

Modos de ler, modos de sentir: midialidades sinestésicas

Ways of reading, ways of feeling: synesthetic medialities

Maria Cristina Ribas

Faculdade de Formação de Professores da UERJ – Rio de Janeiro – Brasil

Resumo: Este estudo focaliza, em uma dimensão teórica, o processo de percepção como forma de leitura, captação e significação, a partir do contato com configurações intermediáticas. A valorização da experiência, que aqui não se restringe ao seu caráter estético, nos ajuda a pensar a leitura relacional das mídias em sua dimensão sinestésica. A sinestesia é abordada como uma experiência de leitura para suprir a incorporeidade da imagem em contexto digital. Conforme aqui entendida, a experiência não se reduz ao pessoal ou ao impessoal e assim desconstrói tanto os limites estritos da unicidade do sujeito, quanto as determinações de alguma entidade coletiva. Os procedimentos teórico-metodológicos que sustentam essa proposta são a Intermedialidade, com ênfase nas midialidades de Bruhn (2020) e nas modalidades de Elleström (2021). Esperamos que a reflexão, ao se preocupar mais com os processos sutis da percepção do que com o resultado decorrente em sua imediatez, ofereça chaves para a leitura relacional das mídias no contexto das transformações e silenciamentos pós-pandemia.

Palavras-chave: Intermedialidade. Experiência. Leitura relacional das mídias. Sinestesia.

Abstract: This study focuses, in a theoretical dimension, on the process of perception as a way of reading, capturing and signifying, based on contact with intermedia configurations. The valorization of experience, which here is not restricted to its aesthetic character, helps us to rethink the relational reading of the media in its synaesthetic dimension. Synaesthesia is approached as a reading experience to overcome the incorporeality of the image in a digital context. As understood here, the experience is not reduced to the personal or the impersonal and thus deconstructs both the strict limits of the subject's uniqueness and the determinations of some collective entity. The theoretical-methodological procedures that underpin this proposal are Intermediality, with an emphasis on Bruhn's medialities (2020) and Elleström's modalities (2021). We hope that, by focusing more on the subtle processes of perception than on the resultant immediacy, this reflection will offer keys to a relational reading of the media in the context of post-pandemic transformations and silencing.

Keywords: Intermediality. Experience. Relational reading of media. Synesthesia

1 Introdução

Voltar ao normal seria como se converter a negacionismo e aceitar que a Terra é plana [...] nossa aparente normalidade inclui rotina de catástrofes. AÍLTON KRENAK¹

este estudo, voltamo-nos aos modos de ver, modos de ler, modos de sentir, uma vez que o nosso empenho é focar na experiência do contato com configurações intermediáticas. Pensemos um pouco na questão da experiência não restrita à sua dimensão estética nem à dimensão factual, mas ao seu processo de captação/entendimento.

Pensar essa modalidade de experiência a partir da fala de Krenak implica observar como estamos sendo atravessados pela retórica de “pós-fim” e como, em decorrência, somos dominados pelo desejo de um retorno a um pretense “normal” que teria existido “antes” desse fim da pandemia global; importante constatar, também, a maneira como seguimos amenizando as perdas e sequelas vividas, como percebemos a ausência do contato físico no *lockdown*, como encaramos a volta ao modo presencial e a transição para o contato em modelo híbrido, transição esta que escancarou, pelo bem e pelo mal, as (im)possibilidades individuais, sociais e planetárias. Não temos como voltar a um normal simplesmente porque não é possível que pensemos o ‘antes’ – com a violência das disparidades sociais – como normal. Nem temos, considerados os contextos diversos, como apagar experiências vividas em dimensão individual, regional ou global.

