enquanto os pés executam. (CERTEAU, 2014: 183)

Como visto anteriormente, a língua que falamos tem um papel fundamental no nosso processo de enquadramento sensorial. Através de termos e categorias próprios da nossa cultura, ela direciona nossa atenção para aspectos específicos, enquadrando nossa experiência do espaço que habitamos dentro da moldura do campo semiótico que as categorias delimitam. No entanto, como Certeau nos mostra, nossas descrições e narrações exercem mais do que um papel de enquadramento, elas organizam comportamentos e relações. O relato tem a função de fundação, autorização. Ele abre um “teatro de legitimidade” a ações efetivas (CERTEAU, 2014:192).

Na categorização da realidade objetiva, corta-se a conexão intrínseca entre identidade e alteridade, sendo possível apenas medir a distância entre o eu e o outro, e não realmente conhecê-lo. Certeau mostra que a proximidade com o *fazer* permite um conhecimento do mundo que o olhar não alcança, uma proximidade que torna os sujeitos cegos à própria criatividade. Quando a sociedade visuocentrada “(...) não oferece mais saídas simbólicas e expectativas de espaços a pessoas ou grupos” (CERTEAU, 2014:198) a experiência do escuro oferece uma espécie de *proximidade com o fazer* diferente da proximidade que cega. Desta vez, se trata de uma proximidade que, por se configurar no escuro, evidencia. Sua qualidade de experiência estética permite que a percepção se complete, tornando perceptíveis as demarcações do mapa visível, bem como suas fronteiras. O percurso feito no escuro abre, então, a possibilidade de uma redistribuição de forças no universo simbólico,

ao criar um novo espaço para outras narrativas significarem. Ou seja, ele possibilita o movimento dos sentidos

## 5.2.

### **Escuro e silêncio na produção de sentido**

A perspectiva de Certeau nos mostra que são possíveis outras maneiras de significar na sociedade, em meio à ordem. São as maneiras delinquentes, as transgressões dos métodos impostos pela ordem sociocultural. O autor vê no ato da fala os caminhos pelos quais os praticantes da língua - praticantes da ordem - afirmam suas significações alternativas. Em seu estudo, Orlandi (1997) nos mostra um lugar da fala que indica a multiplicidade dos sentidos: o silêncio. Silêncio e escuro compartilham o mesmo lugar no senso comum: o vazio. Comumente postos em relação a seus pares significativos (a linguagem para o silêncio, e a imagem para o escuro), ambos são concebidos de forma negativa - como intervalo, ausência... o *Nada*. A partir da concepção de Orlandi, me proponho a desenvolver uma correlação entre escuro e silêncio, na tentativa de expor a dimensão do escuro que considero mais próxima de sua essência: a sua potência significativa.

A abordagem da autora difere das abordagens tradicionais da linguística, que colocam o silêncio como “não-dito”, o implícito, o pressuposto - onde a partir do dito você calcula aquilo que não é dito e que pode fazer parte da maneira de significar. Considerado em função da linguagem verbal, ao silêncio é imposta uma posição secundária, a de complemento. Dentro deste contexto é possível identificar diferentes formas de silêncio, as quais Orlandi separa em duas grandes divisões: o silêncio que ela chama de fundador - o silêncio sem o qual nada significaria; e a política do silêncio, que se subdivide em silêncio constitutivo, aquele inescapável, já que “todo dizer cala algum sentido necessariamente”, e o silêncio local (ORLANDI, 1997).

Boa parte de seu livro é dedicado a identificar dentro desta última subdivisão a censura, onde uma força autoritária exerce um poder local de proibir (ou de tentar proibir) um dizer, um significar. A tentativa de impedir certos sentidos de significarem não se sustenta por muito tempo, pois os sentidos estão sempre em movimento e saem de um lugar para significarem em outros. O estudo sobre a censura merece uma atenção especial, no entanto, nesta pesquisa, para estabelecer

a relação fundamental entre escuro e silêncio, me atenho à primeira forma: a do silêncio fundador.

Antes de mais nada, é importante retirar o silêncio do lugar de dependência da fala. Ele não deriva seu sentido delas, não é contrapartida do dito, não depende do dizer. O silêncio, segundo a autora, é matéria significativa em si, e a nossa relação com o sentido é primordialmente uma relação com o silêncio. Sua análise do silêncio consiste em sua dimensão simbólica, o silêncio pensando sujeitos e sentidos; ou seja, os “processos de produção de sentido estabelecidos pelo silêncio” (ORLANDI, 1997:66). O silêncio não se reduz à ausência de palavras. Assim,

Ele tem significância própria. E quando dizemos fundador estamos afirmando esse seu caráter necessário e próprio. Fundador não significa aqui “originário”, nem o lugar do sentido absoluto. (...) Ele é, sim, a possibilidade para o sujeito de trabalhar sua contradição constitutiva, a que o situa na relação do “um” com o “múltiplo”, a que aceita a reduplicação e o deslocamento que nos deixam ver que todo discurso sempre se remete a outro discurso que lhe dá realidade significativa. (ORLANDI, 1997:23)

Orlandi afirma que é sua materialidade simbólica que permite que o silêncio abandone o lugar secundário que lhe foi atribuído historicamente, deixando de ser complemento da linguagem para simplesmente ser. O silêncio não fala, ele *é*. Independente da linguagem, no silêncio, os sentidos significam. Ele não é ausência de palavras: elas vêm carregadas de silêncio. No esforço de resistir ao binarismo, a autora inverte a estrutura do pensamento tradicional e coloca o silêncio como continuum de significação - sendo a palavra sua interrupção.

Essa possibilidade, aliás, já está tematizada na linguagem corrente em expressões que se opõem, como as que seguem

Estar em silêncio/Romper o silêncio  
 Guardar o silêncio/Tomar a palavra  
 Ficar em silêncio/Apropriar-se da palavra

Onde se pode perceber o silêncio como estado primeiro, aparecendo a palavra já como movimento em torno. (ORLANDI, 1997:33)

O silêncio fundador seria o princípio de toda significação, a própria condição da produção de sentido. Esta formulação confronta a ideia de vazio da linguagem, sugerindo que na verdade se trata de seu horizonte. A autora utiliza a concepção de J. de Bourbon Busset para endossar a ideia de que o silêncio é matéria significativa por excelência. Ao mesmo tempo que ele é indício de uma totalidade significativa, ele também aponta para uma incompletude constitutiva da linguagem no que diz

respeito ao sentido. Há uma tentativa de dar conta de todos os sentidos, no entanto, para se dizer uma coisa você precisa necessariamente deixar de dizer todas as outras.

