

BRENO CARNEIRO DE MENEZES

ELOS DE CONTATO

Por uma experiência do desejo e do espaço-tempo na percepção

PSICOLOGIA CLÍNICA

NÚCLEO DE ESTUDOS DA SUBJETIVIDADE

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

SÃO PAULO-SP

2007

BRENO CARNEIRO DE MENEZES

ELOS DE CONTATO

Por uma experiência do desejo e do espaço-tempo na percepção

Dissertação apresentada à Banca examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Psicologia Clínica, Estudos da Subjetividade, sob a orientação da Profa. Dra. Suely Belinha Rolnik.

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

SÃO PAULO-SP

2007

dedicado a Nalú,

um amor sem palavras, para uma vida mais possível

AGRADECIMENTOS ESPECIAIS

A minha família, com amor

Pelo apoio incondicional. Pelo amor incondicional. Pelas emoções. Pelas boas risadas. Pela eternas esperas. Pela sinceridade. Vocês são lindos. Amo vocês.

A minha querida orientadora

Suely, por sua qualidade de presença, por se fazer sentir sempre ao lado, por manter aberta a possibilidade de um percurso capaz de, enfim, falar em nome próprio.

A Virgínia

Pela dedicação, por me ajudar a poder afirmar esse percurso de tal modo que, talvez, ele possa ter ido muito além de suas próprias limitações. Pois, já posso afirmar, foi muito além das minhas.

AGRADECIMENTOS

*A um grupo muito querido, muito inquieto, muito quente, meu querido grupo de **desorientação**. Obrigado por terem me deixado usá-los de todas as maneiras para extrair de vocês o melhor de minhas turbulências literárias e de nossas intensas relações. Assim, a todos os amigos especiais do meu percurso de metrando e para além dele. Espero agora, além dos bons compartilhamentos, oferecer um pouco mais. Vocês foram o meu insistente espaço de ensaio, sem vocês não haveria graça em fazer esse trabalho.*

A algumas pessoas com as quais os encontros foram troca de existências: Andrea Amparo, Luish Coelho, Ricardo Rios, Vanessa Cabral, Clarissa Cestari, João Adriano, Alice Busnardo, Fernanda Ramos, e ainda André Spinola, Daniel Kfourir, Antônio Salvador, Tatiana Braga, Tila, Mairets e ainda...

A Lili com amor,

A Guta com carinho e por uma influência certa,

A todos os meus amores e a todos os meus amigos,

A querida Eliana,

Aos meus queridos professores Orlandi e Peter,

Ao querido amigo Luis Eduardo Aragon,

A querida amiga Rosane Preciosa,

A Cristina pelo cuidadoso trabalho de revisão,

A você.

A CAPES pelo apoio financeiro.

ERRATA

À pág.xii, onde lê-se ‘Virgínia Wolf’ leia-se ‘Virgínia Woolf’.

À pág.14, no parágrafo onde lê-se ‘em cada fato *referencial*, da memória, modificando suas qualidade/sentidos virtualmente disponíveis’, deve ser incluída a nota de rodapé ‘* Os termos *atual* e *virtual* estão sendo utilizados em um sentido próximo ao que aparece nos trabalhos de Deleuze e Guattari.’

À pág.18, na citação onde lê-se ‘Acolher a incerteza será sua força, e não sua fragilidade’, deve ser incluída a indicação ‘(pp.204-205)’

À pág.19, na nota de rodapé onde lê-se ‘WINNICOTT, D.W.. O brincar e a realidade. [Tradução de José Octávio de Aguiar Abreu e Vanede Nobre]. Rio de Janeiro, Imago Editora Ltda. 1975’, leia-se: ‘(WINNICOTT, 1975: p.10)’

À pág.31, na citação onde lê-se ‘Tudo deve vir por próprio si e a seu tempo’, leia-se ‘Tudo deve vir por si próprio e a seu tempo’

À pág.34, na citação onde lê-se ‘Vou fazendo isso por várias estações’, deve ser incluída a nota de rodapé ‘* Marcelo Rocha, diretor de fotografia’

À pág.39, na nota de rodapé deve ser incluída a indicação ‘(nota do original)’

À pág.75 onde lê-se ‘Giacometti diz, já tenho preocupações demais com o exterior para me preocupar com o interior’, leia-se ‘Giacometti diz, “já tenho muita dificuldade com o exterior para me preocupar com o interior” (Lord, 1998; p.55)’

À pág.76-77 onde lê-se ‘o Imaginário emergirá como uma parafernália de guerra’, deve ser incluída a seguinte nota de rodapé ‘* “Em casos extremos, a memória está ligada tão diretamente ao hábito que sua palavra ganha corpo e, ao invés de simplesmente disponível em casos de urgência, entra agora em vigor por força do hábito. Assim, a distração é felizmente compatível com a presença ativa de nossos órgãos de articulação. Repetindo, a rememoração não se aplica a esses extratos de nossa ansiedade. Estritamente falando, só podemos lembrar do que foi registrado por nossa extrema desatenção e armazenado naquele último e inacessível calabouço de nosso ser, para o qual o Hábito não possuía a chave – e não precisa possuir, pois lá não encontrará nada de sua útil e hedionda parafernália de guerra.” (BECKETT, 2003: pp.30-31)’

À pág.86, na citação onde lê-se: ‘a seu próprio modo e ritmo uma realidade psíquica e um esquema corporal particulares’, deve ser incluída a indicação ‘(ABRAM, 2000: pp.241-242)’

À pág.89, na nota de rodapé deve ser incluída a indicação ‘(nota do original)’

À pág. 90, na nota de rodapé deve ser incluída a indicação ‘(nota do original)’

À pág.93 onde lê-se ‘Lygia Clarck’, leia-se ‘Lygia Clark’ e onde lê-se ‘como dizem Deleuze e Guattari’, leia-se ‘como dizem Deleuze e Guattari’.

À pág.99 onde lê-se ‘que ele pudesse operar a *amorfia* em si mesma’, deve ser incluída a nota de rodapé ‘*A palavra *amorfia* é utilizada por Winnicott (1975) no estudo de um caso clínico em que aponta uma diferença entre o *fantasiar* e o *sonhar*. O *sonhar* seria uma possibilidade de assimilar os acontecimentos de modo que eles fizessem parte do auto-estabelecimento do indivíduo e o *fantasiar* “continua sendo fenômeno isolado, a absorver

energia, mas sem contribuir quer para o sonhar quer para o viver” (p.45). No caso clínico em questão, uma paciente, acordada, havia permanecido imóvel *fantasiando* que estava fazendo um vestido. Diz Winnicott em *A Área da Amorfia*: “A palavra-chave a ser reconduzida ao sonho era *amorfia*, que é aquilo com que o material se assemelha, antes de ser moldado, cortado, ajeitado e agrupado. Em outras palavras, num sonho, isso constituiria um comentário sobre sua própria personalidade e auto-estabelecimento. Num sonho, isso seria sobre um vestido somente até certo ponto. Além disso, a esperança capaz de fazê-la sentir que algo podia ser conseguido a partir da amorfia, proviria então da confiança que depositava em seu analista, capaz de neutralizar tudo o que ela trazia consigo da infância. Seu meio ambiente de infância parecia incapaz de permitir que ela fosse amorfa, mas, tal como ela o sentia, deveria modelá-la e recortá-la em formas concebidas por outras pessoas. [nota do original: “Isso pode ser visto, então, em termos de submissão e de uma falsa organização do eu (*self*)”]” (pp.54-55)

Em citação onde lê-se ‘recolocar em funcionamento o(s) sentido(s) que estão estagnados’ deve ser incluída a indicação ‘(p.76)’

À pág.104, onde lê-se ‘oblitera a ilusão do tempo cronológico, mensurável]’ deve ser incluída a seguinte indicação ‘(p.98)’

À pág.115, em citação onde lê-se ‘(WOLF, 2005: p.120-121)’, leia-se ‘(WOOLF, 2005: pp.120-121)’

À pág.119, deve ser incluída a referência bibliográfica ‘BERGSON, Henri. *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*. Lisboa: Edições 70, 1990’

À pág.120, onde lê-se ‘ROLNIK, Suely. *Corpo Vibrátil – Arte, política e subjetividade*. Texto não publicado.’, leia-se ‘ROLNIK, Suely. *Uma terapêutica para tempos desprovidos de poesia*. Em *Lygia Clark: da obra ao acontecimento. Somos o molde. A você cabe o sopro*, catálogo de exposição organizada pelo Musée des Beaux Arts de Nantes, França (08 de outubro a 31 de dezembro de 2005) e pela Pinacoteca do Estado de São Paulo, Brasil (25 de janeiro a 26 de março de 2006) com a colaboração da Associação Cultural “O Mundo de Lygia Clark”. Curadoria: Suely Rolnik e Corinne Diserens; pp.13-26, 2006.’

À pág. 121, onde lê-se ‘WOLF, Virgínia. *Contos completos*. [Tradução de Leonardo Fróes]. São Paulo, Cosac Naify, 2005.’, leia-se ‘WOOLF, Virgínia. *Contos completos*. [Tradução de Leonardo Fróes]. São Paulo, Cosac Naify, 2005.’

Sumário

Capítulo 1 – Introdução à atenção-rítmica	01
Estilo e relação de alteridade	01
Arte como experiência imediata: um percurso singular e reverberativo	03
O método de pesquisa cartográfico	04
Da escrita: a atenção-rítmica e o desenvolvimento de percursos técnicos diferenciais	06
O plano atencional do desenvolvimento do ritmo x A compreensão analítica	08
Arte e ética: postura atencional	13
Estados atencionais e políticas cognitivas	17
Poética e atenção percursiva	20
 Capítulo 2 – Umas experiências reverberativas	 23
 Parte 1 – Como o processo de produção poética abre espaço para a relação de alteridade?.....	 23
Um estranho estado de pintura	23
Um acontecimento imprevisível	29
Atenção à atenção	31
Micropercepção e modulação intersensorial	39
A frequência atencional moduladora: o olhar como varredura microfocal	42
Afetação rítmica microperceptiva	45
 Parte 2 – Como a relação de alteridade abre espaço para o processo de produção poética?.....	 47
Frequência atencional moduladora e a mobilização do desejo.....	47
Olhar tátil	48
Intimidade: fazer corpo com o outro	66
 Capítulo 3 – A zona intervalar da movência da libido	 81

Intensionalidade e movimento	81
Sintonia-fina	83
Respiração especular	88
Capítulo 4 – Dinâmica perspectiva	95
Objetividade pática-rítmica: o real entre o olho e o objeto.....	95
Cavalo de Tróia	99
Dinâmica perspectiva	102
Modulação das ordens de grandeza: a sensação de vida na pintura	106
O riso do tempo.....	113
Conclusão	117
Referências bibliográficas.....	119
Anexo	122

Menezes, B.C. (2007). *Elos de Contato: por uma experiência do desejo e do espaço-tempo na percepção*. Dissertação de Mestrado em Psicologia Clínica, Núcleo de Estudos da Subjetividade. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2007. 123 pp + XIII p.

RESUMO

As produções poéticas e seus planos de sentidos interditos estão constantemente disponíveis para uma qualidade de atenção sensível, que nega os exageros de uma necessidade de captura e de uma voracidade discursiva. A possibilidade de negação dos excessos da palavra, para se fazer preservar uma outra qualidade/sentido de tradição, emerge como um paradoxo que pode ser estudado a partir de certos processos de produção. A questão, portanto, é saber se os meios de circulação de afetos e seus usos, o modo como nos implicamos com eles e com o Outro através deles, funcionam para estabelecer vínculos. Assim o trabalho emerge de uma percussão entre casos específicos de produção poética, principalmente associadas ao desenho de observação. Visando acompanhar os desenvolvimentos desses processos que nos mostram uma certa qualidade/sentido de presença requerida e de atenção ao outro. Um estado atencional emerge, envolvendo no ato os que participam da produção. Tal estado atencional não exclui a experiência temporal, que pode estar implicada diferencialmente com cada produção. Nesse esforço nasce a possibilidade de pensar os estados atencionais exigidos para a possibilidade de consumação de certas obras. Assim, um estudo acerca de uma atenção-rítmica se estabelece, como um estudo do movimento de processos atencionais e afetivos, vividos em meio à relação de alteridade voltada à algumas produções poéticas. Suas implicações para nós é o que está sempre a ser descoberto.

Palavras-chave: atenção, alteridade, clínica, poética, ritmo, perspectiva

Menezes, B.C. (2007). *Contact links: for an experience of desire and time-space in perception*. M.A. Dissertation. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2007. 123 pp + XIII p.

SUMMARY

Poetic productions and their plane of interdicted meanings are constantly available for a sensitive quality of attention, which denies the exaggerations of a need of capturing and of discursive voraciousness. The possibility of denial from the excesses of the word, for the preservation of other quality/sense of tradition, emerges like a paradox that can be studied starting from certain processes of production. Therefore, the matter lies on knowing if the means of circulation of affections and their uses and the way how we apply ourselves to them and to the Other through them work for establishing bonds. This paper emerges from percussion among specific cases of poetic production, mainly associated to the observed picture, with the intention of keeping track of the processes' development, which shows us a certain quality/sense of required presence and attention to others. A state of attention emerges, involving right away those who take part in the production. That state of attention does not exclude the time experience, which might be implicated differently with each production. In that effort the possibility to think up the required state of attention is born for the possibility of accomplishing certain works. Therefore, a study about a rhythmic attention is established, like a study of the movement of processes, experienced among the relation of alterity that faces some poetic productions. Its implications to us are what is always to be discovered.

Key Words: attention, alterity, clinic, poetic, rhythm, perspective

Apresentação

Percurso

As questões apresentadas nesse trabalho derivam de algumas práticas que movem meu percurso até o presente momento. Em primeiro lugar a prática de desenho de observação, que pode dispor de um modelo-vivo que posa, ou de uma ação voluntária na relação com o ambiente que nos cerca e a ser desenhado. Nesse sentido estaremos voltados para as qualidades de relação que se estabelecem através desse tipo de trabalho, baseando-nos em alguns exemplos específicos.

Estaremos concentrados a princípio em estudar alguns processos de desenho de observação, feitos juntamente com alguém que posa para o trabalho. Embora tal proposta apresente a sua especificidade, as questões a serem sondadas poder ter implicações amplas.

Essa ampliação de sentido se deve entre outras coisas, ao fato de que o disparador desse percurso de escrita foi o contato que tive com o trabalho de Alberto Giacometti, pintor e escultor Suíço, através de dois livros que me vieram à mão. O primeiro é *Um retrato de Giacometti* de James Lord, e o segundo é *O ateliê de Giacometti* de Jean Genet. O encontro desses dois trabalhos nos traz dois aspectos distintos, dois modos de abordagem do trabalho de Giacometti.

O primeiro é um livro feito por um escritor que posou para o artista, produzindo seu livro em meio às 18 tardes em que ele servia de modelo, para um trabalho de pintura, um retrato. Nesse sentido, considero esse livro algo que poderia ser apresentado como as notações de um caso clínico, para a arte do desenho e da pintura de observação. O foco então, se desloca da relação específica com o desenho, para envolver também a relação entre as duas pessoas que sustentam seu percurso de produção.

O outro livro traz um diferencial em relação ao primeiro, é um livro de Jean Genet que me surpreendeu radicalmente em determinado momento, por fazer transcrições de ações perceptivas, que se aproximavam muito de um aspecto do trabalho com desenhos de observação que sempre me encantou. Genet alcança uma qualidade literária que nos permite fazer uma imersão em certas sensações oriundas do próprio ato de observar, de modo que se assemelham muito, pelo menos em relação ao que pude conceber, de sensações que pairam na relação com o próprio ato do desenho de observação. Podemos

dizer que a acuidade visual, a sensibilidade aos fatos do mundo apresentada por esse autor foram os principais impulsos ao percurso de escrita que nos move.

Iremos em direção à tentativa de compreensão de um aspecto tácito do trabalho de Giacometti, que não se reduz a um aspecto presente apenas em seu trabalho, mas pode ser considerado como uma ação perceptiva, aliada a uma intensa abertura à alteridade, que Giacometti leva ao extremo, ao ponto de reverberar em suas obras. Esse aspecto é uma operação bem simples, se vista apenas como ação mecânica, e está associada à velocidade de apreensão dos estímulos imediatos, baseada em um modo de operar o exercício de varredura focal do olhar. Mas envolve implicações mais complexas que vamos sondar.

Para alcançarmos alguns eventos menos perceptíveis que envolvem tal processo – devido ao fato de não estarmos atados a tais processos de modo a vivenciá-los na prática –, vamos tomar como aliados além dos elementos sensíveis através dos livros dos quais dispomos, outros percursos reverberativos, como por exemplo, uma entrevista que fiz com uma artista plástica e modelo, que posa nua em ateliês de arte para desenhos de observação. O tempo de experiência com tal metiê, que essa modelo tinha ao momento da entrevista – por volta de seis anos trabalhando profissionalmente –, foi um fator decisivo para que pudéssemos sondar movimentos de produção, que trouxessem à tona aspectos possíveis de serem associados aos que ocorrem no trabalho de Giacometti, em meio ao seu próprio processo.

Tais aproximações podem ser feitas também a partir do fato de que o livro de James Lord é o livro de um modelo que posa. Embora os contextos sejam distintos, o de *Lord* e o da *modelo entrevistada*, eles nos mostram qualidades/sentidos de vivências que podem ser diretamente associadas a certos processos de pintura e desenho de observação.

A qualidade da sondagem desse *teor relacional*, soma-se ao carinho que nutro até hoje, por essa pessoa que se dispôs a se abrir e dividir comigo as suas experiências, e desde já, a ela sou eternamente grato. Essa entrevista me permitiu sondar uma amplitude de aspectos que sozinha daria um outro trabalho, cujos esboços já puderam se insinuar a partir desse. Os eventos que estou apresentando serão sondados principalmente no *Capítulo 2 – Um as experiências reverberativas* e no *Capítulo 3 – Zona intervalar da movência da libido*.

Aprendizado

7 Outra questão importante a mover o interesse inicial nessa pesquisa foi o fato de que venho trabalhando periodicamente com setores de arte-educação em museus e centros culturais, o que me proporcionou uma razoável amplitude de experiências associadas à compreensão dos trabalhos, e a respeito dos espaços de circulação de afetos, associados às artes, mas que escapam ao ambiente dos ateliês. Nesses espaços uma outra problemática toma forma, a ver, o modo como somam-se as necessidades as mais variadas, os mais diversos modos de fruição, de implicação, de uso dos produtos oriundos de uma pluralidade de processos, que se associam ao “campo das artes visuais” e trazem implicações diretas associadas aos modos de apreensão, de absorção, de assimilação dos trabalhos.

Foi essa problemática – e de certo modo, o que constatei ser um excesso de discursividade, que considerei culturalmente compreensível, mas ao mesmo tempo potencialmente usurpador de uma certa qualidade/sentido de aproximação possível com certas obras –, que fez com que me voltasse mais intensamente ainda para o trabalho de Giacometti e a para a qualidade/sentido dos percursos afetivos envolvidos em algumas sessões de desenho que fiz, na relação direta com modelos.

Em relação à qualidade/sentido de aproximação que se estabelece com a alteridade em meio ao processo de produção de tais obras, o que me chama a atenção é o modo como, nos livros acerca do trabalho de Giacometti, principalmente no de Genet, há descrições de efeitos físicos que em determinado ponto considerei serem possíveis de serem compreendidos. Sem que essa compreensão, por fim, sobrecodificasse o que pode-se constatar em relação à qualidade/sentido do trabalho como um processo de aproximação intensa com a alteridade, o *outro*.

Pela aproximação das problemáticas aqui apresentadas e que foram emergindo em meio a esse percurso, podemos dizer que em certos momentos, no que tange ao processo, há às vezes uma extrema disparidade entre os modos de compreensão, que rondam certas obras, e seus aspectos mais simples, diretos e implícitos, no ato de uma percepção atada à produção. Tais aspectos tendem às vezes a ser constantemente negados em função de tendências interpretativas de outra ordem, de outros interesses, mesmo que inconscientemente. Muitas vontades de captura que rondam certas produções poéticas, obliteram a qualidade de circulação de afetos que elas poderiam proporcionar em sua simplicidade.

Neste trabalho utilizamos o termo afeto em um sentido mais próximo ao que é utilizado por Deleuze e Guattari, que usam o termo *afecto* para frisar o que seria *ser*

afetado por algo, de um modo físico e direto. Podemos dizer, por afetos pré-conscientes, estímulos imediatos, que exigem de nós um certo apoio instintual para que possamos lidar com eles de algum modo. Talvez mais voluntariamente, ou melhor, mais *atentamente*.

É nesse sentido que enfim chegamos ao paradoxo implicado no percurso dessa escrita. Que vai se nutrir de um esforço de linguagem, talvez até por um excesso em alguns momentos, para tentar trazer à tona um aspecto do trabalho poético que é mais preensível em meio à sua mudez, sua instintividade, quando se está em meio à uma *vivência* poética.

De certo modo tal esforço de linguagem não poderia ser diferente, já que um trabalho como essa dissertação, não se pauta aceitadamente no campo dos estudos teóricos e científicos pela possibilidade de oferecer ao outro uma folha em branco e, talvez, um lápis.

Assim, temos outras questões que nascem dessa disparação, desse outro metiê: a tentativa de alçar à compreensão de um *estado de atenção*, atado ao percurso de produção de Giacometti, que possa se aproximar de um *estado de desenho*.

Em se tratando de um artista que não poupa esforços, um segundo sequer, para que o *real* que ele presencia possa vir à tona para nós também, será possível pensar os efeitos de seu processo frente às descrições das afetações, que são movidas inclusive na relação com suas telas e esculturas, além de “em si mesmo”.

Tais eventos serão sondados mais diretamente no quarto e último capítulo, a ver, *Capítulo 4 – Perspectiva Dinâmica*. Então, para entender *o que vai guiar* nosso trabalho mais propriamente, teremos o primeiro capítulo, uma introdução aos próprios recursos perceptivos.

Estados de atenção

A livre sondagem de muitos processos, entre eles, processos de teatro, de dança, de pintura, de música, de escrita, com os quais me impliquei diretamente enquanto prática e também enquanto apreciador e debatedor, culminou na possibilidade, e, portanto no desafio, de apresentar “escrituralmente” um estado de atenção que a meu ver era exigido por todas essas práticas, mesmo que de um modo diferencial, tornando-se possível de ser sustentado teoricamente como algo comum a elas, e claro, não só teoricamente mas praticamente. Uma vez que todos os processos poéticos envolvem enfim uma semelhança: nós mesmos.

É nesse ponto que nos aproximamos, em alguns momentos, de questões clínicas. Sem, no entanto, nos direcionarmos muito a esse aspecto, possível de ser melhor explorado em outro momento. Não deixei, todavia, de apontá-lo.

Assim esse estado atencional que se implicaria com tais processos, nomeei de *atenção-pática-rítmica*, mas para não nos complicarmos logo de início, vamos chamar de *atenção-rítmica*. A introdução a esse estado atencional está no *Capítulo 1 – Introdução à atenção rítmica*. O desenvolvimento de sua compreensão possível no entanto, se dará em meio ao percurso dos demais capítulos.

Para o estudo de *processos atencionais* utilizei-me de textos que me foram apontados principalmente por Virgínia Kastrup, a ela também sou eternamente grato, pois essa disponibilidade me permitiu encerrar o processo de um modo bem mais coeso, atado às questões que estavam sendo movidas. Tais autores como Dewey ou Depraz, Varela e Vermersch, e outros que apareceram citados em tais textos, como nos próprios textos de Kastrup, a ver Freud, Latour, foram a pedra de toque para a possível consumação desse percurso.

A questão da atenção rítmica, portanto, está sendo tratada a partir dos sensíveis desenvolvimentos teóricos desses autores e das concepções de: atenção flutuante, atenção sensível, políticas cognitivas, novas abordagens fenomenológicas, dinâmicas atencionais etc.

Há além desses, autores que considero como os que impregnam mais ainda essa problemática, inculcando a essas questões uma vitalidade intrínseca, aos quais dou importância irrestrita, se quisermos sondar de fato os aspectos plásticos que dão sentido a qualquer trabalho. Eles já haviam se tornado guias do processo de pesquisa, que durava alguns anos, quando a questão da *atenção* ganhou relevo e os autores citados anteriormente puderam vir à baila. São eles, Rolnik, Kastrup, Deleuze e Guattari, Genet, Lord, Barthes, Beckett, Wittgenstein, Winnicott, Stravinsky, Hermann Hesse, Guimarães Rosa, Virgínia Wolf, Italo Calvino, Oliver Sacks, entre outros, que não se associam tão diretamente a este trabalho.

Esses são autores com os quais tenho tido uma relação mais longa e duradoura, que nutrem indefinidamente um processo de descobertas e mais descobertas, que parece ter alcançado certa autonomia própria. É importante destacar, no entanto, um autor específico chamado Hubert Godard, que trabalha com estudos associados à neurofisiologia e à dança, e que fôra entrevistado por Suely Rolnik, por conta do projeto “Lygia Clark, do objeto ao acontecimento: Projeto de ativação de 26 anos de experimentação corporal”. Essa

entrevista tomará parte importante em nossos desenvolvimentos, ao longo dos capítulos, devido ao modo como explicita uma operatoriedade prática da sensorialidade, atada a estudos recentes. Sendo assim, obrigado pela *atenção*.

Capítulo 1

Introdução à atenção-rítmica

O presente trabalho está voltado para o estudo de processos atencionais e visa à compreensão de algumas operações implicadas no estabelecimento de relações de alteridade para produções poéticas.

Investigaremos o modo como a *Atenção* se relaciona ao esforço de produção poética em que haja a necessidade de se aproximar do *Outro*. Investigaremos como tal esforço de produção poética traz implicações distintas às nossas competências *atencionais* e *perceptivas* e se constitui em um encontro possível com o nosso próprio potencial de diferenciação, nossa própria alteridade.

Estilo e relação de alteridade

O primeiro elemento que iremos pensar nesse percurso é a concepção de uma *atenção sensível*. Para isso recorreremos inicialmente a um tipo específico de trabalho poético, como o *desenho de observação*, que comumente exige um *motivo* ou *modelo*, ou seja, que exige atenção à *presença imediata* de algo ou alguém.

Parte da inspiração que nos leva a essa investigação partiu de um evento que percebi interferir em meu processo pessoal de desenhos de observação de nu, feitos com a presença de uma modelo-vivo, uma pessoa que posa nua para o trabalho de desenho.

O evento que percebi interferir no processo constituía-se em uma variação estilística, que ocorria involuntariamente de um desenho para outro e mais intensamente de uma sessão de modelo-vivo para outra, quando havia a mudança de modelo. Ou seja, variando o momento da execução e a modelo que posava, variavam também a qualidade da linha do desenho e o material empregado.

Veremos alguns exemplos dessa variação:



Com o tempo, com a prática, foi-se tornando cada vez mais claro o papel dos *estados atencionais* e, principalmente, que não era opção apenas minha escolhê-los no ato da produção. Embora detivesse um aprendizado, uma memória acerca dos *estados de atenção* que proporcionaram este ou aquele resultado nos desenhos, a *qualidade presencial* da modelo era elemento fundamental e co-definidor das possibilidades de ação possível, podendo inclusive corroborar toda a possibilidade de ação realizadora do desenho ou potencializá-la de um modo inesperado.

O que mais me chamou a atenção, no entanto, foi que ao obter uma certa qualidade de desenho que considerava satisfatória, a impressão mais intensa e duradoura em relação ao processo de produção era a emergência de uma *sensação de empatia física* com a modelo, um *acontecimento* imediato vivido no ato da produção, que se associava a uma mudança na *qualidade de atenção* a essa modelo em meio ao processo.

Se uma *qualidade presencial* da modelo levava a um *estado de sensação* específico, induzindo uma mudança no *estado de atenção* para o trabalho, a conclusão foi

que a principal ferramenta da produção dos desenhos era a qualidade da relação estabelecida no ato da produção.

Isso também levava ao fato de que a relação com o *Outro* e os diferentes estados atencionais experimentados no ato da produção, pareciam ser não só o aprendizado mais importante *para* o percurso de produção, como o mais importante *do* percurso de produção. Assim, concluí que o *desenvolvimento das qualidades estilísticas* do desenho se aliava ao *aprendizado gradual da atenção no estabelecimento de relações de alteridade*.

Arte como uma experiência imediata: um percurso singular e reverberativo

Os efeitos da relação de alteridade estabelecida podem ser muito variados, assim como o são as produções artísticas em geral, no que tange aos seus estilos e às qualidades expressivas que assumem. Uma vez que essa variedade pode ser muito dispersiva para nosso percurso, manteremos inicialmente o foco nos elementos que participam de uma *atenção sensível* como uma *atenção imediata* ao motivo, focando as *ações perceptivas* e os *processos de subjetivação* que derivam dessas ações. Desse modo, nos direcionaremos à compreensão da arte enquanto *uma experiência imediata* e ao modo como essa experiência é *modulada* por estados atencionais singulares.

Dewey (1974) caracteriza como “*uma experiência*”, algo que se destaca da experiência cotidiana. Ele aponta um elemento *percurssivo* relacionado ao que seja “*uma experiência*”. Nas palavras do autor:

A experiência ocorre continuamente, porque a interação da criatura viva com as condições que a rodeiam está implicada no próprio processo da vida. Sob condições de resistência e conflito, aspectos e elementos do eu e do mundo implicados nessa interação qualificam a experiência com emoções e idéias, de maneira tal que emerge a intenção consciente. Com freqüência, entretanto, a experiência que se tem é incompleta. As coisas são experienciadas, mas não de modo tal que se componham em uma experiência. Há distração e dispersão; o que observamos e o que pensamos, o que desejamos e o que alcançamos, permanecem desirmanados um do outro.(...)

Em contraste com tal experiência, temos *uma* experiência quando o material experienciado segue seu curso até sua realização. Então, e só então, ela é integrada e delimitada, dentro da corrente geral da experiência, de outras experiências. (p.247)

Desse modo, podemos pensar que “*uma experiência*” se realizaria devido a uma atenção qualitativa a *seu próprio percurso* e uma possibilidade de *reverberação e compartilhamento*.

No caso do desenho de observação, ao nos depararmos com esse elemento *percurssivo*, podemos intuir que cada desenho feito, para ser considerado “*uma*

experiência”, deve estar associado a uma vivência que tenha sua própria *duração* e que, com as devidas competências técnicas também em desenvolvimento, essa vivência e o desenho associado se transformariam em um acontecimento singular no espaço e no tempo.

Dewey (1974) difere então a idéia de *consumar* uma experiência, que seria completar um movimento, da idéia de *cessar* uma experiência, que seria dispersar, interromper um movimento. Desse modo, ao se *consumar*, “Tal experiência é um todo e traz consigo sua própria qualidade individualizadora e sua auto-suficiência. É *uma* experiência.” (p.247)

A *atenção sensível*, portanto, participaria de uma experiência que tem *seu próprio plano espaço-tempal de desenvolvimento*. Isso nos ajuda a compreender a necessidade de ser uma *atenção imediata* associada aos eventos, que possa nos dar a percepção da emergência de uma *qualidade/sentido de movimento* atada a uma produção, até sua *consumação*.

O método de pesquisa cartográfico

Como se estabelece a consciência desse *movimento*? Qual a *atenção* que guia esse desenvolvimento, esse *percurso*, e como ela se estabelece? A intenção de descobrir como certas ações participam perceptivelmente de “*uma* experiência” nas produções poéticas e seus modos de participação, nos leva a procurar um método adequado de pesquisa.

Neste trabalho nos dedicamos a pensar a *atenção sensível*, as *relações de alteridade* e as *produções poéticas* num mesmo pacote em direção à concepção de uma *atenção-rítmica*. Se esse exercício de pensamento quer se *consumar*, e trazer alguma contribuição que possa ser considerada interessante, então deve atingir uma certa qualidade de desenvolvimento que possa ser apresentada e, se possível, vivida.

Dewey (1974) afirmará que o *pensamento* enquanto “*uma* experiência” também se faz através de um desenvolvimento, um *percurso*, singular.

O pensamento processa-se por séries de idéias, mas as idéias formam uma série apenas porque são muito mais do que uma psicologia analítica chama de idéias. São aspectos, distintos emocional e praticamente, de uma característica subjacente em desenvolvimento; são suas variações móveis, não separadas e independentes (...), e sim matizes sutis de uma tonalidade impregnante e em desenvolvimento.

(...) De fato, numa experiência de pensamento as premissas surgem apenas quando uma conclusão se torna manifesta. Tal experiência, como na observação de uma tempestade, alcança sua culminância e decai gradualmente, apresentando contínuo movimento de temas. Como no oceano tempestuoso, há uma série de ondas; sugestões erguendo-se e esboroando-se bruscamente, ou sendo trazidas avante pela cooperação de uma onda. Se for alcançada uma conclusão, é a de um movimento de antecipação e de

acumulação que por fim chega a completar-se. Uma “conclusão” não é uma coisa separada e independente; é a consumação de um movimento.

Portanto, *uma* experiência de pensamento tem sua qualidade estética própria. (p.249)

Se o próprio pensamento se mover de maneira a constituir uma “qualidade estética própria”, a questão se tornará paradoxal. Haveria um modo de operar uma *investigação poética*, de modo a consumá-la e ao mesmo tempo sondar os elementos qualitativos de outras *investigações poéticas*?

Seria, pois, como *produzir* um tipo de trabalho poético, desenvolvê-lo, para entender o que ocorre *no cerne* de outros trabalhos poéticos, o que contribuiria para a compreensão do que ocorre *no cerne* de seu próprio desenvolvimento. Qual seria a metodologia de pesquisa?

A questão da *atenção sensível* na pesquisa deverá remontar, portanto, à *atenção do cartógrafo* como aquele que *constitui* o próprio campo de estudo a ser pesquisado. Teríamos a necessidade de recorrer à compreensão do modo como tal processo de pesquisa se dá, para que possamos nos preparar para o encadeamento das relações de produção que se darão a seguir, com os exemplos práticos e as análises de caso. Segundo Kastrup (No prelo):

A cartografia é um método formulado por G. Deleuze e F. Guatarri (1995) que visa acompanhar um processo, e não representar um objeto. Em linhas gerais, trata-se sempre de investigar um processo de produção. De saída, a idéia de desenvolver o método cartográfico para utilização em pesquisas de campo no estudo da subjetividade se afasta do objetivo de definir um conjunto de regras abstratas para serem aplicadas. Não se busca estabelecer um caminho linear para atingir um fim. A cartografia é sempre um método *ad hoc*. (p.01)

Como vimos, poderíamos equiparar esse método de pesquisa com o das próprias produções poéticas, pois se torna um método de *produção*, um método *inventivo*. Ainda em Kastrup (No prelo):

Como defende Bruno Latour (2003) trata-se de um construtivismo que toma a sério os limites do saber e os constrangimentos da matéria. O cartógrafo é, neste sentido, guiado pelas direções indicadas por qualidades inesperadas e pela virtualidade dos materiais. A construção do conhecimento se distingue de um progressivo domínio do campo de investigação e dos materiais que nele circulam. Trata-se, em certa medida, de obedecer às exigências da matéria e de se deixar atentamente guiar, acatando o ritmo e acompanhando a dinâmica do processo em questão. Nesta política cognitiva a matéria não é uma força cega nem mero suporte passivo de um movimento de produção por parte do pesquisador. Ela não se submete ao domínio, mas expõe veios que devem ser seguidos e oferece resistência à ação humana. Mais que domínio, o conhecimento surge como composição. (p.20)

Desse modo podemos apontar que a idéia da processualidade poética é intrínseca ao próprio *método* de pesquisa, que acaba por aproximar-se do próprio *objeto* da pesquisa. Pesquisar seria como produzir *um desenho*, que emerge inclusive dos *estados atencionais* envolvidos na relação com o *motivo* ou *modelo*. No caso deste trabalho, os motivos são livros, obras de arte, experiências pessoais, encontros etc. Podemos assim, pensar as produções poéticas e inventivas a partir de um método adequado, que inventa os *modos de operar a atenção e a percepção em seu percurso* para a *produção* dos dados da pesquisa, necessários à sua própria *consumação*.