A experimentação pode ser um modo de leitura que nos convoque a olhar para as coisas do mundo (GUMBRECHT, 2020) e, assim, ir além da subjetividade autocentrada. Ao mesmo tempo, experimentar implica saltar fora de procedimentos pendulares egoicos: nem pura exposição, nem ode ao hermetismo; trazendo esta dinâmica ao campo da leitura literária, dizemos que a experiência assim concebida abala a crença na imanência da arte em suas configurações intermediáticas, problematizando a

existência do texto que precede à percepção de quem o lê. Nas palavras de Kiffer (2014, p13), “O limite, desse modo, deixa de se localizar enquanto uma anterioridade já dada, para se perfazer de modo transitório, tênue ou poroso enquanto lugar de experiência da própria obra.” A experiência, vale acrescentar, não se reduz ao pessoal ou ao impessoal e assim desconstrói tanto os limites estritos da unicidade do sujeito, quanto as determinações de alguma entidade coletiva. Isso porque ambas são formas autoritárias que condicionam a dimensão revolucionária da experiência – cuja potência é ser incontrolável. Em termos de duração, o tempo da experiência também não se enquadra na temporalidade sequencial que aparece como organizadora da história artístico-literária, essa lógica linear de sucessão de fatos contíguos que, de maneira recorrente, ainda é um pressuposto do comparativismo tradicional, apoiado no pensamento binário. Este modelo binário fixa e reduz a potência da leitura comparada das mídias, especialmente quando: a) hierarquiza as mídias em jogo, submetendo-as a um sistema de valoração que privilegia a “fonte” – geralmente o texto literário – em detrimento do “derivado” – filmes, HQs, séries etc; b) toma a obra de partida como cânone, tornando-a um modelo inatingível de imitação, ao que formula, para o seu seguidor, um débito impagável; c) norteia-se pelo pressuposto da fidelidade ao original e decorrente manutenção da pureza do texto fonte, identificando transposição à deformação; e d) entende a obra resultante apenas como ferramenta ilustrativa ou didática para chegar àquela que teria inspirado sua existência.

Este conjunto de procedimentos de leitura não acompanha a diversidade da produção lítero-artística contemporânea, tampouco dá conta da cada vez mais reconhecida expansão da narrativa (GARAMUÑO & KIFFER, 2014).

Pensemos, então, sobre o que se anuncia como novas demandas de leitura *lato sensu*, trazendo a valorização da experiência para agregarmos a leitura relacional das mídias em dimensão sinestésica.

¹Nossa aparente normalidade inclui rotina de catástrofes', diz líder indígena Ailton Krenak - Jornal O Globo

Não pretendemos, portanto, analisar as produções midiáticas *per se*, mas alguns modos de captação/acolhimento e respectivos efeitos de sentido. Não trataremos de causas originais ou resultados, mas de processos.

2 Os vazios da leitura no tempo dos abraços

Há uma fenda incomensurável entre a palavras e as imagens. Há algo entre elas que não se deixa medir. Uma desmesura que vai de umas para as outras. E que retorna como o silêncio do que não pode ser dito, como a cegueira do que não pode ser contemplado. (ULM, 2011, p.101)

Ora, sabemos que há configurações textuais – híbridas, mutantes, inconclusas – diante das quais estratégias dicotômicas de leitura são insuficientes. Diante dessa expansão das narrativas, o inacabamento de um texto é também a sua potência: nessa incompletude, nesse vazio – não como *gap* a ser ultrapassado ou espaço a ser preenchido, mas como reduto sempre preenchível –, se desenham os elos abertos ou uma corrente sem elos para que se bordem arremates entre as mídias em diálogo; ou seja, as fendas entre palavra e imagem, ainda que incomensuráveis, nos dão a chance para percebermos as relações e misturas, legíveis e nubladas, entre as várias mídias em diálogo. Reiteramos: a esse teor de saudável imperfeição do texto que convoca um leitor/espectador mais participante que *voyeur* (RANCIÈRE, 2012), se instala a crescente expansão das narrativas e a anunciada inespecificidade da estética contemporânea que também nos conclama um outro modo de ler.

A expansividade dos meios e suportes artísticos se reconhece em práticas contemporâneas que, com operações, materiais e suportes muito diferentes entre si, foram desmantelando, detida e minuciosamente, todo tipo de ideia do próprio, tanto no sentido do idêntico a si mesmo como no sentido de limpo ou puro, mas também no sentido de próprio como aquela característica que diferencia, porque seria própria, uma espécie da outra. (GARRAMUÑO, 2014. p.85)

Conforme dissemos, a pesquisadora argentina ressalta o desmantelamento da noção de pureza e o atributo de especificidade como critério definidor do que é próprio. E esse desmantelamento, completamos, desaloja também o critério de imanência como paradigma de valoração.