Segundo a autora, o silêncio “nos aponta que o fora da linguagem não é o nada mas ainda sentido” (ORLANDI, 1997:13), e esta não se trata de mais do que um “recorte da significação em unidades discretas” (idem, 1997:73). Esta concepção do silêncio fundador leva a distinção entre a significação pela linguagem e a significação pelo silêncio:

- a. de um lado, temos a análise como fragmentação, em que a significação aparece como uma relação que o sujeito mantém com a linguagem sob o domínio do segmentável;
- b. de outro, temos a consideração da significação como um continuum, não-segmentável mas ainda significante (ORLANDI, 1997:75)

Ao longo de sua análise verificamos uma série de semelhanças com as concepções apresentadas pelos autores anteriores à respeito da visualidade. Segundo Orlandi, o homem, “condenado” a significar, está “irremediavelmente constituído pela sua relação com o simbólico”, em uma “injunção à interpretação”. Na perspectiva semiótica dominante, linguagem (verbal e não-verbal) se sobrepõe à significação, resultando a redução de que a matéria significante precisa da fala para fazer sentido. Desta forma, se instaura o que a autora chama de “império do verbal”: “vê-se assim o silêncio como linguagem e perde-se sua especificidade, enquanto matéria significante distinta da linguagem” (ORLANDI, 1997:32), que podemos relacionar ao conceito de hegemonia da visão, de Pallasmaa.

Esta correspondência se estende à análise que a autora faz sobre a censura. Suas reflexões sobre os “modos de se apagar sentidos, de se silenciar e de se produzir o não-sentido onde ele mostra algo que é ameaça”(ORLANDI, 1997:14) se relacionam com a imposição de discursos ocorrida numa sociedade visuocentrada e com a ilusão totalizadora da visão. A imposição que verificamos no domínio de certas imagens que orientam o imaginário social, enquanto forçam outros sentidos (simbólicos e físicos) ao esquecimento.

Assim como a saturação causada pela visualidade exacerbada, a autora também aponta que “a busca pela completude da linguagem - o que implicaria a ausência do silêncio - leva à falta de sentido pelo muito-cheio”(ORLANDI, 1997:71). A mesma dimensão que remete o silêncio ao caráter de incompletude da

linguagem também remete o escuro à incompletude da visualidade. O coloca no lugar do que escapa à nomeação e a apreensão pela linguagem, lugar de livre circulação. Uma incompletude que se torna evidente na imersão no escuro, quando um tumulto no universo sensorial provoca um deslocamento dentro do universo simbólico. Um movimento onde se sente instabilidade das convenções, como na relação incerta entre conhecido, reconhecível e o novo que emerge do encontro com o desconhecido. Essa noção de incompletude que Orlandi afirma ser necessária para o significar. Ela, assim, remove o silêncio de seu caráter passivo e negativo, e um deslocamento para o lugar de significação.

(...) todo dizer é uma relação fundamental com o não-dizer. Esta dimensão nos leva a apreciar a errância dos sentidos (a sua migração), a vontade do ‘um’ ( da unidade, do sentido fixo), o lugar do non sense, o equívoco, a incompletude (lugar dos muitos sentidos, do fugaz, do não-apreensível), não como meros acidentes da linguagem, mas como o cerne mesmo de seu funcionamento. (ORLANDI, 1997:12)

Orlandi explica que o discurso toma a aparência da unidade, uma ilusão por efeito ideológico, necessária na construção do imaginário discursivo. Para a autora, o discurso é onde materialidade da língua e materialidade da história se encontram, ele é materialidade da ideologia. Mais uma vez, vemos no discurso uma plataforma de disputas entre lugares e espacialidades, onde “a materialidade linguística é o lugar da manifestação das relações de força e de sentidos que refletem os confrontos ideológicos” (ORLANDI, 1997:21).

A relação entre a reflexão sobre o silêncio e a imersão no escuro pode ser verificada também na afirmação de que “pensar o silêncio é problematizar as noções de linearidade, literalidade, completude” (ORLANDI, 1997:48). Linearidade e literalidade que, como visto anteriormente, podem ser identificadas na visão, com sua “vontade de controle”, de fixar sentidos (PALLASMAA, 2005). Diferentemente CERTEAU, em sua análise, Orlandi se aproxima da concepção da visão e diz que o ato da fala separa, distingue, disciplina o significar, em um projeto de “sedentarização do sentido”, e que a linguagem trata de “segmentos visíveis e funcionais que tornam a significação *calculável*” (ORLANDI, 1997:34).

Junto a esta estagnação, produz-se a ilusão de que “no silêncio não há o que dizer, só o já-dito. Ou seja, o silêncio seria o que não é preciso ser dito” (ORLANDI, 1997:91). No entanto, ao admitirmos um espaço de significação para

além da linguagem, a reflexão sobre o movimento entre a unidade (ilusória) do discurso e suas possibilidades é essencial para entender que

(...) que o sentido não está (alocado) em lugar nenhum, mas se produz nas relações: dos sujeitos, dos sentidos, e isso só é possível, já que sujeito e sentido se constituem mutuamente, pela sua inscrição no jogo das múltiplas formações discursivas (que constituem as distintas regiões do dizível para os sujeitos) (ORLANDI, 1997:20)

Há diferentes espaços discursivos em que o sujeito se inscreve: espaços pessoal, social, político, ideológico, subjetivo, de discursividade, se atravessam na formação do sujeito. Como a autora coloca, as diferentes regiões do discurso não são acessíveis a todos os locutores. Podemos observar essa restrição na produção de sentido também no que diz respeito à sociedade ocularcêntrica. Nela os processos de significação são visuocentrados, ou seja, definidos a partir de “lugares de fala” que contém apenas a perspectiva da realidade a partir da visualidade, não acessível a pessoas cegas, por exemplo. Considerando que a linguagem verbal se apoia em uma quantidade considerável de referências visuais em suas determinações abstratas, não seria de todo estranho considerar que o mundo visual materializa também o contato entre a ideologia e a linguística - no que diz respeito à ideologia do visual na hegemonia da visão.