Da escrita: a atenção-rítmica e o desenvolvimento de percursos técnicos diferenciais

O método que caracteriza a presente investigação, portanto, está atado a experiências que precedem sua apresentação, a partir das quais tentei reunir uma gama de produções e de discursos visando trazer à tona uma possibilidade de *experimentação*, um encontro com a alteridade. Neste trabalho tal *encontro* se explicitaria em *uma aproximação possível* entre obras poéticas produzidas em meios distintos.

Essa proposta envolvia inicialmente o tema da *processualidade* nas produções artísticas e, no entanto, o *percurso* da própria pesquisa direcionou-se ao estudo de um *movimento atencional* possível de ser pensado e nomeado, que se manifestaria nos processos de produções artísticas distintas. Vamos nomeá-lo de *atenção-rítmica*, como um *estado atencional* que traria à consciência um certo *plano atencional do desenvolvimento do ritmo* envolvido na *consumação* possível de “*uma experiência*”.

Esse *movimento atencional* dito de forma resumida, leva em consideração as *relações de espaço-tempo* que uma produção inaugura e o engendramento de um *plano espaço-temporal de desenvolvimento*, que leva quem participa da produção a experimentar a passagem de um exercício de *atenção-sensível* a um exercício de *atenção-rítmica*, vivenciando uma conseqüente mudança de *política cognitiva*. Assim, a *atenção-rítmica* corresponde ao que seria uma certa *política cognitiva* ao ser operado, pela percepção, um *plano atencional do desenvolvimento do ritmo* na relação com a alteridade.

Podemos considerar que muitas formas de arte, em seus respectivos meios, possam estar associadas a uma *atenção-rítmica* e podem nos dar o acesso direto a eventos singulares que a apontem. Assim, neste trabalho, esses eventos singulares em cada prática

observada, tentarão ser explicitados através da investigação das *posturas perceptivas e atencionais* que estão envolvidas no processo de produção, de composição da obra.

Para tal estudo recorreremos, entre outras coisas, a uma entrevista com Hubert Godard, cedida a Suely Rolnik (Godard e Rolnik; 2004) por conta do projeto “Lygia Clark, do objeto ao acontecimento: projeto de ativação de 26 anos de experimentação corporal”, publicada no catálogo da exposição organizada devido a esse projeto. Nessa entrevista, Hubert Godard apresenta novas descobertas associadas ao campo de estudos da neurofisiologia para uma pesquisa sobre o corpo, “principalmente em torno do sensorial e da relação deste com o espaço” através de uma “abordagem da questão dos sentidos”, como aponta Suely Rolnik.

Godard aponta a existência de um *diferencial em cada um dos sentidos na percepção*, uma *própriocção* interna em cada um dos sentidos, e a existência de uma *intersensorialidade*, que modula toda a relação que uma pessoa estabelece com o espaço. A intersensorialidade existe através do *cruzamento interno das afetações* oriundas dos diferentes canais sensoriais, que constituem para uma pessoa as *qualidades/sentidos sensíveis do meio ambiente imediato*.

Rolnik e Godard afirmam também que uma certa qualidade/sentido de *movimento do imaginário* emergiria associado às experiências sinestésicas. Assim, a possibilidade da operatividade consciente dessa *intersensorialidade* influencia no que Godard apontará como um *sexto sentido*: o *sentido de si* que seria o *sentido da postura*.

Essa idéia de um *sentido da postura* como um *sentido de si*, traz inúmeras questões que podem ser pensadas em relação às produções artísticas e o movimento do pensamento. Ao apontar o modo como o *sentido da postura* influencia, por exemplo no sentido do olhar, Godard (Godard e Rolnik; 2004) diz o seguinte:

Isso não é novo, pois na literatura, na filosofia, as pessoas comumente andam para falar ou para pensar, ou num outro registro, a idéia de deitar-se num divã... Sempre houve esse movimento. Enfim, todas as maneiras que se teve para mudar a postura do olhar. Falo de postura, porque um olhar é necessariamente sustentado por outros sentidos e principalmente o da postura física. Se chego a mudar completamente o universo da postura, a postura do olhar vai mudar também. Obviamente isso abre um abismo de possibilidades que Lygia utiliza enormemente em seus jogos na intersensorialidade. (p. 76)

Porém, como fazer os aspectos atencionais se tornarem expressos, frente a produções das quais não participamos factualmente?

Na tentativa de estreitar a distância entre os *percursos* das experiências e o que pôde ser *textualmente sustentado* a partir deles, foi dada atenção especial ao modo como

alguns produtores *movem o discurso* acerca de seus próprios trabalhos e dos trabalhos que os influenciam, ao modo como se envolvem com o processo, os aspectos que privilegiam, as sensações que emergem na relação de produção etc.

Podemos pensar então que embora um movimento de escrita *em si* possa chegar a consistência de “*uma experiência*” e nos dar a ver um *percurso* realizador, os diferentes processos aqui analisados se dão em diferentes meios e em diferentes momentos. Nesses casos, normalmente os sentidos *potenciais* dos trabalhos emergem com relatos pessoais, testemunhos, transcrições diretas de diálogos com seus teores interditos, humorísticos, perscrutantes, lembranças etc.

Levei em consideração estes aspectos para criar uma técnica de escrita, que mescla entrevistas, depoimentos, relatos de experiências, diálogos etc. A questão é que, pensando no *percurso* dessa escrita como o *meio de envolvimento atencional imediato*, o *meio de expressão* que *sustenta* nosso desenvolvimento relacional neste instante e seus sentidos possíveis, essa mesclagem de recursos nos ajudará na superação de dificuldades técnicas, como as diferenças de *intencionalidade*, de *estilo*, entre as próprias *produções poéticas* e também destas em relação às *pesquisas científicas*.

Podemos dizer que em produções poéticas os sentidos possíveis de um trabalho são alcançados *enquanto são expressos*, sem que sejam analiticamente capturáveis. São enfim móveis, relativos, vivos. Em algumas produções poéticas que vamos analisar, o pensamento é algo atado a desenvolvimentos objetivos e concretos, ele emerge atado à produção. Em relação ao presente trabalho, portanto, o pensamento está subordinado aos mesmos efeitos da dualidade entre o *mythos* poético e o *logos* filosófico, ou seja, a absorção de toda a inquietação que são capazes de causar¹.

O plano atencional de desenvolvimento do ritmo x A compreensão analítica

As produções analisadas, portanto levaram a compreender aspectos, que nos ajudarão, pouco a pouco, no *percurso* dessa escrita, a apresentar um *plano atencional de desenvolvimento do ritmo* e o modo como ele se instaura em certas produções artísticas sendo movido em *meios* muito variados.

¹ RANCIÈRE, Jacques. Políticas da escrita. [Tradução de Raquel Ramallete, Laís Eleonora Vilanova, Lígia Vassalo e Eloísa de Araújo Ribeiro]. Rio de Janeiro, Editora 34, 1995. “O livro de vida é um momento da vida objetiva do espírito, expressa na imediatez do modo de presença junto a si de uma comunidade. Na união da figura cristã e da figura pagã do livro de vida – do escrito mais que escrito, a relação do *mythos* poético e do *logos* filosófico permite reabsorver integralmente a inquietação literária.” (p. 35)

Estamos considerando, portanto que em produções poéticas sempre há um *motivo* associado a um *meio* qualquer de produção, sendo esse *meio* o que permite ao *plano atencional do desenvolvimento do ritmo* um modo de realização e de compartilhamento, de atualização e concretização.

Outras afirmações de Dewey (1974) poderão nos ajudar a entender essa mobilidade, de um *plano atencional do desenvolvimento do ritmo*, no ato de produções distintas.

As séries de ações no ritmo da experiência, proporcionam variedade e movimento; salvam a obra de monotonia e de repetições inúteis. (p. 263)

O homem talha, esculpe, canta, dança, gesticula, modela, desenha e pinta. O fazer ou obrar é artístico quando o resultado percebido é de tal natureza que suas qualidades *enquanto percebidas* controlaram a produção. (p. 257)

O *ritmo* então, pode ser considerado aquilo que sustenta uma atenção percursiva aos eventos, é nesse sentido que podemos conceber uma *atenção rítmica* em que as qualidades de uma produção artística “*enquanto percebidas*” controlaram a produção.

Podemos pensar que frente a uma necessidade ou vontade de produção pessoal o que acaba por separar as *produções artísticas* enquanto prática, é a maneira como cada trabalho inventivo se expressa, com seus *meios e modos específicos de produção*. No entanto nomeamos de *produção artística* uma vastidão e variedade intangível de produções. Em relação a isso podemos dizer então, que há produções que se distinguem por sustentar uma *atenção rítmica* em seu percurso processual poético, e que essa *atenção rítmica* pode afetar de tal forma a obra que no ato mesmo da fruição traga à tona uma dinâmica incomum da nossa própria percepção **para nós mesmos**.

Pensar *produções artísticas* como plenamente conciliáveis, mesmo que pudéssemos conceber muitas atadas a um mesmo tipo de estado atencional, não é *por princípio* o objetivo deste trabalho, porém suas diferenças nos darão recursos distintos para pensar a *mobilidade do plano atencional do desenvolvimento do ritmo na percepção* e como ele *emerge como efeito preensível* em uma determinada obra poética, no caso, o trabalho de pintura de Alberto Giacometti. Para cada produção distinta, no entanto, a *atenção rítmica* traz efeitos outros, a partir de uma consciência relacional que emerge ou não para quem produz e para quem irá fruir de certas obras.

Assim, através de certos *atravessamentos* entre práticas, percutindo-as umas nas outras, procuraremos constituir o plano de compreensão de *um exercício do pensamento* que, *diferencialmente*, com cada uma delas estaria implicado.

Podemos dizer que uma *tentativa de compreensão* de produções poéticas, move-se segundo pressupostos que são externos a uma *necessidade de produção* poética, sendo muito fácil se produzir uma certa *defasagem de qualidade/sentido de realização*, entre o que algumas práticas poéticas visam *alcançar* e a tentativa de tentar *compreendê-las*. Segundo Dewey (1974):

Estudando uma experiência *após* sua ocorrência, podemos observar que uma propriedade, mais do que outra foi dominante, de maneira a caracterizar a experiência como um todo.(...) Mas no momento em que ocorreram foram igualmente emocionais; foram deliberadas e volitivas. Não obstante, a experiência não foi uma soma desses diversos caracteres; eles estavam perdidos nela como traços distintivos. (p. 248-249)

É nesse sentido que podemos diferenciar um processo de *compreensão analítica* de um processo de *produção poética*, em que o pensamento se move sem necessariamente estar voltado a uma compreensão analítica, e mais atado à uma compreensão do modo como uma qualidade/sentido de movimento de produção se dá.

Uma *defasagem de qualidade/sentido de realização* pode se dar pelo fato de que através de uma *compreensão analítica*, o trabalho inventivo tende a ser analisado a partir da existência de um *produto*, e enquanto algo explicitamente direcionado ao produto, o que instauraria a idéia de uma *forma final* que corresponderia à *qualidade/sentido da consumação* da experiência. Essa tendência igualmente leva à idéia a competência poética estaria ligada a um *meio de propagação específico para cada artista* ou um *canal sensorial específico para cada artista* através do qual uma produção se tornaria expressa: a pintura ou a escultura ou a música, separadas enquanto trabalhos distintos associados ao privilégio ou predominância de uma percepção visual ou tátil ou auditiva etc. Neste trabalho, porém, consideraremos que uma *realização estética* deve levar em consideração que haja um *estado de atenção sustentado* a um *meio específico* e a um *motivo*, levando, por um esforço de *sustentação de um estado de atenção*, simultaneamente a uma *atenção rítmica*, que sustenta direcionamentos em meio ao percurso de produção, levando assim à possibilidade de que esse *meio* ou *motivo* associado, possam ser apenas *disparadores* de um processo que **se sustente** sensorialmente mais complexo, que não se restringe às qualidades/sentidos *analiticamente* apreensíveis nos produtos.

A *sustentação da qualidade/sentido do desenvolvimento estético* de “uma experiência” – pensando agora não apenas em uma experiência de produção poética, mas

em uma experiência atencional e perceptiva na relação com o meio ambiente imediato – pode exigir uma mudança de *meio* ou de *motivo guia*, que sustente o *estado de atenção propício* ao desenvolvimento estético do pensamento a associado a essa “*uma experiência*” perceptiva, a um estado de sensação que está ativo pelo modo como nos colocamos a contemplar algo, por exemplo. É nesse ponto que podemos dizer que a *atenção-rítmica* não está apenas ligada às obras poéticas, embora elas sejam um recurso privilegiado para se constatar a qualidade/sentido das intensidades possíveis de serem vividas sob tal estado de *atenção rítmica*.

Assim, **sob** um *estado de atenção rítmica propício*, o próprio *rítmo do desenvolvimento* de “*uma experiência*” estética, pode ser dado pela *qualidade/sentido de cada afetação imediata* vivida na relação com um *meio ambiente imediato* (motivo, modelo) e pela emergência de uma *qualidade/sentido de ação reflexa*, que não precisa ser necessariamente expressa, mas que é *imediate e parcialmente involuntária*, por parte de quem vivencia essa experiência estética. Tal *ação reflexa*, no entanto pode implicar-se ou não com um meio de produção (como os disponíveis para a produção de uma obra poética de qualquer tipo: papel e tinta, tela e tinta, barro, gesso etc).

Essa *ação reflexa* seria o acontecimento a fornecer o índice da *qualidade/sentido do desenvolvimento* de um processo poético, enquanto *processo atencional-rítmico* que move a possibilidade de *consumação* de uma obra. A produção de uma obra através dessa *ação reflexa* poderá se dar em meio a produção distinta, momento onde emergirá uma especulação técnica atada ao estado de atenção imediata movido em uma relação que modula a sensorialidade dos envolvidos trazendo à tona a qualidade/sentido do *rítmo*.

Podemos perceber, portanto, que uma das coisas que mais nos distancia da realização de nossa aproximação com o **fazer poético** e com os estados atencionais que envolvem, é que a partir de uma compreensão analítica *a priori* emerge a concepção de que haveria elementos **capturáveis**, por exemplo, enquanto significado ou metodologia sistematizável, capaz de nos dar a exatidão do significado de cada “*uma experiência*” poética em si, ou da poesia enquanto ação em si, como se fosse possível fixar um significado para cada *ação reflexa* operada em meio ao processo, mas esses elementos que seriam **capturáveis** são enfim, elementos que movem sentidos vitais distintos para pessoas distintas e que são apenas *nomeáveis* a partir das produções poéticas, já ganhando qualidades/sentidos outros a partir de tais nomeações.

Segundo essa necessidade de **captura** de um *significante*, as produções poéticas pretensamente deteriam uma verdade última, absoluta, uma competência essencial, mas tal

exatidão, tal *significante*, tal *essência*, de fato, não existe em meio a “uma experiência” estética que guia produções poéticas².

Sendo assim, para a qualidade/sentido de “*uma experiência*” estética se propagar, tal *necessidade de captura* não deve existir, nem durante a produção de uma obra, nem a partir da fruição com uma obra. A propagação de *uma experiência estética* vivida por alguém e que possa despertar o intuito de levar suas qualidades/sentidos possíveis de serem vividas, a outras pessoas, só se faz através da **propagação do estado atencional que emerge em meio a tal experiência estética**. Não é possível propagar a *qualidade/sentido estético* de uma experiência estética sem se produzir uma experiência estética. Assim a intensidade vivida na relação com uma obra estética e a necessidade de compartilhamento de tais intensidades com a alteridade, é algo que estimula à produção de nossas próprias obras estéticas e que ajuda a sustentar o potencial de reverberação de nossas próprias experiências estéticas para nós mesmos.

Portanto, se existir alguma *compreensão* possível, que não seja através do próprio contato imediato com uma obra e pelas sensações que nos afluem nesse contato, esta compreensão não deve desestimular, todavia, o efeito perceptivo e atencional que a própria obra pode proporcionar enquanto elemento *vivenciável*. Pois se é fato que é “*uma experiência*” estética, ela deve se sustentar *presente*, com sua *vitalidade potencial imediata*, para além de todos os exercícios de *sobrecodificação* que poderiam lhe assolar de maneira despótica. Essa **sustentação presente** pode ser o que se nomeia de *atemporalidade* da obra. É nesse sentido que há uma potencial defasagem de qualidade/sentido de realização, entre uma *produção poética* e uma *produção analítica a priori*.

Assim, a proposta aqui apresentada é que uma ***mudança de postura atencional e perceptiva*** é necessária para se acessar o *plano atencional do desenvolvimento do ritmo* na relação com o meio ambiente imediato e essa mudança é algo que pode emergir na relação com uma obra poética.

Para se sustentar a possibilidade de propagação da *qualidade/sentido vital de uma obra poética*, é necessário uma *postura atencional e perceptiva* que não leva em consideração uma distinção *a priori* entre os *modos e meios* de **propagação da vitalidade**, ou seja, o *plano atencional do desenvolvimento do rítmico* se desenvolve em meio à

² Em relação ao termo poética portanto, podemos encontrar em Stravinsky: “E não é segredo para nenhum de vocês que o significado de poética é o estudo de uma obra a ser feita.” – STRAVINSKY, Igor. *Poética musical (em 6 lições)*. [Tradução de Luiz Paulo Horta]. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor Ltda., 1996. (p.15)

heterogeneidade da qual se serve para a consumação possível de “*uma experiência*” *vital*, que só pode ir de uma pessoa à outra, através de um **compartilhamento** que só ocorre pelo encontro de um plano de compreensão compartilhado que abarque as qualidades/sentidos vitais dessa experiência. Se a experiência for **rítmica**, então o compartilhamento deverá dar através de uma apreensão **rítmica**.

Como tais eventos dificilmente podem ser vividos através de um exercício analítico *a priori*, a compreensão possível deverá se dar pelo levantamento de exemplos de processos de produção. Mas no sentido de nos aproximarmos do *plano atencional do desenvolvimento do ritmo* e do modo como se atualiza em certas produções, vamos nos ater a produções que não necessariamente detinham a clareza do *modo* como um certo objetivo poderia ser alcançado, mas detinham a clareza de uma *possibilidade de realização pessoal* e de *aproximação com o Outro*, ou seja, produções não analíticas *a priori*.

Desse modo afastaremos a idéia de *forma final*, assim como a de *meio específico* de produção. A arte seria então, um modo de tentar dar passagem para um *aprendizado da atenção* para o estabelecimento de uma *qualidade/sentido vital de relação com a alteridade*. Essa *potencialidade vital*, que nomearemos aqui de **aprendizado do plano atencional do desenvolvimento do ritmo** exige, portanto o que qualificamos de mudança de *postura atencional*.

Arte e ética: postura atencional

“O que falta então para que possamos mudar nossa *postura atencional e perceptiva* e entrar na relação de **aprendizado** desse *plano atencional do desenvolvimento do ritmo*?”

O que falta, para que possamos operar uma mudança de *postura* na relação com a nossa atenção e a nossa percepção é justamente uma *vivência disruptiva*, que convoque um certo *estado atencional* para que a vivência de “*uma experiência*” ocorra como um acontecimento de transformação pessoal, **própria**, operada por cada um de nós. Talvez, cada um de nós já tenha, de algum modo uma referência pessoal para um estado atencional-rítmico, o que pode nos dar um acesso mais simples e direto ao que pode ser expresso neste trabalho, pois como afirma Dewey (1974):

A experiência em seu sentido vital define-se por aquelas situações e episódios que chamamos espontaneamente de “experiências reais”; por aquelas coisas das quais dizemos, quando as lembramos, “aquela foi uma experiência”. (p. 247-248)

A partir da criação da *memória vivencial* de “uma experiência” onde tenha ocorrido uma mudança na nossa *postura atencional e perceptiva*, poderemos sondar a *qualidade/sentido* de qualquer experiência oferecida no presente, no passado, levando em consideração a *memória vivencial* dessa “uma experiência”.

Desse modo essa *vivência* traria à consciência a existência de *diferenciais atencionais* que nos permitam *modular* constantemente a *qualidade/sentido dos fatos vividos* e dos *encadeamentos dos fatos* enquanto *estímulos imediatos* em meio a nossas experiências.

Essa *modulação atencional* ocorreria em *duas vias de sentido*, constantes nos modos de nos conectarmos com os fatos e conectarmos cada fato com outros: a primeira via estaria na produção de fatos *referenciais*, de memórias vivenciais, que portam uma *virtualidade* das possibilidades de relação imediata, a afetar e fazer emergir qualidades/sentidos para cada fato imediato, *atual*, a outra via é a de vivenciar estados atencionais imediatos, *atuais*, a afetar e fazer emergir outras qualidades/sentidos em cada fato *referencial*, da memória, modificando suas qualidades/sentidos virtualmente disponíveis.

A *modulação atencional*, portanto, traz à tona a consciência de que cada fato vivido está em um estado virtual e que a nossa *postura atencional vigente* é que *modula seu modo de atualização* para nós. Portanto em nossa vida cotidiana cada fato é *produzido* no ato de sua percepção e conseqüentemente suas qualidades/sentidos *enquanto percebidos* são modulados por *estados atencionais* envolvidos com esses *atos perceptivos* e com *movimentos de memória*. É na direção da compreensão desse fenômeno que emergiu uma nova fenomenologia. Em Kastrup (no prelo):

Seguindo uma abordagem fenomenológica, Pierre Vermersch (2002a, 2002b) destaca o caráter de mobilidade da atenção, a qual é definida como o fundo de flutuação da cognição. É no estudo da atenção que encontramos a possibilidade de pensar a modulação da intencionalidade. Segundo Vermersch a atenção opera mutações que modificam a estrutura intencional da consciência. O conceito de intencionalidade está na base do entendimento da cognição como relação sujeito-objeto, mas o estudo da atenção revela uma nova faceta da consciência, não como intencionalidade, mas como domínio de mutações, inclusive da própria intencionalidade. O interessante nesta formulação é situar a flutuação como uma característica da atenção em geral, e não, como Freud, como um tipo específico de atenção – a flutuante (p. 06-07).

Em relação à *mobilidade da atenção como fundo de flutuação da cognição*, podemos considerar que uma **obra de arte** se caracteriza, portanto, por um *acontecimento imediato* no processo pessoal de produção, que reverbera no produto e consiste em um estado de *flutuação atencional*, concatenado a um *estado de sensação*, que é tomado como

uma “*experiência real*” no *imediat*o, sustentando-se *a priori* sem uma apreensão analítica. No entanto, mesmo sem essa apreensão analítica, tal vivência potencialmente produz, simultaneamente, uma *memória vivencial* ou *afetiva* e uma obra **compartilhável**.

No plano do fazer estético veremos que a *inapreensão analítica* pode-se dar **por** princípio e não **a** princípio. Algumas obras devem sustentar seu *potencial disruptivo*, para instilar no fruidor a emergência imediata de um *estado atencional rítmico poético*, a partir do qual é possível emergir o sentido da experiência.

Algumas obras então, se **realizam** por uma *ação propagadora* de um *acontecimento*, uma mudança pessoal de *postura atencional* imediata em relação à alteridade do mundo para uma certa qualidade/sentido de “*experiência real*” (Dewey, 1974) que emerge. A arte nesse caso seria a tentativa de transmissão de uma qualidade/sentido de *estado atencional*. O modo de passar ao *outro* essa *prática*, se daria através de uma ação que pudesse ser *disruptiva* na percepção, ou seja, ao mesmo tempo *analiticamente interdita* e com *sentido compartilhável*, mas infelizmente é comumente vista, no campo cultural, como um *sentido interdito* por não ser *analiticamente compartilhável*, como no exemplo abaixo:

Num esforço para determinar o que ele estava fazendo e como a pintura podia estar tomando forma, observei com atenção os pincéis que utilizava, como os manejava na tela e quais cores empregava: preto, branco e ocasionalmente um toque de ocre. Mas, ainda que no decorrer dos anos eu o tenha visto muitas vezes pintar, era impossível adivinhar exatamente o que ele estava fazendo (LORD, 1998: p. 21).

A *insustentabilidade* na prática desses eventos enquanto eventos *atencionais-rítmicos*, devido à impossibilidade de *propagação da postura atencional* que **sustenta seus sentidos possíveis** é paradoxalmente considerada *estimulante* na experiência pessoal do observador, do *fruidor* que se atém a uma necessidade analítica *a priori*. Essa vivência estimulante quando atada à experiência de fruição estética frente a uma obra de arte, se torna propriamente paradoxal, se for sustentada a crença de que os **efeitos** de uma obra poética devem ser considerados apenas em relação ao estado atencional atuante no ato da relação com a uma *obra poética*, pois a obra poética é um produto final de um **percurso atencional**.

Muitos artistas manifestam sua decepção em relação ao modo como a arte é concebida no campo cultural, pois há um potencial de propagação do *aprendizado da qualidade/sentido estético*, que reiteradamente deixa de ser levado à prática no cotidiano. Tal prática envolveria a mudança de uma **política cognitiva vigente** no campo cultural atada à mudança de *postura atencional*. Para este trabalho, então, afirmaremos que a arte

está como a potência expressa de uma *política cognitiva vivida no ato do compartilhamento com o Outro*, constituindo-se a expressão pessoal de uma *qualidade/sentido relacional*, que *vive através de uma potência de expansão e compartilhamento* que nomeamos *poética*.

A disruptibilidade atencional e pré-analítica que certas obras tentam instaurar, portanto, remetem à necessidade de que fruidor deve se apropriar de uma qualidade de **exercício atencional poético**. Para apontar um exemplo usado por Godard na entrevista a Rolnik (Godard e Rolnik, 2004):

Um pouco como na pintura chinesa, onde pode haver uma nuvem que vai esconder uma parte da montanha. Isso obriga o observador a construir essa montanha. Ao passo que se a montanha estivesse integralmente desenhada, ele não a veria. (p. 77)

A arte se manifesta ao ser *vivenciável* uma *qualidade/sentido relacional* no ato da *fruição* com a obra *estética*, que *convoca uma postura atencional do fruidor* se transformando em obra *poética*, devido à ação atencional que a constitui.

No campo cultural, a *qualidade/sentido da relação* com a obra é considerada, mas o que não se afirma é a possibilidade dessa *qualidade/sentido relacional* se tornar uma prática coletiva e reverberativa, potencialmente cotidiana. Essa potencialidade reverberativa emerge por tais vivências se instalarem no **âmbito duradouro das relações pessoais**, no âmbito das **memórias vivenciais** que sustentam nossos próprios *interesses* no cotidiano e influenciam em nossas próprias *buscas*.

Genet (2000) comenta essa potência de expansão “micropoética”, de um a um, **pessoal**, comumente ignorada:

Todo homem terá talvez sentido essa espécie de pesar, se não terror, ao ver como o mundo e sua história se mostram enredados num inelutável movimento que se amplia sempre mais e que parece modificar, para fins cada vez mais grosseiros, apenas suas manifestações visíveis. Esse mundo visível é o que é, e nossa ação sobre ele não poderá nunca transformá-lo em outro. Sonhamos então, nostálgicos, com um universo em que o homem, em vez de agir com tanta fúria sobre a aparência visível, se dedicasse a desfazer-se dessa aparência, não somente recusando qualquer ação sobre ela, mas desnudando-se o bastante para descobrir esse lugar secreto, dentro de nós mesmos, a partir do qual seria possível uma aventura humana de todo diferente. Mais precisamente moral, sem dúvida. (p. 11)

As produções poéticas então, têm gana de expansão, como uma ação micropolítica essencial ao desenvolvimento do que se nomeia de qualidade/sentido de relação *vital*, ou mesmo “ética”. Este trabalho visa contribuir para a compreensão de que o aprendizado estético não envolve apenas um exercício de observação, de fruição, mas o *aprendizado*

dos potenciais da nossa própria sensorialidade no estabelecimento de nossa relação com a alteridade do mundo.

Godard aponta a necessidade de uma atenção à própria *intersensorialidade*, isso permitiria esse *desnudamento*, que nos ajudaria a nos livrarmos de um olhar que concebe o mundo “apenas como *manifestações visíveis*” e não poéticas, produzíveis. Em relação ao funcionamento da intersensorialidade então:

Os sentidos agem entre si, assim, sem parar, e há frequentemente conflitos de informação de um sentido ao outro. (...) Se duas modalidades sensoriais estabelecem uma relação em que trabalham sempre da mesma maneira, seja qual for o contexto, a plasticidade intersensorial deixa de funcionar. Trata-se de recolocar em movimento esta relação paralisada, de criar uma dinâmica para que os sentidos se cruzem e se descruzem. (GODARD e ROLNIK, 2004: p. 76).

O *aprendizado do potencial da intersensorialidade* é um método de expansão das competências sensíveis pessoais, para uma *atenção sensível*. A *intersensorialidade* em sua prática, em sua *performance* cotidiana, se realiza enquanto *apoio instintual* à sustentação de um *diferencial imediato* nos estados atencionais e nas competências perceptivas pessoais.

Conseqüentemente, a arte enquanto *prática de desenvolvimento das competências sensoriais pessoais* nos daria a ver fenômenos que são, em suma, fenômenos cotidianos, porém, levados aos seus aspectos sensíveis mais amplos, *comumente* considerados inconcebíveis, pois *invisíveis*, ou seja, apenas *inconscientes*.

Assim, é a emergência **imediate** dos aspectos mais sensíveis do meio ambiente imediato à consciência, a partir de um **apoio instintual**, que tornará possível o engendramento consciente de uma **atenção-rítmica** às afetações proporcionadas na relação com o meio.

Estados atencionais e políticas cognitivas

Kastrup (No prelo) nos oferece uma relação entre o que afirmamos ser *políticas cognitivas* e *estados atencionais*.

Chamamos de política cognitiva um tipo de atitude ou de relação encarnada, no sentido em que não é consciente, que se estabelece com o conhecimento, com o mundo e consigo mesmo. Tomar o mundo como fornecendo informações prontas para serem apreendidas é uma política cognitiva realista; tomá-lo como uma invenção, como engendrado conjuntamente com o agente do conhecimento, é um outro tipo de política, que denominamos construtivista. Neste sentido, realismo e construtivismo não são

apenas posições epistemológicas abstratas, mas constituem atitudes investigativas diversas, reveladas, conforme veremos, em diferentes atitudes atencionais. (p. 03)

A questão das *políticas cognitivas* é considerada no presente trabalho a partir da concepção de *diferenciais atencionais* que sustentam *diferenciais perceptivos* e, portanto, *espaço-temporais*, no ato da produção, envolvendo aspectos atencionais, relacionais, emocionais e técnicos distintos, que poderão ser elencados. Há a possibilidade de nos levarmos à compreensão de certas experiências estéticas têm um *caráter relacional* que é enfim *musical*, possível de se propagar através de meios distintos.

A questão que permanece é: Como?

Como certas produções artísticas, sem serem exatas, sem um plano de sentido *analítico* que exija uma atenção *reta e conclusiva*, conseguem alcançar tal *potencial reverberativo*, ou seja, serem *precisas no sentido*, sem serem *exatas no significado*?

Dizendo de modo simples, todas as nossas ações perceptivas e atencionais têm um *cerne relacional*. Seria preciso então entender como esse *cerne relacional* se tornaria *ético* e por conseqüência *estético*, ou *estético* e por conseqüência *ético* (est-ético).

Para isso precisamos pensar *como operar nossa própria postura atencional*. Isso pode exigir um **exercício pessoal de produção**, que sustente uma contínua relação de ***aprendizado atencional***. O *Outro*, o *Mundo*, nunca está pronto, fixo, como uma identidade real, última e verdadeira, que espera por nós a ser descoberta, *capturada* e *aprendida*. Sendo assim um *desenvolvimento pessoal* se dá na possibilidade de sempre podermos abandonar as referências estabelecidas como estruturação da nossa realidade, em busca de um *salto de qualidade/sentido nas relações que estabelecemos* com o mundo.

Kastrup (1999) nos fala de uma “política da invenção” associada ao “devir da cognição” e que se expressaria na fórmula do “aprender a aprender”. Sendo assim, indo em direção *ao quê* ou *como* devemos direcionar nossa atenção em nossas práticas, de modo que possamos aprender a estabelecer uma *qualidade/sentido de relação com a alteridade*, nos deparamos com um *paradoxo*, o fato de que, conforme Kastrup (1999):

... a chave da política inventiva é a manutenção de uma tensão permanente entre a ação e a problematização. Trata-se de seguir sempre um caminho de vaivém, inventar problemas e produzir soluções, sem abandonar a experimentação. A opção por esse caminho implica ter a coragem de correr os riscos do exercício de uma prática, mas também de suspender a ação e pensar. É o exercício de uma coragem prudente. É desconfiar das próprias certezas, de todas as formas prontas e supostamente eternas e portanto inquestionáveis, mas é também buscar saídas, linhas de fuga, novas formas de ação, ou seja, novas práticas cujos efeitos devem ser permanentemente observados, avaliados e reavaliados. Acolher a incerteza será sua força, e não sua fragilidade.

Portanto, ao tentarmos definir *a priori*, frente a uma idéia abstrata de produção, *como* e *ao quê* devemos direcionar nossa atenção em meio a um processo de produção poética ou uma relação de alteridade, iremos transformar tal questão em um falso problema. Desse modo não podemos nos dispor a fixar esquemas de ação para nós mesmos através dos exemplos que iremos investigar³.

O que podemos fazer é tentar saber *ao quê* e *como* prestar atenção em nosso próprio cotidiano, buscando nossa própria *preparação* em direção a uma *mudança de postura atencional e política cognitiva pessoal*. Através de nossa atenção ao quê uma produção poética *precisa*, talvez nos torne mais aptos a perceber em que momentos nos aproximamos de tal *qualidade/sentido de ação* que seja *vital para nós mesmos* em meio às *nossas próprias práticas*.

Assim, não sendo *exatamente* uma resposta, podemos reunir através do contato com alguns exemplos, de outras práticas, *indícios* de *qualidades/sentidos atencionais* ou de *operações perceptivas* que, de alguma maneira, promoveram *acontecimentos vitais* em meio aos processos de produção e, sendo obras estéticas, também através do contato com seus produtos que puderam devir em *acontecimentos vitais*, ou seja, *poéticos*.

Uma vez que a *política cognitiva* é entendida como “**um tipo de atitude ou de relação encarnada, no sentido em que não é consciente**” (Kastrup, no prelo: p. 03), a estratégia para tentar apontar trabalhos que acessariam um *plano atencional de desenvolvimento do ritmo*, foi o fato de os processos investigados terem sido considerados como essencialmente *compartilháveis no imediato* e produzirem sua *reverberação no meio-ambiente imediato* antes de uma abordagem *analítica*.

Portanto, a principal *guia* para a qualidade de *reverberação ético-estética* que estamos buscando, são *acontecimentos* que acabam por emergir *em meio à relação de produção poética* e que, sem serem completamente entendidos pelos envolvidos, constituíram um aprendizado e uma mudança considerável da *qualidade/sentido vital da relação* que estabeleciam *entre eles*, envolvendo também o meio ambiente imediato. Nesse sentido, vamos em direção à *política cognitiva* que estaremos nomeando de *atenção-rítmica*, que é uma atenção *percursiva e imediata*.

³ Esse é um problema encontrado em muitos outros trabalhos que tentam expor uma pesquisa feita a partir de um processo inventivo. Por exemplo, em D.Winnicott: “Ao escrever esse livro sobre a questão dos fenômenos transicionais, descobri-me continuando a relutar em fornecer exemplos.” – WINNICOTT, D.W.. O brincar e a realidade. [Tradução de José Octávio de Aguiar Abreu e Vanede Nobre]. Rio de Janeiro, Imago Editora Ltda. 1975.