Este conjunto de abalos incide de maneira contundente sobre práticas e métodos de leituras que, ao elegerem o digital e o visual e, ao presentificarem a imagem corporal entre telas, paradoxalmente podem deixar o corpo em ausência, os sentidos e os afetos em suspensão e a percepção automatizada. Considerando, portanto, a crescente expansão das relações entre sistemas midiáticos em configuração rizomática (ELLESTRÖM, 2010), desenho que diverge do modelo da árvore renascentista e revoluciona o imaginário ocidental, é urgente a transformação do modelo perceptivo.

A demanda é urgente e nos conclama a entender como as mídias se interconectam e como a experiência da leitura sinestésica e uma relação afetiva/efetiva com as coisas do mundo representam alternativa para trazer corporeidade à imagem, densidade à palavra, presença na ausência e desenvolvimento da sensibilidade intelectual.

3 Uma poética entre telas

a vibração das cordas de um violino atinge os nossos corpos a despeito do que possamos interpretar acerca da melodia em execução. (GUMBRECHT, 2010. p. 9)

Toda visão é, de fato, pro-vidência; mas não no sentido de uma antecipação apreensível, mas, ao contrário, no sentido de que, no ato, nosso olhar sempre nos leva mais longe de onde estamos, sai fora de nós. (ALLOA, 2021. p.440)

Para entender a leitura sinestésica, esta seção e a próxima trazem a modalidade da experiência que diz respeito à interação comunicativa enquanto prática discursiva que reverbera entre corpos. Quando, no período de maior isolamento devido à pandemia, estávamos em um, digamos,

momento incorpóreo², enfrentamos a solidão solitária e a solidão acompanhada. Restava, a quem tinha os dispositivos eletrônicos, comunicar-se remotamente. O contato virtual tornou-se a alternativa para diálogo, estudo, comunicação, enfim, para nos encontrarmos e relacionarmos. Como estava sendo construída essa leitura do outro na tela? Como projetar-se a si mesmo na tela do outro? Como manter as sensações táteis quando a imagem percebida é digital e, portanto, a relação se dá tecnicamente pela visão e pela audição? Ora, a imagem virtual, do ponto de vista do toque, do contato humano, é incorpórea. Então, no momento em que estamos vivenciando uma dada materialidade que se oculta pela ausência dos corpos nos meios digitais, como podemos ter a experiência do incorpóreo como um dispositivo sensível ao tato (háptico)? Como apreender as imagens na sua incorporalidade? E, ao mesmo tempo, como não perder o senso de contato efetivo, da presença, do toque, do estar afeito ao outro?

A ideia de dispositivo tátil (háptico) apresenta uma mudança de paradigma, atribuindo ao óptico uma condição tátil em contraposição a este distanciamento entre tato e imagem digital e implica reconstituir a percepção do corpo e dos sentidos justamente nas imagens, quando elas, tecnicamente, apresentam uma ausência material do corpo. O objetivo, então, dessa leitura entre mídias (in)corpóreas seria resgatar, pela imagem, o apelo aos sentidos e também a participação de um corpo que se presentifica e anula quando capturado e/ou apresentado nos meios digitais.

Em primeiro lugar, para fortalecer esta reflexão é fundamental perceber a ordem crítica que estabeleceu o regime do olho – ocular – como principal e alternativa única de percepção das coisas do mundo. E também perceber como o domínio da visão reduziu ou mesmo anulou qualquer relação com os outros sentidos do corpo. Assim fomos condicionados a ler com o olho e somente os signos escritos, desenhados, pintados, visíveis; não

aprendemos a ler os espaços em branco, os vazios, os apagamentos, as letras borradas, a incompletude.

A função háptica é uma função tátil de outra ordem. Implica outro paradigma: uma ordem subjetiva e que, portanto, demanda outras formas de sentir a imagem, na paradoxalidade de sentir a corporeidade do incorpóreo. Ora, revisões conceituais são bem-vindas. Por exemplo, o conceito de imagem, o conceito de leitura, o sentido de texto, o entendimento do signo como cadeia de significantes, como propôs Lacan ao longo de sua obra.