É preciso entender o silêncio como espaço de subjetividade, “lugar tenso onde jogam mecanismos discursivos da relação com a alteridade”(ORLANDI, 1997:80). Um lugar do movimento dos sentidos tanto quanto o movimento do sujeito. No discurso o sujeito trabalha sua relação com sua identidade e a alteridade, já que na afirmação da identidade o sujeito precisa “inscrever-se em uma (e não outra) formação discursiva para que suas palavras façam sentido” (ORLANDI, 1997:78). Essa delimitação demarca o sujeito em relação ao outro, num processo de distinguir e integrar ao mesmo tempo (a fronteira que separa é a mesma que a conecta, pertence aos dois). Para a autora, o silêncio significativo trabalha a relação do sujeito com estas diferentes formações discursivas, sua relação com a divisão e com o múltiplo, apontando uma incompletude no próprio sujeito, que garante seu movimento, e sem a qual o sujeito sofreria uma asfixia dos sentidos. Em suas palavras:

A incompletude é uma propriedade do sujeito (e do sentido), e o desejo de completude é que permite, ao mesmo tempo, o sentimento de identidade, assim como, paralelamente, o efeito de literalidade (unidade) no domínio do sentido: o

sujeito se lança no seu sentido (paradoxalmente universal), o que lhe dá o sentimento de que este sentido é uno (ORLANDI, 1997:81)

Numa sociedade visuocentrada, o sentido foi domesticado pela ordem sociocultural visual. A naturalização é um procedimento de apresentar, como universais e eternas, condições de produção de sentido específicas. Da mesma forma, Orlandi reforça que

O processo ideológico não se liga à falta mas ao excesso. A ideologia representa a saturação, o efeito da completude que, por sua vez, produz o efeito de “evidência”, sustentando-se sobre o já-dito, os sentidos institucionalizados, admitidos por todos como ‘natural’.

(...)

Pela ideologia há a transposição de certas formas materiais em outras, isto é, há simulação (e não ocultação) em que são construídas transparências para serem interpretadas por determinações históricas que aparecem, no entanto, como evidências empíricas. (ORLANDI, 1997:100-101)

A autora ressalta que a tentativa de entender a materialidade simbólica do silêncio contribui para o alargamento da compreensão da nossa relação com as palavras. Sua explanação sobre ideologia apenas reafirma o que vimos nos capítulos anteriores, que podemos conceber a visualidade da cultura ocularcentrista como uma ideologia, que pretende naturalizar concepções de mundo fabricadas através da domesticação dos sentidos. Desta forma, mais uma vez, a imersão no escuro representa o lugar de resistência à ordem instaurada, e a libertação dos sentidos através da ruptura com o simulacro.

## 6 Considerações finais

Orlandi abre mão do aspecto sonoro do silêncio para localizá-lo no espaço de subjetividade dos processos de significação. Na presente pesquisa, no entanto, procurei demonstrar que é precisamente sua experiência sensorial que ativa no escuro seu potencial de significação. A partir de uma quebra do padrão sensorial de percepção (o visual), a imersão no escuro apresenta os efeitos de uma experiência estética. Ou seja, a introspecção da ausência na experiência imersiva do escuro se torna imprescindível para a consumação da experiência estética. A partir dela, o processo de percepção se concretiza, alcançando a tomada de consciência dos padrões do universo visual.

Como dito inicialmente, tudo aquilo que *é* se afirma de alguma forma, sendo a visualidade uma das maneiras mais fortes de afirmação da realidade. No entanto, como coloca Sorenson (2009), a percepção da ausência não é a percepção de um aspecto positivo da experiência, mas do seu aspecto negativo.

(...) a percepção do escuro, do frio e o silêncio é a percepção do que não é e não do que é. (As ausências não estão na extremidade inferior de uma hierarquia do ser.) (...) Ouvir o silêncio é a percepção mais negativa: não há nada positivo sendo sentido e nenhuma sensação positiva representando essa ausência.<sup>27</sup> (SORENSEN, 2009:130, tradução livre)

Como em uma superfície texturizada é possível perceber o alto relevo e o baixo relevo, a percepção do escuro, apesar de admitir a afirmação de uma qualidade, o breu, ela é a experiência do seu oposto, aquilo que ele não *é*, sua qualidade negativa, ou seja, a ausência à que ele remete. Acredito ser possível conceber a experiência do escuro em duas fases: a introspecção da ausência, como um dos fatores condicionais da consumação da experiência estética do escuro, importante para a ruptura do fluxo habitual de cognição, que, por sua vez, vai permitir a segunda fase - uma nova percepção do escuro como espaço significativo independente.

---

<sup>27</sup> (...) the perception of the dark, the cold, and silence is perception of what is not rather than what is. (Absences are not at the low end of a hierarchy of being.) (...) Hearing silence is the most negative of perceptions: there is nothing positive being sensed and no positive sensation representing that absence.

Utilizo o termo introspecção aqui como o processo pelo qual o sujeito forma crenças sobre seus próprios estados mentais. Em “Hearing silence: The perception and introspection of absences” (2009), Sorenson cita o prefácio da obra “A Theory of Sentience” de Austen Clark em que um estado de meditação com os olhos fechado é descrito. A meditação com os olhos fechados é para “evitar a distração dos sentidos” (SORENSEN, 2009:129), sugerindo mais uma vez que o processamento de dados visuais pode interferir na sensação dos outros sentidos a ponto de afetar a capacidade de introspecção. O autor argumenta que um outro ponto do episódio descrito é o fato de que quando você se dá conta de que você está cego, surdo, ou “sem sensações” em geral, você está introjetando a ausência de sensações. A introspecção é sua única forma de detectar a ausência.