Poética e atenção percursora

Tais acontecimentos, dotados de uma *inexatidão* processual e de uma *qualidade/sentido de movência relacional vital*, em nossa pesquisa, em determinado momento, apontarão para o que já fora nomeado de *inconsciente*. Mais especificamente poderemos ser levados a pensar o *movimento do inconsciente* como algo que emerge juntamente com a *qualidade/sentido vital* de um movimento de produção compartilhado, levando em consideração a possibilidade de engendramento de um *plano atencional do desenvolvimento do ritmo* associado a uma *atenção flutuante* em meio ao processo de produção. Em relação à *atenção flutuante*, em Kastrup (no prelo):

(...) Freud observa com precisão que “ao efetuar a seleção e seguir suas expectativas, estará arriscado a nunca descobrir nada além do que já sabe; e, se seguir as inclinações, certamente falsificará o que possa perceber (Freud, 1912/1969, p.150). Para Freud a atenção consciente, voluntária e concentrada, é o grande obstáculo à descoberta. Por outro lado, recomenda a utilização de uma atenção onde a seleção se encontra inicialmente suspensa, cuja definição é “prestar igual atenção a tudo”. Esta atenção aberta, sem focalização específica, permite a captação não apenas dos elementos que formam um texto coerente e à disposição da consciência do analista, mas também do material “desconexo e em desordem caótica”.

Em seu sentido mais conhecido, a atenção flutuante é a regra técnica que, do lado do analista, corresponde à regra de associação livre da parte do analisando, permitindo a comunicação de inconsciente a inconsciente (Laplanche e Pontalis, 1976). O uso da atenção flutuante significa que, durante a sessão, a atenção do analista fica aparentemente adormecida, até que subitamente emerge no discurso do analisando a fala inusitada do inconsciente. Em seu caráter desconexo ou fragmentado, ela desperta a atenção do analista. Mesmo que não seja capaz de compreendê-la, o analista lança tais fragmentos para sua própria memória inconsciente até que, mais à frente, eles possam vir a compor com outros e ganhar algum sentido. Falando de um inconsciente receptor, a ênfase do texto freudiano recai na atenção auditiva. (pp. 05-06)

A idéia do *aprender a aprender*, associada a um *dever da cognição*, é uma proposta operativa que remete, portanto, ao acontecimento clínico no âmbito da psicanálise.(Kastrup, 1999).

No entanto saber como o *movimento do inconsciente* se tornaria ativo na *produção poética*, participando da *atenção-rítmica* e também compartilhável, se transformando em um índice da *qualidade/sentido vital da relação*, é algo que **talvez** possa ser visto mais adiante, nos capítulos seguintes. A idéia é que, sem se tornarem um ideal de ação, há indícios que poderão nutrir uma referência não esquemática para *práticas atencionais* em meio a produções distintas e apontar uma possibilidade de compartilhamento mais saudável da *potência poética* de certos trabalhos, menos *capturável* e mais **usufruível**, permitindo conexões mais *intuitivas*, indo ao encontro das nossas possibilidades de pensar e produzir *inventivamente* como um *potencial pessoal clínico-poético*.

Em relação à escrita, há possibilidade de fazer certos apontamentos como meio *percurso* de nosso trabalho; levamos em consideração que ao produzir uma qualidade/sentido reverberativo ao longo do *percurso* de uma narrativa, de uma história *contada*, um trabalho pode se oferecer como um ponto de *convergência da atenção* para um potencial de realização imediata. Tal convergência da atenção se instaura através da *mobilidade do percurso* da narrativa que promove a aproximação da *mobilidade da experiência atencional pessoal* daquele que escreve, com a *mobilidade da experiência atencional pessoal* daquele que lê uma narrativa, ou melhor, uma história *contada*.

Embora pareçamos ter desviado o assunto, tal exemplo se constitui ainda em uma *atenção ao imediato* e em uma efetivação do *plano atencional do desenvolvimento do ritmo*, que estamos querendo investigar. De modo a explicitar um pouco do que está implicado em diferentes experiências e exercícios envolvidos nos processos de produção poética, que se constituem em um aprendizado da *atenção sensível* e da *atenção-rítmica*, tal possibilidade de explicitação se sustentará melhor justamente por aquela *atenção percursiva*, que dá à prática e ao conhecimento, uma outra/qualidade sentido que não é apenas o analítico.

Atento à questão *poética*, Dewey (1974) afirma em relação à produção de uma obra de arte:

“Em uma palavra, a arte, em sua forma, une as mesmas relações de fazer e padecer, a energia de ida e de vinda, que faz com que uma experiência seja uma experiência. Por causa da eliminação de tudo o que não contribui para a mútua organização dos fatores da ação e da recepção, e por causa da seleção justamente dos aspectos e traços que contribuem para a sua interpenetração, o produto é uma obra de arte estética. (...) O ato de produzir dirigido pela intenção de produzir alguma coisa gozada na experiência imediata do perceber tem qualidades que uma atividade espontânea ou não-controlada não tem. O artista incorpora a si próprio a atitude do que percebe, enquanto trabalha. (p. 257)

Essa consideração já faz parte de uma *intencionalidade* atada à *atenção-rítmica*, e atada à sustentação de um *encadeamento de intensidades*, que se dá pela **incorporação** da “atitude do que percebe enquanto trabalha”.

Para a constatação da **efetividade** dessa *incorporação*, para que possa ser considerada *real* para nós, no ato da produção poética ou da fruição, há outro índice que não é apenas o encadeamento de *intensidade*, mas que também participa do *plano atencional de desenvolvimento do ritmo*, atado à produção *poética*, sendo exatamente o índice que permitirá um desenvolvimento relacional **rítmavel à alteridade**, modulado pelo

encadeamento de estímulos assimiláveis ou disruptivos que se produzem na relação com o *Outro*.

Esse índice emerge como a *qualidade/sentido da modulação intencional* de um ***encadeamento rítmico de intensidades***, que torna cada uma delas *singulares e compartilháveis* no imediato, fazendo com que o *índice ético-estético*, que torna o compartilhamento *real* para cada um de nós, incluídos enquanto *pólos de investimento atencional* de um desenvolvimento estético, emergja no imediato, e podemos dar a esse índice um só nome: **a *Libido***.

Por esse índice algumas produções *poéticas* sustentam, *no imediato de sua afetação*, uma *qualidade/sentido vital de composição e potencial reverberativo*, que constitui o processo e o produto simultaneamente, pois no ato da produção o que há é a imersão em um ***plano atencional de desenvolvimento do ritmo no vínculo desejante de uma relação de alteridade***.

Nos capítulos seguintes começaremos a sondar *como* algumas produções poéticas operam com o *plano atencional do desenvolvimento do ritmo* e quais seriam algumas das implicações desse estado de **atenção-pática-rítmica** na relação com a alteridade do mundo e com a nossa própria alteridade.

Capítulo 2

Um as Experiências Reverberativas

Vamos começar apontando produções, a partir das quais podemos inferir que tal relação com uma *atenção rítmica e percursiva* fora estabelecida e sondar alguns dos múltiplos aspectos que ela pôde tomar em cada caso.

A pesquisa apresentada, a partir desse momento, deverá caracterizar minimamente a atenção que nomearemos de *atenção-rítmica*, mas inicialmente podemos nomeá-la de *atenção imediata*. Iniciaremos o movimento a partir de duas perguntas principais que nos moverão neste capítulo:

Como o processo de produção poética abre espaço para a relação de alteridade?

Como a relação de alteridade abre espaço para o processo de produção poética?

Tais questões não são separáveis na prática, havendo sempre uma reversibilidade, já explícita no modo de formular as questões, que indica que uma ação é *disparadora* da outra e uma *sustenta* a outra. Portanto iremos analisar alguns aspectos envolvidos em *relações de produção poética* partindo de um exemplo específico, de modo a pensarmos que ações ou que acontecimentos funcionam como os *disparadores* e *sustentadores* dessas relações de produção e como eles podem apontar para uma *atenção-rítmica*.

Parte 1

Como o processo de produção poética abre espaço para a relação de alteridade?

Um estranho estado de pintura

No livro “Um retrato de Giacometti” o autor, James Lord, está posando para que Giacometti lhe faça um retrato em pintura. O livro traz à tona a seqüência de 18 tardes consecutivas em que Lord posou para Giacometti. Essa seqüência de sessões de pintura e algumas das questões aí envolvidas nos permitirá pensar a qualidade/sentido da relação de alteridade estabelecida entre os dois envolvidos a partir da produção de linguagem que se dá em meio ao processo. Lord é sempre o narrador em primeira pessoa nas citações a seguir e os diálogos são estabelecidos com Giacometti. Dá-se início ao processo:

Como esboço, o retrato estava terminado e me perguntei se ele o deixaria daquele jeito.

Quando voltou, no entanto, sentou-se e recomeçou a trabalhar sem qualquer comentário. Meia hora correu, ou mais. Disse então:

- Agora está começando a parecer com alguma coisa. Só agora. (LORD, 1998: p.21).

Durante todo o livro Lord (1998) irá se esforçar por entender o que Giacometti está fazendo. No início do processo, por exemplo:

Num esforço para determinar o que ele estava fazendo e como a pintura podia estar tomando forma, observei com atenção os pincéis que utilizava, como os manjava na tela, e quais cores empregava: preto, branco e ocasionalmente um toque de ocre. Mas, ainda que no decorrer dos anos eu o tenha visto muitas vezes pintar, era impossível adivinhar exatamente e que ele estava fazendo. (p.21).

A produção do retrato demorará em atingir a *consistência vital* que irá atingir para Lord ao longo do livro (*do livro*, pois é a referência que nós temos e Lord descreve as sessões de pintura em ordem cronológica). A tentativa de mapeamento dos movimentos de Giacometti, em sua consistência apenas *retinidamente* perceptível para Lord, ou seja, de “*manifestação apenas visível*”, não ajuda o modelo a preender o quê está acontecendo, pois ainda não tem nada acontecendo *nele*.

A *consistência vital* pode ser associada a uma qualidade/sentido de *intensidade* na relação do pintor com o modelo que emergiria através do exercício de pintura. Porém, embora chegue a se tornar interessante para ambos, a *qualidade/sentido* do trabalho só se tornará de fato *consistente* para o modelo mais adiante, quando se manifestar através de uma *consciência corporal*, ou seja, como *efeitos físicos* que irão mover seu próprio pensamento e, conseqüentemente, irão mover também seu trabalho de produção do livro, que utilizamos como referência. Além disso, conforme a relação for ganhando *consistência vital* para Lord (1998) ao longo do trabalho, irá ganhar mais *consistência vital* também para Giacometti:

O dia seguinte era a quinta sessão. Só então eu começava a sentir que estávamos ambos realmente engajados nesse retrato. Ele tinha se tornado pouco a pouco a preocupação maior de Giacometti, superando as esculturas começadas e mesmo o retrato de Caroline no qual trabalhava quase todas as noites. (p.41).

Nesse momento então a relação começa a ganhar **sentido** para Lord. Esse *acontecimento perceptivo*, a consciência de seu envolvimento ativo que vem à tona, faz com que o trabalho comece a ganhar *intensidade* para ele, e ele percebe que o mesmo acontece para Giacometti.

Podemos dizer que para Lord, a relação estava se tornando cada vez mais *real*. Isso se tornará mais claro para nós através no próximo comentário, no momento em que Lord se desvincula um pouco das tentativas de descrição do *encadeamento linear da “manifestação apenas visível”* dos acontecimentos e começa a comentar outros aspectos. Assim, ao *vivenciar* alguns efeitos do *trabalho*, ao não estar apenas *retinidamente* atado a Giacometti ou a tela, mas sentindo os efeitos do processo *em seu próprio corpo*, outros comentários surgirão para que possamos dar início ao nosso processo de elaboração:

De tempos em tempos ele se preocupava em saber se eu estava cansado de posar. "Você está ficando irritado?", perguntava. Não acho que fizesse alusão ao ato físico da pose, mas sim à experiência global, e em particular à minha participação inevitável, ainda que indireta, em seus momentos de dúvida e de desespero. A perguntas desse tipo, eu respondia sempre não, o que era verdade em essência, pois a experiência era no conjunto estimulante. Não obstante, havia momentos em que eu achava psicologicamente exaustivo ser o pretexto, de algum modo, para um esforço que reconhecia de antemão sua própria inutilidade, mas que afirmava ao mesmo tempo sua validade intrínseca. Essa contradição fundamental, que vem de uma discrepância irremediável entre a concepção e a realização, está na raiz de toda criação artística e ajuda a explicar a angústia que parece ser um componente inevitável dessa experiência. (LORD, 1998: p. 56).

Podemos dizer que nesse momento Lord já se envolvia *atentamente* com o trabalho. Poderíamos dizer que sua atenção foi tomada e que o seu esforço de concentração aumentou *involuntariamente*. Esse movimento de *arrasto* da atenção é algo que podemos inferir, frente ao que ele expressou ser a *validade intrínseca* do processo. Isso o colocará em uma vivência *paradoxal* frente a uma mobilidade *sensível* e uma imobilidade *aparente* de seu próprio corpo, de onde ele tira a consideração acerca de um estado de *passividade ativa*:

- Parece impossível. Como fazer um nariz em relevo sobre uma tela plana? É um empreendimento abominável.

Eu não disse nada. Simplesmente fiquei ali sentado no que eu tinha chegado a considerar como um estado de passividade ativa. (LORD, 1998: p. 81)

Levando em consideração as duas citações anteriores, ao definir esse paradoxo da “passividade ativa” como uma “discrepância irremediável entre a *concepção* e a *realização*”, Lord aponta um efeito físico de *angústia*, mas também de *estímulo*, que seria *vivenciado* no processo de produção do qual ele compartilha. Como entender essa ambigüidade?

Poderíamos pensar que a *angústia* é um sentimento que reflete o *paradoxo* do ponto de vista de uma *política cognitiva realista* (Kastrup, 1999), que produz a idéia de *concepção* e *ação* como eventos separados no espaço e no tempo, porém, na experiência

do exercício da *atenção-imediata* de Giacometti, tal *separação* entre concepção e ação é constantemente obliterada, como se ela não existisse.

A expressão disso resumirei aqui através do próximo encadeamento de citações, que são apenas uma amostra desse tipo de comentário que está no percurso do livro inteiro, ou seja, nas dezoito tardes consecutivas em que James Lord (1998) posou para Giacometti. Temos o indício de uma concatenação de ações infundáveis a subsumir a ambos no exercício:

- A cabeça não está muito ruim. Tem volume. É um começo, ao menos.
 - Um começo? perguntei. Mas eu achava que a gente ia trabalhar só uma vez.
 - Agora é tarde demais para isso, disse. Já fomos longe demais e ao mesmo tempo não o bastante. A gente não pode para aí agora. (p. 22)

- Houve progresso, ele disse, mas precisamos ir mais longe. Vamos trabalhar amanhã, não? (p. 31)

- Mas amanhã estará melhor, insistiu. Amanhã começaremos a valer.(p. 39)

Devido a essa impossibilidade de *consumação* do trabalho, o artista também se coloca a todo instante como aquele que *padece* de um paradoxo em meio ao processo produtivo.

Repetidas vezes exclamou que nada do que fazia prestava, que não sabia fazer coisa alguma e que não havia nenhuma esperança de que isso mudasse. (p. 17)

O paradoxo vivido como *angústia*, a partir de uma *política cognitiva realista* é o primeiro indício de corroboração de uma referência *idealista* de *linearidade*, de *progressão* e, portanto, de *regularidade* nas relações de **espaço-tempo**.

A *angústia* que Lord sentia, portanto, pode ser considerada a expressão de uma perda de referências do *estado habitual do real* instaurando um *paradoxo*, o *acontecimento corroborativo* das referências espaço-temporais *ideais*, que indica ao mesmo tempo a *permanência de um estímulo* na relação de *produção*, operando enquanto abertura constante de novas possibilidades de ação que sustentarão todo o desenvolvimento do processo. Outras seqüências de citações para exemplificar esse evento:

- Há uma abertura para amanhã, ele disse. (p. 114)

- Há uma abertura, respondeu. (p. 117)

- Agora, estou fazendo algo que nunca fiz antes. Tenho uma abertura bem grande. É a primeira vez na minha vida que tenho uma abertura assim.

Qualquer pessoa que conheça Giacometti um pouquinho já o ouviu certamente dizer que acaba de sentir pela primeira vez na vida que está a um passo de concluir realmente algo. E sem dúvida essa é sua convicção sincera do momento. (p. 130)

A proposta *disparadora* do exercício atencional, que envolve Giacometti e James Lord, é a produção de um retrato, um exercício de pintura. Dissemos **proposta disparadora de um exercício atencional**, pois do modo como o trabalho está se encaminhando esse retrato já aparenta ter *duração própria* e embora, ao longo do livro Lord tente entender o que Giacometti faz, narrando toda a sorte de dinâmicas e movimentos em meio ao processo de produção do quadro, o que resta para Lord em meio a essas tentativas é a percepção objetiva de que a figura é constantemente construída e desconstruída *na tela*. Assim, frente a *interminabilidade* do processo, Lord (1998) denota ter consciência de algo que iremos chamar de um *estado de pintura*, como uma *pulsção pictórica involuntária*.

Pintava e repintava incessantemente a cabeça. Diante de seus olhos, a imagem deve ter aparecido e desaparecido, como a imagem que vemos através das lentes de uma máquina fotográfica entrando e saindo de foco. (p. 40)

A amizade de ambos que é referida no livro de James Lord (1998), poderia ser um fator considerável para a sustentação de um exercício que exigisse dias e dias de esforço mútuo, porém, os dias exigidos são intermináveis, pelo fato de que o esforço de Giacometti é retratar *exatamente* o que ele está vendo e que *tal desejo nunca se concretiza*. Porém esse efeito de *ir e vir* da figura na tela, essa *pulsção pictórica involuntária*, está atada a uma tentativa de pintar que para Giacometti não é apenas um *ir e vir*:

– Tenho que desfazer tudo, agora. Seria preciso conseguir desfazer tudo e refazer tudo bem rapidamente, várias vezes na mesma sessão. Eu gostaria de conseguir pintar como uma máquina. (p. 66)

O *ir e vir*, exatamente porque aparece *através* da tela, acaba sendo o que podemos perceber de mais *retinidamente visível* em relação à presença de uma **consistência percursiva** na relação do esforço de pintura que *se sustenta entre* ambos. Porém podemos considerar que tal consistência seja mais especificamente **rítmica**, uma vez que não há finalização da obra. Essa **consistência rítmica**, *paradoxalmente*, não está apenas na relação com Lord, mas atada a um *estado de atenção* que faz emergir *uma qualidade/sentido de movimento* que *vai além* de ambos os envolvidos, se tornando **aparentemente** uma abstração. Por exemplo, a redução do retrato de Lord ao retrato de “uma cabeça”:

- Tenho agora a possibilidade de desfazer tudo rapidamente, ele disse. Isto é bom.
- Por que? perguntei.
- Porque estou começando a saber do que se trata.
- E do que se trata?
- De uma cabeça, respondeu simplesmente. (p.130-131)

O que podemos concluir por enquanto, é que o *paradoxo* em um processo de pintura produz um *estado de realidade* que não se situa apenas na relação do pintor com o quadro, mas também envolve ativamente o modelo, de modo que ele tenha por sua vez impressões muito parecidas com a do próprio Giacometti em relação a esse estranho *estado de pintura*. Assim, no mesmo sentido do comentário anterior:

O retrato enquanto retrato não tinha mais nenhuma significação. Mesmo enquanto pintura, não parecia significar grande coisa. O que significava algo, a única coisa que tinha vida própria, era a incansável, a interminável luta de Alberto para expressar em termos visuais, através do ato de pintar, uma percepção da realidade que acontecia de coincidir momentaneamente com a minha cabeça. (p. 97)

Para completar esse quadro, em determinado momento o discurso de Giacometti, como veremos, irá qualificar a *ação de pintar* em si, como uma ação *sustentada* enquanto evento paradoxal.

- A coisa vai mal, mas pouco importa, já que, de toda maneira, não se trata de terminar. (p. 26)

Nos deparamos com um *acontecimento* singular e intangível. Como entender um processo de pintura a partir do qual se possa dizer que “não se trata de terminar”? Alguns elementos na fala de Giacometti indicam que a relação estabelecida está além da necessidade pictórica e, portanto, o paradoxo que se instaura entre a necessidade de *consumação* da obra e a ação de *produção* parece já ter sido assimilado por ele enquanto **evento recorrente**.

Pela próxima citação então, Giacometti, nos leva a pensar que a qualidade/sentido de um exercício de pintar, *qualquer que seja*, se constitui **através da produção e sustentação desse paradoxo**, que podemos considerar, em nosso atual estudo, como a instauração de um “*domínio de mutações da cognição e da própria intencionalidade*” que se sustenta flutuante a partir de um exercício atencional que, no entanto, demonstra ter o seu próprio ritmo, o seu próprio andamento, atado à produção.

- Nunca os terminou, observou. Depois de Vollard ter posado uma centena de vezes, o máximo que Cézanne pôde dizer foi que a frente da camisa não estava muito ruim. E tinha razão, é a melhor parte do quadro. Cézanne nunca terminava realmente nada. Ia o mais longe que podia, depois abandonava a partida. É isso o mais terrível: quanto mais se trabalha numa pintura, mais é impossível terminá-la. (p. 24)

Podemos considerar então que, nesse caso específico, um *domínio de mutações* emerge de tal modo que acaba por se estabelecer como um evento **compartilhado** no ato de um processo de pintura que **envolvendo atentamente o outro**. Do contrário, tal processo não teria sua razão de ser. Nessa configuração, portanto, segundo o que pudemos acompanhar até agora, o *paradoxo* e o movimento rítmico da produção, o *ir e vir* que sustenta sua interminabilidade, seriam elementos *indissociáveis* do próprio processo de produção, ao mesmo tempo **compartilháveis** e assim, até mesmo **desejáveis**.

Um acontecimento imprevisível

Para tentarmos entender alguns detalhes das ambigüidades do processo e a *aceitação de uma interminabilidade* devemos retomar a citação de Kastrup (no prelo) acerca dos estudos de Pierre Vermersch, a ver “o caráter de mobilidade da atenção, a qual é definida como o fundo de flutuação da cognição” e o fato de que é “no estudo da atenção que encontramos a possibilidade de pensar a modulação da intencionalidade”, constituindo-se o que fora nomeado de **atenção flutuante**, como a **mobilidade da atenção** que é o **fundo de flutuação** ou *domínio de mutações da cognição e da própria intencionalidade*.

Assim nos perguntamos: Como a *atenção flutuante* emerge de modo a se tornar o domínio de mutações da *cognição e da própria intencionalidade* no exercício de Giacometti?

Podemos considerar que, no caso, essa *atenção flutuante* remete à **mobilidade de diferentes posturas atencionais** e **políticas cognitivas** envolvidas. Para que uma flutuação entre essas diferentes *posturas* e *políticas* seja perceptível, estabeleceremos um *diferencial atencional*.

Godard aponta na entrevista a Rolnik (Godard e Rolnik, 2004) que para cada um dos nossos sentidos existe uma *própriocepção interna*, um diferencial interno em cada um dos nossos sentidos, que se conecta a uma **plasticidade da intersensorialidade**. No momento vamos nos ater apenas às *políticas cognitivas* e às *posturas atencionais*, sem pensar ainda a *intersensorialidade*, mas estamos considerando que uma **própriocepção**

intersensorial é algo que deve se associar de um modo mais ou menos direto a uma **própriocepção atencional**.

O *diferencial atencional* que estamos estabelecendo opera como se houvessem dois *planos atencionais distintos* e em relação constante um com o outro, caracterizando uma *atenção flutuante entre um e outro*.

Assim, poderemos apontar *mutações na intencionalidade* correspondentes *mutações na cognição*, através dos dois **planos atencionais diferenciais** que fazem flutuar as *posturas atencionais* e as *políticas cognitivas* simultaneamente empregadas na produção poética. Dito isso vamos à compreensão das dinâmicas envolvidas através de outras duas questões que nos colocaremos:

Como o acontecimento de uma *interminabilidade e pulsação pictórica* contribuem para a **consumação** da obra, uma vez que o próprio Giacometti nos aponta estar enredado nesse *acontecimento*, como participante de um paradoxo insolucionável?

Como compreender a *qualidade/sentido vital da relação de produção* para os envolvidos se o próprio Giacometti e o próprio Lord, digamos, *vão e vêm* em seus humores e opiniões a respeito da própria validade do trabalho?

No primeiro plano atencional :

Política cognitiva: O *plano atencional 1*, concebe a ação de pintura enquanto atada ao *ideal do produto*, que seria *imaginado* e depois *produzido*. A vivência do *paradoxo*, portanto, é remetida à *contradição* entre o *ideal do produto* e o *esforço de produção* propriamente dito e assim, é vivido enquanto *angústia* em relação a uma lacuna temporal intangível, que faz emergir a *ameaça de uma impossibilidade de realização*, frente à *antecipação* dessa emoção, sua *previsão idealista*.

Postura atencional: O *produto ideal*, portanto, é uma *produção imediata* da *política cognitiva realista*. Esse *ideal* interfere no *sentido imediato* da ação. Esse *ideal* em si, é a uma *produção imediata* que utiliza referenciais espaciais e temporais *pré-estabelecidos* – por isso temos de dizer dessa maneira, **espaciais e temporais**, concebendo o *espaço* separado do *tempo*.

No segundo plano atencional:

Política cognitiva: O *plano atencional 2*, é concebido com o *esforço de produção*, que faz emergir um modo específico de usar os próprios *recursos perceptivos* para o

estabelecimento de uma *atenção-imediata* ao *Outro* e à *obra* e não mais a um *ideal*. A vivência do *paradoxo*, portanto, é remetida a uma *necessidade intrínseca do esforço de produção* que oblitera o *ideal do produto*, sustentando a necessidade de um *percurso* produtivo e de uma consumação *imprevisível* da obra.

Postura atencional: Entra em ação então, a *atenção-rítmica* enquanto *política cognitiva do plano atencional do desenvolvimento do ritmo*. O *esforço de produção* emerge como um *exercício da percepção* que leva à *atenção-rítmica*. Esse *exercício da percepção* interfere no *sentido imediato* da ação. O *exercício da percepção* em si promove a emergência da *atenção-imediata* que sustenta a *produção imediata e imprevisível* dos referenciais espaço-temporais – portanto, temos de dizer dessa maneira, **espaço-temporais**, concebendo o **espaço-tempo imediato**.

Uma querela entre os *dois planos atencionais* em meio à produção, que remete à incompatibilidade imediata entre a *política cognitiva realista* e a *atenção-rítmica*, através da incompatibilidade imediata entre o *ideal do produto* e o *esforço de produção*, pode se explicitar assim:

Por mais que eu me desse perfeitamente conta de que era contrário ao espírito de seu empreendimento, esperar que ele “terminasse” a pintura no sentido convencional do termo, eu não deixava de ter a impressão de que, se o resto do quadro estivesse mais avançado, a cabeça, em relação a esse resto, poderia parecer para ele menos difícil de representar.

Mas ele não sentia as coisas nem um pouco desse modo:

- Isso seria preencher por preencher, disse. Não se pode falsificar uma tela assim. Tudo deve vir por próprio si e a seu tempo. Senão, fica superficial. Na verdade, logo vamos ter que parar, porque a cabeça está começando a ficar um pouco superficial. Também estou cansado. Já não tenho mais reflexos. (LORD, 1998: p.74-75)

Podemos levantar a questão para o próximo momento, visto que a última frase dessa citação aponta para a **ação reflexa** que está participando do esforço de produção.

Atenção a atenção

Na verdade, logo vamos ter que parar, porque a cabeça está começando a ficar um pouco superficial. Também estou cansado. Já não tenho mais reflexos. (LORD, 1998: p.74-75)

Como esse *próprio tempo* da obra se sustenta na *produção e reverbera no produto* através dessa **ação reflexa** que impediria a obra de se tornar superficial?

Vamos ao órgão principal do exercício de Giacometti: o *olho*. Esse órgão se constitui, na nossa experiência cotidiana, como o canal sensorial privilegiado, em exercício constante, de *reconhecimento* de si e do mundo, de *constatação* do estado do real.

Para compreendermos melhor os tipos de operação sensorial que constituem o exercício do olhar vamos às questões levantadas na entrevista de Godard a Rolnik (2004) para o projeto Lygia Clark.

A última fase do trabalho de Lygia Clark envolvia o estabelecimento de uma relação com o corpo do *outro*, através de objetos produzidos pela artista e nomeados inicialmente de *objetos relacionais*, com os quais ela ativava sentidos como o tato, o olfato, a audição e o paladar das pessoas que ela atendia. Segundo Godard, o trabalho de Lygia consistia em operar “no interior de cada sentido” com o que atualmente se constatou ser uma *própriocepção* interna, um *diferencial* sensorial, uma *dissociação* em cada sentido. Em relação a essa própriacepção ele afirma que “existem dois analisadores no cérebro”, um cortical e um subcortical, que caracterizam a *dissociação* no interior de cada sentido. Ele utiliza como exemplo o modo como o sentido da visão pode ir “de um olhar “objetivo” a um olhar “subjetivo””. O *olhar*, então, se divide em **dois tipos de funções distintas, associadas aos processos** atencionais que estamos estudando.

Uma função é a de um “olhar objetivo, cortical, associativo, o olhar objetivante, que está associado à linguagem”. O **olhar objetivo** é um olhar cortical, ele opera calcado numa ação de *varredura* atencional para o *reconhecimento de um espaço*, de modo a nos *preparar para uma ação, assegurando referências espaciais* para a ação.

É um *olhar* cotidiano que, por exemplo, localiza um copo para que possamos pegá-lo, é uma busca intencional. Se pensarmos esse olhar como um *olhar que busca referências para, por exemplo, reconhecer, ou conceber a priori, um fenômeno que ocorre, para preparar a pessoa para uma ação do pensamento a posteriori* em relação a tal fenômeno, então, um outro exemplo de olhar objetivante seria esse que já demos:

Num esforço para determinar o que ele estava fazendo e como a pintura podia estar tomando forma, observei com atenção os pincéis que utilizava, como os manjava na tela, e quais cores empregava: preto, branco e ocasionalmente em toque de ocre. Mas, ainda que no decorrer dos anos eu o tenha visto pintar, era impossível adivinhar exatamente o que ele estava fazendo. (LORD, 1998: p.21)

Podemos dizer então que a modulação atencional do *olhar objetivo* de Lord, nesse momento sucumbe a uma tentativa de definição dos acontecimentos que Giacometti operava. Em nosso processo veremos que isso ocorreu, pois havia uma outra

qualidade/sentido perceptivo atuando no processo de Giacometti e que irá envolver Lord de outro modo. Mas qual?

A outra função do olhar seria a modulação atencional por um **olhar subjetivo**, que é subcortical. Segundo Godard (Godard e Rolnik, 2004) esse *olhar subjetivo*

É um olhar através do qual a pessoa se funde no contexto, não há mais um sujeito e um objeto, mas uma participação no contexto geral. Então, esse olhar não é interpretado, não é carregado de sentido. (...) Portanto, há sensorialidade que circula sem que seja necessariamente consciente e interpretada. Isso é possível porque efetivamente há um olhar que está além do olhar objetivo. Um olhar geográfico ou espacial. (p. 73)

O *olhar subjetivo* então, é um **olhar geográfico que não prepara o espaço para uma ação**. Seria parecido com o olhar *fotográfico*, uma *preensão instantânea do espaço*, um espaço sem História. Um exemplo que Godard usa é esse: “Se uma mosca vem no canto do meu olho, meu olho pisca e se fecha, antes que eu me dê conta de que a mosca está chegando” (p. 73). Uma **ação reflexa** e impensada.

Sendo assim, uma vez que o **olhar subjetivo** se trata de um olhar sem história, tal evento aponta de um modo propício para o exercício de pintura de Giacometti, que tenta retratar alguém que está de imediato à sua frente, sem que isso o leve a qualquer tipo de questionamento necessariamente. Trata-se de um exercício de preensão objetiva e imediata do *outro*.

Para compreender então como tal evento mobiliza o interesse dos envolvidos, vamos tomar outras referências para pensar a relação do *olhar subjetivo* com o estado atencional que envolve Giacometti e Lord. Na proposta de uma nova abordagem fenomenológica, intitulada “A redução à prova da experiência”, Depraz, Varela e Vermersch (2000) reivindicam uma fenomenologia que:

... se caracteriza por seu funcionamento concreto, sua dimensão operatória, processual ou performativa, logo, sua *práxis*, muito mais do que por sua sistemática teórica interna, sua visada de conhecimento e de justificação *a priori* e apodítica dos conhecimentos. (p. 01)

Na análise dos processos atencionais, esses autores irão apontar um funcionamento da atenção a partir de três fases, como se fossem três movimentos atencionais que, no entanto operam simultaneamente como um *circuito* atencional:

A0. Uma fase de suspensão pré-judicativa que é a possibilidade mesma de toda mudança no tipo de atenção que o sujeito presta a seu próprio vivido, e que representa uma ruptura com a atitude natural.

- A1. Uma fase de *conversão da atenção* do “exterior” ao “interior”.
- A2. Uma fase de deixar vir, ou de *acolhimento* da experiência. (p.02)

Segundo os autores essas três fases formam uma *epochè*. A *epochè* corresponde “ao conjunto dessas três fases organicamente ligadas entre si, pela simples razão de que as fases 2 e 3 supõem sempre reativada e a realivar a fase 1” (Depraz, Varela e Vermersch, 2000: p. 02). Então, a *conversão da atenção do “exterior” ao “interior”* e o *acolhimento da experiência* – acolhimento que no caso de Giacometti é um acolhimento **imediate** – visam **sustentar** a *suspensão pré-judicativa*, que se associa de modo propício à idéia de um *olhar geográfico*, um *olhar subjetivo*, “que não está ligado a um retorno à história do sujeito” (Godard e Rolnik, 2004: p.73), sustentando assim uma ruptura com a *atitude natural* da atenção, que seria uma atenção atada ao olhar objetivo, à linguagem, à história.

Podemos apresentar então, um exemplo de *olhar subjetivo* em que operam a primeira e a segunda fase principalmente, a *suspensão pré-judicativa* e a *conversão da atenção do “exterior” para o “interior”*. Assim, o comentário de um amigo e fotógrafo de cinema trouxe-me o seguinte exemplo:

Eu gosto de sentar no vagão do trem metropolitano e ficar olhando as pessoas no vagão... então, um pouco antes do trem parar na estação eu fecho os olhos... ouço a movimentação do entra e sai... e quando o trem anda novamente eu abro os olhos: e é outro quadro! Alguns estão na mesma posição e outros mudaram de posição, alguns sumiram e alguns apareceram... Vou fazendo isso por várias estações.

Se formos pensar nas relações de *fazer e padecer* que, segundo Dewey (1974), devem estar implicadas no percurso de “uma experiência”, então o exemplo acima corresponderia a um *fazer e padecer* em uma experiência *imediate* associada.

Se formos pensar em relação à modulação da *plasticidade intersensorial*, apontada por Godard (Godard e Rolnik, 2004), podemos dizer que, no exercício acima, a objetivação do espaço passa de um exercício principalmente *visual* para um principalmente *auditivo* e depois *gravitacional* – respectivamente: “eu **fecho** os olhos... **ouço** a movimentação do entra e sai... e **quando o trem anda novamente** eu abro os olhos”.

Segundo Depraz, Varela e Vermersch (2000), a *epochè* é “o coração do ato” constituindo-se em um “disparador (gatilho) da dinâmica de conjunto” e “enquanto gesto que percorre as outras etapas (...) da chegada à consciência, ela contribui para manter a qualidade da presença requerida para uma tal experiência” (p.02). A “**qualidade da presença requerida**” então, nos leva ao que Godard aponta ser o **sentido da postura**, que é o **sentido de si** na relação com a alteridade do mundo. O exercício anterior então, nos faz

compreender que a **intersensorialidade** atua diretamente nos **estados atencionais** que estabelecem uma *suspensão pré-judicativa* e uma *conversão do “exterior” para o “interior”* para a constituição de um **olhar geográfico** não ligado a um retorno à história do sujeito, mas a um rastro de intensidades imediatas, encadeadas na mutação de um percurso rítmico, imediato e vivencial, que não é interpretável, mas apenas preensível.