As misturas midiáticas – transposições, combinações, referências (RAJEWSKY, 2012) - vão além da figura cinética na tela. A evocação sensorial é um trabalho do cérebro no processo de captação de imagem. É pelo dispositivo tátil – um novo modo de ler – que subjetivamente tocamos a imagem, como se fosse material, como se ali houvesse um corpo que sente. Assim, a possibilidade de uma matéria – dentro da imaterialidade da imagem técnica – se dá especialmente por esta nova ordem perceptiva, por este outro ato de leitura entre mídias. Este outro modelo perceptivo convoca o leitor a trilhar seu caminho entre mídias *absorvendo* as texturas plurimidiáticas... pela pele.

4 Janela da alma, espelho do mundo: será?

Argos, você está deitado, e a luz que
encheu tanto clarão/ está extinta para
você, e uma escuridão encobre o Cem
Olhos.
OVÍDIO³

Quando o corpo de Argos cai do penhasco, Ovídio confia à sua esposa Juno a tarefa de guardião de muitos olhos. Na cena seguinte de *Metamorfoses*, Ovídio descreve como Juno arranca os olhos do guarda-costas sem vida e os coloca em um pavão que passa a ostentar, desde então, uma plumagem adornada por uma centena de olhos.

Em estilística (e também no senso comum), “sinestesia” designa cruzamento de sensações; é uma figura de linguagem que consiste na união de termos

²Do Lat. e remonta a “que não tem corpo”, intangível, imaterial.

³Metamorfoses, Livro I, p.183.

que expressam uma mistura de sensações relacionadas aos sentidos e não apenas visão, mas tato, audição, olfato, paladar, sendo empregada para proporcionar efeito de mais expressividade ao texto. Esse entendimento nos leva a pensar a citada figura de linguagem – sinestesia – como fenômeno de conexões intersensoriais.

Sabemos que avanços tecnológicos recentes inauguraram novas possibilidades estéticas devido ao potencial de integração de diversos meios, códigos e linguagens. É cada vez mais difícil fugir ou ignorar a dissolução das fronteiras entre mídias e a respectiva formulação de vários sentidos que instigam especialistas e leigos. O corpo e seus aspectos cognitivos interagem com códigos computacionais e diante do crescimento da robótica, os efeitos ainda não estão mapeados e compreendidos; mas não têm mais as mesmas funções e outros níveis de sensorialidade são diariamente requisitados.

Segundo Plaza (2003, p.17) “As noções de interação, interatividade e multissensorialidade intersectam-se e retroalimentam as relações entre arte e tecnologia”. O multissensorial alude, obviamente, à multiplicidade de sentidos. Cada vez mais estimulado através de plataformas digitais, manifestações artísticas, não é surpreendente ao reconhecermos a origem etimológica grega da palavra sinestesia⁴, ao contrário de anestesia – sem sensação.

Há estudos de neurociência em que houve constatação factual da veracidade de relatos sinestésicos⁵. Há pessoas que são sinestetas em graus diversos e fazem, mesmo sem perceber, a interconexão sensorial: por exemplo, ouvem sons e veem cores; veem imagens e sentem cheiros; sentem ritmos e enxergam desenhos geométricos ou não etc. e são conexões que se repetem entre pessoas, culturas e temporalidades diversas. Alguns fenômenos, como as metáforas presentes na linguagem literária, artística e vivencial apresentam interessantes proximidades com os mecanismos da

sinestesia. Como exemplo, destacamos as Memórias sensoriais autobiográficas, conhecidas como fenômeno Proust, que consistem em sensações desencadeadas por memórias que evocam sons, sabores, cheiros e imagens a partir de associações com acontecimentos da infância. Também as percepções empáticas (dor, toque) que se reportam a sensações estimuladas a partir da empatia com situações sofridas por outras pessoas. O fato de ver ou ouvir pessoas em situações de dor e desconforto pode induzir sensações análogas em alguns sujeitos.