Escutar o silêncio, por exemplo, é a percepção mais negativa que existe, pois não há nada de positivo sendo sentido e nenhuma sensação positiva representando esta ausência. A diferença entre sensação da ausência do estímulo e a ausência da sensação é importante para a concepção de introspecção utilizada aqui. No caso do escuro, diferenciar a sensação de ver o escuro da impossibilidade de enxergar representa um desafio que ultrapassa o campo circunscrito por esta pesquisa. Portanto, a ausência a que me refiro é a de estímulos visuais na experiência de pessoas videntes, especificamente. Sorenson menciona o estudo de Hughes et al. (2001) que discute a ativação de neurônios no reconhecimento de pausas e lacunas auditivas, apontando para uma possível base neurológica na introspecção das sensações. Correlacionando-se as palavras de Sorenson ao estudo realizado, pode-se dizer que a presente pesquisa trata da experiência imersiva onde se percebe a lacuna visual originada da visão saudável de um estado externo de ausência de fonte de luz (SORENSEN, 2009).

Se referir ao escuro como ausência é atribuir a ele uma certa relação de dependência do seu correlato - abordagem que Orlandi rejeita na concepção de silêncio como espaço significativo independente. No entanto, é preciso admitir que os processos ocorrem em relação. Para revelar seu potencial de significação, identifiquei a necessidade de, em um segundo momento deslocar o escuro da sua posição ancilar em relação ao mundo da visão e o aproximei do caráter de fundador, como concebido por Orlandi.

Como vimos ao longo da dissertação, a relação entre o homem e o mundo sensível é assinalada na linguagem. Ao habitar o mundo fazemos sentido dele,

produzindo diferentes narrativas internas que se relacionam de maneira dinâmica com nossa percepção e orientam nosso comportamento, em um “jogo simultâneo entre corpo, mundo e emoção” (MERLEAU-PONTY, 1999: 208). Os discursos que acompanham as experiências se encaixam necessariamente em um enquadramento, onde certos aspectos da realidade são selecionados para produzir um sentido único, muitas vezes totalizador da experiência.

Como explicitado ao longo da dissertação, a noção de deslocamento dentro do universo simbólico se apoia na concepção de linguagem como atividade categorial cujo repertório de categorias é abstraído da experiência do mundo concreto (BARSALOU & YEH, 2006). Exercida como uma forma de configuração da experiência, a linguagem constrói um campo de idealidade essencial para o processamento da facticidade da realidade. No entanto, sua necessidade de “unidade” faz com que esse campo sofra um enrijecimento dos sentidos. Por um histórico de privilégio da razão na história da humanidade, a palavra, como a visão, foi elevada ao patamar de “verdade”, e o discurso teve seu processo de fabricação cada vez mais disfarçado pelo conteúdo que produzia, levando a palavra a “esquecer de si mesma”. Ela acaba por se tornar invisível como tal, passando a ser tomada como equivalente àquilo que ela pretende expor.

Da mesma forma, a visão se torna transparente ao processar os dados do mundo. O processo nervoso não é a simples transmissão de uma mensagem dada por um estímulo, mas ocorre através do trabalho conjunto entre sistemas fisiológicos distintos. Nas palavras de Merleau-Ponty, "uma constelação fisiológica variável" (MERLEAU-PONTY, 1999:30), que constrói um panorama geral - nossas convenções. Os objetos de nossa percepção estão sempre no meio de outra coisa, fazendo parte de um campo. Quanto mais se responde às convenções mais elas se estabelecem nesse campo ao longo do tempo, e, como acontece com a palavra, se invisibilizam, se tornando imperceptíveis no pano de fundo homogêneo da ordem.

A perspectiva filosófica de Merleau-Ponty sustenta a proposição de que alterações no espaço físico - como nas experiências imersivas em instalações artísticas - tumultuam nossas categorizações enraizadas na experiência habitual do mundo físico. Como visto na análise de Trentini (2011) a tensão entre as noções de ambiente percebido e ambiente real que o espectador experiencia contribuem para a consciência do sujeito acerca de seus próprios processos de percepção. A imersão

analisada por Trentini em seu estudo trata de uma experiência de ilusão de ótica, em um ambiente que oferece a possibilidade de adaptação da visão à realidade. No caso da imersão no escuro, a referência de mundo que um sujeito vidente considera “real” não se apresenta para comparação, e a conscientização desse sujeito sobre seus processos de percepção vêm através da tensão entre mundo simbólico estabelecido e experiência sensorial presente.

O conhecimento hegemônico oriundo da visualidade se define através de um processo de dissociação do sujeito em relação ao mundo. A imersão no escuro provoca a proximidade inevitável com ele - como o silêncio, o escuro é iminência (ORLANDI, 1997) -, oferecendo uma forma alternativa de conhecimento. A distância provocada pela visão permite que as coisas do mundo tenham relações com outras coisas independentes de nós - é comum um cenário mental onde “(...) ‘a cadeira azul’ está no canto, do lado oposto ao da porta, logo abaixo da tela, com ‘a pintura do sol’, meio torta na parede”. No escuro, todas as coisas se definem pelo contato com meu corpo: desaparecem jogos de sombra, seus formatos variam de acordo com os movimentos que minha mão faz ao tocá-las, as distâncias entre mim e os objetos e os objetos entre si se definem de acordo com o tempo levado para percorrer de um contato físico ao outro, e o campo de existência das coisas não mais se restringe àquilo que está na minha frente, mas se abre para o espaço atrás de minha cabeça também. A imagem mental se contorce para conter as novas informações captadas pelos meus sentidos.

A ideia de que compreender é reapoderar-se, ou mesmo reapropriar-se da coisa percebida (MERLEAU-PONTY, 1999) - tomar para si suas características - é interessante na concepção do conhecimento incorporado, próprio da imersão. Neste sentido, conhecer as coisas e poder se apropriar delas por uma forma estrangeira é também transformar a configuração de si mesmo. Conhecer é também assumir a forma da coisa conhecida. Por este lado, a imersão no escuro se trata não apenas de reconhecer a multiplicidade dos sentidos e a multiplicidade de *imagens* formadas a partir deles, mas de admitir a alteridade como parte de si. Não se trata de medir apenas a distância entre mim e o outro, mas de reduzi-la a ponto de conhecê-lo. É inegável a relevância do contato com a alteridade em um contexto mundial de disputas simbólicas. Principalmente em uma sociedade que contribui para a exclusão de pessoas com experiências sensoriais diferentes. Enquadrar indivíduos cuja concepção de mundo não se pauta na visão como deficientes é tirar-lhe a

autonomia e o lugar de fala dentro da sociedade. A experiência imersiva do escuro pode contribuir para a naturalização de realidades sensoriais diversas como legítimas.