Um comentário de um outro amigo fotógrafo, que era constantemente abordado por policiais no centro de São Paulo então, nos fará pensar que esses eventos levam à possibilidade operatória da terceira fase da *epochè*, o **deixar vir**, ou o **acolhimento** da experiência que, no caso que estamos analisando, é **imediato**:

Dizem que a minha máquina vai ser roubada porque eu ando com ela exposta, pendurada no ombro. O que eu vou falar para eles!? A foto não espera⁴.

Através desses exemplos que associam o **estado de atenção imediata**, ou de **ação reflexa**, com as afetações que modulam as relações “interior-exterior” na nossa cognição, podemos trazer à tona aquilo que Godard (Godard e Rolnik, 2004) aponta ser a *intersensorialidade* ou a ação do *olhar subjetivo*, ou a possibilidade de a pessoa *fundir-se ao contexto*, como um evento atencional que se conecta a *decupagem voluntária do ritmo das afetações*, **modulando os sentidos** de atuam **na objetivação** do meio ambiente imediato, como um evento espaço-temporal não histórico, ou de preensão da geografia imediata. Isso associa o olhar objetivo ao olhar subjetivo através da ritmação, da modulação, da decupagem voluntária do ritmo das afetações que constituem a *epochè*, o coração do ato, ou a assomada à consciência. Sendo tudo isso algo que poderia contribuir posteriormente para a terceira fase da dinâmica da *epochè*, que seria a fase do *deixar-vir*, ao assomar à consciência um rastro reverberativo de um encadeamento de intensidades que dá consistência ao andamento do. percurso, pois, como afirmam os autores da nova fenomenologia (Depraz, Varela e Vermersch, 2000):

Com a terceira fase, é a qualidade mesma da atenção que muda de teor: passa-se de uma atividade de conquista regida pela intencionalidade, que nos faz ir buscar o interior em detrimento do exterior, a uma disposição passiva de acolhimento, a um deixar vir, que só tem de passivo o nome. Trata-se de fato de um agir eminente.

Assim a *epochè* visa, em sua fase final, deixar operar uma reverberação do vivido. Dito de outra forma, ela é um movimento ativo da atenção, que pode ser deliberado, mas, ao mesmo tempo, supõe a espera, já que, o que há a refletir pertence por definição ao domínio do tácito, do pré-refletido e/ou do pré-consciente. Trata-se então de manter uma tensão entre um ato de atenção sustentada e um não preenchimento imediato. (p. 07

⁴ Daniel Camargo Kfour, fotógrafo.

Esses movimentos então, são imediatos, “um agir eminente”, um “tensão entre um ato de atenção sustentada e um não preenchimento imediato”. Em relação ainda aos dois movimentos da reversão da atenção que correspondem respectivamente a “*um retorno da direção da atenção do “exterior” ao “interior” (A1)*” e depois à instauração de “*uma mudança na qualidade mesma da atenção, que passa do ir buscar ao deixar-*vir* (A2)*”, respectivamente, os autores da nova fenomenologia (Depraz, Varela e Vermersch, 2000) afirmam:

Enquanto que a primeira reversão permanece regida pela distinção do interior e do exterior, quer dizer, movida por um certo desdobramento dual, e comporta um teor de atividade voluntária inegável, o segundo se caracteriza por uma disposição passiva à espera receptiva, a qual permite conjurar a dualidade remanescente da primeira reversão.(...)

O caráter inabitual, e mesmo contra-natural dessas duas reversões, se traduz pela constatação de resistências, de dificuldade a operá-las, e pode por isso mesmo necessitar de estratégias indiretas que permitam efetuá-las evitando o paradoxo do “seja espontâneo”. (p. 04)

Em relação à possibilidade de conjurar a dualidade remanescente da primeira reversão, podemos dizer que a segunda, o *deixar vir*, está presente no comentário de que “a foto não espera”, pois não se trata de uma ação pessoal e espontânea e sim de um movimento que é *disparado na atenção pela emergência de uma qualidade/sentido de estímulo imediato*, que se presentifica, por isso a foto não espera. Compreendemos então que há algo de fotográfico ou geográfico e imediato no trabalho de pintura de Giacometti. Nos remetemos então à necessidade de um *estado de atenção imediata*, atado a uma *ação reflexa*, pois no estado de atenção que configura o *deixar-*vir** “a foto não espera”, conseqüentemente a atenção fotográfica, ou a atenção de Giacometti a Lord que está dado de imediato à sua frente, se associa à *suspensão pré-judicativa* e ao *deixar vir* da *épochè*, e ao exercício de decupagem voluntária do ritmo das afetação que constituem a chegada à consciência dos eventos imediatos no meio ambiente que o cerca. O **fazer** da pintura então, começa a se mostrar um exemplo de ativação desse estado atencional. Novamente nos autores da nova fenomenologia:

Esta mudança de direção da atenção corresponde então a um *fazer* do ponto de vista da cognição: ele acarreta (ou é causado por) uma mudança de atitude na minha relação com o mundo. Analisada do ponto de vista das técnicas de ajuda à sua realização, ela é essencialmente percebida como uma suspensão de controle, no sentido em que se poderia quase acusar a atitude natural (pode se acusar uma atitude!) de exercer uma influência hipnótica muito difícil de ser interrompida. (DEPRAZ, VARELA & VERMERSCH; 2000; p. 06)

Começa a fazer sentido então a suspensão de controle por parte de Giacometti e de Lord, que corresponde à *aceitação da interminabilidade da pintura* e o *deixar vir* que os toma instaurando o **paradoxo** do processo de produção que se estende infinitamente, simultaneamente *angustiante* e *estimulante*.

Como a “atitude natural” pode ser *hipnótica* e como a atitude de *decupagem voluntária* pode ser considerada uma “suspensão de controle”, é algo que vamos analisar mais adiante.

Em relação à necessidade da quebra com a “atitude natural”, que seria a passagem de um *olhar objetivo*, ligado à linguagem e à história do sujeito, para um *olhar subjetivo*, geográfico e imediato temos mais uma questão que é o fato de que na terceira fase, no *deixar vir*, os autores da nova fenomenologia (Depraz, Varela e Vermersch, 2000) afirmam que “se caracteriza por uma disposição passiva à espera receptiva, a qual permite conjurar a dualidade remanescente da primeira reversão” (p. 04). Então no deixar vir não há de fato uma dualidade entre esses olhares eles convergem para um estado de atenção específico, que estamos nomeando aqui de **atenção rítmica**, atada a um olhar geográfico e imediato ao meio ambiente.

Como pensar o modo como se instaura uma “atitude natural” da atenção, como esses autores apontam, e o que seria uma “ruptura com a atitude natural”, no caso do exercício do olhar?

Para pensar essa ação de ruptura em relação ao trabalho de Giacometti, temos de lembrar do modo como este artista gosta de pintar, ele afirma “*Seria preciso conseguir desfazer tudo e refazer tudo bem rapidamente, várias vezes na mesma sessão. Eu gostaria de conseguir pintar como uma máquina*” (Lord, 1998: p.66) e também entender que ele compreende tal necessidade de quebra com a “atitude natural” como se pode ver através dessa metáfora com a qual ele e Lord brincam em um determinado momento:

- Tenho que fazer um buraquinho na natureza, ele disse.
- E passar através dele, respondi.
- Sim, fiz um buraquinho, mas pequeno demais para atravessar. (p. 115)

Como entender o “pintar como uma máquina” como algo que ajuda a “fazer um buraquinho na natureza”, segundo as metáforas de Giacometti?

A necessidade de uma *velocidade maquinaica* de **desfazer e refazer** que Giacometti aponta ser necessário para a sua pintura, está a meu ver muito diretamente associada ao que Dewey (1974) concebe como um **fazer e padecer**, em que

(...) as séries de ações, **no ritmo da experiência**, proporcionam variedade e movimento; salvam a obra de monotonia e de repetições inúteis. Os **padeceres são os elementos correspondentes no ritmo**, e provêm a unidade; salvam a obra da falta de objetivos representada pela pura sucessão de excitações”. (p. 263)

E tal **ritmo** se instaura, por fim, através da necessidade de, a todo o instante, no exercício de pintura, o artista ter de olhar para o modelo para **padecer** de uma afetação e depois olhar para a tela para **fazer** uma pincelada: **padecer** e **fazer**, juntos, ditando o ritmo da experiência e arrastando todos os outros eventos que vimos antes: olhar subjetivo e olhar objetivo, ir e vir da figura na tela, conversão da atenção do “exterior” ao “interior”, suspensão de controle e deixar vir, tensão entre um ato de atenção sustentada e um não preenchimento imediato.

Pelos exemplos que vimos podemos considerar que o *olhar objetivante*, associado à linguagem e à história do sujeito, corresponde à “atitude natural” que exerce “uma influência hipnótica muito difícil de ser interrompida” no cotidiano. E pelos exercícios de fotografia e de pintura que estamos analisando, tal **olhar objetivante**, pode ser quebrado por uma ação de decupagem voluntária das afetações, pela instauração dos **padeceres** como “elementos correspondentes no ritmo” que “no ritmo da experiência, proporcionam variedade e movimento; salvam a obra de monotonia e de repetições inúteis” e que “provêm a unidade; salvam a obra da falta de objetivos representada pela pura sucessão de excitações” que seriam as excitações monótonas do *olhar histórico*.

Como esse olhar geográfico e rítmico então, se instaura em um exercício como o de Giacometti, uma vez que os exemplos que vimos anteriormente, a respeito da decupagem das afetações, incluíam uma certa navegação atencional entre diferentes sentidos como o da audição e da sensação gravitacional?

O que permite a instauração do exercício de decupagem voluntária das afetações no caso de Giacometti é, como vimos, olhar para o modelo e olhar para a tela, através de uma *varredura focal* com velocidade inapreensível para quem a opera sem estar atada a um fazer próximo ao modo como ocorre na pintura ou na fotografia, ou seja, *frequencialmente* o ato da *varredura focal* que operamos no cotidiano é tão rápido, que sem variar de um ponto focal a outro através de um exercício pré-estabelecido, chega a ponto de se constituir para nós em uma **ilusão de continuidade do espaço**.

Isso traz um caráter *hipnótico* que sustenta *inconsciente* a nossa própria ação de *varredura focal* e toda a modulação intersensorial associada aos nossos sentidos enquanto constantemente empregados simultaneamente na constituição do que nomeamos espaço. É

nesse ponto que podemos compreender o modo como se dá a **cisão** entre o *olhar objetivante* que constituiria o *espaço homogêneo e linear* no cotidiano, e o *olhar subjetivante*, que preende o mundo como *qualidade/sentido de estímulos encadeados* para além do que é o *espaço homogêneo e linear*, contínuo, *objetivante*, no cotidiano.

Segundo Godard (Godard e Rolnik, 2004) a possibilidade de ativar a própriocepção em um dos sentidos poderia levar a uma mobilização da *intersensorialidade*.

No início, falou-se do que acontecia no interior de cada sentido. Mas, como isso acontece entre os sentidos? Como agem as plurimodalidades ou as polissemias no concerto dos sentidos? Merleau-Ponty fala disso no capítulo “O entrelaçamento – o quiasma”⁵. É uma questão importante porque se trata, sempre e antes de mais nada, de uma necessidade: um sentido não pode funcionar sozinho, ele tem que estar apoiado por outro sentido.(...)

Se duas modalidades sensoriais estabelecem uma relação em que trabalham sempre da mesma maneira, seja qual for o contexto, a plasticidade intersensorial deixa de funcionar. Trata-se de recolocar em movimento esta relação paralisada, de criar uma dinâmica para que os sentidos se cruzem e se descruzem.(...)

Muitas vezes alguns desses cruzamentos não funcionam. É preciso então utilizar o sentido que é privilegiado, como um cavalo de Tróia, para entrar na cidadela dos movimentos sensoriais, de modo que em seguida se possa recolocar em funcionamento o(s) sentido(s) que estão estagnados. (p. 76)

Assim, indo em direção à *atenção-rítmica*: ao nos propormos um exercício de modo a **decupar** o movimento da *varreduta focal do olhar*, para que ele estabeleça um diferencial espaço-temporal na relação com o meio-ambiente imediato, fazemos emergir uma *atenção à modulação dos próprios recursos perceptivos*, que nos levará a uma *atenção à modulação da própria intersensorialidade*. Assim começamos a considerar a **modulação das relações de espaço-tempo na percepção imediata** através da possibilidade de brincar com a própria intersensorialidade através de exercícios poéticos na relação com o meio ambiente imediato.

Micropercepção e modulação intersensorial

Para a pintura de Giacometti então, podemos inferir que, por sustentar a *percepção imediata*, através do *esforço de objetivação* daquilo que é o *outro* – para que possa ser feito um *retrato* –, o artista é obrigado a operar com os órgãos do sentido, de modo que saiam do *estado de movimentação* hipnótica estabelecido **inconscientemente** na experiência

⁵ Merleau-Ponty, Maurice *Le Visible et l'invisible*. “L’entrelacs – le chiasme”. Paris: Gallimard, 1964; p. 170. [Tradução: “O entrelaçamento – o quiasma”]. In: *O Visível e o Invisível*. Coleção Debates. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2001.

cotidiana. No exercício de Giacometti (Lord, 1998), essa quebra com a “atitude natural” da percepção, se realiza da seguinte maneira:

Em seguida, começou a pintar, com os braços quase esticados, segurando seu longo e fino pincel pela extremidade, mergulhando-o primeiro no prato de terebintina, aplicando-o a uma das cores de sua paleta e depois movendo-o sobre a tela. Pintou, de início, só com preto. Enquanto trabalhava, olhava constantemente para mim e também a tudo que me cercava. O que pintava incluía evidentemente todo seu campo de visão. **Nunca dava mais do que quatro ou cinco pinceladas sem olhar para mim** e, de vez em quando, inclinava-se para trás afastando-se da tela, que estudava por um momento franzindo os olhos através dos óculos. (p. 19-20)

Essa variação focal do olhar, do modelo à tela, promove a possibilidade de atualização de uma afetação rapidamente preendida, vivida na constatação da presença imediata do modelo à sua frente e decantada através da produção de um estímulo afetivo imediato na tela, também rapidamente preendido, e de volta ao modelo...

Se pensarmos então nas relações entre o *olhar subjetivo* e o *olhar objetivo*, veremos que a ação do olhar para a tela e para o modelo pode exigir uma combinação **ritmada** dos dois exercícios, que se associa à **ação reflexa**. O olhar subjetivo que permite que a pessoa **funda-se no contexto**, funciona para que ao desviar o olhar do modelo à tela, sua impressão ainda esteja **reverberante**, memorável, permitindo a decantação dessa impressão.

O olhar, portanto, se move produzindo um **movimento freqüencial de afetação**, um **vai e vem**, um **ritmo**, frente a duas referências espaciais distintas e simultâneas, indo de uma à outra, potencializando o que afirma Godard (Godard e Rolnik, 2004) nessa próxima passagem:

... mas sabe-se, em todo caso, que há dois órgãos funcionais na análise do olhar que não são separados. E é claro que no momento em que eu olho você, talvez os dois estejam operando ao mesmo tempo. (p. 73)

Essa relação **tensional** entre o *olhar subjetivo* e o *olhar objetivo*, quando ativada através dessa qualidade/sentido de movimento perceptivo pictórico, remete ao que os autores da nova fenomenologia apontam como sendo “uma tensão entre um ato de atenção sustentada e um não preenchimento imediato” (Depraz, Varela e Vermersch, 2000, p. 07) nos levando de um modo muito específico ao *fazer e padecer* em Dewey (1974) como o que estabelece a *qualidade/sentido do percurso de “uma experiência” real*, no caso, uma produção poética pictórica.

Em uma palavra, a arte, em sua forma, une as mesmas relações de **fazer e padecer**, a energia de **ida e de vinda**, que faz com que uma experiência seja uma experiência. Por causa da eliminação de tudo o que não contribui para a **mútua organização dos fatores da ação e da recepção**, e por causa da seleção justamente dos aspectos e traços que contribuem para a sua **interpenetração**, o produto é uma obra de arte estética. (p. 257)

Esse evento começa a nos dar a consciência de um estado de *atenção à atenção* que caracterizaria a própriocepção **ativa e consciente** da atenção, a percepção de estados atencionais distintos operando simultaneamente no imediato e a possibilidade de sustentá-los simultaneamente ou não, qualificando assim a própriocepção espaço-temporal do meio ambiente imediato. Assim como acontece ao ouvir uma orquestração, a atenção-rítmica constitui-se pela modulação atencional que dá à experiência um ritmo vital de assimilação de acordo com as competências atencionais de cada um que com ela entra em contato. O que nos levaria ao papel dos estados atencionais na fruição não só frente a obras de arte, mas frente ao mundo como um todo, por isso Giacometti (Lord, 1998) afirma:

(...) De todo o modo, só as pessoas é que têm realmente semelhanças. Nunca me canso de olhar para elas. Quando vou ao Louvre, se olho as pessoas em vez de olhar as pinturas e as esculturas, não posso mais olhar para as obras de arte, e só me resta ir embora. (p.51)

Assim, pela atenção à própria atenção, constitui-se a possibilidade do olhar constantemente poético. Como afirma Dewey (1974):

O homem talha, esculpe, canta, dança, gesticula, modela, desenha e pinta. **O fazer ou obrar é artístico quando o resultado percebido é de tal natureza que suas qualidades enquanto percebidas controlaram a produção.** (p. 257)

Assim emerge a alteridade da obra, não há diferença de intensidade em se olhar para uma pessoa e se olhar para uma obra de arte, o que faz de um artista, alguém que se nutre de uma para fazer a outra. Isso se torna possível se realizar enquanto atado à **percepção imediata**, ou seja, ao **à modulação da atenção na relação direta com o meio-ambiente imediato** que inclui a **nossa própria modulação intersensorial** que implicando-se em ações de uma especulação técnica reflexa, modula um *meio de propagação de afetações*, a obra. Como afirma Kastrup (1999):

De saída, se queremos que a relação com a técnica assegure a continuidade da invenção da cognição, devemos pensar em práticas que viabilizem o desencadeamento de um processo de problematização que não se esgote ao encontrar uma solução. (...)

Entrevejo duas possibilidades: aprender para obter um saber ou aprender-se a aprender. (p. 193)

“A *política da invenção* é, assim, uma política de abertura da cognição às experiências não-recognitivas e ao devir.

Trata-se de uma política que mantém a aprendizagem sempre em curso, por meio de agenciamentos, acoplamentos diretos, imediatos com aquilo que faz diferença. Se a relação que mantemos com as formas cognitivas não nos fecha ao que nos chega de diferencial e problemático, se desenvolvermos a capacidade de nos manter tocados pelas afecções, a invenção não se esgota na solução, mas mantém sua processualidade. É certo que a aprendizagem conduz a um saber, mas este é singular, diferencial e provisório, não gera a ilusão de uma lei transcendente e universal. A aprendizagem não cessa com o saber, não obstaculiza a continuidade do processo de diferenciação de si mesmo. Aprender a aprender é, então, também e paradoxalmente, aprender a desaprender”.(p.193-194)

A **interminabilidade** e o **estímulo vital** no processo de Giacometti então, têm sua razão de ser. A **dinâmica atencional** apontada por Depraz, Varela e Vermesch (2000), no caso, é algo que **no imediato**, no ato de uma produção, seria a competência de uma **atenção à própria atenção**, ou seja, **uma própriocepção do estado atencional**, transformando a *epochè* em um evento que sustenta a assomada à consciência, da multiplicidade espaço-temporal na própria atenção e assim, a própria vitalidade.

Um **diferencial atencional imediato** leva a uma **flutuação atencional consciente**, o que faz com que a única maneira de sustentar uma **qualidade de presença** que permita a circulação pelo meio ambiente imediato sem que este se transforme em um evento puramente vertiginoso é a **atenção rítmica**, ou seja, nossa atenção ao **próprio** ritmo de padecimento, ao **próprio** ritmo de preensão de afetações imediatas e ao modo como nossos recursos perceptivos permitem-se, ou não, a **atentamente** flutuar de uma afetação à outra, constituindo as múltiplas possibilidades de **encadeamento de intensidades vitais** na própria percepção e as múltiplas possibilidades de se produzir o percurso de “*uma experiência*” poética em meio à constante experiência da **própria** ação atencional que constitui a nossa **própria** vitalidade, a vitalidade dos nossos sentidos, que é “a primeira alteridade” (Godard e Rolnik; 2004). Esse parágrafo, por exemplo, talvez tenha sido algo vertiginoso. A **vivência espaço-temporal na percepção** está bem aí.

A frequência atencional moduladora: o olhar como varredura microfocal

Voltando: o exercício do *olhar* de Giacometti, seria o exercício *paradoxal* da produção de um retrato, através da modulação voluntária de um *foco atencional* que vai em direção à *objetivação* do que ele vê, mas que implicaria a emergência e a sustentação de um *acontecimento imprevisível e imediato*, devido à instauração de um exercício do olhar

que causa “uma ruptura com a atitude natural” (Depraz, Varela e Vermersch, 2000), fazendo emergir uma *atenção à sua própria atenção*.

Poderemos retornar então, à questão da *atenção flutuante* que opera no exercício de pintura que estamos acompanhando. No caso desse exercício, a atenção não é contemplativa, nem meditativa, mas **produtiva** e atada à *relação de alteridade*, a exigência é que a presença do *outro* esteja *perceptivelmente* no meio-ambiente imediato e na superfície da tela *ao mesmo tempo*. Conseqüentemente, ao tentar fixar a presença do *outro*, ao tentar preender a “estrutura da cabeça” do *outro*, do modo como Giacometti intenciona, **decantando-a** gestualmente, pelo ato de pintar, na imobilidade aparente de uma tela branca, a exigência que ele impõe ao modelo é a de uma *imobilidade quase absoluta*. Além disso, o próprio pintor se coloca frente ao modelo mantendo uma distância rigidamente controlada, para operar então o movimento de variação do olhar do modelo à tela no exercício de pintar. Giacometti (Lord, 1998) era tão preciso nessa ação que colocava marcas no chão para fixar os pontos exatos que estabeleciam a distância entre o artista e o modelo:

Quando recomeçou a trabalhar, Alberto ficou insistindo que minha cabeça estava muito caída para a direita ou para a esquerda, alta demais ou baixa demais. Por mais que eu a movesse de todos os modos possíveis, parecia estar sempre errada. Resolvemos finalmente olhar as pés da cadeira e descobrimos que se afastavam cerca de um centímetro e meio das marcas vermelhas pintadas no chão.

- Mas isso fazia toda a diferença, ele disse.

A partir daquele momento, Alberto passou a verificar sempre cuidadosamente a posição da cadeira antes de começar a trabalhar. (p. 61)

Ao se fazer desenhos de observação, com um pouco de prática, percebe-se que a imobilidade do outro nunca é absoluta, pois o próprio movimento do *imaginário* e a variação inevitável das *emoções* acarretam em mínimas mudanças posturais, como por exemplo, a própria “opacidade” que o olhar adquire quando o outro está envolvido em seus próprios pensamentos (olhar “vidrado”), além das tensões faciais e modulações respiratórias.

Isso acaba por afetar todo o trabalho, pois altera drasticamente a qualidade/sentido da presença do outro e conseqüentemente cria-se uma defasagem perceptível entre a qualidade/sentido da afetação que a presença do outro promove e a qualidade/sentido da afetação que a figura na tela promove. Como a questão é *presencial* e não apenas *representativa ou ilustrativa* a qualidade/sentido dos índices que indicam a possibilidade de **consumação** do retrato, ou seja, *igualar as presenças*, são de fato mais complexas, o que traz à tona um dos motivos pelos quais a pintura se torna interminável:

-As pessoas poderiam pensar, continuou, que fazer uma pintura é simplesmente uma questão de colocar um detalhe ao lado de outro. Mas não é isso. Absolutamente. Trata-se de criar de uma só vez uma entidade completa.

- Seria por isso, perguntei, que Cézanne dizia que era impossível acrescentar uma única pincelada a um quadro sem mudar tudo?

- Exatamente.” (pp. 136-137)

O próximo recurso perceptivo, portanto, será aumentar a **freqüência** do movimento das visadas de um **pólo atencional** à outro, modelo e tela, para tentar diminuir a defasagem entre a *produção de afetação sofrida ao olhar o modelo* e a *produção de afetação decantada ao olhar e pintar a tela*: a cada movimento de *vai e vem* da visada.

Porém, ao acelerar essa visada, ao exigir dela uma instantaneidade, cria-se simultaneamente a necessidade de que o ato de visada e o ato de pincelada sejam rápidos, curtos, instantâneos, o que levará à consciência do pintor um *acontecimento focal* insuspeitado, e a partir de então o **próprio real** enquanto *estado de atenção ao outro e a si mesmo a um só tempo, sustentando um estado de sensação associado*.

O *acontecimento focal* é que se a visada instantânea deve corresponder a um movimento de pincelada instantâneo, acaba não sendo possível focar “todo” o *outro* a cada visada, pois isso exige um movimento de **varredura focal mais ampla e demorada**, que permita a constituição desse outro **aparentemente** enquanto uma entidade completa. Conseqüentemente o aumento da freqüência do *vai e vem* do olhar, faz com que o *foco* toque a cada segundo em um *pequeno ponto* da cabeça, por exemplo, que é o foco principal de Giacometti, e a ação de pincelada irá situar essa afetação em um *pequeno ponto* correspondente na tela.

Mesmo se fosse possível eliminar os micromovimentos do modelo e mesmo se pensássemos na diminuição da freqüência do *vai e vem*, uma ação focal dificilmente toca o mesmo ponto que a anterior e, nesse movimento, o olhar não capta mais a cabeça como uma “entidade completa”.

O exercício da *visão*, portanto, se explicita como um **fenômeno freqüencial** com uma mobilidade intrínseca e uma **preensão microperceptiva a priori**. Por exemplo, se torna freqüente a cada visada, ver as texturas faciais do outro mais do que sua cabeça. Nesse momento emerge a consciência de um *olhar táctil*, ou tateante, e o trabalho de Giacometti começará a se tornar não só interminável, mas mais estimulante.

Afetação rítmica microperceptiva

O *olhar tátil* nos levará à próxima parte em que iremos sondar *como a relação de alteridade abre espaço para o processo de produção poética*. O que nos interessa perceber nesse momento é a **freqüência atencional moduladora** do olhar e a **realidade microperceptiva** que leva à consciência de um *olhar tátil*, ou tateante.

A **assomada à consciência** de um *olhar tátil*, através de uma *freqüência atencional moduladora*, de um exercício de decupagem, voluntária ou involuntária, do movimento do olhar, também participa ativamente do que Varela, Depraz e Vermersch (2000), apontam como sendo a *époque* e mais especificamente à terceira fase da *dinâmica viva* dos três movimentos atencionais, que eles identificam na *époque*: a fase do ***deixar vir***.

A questão é que a **micropercepção**, ao se tornar um evento consciente, permite atentar ao fato de que qualquer ato de visada pode se constituir potencialmente em um *deixar vir*, pois a ação voluntária de *olhar*, não se limita a uma resposta mecânica do *outro* em relação ao nosso esforço de objetivação, ou seja, o olhar realmente não responde apenas a uma vontade explícita, mas a estímulos instantâneos e imprevisíveis que **nos chegam** no ato da visada.

A tal “*entidade completa*” que Giacometti está no esforço de retratar a partir da cabeça de Lord, portanto, será completamente alterada a cada visada e cada pincelada devido a uma **modulação freqüencial**, um *vai e vem* do olhar, que leva à *afetação microperceptiva*, ao *olhar tátil*. Assim, tanto a pintura quanto o *outro*, serão ***aparentemente*** vistos, ou seja, vistos como “**apenas uma manifestação visível**” no exato momento em que se fizer o movimento de **parada e ampliação da distância focal** do olhar, do artista à tela ou ao modelo, através de uma **varredura focal ampla**, que produzirá uma *afetação macropceptiva*, e isso permitirá ao artista constatar o grau de defasagem da *qualidade/sentido presencial* da ***aparência*** da tela em relação à *aparência* do modelo, para que o processo de *preensão microperceptiva* volte a acontecer e continue infinitamente. Como vimos:

Nunca dava mais do que quatro ou cinco pinceladas sem olhar para mim e, de vez em quando, inclinava-se para trás afastando-se da tela, que estudava por um momento franzindo os olhos através dos óculos (LORD, 1998: pp.19-20).

A ação de franzir os olhos também pode corresponder a uma ação de desfocar a figura, para se ater melhor às modulações de claro e escuro que constituem a figura como uma *entidade completa*, ou um “plano” topográfico, um espaço contínuo com seu relevos

acidentais. Ou seja, paradoxalmente, para se *ver* uma *entidade imediatamente completa* anula-se o efeito de *nitidez* que participa inevitavelmente da *varredura focal microperceptiva* através de um ato de se **desfocar**, que permite, por exemplo, preender a cabeça toda ao mesmo tempo evitando a varredura que se atém ao outro como um **encadeamento constante** de detalhes.

A constatação desse movimento inverte o que se poderia pensar a respeito da *atitude natural* do olhar como um esforço de *objetivação* que levaria a uma representação formal completamente nítida do *outro*, ou seja, o alcance de uma **nitidez completa** do que seria o *outro*. Conseqüentemente, no exercício de pintura constata-se que o que se afirma **real**, o que se atualiza de fato no ato da percepção, é um *paradoxo* entre a *afetação microperceptiva* – freqüencial focal – e a *afetação macroperceptiva* – da aparência linear ou contínua ou plana – através do esforço de apreensão da *qualidade/sentido real da presença da alteridade*.

Assim, um elemento estimulante emergirá simultaneamente ao se constatar a existência de uma **modulação focal** que trará à consciência um *diferencial perceptivo e sensorial imediato*. Essa descoberta estimulante transforma o exercício de pintura em um **esforço constante de aproximação com o outro**, arrastando o **interesse** do próprio *outro* que igualmente **sustenta** a produção, trazendo à tona o que se poderia nomear de **vitalidade** do *outro* e de *si mesmo*, a vitalidade **entre** ambos os envolvidos em um processo de produção poética.

Assim, embora a **relação com o outro** possa não ser exatamente o foco *consciente* do trabalho, em meio ao processo, o que importará a essa altura, é que já haverá emergido a consciência de um estado de **freqüência atencional moduladora da afetação presencial da alteridade, do outro e de si mesmo**. O *outro* é incluído no processo de um modo visceral, pois a atenção imediata não permite defasagens de sensação de um em relação ao outro, principalmente quando se trata, como disse Lord, de se estar olhando direto nos olhos.

Não me indicou nenhuma pose, mas pediu-me para olhá-lo de frente, com a cabeça reta, olhos nos olhos, e muitas vezes durante as sessões que se seguiram dizia: “Olhe para mim!”, ou “Deixe-me ver!” ou simplesmente “Ei!”, o que significava que eu devia olhá-lo direto nos olhos. (LORD, 1998: pp.18-19)

Isso consiste em um aprendizado de amplitude imprevisível, pois trata-se de uma qualidade de atenção aos próprios gestos atencionais, que começam a **fazer sentido** para o

artista, e a mover, mesmo que involuntariamente, o **interesse** do modelo que é incluído no processo de produção. Um **encontro real** começa a ser possível. É nesse ponto que *o processo poético abre espaço para a relação de alteridade, por um evento físico de modulação espaço-temporal imediata que se torna consciente.*

Mas para que possamos compreender mais amplamente a qualidade/sentido da consumação de “*uma experiência*” poética que abre realmente o espaço para a relação de alteridade, vamos nos ater antes à outra questão que precisa ser respondida. Assim, posteriormente, poderemos tentar implicá-las simultaneamente na compreensão do que constitui o **ato atencional**, o **ato da visada**, a **époque** que “constitui o coração do ato” no estabelecimento da relação pessoal com uma obra poética.

Parte 2

Como a relação de alteridade abre espaço para o processo de produção poética?

Frequência atencional moduladora e a mobilização do desejo

Até o presente momento estivemos em contato com aspectos **físicos e imediatos** de uma produção que abre espaço para a relação de alteridade. Portanto, vamos dar continuidade aos nossos estudos pensando como a alteridade abre espaço para o processo de produção poética.

O aprendizado da **frequência atencional moduladora** e da **micropercepção**, vai mais além do que a atenção do artista aos seus próprios gestos, pois o movimento de *frequência atencional* é modulador não apenas da qualidade/sentido da aproximação entre as *presenças imediatas* do modelo e da tela, às quais o artista destina sua atenção, mas também da qualidade/sentido de aproximação entre modelo e artista.

As duas referências presenciais e *inigualáveis* no trabalho, a tela e o modelo sustentam para Giacometti *dois estados de sensação diferenciais*, que irão produzir um **diferencial tensional** a mover o trabalho infinitamente.

A *frequência atencional moduladora* do olhar faz emergir uma *micropercepção*, atada à exigência de atenção simultânea ao *outro* e à *obra*. Essa *micropercepção*, em seu movimento perceptivo-afetivo, seu *fazer* e *padecer*, é a ação através da qual o *plano atencional do desenvolvimento do ritmo* insinuará seus efeitos também no **vínculo desejan**te dos envolvidos na produção.

O investimento de desejo, por parte de Giacometti, em um processo de *preensão da qualidade/sentido presencial* do *outro*, acaba envolvendo o artista e o modelo numa mesma qualidade de atenção. Invertendo a referência do olhar, se o *observador* não for o artista, mas o modelo que observa o artista e a tela, o movimento *freqüencial* do olhar, que é destinado ao modelo e à tela, *no imediato*, por parte do artista, também emerge como um movimento que, simultaneamente, desperta o interesse do próprio modelo em relação ao artista e à tela. A *freqüência atencional* se torna *moduladora* da *qualidade/sentido de aproximação presencial* daqueles envolvidos no exercício de produção, incluindo a aproximação entre *modelo e artista*.

O *olhar* então, seria um *recurso perceptivo* para uma *freqüência atencional moduladora* da própria *movência da libido* no ato da produção. Como afirmam Deleuze e Guatarri (1995), através de conceitos como o de *agenciamento maquínico*, que nos lembra o desejo de Giacometti de “*pintar como uma máquina*”:

Não existe enunciado individual, mas agenciamentos maquínicos produtores de enunciados. Dizemos que o agenciamento é fundamentalmente libidinal e inconsciente. É ele, o inconsciente em pessoa. (...) Não podemos nem mesmo mais falar de máquinas distintas, mas somente de tipos, de multiplicidades que se penetram e formam em dado momento um único e mesmo agenciamento maquínico, figura sem rosto da libido. Cada um de nós é envolvido num tal agenciamento, reproduz o enunciado quando acredita falar em seu nome, ou antes fala em seu nome quando produz o enunciado. Como estes enunciados são estranhos, verdadeiros discursos de loucos. (p. 50)

Vamos pensar então, a relação entre a *freqüência atencional moduladora e a afetação micropceptiva* e o *movimento da libido e do inconsciente*⁶. Buscaremos compreender como a alteridade abre espaço para o processo de produção poética.

Olhar tátil

Não sei se é assim que se dá, mas não seria surpreendente que um retrato refletisse a intimidade excepcional que pode se desenvolver entre um artista e seu modelo. O instinto criador, afinal, age sob as ordens do inconsciente, que decide também numa medida considerável a natureza exata das relações humanas. Giacometti todavia não sentia que houvesse qualquer relação entre um retrato e a natureza íntima do modelo. Não no trabalho dele, em todo caso. "Ja tenho muita dificuldade com o exterior para me preocupar com a interior", dizia. (LORD, 1998: p. 55).