O estudo da sinestesia⁶ poderia auxiliar no entendimento dos mecanismos neurológicos da metáfora e da criatividade, visto a incidência de sinestetas que se dedicam às áreas artísticas (p. 29). A criatividade pode ser definida como a habilidade adaptativa de criar novas associações. Podemos concluir que a tecnologia digital está implicada diretamente em processos sinestésicos de representação e trabalha com a previsão destes efeitos. O processamento digital, desde seu início, tem sido um meio de duplicação e simulação da realidade, como forma de prever, antecipar, compreender e controlar os mais variados processos. Torna-se também um meio de expandir tal realidade, enquanto um modo específico de percepção e representação – captado por todo o corpo, em modo presencial e remoto, de maneira a não exclusivamente espelhar o mundo “tal qual”, a não reproduzir como verdade única o referencial tomado *a priori*. O modo de ver se expandiu dos olhos, para todos os sentidos, atravessou os poros e ganhou intensidade no processo de significação. O mito recriado nas *Metamorfoses* de Ovídio traz centenas de olhos que não mais enxergam como os olhos de origem, arrancados de um rosto humano, retirados de seu contexto. Os olhos mudam de feição e função: do rosto à cauda, da alma às plumas, agora se abrem

⁴ Grego *syn* – união, ao mesmo tempo + grego *aesthesis* – sensação, percepção.

⁵ A partir de pesquisas com imagens de ressonância magnéticas do cérebro [fMRI (*functional magnetic resonance imaging*) (SPECTOR; MAURER, 2009, p.176-177).

⁶ Ao considerar uma provável relação entre **sinestesia e linguagem**, V. S. Ramachandran e E.M. Hubbard defenderam “a possibilidade de que correspondências sinestésicas universais entre sentidos e movimentos corporais poderiam ser um dos fatores que influenciaram a emergência primitiva da linguagem. Pesquisadores citam o exemplo familiar da dança, na qual elementos rítmicos corporais imitam o ritmo captado pelo aparelho auditivo” (RAMACHANDRAN; HUBBARD, 2001, p.19-22).

acima do chão, na superfície do corpo da ave em leque.

5 Mídia, midialidades e modalidades: por uma leitura intermediática

Com o propósito anunciado na Introdução de estudar o procedimento de leitura das mídias, como releituras sinestésicas não dicotômicas, chegamos às proposições de estudiosos representativos da Intermedialidade. Começando pela definição, temos que pela via etimológica, mídia vem do latim “medium”; na acepção latina, portanto, remonta a “meio, àquilo que está entre duas partes, intermediário” e, por sua vez, relaciona-se ao grego “meso”, ao indo-europeu “medhyo” e sempre a partir da base “me” significando “entre”. Mídia, portanto, significa “meio”, ‘intervalo’, “espaço-entre” e alude à “canal de intermediação”: entretanto, como veremos adiante a ressalva de Elleström, a conceituação pela via etimológica é bastante útil, mas congela a noção em sema único.

Para Jorgen Bruhn (2020) as midialidades são ferramentas de ação comunicativa, usadas dentro e fora das artes. A partir da conceituação, o esforço de formular um procedimento analítico passaria por 3 etapas teórico-metodológicas: 1) a conceituação de midialidade e intermedialidade; 2) a expansão do escopo de estudos intermediáticos e literários; 3) uma sugestão de encaminhamento de análise intermediática para trabalhar as narrativas literárias. As midialidades funcionam como vetores estéticos, filosóficos e narrativos que acessam também uma experiência “sensorial” - sinestésica. As midialidades, em perspectiva sincrônica, seriam quase cicatrizes midiáticas, rastros mais ou menos nítidos, das marcas das mídias presentes. Tais marcas estariam presentes sempre em processo de relação mútua. Segundo Elleström, este processo relacional comporia:

um amálgama de propriedades materiais e habilidades para ativar capacidades mentais que podem ser entendidas como várias funções signícas. Isso faz com que produtos de mídia e tipos de mídia só possam ser corretamente compreendidos em relação uns aos outros (ELLESTROM, 2021. p.122).

O fator relacional das mídias evita incorrer no equívoco habitual das definições. A rede conceitual de mídia costuma partir, como descrevemos, da concepção etimológica, em sua acepção latina, do termo “medium”; a ocorrência já limita o sentido do termo e até mesmo os esforços em revisita-la costumam alocar as definições num raio pendular, mantendo, nesse contínuo vai e vem, o caráter redutor do conceito padrão: por um lado tratam somente dos seus aspectos físicos (materialidade), por outro enfatizam com veemência a construção social de tais concepções (ELLESTRÖM, 2017). Esta ressalva trazida pelo pesquisador descreve com precisão um condicionamento habitual nos procedimentos de análise das mídias, que transitam de maneira excludente ou hierárquica, entre forma e conteúdo, entre meio e mensagem, superfície e profundidade.