O escuro aqui não representa a intenção de corrigir ou rejeitar a cultura da visualidade, e sim uma tentativa de mantê-la sob julgamento crítico e evitar que suas sugestões sobre o que é a realidade e o mundo se tornem imagens cristalizadas totalizadoras. Representa uma forma de questionar o estereótipo, de recusar um saber prévio, recusar saber o *outro* à distância, antes de fazer a travessia até ele. No estabelecimento de estereótipos há a tentativa de apagamento do outro, a negação de sua autonomia no que diz respeito à definição de si próprio; há uma recusa a *conhecê-lo*. A alteridade, vista como ameaça, é apagada no mesmo processo de cristalização de conceitos.

Desta mesma forma, identifica-se na experiência do escuro a sensação de ameaça. Não apenas pelos vestígios primitivos, através do instinto exercido no nosso cérebro reptiliano, mas em função do que sua introspecção representa simbolicamente. Como Orlandi esclarece a respeito da fala ser também o ato de vislumbrar o silêncio e evitá-lo, pois “o homem não o suporta e assim não lhe permite senão uma existência efêmera” (ORLANDI, 1997:58), nos relacionamos com o escuro. É possível que haja, no fundo, o medo do movimento dos sentidos, de se submeter ao controle daquilo que não conseguimos controlar através da visão - do outro, da alteridade, ou de mim mesmo. Por isso se inunda a experiência com imagens, na tentativa de evitar que outros sentidos, a não ser os estabilizados pelas imagens, signifiquem.

Vimos que a experiência estética do escuro pode fazer aparecer conjecturas que naturalizamos no senso comum, já que para identificá-las é preciso abster-se da maneira habitual de experimentar o mundo. Assim, a proximidade do mundo imposta pelo escuro também representa a distância que permite identificar as repetições que formam um padrão visual, como em uma malha. Ao nos obrigar a experimentar o mundo de outra forma, a experiência do escuro nos convida a rever as categorias que servem mais à linguagem e à ciência do que à experiência em si. Talvez ela nos ajude a voltar às coisas em si percebidas, abandonando um pouco sua definição atribuída na linguagem e admitindo a ambiguidade de sua percepção, e portanto de sua realidade.

A reflexão sobre as certezas que encontramos no senso comum é essencial para o processo de desconstrução necessário dentro da ordem visuocentrada. Já tomadas como pressupostos de todo o nosso pensamento, essas “certezas” acabam se tornando inquestionáveis por serem demasiado óbvias. Porém, é importante nos tornarmos conscientes de que nossas percepções da realidade “versam sobre as relações e não sobre termos absolutos” (MERLEAU-PONTY, 1999:24).

Tomando as palavras de Orlandi sobre o silêncio, proponho ainda que o escuro ofereça espacialidades “que são o índice da história particular do sujeito em sua relação com a linguagem, ou melhor, de sua história em face da articulação entre as diferentes formações discursivas e de seus deslocamentos” (ORLANDI, 1997:89). Desta forma, propiciando, através do escuro, a inserção do sujeito em novos processos de significação. Assim como o silêncio intervém na relação do sujeito com o dizível, o escuro permite ao sujeito se movimentar por esses lugares de fala e se aproximar daquilo que a visão exclui do seu significar. A ruptura da experiência visual habitual devolve aos sentidos seu movimento.

Em uma nota ao final da introdução do seu livro, Orlandi (1997) faz uma observação que ilustra a dupla valência de “estar no escuro”. Sobre o silêncio, ela diz que a expressão “algo calou fundo em X” indica um sentido duplo: tanto “calar” no sentido de “não dizer”, como no sentido de “impregnar o sujeito X daquele sentido” (ORLANDI, 1997:27). Acredito que o mesmo ocorra ao imergirmos no escuro: calamos os sentidos impostos pela ordem visual, ao mesmo tempo que impregnamos-nos de outros sentidos possíveis, até então negligenciados.

A presente pesquisa aborda o campo de instalações artísticas, no entanto se identifica com a proposição de Dewey sobre se afastar de uma arte esterilizada. Como demonstrado na exposição “Diálogo no Escuro”, a experiência imersiva do escuro demonstra um potencial para além de seus “ambientes autorizados” - ambientes oficiais de arte -, em direção a uma aplicação dos efeitos da experiência estética artística na vida comum. Tal aplicação apresenta caráter transformador e potencializador dos sentidos de autonomia, responsabilidade e empoderamento nos indivíduos. O impacto de instalações artísticas em museus e espaços de arte se mostram, portanto, importantes para além dos espaços onde se localizam.

A partir das concepções debatidas nesta pesquisa defendo que a experiência artística imersiva se torna especialmente interessante ao ultrapassar o cercado dos espaços convencionais de arte em direção aos espaços onde a mudança de

perspectivas se torna, muitas vezes, essencial para a sobrevivência do indivíduo. Desta forma, gostaria de apontar dois ambientes alternativos aos espaços convencionais de arte, como exemplo para a exploração dos efeitos da experiência imersiva no escuro: o ambiente hospitalar e o ambiente educacional. Se trata de dois tipos de espaço cuja ambiência apresenta uma configuração funcional específica, mas cujo intercâmbio artístico demonstra um potencial para a realização de experiências como a sugerida por esta pesquisa.