Voltando à questão da possibilidade de **fundir-se no contexto**, na entrevista a Rolnik (Godard e Rolnik, 2004), Godard afirma inicialmente que uma *propriocepção* acontecia “no interior de cada sentido” como no caso do *olhar subjetivo* e do *olhar*

objetivo. Porém, o que ele aponta ainda é que o *olhar* também se associa a outros sentidos, como demonstram pesquisas ligadas à perda do *sentido da visão*, ou melhor, da **capacidade perceptiva do olho**:

As novas capacidades de produção de imagem em medicina que permitem observar o cérebro em ação mostraram que em cegos de nascença o córtex visual é, no entanto, ativo. Ele é informado, entre outros, pelos estímulos que vêm do tato. Nesse caso, se a visão, os órgãos dos visuais, não funcionam, uma certa forma de olhar continua operando. (p. 76)

Compreendemos então que a visão não é um sentido atado apenas ao *olhar*, mas também ao *tato*, entre outros. Para o próprio sentido do *tato*, porém, existe também uma própriocepção, um deferencial interno, como um tateamento que faz uma preensão *objetivante* e uma *subjetivante*, que Godard aponta nessa passagem:

É fabuloso com o tato porque se dá a mesma operação que com o olhar: há um tato que objetifica e um outro que se dissolve no coletivo. Mas, é preciso entender-se sobre isso: não é uma dissolução total, regressão ou algo do gênero, é simplesmente a existência de um duplo movimento. (...) Ora, freqüentemente, as pessoas tocam, mas não são tocadas. E então, é uma educação necessária; deveria inclusive ser a primeira educação para técnicas manuais.

A questão é a seguinte: quando toco o corpo do outro, posso aceitar ser tocado? Portanto, é aceitar uma cegueira momentânea: será que estou realmente sendo tocado pelo outro? (p. 74)

O desenho de observação é uma técnica manual. Ele está diretamente associado a uma qualidade de gesto, de modulação tensional entre elementos que são manipulados. A possibilidade de preender a presença do outro através do desenho já traz à tona uma *intersensorialidade*, que conecta diretamente a ação do olhar com a qualidade/sentido do gesto como movimento tátil.

Tatear o outro através do olhar é propriamente o exercício que se opera na relação com o desenho de observação. Preender o outro enquanto consistência, massa, contorno, são variações que levam a mudanças de recursos táteis ou ao modo de operá-los a partir do que se sente através do exercício de olhar: grafite mais duro ou mais mole, gesto mais leve ou mais pesado.

Godard aponta que as possibilidades de *consumação* de muitas artes estão associadas a um treino para ativar aspectos distintos da *intersensorialidade*. Começamos a compreender então que o *olhar geográfico ou fotográfico e imediato* apontado anteriormente é um olhar que *tateia* os estímulos imediatos que compõem as relações de

⁶ O que não está consciente.

espaço-tempo na percepção. O exercício pictórico então começa a se parecer com uma dança. Como afirma Godard (Godard e Rolnik, 2004):

Como, num dado momento, tenta-se inventar outra forma de relação com o outro? Mas que forma de relação com o outro? A do peso? Da gravidade? Do espaço puro? Quer dizer que não é mais o outro com uma história psicológica, mas o outro enquanto peso, vetor de movimento, de geografia flutuante. (p. 75)

Vamos focar a relação entre a *freqüência atencional moduladora* e a *modulação da intencionalidade*, inicialmente através do cruzamento dos sentidos do *olhar* e do *tato*. Focaremos o sentido do *olhar* devido ao desenho de *observação* e focaremos o sentido do *tato* devido à relação com a *alteridade* que move a produção, que poderá nos indicar se através do exercício freqüencial do olhar, se estabelece-se uma relação, por exemplo, de *intimidade*.

A alteridade emergiria então a partir de uma vivência consciente da intersensorialidade envolvida na relação. Como diz Godard (Godard e Rolnik, 2004):

O primeiro diferencial que descrevi não age unicamente para o olhar, mas para cada um dos sentidos.(...) E isso é fundamental porque essa operação que fiz na revolução do olhar posso fazê-la com cada um de meus sentidos. E com o tato ela é imensa! (p.74)

A questão é a seguinte: quando toco o corpo do outro, posso aceitar ser tocado? Portanto, é aceitar uma cegueira momentânea: será que estou realmente sendo tocado pelo outro? Será que sou capaz, enquanto sou tocado pelo outro, de começar uma manobra manual? Observa-se comumente uma relação objetificante com o corpo do outro, reduzido a um objeto que se manipula. Ao passo que, se sou capaz de ter esse mergulho interior em que recebo o Outro, em que sou tocado pelo Outro e de preservar esse clarão, posso começar a enviar luz. Volta-se assim à oposição grega: são as duas coisas, ao mesmo tempo o objeto que envia uma chama e eu que envio uma chama ao objeto. Nesta dupla consumação pode surgir o sentido.

Essa capacidade de manter o diferencial no tato permite uma escuta monumental. É um reconhecimento do outro logo de início. Posso tocar de um ponto de vista subjetivo, posso olhar de um ponto de vista subjetivo, quer dizer que estou acolhendo a pessoa. (GODARD e ROLNIK, 2004: p. 74)

“Um reconhecimento do outro **logo de início**”. Essa afirmação vai nos levar a pensar como a **atenção imediata**, e todos os eventos associados participam dessa relação entre um **olhar tátil** e a **libido**, associando a atividade do *córtex visual* ao sentido do *tato* entre outros.

Para conectar esses eventos com a atenção-rítmica que é nosso foco principal, vamos investigar outras situações relacionais, que possam nos apontar exemplos práticos de um estado de *freqüência atencional moduladora* e *afetação microperceptiva* no exercício do olhar e ao modo como isso se associa à mobilização do *interesse* do *outro*,

ajudando a instaurar uma relação de *intimidade*. Apresentaremos agora uma entrevista com uma artista-plástica e modelo-vivo, que nomearemos *F*, que trabalha posando *nua* para artistas e estudantes de artes, em ateliês livres, faculdades e universidades.

Além da questão atencional e intersensorial que estamos perseguindo, a entrevista é rica em material que constitui um pequeno mapeamento a respeito da qualidade/sentido da saúde vital dos espaços em que ela trabalhou. Porém vamos nos concentrar nas relações de produção que ela considerou mais *íntimas* e que indicam certa *qualidade/sentido de compartilhamento e potencial reverberativo vital* entre o artista e a modelo que posa, afetando a produção da obra.

Ao ter trabalhado, até o momento da entrevista, pelo menos seis anos como modelo-vivo, ela se mostra cansada e bastante crítica em relação à escassez de qualidade/sentido nas relações que os artistas estabeleciam com ela no momento de trabalhar. Mesmo que uma certa ambigüidade esteja presente, em relação ao modo como ela vê as relações estabelecidas em alguns momentos, e mesmo que seu cansaço também influa na possibilidade dos acontecimentos se tornarem mais vivos para ela, através da entrevista foi possível trazer à tona momentos de maior intensidade, tanto boas quanto ruins, que constituem parte da memória viva de seu percurso.

O percurso é permeado por impressões fugidias que se mesclam com pensamentos que passam por outros elementos dispersivos para nós e que tentei editar, mas ao mesmo tempo constituem a possibilidade de reconstituição do modo como ela viveu os acontecimentos. A tradição oral é rápida, rica, de navegação fluída entre planos de sentido possíveis. A meu ver toda a escrita que alcança sua própria voz é uma escrita que alcança a própria oralidade, assim, nem todos os lapsos devem ser banidos da transcrição, pois também reverberam sentido. Do mesmo modo, no momento da entrevista pouca coisa havia sido elaborada para este trabalho, portanto, quando se fizer necessário algumas impressões serão destacadas em negrito, para facilitar os apontamentos que faremos e outros comentários serão colocados entre chaves.

A entrevista foi feita em dois dias, resultando em três horas de gravação, em que conversávamos e ela via alguns dos desenhos que já fiz e que funcionaram também como ambientação e disparadores da conversa. Esse encontro me permitiu compreender acontecimentos vividos em minha prática pessoal de *desenhos de observação de nu* e sem dúvida houve uma empatia muito positiva em nossa conversa, atada ao nosso modo de pensar a relação modelo e artista. Isso se tornou um importante instrumento para sondar em que momentos, por exemplo, a modelo considera que a relação está sendo *estética*, a

partir da qualidade/sentido de relação que cada artista estabelece com ela no momento de trabalhar.

Apontando para o fato de que o *desenvolvimento sensível do estilo* de cada trabalho e sua possibilidade de consumação é modulado entre outras coisas pela *qualidade/sentido sensível da relação de alteridade* envolvida imediatamente no processo, vamos começar então, a ver nesses outros exemplos a implicação da *ação microperceptiva do olhar*, dessa *frequência atencional moduladora*, do *vai e vêm*, do *fazer e padecer* e como esse movimento frequencial atua no processo de desenho e no modo como *F* vive os acontecimentos atados a ele.

No trecho a seguir conversávamos sobre um espaço que freqüente esporadicamente para fazer desenhos de modelo-vivo, desenhos de observação de nu:

Ação reflexa e engate atencional

ELA: E vocês fazem pose de cinco minutos, essas coisas?

EU: Não eles não fazem muito lá, porque é um espaço aberto para as pessoas irem fazer desenho. Eles nem seguram a pose muito longa e nem fazem um negócio rápido porque isso é uma coisa voltada para um certo treino. A gente brinca com essa coisa do tempo não é, na faculdade tinha aquelas poses de 1 minuto. [havia poses de até 10 segundos, chamadas de “desenho de impulso”]

ELA: É...

EU: E você sabe que aquilo me deu uma coisa tão interessante...

ELA: É eu adorava...

EU: Eu adorei porque eu acho que te cobra uma tensão...

ELA: Tem que prestar atenção, demais...

EU: E você tem que ter uma conexão mais nervosa com aquilo que você está vendo.

ELA: **Você tem que perder a noção do que é a mão no papel e simplesmente deixar o olho trabalhando. Você é forçado, você não pode estar pensando no seu traço.**

EU: É

ELA: **E você tem que olhar, olhar, olhar é o olho e o cérebro basicamente. E você se solta.**

EU: É uma preensão direta...

ELA: **Você se solta muito... eu acho ótimo.**

EU: Você tem que trazer aquilo pra cá sem saber muito como. Você não tem como pensar “como fazer” você tem que fazer.

ELA: Fazer, exatamente.

Estamos em relação com o que apontamos no exercício de Giacometti, que se associa ao movimento freqüencial do olhar e à *ação reflexa*. É interessante como *F* aponta essa relação como uma *relação direta entre o olho e o cérebro*, como se *dois órgãos* estivessem operando e o trabalho não passasse por uma *função de pensamento*, ou racionalização. Como se a cognição não ocupasse um papel de *direcionamento voluntário* de cada gesto.

O que considero mais importante, portanto, é o apontamento: “Você tem que perder a noção do que é a mão no papel e simplesmente deixar o olho trabalhando”. Quando desenhamos por observação a triangulação entre modelo, artista e desenho são estabelecidas de tal modo que o movimento do olhar não sustenta uma vigília constante em relação ao desenho no papel. Assim, quando uma certa qualidade de *engate atencional* ocorre, o movimento do *olhar* adquire uma independência em relação ao *gesto*, que por não estar sob a vigilância contínua de um *olhar objetivante*, se torna um gesto parcialmente *cego*. Nesse momento opera-se o que Godard apontou como “a possibilidade de se aceitar um momento de cegueira” para a efetivação do duplo movimento tocante/tocado, que permitiria um “reconhecimento do outro logo de início”. Um exemplo desse *gesto cego* atado à frequência atencional moduladora em Lord (1998), é esse:

(...) Alberto começou a desenhar na página de guarda de um livro que havia tirado do bolso. Uma vista do café tomou forma rapidamente com os traços nervosos, incisivos de sua caneta esferográfica, **que ele quase não tirava do papel enquanto desenhava, levantando constantemente os olhos para a cena diante dele.** (pp.102-103)

O desenho é movido pelo **estado de sensação**, pela *afetação imediata* que a presença do outro nos causa. Esse **engate atencional** estabelecido na relação com o modelo permite que você abandone a relação com o papel para se concentrar mais naquilo que é o *motivo* de seu trabalho, ou seja, é o modelo que lhe *move* e assim *move* o desenho.

Conseqüentemente a relação entre o desenhista e o modelo ganha tanta **intensidade** quanto a relação entre o desenhista e seu próprio desenho, pois os sentidos

movidos pela percepção flutuam uns em relação aos outros, participando, no imediato, do estabelecimento do *contato com o motivo*.

Como os sentido movidos, flutuam uns em relação aos outros?

O *olhar objetivante* é vivido como um movimento flutuante em relação ao *gesto tátil* do desenho que *permanece em movimento* no papel enquanto opera-se o *vai e vêm* do olhar. Se ao olhar o outro sou capaz de desenhar sem vigiar meu gesto, então, de certo modo, estou sendo tocado pelo outro.

O *gesto tátil* adquire um movimento flutuante em relação ao olhar se sustentando em *ação cega* enquanto o olhar se direciona ao outro. O “olhar para o papel” se sustenta ativo *através* do tato, sustentando a *passagem* consciente no corpo, da *afetação* que o outro me causa e permitindo que *me aproprie dessa afetação* imediatamente ao constituir um *olhar* que escapa à “manifestação apenas visual” do *outro*. Do mesmo modo, ao olhar para o papel posso estar *sofrendo cegamente* o olhar do outro sobre mim, permitindo que ele se aproprie de mim em seu movimento de *olhar*. Esse tipo de movimento era executado por *F* enquanto posava, ela o comenta em uma passagem que veremos adiante.

O *outro* em sua *espera* paradoxal, seu *deixar vir*, sua “passividade ativa”, sustenta potencialmente uma *atenção-imediata* às afetações que promove uma atenção às próprias modulações intersensoriais, tão intensa quanto à que é vivida pelo desenhista. A produção do desenho sustenta o *encontro* e o exercício dos sentidos, preservando um *diferencial* interno que os colocam em relação imediata uns com os outros. Então podemos dizer que o desenhista e o modelo **compõem** no imediato uma relação tocante/tocado, através do movimento ritmado de seus gestos, sustentando o **engate atencional** atado à produção.

A questão que podemos apontar então, é que a *frequência atencional moduladora* que move o exercício do desenho de observação, promove a emergência de uma modulação intersensorial para ambos os envolvidos levando ao *deixar vir*, onde a necessidade de captura do outro é paradoxalmente obliterada. Para entendermos o papel do *tato* e da *micropercepção* na relação com a *atenção imediata* e o *olhar geográfico* que se associam à *frequência atencional* movendo a libido, vamos a outro momento da entrevista com *F*:

A consistência tátil do outro

ELA: Normalmente o que eu tenho experiência de posar é: te deixam um relóginho um cronômetro e você faz o que você quiser, o professor fala “é tanto tempo de poses curtas, tanto tempo de poses longas” e você decide a pose. Normalmente as poses mais longas, assim, de mais tempo, eles decidem o que que é.

EU: E porque essas poses mais longas eles decidem? Acho que é porque eles querem um aspecto específico mais técnico que os caras desenvolvam...

ELA: Isso, ou tem uma idéia na cabeça, de uma pose, e quer fazer isso. Muitas eles vêm em livros. Eu fiz muitas poses de Modigliani de Schiele. Schiele é super difícil porque os modelos dele são todos anoréxicos e não sou assim.

EU: Você acha que as modelos eram assim ou o cara que puxava a modelo para esse tipo? [no sentido de desenhá-las magras mesmo que não fossem].

ELA: **Não, eu acho que ele procurava pessoas magras, tanto homens quanto mulheres. Porque não dá, tu sabe muito bem. E eu adoro pessoa gordinha, quando eu desenhava minha modelo preferida era uma bolinha. Uma bola mesmo. E uma véia, bem magrinha, mas ela tinha muita textura, assim na pele...**

A compreensão do olhar como um evento de consistência realmente tátil, traz à tona então uma série de questões associadas às preferências pessoais que podem ser pensadas a partir de tal prática e ao modo como isso se atualiza em cada processo distinto. Isso já denota **a qualidade/sentido do movimento da libido** envolvida no processo e aos estilos de produção associados.

Podemos investigar então, como se afirma o papel da *nudez* na relação de produção, para nos dar a ver com que outros aspectos a *frequência atencional moduladora* do olhar traz à tona, ou com os quais colide nos exemplos que nos serão dados por *F*. No trecho seguinte ela começa comentando um dos desenhos que estavam à disposição durante a entrevista:

O olhar e nudez 1

ELA: Ficou meio “cara de boneca”.

EU: Ficou porque estava né. Eu acho que isso que é o complicado. Ela fez “cara de boneca” sabe. Como você falou “virou um vaso de flor”. É fácil você olhar para um vaso de flor e conseguir uma conexão mais viva, eu acho que o objeto não tem

resistência, ele tem uma abertura natural, agora o ser humano não, você precisa da abertura do outro senão não dá...

ELA: Claro, e o modelo pode **intimidar** quem está desenhando também.

EU: Pode.

ELA: Pelo seu próprio desconforto... pode intimidar muito. Até, a primeira vez que eu posei, que foi para os meus colegas, foi na faculdade. Eu te contei isso?

EU: Não... não...

ELA: O que aconteceu foi que no último ano na X [um país] eu estava completamente sem dinheiro e aí a minha orientadora sugeriu, ela... “olha a gente tá sem modelo na faculdade... porque tu não te oferece pra ser modelo”. E eu trabalhava uma vez por semana o dia inteiro, como a modelo residente. Foi muito legal, mas a primeira vez que eu posei para os meus colegas – e tinha uma colega mais velha que era uma pessoa meio “desbocada” – todos ficaram super intimidados. Todos ficaram super intimidados, meus colegas vieram todos, mas o primeiro dia foi tenso.

EU: Por quê você era amiga deles?

ELA: Porque eu era amiga deles. **E ninguém olhava para minha cara, ninguém olhava para os meus olhos.**

EU: **Na hora da pose você está falando?**

ELA: **Na hora da pose... ninguém... ninguém podia. E aí ao decorrer do ano a coisa foi relaxando cada vez mais.**

Frente a isso, *F* ensaiava muitas maneiras de se colocar em relação com o outro de modo a preservar uma abertura, pois a relação através do olhar tendia a ser *instintivamente neutralizada*, tanto por parte do outro quanto por parte dela própria. O nu gera uma relação de intimidade, em que podemos dizer que o *olhar tátil* opera de um modo muito explícito. Conforme afirmam os autores da nova fenomenologia (Depraz, Varela & Vermersch, 2000):

“Mas há igualmente *obstáculos de fato* a este retorno da atenção em direção a si mesmo, dos quais testemunham notadamente a maior parte dos práticos. Voltar sua atenção em direção ao interior, é para alguns, sinônimo de se voltar em direção da sua intimidade, com o risco de tomar consciência das coisas que são do domínio do recalcado. A rejeição repousa sobre a recusa do contato com sua própria intimidade.

Em uma situação na qual estou na presença de outras pessoas (entrevistador, pequenos grupos), esta reversão da atenção supõe aceitar relaxar o controle social que eu exerço sobre os outros pelo olhar ou pela palavra. Ela supõe então um movimento de confiança que faz com que eu possa me autorizar a colocar minha atenção mais sobre o meu mundo interior que sobre o mundo social.”. (pp. 05-06)

Veremos, portanto, que um tal *instinto de neutralização* não é por fim a uma necessidade **por princípio**, mas trata-se de uma neurose culturalmente sustentada, **a princípio**, tal neurose se sustenta imediatamente em cada um de nós como um *medo* que acabamos por erigir *em relação a nosso próprio desejo*. Assim, o prazer do *olhar táctil* é exatamente o que exige-se que seja libertado para que a relação de produção adquira *intensidade e qualidade/sentido imediato*. A meu ver, no exemplo de *F*, a empatia (a fruição libidinal) do grupo, provavelmente aumentou com o tempo levando ao *efeito relaxante* que ela apontou. Nesse movimento, emerge o *aprendizado ético-estético* associado à *intimidade*.

Não estamos considerando a possibilidade de uma ausência do *olhar objetivo*, nem a questão se o *tato* seria um elemento capaz de tomar o monopólio sobre o olhar e a percepção da realidade, mas sim que cada um desses sentidos, quando se trata de participar de “*uma experiência*”, deve operar a ação que caracterizamos anteriormente de *padecer*, ou seja, deixar que o outro nos chegue, nos ocupe, nos encontre, *nos toque* para que nos *mov*a.

Assim, *fazer e padecer*, tocar e ser tocado, é uma ação operatória, possível de ser vivida ou não, através de cada modalidade de sentido e dos cruzamentos dessas modalidades, com suas própriocepções internas, operando a *plasticidade intrasensorial* ou *intersensorialidade*. A *modulação intersensorial*, portanto, é um evento relacionado ativamente aos *estados atencionais* que estamos estudando, incluindo, como afirmamos, a possibilidade do *deixar vir*. Vamos ver como o *deixar vir* acontece nos exemplos de *F*:

F traz o exemplo de um contato muito intenso vivido através do olhar de um artista de uma nacionalidade *Y* que teve uma passagem rápida por um ateliê onde ela trabalhava. Esse olhar se mostrou para *F*, em certo momento, ser uma ação *intencional* e específica de *Y* em *atrair a atenção da modelo e implicá-la no processo* do desenho.

O contexto envolvia uma universidade onde estudantes de mestrado podiam escolher um modelo que posasse para eles durante um longo período e, para isso, esses estudantes utilizavam uma sala separada para o trabalho. No entanto essa sala não era uma sala exclusiva dos estudantes que as utilizavam e, embora a modelo estivesse posando para um trabalho específico, outras pessoas estavam autorizadas a entrar na sala e fazer uso da pose em andamento. O modo como *Y* a abordou está nessa passagem:

Engate atencional libidinal

ELA: Seria uma boa experiência, eu nunca posei para alguém que eu sei que me desejasse, que houvesse uma relação realmente de desejo. Só uma situação e foi quando eu posava para essa menina que era essa pose de três meses e que tinha um aluno Y que desenhava. Ele era pintor e ele pintava perfeito, perfeito, perfeito.

EU: Realista?

ELA: E era uma pose... sabe aquela pose de Modiglianni que tem uma mulher assim na cama? Era uma pose assim. Eu deitada na cama e a menina pintava de pé. E ele se sentou bem aqui. [F fez um gesto indicando que ele se sentou em frente às suas pernas]

EU: Na sua frente...

ELA: **E ele olhava para os meus olhos: isso é muito diferente.**

EU: É diferente?

ELA: **É muito diferente quando olham nos seus olhos. Ele olhava na minha cara mesmo, e nos meus olhos. Era uma situação agressiva dele de se impor naquela pose, porque não era a pose dele, eu não era a modelo dele, ou seja, eu não sei realmente se eu era... era uma coisa bem confusa. Porque era uma coisa dúbia, eu não sei se essa situação erótica ele impôs para se impor, ou se tinha alguma coisa ali realmente.** Eu não sei se era uma estratégia dele de me capturar. Porque se **ele olhava para mim na minha cara, eu estava pensando nele né, eu não estava pensando nela. E eu era totalmente confortável com ela.**

EU: Quer dizer, a gente poderia falar que tinha dois vetores de atração, dois pólos...

ELA: Dois pólos.

EU: E você sentia que ele conseguia **tomar você**...

ELA: E ela demorava anos para fazer um tracinho e ele num dia pintava um quadro.

Idêntico, igual a mim.

EU: E os dois trabalhavam com um trabalho realista? Com uma apreensão realista?

ELA: Com dois estilos diferentes.

EU: E ela em cima de uma medição, de uma questão de observação de...

ELA: De medir cores...

EU: Cópia, como se fosse um xerox?

ELA: Isso.

EU: De saber as distâncias...

ELA: Mas o dele era...

EU: **Ele com uma ação...**

ELA: Mais espontânea, só que era idêntico a mim, o resultado.

EU: **...de te tomar, por uma outra via?**

ELA: **Roubar.**

EU: **Roubar.**

ELA: **Bem assim, roubar, sabe: “eu quero... eu vou fazer ela pensar só em mim, e eu vou fazer...”.**

EU: E ele sabia também... [fiz uma alusão ao erotismo] provavelmente vinha disso? Você acha?

ELA: Não sei hein! Pode ser, pode ser.

EU: Essa é uma impressão que eu tenho.

ELA: **De repente era isso, era uma estratégia dele para conseguir pintar bem, é capturar a modelo. Porque ele tinha... eu me sentia com ele de uma maneira quase que aprisionada, “eu estou aprisionada por ele”.**

EU: **Isso era bom ou ruim?**

ELA: **Era interessante, era interessante, mas me perturbava um pouco. E ela se sentia também perturbada ela, “olha o ângulo que ele escolheu!”**

EU: Porque ela te protegia, então...

ELA: **Ela me protegia...**

EU: **... o cara abordava assim de um jeito mais agressivo e ela achava...**

ELA: **Ela me protegia. E tinha uma situação muito de proteção, porque eu era a modelo dela, ela tinha como...**

EU: Dentro dessa situação de mestrado, que ela era uma mestranda que tinha o direito de escolher você para fazer um trabalho **na sala dela**, mas a sala não podia ser só **dela**.

ELA: Exatamente. E ela era uma pessoa super frágil, uma personalidade super tímida.

EU: **Você acha que essa coisa do cara te roubar e você ficar desconfortável era porque ele estava te roubando dela?**

ELA: **Não.**

A relação com Y irá se mover por terrenos muito instáveis, a começar pelo modo como ele a *aborda* e pela maneira como isso *reverbera* não apenas entre ele e em *F*, mas *reverbera em todas as pessoas presentes*. A *reverberação* que a ação de Y promoveu não só em *F*, mas no ateliê, também será importante para uma próxima etapa de nossa pesquisa, então manteremos atenção a muitos aspectos distintos nesses desenvolvimentos que serão retomados adiante.

Ela aponta um fato muito importante que foi a *imprevisibilidade* no momento em que Y apareceu no ambiente e tomou posição imediatamente colocando-a em uma situação de *vulnerabilidade inesperada*. Conseqüentemente, inicialmente, a partir desse acontecimento, ela sustenta a impressão abrupta do aparecimento de Y, *mas evita o estabelecimento de uma conclusão a priori*, o que nos leva à **suspensão da ação pré-judicativa** – que corresponde à primeira fase da reversão da atenção apontada pelos autores da nova fenomenologia.

Temos outro comentário em relação a abordagem de Y e suas reverberações na próxima passagem, em que *F* inicia me questionando em relação a um dos desenhos disponíveis a partir do qual a temática do olhar e do erotismo vem novamente à tona. Poderemos então perceber como a *frequência atencional moduladora* do olhar e a relação com o *interesse* apontam para a qualidade/sentido de estímulos *pré-conscientes*. Assim a mobilidade do *desejo* se estabelece nesse exemplo, de modo a conectarmos os acontecimentos que estamos investigando.

O olhar e a nudez 2

EU: Teve uma que posou me intimidando, ela olhava no olho assim. Era difícil de desenhar ela, porque era quase como se desenhar ela fosse superar o poder dela, para alcançar o seu desenho, então a pessoa não estava desenhando contigo, não tinha uma entrega, **ela estava nua e não tinha uma entrega.**

ELA: **Claro.**

EU: Você falava, “nossa que difícil”. **Você não trabalha com o corpo que você está vendo, é isso que eu acho, você trabalha com a relação que a pessoa estabelece com você, com o quanto ela se doa...⁷**

ELA: **Exatamente.**

EU: Isso é uma questão que eu queria levantar...

ELA: **Eu evito ao máximo olhar nos olhos das pessoas.**

EU: Para você é...

ELA: **O que eu sinto se eu olho para quem está me desenhando, eles se... se desbalanceiam.**

EU: Se desestruturam?

ELA: Desestruturam.

EU: Você sente que pode ser uma coisa contrária, **você sente que você se desestrutura quando você olha no olho?**

ELA: **Não, porque eu já estou calejada.**

EU: E antes, como é que era? Pensando nessa coisa de que a relação é que faz o desenho e não a questão do que você vê retinidamente. Quando você fala do olhar, para mim o olhar tem esse universo de... corpo, é um olhar tátil, é um corpo.

ELA: Eu acho o olhar mais forte do que a presença de dois corpos sem roupa. **O lance do olhar é muito mais forte, porque você pode ter toda uma sessão de desenho com poses super eróticas, mas que não tem nenhum erotismo no ar. Mas quando você começa a olhar nos olhos da pessoa, você está olhando a pessoa, aí é que começa a ter uma relação mais erótica.**

[...]

ELA: Por que a situação do Y, esse, (risos), ele era essa pessoa com essa personalidade super agressiva...

EU: Ou seja ele podia ser agressivo, mas ele conseguia dar conta do recado.

ELA: Claro, ou seja, foi... **não é que eu me senti mal que eu queria...: “não quero que esse cara me desenhe mais”.** Eu senti uma situação de tensão, que era uma situação nova para mim, mas não era uma coisa de inibição. E além do mais que ele juntou as duas coisas, o olhar dele era uma coisa “Nossa!”, uma energia naquela pintura e, tão rápido, fazia um quadro tão perfeito. E todos os alunos comentavam...

EU: O quê?

ELA: “Que sexy né, a pose que ele...”, “Que sexy o ângulo que ele escolheu...”.

EU: Que engraçado, eles comentavam...

ELA: **Todos comentaram, todos comentaram.**

EU: O que que você achava, esse comentário era o quê? Era estranho, era um estranhamento?

ELA: Eu **acho que eles se sentiram intimidados** por ele, pela personalidade dele, porque ele pintava muito melhor que eles todos, que estavam ali comigo fazia mil anos e ele num dia causou todo esse escarcéu. **Eu acho que de repente se eu tivesse posado só para ele podia ter sido uma relação legal.**

EU: **Você acha? Por quê?**

⁷ Não obstante, tal dificuldade pode ser encarada como apenas um desafio, e assim, mesmo que inconscientemente, como um estímulo a mais.

ELA: **Porque eu ia poder... porque ele não tinha nenhum problema. Ele buscava o erotismo, ele não tinha nenhum problema com esse erotismo. Entende?**

EU: Entendo.

ELA: Ou seja, o problema foi o que ele causou com todos os outros, **eu não comentei nada. Ele não tinha nenhum problema com isso.** É bem diferente.

F apresenta então, um motivo pelo qual ela evitava olhar nos olhos daqueles que a desenhavam. Ela diz: “O que eu sinto se eu olho para quem está me desenhando, eles se... se desbalanceiam”. Podemos dizer que a *intimidação*, ou seja, essa **afetação que estimula um olhar para si** ao invés de um olhar para o outro, é um acontecimento que afeta diretamente a qualidade/sentido de desenvolvimento da relação e simultaneamente do desenho.

Assim, frente a artistas que ela percebia que **se perturbavam** com seu olhar, que evitavam entrar em contato com o que lhes poderia mover *mais realmente* e *mais potencialmente* o trabalho, por movê-lo *mais intimamente*, ela o retirava de cena.

Se não fosse o artista a se sentir **intimidado**, mas um grupo que a se sentir **intimidado**, que não encontrasse meios de usar para si esse erotismo da relação que ela estabelecia com um artista, e que enfim, também tocava a intimidade do grupo, ela pensava em um isolamento que potencializasse a relação a dois, como a relação com Y.

Outro evento importante que, no entanto, emerge nessa passagem é a confirmação de um movimento que já vimos participar do processo anteriormente, mas dessa vez diretamente relacionado ao que ela afirma ser um *erotismo* na relação. Ela afirma: “quando você começa a olhar nos olhos da pessoa, você está olhando a pessoa, aí é que começa a ter uma relação mais erótica”. Vamos ver mais adiante o que seria esse “*você está olhando a pessoa*”, pois pelo que estamos vendo, estar olhando *a pessoa* não é muito diferente de estar olhando *a si mesmo*, de estar **acolhendo** o que ocorre em *si mesmo* quando se olha *a pessoa* e de acessar assim, uma **intimidade compartilhada e flutuante**, que se dá **entre** os envolvidos.

Em seguida, ao comentar a relação com o artista Y ela afirma que ele “juntou as duas coisas”, um *olhar forte* que trazia uma relação de **tensão** e uma **energia na ação de pintar** que a impressionava igualmente.

Outro evento importante então, é a instauração desse exercício enquanto *movimento de investimento do desejo por parte de Y que ganha suas próprias possibilidades de reverberação, ou seja, convoca o investimento de desejo de F*, o que dá a todo o ocorrido

uma *qualidade/sentido potencialmente duradoura*: “E eu acho que de repente se eu tivesse posado só para ele podia ter sido uma relação legal. (...) Ele buscava o erotismo, ele não tinha nenhum problema com esse erotismo”.

Podemos continuar para sondar como tais compreensões emergiram, uma vez que a questão se tornara mais ampla.

Qualidade/sentido imediato

EU: Ele não tinha nenhum problema com o próprio erotismo...

ELA: Não, não tinha, e **estava bem claro na cabeça dele as coisas. Estava bem claro que eu era modelo, estava bem claro que eu era um ser humano também, estava bem claro que ele sabia pintar, estava bem claro tudo na cabeça dele.** Sabe? Ou seja, foi...

EU: **E você sabe disso sem ter conversado nunca com ele?**

ELA: **Nada. Só na situação de posar mesmo.** Sabe? E tinha, e tinha uns outros guris que me desenhavam, também, que não tinha nada disso, que era uma situação... que tinha até um pouco também de erotismo e tal, mas era diferente. Era diferente... era diferente... não tinha nenhuma... **eu via que eles não estavam imergidos naquela coisa tanto quanto esse.**

EU: **Como é que você via?**

ELA: **Como é que eu via? Boa pergunta.**

EU: Como é que você via, que eles não estavam imergidos nisso do jeito que o outro cara estava?

[...]

ELA: Olha, era mais... **você percebe... você percebe uma certa... de tanto observar, de tanto ser observada você observa quem está te desenhando.**

EU: **Com o olho?**

ELA: **E você sente né. Você sente o que que está no ar e você observa com o olho, você...** Tu tenta... eu tento evitar olhar para eles o máximo possível, mas você olha, não tem escolha, você acaba olhando para as pessoas. E acaba vendo também o que eles produziram. E... você nota se a pessoa está frustrada desenhando, **você nota se te olham muito... O que eu percebo muito é se te olham muito ou olham muito para o papel que eles estão fazendo. Ou seja, esses caras, eles olhavam mais para o desenho deles que para mim.**

Esse momento da entrevista aponta alguns elementos que merecem ser elencados. Em primeiro lugar embora *F* tenha dito que posar para esse artista teria sido interessante, **ele não travou nenhuma conversa com ela nas vezes em que ele a desenhou.**

Em segundo lugar **o erotismo se estabelecia dentro dos limites do ambiente e enquanto reverberação do momento do desenho.** Tal evento só ia além da relação entre os dois, que estabeleciam a relação erótica, pela reverberação que causava nos outros presentes, e só ia além do momento do desenho enquanto reverberação vital em cada um dos envolvidos, como o desejo de *F* continuar posando só para *Y*, frente à intimidação do grupo.

Em terceiro lugar, em relação ao que podemos apontar como reflexo de um *olhar táctil*, ela comenta que a sensação da relação não é retiniana, é uma sensação vivida como uma *atmosfera presente* – “Você sente o que está no ar” – um estado de **tensão**, de inquietação, ou talvez de calor, instaurado **entre** eles e, de qualquer modo, de **movência compartilhável.**

Em quarto lugar a tensão sustentada era uma *tensão direcionada ao desenho* – “uma energia naquela pintura” –, que implicava a **atenção** e o **desejo** da modelo ao mesmo tempo.

Em quinto lugar *F* aponta ainda que ele *desenhava rápido* e que *olhava mais para ela do que para o papel*, isso foi perceptível porque ela comenta o *olhar forte* de *Y* e o compara com a qualidade/sentido da relação que outros artistas estabeleciam com ela. Em relação a esses outros artistas ela afirma que *olhavam mais para o desenho deles do que para ela.*

Esses eventos nos levam a pensar o **movimento freqüencial de afetação pelo olhar**, a **ação de pintura** e a **qualidade erótica da relação** em um só pacote de intensidades vibráteis.

Remeteremos então aos aspectos do processo de Giacometti: os *olhos nos olhos*, a *freqüência atencional moduladora* da relação que sustenta a *ação perceptiva imediata* e o *ato de produção rápida*, a *ação reflexa* que sustenta a interminabilidade, ou seja, a *duração* de seu processo. No exemplo de *F* a *duração* se manifestaria como interesse em continuar posando apenas para *Y*: “E eu acho que de repente se eu tivesse posado só para ele podia ter sido uma relação legal”.