Elleström (2021) vai formular as quatro conhecidas modalidades das mídias – material, sensorial, espaço-temporal e semiótica –, as quais se encontram em uma gradação que vai desde o tangível, passando pelo perceptual até o conceitual, todas ligadas à experiência; faremos uma brevíssima exposição sobre elas.

A modalidade material pode ser entendida como a interface corpórea latente da mídia. Por exemplo, nos programas de TV e filmes ela se constitui de uma superfície mais ou menos plana com imagens em movimento combinadas com ondas sonoras. A interface da maioria dos tipos de texto escrito também consiste de uma superfície plana, mas que não se modifica. Já a interface da música e do rádio são ondas sonoras. O teatro, a ópera, as coreografias de dança devem ser compreendidas como uma combinação de interfaces: ondas sonoras, superfícies planas e não planas (estáticas ou em movimento), além da interface corpórea bastante específica de corpos humanos, diferentemente da

interface das esculturas, com sua materialidade sólida. Estes exemplos, como se pode constatar, ilustram três modos da modalidade material: (1) corpos humanos, (2) superfícies planas e objetos tridimensionais e, menos marcados, (3) ondas sonoras e tipos variados de projeções de laser ou de luz.

A modalidade sensorial são atos físicos e mentais de perceber a interface da mídia através dos órgãos dos sentidos, os quais são mentalmente acessados. Interessante ressaltar que as mídias só podem se “midar” (se efetivar) se forem captadas por um ou mais dos nossos sentidos com ativação mental. Podem ser considerados três modos da modalidade sensorial: (1) dados sensoriais gerados pelos objetos, fenômenos e ocorrências que só podem ser captados em presença de um agente que os perceba e interprete; (2) os receptores – células que, quando estimuladas, provocam impulsos nervosos que são levados ao sistema nervoso; (3) a sensação decorrente, ou seja, o efeito experienciado mediante o estímulo. Os três modos da modalidade sensorial são também experiências integradas pelos sentidos humanos.

Vejamos um exemplo: uma escultura é principalmente captada pela visão, mas não conseguimos captá-la em sua inteireza sem nos movimentarmos e, a partir daí, também envolvemos os sentidos internos. É possível, também, sentir as qualidades táteis de uma escultura mesmo sem tocar nela; tanto quanto sentir cheiros e aromas evocados num texto literário ou num filme sem cheirá-los; como ocorre no romance de Patrick Süskind (1985), “O perfume: crônica de um assassino” e na adaptação homônima de Tom Tyker (2006) – ambos exemplos especialmente significativos que não elidem outros menos olfativamente marcados. Do mesmo – e diferente – modo,

A reativação das lembranças de experiências sensoriais desempenha um papel determinado na percepção das mídias. Ler um texto, por exemplo, costuma envolver a criação e a recordação de experiências visuais muito distantes da aparência das letras, bem como uma audição interna dos sons das palavras. (ELLESTRÖM, 2017. p.63)

A modalidade espaço-temporal das mídias consiste em sistematizar a percepção dos dados sensoriais da interface material em experiências e concepções de espaço e de tempo. A percepção espaço-temporal consiste de quatro dimensões: largura, altura, profundidade e tempo, variáveis em função da interface corpórea desta ou daquela mídia. Por exemplo, a de uma fotografia apresenta apenas duas dimensões: altura e largura. Já uma escultura possui três dimensões materiais (espaciais): largura, altura e profundidade.

A dança, por sua vez, é dimensionada em largura, altura, profundidade e tempo. Se alguém fechar os olhos no meio de uma performance de dança, perde alguma coisa, e a forma espaço-temporal não pode ser percebida em sua totalidade. Se alguém fechar os olhos enquanto contempla uma fotografia, não perde nada, e a forma espacial permanece intacta. Nesse sentido, ao considerarmos a modalidade espaço-temporal, há diferenças muito distintas e relevantes entre as mídias. É fundamental compreender: a mídia que não apresenta qualidades espaço-temporais em sua interface, cria aspectos espaciais e temporais em sua percepção e interpretação (ativação mental).

A modalidade semiótica, portanto, envolve a criação de significado na mídia concebida de forma espaço-temporal por meio de diferentes tipos de raciocínio e de interpretações de signos.