A natureza das atividades realizadas em instituições de saúde, por exemplo, já prevê um nível de tensão elevado e a experiência do ambiente se mostra relevante na recuperação de pacientes (ULRICH et al., 1984; VAN DEN BERG, 2005). É cada vez mais ampla a utilização de tecnologias de realidade virtual e imersão como recursos para simulações, treinamentos e terapias em diferentes especialidades da saúde (NUNES, 2011; NUNES et al., 2011). Estudos feitos com experiências imersivas demonstram um potencial de impacto da imersão no senso de bem-estar e recuperação (CARDOSO, 2006; VALTCHANOV, ELLARD & BARTON, 2010). Os exemplos de intervenções artísticas em ambientes hospitalares também apontam efeitos restaurativos da arte neste contexto.



Figura 7 – “Mike Kelley”, Jennifer Steinkamp – Clínica Cleveland (EUA) Fonte: Site *Newsroom Cleveland Clinic*



Figura 8 – “LUMES”, ENESS – Hospital Cabrini (Austrália)

Fonte: Site *Design-milk*

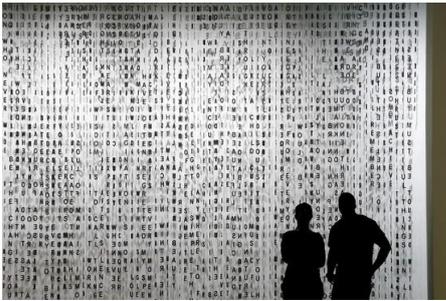


Figura 9 – “Whispering” – Jaume Plensa, 2007, Clínica Cleveland (EUA) Fonte: Site *The Wall Street Journal*



Figura 10 – Render “LUMES”, ENES – Hospital Cabrini (Austrália) Fonte: Site *Design-milk*

Atividades artísticas, como oficinas, realizadas com pacientes, instalações na arquitetura hospitalar, como também o conceito, cada vez mais difundido, de *sensory rooms* (quartos com diferentes estímulos sensoriais para o relaxamento, terapias e atividades de desenvolvimento cognitivo <sup>28</sup>) são exemplos de como a interação com a arte pode ser um importante recurso no processo de restauração da saúde e bem-estar.



Figura 11 – Sensory Room. Fonte: Site *Playpennies*

No contexto da educação não é muito diferente. É amplamente aceito que ambientes enriquecidos atuam no desenvolvimento da cognição. As elaborações de Kastrup sobre a relação da experiência artística com os processos de aprendizagem nos mostram o potencial da experiência estética da imersão no contexto educacional.

<sup>28</sup> <https://www.experia-innovations.co.uk/blog/the-benefits-of-a-sensory-room/>

A suspensão que, como dissemos, pode ser desencadeada pela experiência com a arte, prepara a atenção para o encontro com a virtualidade que nos habita, que é fundamental para a bifurcação dos regimes cognitivos existentes e sua reinvenção. Sob suspensão, e passando por este tipo de atenção a si, a cognição opera num nível zero de intencionalidade, acionando uma concentração sem foco e aberta ao presente. (KASTRUP, 2001:20)

No debate sobre a importância da problematização na aprendizagem, levantado por Kastrup em “Aprendizagem, Arte e Invenção” (2001), a autora defende que não se pode reduzir a aprendizagem a um processo de solução de problemas, mas deve-se compreender que ela começa com a invenção deles. Kastrup utiliza o conceito de signo, como desenvolvido por Deleuze, para se pensar a invenção de problemas.

Segundo Deleuze, o signo é aquilo que exerce sobre a subjetividade uma ação direta, sem a mediação da representação. Os signos são emitidos por matérias, objetos, pessoas, mas não são formas, objetos ou sujeitos. Os signos são um tipo de qualidade, de essência ou diferença que existe no seio de qualquer matéria, e não apenas na matéria linguística. Podem ser extraídos da madeira, de um corpo doente, dos ingredientes da culinária, do campo de futebol e assim por diante. Eles revelam a presença da diferença no âmbito do objeto, seu diferencial. (...) Possui a força de uma interrogação que força a pensar, de um problema que exige solução. Por isto Deleuze aponta seu caráter de força, coação e violência. Possui um caráter fortuito, mas, por sua força de problematização, impõe-se como inevitável. (KASTRUP, 2001:20)

No encontro com a diferença, ocorre uma invenção de problemas e a partir daí, a busca por solução e sentido. A produção de sentido vem depois do afetamento pelo sensível, depois do “abalo afetivo” que exige seu processamento mental. A autora utiliza a expressão “atrator caótico” para se referir ao potencial da arte de liberar a aprendizagem da solução de problemas e, dentro de seu comportamento aleatório e imprevisível, estimular o processo de invenção.

A habilidade ou a competência refere-se a um plano técnico da conduta, que poderia levar a pensar que sua sintonia com um certo território, o agenciamento direto que ela acessa, redundaria numa adaptação especialmente fina ao meio ambiente. Mas a aprendizagem inventiva não tem a adaptação como seu ponto de vista, e sim a arte. O salto consiste em desconectar as habilidades e competências do controle do comportamento e da dominação de um suposto mundo dado. (KASTRUP, 2001:25)

Dentro da relação ensino-aprendizagem, Kastrup levanta o debate sobre o enquadramento em formas de ensino que apenas endossam um ordenamento do mundo autoritário sobre os indivíduos.

Pode-se concluir que as competências de nada valem se elas apenas intensificam a dimensão de controle do comportamento, e não são capazes de ser um meio de exercício da liberdade de fazer diferentemente, de ser diferentemente, de inventar a si e também a um mundo. (KASTRUP, 2001:26)

A partir das visões apresentadas sobre a experiência estética, vimos que instalações imersivas se encaixam nesta perspectiva. Assim, além de representar uma possibilidade de libertação de padrões semióticos, a imersão no escuro revela seus efeitos no campo da aprendizagem, abrindo para o potencial da construção de instalações desse tipo em espaços de ensino.

Considero o papel do Design importante na transformação de universos simbólicos. Através de projetos de ambientes e experiência, o campo trabalha na criação de condições e contextos que permitem não apenas construir novas realidades, mas desconstruir realidades estabelecidas, revelando novamente sua natureza fabricada.

## 7.

### Referências Bibliográficas

AUVERGNE, C. et al. Delayed kindling epileptogenesis and increased neurogenesis in adult rats housed. **Brain Research**, Amsterdam: Elsevier, v.954, Issue 2, p. 277-285, 2002.