Chegamos então a uma relação que a *freqüência atencional moduladora* tem com o *investimento de desejo* e com a *ação de pintar* que é *imediate à qualidade/sentido de relação que se estabelece no vínculo com a alteridade através da produção poética.*

Assim, como vimos, a instauração de uma *frequência atencional moduladora*, levando à *micropercepção* e ao *olhar táctil*, quando em exercício, abre as possibilidades da relação para um investimento de desejo que sustenta a atenção ao *outro* tanto ou mais que à *obra*.

Nesses casos, a velocidade da pintura também aparece como um elemento interessante, pois a relação não está mais sendo estabelecida com um *ideal* ou um *projeto* de desenho que se *antecipa* à ação, mas com a *presença imediata* do *outro*. Isso leva ao fato de Y **ser rápido** em seu *exercício de pintura*.

Podemos ligar tudo isso ainda, também com o fato de o artista Y ser um artista menos preocupado com os *expedientes sociais a priori sustentados*, e, portanto, de ser capaz de envolver *F* em uma relação **ética vital imediata** – *libidinal* e *interessante* para ela, que, do contrário estaria ali possivelmente imóvel e completamente passiva, entediada, “morta”.

Assim, essa *autosuficiência* é apenas **aparente** e se presentifica como algo que poderemos entender melhor, através dessa próxima citação na entrevista de Godard à Rolnik (Godard e Rolnik, 2004):

O fato de impor uma urgência do espaço tal como é, e não uma urgência da figura, permitiu re-desenvolver as coisas. É um pouco também o que faz Lygia. A dança de *Contato Improvisação* é o retorno à força do real do espaço... Alguém se move, e você deve receber o peso dessa pessoa, devolver o peso, e não receber sentimento e devolver sentimento. Sempre se tem recriminado a dança por um excesso de narcisismo, é verdade caso se pense que o sentimento de si pode ser separado do sentimento do contexto. Como se o corpo pudesse preparar-se fora de um projeto. O contexto está de imediato em mim e é essa relação ao contexto que se trata de fazer flutuar. (p. 77)

A cena a ser pintada não é uma mera transposição formal, mas o esforço de uma catálise de afetações que instante a instante constituem e modulam o acontecimento intensivo no encontro. Cada pincelada, cada variação, cada ondulação sutil de uma linha, responde no imediato a uma partícula de intensidade prendida e transmutada em um gesto. Esse gesto participando de uma ação de produção, que igualmente se instala na **transcorrência**, na mutabilidade de uma intensificação também visual, opera a modulação catalisadora de todo o complexo de fluxos corporais envolvidos nesse espaço-tempo potencial do desenho ou da pintura: **atmosfera libidinal flutuante**.

“Pintar como uma máquina” para alçar à **própria** transcorrência, o **próprio** tempo:

“ELA: Me chamava a atenção tudo. Foi uma coisa muito forte, entende, muito rápida e muito forte. A pintura dele era impres... impressionante. Era alguém que pintava realista total, mas não era uma coisa sem estilo, assim *boring*. Era interessante a pintura dele, bastante tradicional, mas com seu estilo próprio...e era muito rápido! Ele sabia usar cor, ele sabia usar a tinta... muito rápido, muito rápido.”

Intimidade: fazer corpo com o outro

Voltemos então à relação entre o *olhar táctil* e o *deixar vir*. Quando o *olhar tátil* é aceito como aquilo que move e potencializa todo o processo de trabalho, desdobra-se em *atenção-imediata à própria intersensorialidade tocada pelo outro: a intimidade*. Lembremos que isso constitui uma das dificuldades da reversão da atenção, do modo como nos apontam os autores da nova fenomenologia, para que possamos ir ao que Godard (Godard e Rolnik, 2004) afirma:

Posso tocar de um ponto de vista subjetivo, posso olhar de um ponto de vista subjetivo, quer dizer que estou acolhendo a pessoa. Através desse acolhimento, vou ter um toque que também vai estar acolhendo. (p. 74)

É uma capacidade de *fazer corpo com*. (p. 73)

Podemos dizer: “O *olhar táctil* traz à tona a realidade de uma proximidade imediata, um *toque*, que se faz, portanto, *consciente* da qualidade/sentido imediato da relação que estou estabelecendo com o *outro*, a partir da *modulação involuntária da minha própria intersensorialidade* por esse *outro*, que arrasta a minha atenção, posso atentamente sondar o real sentido desse **encontro** para mim. Através da *qualidade/sentido de uma atenção-imediata* que tenho ao meu próprio corpo, preende-se o modo como o outro *me investe* imediatamente. Espaço onde se constitui o sentido”.

A questão começa a se tornar mais complexa e mais intensa, pois já estamos apontando um acúmulo de estímulos aos quais precisamos *dar passagem*, dar um **sentido: uma direção**.

Como afirma Godard (Godard e Rolnik, 2004) é um duplo movimento, e podemos pensar, uma dupla implicação voluntária, um duplo *deixar vir*, “são as duas coisas, ao

mesmo tempo o objeto que envia uma chama e eu que envio uma chama ao objeto. Nesta dupla consumação pode surgir o sentido” (p. 74) . Sendo assim, a relação de *intimidade* que se estabelece é um elemento muito importante, que traz à tona o **sentido vital** de um *encontro*. Entre *F* e *Y*:

Intimidade

EU: Intimidade, onde é que fica? O que é uma intimidade no meio dessa história?

ELA: Boa pergunta... boa pergunta. Eu acho que a intimidade vai bem para aquilo que eu estava falando antes, da relação de um se expor fisicamente e de outro se expor sentimentalmente. [trata-se de um momento da entrevista que veremos mais adiante] E... e a gente... por exemplo **eu não vejo o fato de eu estar sem roupa, de estar compartilhando intimidade**, nesse sentido. É por isso que eu me protejo profissionalmente das pessoas, ou seja, **eu estabeleço uma distância... interna, porque tem uma proximidade externa muito forte**. Ou seja, todo o ser humano eu acho que tem necessidade de intimidade sempre, de alguma maneira em algum momento, até numa relação de casal, em qualquer relação. **O ser humano precisa de intimidade para sua própria integridade, mental mesmo**, é uma necessidade básica.

EU: A intimidade que você está falando é o modo como você se fecha, ou se isola?

ELA: É algo que é só seu. Que você não divide. Quando... por exemplo, quando você mora com pessoas.

EU: Você acha que a intimidade então ela está o tempo inteiro? Ela está o tempo inteiro como um aspecto de solidão? Um elemento de solidão que está presente em todo...

ELA: Necessário!

EU: Necessário.

ELA: É quase que um momento de identidade. Assim, “Isso é meu, eu sei que é meu, eu sei o que que é... e é só meu e eu não tenho que dividir isso né. E tu precisa ter intimidade, **níveis de intimidade**. De se expor e não se expor. **Eu acho que ninguém consegue dividir tudo o que é seu. Você acaba se perdendo. Você se isola sim, de alguma maneira, até instintivamente.** Eu nunca pensei que eu estava dividindo alguma coisa íntima posando. **Antes de posar sim, eu pensava que o corpo nu envolvia uma certa intimidade...**

EU: **...mas não.**

ELA: **Mas depois não**, o “interno” de uma pessoa é muito mais forte. Muito. Mais importante que qualquer coisa externa. **Eu me livrei de muita coisa externa. O que significava para mim o aspecto físico do corpo... eu me liberei muito disso.** Do corpo em si, trabalhando de modelo.

EU: Desse aspecto estereotipado, cultural, forçado?

ELA: É e mesmo **do que representa o meu corpo nu. Se alguém me viu sem roupa, não é uma coisa que... Eu nem questiono, não passa pela minha cabeça como uma coisa importante.**

EU: E como é o nu então?

ELA: O nu... o nu é **sentimental**. O nu é sentimental.

EU: **É afetivo?**

ELA: **É afetivo.** Sabe, esse é **muito mais pesado, muito mais pesado. É você entregar tuas veleidades e os teus sentimentos mais profundos né.**

F fala de uma relação de intimidade que não se daria pelo corpo físico, mas por um evento “sentimental”. Porém, a conclusão pode ser a de que a maior parte das relações estabelecidas nos ateliês em que ela trabalhou não a envolviam de fato fisicamente, levando a um movimento de *desinvestimento* da sua própria sensorialidade tátil, da atenção à relação que o olhar do *outro* estabelecia com a sua pele, com o seu corpo. Esse evento se estabeleceu ao longo do trabalho de *F* de modo que um processo de *anestesiamento* foi tomando forma, ela afirma:

Anestesia

ELA: É verdade, porque **quem está te desenhando está te tocando com o olhar... E aí que vem aquela coisa de “Sim”, você sente. Mas é uma coisa que, digamos, que eu aprendi bem fácil... eu aprendi bem rápido a me anestésiar.** Por isso que eu te falei aquela coisa do olhar nos olhos, ou seja, se eu vejo que estão desenhando o meu corpo com os olhos é uma coisa, **disso não provoca mais nenhuma sensação.**

EU: **Você se anestésiou disso?**

ELA: **Foi anestésiaando totalmente.**

EU: Me fala como é que foi esse processo de anestesia.

ELA: **Uma coisa de prot... para você relaxar também. Imagina se você tá pensando que ta todo mundo te escaneando... Você não pode estar consciente do seu corpo nesse sentido, do corpo externo, que os outros estão vendo.**

EU: A gente pode falar que é muita força ao mesmo tempo te puxando.

ELA: **É muita coisa. Tu não ia conseguir posar se isso fosse uma coisa tão consciente assim.**

EU: **Então você deixa num plano...**

ELA: **Exato.**

EU: **Você sabe que está lá?**

ELA: **Sei que tá lá. Sei que tá lá. Mas é uma coisa que é parte disso, pelo fato de eu saber desenhar muda muito a consciência disso, pois eu sei o que é observar também, e tocar com os meus olhos, uma pessoa. Com o objetivo de desenhar né. É bem diferente. São olhares diferentes. Ou seja, é uma anestesia total, é como desinibição... Mas o olhar no olhar é outra coisa. E quase ninguém te olha nos olhos quando tu ta desenhando.**

EU: Interessante.

ELA: Eu percebia também, se... Você está ali parada, sentada, olhando para as pessoas. E quando os meus olhos encontravam com os olhos... **Eu procurava sempre olhar as pessoas quando elas estavam olhando para o papel. E quando elas estavam olhando para mim eu olhava para outro lugar.**

EU: (risos)

ELA: (risos) Sabe? Porque **intimida quem está desenhando** também, porque **quem está desenhando se sente observado e não está preparado nesse momento. Se eu estou posando e teus olhos encontram com os meus, sim é forte e é uma coisa que se evita**, mas não me abala, a minha estrutura. Mas **eu sinto que se eu olho nos olhos de quem está desenhando abala muito mais a estrutura dele. Porque eles não estão ali para serem observados, eles estão observando.**

EU: **E o nu é muito forte.**

ELA: **E o nu é muito forte. E o nu é muito forte. Muito.**

EU: **Naquela situação ainda, de eles estarem vestidos e você estar nua.**

ELA: **Quando você está pelada e os outros estão vestidos, os que estão vestidos se sentem totalmente intimidados. Totalmente intimidados e invadidos, é muito estranho isso, muito estranho.**

Se não nos atermos à movência da libido nas relações, corremos o risco de nos tornarmos estéreis frente a *presença da alteridade*, frente a *nossa própria capacidade de sofrer os efeitos dos encontros e de sustentar ativamente o espaço de movência do nosso desejo com o desejo do outro*. Para nos opormos a esse risco, portanto, é preciso nos manter atentos: mas a quê? Godard (Godard e Rolnik, 2004) nos dá uma dica, para se livrar dessa anestesia da pele, desse calejamento:

É um pouco o que faz o dançarino: quando ele se aquece, tira peles que estão sobre ele, ao infinito, para poder chegar a um estado de dança que vai permitir-lhe ficar novo outra vez – no entanto sem esquecimento, sem fazer tábua rasa do passado. Isso permite ter uma imediatez em relação à geografia, a abertura de uma perspectiva, a invenção de um gesto.

Portanto, quer seja o pintor ou o dançarino, na frente do gesto pictural ou na frente do gesto dançado, há uma fundação de perspectiva e, no dançarino, é muitas vezes essa perspectiva que é bloqueada e não o gesto. É um exemplo da maneira como se pode elaborar o espaço, por meio do olhar, do tato ou do som para recriar o outro no gesto. (p. 77)

Assim, toda a relação com o espaço-tempo pode ser trazida à tona pelo modo como a *intersensorialidade* e a *atenção imediata* produzem a **perspectiva espaço-temporal** que se estabelece na relação **entre** os envolvidos, num engate atencional, através das afetações que lhes chegam, às quais estão ou não **sensíveis**.

Tirar peles

ELA: Tinha **uma que eu gostava**, que ela sofria “um monte”, tentando desenhar. Sabe?

EU: Ela sofria tentando desenhar?

ELA: **Ela sofria**, mas ela...**ela manifestava isso**, verbalmente também, e era uma pessoa muito delicada.

EU: Era uma figura super delicada que na hora de pintar se debatia com uma questão? Entrava num embate com uma questão?

ELA: **Mas era a vida dela também**. Interessante é que **todos eles me contavam das suas vidas**. Ela era bem clássica, assim: “eu sou assim e me manifesto artisticamente da mesma maneira”. E o interessante é que **eu sempre senti que todas as pessoas que me desenham se abrem**, me contam tudo. Todos eles me contavam tudo das suas vidas. Todos eles **sentiam a liberdade ou quase que a necessidade de se aproximi... de se expor para mim**. Já que eu estava me expondo **fisicamente**, eles sentiam quase essa necessidade de compensar, se expondo **sentimentalmente**. Todos.

- EU: Você acha que era uma compensação? Ou então você acha que é o quê? O que era o nu então, para você?
- ELA: Não sei se era uma comp... não sei se era necessidade de compensar ou de também se expor não sei porquê. **Era uma maneira deles se... de se despir.** Só que sentimentalmente, não fisicamente. Eu não sei se era uma coisa que... **Eu acho que inconsciente, porque em todos os lugares sempre foi assim.** Sabe?
- EU: Muito bonito isso que você está falando.
- ELA: Todos os lugares sempre foi assim.
- EU: Você não acha bonito isso?
- ELA: Eu acho, eu acho, eu nunca tinha parado para perceber...
- EU: ... que é um espaço que chama esse tipo de atitude?
- ELA: E eu acho que aí, de repente, vinha também a questão da musa né [veremos isso mais adiante].
- EU: E do espaço de terapia que você falou [veremos isso mais adiante]. É engraçado não é?
- ELA: É verdade, porque olha só... quando eu... desenhava essa modelo, que eu te falei, que **eu queria estar sempre sozinha com ela**, eu tinha essa necessidade, eu acho, **de possuí-la. Eu queria ela para mim.** Sabe? **E eu conversava com ela.** Eu conversava com ela, eu também queria conversar com ela. **Eu queria saber da vida dela.** E o X [um modelo que posava em uma aula de desenho que ela coordenava] também. Eu me fascinava, porque ele era uma pessoa super intelectual, dos caras mais intelectuais que eu conheci. E ele, **sempre nos intervalos ele desenhava... ele escrevia...** ele tinha sempre um caderninho de anotações, que ele anotava coisas, **e essa modelo velha também, anotava as coisas.** E eles são duas pessoas diferentes, porque ele é modelo a profissão dele é modelo, ele é modelo e essa mulher também, ela era modelo e nada mais. Nada mais. Sabe?
- EU: Ou seja, tem muito mais.
- ELA: E esses dois, eles tinham essa coisa de anotar. **Eles anotavam os pensamentos deles, quando eles estavam posando.** Ou seja, eu acho que **eles tinham uma relação bem mais legal com o fato de ser modelo do que eu tinha**, por ser artista, porque eu fazia de modelo porque era o meu “ganha pão” para eu poder pintar. É diferente, e **eu não queria estar num ambiente muito fora da minha realidade.**
- EU: Você nunca pensou em... em... você nunca pensou no modo como, por exemplo, os acontecimentos, como essa figura [Y]... como essas figuras, que te.. de repente

criaram uma tensão maior com você por um motivo ou por outro, **você nunca transformou isso num processo inventivo teu também, de pensar isso, de escrever...?**

ELA: Nunca pensei em escrever, **eu fotografei.**

EU: Esses dessa sala, do mestrado?

ELA: **Eu fotografei todos os que me desenharam.**

EU: E você fotografava principalmente esses com os quais você tinha mais tensão no trabalho?

ELA: **Fotografei todos que me desenharam. Todos.** Que não foram muitos, mas... foram poucos, mas eu fotografei todos eles, **eu tive uma necessidade assim de... de me apoderar deles, esteticamente.**

EU: Quer dizer, era uma... “**cooperação estética**”.

ELA: É.

EU: **Você tinha que fazer uma coisa sua também. Não dava para estar lá só.**

ELA: Que é uma relação bem parecida com essa deles **me contarem** a vida deles né.

EU: Ou, de repente, dos modelos **escreverem alguma coisa.**

ELA: Claro. Exatamente.

A movência da libido parece sempre encontrar um meio, por mais imperceptível e lento, de fazer circular certas intensidades sutis, certas afetações indizíveis que o *outro* nos causa, um *rastro de intensidades reverberantes*, mesmo mínimo, de *encontros* que de um modo ou de outro não podem ser recusados.

Estaremos sempre frente a uma dificuldade de aproximação, um medo, uma timidez que podem impedir uma abordagem mais direta do outro, mas o desejo de aproximação não impede que algum contato por mais fugidio que seja, possa de algum modo se estabelecer. Se esse contato, mesmo frágil, se fizer, então já haverá algo de poesia emergindo nas relações.

Contar, escrever, desenhar, fotografar é um modo de criar o outro no gesto, criá-lo para nós, inventar um meio de deixá-lo chegar a nós. Começamos então a entender, talvez, uma *função* dessas coisas que chamamos “arte”.

Há, no entanto, *ritmos* e *ritmos* de **aproximação**, muitas **perspectivações** possíveis, meios e meios, modos e modos, para uma mesma coisa que vai acontecendo de modos diferenciados, como na relação de *F* com *Y*:

Nudez desencadeada

EU: Você acha que quando aparece uma figura, como aquele cara [Y] que se colocava... mais agressivo, te forçava um olhar... que não era forçado, porque se fosse violento você sairia. Do mesmo jeito que você saiu em relação ao toque daquele... daquele outro mais velho, que você... saiu, e no caso desse Y você não saiu.

ELA: Não.

EU: Tu acha que tem um...

ELA: Porque **ele não estava rompendo as regras**. Tu entende?

EU: **Que regras são essas?**

ELA: **Essas regras que... que não existem e estão. É...**

EU: **(risos). Que ótimo.**

ELA: **(risos)**. É aquela coisa... entende o que eu quero dizer? Não tinha como ninguém dizer nada dele. Porque ele tinha o direito de estar lá. **Era a própria presença dele**, era a atitude, era uma questão de atitude. Mas ele não estava na frente de ninguém... ele não estava invadindo o mesmo espaço físico de alguém, ele não estava me tocando, ele não estava... tocá-la]

EU: E aí, o que aconteceu? Esse outro movimento foi um movimento de mistura dessas coisas?

ELA: Qual movimento?

EU: Esse que o cara te capturou. Você falou, que **você se sentia... enredada no que o cara estava fazendo**.

ELA: **Eu acho que de repente foi a primeira situação assim de musa, que eu vivi.**

EU: Mas você acha que é musa, **você acha que ele idealizava a situação?**

ELA: Eu acho que tinha **uma coisa muito forte** de inspiração. Quando eu falo de musa é... **da musa inspiradora: a coisa que te faz inspirar.**

EU: Ou seja, de **uma coisa que te liga, que te inquieta, e...**

ELA: **E desencadeia teu processo criativo.**

EU: E desencadeia esse processo. **Você sentiu essa ligação assim?**

ELA: **Exatamente. E forte, uma coisa muito forte mesmo. E que, claro, isso invade a tua... intimidade de alguma maneira. Porque não era só o meu corpo. Tinha uma tensão no ar, totalmente forte. Ele via... a pessoa também. E não me conhecia. Eu me senti... digamos... com ele eu me senti nua. Das outras vezes todas eu não me senti nua estando nua.**

Essa questão da *intimidade* e dos modos como ela se estabelece nos leva a pensar que podemos interpretar muitos eventos a partir de pré-supostos que não se sustentam na prática. Estabelecer uma relação de intimidade com alguém pode parecer algo que exige esforço. Porém, a intimidade é o que está dado “logo de início”. Giacometti afirma isso o tempo todo, nos apontando, em muitos momentos, que somos muito mais iguais do que pretendemos a priori, ou do que gostaríamos de constatar. Todos nós estaríamos nus, uns em relação aos outros. Não há distinção entre o que é *intimidade* e o que não é, a não ser enquanto presença de uma certa *válvula reguladora*, que nos conformamos em nomear de *consciência*, que podemos entupir de questões abstratas e, muitas vezes, de ilusões protecionistas e reativas e que dependendo da gravidade da situação, pode chegar a ser “**quase que um momento de identidade**”. Mas basta apenas um olhar um pouco “menos manchado de linguagem” para se constatar o disparate de tal “evidência”. Em Genet (2000):

Há cerca de quatro anos, eu estava no trem. Diante de mim, no compartimento, estava sentado um velhinho horroroso. Sujo e manifestamente mau, algumas de suas reflexões o provaram. Recusando prosseguir uma conversa desagradável, tentei ler, mas involuntariamente olhava para aquele velhinho: ele era muito feio. Seu olhar, como se diz, cruzou com o meu e, se foi breve ou demorado, já não sei, mas conheci de súbito a dolorosa – sim, a dolorosa sensação de que qualquer homem “valia” exatamente – desculpem, mas é “exatamente” que eu quero ressaltar – o mesmo que qualquer outro. “Qualquer um”, pensei, “pode ser amado apesar de sua feiúra, imbecilidade e malvadez”.

Um olhar, demorado ou rápido, que tinha sido surpreendido no meu e que me fazia percebê-lo. (...) Não nos equivoquemos: não se trata de uma bondade vinda de mim, mas de um reconhecimento. O olhar de Giacometti viu isso a muito tempo, e o restitui a nós. (p. 37-38)

No caso de *F* e *Y*, a intimidade ocorreu sem que fosse dita uma só palavra, demonstrando que a movência da libido e o **acesso à intimidade** da modelo não teve relação com nenhum tipo de referência identitária, ela afirma que eles não se conheciam. Podemos elencar então, a *atmosfera* da relação, a *vulnerabilidade* associada à *imprevisibilidade*, a *ausência da linguagem*, para que possamos focar a **acesso à intimidade** nesse caso.

Podemos dizer então que o encontro com o *outro* nos oferece de imediato a *potencialidade de reverberação pática* que ele sustenta *para si mesmo*, a partir do *sentido de si* que ele sustenta e que nos é visível pela da *qualidade/sentido de sua mobilidade postural* imediata no *modo como ele estabelece seu engate conosco*. Por isso

Giacometti diz, já tenho preocupações demais com o exterior para me preocupar com o interior.

O *movimento* que se diz ser o estabelecimento de uma *relação de intimidade*, não está na possibilidade de se acessar ou não a intimidade do *outro*, mas de *despertar o desejo* deste de envolver sua intimidade com a nossa, sustentado uma *atenção pática* no encontro. É em relação à mobilidade da libido que a *atenção-rítmica* entra em ação, apontando no imediato as inúmeras maneiras de se produzir tal acontecimento e a modulação constante das afetações para que ele se sustente. Uma **atenção-pática-rítmica** *entre* os envolvidos.

O N.Q.P.

EU: A gente está falando de qualidades diferentes de conexão.

ELA: Sim.

EU: Não sei se esse aspecto é um aspecto que dá para desenvolver mais. A gente pode pensar qualidade erótica. Qualidade erótica ou não. Onde você sentia que tinha qualidade erótica, ou, que tipos de qualidades?

ELA: Com ele tinha qualidade erótica [com Y]. E era **uma qualidade erótica do momento de desenhar**, porque não... **não tinha nenhuma conexão fora**. E ele podia... **me viu várias vezes fora da situação de modelo e nunca teve nenhuma aproximação, nem me olhava**. Era qualidade erótica naquele momento do desenho, da criação dele. Entende? Ele agarrava esse elemento erótico, eu não sei se ele era consciente ou inconsciente disso, mas era uma coisa que movia a criação dele, o processo dele.

EU: **Você estava consciente disso?**

ELA: **Eu estava totalmente consciente...(risos)**

EU: (risos)...provavelmente ele também estava.

ELA: **Provavelmente sim, mas era uma coisa natural para ele. É uma coisa que me balançou mais que ele e balançou todos que estavam em volta, mas ele não. É uma coisa natural para ele, que ele tomava com naturalidade.**

EU: Ele sabia...

ELA: **Era parte da sua coisa, do seu processo criativo.**

EU: Ele... **a gente pode dizer que ele sabia o que ele estava usando. Que era um elemento invisível que ele sabia que estava usando.**

ELA: E que era natural, **não era forçado.**

Há uma questão que aproxima a idéia de um deixar vir, como uma possibilidade de relaxamento, de suspensão do controle, que se associa tanto a interminabilidade da pintura de Giacometti quanto esse exercício que *F* afirma que não “era forçado”. A questão é que há a possibilidade de implicação pessoal, imerso em uma vivência erótica ou não, de se estabelecer uma disposição **acolhimento** da experiência, sem que ela implique qualquer tipo de direcionamento *a priori* da atenção, ou seja, uma flutuação, uma fruição.

A questão dos engates atencionais, portanto, arrasta inúmeros eventos insuspeitáveis que podemos associar à atenção imediata, à atenção flutuante, à atenção percursiva, à atenção rítmica, como um evento temporal. Trata-se de um modo de conceber a qualidade/sentido do que se possa chamar **compartilhamento**.

Assim, frente a um exercício de observação como o que constitui os exercícios que estamos analisando, o deixar vir e a intersensorialidade abrem espaço para uma fruição que é simultaneamente uma qualidade/sentido muito específica e vital, do movimento do pensamento como algo imerso e modulado constantemente pelas afetações físicas imediatas, presentes. É nesse sentido, de exercício imediato, que se potencializa a relação entre arte e vida, e que podemos aproximá-la da relação amorosa. Em Barthes (2003), há o exemplo dessa “natureza não forçada” no *N.Q.P.* que é uma disposição de acolhimento:

Para que o pensamento do N.Q.P. possa romper com o sistema do Imaginário, tenho que conseguir (pela determinação de que cansaço obscuro?) deixar-me cair em algum lugar fora da linguagem, no inerte, e, de uma certa forma, pura e simplesmente: *sentar-me* (“Sentado tranqüilamente sem fazer nada, a primavera vem e o mato cresce por si mesmo”). E de novo o Oriente: não querer possuir o não querer possuir; deixar vir (do outro) aquilo que vier, deixar partir (do outro) aquilo que se vai; nada agarrar, nada repelir: receber, não guardar, produzir sem possuir, etc. Ou ainda: “O Tao perfeito não oferece dificuldades, exceto que evita escolher. (p. 285)

É pela suspensão pré-judicativa e pela atenção imediata que podemos nos aproximar mais do que, no título desse trabalho, está se nomeando de *elos de contato*, ou seja, aquilo que funciona para o estabelecimento de uma qualidade/sentido *compartilhado* entre nós.

Algumas ações humanas consistem em construir uma muralha em torno desse estado de *vulnerabilidade* para que o toque do outro não se estabeleça como um evento constante. Nos vestirmos, por exemplo, não sustenta a possibilidade de tal afastamento, o que nos leva então à outra vestimenta: o anestesiamiento de nossos próprios sentidos.

É simples, desviamos instintivamente de um olhar, concentramo-nos em outras coisas e se esse movimento se tornar perpétuo o Imaginário emergirá como uma

parafernália de guerra: “sim, não sabemos mais como despertar a nossa própria vontade de vida, pois somente o *outro* pode movê-la realmente e nós não sabemos mais estabelecer essa qualidade/sentido de contato. O medo, no entanto, é nosso, um medo do nosso próprio desejo. Medo que emerge talvez a partir da nossa neurose, pelo modo como constantemente o nosso desejo nos afirma que na vida **real** nada é possível”.

Entram, nessa ação de evitar a vivência real da vulnerabilidade, todas as modalidades possíveis e impossíveis de mediadores socialmente aceitos, enfim, não são em nada mais ou menos reais. São apenas possibilidades de se diferenciar as qualidades/sentidos de relações que estabelecemos, para nosso próprio usufruto do modo como preferimos, ou do modo como *conseguimos*, e de modular a potencialidade vital em cada um de nós.

Tal potencialidade vital das relações, no entanto, pode emergir precisamente a partir desse silêncio, onde o excesso da linguagem pode enfim ser cuidadosamente evitado e a vulnerabilidade mais efetivamente vivenciada. Como afirma Lord (1998):

Jean Genet escreveu que Giacometti tende a desenvolver relacionamentos afetivos com seus modelos, quase sentimentos românticos por eles. Isso talvez seja em parte uma projeção do subjetivismo singular de Genet, mas creio que há algo de verdadeiro em sua observação. E, no meu caso pelo menos, os sentimentos eram recíprocos. Não é surpreendente que sentimentos como esses existam. Giacometti se entrega a seu trabalho de uma maneira excepcionalmente intensa e total. O impulso criador nunca está inteiramente ausente nele, não lhe deixa sequer um momento de paz completa. (p. 53)

Então vemos que nos casos do exercício de pintura ou desenho que estamos analisando, o acolhimento da experiência, o deixar vir, se atualiza pelo que os autores da nova fenomenologia (Depraz, Varela e Vermersch, 2000) nomeiam de um “agir eminente”, um impulso criador:

Abrir o corpo

ELA: O Y, ele sabia o que ele queria, ele não estava nem aí para ninguém. **Ele estava no trabalho dele, ele sabia exatamente o que ele estava fazendo e o que que ele procurava.**

EU: **E como é que isso reagiu com você?**

ELA: **Me assustou um pouco porque eu estava com todas essas pessoas super passivas né, os outros eram totalmente passivos, passivos total e ele era uma pessoa super ativa e decidida, e seguro, e com uma personalidade muito forte. Uma**

personalidade muito, muito forte. E eu nunca posei para ninguém assim como ele.

Isso foi dois dias, duas vezes que eu posei para ele. Duas vezes, nada mais.

EU: Você sente que essa figura [Y] te provocou um universo de desejo que te deixava confusa?

ELA: E ele nunca falou comigo fora... nunca falou comigo, nunca falou comigo.

EU: E foram duas vezes?

ELA: E nunca falou comigo, nem fora, nem dentro. Só que... ele era bem agressivo porque nessa escola era toda uma proteção, era uma bolha.

EU: É engraçado não é? Porque você falou de intimidade, de uma coisa que é só tua, que você não abre. A gente falou do modo como essa intimidade se mistura quando a força de um determinado cara que te faz... **põe você num processo com ele e te arrasta, leva essa tua intimidade junto. Te põe em assombro...**

ELA: E o dele, foi muito forte, porque não foi nem que eu fiz uma pose, ele pegou uma pose andando.

EU: E entrou nela.

ELA: ...que outra pessoa tinha escolhido. Me invadiu totalmente. Eu tava protegidíssima na minha pose de Modiglianni...

EU: **(risos)**

ELA: (risos) Entende? Ele me invadiu totalmente.

EU: **Legal.**

ELA: Mas isso é ele, é o que ele buscava e ele tinha muito claro.

EU: **Mas ele pôs você lá. Não dá para você falar que é só ele, dá?**

ELA: **Não, não.**

EU: **Ali...**

ELA: Ele me pôs para fazer com ele.

EU: Eu vou te contar um pouco dessa história... Eu estou tentando falar de uma zona de contato, de relação, e de uma realidade que vem a partir disso. Não dá nem para falar de identidade, então, eu estou brincando com essa idéia de “intimidade” que você falou, porque ela é uma zona completamente... **Você acha que é definível desse jeito, nesse teu trabalho aparece dessa maneira?**

ELA: Não. Não, não dá, porque esse cara foi uma surpresa. Nunca aconteceu contigo de repente tu te sentir totalmente invadido por uma pessoa e tu não tem nada tangível que tu possa dizer, “Ah, me olhou assim... me tocou” ou fez alguma coisa. Nunca aconteceu contigo de alguém te invadir só com o olhar? É muito

intencional da outra pessoa. Eu acho que uma conexão entre duas pessoas tem muito a ver com a força, a intenção e a força do teu campo de força nesse momento também. Ele me pegou super desprevenida. Eu estava numa situação bem maçante assim e foi uma coisa assim... um choque, (risos), “Que que eu estou fazendo aqui!?” Sabe? Uma coisa super desprevenida. Porque a gente sempre tenta se proteger, de qualquer maneira. Não é? No mundo! Então...

EU: Você acha que a proteção é uma ação meio que... instintiva, incorporada...

ELA: **É, é instintiva.**

EU: **E quando alguém consegue abrir essa proteção e transformar isso numa outra coisa, sem entrar na idéia de violência...**

ELA: **Claro.**

EU: **...é ao mesmo tempo uma agressividade, mas move outras coisas?**

ELA: **Move outras coisas, ou seja, não é uma agressividade tão agressiva assim.**

EU: **Não é violenta.**

ELA: **Não é violenta. É uma coisa que te dis... te destona. Entende? Porque não é nem uma agressividade intencional. A agressividade foi a consequência disso. E você sabe que não foi uma coisa agressiva.**

EU: Você falou, **você faz as poses para destonar o outro.** [esse termo foi cunhado por ela em um momento da entrevista em que ela aponta a necessidade de não deixar a sessão de desenho perder intensidade, mas não veremos esse momento].

ELA: **Claro. Eu posso fazer.**

EU: **Nesse caso esse artista destonou você modelo.**

ELA: **Exatamente. Exatamente... (risos)**

EU: **(risos)**

ELA: **(risos) E eu não tive como me proteger de maneira nenhuma.**

É importante notar, tanto nesse momento como em outros: a *emergência do humor*; a mobilidade de uma afetação que *rompe as barreiras do hábito*; a emergência de uma qualidade/sentido de *reverberação sustentada*, por exemplo, a própria *memória vital* do evento que ela é capaz de trazer à tona nessa entrevista; a *agressividade* como um elemento a favor de uma ação de *destonar o outro*, que podemos entender como a necessidade de *romper com a ação “naturalista” e hipnótica* da percepção, com a estagnação da plasticidade intersensorial; a *agressividade*, para F, confirma que Y a colocou para trabalhar junto com ele, na contra mão de um *habitual instinto de auto-*

preservação, tirando-a da imobilidade; o *contexto* ajudou na *aparição* de Y como um evento que a pegou *desprevenida*, que a assombrou, pois ela afirma que o lugar onde trabalhava se assemelhava a “uma bolha”.

Com esse percurso podemos considerar suficientemente respondida a segunda pergunta que nos propusemos no início desse capítulo, “Como a relação de alteridade abre espaço para a produção poética?”. Vamos pensar então a **atenção-rítmica**, a partir dessa constatação de um exercício de desenho e de pintura, que se alia à *mobilidade da libido* e ao “*Não Querer Possuir*”. Pensando a abertura de um espaço-tempo relacional, entre os envolvidos, que nomearemos de **zona intervalar da movência da libido**.

Capítulo 3

Zona intervalar da movência da libido

Intensionalidade e movimento

Vamos a outra citação de Dewey (1974) acerca da “*uma experiência*”:

Um rio, enquanto distinto de um reservatório, flui. Mas seu fluxo proporciona uma precisão e um interesse a suas partes sucessivas maiores do que os existentes nas partes homogêneas de um reservatório. Em uma experiência, o fluxo vai de algo a algo. Como uma parte conduz a outra e como outra parte traz aquela que veio antes, cada uma ganha distinção em si própria. O todo permanente é diversificado por fases sucessivas que constituem ênfases de seus variados matizes.