As proposições intermediáticas descritas acompanham tanto a expansão das narrativas, quanto a hibridação constituinte das produções lítero-artísticas contemporâneas convocando, portanto, outros modos de ler fora do esquema binário de pensamento.

6 Considerações finais

O resultado dos estudos depende menos dos objetos de investigação do que da maneira como os estudos são realizados. (ELLESTRÖM, 2021. p.142)

Como foi possível constatar, em nossa reflexão voltamo-nos aos modos de ver, modos de ler, modos de sentir – interessa-nos mais o ‘como’ em

lugar ‘do quê’. Buscamos valorizar a experiência que inclui leitor/espectador/fruidor como parte ativa do processo de significação e não enxerga as mídias em sua pretensa autonomia, como algo que preexiste à interação. Considerando sua incompletude, o processo de significação que inclui a captação e a interpretação se desenvolve em várias modalidades as quais, por sua vez, demandam o envolvimento do espectador e o aguçamento de sua percepção. Conforme trouxemos aqui, a experiência não é restrita à sua dimensão estética nem à dimensão factual, mas ao processo de significação, que é de ordem cognitiva e dá especial relevo ao sensorial, percepção que inclui a materialidade das mídias e respectivos efeitos de sentido.

A leitura, *lato sensu*, das mídias, e sua conceituação não pode se fixar na origem etimológica, mas precisa ser enriquecida pela mutuidade de seu procedimento relacional, conforme ressalta enfaticamente Lars Elleström (2021). Reitero, portanto, que não se deve ignorar a distinção entre a interface material da mídia em suas várias modalidades (e nos modos de cada modalidade) e a percepção/interpretação delas; porém, as interfaces materiais das mídias não possuem significado em si mesmas e o processo de interpretação já se inicia no ato da percepção. Conceção e cognição não ocorrem em sequência fixa após a percepção: pelo contrário, todas as sensações são o resultado de uma mente que incessantemente procura sentir, experienciar, mais do que rapidamente significar.

Queremos dizer: a elaboração de significado já se insinua no começo do processo de interpretação de signos, ou seja, durante o instante de apreensão e na organização inconsciente dos dados sensoriais captados pelos canais receptores. Se começou no inconsciente, a continuação do processo se desenvolve no ato consciente de buscar conexões pertinentes dentro da configuração espaço-temporal da mídia. E mais: estende o procedimento da mídia ao mundo ao seu redor. Essa dinâmica reverbera no e integra o a leitura comparada das mídias: um processo de ordem cognitiva e interativa que requer uma visão comparatista que não hierarquiza as mídias em

conexão, não prega a sacralidade do original nem o teor profanatório da mídia resultante.

Esperamos ter compartilhado como algumas reverberações e paradoxalidades do modo experiencial expressivo/comunicativo, desorganizador – leituras agregadas, midiaticizadas entre telas e janelas que, no comum de nossos dias se misturam em vários graus de intensidade –, se transformam, se contorcem, expandem, repetem, trans-formam. Mas a reflexão, aqui modestamente empreendida continua fomentando indagações que são formuladas à guisa de conclusão. Somos permeáveis às mudanças ou nos postamos como eternos guardiães do que já não dá mais conta das nossas leituras? Nossa percepção continua automatizada? Identificamos o efeito das hibridizações e a potência da incompletude? Insistimos em confundir interpretação com ajuizamento? Percebemos a sutileza das modalidades no procedimento de leitura relacional das mídias?

As questões precisam continuar reverberando, fora do imediatismo e da ‘imediatricidade’ que tantas vezes atropela o receptor no modo ‘caixa de ressonância’: aquele que busca o legível, o utilizável, a mera confirmação das expectativas.