BAITELLO JR, N. Imagem e violência. A perda do presente. **Revista São Paulo em Perspectiva**. São Paulo: Fundação Seade, Vol.13, n.3, jul/set. 1999.

BARSALOU, L. & YEH, W. The Situated Nature of Concepts. **The American Journal of Psychology**. Bethesda: PubMed, Vol.119, n.3, p. 349-84. Fall 2006. doi10.2307/20445349.

BARSALOU, L. W. Grounded Cognition. **Annual Review of Psychology**. Palo Alto: Annual Reviews, Vol.59, p.617-645., 2008. doi:10.1146/annurev.psych.59.103006.093639.

BLACK, J.W. The Effect of Room Characteristics upon Vocal Intensity and Rate. **The Journal of the Acoustical Society of America**. Melville: AIP Publishing, Vol.22, n.2, 174 p. 2005. (Data original da publicação: 1950) Disponível em: <<https://asa.scitation.org/doi/10.1121/1.1906585>> Acesso em: mar. 2020. <https://doi.org/10.1121/1.1906585>

CAMPAGNOLI, R. R. et al. Preparing to caress: a neural signature of social bonding. **Frontiers in Psychology**, Lausanne: Frontiers, Vol.6, 16 p., 2015. Disponível em: <<https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2015.00016/full>> Acesso em: out. 2019

CARDOSO, L. S., et al. Using Virtual Environments for Stroke Rehabilitation. In: **IEEE- 5th International Workshop on Virtual Rehabilitation**, New York: IEEE, p. 1-5. 2006.

CASTRO, T.G., & GOMES, W.B. Como sei que eu sou eu? Cinestésias e Espacialidades nas Conferências Husserianas de 1907 e em Pesquisas Neurocognitivas. **Revista da Abordagem Gestáltica**. Goiânia: Instituto de Treinamento e Pesquisa em Gestalt-terapia de Goiânia, Vol.17, n.2, p.123-130, dez. 2011. Disponível em: <[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S180968672011000200002](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S180968672011000200002)> Acesso em: nov. 2019.

CERTEAU, M. A. **Invenção do Cotidiano: 1. Artes de fazer**. Petrópolis: Vozes. 2014.

DAMASIO A, CARVALHO G.B. The nature of feelings: evolutionary and neurobiological origins. **Nature Reviews Neuroscience**. London: Nature

Research Journals, Vol.14, p.143-152., 2013. Disponível em: <<https://www.nature.com/articles/nrn3403>> Acesso em: out. 2019. doi:10.1038/nrn3403

DEUTSCHER, G. Does Your Language Shape How You Think?, New York Times Sunday Magazine, 26 ago. 2010. New York: New York Times. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2010/08/29/magazine/29language-t.html>. Acesso em: Jul. 2019.

DEWEY, J. **A Arte Como Experiência**. Traduzido por Murilo Otávio Rodrigues Paes Leme. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

DOUGHERTY, B. & ARBIB, M. The evolution of neuroscience for architecture: introducing the special issue. **Intelligent Buildings International**. London: Taylor & Francis Online, Vol.5. Issue sup1: Selected Papers from the First ANFA Conference, September 2012, p.4-9, 2013. Disponível em: <<https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/17508975.2013.818763>> Acesso em: dez. 2019.

DUNBAR, R.I.M. The social role of touch in humans and primates: Behavioural function and neurobiological mechanisms. **Neuroscience and Biobehavioral Reviews**. Amsterdam: Elsevier, Vol.34, n.2, p.260-268, 2010. Disponível em: <<https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0149763408001127?via%3Dihub>> Acesso em: jun. 2019.

EBERHARD, J. Architecture and Neuroscience: A double helix in ROBINSON, S., PALLASMAA, J. (orgs). **Mind in architecture: neuroscience, embodiment, and the future of design**. Cambridge: The MIT Press. p.182-183, 2015.

ELLARD C. **Places of the heart: The psychogeography of everyday life**. New York: Bellevue Literary Press, 2015.

FOSTER, H. (ed.) **Vision and Visuality**. Seattle: Bay Press, 1988.

GELDER, B. et al. Intact navigation skills after bilateral loss of striate cortex. **Current Biology**. Amsterdam: Elsevier, V.18, Issue 24, p.R1128–R1129, 2008. Disponível em: <<https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0960982208014334>> Acesso em: nov. 2019

GIBSON, J. J. Observations on active touch. **Psychological Review**. Washington D.C.: APA Publishing, Vol. 69, no. 6, p. 477–491, 1962. Disponível em: <<https://content.apa.org/record/1963-06036-001>> Acesso em: fev. 2020. <https://doi.org/10.1037/h0046962>

GOLDHAGEN, S.W. **Welcome to your world: how the built environment shapes our lives**. New York: Harper Collins Publishers. 2017.

HALL, E.T. **The Hidden Dimension**. New York: Anchor Books editions. 1990.

HAMM O. et al. Affective blindsight: intact fear conditioning to a visual cue in a cortically blind patient, **Brain**. Bethesda: PubMed, Vol. 126, n.2, p. 267–275, 2003.

HASSINGER-DAS, B. et al. Learning Landscapes: Playing the Way to Learning and Engagement in Public Spaces. **Education Sciences**. Basel: MDPI, Vol.8, issue 72. 2018.

HUGHES, H.C. et al. Responses of Human Auditory Association Cortex to the Omission of an Expected Acoustic Event. **NeuroImage**. Washington D.C.: PubMed, Vol.13, no.6, p.1073–1089. 2001. doi:10.1006/nimg.2001.0766

JAY, M. Regimes escópicos da modernidade. Tradução: Lara Casares Rivetti **ARS São Paulo**, São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da ECA-USP, v. 18, n. 38, p. 329 - 349, 12 maio 2020.

KAPLAN-RAKOWSKI, R., & MESEBERG, K. Immersive media and their future. In R. Branch et al. (Eds.) **Educational Media and Technology Yearbook**. New York: Springer, Vol. 42, 2019.