Devido a seu contínuo ressurgir, não há brechas, juntas mecânicas, nem pontos mortos, quando temos uma experiência. Há pausas, lugares de descanso, mas elas pontuam e definem a qualidade do movimento. (p. 248)

A integridade e instantaneidade da “*uma experiência*” então, é dada por um acontecimento espaço-temporal que estamos tentando apresentar estruturalmente nesse momento. Podemos então colocar que em “*uma experiência*” poética, cada ação deve trazer uma *qualidade/sentido de composição e potencial reverberativo* imediato de uma à outra. É nesse ponto que emerge a **atenção rítmica**, de encadeamentos imediatos e pré-refletidos, ou seja, encadeamentos de **reflexos** físicos, como vimos nos exemplos anteriores, quando atados às produções poéticas.

Nessa citação Dewey (1974) aponta aquilo que irá promover a aproximação dos nossos desenvolvimentos teóricos acerca da *atenção-rítmica* com o *índice* da libido que está nos exemplos práticos. Dewey (1974) diz que “em uma experiência o fluxo vai de algo a algo” e, ao tentar destacar o que seja “*uma experiência*”, usa a metáfora de um *rio* cujo “fluxo proporciona uma precisão e um **interesse** a suas partes sucessivas maior do que os existentes nas partes de um reservatório”. Então, o “*interesse a suas partes sucessivas*” seria o índice perceptível de “*uma experiência*”, e exatamente o que constituiria a **atenção-pática-rítmica**. Porém, para termos um pouco mais de **precisão** no percurso da relação *estrutural* que estamos estabelecendo, podemos voltar à questão para pensar o **compartilhamento** da “*uma experiência*” na **zona intervalar da movência da libido**, pois há muitos tipos de *interesse* e há interesses não compartilhados, sendo que a *poesia* é um esforço de compartilhamento de “*uma experiência*” para que seja real.

Como vimos, Dewey afirmara anteriormente que “o artista incorpora a si próprio a atitude do que percebe, enquanto trabalha”. Para pensarmos como tal evento se dá na *zona intervalar da movência da libido*, devemos considerar que o *compartilhamento* seja regido pelo *encontro* de, no mínimo, dois estados de *atenção-rítmica* compartilhando intensidades e uma certa *qualidade/sentido no encadeamento* dessas intensidades no meio-ambiente imediato, sustentando o **interesse compartilhado** dos participantes, constituindo a experiência.

Dois estados de atenção rítmica exigem dois corpos com competências sensoriais primitivas – pois a *intensidade* é um elemento primitivo – e que se impliquem *mutuamente* numa relação atencional-rítmica, voltados *intensionalmente* à *qualidade/sentido de composição e potencial reverberativo* de seus atos. Ou seja, dois *produtores de um desenvolvimento rítmico compartilhado*, que operam, dos dois lados do envolvimento relacional, a *atenção-rítmica* qualificada pelo *fazer e padecer* ao mesmo tempo, o *deixar vir*. Dewey (1974) aponta:

Não é tão fácil, para o caso daquele que percebe, ou seja, do apreciador, entender a união íntima do fazer e do padecer, como sucede com relação ao caso daquele que produz.

Somos dados a supor que o primeiro simplesmente absorve aquilo que se encontra em forma acabada, em vez de compreendermos que tal absorção implica atividades comparáveis à do criador. Não obstante, receptividade não é passividade. É também um processo que consiste numa série de atos de resposta que se acumulam, direcionados para a culminância objetiva. De outra maneira, o que haverá não é percepção, e sim reconhecimento. A diferença entre os dois é imensa. O reconhecimento é a percepção detida antes que tenha oportunidade de desenvolver-se livremente. (p. 260)

Podemos dizer então, que uma produção *poética* se daria como compartilhamento na *zona intervalar da movência da libido*, através do estabelecimento de uma relação de alteridade que se caracteriza pela inclusão do *outro* como *produtor do percurso do movimento produtivo até a sua consumação*.

Dois estados de *atenção-rítmica* para uma produção poética, ocorrendo *no imediato* da produção ao se dar a *implicação mútua e volitiva*, atencional e intensional, dos participantes com a própria produção, caracterizando assim a *qualidade/sentido de um desenvolvimento rítmico compartilhado da “uma experiência” poética*. Assim uma obra poética se dá através do compartilhamento de um **plano atencional do desenvolvimento do ritmo** no vínculo *desejante com a alteridade através da produção da obra que se situa entre os envolvidos*.

A libido é um estado de reverberação de estímulos reais: *energia em transição*. Os estados de atenção são tensionais de fato, são *investimentos físicos*. É aí que a relação se constitui como relação potencialmente *ética*, dada pelo índice de ser um *desenvolvimento ritmável* não somente *para o outro*, mas *pelo outro, no cruzamento*. Dewey (1974) afirma acerca do compartilhamento envolvido na experiência estética:

Porque, para perceber, um espectador precisa *criar* sua própria experiência. E sua criação tem de incluir conexões comparáveis àquelas que o produtor original sentiu. Não são as mesmas, em qualquer sentido literal. (p. 261)

“Não são as mesmas em qualquer sentido literal” pois na *zona intervalar da movência da libido*, esse compartilhamento se dá quando a **atenção-pática-rítmica** de alguém estabelece uma *sintonia-fina* com **atenção-pática-rítmica** de *outro* alguém, através de uma *implicação atencional* de cada um, com a *modulação de sua própria intersensorialidade*, ao ser afetada pela qualidade/sentido dos estímulos imediatos que o outro proporciona e que nossa percepção permite-se constatar no imediato, modulando assim a *tensão relacional* em cada pólo.

Sintonia-fina

Vamos ver um exemplo de uma sintonia-fina, pática-rítmica, que se estabeleceu em uma relação entre *F* e uma artista *S* que a desenhava:

Bem de sentir...

ELA: E teve uma outra guria que me desenhava. Bem interessante a relação com ela também. Era uma guria tri novinha *S* [uma nacionalidade]. E ela fazia desenhos de nem um minuto. Só linhas. Incríveis... incríveis... incríveis. E **a gente entrou numa conexão, não sei se... não sei se podia dizer erótica, mas a gente entrou numa sincronia. Porque ela não me pedia nada. Eu sabia que eram poses rápidas, eu conseguia ver quando a pose já tinha terminado para ela, sem ela me dizer nada. Entende? Eu ia me movendo movendo movendo movendo movendo movendo... e poses muito rápidas, e a gente estava na mesma sintonia, “zuuuuuuuu...” O meu movimento, a minha energia de mover e a energia dela de desenhar, um papel enorme, e ela ficava no chão, sentada e deitada no chão e eu de pé... e tinha uma energia que estava totalmente conectada, a gente estava**

ali totalmente em sincronia. E foi uma coisa que foi um acordo de pouquíssimas palavras, sabe, foi bem de sentir...

EU: Ela não deu nem quanto tempo que tinha que ter cada pose?

ELA: Não, ela disse só “gosto de poses rápidas”.

EU: Só isso?

ELA: Só isso. Nada mais.

EU: Me fala do ritmo.

ELA: Como assim, o ritmo...

EU: Por exemplo, agora você acabou de me dar um exemplo de ritmo. Você tem outros exemplos desse, onde você pensava a questão do ritmo, quer dizer... é, **como se vocês dois estivessem ouvindo a mesma música, isso passava por um tipo de apreensão direta de um corpo para o outro, do olhar, de tudo.**

ELA: **Exatamente.**

EU: Um movimento **imerso**, aquele mesmo tipo de “transe” que você falou, **como se isso envolvesse as duas.**

ELA: **Exatamente e isso aconteceu mais com essa menina que qualquer outra coisa. Sabe. Um ritmo, muito muito muito louco.**

EU: **E foram várias vezes que você trabalhou com ela.**

ELA: **Várias vezes.**

Nesse exemplo podemos ver que se estabelece uma conexão pática-rítmica entre as duas pessoas envolvidas, caracterizando um percurso reverberativo *de uma à outra*. Um *espelho reverberativo*. Como afirmam Depraz, Varela e Vermersch (2000):

O espelho que representa a pessoa que opera a reverberação não é nada passivo ou neutro. Mas o que está em jogo é dá-se a possibilidade de não esmagar imediatamente a realidade por um pensamento e sua linguagem já disponível, e isto, a fim de estabelecer uma zona de silêncio relativo provisório, e fazer o esforço necessário para conseguir da relação com a realidade vivida, de um modo renovado. Há aí uma dimensão de vazio fecundo que escapa, do ponto de vista experiencial, aos parâmetros de um mundo ou de uma linguagem, e isto, para penetrar num plano ontológico que é abertura a uma forma mais radical e que só pode aparecer em claro-escuro, sob o modo de um contraste que é precisamente fornecido pela suspensão do deixar vir. (p. 09)

Compreendemos então que a relação de desenho se desenvolve em um plano atencional que não está ligado necessariamente à linguagem verbal enquanto condutora da experiência. O que se levanta aqui é a necessidade de uma **zona intervalar**, uma *ausência de preenchimento a priori*, que coloca o pensamento em relação direta com os fatos em *desenvolvimento imediato*. Em Godard e Rolnik (2004):

Falávamos de neurose do olhar, quando o imaginário deixa de funcionar.

Ou que passa a funcionar segundo certa política, que seria a da neurose do olhar...

Sim e, portanto, eu olho sempre através do mesmo filtro. Daí a pergunta: como posso mover esse filtro? Pode-se ver que nos dispositivos, nos *acontecimentos* ou coisas desta ordem, realizados por Lygia, há uma tentativa de modificar essa posição do olhar, de refazer um mergulho num olhar subjetivo onde há uma perda das noções gravitacionais e outras, permitindo atingir um olhar talvez mais primeiro ou menos manchado de linguagem. (p. 73)

Podemos compreender então, pela próxima passagem, a qualidade/sentido do que seria uma “linguagem” no caso do exercício de desenho.

A linguagem do desenho: o espelho pático-rítmico

EU: Tem a questão do discurso, por exemplo, a pessoa conversar com você depois e... justificando o próprio desenho. **Ela se sente na obrigação de falar alguma coisa.**

ELA: **Olha a maioria das pessoas que sentem a obrigação de falar alguma coisa é que elas não estão satisfeitas com o que elas estão fazendo e elas não sabem o que elas estão fazendo. Normalmente os que sabem, não dizem nada.**

EU: **Eles sabem o que está acontecendo...**

ELA: **Eles sabem o que está acontecendo. E eles tem uma coisa já estabelecida da relação deles com o modelo, eles não estão preocupados, com a minha opinião.**

EU: **E você também sabe o que está acontecendo...**

ELA: **Exatamente.**

EU: **E é diferente em cada caso...**

ELA: **É uma relação bem diferente. Os que se sentem seguros, normalmente são os que eu aproximo para olhar, e eu digo “ah, gostei disso...”, e aí eles dizem alguma coisa assim, “é isso funcionou”. Entende? Não é assim, “ah, você ficou horrível você parece que tem 5 anos”, ou “você parece que tem 70”.**

EU: **Não é uma questão de aparência...**

ELA: **Não é uma questão de aparência.**

EU: A gente chama isso de representação, quer dizer a pessoa tem uma representação, que está na cabeça dela, do que é. Por exemplo, é parecendo setenta, ou é parecendo três anos. E o cara fala “isso funcionou”, **“isso funcionou” não tem nada haver com está parecendo isso ou está parecendo aquilo.**

ELA: **Ou nem com “tá bom” ou “tá ruim”, entende, é que isso, isso que funcionou como desenho, ou seja, a gente já está dentro da linguagem do desenho, a gente não está falando mais de...**

O que devemos compreender nesse momento em relação ao espelho pático-rítmico, é que cada um dos envolvidos na experiência preserva sua *potência de ação* conectada com a *potência de ação* do outro, desse modo, sem que se *fundam* em uma homogeneidade e sem que se *estruem* a relação. Sem que haja *dominância* das ações de um em relação às ações do outro no imediato, preservando-se uma *dinâmica participativa, atencional e desejante*, que seja **própria** de cada um dos envolvidos. Qualquer linguagem só é viva quando adquire um movimento **real**, ou seja, **próprio** para cada um dos que com ela se envolvam. Possível de ser ritmada por si mesmos. Em Winnicott (1975):

Passemos, então, a examinar o conceito de self central ou verdadeiro self. O self central poderia ser o potencial herdado que experimenta a continuidade do ser, adquirindo a seu próprio modo e ritmo uma realidade psíquica e um esquema corporal particulares.

Há então o que se pode chamar de *núcleo rítmico de si*, que atua no estabelecimento e no andamento da relação imediata que se constitui **entre** os envolvidos de um compartilhamento poético e que não está no plano *significante* da linguagem.

Sustentar a *si própria* é a possibilidade de, através de uma *atenção-rítmica*, executar um movimento na relação com o meio ambiente imediato que permita-me flutuar junto com o *outro* em um encadeamento de intensidades vivenciáveis e assim ditas *compartilháveis* através de qualquer meio que seja. Desse modo, **ter a si própria** não é isolar-se, mas implicar-se com o *outro*, estar apto, a cada vez, a implicar-se realmente com o *outro*. Por isso Deleuze (1992) afirma:

Dizer algo em nome próprio é muito curioso, pois não é em absoluto quando nos tomamos por um eu, por uma pessoa ou um sujeito que falamos em nosso nome. Ao contrário, um indivíduo adquire um verdadeiro nome próprio ao cabo do mais severo exercício de despersonalização, quando se abre às multiplicidades que o atravessam de ponta a ponta, às intensidades que o percorrem. (p. 15)

E dessa maneira podemos pensar o *estado de suspensão atencional*, como um *estado de exceção da atenção*, pois um estado distinto da hipnose cotidiana, mais reverberativo, mais vivo, e que remete ao conceito de *multiplicidade* que Deleuze e Guattari (1995) utilizam:

As multiplicidades são a própria realidade, e não supõem nenhuma unidade, não entram em nenhuma totalidade e tampouco remetem a um sujeito. As subjetivações, as totalizações, as unificações são, ao contrário, processos que se produzem e aparecem nas multiplicidades. Os princípios característicos das multiplicidades concernem a seus elementos, que são *singularidades*; a suas relações, que são devires; a seus acontecimentos que são *heceidades* (quer dizer, individualizações sem sujeitos); a seus espaços-tempos, que são espaços e tempos *livres*; a seu modelo de realização que é o *rizoma* (por oposição ao modelo da árvore); a seu plano de composição, que constitui *platôs*, (zonas de intensidade contínua); aos vetores que as atravessam, e que constituem *territórios* e graus de *desterritorialização*. (p. 08)

Assim, em nossos estudos podemos pensar que a produção de qualquer *meio de propagação de qualidades/sentidos realmente compartilháveis no vínculo desejante*, seja um *desenvolvimento ritmável*, aberto à *propagação* por *reverberação* através de uma ação produtiva e inventiva **por parte de um outro**, que dará continuidade à *qualidade/sentido de um movimento* de fato **relacional**, ou seja, **que também está, potencialmente, além de nós mesmos**. Em entrevista de Fédida a Rolnik (2002):

“Eis que estou diante de uma criança ou um adulto autista que acompanha o volume da sala percorrendo uma linha, voltando atrás... e não posso dizer que olho para ele, mas sim que ele me transforma já na relação com o espaço da sala onde estou com ele. Se essa convulsão não acontece, não há contato possível e se eu puder receber esse silêncio autista da maneira como o olhar percorre a sala onde estamos, então, posso começar a estar na disposição que convém, que não é artificial, que não é tecnicamente buscada, na qual o sujeito autista vai produzir, de algum modo, com o seu corpo, substâncias, formas – talvez a baba, a urina, ou outras coisas mais”. (p. 70)

Nesse plano, do *encontro* – dois *produtores* de um *desenvolvimento rítmico* que operam, dos dois lados, no envolvimento relacional, a *atenção-rítmica* qualificada pelo *fazer* e *padecer* ao mesmo tempo, o *deixar vir* –, a qualidade *desejante* do desenvolvimento rítmico se direciona a uma *sintonia-fina* imediata do *fazer* e *padecer* nas ações operadas que constituem o próprio espaço-tempo da relação.

Por *sintonia-fina*, portanto, devemos entender que não há uma relação *homogênea* entre os participantes, que caracterizaria uma repetição regular de movimentos *pré-fixados*, como uma monorritmia, que remeteria à um espaço *pré-fixado* como compartilhável, onde esse movimento se daria repetidamente e sem variação.

Mesmo na relação com a linguagem musical, ainda para pensarmos a função da linguagem ou do discurso, Stravinsky (1996) afirma que o modo de se estabelecer a relação com o *outro* altera completamente a qualidade/sentido do desenvolvimento da música. A execução musical não escapa de tal estado de atenção-pática-rítmica ao outro e ao meio ambiente imediato se quiser se sustentar enquanto evento compartilhável. Ele

distingue, por exemplo, duas qualidades/sentido de execução musical em relação à música *ao vivo*:

A idéia da interpretação implica as limitações impostas ao músico, ou aquelas que este se impõe a si mesmo em sua função própria, que é a de transmitir música ao ouvinte.

A idéia de execução implica a estrita realização de um desejo explícito, que não contém nada além do que ele ordena especificamente. (...)

Todo o intérprete é também, necessariamente, um executante. O inverso não é verdadeiro.(...) p112

Entre o simples executante e o intérprete no sentido estrito da palavra existe uma diferença essencial que é a de um caráter ético mais do que estético, uma diferença que traz à tona uma questão de consciência: teoricamente, só se pode exigir do executante a tradução em sons de uma determinada partitura, o que ele pode fazer de boa vontade ou com relutância, ao passo que se tem o direito de pedir do intérprete, além da perfeição de sua transposição sonora, um amoroso cuidado – o que não significa, aberta ou subrepticamente, uma recomposição. (p 113)

Não é uma *recomposição*, pois trata-se da mudança de qualidade/sentido atado à **atenção-pática-rítmica** à alteridade, *ao outro e a si mesmo*. O *foco da música* não é a nota escrita no *discurso* musical, mas o modo como ela **soa** na relação imediata com o outro, constituindo o próprio espaço-tempo reverberante que emerge:

Essa nota que soa constitui, de certo modo, o eixo essencial da música. A forma musical seria inimaginável caso faltassem os elementos de atração que plasmam todo organismo musical, e que fazem parte de sua psicologia. As articulações do discurso musical traem uma correlação subterrânea entre o andamento e a interação das notas. Toda música não sendo senão uma sucessão de impulsos e repousos é fácil verificar que a aproximação e o afastamento dos pólos de atração como que determinam a respiração da música. (STRAVINSKY, 1996: pp. 41-42)

“Pólos de atração que determinam a respiração da música”, assim nasce a *qualidade/sentido intencional* de um *desenvolvimento pático-rítmico-singular*, que possa se consumir como “*uma experiência compartilhada*”.

Respiração especular

Podemos pensar que a **atenção-pática-rítmica** no *vínculo desejante*, portanto, se caracteriza pela *modulação da intersensorialidade no imediato*, e pela apreensão atenta da *qualidade/sentido dos estímulos* e da *intencionalidade do movimento*, pelo índice da *qualidade/sentido da intensidade*, um elemento sensível, que sustenta o *interesse* de cada um dos *pólos de investimento do desejo*, estabelecendo-se a *sustentação e reverberação* imediata da *qualidade/sentido de compartilhamento consciente* para os envolvidos.

O *vínculo desejante* se dá **entre** os envolvidos e assim conserva a *alteridade* de um em relação ao outro, potencializando o *plano atencional de desenvolvimento do ritmo no vínculo desejante*, transformando-o em um evento de produção e compartilhamento espaço-temporal singular. A *sintonia-fina*, portanto, é uma qualidade de movimento **pendular**, que caracteriza a própria *qualidade/sentido da produção do espaço-tempo compartilhável* em “uma experiência”.

Isso vai nos levando ao modo como vivemos a qualidade/sentido da presença do outro em nosso próprio corpo. Em relação a isso Godard (Godard e Rolnik, 2004), traz outro evento muito importante.

Quando olho para alguém, quando estou com alguém, o que quer que ele faça, há uma superposição de nossas caixas torácicas, de nossa respiração. É um belíssimo trabalho que fez Marc Jannerod no Instituto das Ciências Cognitivas de Lyon⁸. Ele colocou num espectador eletrodos e diversos outros captadores, aparelhos que medem os movimentos do conjunto do corpo. O espectador está tranqüilamente sentado, olha alguém que corre. Jannerod se dá conta de que quando o corredor acelera, o espectador acelera a sua respiração. Quando anda mais lento, a respiração também se faz mais lenta. Portanto, há uma espécie de empatia torácica.(...)

Quando duas pessoas se encontram os jogos dos micro-movimentos da caixa torácica formam um diálogo.(...)

É belíssima essa imagem... a empatia torácica.

« Empatia torácica », é assim que se poderia nomear este fenômeno. Tudo isso já me havia chamado a atenção durante um curso com Marceau, o mimo. Estávamos todos aprendendo o gesto de costurar. Depois, nos observando, ele acabou dizendo “Isso não tem nada a ver com a forma do gesto, isso tem a ver com a caixa torácica”. Não era, pois, apenas uma tecnicidade motora o que estava em questão mas uma certa forma de vivência do gesto. (GODARD E ROLNIK, 2004: p.75)

Podemos constatar então que frequências rítmicas moduladoras **no olhar** se associam a frequências rítmicas moduladoras de nossa intersensorialidade. Em Giacometti (Lord, 1998):

Varreu com o olhar a rue d’Alésia, onde as folhas das acácias palpitavam ao sol.

- É bonito, disse sacudindo a cabeça.

Depois murmurou:

- A gente deveria ser uma árvore.

Durante outros cinco minutos pelo menos, ficamos parados ali, enquanto ele contemplava a longa perspectiva de arvores, oscilando ligeiramente a cabeça, parecendo absorver fisicamente a cena. (p. 80)

⁸ Marc Jannerod dirige o Laboratório de Psicopatologia da Intenção no Institut des Sciences Cognitives de Lyon (CNRS) e foi diretor do próprio Instituto até 2003. Membro da Academie des Sciences e autor de vasta obra, seu campo de investigação inclui Psicologia cognitiva, Psicopatologia da Intenção e Neurociência.

Ao pensarmos a libido como um *índice intersensorial* imediato da *qualidade/sentido de composição e potencial reverberativo* de nossas relações. Podemos dizer que no exemplo acima Giacometti absorve mesmo, fisicamente, a perspectiva de árvores com todas as suas modulações freqüenciais, que lhe chegam no imediato. Como se trata sempre de uma dupla consumação, ater-se a essa perspectiva de árvores promove o engendramento possível de uma *sintonia-fina*, respiratória, mas mais ainda, **postural**, ele é imediatamente ritmado pelas árvores, pois as permite existirem nele.

Para entendermos a relação da perspectiva com a intersensorialidade, em Rolnik e Godard (Godard e Rolnik, 2004):

Evocando Francis Bacon, Deleuze escreve a respeito da pintura que antes de começar a pintar é preciso que o artista esvazie a tela dos clichês de toda espécie que a preenchem de antemão...⁹

Sim, é isso. Essa noção de vazio e de pleno nos leva ao intrasensorial de que falávamos no início da entrevista, à capacidade de ir além da percepção, isto é, de alcançar uma zona de silêncio que teria parentesco com um vazio. E esse vazio é o meu trampolim. É porque sou capaz de fazer essa operação, de ir rumo ao vazio que vou poder criar a dinâmica do pleno – em suma trata-se de encher de vazio. Se estou completamente pleno, não posso mais me mexer. (...)

Portanto, quer seja o pintor ou o dançarino, na frente do gesto pictural ou na frente do gesto dançado, há uma fundação de perspectiva e, no dançarino, é muitas vezes essa perspectiva que é bloqueada e não o gesto. É um exemplo da maneira como se pode elaborar o espaço, por meio do olhar, do tato ou do som para recriar o outro no gesto. E depois num contexto mais terapêutico, eu dava há pouco o exemplo de um trabalho sobre a respiração. (GODARD e ROLNIK, 2004: p. 77)

Sob uma certa *qualidade/sentido de pulsação respiratória* e da *modulação intersensorial imediata associada*, um *ir e vir*, um *fazer e padecer*, a questão levantada anteriormente por Hubert Godard em relação à oposição grega do olhar pode ser levada ao imediato, à qualidade de um movimento que obviamente envolve toda a intersensorialidade e as relações de espaço-tempo possíveis de serem vividas conscientemente ou inconscientemente. Voltando a Godard (Godard e Rolnik, 2004), a questão seria desopilar, quebrar a hipnose, voltar à *mobilidade da perspectiva*, do *sentido da perspectiva*, seria saber *ver*, saber “se sou capaz de ter esse mergulho interior em que recebo o Outro, em que sou tocado pelo Outro e de preservar esse clarão” para que possa “começar a enviar luz. Volta-se assim à oposição grega: são as duas coisas, ao mesmo tempo o objeto que envia uma chama e eu que envio uma chama ao objeto. Nesta dupla consumação pode surgir o sentido.” (p. 74)

⁹ Suely Rolnik refere-se ao capítulo IX do livro de Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation* (Paris: éditions de la Différence, 1996).

Tambor de Crioula

EU: Me fala da atenção.

ELA: Tensão?

EU: Atenção.

ELA: Atenção.

EU: Que tipos de atenção você já percebeu que te surpreenderam? Tiveram momentos em que você foi assombrada por um determinado acontecimento? Você já falou alguns, mas poderia falar mais por esse aspecto assim, da atenção?

ELA: Da atenção deles comigo, como pessoa, ou no momento de desenhar?

EU: Não, pensa nessa atenção que é da... é a atenção dessa ligação mesmo, é o estado de conexão com a coisa. Que mobiliza um estado de atenção, vamos falar em estado de atenção.

ELA: Sim.

EU: Que não é uma atenção sentimental e afetiva, é uma atenção de outra ordem, é uma atenção ao quê?

ELA: Foi bem diferente com pessoas diferentes.

EU: Como é que foi?

ELA: Como, por exemplo, com essa S, tinha **uma atenção total, uma concentração total, mas era conexão entre a gente, era essa sincronia.**

EU: Por onde essa tensão... essa atenção passava, você acha que estava no quê?

ELA: No quê?

EU: Você tem como localizar se tinha um objeto que te localizava, você tinha uma consciência se isso estava num gesto que ela fazia que te dava visibilidade de que ela tinha acabado, era alguma... algum tipo de sensação direta no seu corpo em algum ponto?

ELA: **Era uma sensação de tempo**, porque tu acostuma. Não é? Por exemplo, **a sincronia não começou assim no princípio.** Digamos que a primeira vez que eu tive que mudar de pose ela disse “olha eu já terminei”, **e aí eu agarrei, e eu podia, claro, é tudo som é o movimento dela, é,... você olha o papel também**, ainda mais numa situação em que **ela está sentada no chão e eu estou de pé. Mas depois que você já está nessa sincronia... E o barulho, de como as pessoas estão... tem gente que não faz nenhum barulho desenhando, tem gente que “rrrrrrzrzrzzzzrzzrzzr”.**

EU: **E como é que é o barulho? (risos)**

ELA: **Do lápis no papel (risos). Sabe?**

EU: **E é bom?**

ELA: **É bom.**

EU: Já teve momentos em que você pensou *o barulho bom* ou *o barulho ruim* e isso tinha a ver com o tipo de energia?

ELA: **Sempre bom, sempre que eu escutei barulho eu... Barulho sempre é bom, de desenho, para mim.**

EU: Você gosta.

ELA: **Claro, porque eu sinto que a pessoa tá viva também.** O que é pior é a pessoa frustrada. Aquela carinha clássica, frustrada, de quem está tentando fazer alguma coisa e **não está lá naquele momento.**

EU: **Não está conseguindo incorporar.**

ELA: **E quando quem está desenhando está totalmente concentrado, é um outro nível, entende, você está num outro nível é quase que em transe.**

EU: **Te envolve?**

ELA: **Me envolve totalmente.**

EU: **Você entra junto?**

ELA: **Eu não entro tanto, porque eu tenho que pensar em outros aspectos, eu tenho que pensar na outra pose que eu vou fazer. Só que é como... Sabe essas danças do nordeste? Você sabe o que que é o... como é que é o nome? Tambor de Crioula. Tambor de Crioula é uma coisa que tem homens tocando tambor e as mulheres dançando e elas desafiam umas às outras, e desafiam quem está tocando tambor. Ou seja, o cara vai fazendo percussão completamente diferente, não é o mesmo ritmo. E ela vai acompanhando o movimento, entende, ou seja, é mais ou menos isso, eu entrando no movimento, na dança dessa pessoa que está me desenhando. É eu tentando seguir um ritmo. Sabe, ou seja, eu não estou tão inconsciente assim. Porque eu tenho que mover, eu tenho que fazer coisas com o meu corpo, e eu tenho que me lembrar se eu estou repetindo poses ou não, especialmente quando são poses rápidas. Com poses rápidas eu tenho que ter muita imaginação, porque senão fica tudo igual. E tem uma estratégia, facilíssima, que você vai girando. Você sempre vai girando e... você já vai mudando, mesmo que você faça a mesma pose todo tempo.**

EU: Altera o ângulo.

ELA: Claro, ou seja, **eu não posso me desconectar tanto assim.**

EU: Agora, **mesmo com tudo isso você tinha esse... transe te pegando, de um jeito ou de outro?**

ELA: **E normalmente é quando é mais com uma pessoa, não com várias. Se são várias é porque tu tem várias energias diferentes em várias sintonias diferentes. Não é?**

Como afirma Dewey (1974):

O ato de produzir dirigido pela intenção de produzir alguma coisa gozada na experiência imediata do perceber tem qualidades que uma atividade espontânea ou não-controlada não tem. O artista incorpora a si próprio a atitude do que percebe, enquanto trabalha. (p. 257)

Ou ainda, ao comentar o trabalho de Lygia Clarck, Godard (Godard e Rolnik, 2004) afirma:

O que gosto muito também é de que ela utiliza o que chamo de sexto sentido: o sentido da postura, o sentido dos movimentos de seu próprio corpo, de que ela se serve sem cessar também para modificar o resto. (p. 76)

Desse modo, a produção poética se dá pelo desenvolvimento de um *ritmo singular*, atencional, intersensorial, postural, na própria relação.

A *qualidade/sentido intensional* permanece diferenciante, flutuante, modulada o tempo todo pela **atenção-pática-rítmica**, que sustenta por um *movimento perceptivo* de *vai e vêm*, do *fazer e padecer*, de *modulação*, a **respiração intersensorial**, a respiração postural, no *plano atencional de desenvolvimento do ritmo*, que atravessa os meios, os modos através dos quais um **engate desejante se sustenta**.

Por uma *ação reflexa*, de *vai e vêm*, de *si mesmo ao mundo* e de um *estímulo preendido à outro*, instaura-se uma *atenção-rítmica* que constitui o *andamento* da própria relação – relação estética, poética etc. Como dizem Deleuze e Guatarri (1997):

A medida é dogmática, mas o ritmo é crítico, ele liga os instantes críticos, ou se liga na passagem de um meio a outro. Ele não opera num espaço-tempo homogêneo, mas com blocos heterogêneos. (...) Mudar de meio, reproduzindo com energia, é o ritmo. (p. 119)

O **sentido da postura** então, a nossa **fisicalidade**, a modulação imediata da intersensorialidade, é que inventa no imediato os meios e os modos da produção poética.

Produção sempre vincular, pois tal “*uma* experiência” emerge de atravessamentos, de modulações atadas à **atenção-pática-rítmica** em seu próprio desenvolvimento.

Capítulo 4

Dinâmica Perspectiva

Isenção de fluxo interno num dado objeto não altera o fato de ele ser o correlativo de um sujeito que não goza de tal imunidade. O observador inocula o observado com sua própria mobilidade. Além disso, quando se trata de um caso de inter-relação humana, encontramos-nos face ao problema de um objeto cuja mobilidade não é meramente função da mobilidade do sujeito, mas independente e pessoal: dois dinamismos intrínsecos e separados, carentes de um sistema de sincronização. (BECKETT. 2003: p.15)

Objetividade pática-rítmica e subjetividade: o real entre o olho e o objeto.

E podemos então tentar alçar a uma compreensão mais clara do que ocorre em tais “telas” (“telos”, “tele-tambores”...)

A pintura parecia às vezes existir entre nós, física e imaginariamente, como um vínculo e uma barreira ao mesmo tempo. (LORD, 1998)

A Figuração é quando conseguimos nos transmutar em obra, se soubermos dar à sensação presencial da alteridade o tempo necessário de sua permanência enquanto força viva que nos enreda. Sustentando o paradoxo para que possamos, por sensação, continuar nossa imersão e nosso trabalho de decantação de estímulos, até o ponto em que a obra que vemos seja uma aproximação, em intensidade, com a figuração que emerge em nosso contato real com o mundo, com o outro, em meio ao acontecimento que nos impulsionou a ser feita.

Cotidianamente há momentos em que emergem momentos críticos no exercício do olhar. Digamos que o *olhar objetivante* falha e opera-se um instante de *incerteza*. Trata-se da emergência fugidia de *dinâmicas singulares da intersensorialidade, sem plano atencional definido, micro-macro-perceptivo*, que constituem a *abertura para um movimento de produção atencional* que traz à tona uma concepção de *frequências sensíveis* e não de velocidades, ou seja: “qual a qualidade/sentido da intensidade vibrátil de tal afetação e por quanto tempo conseguirei sustentar esse olhar, sem um reconhecimento *expontâneo*?... qual a qualidade/sentido de reverberação desse outro em mim?... por quanto tempo a sustentaria?...” ou então, “seria possível me desviar de tal afetação do modo como ela se presentificou para mim nesse instante?... será realmente possível ignorá-la?...” e

assim virão à tona os sentidos que estivemos trabalhando em nosso percurso conforme as referências que trouxermos e segundo suas intensidades ainda reverberantes ou não, o que traz à tona propriamente o sentido da crise que se instaura através de certos olhares estéticos. Como afirma Beckett analisando um determinado evento em *Proust*:

Seu olhar não é mais o exercício de necromancia que vê em cada objeto estimado um espelho do passado. A noção do que ele deveria ver não teve tempo de insinuar seu prisma entre o olho e o objeto. (BECKETT, 2003: p. 27)

Assim nos perguntamos o que está em ação nessa relação direta com as formas do mundo e suas distintas intensidades?

Voltaremos à atenção-pática-rítmica associada ao *olhar tátil*. Veremos como Giacometti nos dá a ver a ação da *microsensorialidade* e do olhar *geográfico* na *atenção-imediata*, que move o sentido das coisas com as quais entra em contato, sustentando um *plano atencional do desenvolvimento do ritmo no vínculo desejanste*, não só a cada *engate*, mas, em quase todos os *engates atencionais*:

Começou a cavar, apertar e beliscar o barro com tanta violência que várias parcelas caíram no chão. Depois de uns quinze minutos, saiu no corredor, voltou com um balde de água, molhou os panos e cuidadosamente enrolou-os de novo em volta do busto. Então, começou a trabalhar mais uma vez na figura alta. Passou algum tempo. Subitamente, virou-se, foi até um canto do ateliê e pôs-se a mexer nas figuras de bronze que lá se encontravam e que começaram a tilintar ao se chocarem. Quase uma hora tinha corrido.(...)