Entre telas e janelas, as múltiplas hibridizações convocam um receptor “desantolhado”⁷; os olhos, em nova função, clamam por representar uma visão aberta em sua lateralidade, livre do que limita seu alcance. Na leitura comparada das mídias, portanto, ao mesmo tempo em que não hierarquiza as mídias constituintes, esse receptor busca os contextos de produção e aplicação, distingue as modalidades das misturas e, em lugar da verdadeira – e inapreensível – intenção autoral, pesquisa os efeitos de sentido que as

⁷Sabemos que antolho é um acessório colocado na cabeça de um animal de montaria ou carga para limitar seu campo de visão e forçá-lo a olhar só para uma única direção – para frente –, com o intuito de que não se distraia, não se perca, não rume para outros caminhos diferentes do estabelecido. O neologismo “desantolhar” (tirar os antolhos) foi criado por mim nas aulas da graduação e caminha na contramão desse sentido. Inicialmente uma brincadeira com os alunos a título de explicar a urgência da permeabilidade do sujeito na captação das coisas do mundo, foi adotado a partir do momento em que eles entendiam mais efetivamente a retirada dos “antolhos” como (1) alargamento do campo de visão, inclusive em sua lateralidade; (2) atitude de escolha do que se vê; (3) ato de desobediência, desconfiança, rebeldia; (4) procedimento necessário para maior captação das coisas do mundo e entendimento das conexões que as presidem. E todo o conjunto numa atmosfera lúdica.

hibridações podem promover. E especialmente: promove um alongamento do tempo entre a percepção e a significação, fortalecendo o envolvimento do(s) sujeito(s) nas coisas do mundo e o consequente direito à experiência. Enfim, apresenta não aporias de leitura, mas um corpo mais permeável a si, aos outros, ao mundo que vê, sente, vive.

Referências

- ALLOA, Emmanuel. *O corpo da imagem A imagem do corpo*. Porto Alegre: Zouk, 2021.
- BASBAUM, Sergio Roclaw. *Sinestesia, Arte e tecnologia: Fundamentos da cromossonia*. São Paulo: Anablume: Fapesp.2002.
- _____. *Sinestesia e percepção digital*. Trabalho apresentado no Subtle Technologies Festival, mai 2003. teccogs n. 6, 307 p, jan.-jun. 2012.
- BERGANTINI, Loren Paneto. Dissertação de Mestrado. Sinestesia mediada pela tecnologia da arte: A interação entre voz e imagem. São Paulo: 2016. 124p.
- BRUHN, Jorgen. O que é midialidade, e (como) isso importa? Termos teóricos e metodologia. In: Thaïs Flores Nogueira Diniz et al (Orgs.) *A Intermedialidade e o estudos interartes na arte contemporânea*. Santa Maria: UFSM, 2020. p. 5-54.
- CAETANO, Alexandra Moreira. *Synesthesias: interfaces da sensorialidade*. 2015; Tese Doutorado em Artes Visuais. Brasília; UNB: Livro digital.
- CAETANO, Alexandra Cristina M. INTERFACE: processos criativos em arte computacional. Dissertação (Mestrado em Arte). Universidade de Brasília, Brasília, Departamento de Artes Visuais, Programa de Pós-Graduação em Artes. 2010.
- CASTELLO BRANCO, Patrícia Silveirinha. *Imagem, Corpo, Tecnologia – A função háptica das novas imagens tecnológicas*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. 2013.
- CYTOVICK, Richard.E. *Escuchar colores e probar formas*. El cambio de paradigma en el cerebro. Revista Artecittà Synesthesia Journal, n.1, ano 1, 2014. p.11-16.
- ELLESTRÖM, Lars. *As modalidades das mídias II: um modelo expandido para compreender as relações intermediais*. Porto Alegre: EdiPucRS. 2021.
- GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estanhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco. 2014.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de Presença. O que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto/PUC-Rio. 2010.
- LOPES, Silvina Rodrigues. *A literatura como experiência*. Belo Horizonte: Chão da feira. 2012.
- LOURENÇO, Eduardo. *O canto do signo*. Existência e Liteatura. Lisboa: Presença. 1994.
- PLAZA, Julio. *A tradução intersemiótica*. 2ed. São Paulo: Perspectiva. 2010.
- RIBAS, Maria Cristina C. *Estudos literários, leitura e experiência estética: conexões e(m) tempos de confinamento*. Pensares em Revista, São Gonçalo-RJ, n. 18, p. 142-163, 2020 DOI: 10.12957/pr.2020.49984
- ULM, HERNÁN. a fenda do tempo. In: MÜLLER, Adalberto; SCAMPARINI, Júlia. *Muito além da adaptação*. literatura, cinema e outras artes. Rio de Janeiro: &Letras, 2013. p.101-114.