KASTRUP, V. Aprendizagem, arte e invenção. **Psicologia em Estudo**. Maringá: Universidade Estadual de Maringá, v. 6, n. 1, p.17-27, Junho, 2001. Disponível em <https://www.scielo.br/pdf/pe/v6n1/v6n1a03.pdf>. Acesso em: jul. 2020

\_\_\_\_\_. Experiência Estética para uma Aprendizagem Inventiva: notas sobre a acessibilidade de pessoas cegas a museus. **Informática na Educação: teoria e prática**. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, v.13, n.2, jul./dez. 2010. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/InfEducTeoriaPratica/article/view/12463>. Acesso em: jun. 2020.

KIRNER, C. e KIRNER, T.G. Evolução e Tendências da Realidade Virtual e da Aumentada, **Realidade Virtual e Aumentada: Aplicações e Tendências**, Marcos Wagner S. Ribeiro e Ezequiel Roberto Zorzal (Orgs.) p.10-25. Uberlândia: Sociedade Brasileira de Computação – SBC, 2011.

LEVINSON, STEPHEN. **Space in Language and Cognition: Explorations in Cognitive Diversity**. Vol. 5. . 2003. 10.1017/CBO9780511613609MATOS, O. **Tempo Sem Experiência**. Palestra realizada durante o evento Novas Identidades: A Vida em Transformação – Conhecimento, Sabedoria, Felicidade. 2011. Disponível em < [https://www.youtube.com/watch?v=pVXl6c\\_MiAM](https://www.youtube.com/watch?v=pVXl6c_MiAM) > Acesso em: Junho, 2020.

MATURANA, H. & VARELA, F. **A árvore do conhecimento**. Santiago: Universitarias. 1984.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da Percepção**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MLODINOW, L. **Subliminar**: Como o inconsciente influencia nossas vidas. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

MONTAGU A. The skin, touch, and hutosn development. **Clinics in Dermatology**. Amsterdam: Elsevier , v. 2 , n.4, , p.17-26. 1984. doi: 10.1016/0738-081X(84)90043-9.

NECHVATAL, J. **Immersive ideals/critical distances: a study of the affinity between artistic ideologies based in virtual reality and previous immersive idioms.** Köln: LAP Lambert Academic Publishing, 2009.

NILSSON M, et al. Enriched environment increases neurogenesis in the adult rat dentate gyrus and improves spatial memory. **Journal of Neurobiology**, Hoboken: Wiley Periodicals, Vol.39, Issue 4, p.569–578. 1999.

NUNES, F.L.S. Realidade Virtual para saúde no Brasil: conceitos, desafios e oportunidades. **Revista Brasileira de Engenharia Biomédica.** Rio de Janeiro: SBEB-Sociedade Brasileira de Engenharia Biomédica, vol. 27, n.4, p. 243-258. 2011.

NUNES, F.L.S. et al. Desenvolvendo aplicações de RVA para a saúde: imersão, realismo e motivação. In: RIBEIRO, M. ZORZAL, E. (Orgs). **Realidade Virtual e Aumentada: aplicações e tendências.** Uberlândia: Ed. SBC - Sociedade Brasileira de Computação, 2011, p. 82-95.

ORLANDI, E. P. **As Formas do Silêncio:** No movimento dos sentidos. Campinas: Editora da UNICAMP, 1997.

PALLASMAA, J. **The Eyes Of The Skin:** Architecture and the Senses. Chichester: Wiley-Academy, 2007.

PATRICK E. et al. Using a Large Projection Screen as an Alternative to Head-Mounted Displays for Virtual Environments. **CHI2000 Proceedings**, New York: Association for Computing Machinery, p. 478-485, 2000. <https://doi.org/10.1145/332040.332479>.

RIEDIKER M.; KOREN H.S. The importance of environmental exposures to physical, mental and social well-being. **International Journal of Hygiene and Environmental Health.** Amsterdam: Elsevier v. 207, n.3, p.193-201. 2004. doi:10.1078/1438-4639-00284

SCHLOESSER, R. et al. Environmental enrichment requires adult neurogenesis to facilitate the recovery from psychosocial stress. **Molecular Psychiatry.** London: Nature Research, v. 15, n.12, p. 1152–1163. 2010. <https://doi.org/10.1038/mp.2010.34>

SORENSEN, R. Hearing silence: The perception and introspection of absences. In Matthew Nudds & Casey O'Callaghan (eds.), **Sounds and Perception.** Oxford: Oxford University Press, 2009.

ULRICH, R.S. et al. View through a window may influence recovery from surgery. **Science.** Washington D.C.: AAAS. Vol. 224, Issue 4647, p.420-421, 1984.

VAN DEN BERG, A.E. **Health impacts of healing environments:** A review of the benefits of nature, daylight, fresh air and quiet in healthcare settings. Groningen: Foundation 200 years University Hospital Groningen, 2005.

VOLCHAN, Eliane et al. Estímulos emocionais: processamento sensorial e respostas motoras. **Revista Brasileira de Psiquiatria**, São Paulo: Associação Brasileira de Psiquiatria, Vol. 25, supl. 2, p. 29-32,. Dez. 2003. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S15164446200300060007&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S15164446200300060007&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: mai. 2020. <https://doi.org/10.1590/S1516-44462003000600007>

WHORF B.L. **Language, thought, and reality**: Selected writings of Benjamin Lee Whorf. John B.Carroll, editor. Cambridge: MIT Press, 2012.

YI JIANG et al. A gender and sexual orientation, dependent spatial attentional effect of invisible images. **Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America**. Washington D.C.: National Academy of Sciences, vol.103, n. 45, p.17048-17052, 7 nov. 2006. <https://doi.org/10.1073/pnas.0605678103>

ZHANG, C.; HOEL, A.; PERKIS, A. Quality of Immersive Experience in Storytelling: A Framework. **8th International Conference on Quality of Multimedia Experience**, Lisboa: Fundação para a Ciência e a Tecnologia , 2016. Disponível em: <[https://www.researchgate.net/publication/305755105\\_Quality\\_of\\_Immersive\\_Experience\\_in\\_Storytelling\\_A\\_Framework](https://www.researchgate.net/publication/305755105_Quality_of_Immersive_Experience_in_Storytelling_A_Framework)> Acesso em: jan. 2020.