Por fim, contudo, instalou o cavalete na posição e pôs diante dele um banquinho cujos pés da frente ajustou cuidadosamente em duas marcas vermelhas pintadas no chão de concreto do ateliê. Havia marcas similares destinadas aos pés da frente da cadeira do modelo, que me instruiu a posicionar com igual precisão. Em seguida veio o momento de escolher uma tela. Havia quatro ou cinco telas virgens disponíveis, e Giacometti examinou com atenção cada uma delas. Depois, foi inspecionar cada uma das pinturas do ateliê, doze ou quinze talvez, resmungando com irritação, queixando-se de que ocupavam espaço demais e empurrando-as aqui e ali. Finalmente, escolheu uma tela virgem e colocou-a no cavalete. Ao lado de sua própria banqueta pôs uma outra, onde havia um maço de velhos pincéis e um pratinho. De uma garrafa de um quarto de litro, verteu tanta terebentina no pratinho que o líquido transbordou e um pouco escorreu no chão. Alberto pegou então sua paleta e um punhado de pincéis e sentou-se.(...). (LORD, 1998: p.17-18)

Nessa citação podemos acompanhar o movimento quase involuntário de flutuação de atenção e, ao mesmo tempo, de conexão espacial com o ateliê, que Giacometti estabelece. No momento de trabalhar com o modelo, o encadeamento de ações associadas à manipulação de alguns trabalhos, “táteis” no caso das esculturas e “visuais” no caso das pinturas, é, a meu ver, uma “preparação”: um *apoio na qualidade de intensidade direta* que provém do *contato imediato* com esses objetos. Trata-se de uma *disparação intersensorial* que irá se implicar com o ato de *desenhar* que se seguirá. Giacometti ainda ameaçará

flutuar sua atenção na expectativa de trabalho com as outras obras até que a relação com Lord, **realmente** possa ganhar intensidade a tal ponto de se tornar o seu foco principal. Essa flutuação atencional se desenvolve como se o mundo estivesse imerso em uma constante necessidade de produção, nada se sustenta por si só. Assim, a questão é mais ampla, pois não parece haver *antes* ou *depois* do trabalho, como se tudo o que o cerca simplesmente se concatenasse, tudo é *trabalho*:

- Vamos ao café?
- Sim, vamos. De toda maneira, não poderemos trabalhar por muito tempo hoje porque tem uma pessoa que virá às seis.
- Continuou a trabalhar no busto.
- Neste caso, vamos logo, eu disse.
- Muito bem. Muito bem. Sim, vamos.
- Pegou um pedaço de pano e apressadamente limpou a argila das mãos, depois virou-se e começou a atacar uma das figuras altas. Eu não disse nada. Depois de alguns minutos, obervou:
- Não consigo me desgrudar delas.
- É o que estou vendo! (LORD, 1998: p.38)

Isso se conecta diretamente com a interminabilidade de seu processo de pintura, que não está ativo apenas quando ele está no ateliê ou desenhando “concretamente”:

Enquanto falava, varria com o olhar a sala de espera cheia de gente do aeroporto. Seu dedo indicador ia e vinha, como se fosse um lápis, sobre a fórmica brilhante da mesa, fazendo o gesto insistente de desenhar. Seus olhos não pareciam mais focalizar um objeto particular, mas ver para além do lugar e do tempo presentes. Através de seu dedo em movimento, todo seu ser parecia se derramar no vazio ideal onde a realidade, intacta e desconhecida, está sempre à espera de ser descoberta. (LORD, 1998: pp.145-146)

Não há, portanto, *antecipação* possível em relação à qualidade/sentido dos eventos no mundo, pois o *desejo em si se sustenta flutuante* e, no ato da produção, não tem como se direcionar a consumação de um *produto* específico, que seria assim escolhido aleatoriamente. Como Giacometti disse, não se pode falsificar uma tela assim. Tudo está imerso em uma relação de espaço-tempo que é própria de cada engate atencional. A possibilidade de “consumação” da obra não existe, pois, a *consumação* (ou ato de consumir-se?), já está na sustentação do encontro em si, e, portanto, a única possibilidade de “consumar” a tela seria “cessar”. A produção se sustenta então, como nos mostrara *F* anteriormente, através de uma **atmosfera gerada** no ato de um **engate atencional**, intimamente associado à qualidade/sentido da relação que se estabelece.

Poderíamos dizer que há muitas vias para se conseguir atingir uma certa qualidade/sentido de reverberação poética em nossas ações, mas essas vias ao serem

apontadas, como já vimos, seriam o reflexo de um reconhecimento racional de caminhos possíveis. O processo conhece apenas um caminho que se esgarça e se dilacera em possibilidades de si mesmo. Como efeito, qualquer restrição de possibilidades infinitas é bem vinda para que o “ritual de passagem” seja feito, então se instaura o meio de propagação, reverberativo. Como na música:

Quanto a mim, sinto uma espécie de terror quando, no momento de começar a trabalhar e de encontrar-me ante as possibilidades infinitas que se me apresentam, tenho a sensação de que tudo é possível. Se tudo é possível para mim, o melhor e o pior, se nada me oferece qualquer resistência, então qualquer esforço é inconcebível, não posso usar coisa alguma como base, e conseqüentemente todo empreendimento se torna fútil.

Devo então perder-me a mim mesmo nesse abismo de liberdade? A que posso me agarrar para fugir da vertigem que me acomete ante a possibilidade dessa infinitude? Não pretendo sucumbir a ela. Superarei esse terror, e encontrarei segurança no pensamento de que tenho à minha disposição as sete notas da escala e seus intervalos cromáticos, que tempos fortes e tempos fracos estão a meu alcance, e que em tudo isso eu possuo elementos sólidos e concretos que me oferecem um campo de experiência tão vasto quanto a perturbação e a vertigem infinita que me assustavam. É nesse terreno que aprofundarei minhas raízes, plenamente convencido de que combinações que têm a seu dispor doze sons em cada oitava e todas as possibilidades rítmicas me prometem riquezas que toda a atividade do gênio humano jamais será capaz de exaurir.

O que me liberta da angústia a que me lançara uma liberdade irrestrita é o fato de que sou sempre capaz de sintonizar imediatamente com as coisas concretas que estão aqui em questão. Não tenho uso para uma liberdade teórica. Dêem-me algo de finito, definido – matéria que pode prestar-se à minha operação apenas na medida em que é proporcional às minhas possibilidades. (STRAVINSKY, 1996: pp.63-64))

Pode ser difícil sustentar tais recursos apenas como tênue balizamento de nossa experiência. Evitar o excesso das afetações é exercício: *deixar vir, fazer passar e deixar ir*. Não fazê-las desaparecer também é exercício: não perder o *engate*. Então o ideal é implicá-las, usá-las, sustentá-las, mantê-las como ferramentas de nossa convergência em individualizações, assim como são ferramentas de individualização nossas possibilidades de abertura a essa alteridade.

O primeiro movimento pode ser o da escolha de um setting de ação, com uma configuração geográfica que se estabelece, mas sempre mutável segundo as necessidades do processo em questão. Como uma base geográfica.

Nesse sentido, por exemplo, trabalho de pintura de Giacometti dá o apoio (holding) para um exercício perceptivo paradoxal, que para Lord se faz inicialmente intangível e angustiante porque ainda não teve a chance de assomar à sua consciência como prática atencional **voluntária**. Giacometti partilha dessa angústia, mas em um outro sentido, que emerge com a necessidade de estabelecer uma relação de **alteridade** com Lord e assim, mesmo que se seja involuntariamente, essa necessidade irá levar Lord

a descobrir por si mesmo, um plano de sentidos que se sustenta paradoxalmente real, vivenciável mesmo que analiticamente não compreensível.

Esse plano de sentidos poderia ser trazido à sua consciência, por uma ação atencional da qual Lord arrisca aproximar-se em alguns momentos, sem, no entanto, sustentar a possibilidade de abandonar seu hábito de interpretar, de explicar, de modo que ele pudesse operar a *amorfia* em si mesma.

Sustentar a atenção aos eventos **imediatos** seria a possibilidade de que, para Lord, um estado atencional pudesse emergir como operatoriedade voluntária desse plano de sentidos, um uso consciente e então, a permear todas as coisas visíveis, transformando o exercício cotidiano do olhar em um olhar freqüentemente *poético*.

Porém, na impossibilidade de tal operação ser realizada, poderá ser preciso um estímulo sensorial específico, que desloque a relação com o espaço-tempo na percepção. Isso irá nos levar ao *cavalo de Tróia*, do modo como afirma Godard (Godard e Rolnik, 2004):

Os sentidos agem entre si, assim, sem parar, e há freqüentemente conflitos de informação de um sentido ao outro. Falávamos a pouco de neurose na organização de cada sentido, mas ela também opera sobre os cruzamentos de sentidos. Se duas modalidades sensoriais estabelecem uma relação em que trabalham sempre da mesma maneira, seja qual for o contexto, a plasticidade intersensorial deixa de funcionar. Trata-se de recolocar em movimento esta relação paralisada, de criar uma dinâmica para que os sentidos se cruzem e se descruzem.(...)

É preciso então utilizar o sentido que é privilegiado, como um cavalo de Tróia, para entrar na cidadela dos movimentos sensoriais, de modo que em seguida se possa recolocar em funcionamento o(s) sentido(s) que estão estagnados.

Cavalo de tróia

Podemos pensar o esforço de Giacometti como uma ação que busca levar Lord até esse ponto de acesso ao *real*, de modo que o *olhar objetivante* dele se transforme em um olhar potencialmente poético, consciente da relatividade vivenciável das relações de espaço-tempo no imediato e da interligação direta de todos os acontecimentos vivíveis em um plano de atenção-pática-rítmica compartilhável. Tal *acontecimento*, *no entanto*, para ser *expresso* de modo a instilar sua qualidade/sentido de movência no outro, deve estar para o outro enquanto algo que vive no imediato simultaneamente autônomo, como alteridade, e movido por seu próprio *interesse*. Assim, é nesse encontro com a *qualidade/sentido de um compartilhamento que sustenta a qualidade/sentido do investimento do nosso desejo*, que uma obra poética vive.

Para Giacometti, ao saber que não é possível fazer uma conversão da atenção do *outro* de modo que ele abandone simplesmente uma *postura perceptiva* em direção à outra, o trabalho de pintura tenta trazer certas intensidades microafectivas à tona *para ele mesmo* de modo que se torne perceptível *para o outro* também. Simultaneamente, esse esforço que envolve o *outro* diretamente, acaba dando o apoio para que, em meio ao seu desenvolvimento, o *outro* possa mover suas próprias realizações. O fato de Lord se concentrar em produzir um livro, simultaneamente ao ato de posar, dá uma qualidade/sentido à mobilidade de seu próprio pensamento, trazendo à tona para si mesmo um certo grau de consciência em relação ao exercício de pintura e à qualidade/sentido de relação que ali se estabelece, de modo que o efeito do processo como um todo é um **efeito crítico**, tanto para Lord **em meio à produção de seu livro**, quanto para Giacometti **em meio à produção de sua pintura**.

Assim, para que possamos afirmar um pouco melhor a amplitude desse evento que agora estamos apontando, no que diz respeito às nossas vidas e às nossas obras possíveis, faço questão de apresentar um momento da entrevista de Fedida à Rolnik, para o projeto Lygia Clark, para que possamos vislumbrar um pouco melhor a qualidade/sentido de tais acontecimentos que estão por trás do trabalho de Giacometti – trabalho que já fora considerado, por alguns estudiosos, um trabalho “existencialista”. Então vamos apontar melhor o que estamos afirmando aqui ser um processo **crítico** que se desdobra **em meio à relação de produção** que estamos apresentando. Rolnik pergunta a Fédida¹⁰:

Lygia Clark viveu em Paris pela terceira vez de 1968 a 1976, e este foi um momento privilegiado de suas investigações voltadas para o corpo. Seu depoimento é importante para este projeto de construção de memória, pois, nesse período, ela estava em análise com você. Obviamente, esta entrevista não tem absolutamente a intenção de anedotizar o processo de análise de Lygia com detalhes pitorescos que fariam o prazer de um olhar “voyeur”. Não se trata tampouco de procurar interpretações psicologizantes da obra da artista, e menos ainda de revelar as suas cenas inconscientes, o seu romance familiar ou a sua fantasmática, mas sim de avançar na compreensão de sua obra singular e de contribuir para lhe restituir a radicalidade.

Uma primeira questão diz respeito à fenomenologia. O movimento neoconcretista se forma no fim dos anos 1950 como cisão do concretismo, impulsionado por um grupo de artistas concretistas do Rio de Janeiro, entre os quais Lygia Clark e Hélio Oiticica. O grupo do Rio adotou a noção de “orgânico” para nomear a vida que animava suas pesquisas, em contraponto ao que consideravam um formalismo inanimado dos artistas de São Paulo. Esta noção vem da concepção de corpo da fenomenologia de Merleau-

¹⁰ *Não estar em repouso com as palavras*. Entrevista com Pierre Fédida. Psicanalista e filósofo. Analista de Lygia Clark em Paris. Por Suely Rolnik para “Lygia Clark, do objeto ao acontecimento: projeto de ativação de 26 anos de experimentação corporal”. Paris, 15 de julho de 2002. Em Lygia Clark: da obra ao acontecimento. Somos o molde. A você cabe o sopro, catálogo publicado por ocasião da exposição que leva o mesmo título, organizada pelo Musée des Beaux Arts de Nantes, França (08 de outubro a 31 de dezembro de 2005) e pela Pinacoteca do Estado de São Paulo. Brasil. (25 de janeiro a 26 de março de 2006) com a colaboração da Associação Cultural “O Mundo de Lygia Clark”. Curadoria Suely Rolnik e Corinne Diserens.

Ponty e Susanne Langer, referências importantes no universo teórico dessa época no Brasil, especialmente para esse movimento. Ora, sabe-se que, no início de sua obra, enquanto psicanalista, há uma forte presença da fenomenologia. Você considera que essa ressonância filosófica teve um papel significativo no processo analítico de Lygia assim como no rumo que tomou sua obra? E se isso faz algum sentido, o que se poderia extrair dessa ressonância?

Vou fazer uma primeira observação; é que posso hoje, e somente hoje, não falar de Lygia Clark, mas falar como descobridor de sua obra. Não esqueço que fui seu analista, pois ela própria o menciona; não esqueço, por certo, o trabalho que fizemos juntos. Mas, para tentar falar dessa obra e dessa artista, é preciso desde já que eu possa afastar as categorias. Porque uma das coisas mais fortes parece-me, em Lygia Clark, é uma espécie de insegurança em relação às categorias. Então, concretismo, formalismo ou construtivismo... creio que Lygia Clark estava no caminho de sua obra. Ela estava, em sua obra, caminhando. E não é uma fórmula, o que é extremamente forte nessa artista é que não se pode certamente separar a vida da obra. Ela trabalha numa obra que está em vias de se fazer e esse trabalho comporta um pensamento crítico em relação aos movimentos contemporâneos. Então, é verdade que a fenomenologia foi algo importante para mim, como base de formação e principalmente da formação psicopatológica. Mas o que deve ser aqui designado é a relação da vida com a existência, pois se for preciso referir-se a uma influência, ou uma referência, seria antes aqui a relação com a existência. A gente não se contenta com a vida. E se estamos, como está essa artista, nos solavancos constantes, nos terremotos da existência, a vida conta muito, certamente, mas é a relação com a existência que sustenta o desenvolvimento crítico da obra, se entendermos crítico em referência à crise. (FÉDIDA e ROLNIK; 2002: p. 69).

Para que um *acontecimento* que traz à tona a mobilidade do espaço-tempo na percepção possa ocorrer, é necessário uma implicação direta com *exercícios imediatos*, que provoquem *pela percepção* a **mobilidade da intersensorialidade** que, de maneira reflexa, irá potencializar a própria ação da percepção, dando ao pensamento uma outra *qualidade/sentido de movência*, que podemos dizer ser *mais real*, pois mais presente, atada à prática. Trazendo à tona inclusive o próprio **desejo de produção**. É nesse sentido que podemos compreender *Caminhando*, nome de uma obra de Lygia Clark que de certa maneira foi expressão de uma disparação de eventos que tomarão conta de seu processo até a última fase de seu trabalho. *Caminhando*, a meu ver, se pudermos de fato sustentar a insegurança em relação às categorias que esse evento aponta, é um correlato da *interminabilidade* da obra poética. Vamos então nos voltar ao trabalho de Giacometti, para constatar de que modo o *caminhando*, a *interminabilidade* de sua pintura, se atualiza para nós. Como ele propaga uma **crise vital**.

Trata-se de saber que o uso que se faz de um processo produtivo poético, deve ser um uso intencional, **desejante devido à necessidade de produzir com o outro uma possibilidade de realização mútua e imediata**, que seja real para esse *outro* também e assim, potencialmente, real para *outros* que se envolvam com a produção. Algo que propaga uma **necessidade crítica vital** é algo que propaga um **desejo de produção**. É nesse

sentido que a arte move um aprendizado atado a um desejo pessoal como uma realização que permite que um **desejo pessoal** se mova e vá além das suas próprias obras. A arte não se sustenta pela transmissão de uma obra, mas de uma qualidade/sentido de atenção ao *outro*, à *alteridade* do mundo, que constitui a **vitalidade do aprendizado da própria competência poética** que vai de um a *outro*, inclusive através da arte.

A **tradição crítica** como a que afirma a crise que habita em cada um de nós, e que nos impele imediatamente à necessidade de criar, de especular livremente com os meios e com os modos de produção que estão ao nosso alcance, para aprender a fazer passar à outros, essa potencia de **fazer passar** que constitui a nossa própria vitalidade, está bem colocada do modo como afirma Stravinsky (1996):

A tradição é inteiramente distinta do hábito, mesmo de um excelente hábito, já que o hábito é por definição uma aquisição inconsciente, e tende a tornar-se mecânico, ao passo que a tradição resulta de uma aceitação consciente e deliberada. A tradição autêntica não é a relíquia de um passado irremediavelmente transcrito; é uma força viva que anima e condiciona o presente. Nesse sentido, o paradoxo segundo o qual tudo o que não é tradição é plágio tem sua razão de ser...

Longe de implicar a repetição do que já foi, a tradição pressupõe a realidade do que permanece. Ela aparece como uma herança, um patrimônio legado à condição de fazê-lo dar fruto antes de passá-lo à nossos decedentes. (...)

A tradição assegura, assim, a continuidade da criação. (p. 58-59)

Nosso percurso está quase chegando ao fim. Mas para isso vamos ver como tal tradição se atualiza na relação com as telas de Giacometti. Como o **desejo de produção** emerge no **ato da fruição**? Vamos em direção a essa compreensão através da **dinâmica perspectiva** que fora constituída por uma atenção-pática-rítmica.

Dinâmica perspectiva

Voltemos ao trabalho de Giacometti:

Na seqüência, após a instauração da *base geográfica* entra em funcionamento o *olhar tátil*, que ativará através da *freqüência atencional moduladora* toda a *dinâmica intersensorial*, o principal mecanismo em ação, portanto, é a **micropercepção**, a possibilidade de um *tateamento microperceptivo do outro* que veio à tona com a *freqüência atencional moduladora*. Então a questão da fruição tomará forma para nós através da seguinte informação:

Nos estudos clínicos encontraram-se pessoas que em decorrência de um acidente haviam perdido uma parte do olhar objetivo, cortical ou convexo (...). Isso foi chamado de “olhar cego”.

E eles conservavam o outro olhar?

Sim. Então é surpreendente porque se colocarmos uma cadeira diante deles e lhes pedirmos para descrever o objeto, nomeá-lo, eles dirão que não vêem nada. E se pedirmos que andem, irão evitar a cadeira. (...) p.73

Neste caso, se a visão, os órgãos visuais, não funcionam, uma certa forma de olhar continua operando. Há criação de imagens nutrida por outros sentidos. Estas pessoas preservam o sentido da perspectiva, que é uma operação do córtex visual e não dos órgãos da visão. (GODARD e ROLNIK; 2004: p. 76)

Compreendemos então que na percepção **imediate**, aquilo que nomeamos de **perspectiva** não se dá pela construção de um espaço linear, ilusoriamente contínuo, mas por **uma ação reflexa que vai e vem, que se estabelece na intersensorialidade em sua relação direta com o meio-ambiente imediato**, e que se sustenta por uma **atenção-pática-rítmica**, atenção a si e ao outro ao mesmo tempo. O ponto mais importante é perceber que tal evento perceptivo, **a produção imediata da perspectiva** enquanto evento não apenas acessado pelos órgãos da visão, emerge, pelo exemplo de Godard, apenas quando o corpo se coloca **em movimento** em relação ao meio-ambiente imediato, ou seja, **é o movimento que irá ativar, ou potencializar, a percepção intersensorial do espaço, constituindo assim em uma temporalização do espaço por uma ação voluntária que seja simultaneamente uma ação atencional sustentada.**

A perspectiva, portanto, é um efeito dinâmico do espaço-tempo imediatamente estabelecido na relação com o outro. Não há separação real entre espaço, tempo e alteridade, na nossa percepção.

Podemos entender também, o que Godard e Rolnik afirmam ser a neurose do olhar: se a *plasticidade intersensorial* que conecta os sentidos é estagnada ou enrijece-se, o espaço tende a parecer *plano, linear*, macroperceptivo, constituído atentamente *apenas* pelos órgãos da visão. Conseqüentemente será possível reestabelecer um *espaço de circulação* mais real através de uma *microafetação* ou uma *freqüência atencional moduladora* que mobilize e sustente enfim, uma **modulação intersensorial**, pelo *vai e vêm* de estímulos que se estabeleçam no imediato **entre** a minha mobilidade e a mobilidade de outro: trata-se da produção de um espaço-tempo múltiplo, com muitos *diferenciais*, possível de ser explorado através de *encadeamentos de intensidades específicas*, através da qualidade/sentido de cada **navegação micro-macro-perceptiva e afetiva**, através de cada **qualidade/sentido de engate atencional** que estabelecemos, sustentando uma **dinâmica dos sentidos** na relação – audição, tato, paladar, olfato, visão etc – que trazem à tona, na percepção, uma **dinâmica perspectiva**.

No trabalho de Giacometti, esse *encadeamento de intensidades específicas* irá tomar James Lord em cheio em alguns momentos, sem que ele perceba conscientemente a relação direta que existe entre seus comentários e a produção das relações de espaço-tempo que ali se instauram. Na citação a seguir vamos fazer uma análise possível de um comentário de Lord (1998). A análise vem em colchetes:

A luz começou gradualmente a baixar. [o olhar objetivante sai de cena, o olhar cego se potencializa, o outro é vivido enquanto estímulos afetivos que não se restringem ao olhar]. Mas Alberto continuava trabalhando. Parecia-me que nós estávamos lá, a sós, desde sempre, como insetos pré-históricos presos no âmbar de alguma conífera extinta. [o espaço linear deixa de ser a referência atencional imediata, o espaço-tempo emerge, o estado frequencial, vibrátil, da intersensorialidade, oblitera a ilusão do tempo cronológico, mensurável].

Vamos então, recorrer a uma citação de Genet (2000), para tentarmos apresentar **literariamente** essa *circulação de microafetações* e a *qualidade/sentido de movimento atencional* atado à *varredura focal do meio ambiente imediato*, constituindo enfim, a modulação imediata das relações espaço-temporais associadas à **dinâmica da intersensorialidade**. Nessa citação a ação de *varredura focal microperceptiva* do olhar se move **através** do espaço em uma **dinâmica perspectiva**, trazendo à tona um encadeamento de intensidades específicas no meio ambiente imediato. Genet (2000):

Ele sorri. E toda a pele enrugada de seu rosto se põe a rir. De um modo engraçado. Os olhos riem, é óbvio, mas a testa também (ele inteiro tem a cor cinzenta do ateliê). Por simpatia talvez ele tenha adotado a cor da poeira. Seus dentes riem – afastados e igualmente cinzentos –, o ar passa através deles.

Ele olha para uma das estátuas:

ELE: É um tanto destrambelhada, não?

Emprega com frequência essa palavra. Ele também é bastante destrambelhado. Coça a cabeça cinzenta, desgrenhada. Foi Annette quem cortou seus cabelos. Suspende as calças cinzentas que caíam sobre os sapatos. Ria seis segundos antes, mas acaba de tocar uma estátua começada: durante meio minuto, ele estará inteiro na passagem dos dedos pela massa de argila. Não o interesse nem um pouco. (pp.17-18)

Podemos perceber que, nesse caso, os movimentos atencionais partem de uma ação quase involuntária de variação focal, movida por intensidades. A partir do momento em que o movimento de varredura do olhar se permite flutuar, **se deixar mover por intensidades insuspeitadas, imprevisíveis, que se produzem no imediato para esse olhar**, o próprio movimento focal do olhar *nos surpreende*, no revela a alteridade de um modo quase autônomo.

Por não mais estar voltado ao estabelecimento de um referencial espacial para uma ação, o olhar permite *se deixar levar por estímulos imprevisíveis* em uma *flutuação*

espaço-temporal da atenção, um *zoom in-zoom out* atraído por intensidades de modulação imprevisível e imediata, e o real se explicita incapturável, temporal. Como afirma Huber Godard (Godard e Rolnik, 2004):

Antes que alguém se mova, é obrigado a constituir um espaço a partir do *topo*, da geografia, que ele vai dinamizar, temporalizar. A perspectiva é também uma temporalização do espaço. Cada um a faz, mas muitas vezes, esta função perde sua plasticidade, podemos ficar limitados a um certo modo perspectivo, como se tivéssemos uma máquina fotográfica com uma objetiva de 50 mm e não víssemos mais o mundo senão através desta única objetiva. A questão seria a de criar zoom e de recriar um movimento da perspectiva. (p. 77)

Na experiência poética a flutuação espaço-temporal da atenção emerge como uma **varredura rítmicamente potencialmente empática com as intensidades em suspensão no meio-ambiente-imediato**, de modo que o olhar se move permitindo ver muito mais do que veria por um *olhar objetivante*, que isolaria apenas o espaço linear para o direcionamento de uma ação pré-concebida, por exemplo, encontrar Giacometti para falar com ele ao invés de, simplesmente, ater-se a ele independentemente de uma necessidade de ação a priori, o permite a Genet contemplá-lo.

A flutuação atencional traz à percepção a existência imediata de estímulos reais microafectivos e de ilusões macroafectivas que *se configuram para o* olhar, que modulam o movimento focal do olhar entre ordens de grandeza espaço-temporal distintas: o outro é um rosto... depois partículas de ar... depois uma intensidade de cor...

O mundo chega a nós tal como é, com suas múltiplas ordens de grandeza, micro-macro afetivas, espaço-temporal. Essa **vitalidade que atravessa os tempos, por atravessar em espaços, ou atravessa os espaços por atravessar os tempos, enfim, que atravessa os espaços-tempo, modulando-os**, só será sustentada se ao longo do seu desenvolvimento nós a exercêssemos voluntariamente, como uma implicação necessária, vital e saudável, em **brincar com a própria percepção** e com os meios de produção que sustentam conscientes as qualidades/sentidos de nossas ações. Ações que enfim, podem se constituir em relações de fato *vividas*, ou seja: formando e sustentando uma memória corporal, de sensação, consistindo em ações de sustentação dos **aprendizados de estados atencionais associados a qualidades de engates distintos e à mobilidade potencial da intersensorialidade**.

Os processos de produção poética sustentam na vida adulta as potencialidades primitivas, **instintuais**, da modulação intersensorial, para os estados de atenção imediata. Como afirma Godard (Godard e Rolnik, 2004):

Sabe-se hoje que no recém-nascido, na primeira infância, não há separação entre os modos sensoriais, as informações se transferem automaticamente de um ao outro. Para dar um exemplo, uma chupeta que um recém-nascido terá tido em sua boca, sem que a tenha visto, será por ele reconhecida visualmente na tela onde são projetadas várias formas de chupetas. Nas brincadeiras com a mãe, as sensações sinestésicas podem ser transformadas em sons ou reconhecidas visualmente. Ele está mergulhado numa plurissensorialidade fluida. E depois, pouco a pouco, os sentidos vão se separar com a aparição da linguagem. Piaget e outros haviam sustentado a tese oposta, a saber que cada um dos sentidos desenvolvia-se separadamente e aprendiam a cooperar na seqüência. Mas de fato, se nasce plurissensorial, depois se perde essa capacidade e é preciso reconquistá-la. (p. 76)

A compreensão da qualidade/sentido da mobilidade intersensorial atada à qualidade/sentido da mobilidade-pática-rítmica das modulações perceptivas, que *instilam* e *destilam* a multiplicidade imediata do real, o diferencial frequencial que constitui os estados de matéria e a qualidade/sentido das intensidades, dos campos de força dos encontros no meio ambiente imediato é uma *seriedade* (uma concatenação, um encadeamento...) da qual de fato precisamos.

Modulação das ordens de grandeza: a sensação de vida na pintura.

A tela branca, a zona de amorfia, a partir da qual é possível brincar de fazer mundo **com o outro** e como nos sonhos, através de um *esboçar interminável*, de um *insistente espaço de ensaio*, são ações que nos conduzem ao real como um espaço-tempo aberto, um espaço-tempo de movência, desopilado. Ela permite sustentar a qualidade/sentido da ação inventiva vital do movimento do pensamento e do imaginário associado a essa ação inventiva vital, se associando aos sonhos movidos por intensidades vivenciadas, às memórias vitais urgentes, aos reais estados de reverberação frequencial que se sustentam imediatos, reverberantes em nosso corpo, ao serem movidos mesmo inconscientemente.

Essa amorfia permite também sustentar a qualidade/sentido da respiração, do abandono à gravidade, da possibilidade de produzir o outro em um gesto de vulnerabilidade imediata às afetações em *poesia do espaço-tempo*.

A atenção-pática-rítmica então é o potencial de navegação em meio a essa multiplicidade imediata de espaço-tempo.

Como isso se explicita fisicamente na pintura de Giacometti e pelos efeitos que esta promove na percepção através do olhar, constituindo-se em um estímulo à emergência de um determinado estado de atenção-pática-rítmica para um determinado fruidor?

Em física é uma questão recorrente saber se o tempo de fato existe. Toda a relação espaço-temporal só é constituída se houver um **movimento pendular** que determina a **passagem** do tempo, ou seja, só pode haver tempo a partir de um referencial perceptivo que estabeleça relação com algo constituindo o espaço-tempo. Na física esse ponto de partida pode ser nomeado de “o Observador”. No exemplo de Giacometti como o “observador”, se opera um movimento freqüencial de olhar de um ponto focal a outro, de modo que a *freqüência atencional moduladora* constitui-se como o próprio vértice e eixo de um movimento pendular. Toda a questão se realiza então pela constatação de que para esse vértice, que **geograficamente** é a cabeça de Giacometti, as relações de espaço-tempo estão sendo por ele constituídas no ato imediato dessa percepção freqüencial. A relatividade espaço-temporal sempre esteve disponível para nós enquanto prática perceptiva, devido às nossas próprias competências atencionais e vivências gravitacionais. É interessante pensarmos isso então a partir do referencial do suporte pictórico, da própria tela, que nos leva à idéia de uma janela perceptiva.

Kastrup comenta um estudo de Vermersch acerca de janelas atencionais, apontando para a possibilidade de criarmos, por exercícios de varreduras distintas do campo perceptivo, janelas que corresponderiam a uma decupagem do movimento de *zoom* do olhar.

Porém a questão é que na experiência real, o movimento do olhar é fluído, não produz “janelas”. No **plano atencional do desenvolvimento do ritmo**, frente a idéia de “janelas” o que se pode conceber é que a ação de **varredura micro-focal** é que, normalmente inconscientemente operada, constitui as diferentes “janelas” atencionais, com um movimento de **varredura** que vai da micro à macro percepção do espaço-tempo, constituindo as graduações de ilusão do espaço plano. Assim, concebendo ilusoriamente o espaço plano, linear, estaríamos sempre hipnoticamente voltados à um mundo em que distinguiríamos apenas os efeitos de figura-fundo, que constituem a ilusão da continuidade das referências espaço-temporais, levando à fixação de uma única ordem de grandeza perceptiva, que nos situaria em um espaço macro perceptivo, e permitiria apenas que nos preparássemos para uma ação objetiva.

No exercício de pintura de Giacometti, porém, a ação **micro-focal** inconscientemente é operada não mais como ação de varredura constituidora de janelas atencionais micro-macro perceptivas onde o olhar se moveria através de relações planares ou figura-fundo. O que ocorre é a produção de um vai e vem, a *freqüência moduladora*, que sustenta as relações de espaço-tempo atadas à mobilidade de uma *ordem de grandeza*

microperceptiva e consciente, bem distinta da *macropercepção* que o nosso olhar *hipnoticamente* opera no cotidiano. A ação de Giacometti é uma ação de ***padecimento focal imediato pela intensidade reverberante de cada micro-afetação, micro-percepção vivida.***

A questão a pensar é que precisaríamos deixar de estabelecer, no ato da visada, em nosso próprio percurso de varredura atencional, uma relação com o referencial espaço-temporal macro-perceptivo e macro-afectivo plano, para que cada foco atencional micro-perceptivo pudesse existir por si mesmo enquanto resposta reflexa a intensidades micro-afectivas imediatas e flutuantes, abolindo o referencial do espaço-plano.

Assim, em relação às sensações empáticas ou não conosco, se estamos em um cinema onde uma imagem flutua **involuntariamente** em relação à nossa ação voluntária perceptiva, provavelmente a sensação que experimentaremos será de *vertigem* até o momento em que, por exemplo, nos sintamos atados à cadeira, e então poderíamos nos deixar capturar por esse movimento imediato na tela, sem que nos déssemos conta de que uma modulação intersensorial imediata ocorre em nosso corpo, sustentando essa relação de espaço-tempo na percepção visual.

Portanto a questão se amplia, pois, a varredura atencional *na pintura* não pode ser apenas involuntária ou vertiginosa para surtir seu efeito de **reverberação vital**. Para ela sustentar nosso interesse, tem de caminhar atada ao movimento do nosso desejo, ou seja, as intensidades preendidas movem a minha atenção e simultaneamente o meu desejo. Assim a qualidade/sentido da relação de *fazer e padecer*, para ser **sustentada**, deve ser guiada por uma **empatia rítmica ao movimento da minha libido**, enquanto possibilidade pessoal de **fazer**. Isso sustentaria a ação enquanto desejante e não apenas estimulante e disruptiva, enquanto possibilidade pessoal de **padecer**. Mas então, o que a tela precisaria fazer seria **acolher meu investimento de desejo**, seria **ceder voluntariamente** ao meu investimento de libido, **deixá-lo vir à ela**. A tela, **ao ceder ao meu investimento de libido imediatamente atado à minha varredura focal voluntária, me acolheria e faria com que a minha ação fosse tomada por uma sensação involuntária e inesperada, vinda da tela**. A ação do olhar seria uma dupla consumação.

“Como uma pintura pode não se fixar como captura atencional e ainda *ceder* ao meu investimento de desejo atado à minha modulação focal, mesmo que involuntária e inconsciente, fazendo-a emergir enquanto ação voluntária e consciente, modulando a minha intersensorialidade e trazendo à tona a fulguração do espaço que oblitera o espaço

linear e o tempo, cronológico e mensurável, me fazendo ver o *real* enquanto *freqüências e modulações reverberativas imediatas*, em suspensão *vibrátil* comigo?” Resumindo: “Como a tela me deseja?”.

Giacometti executa um pêndulo com a freqüência atencional moduladora em uma configuração espacial que, para nós, que vemos “de fora” da relação atencional estabelecida para a pintura, seria a de um movimento pendular em um plano tridimensional, com a triangulação modelo-Giacometti-tela. Portanto, para que essa constatação da vivência atemporal e da produção voluntária de espaço-tempo possa se fazer real há uma questão: se essa temporalização fosse possível de ser vivida, realmente vivida, frente a uma tela plana, nós deveríamos ser capazes de navegar livremente entre as ordens de grandeza, fazendo emergir não a percepção de uma perspectiva linear, mas de uma **dinâmica perspectiva**, saindo da ação hipnótica que no cotidiano, constitui para nós as graduações ilusórias do espaço plano. Pela descrição abaixo, é isso que acontece:

Sua telas. Visto no ateliê (um tanto escuro. Giacometti respeita a tal ponto todas as matérias que se zangaria se Annette acabasse com a poeira das vidraças), pois não posso tomar muita distância, o retrato surge de início como um entrelaçamento de linha curvas, vírgulas, círculos fechados atravessados por uma secante, linha em rosa, cinza ou preto – um estranho verde aí também se agrega –, entrelaçamento muito delicado que ele estava fazendo, onde sem dúvida se perdia. Mas tenho a idéia de levar o quadro para o pátio: o resultado é espantoso. À medida que me afasto (cheguei a abrir a porta do pátio, a sair na rua, recuando vinte ou vinte e cinco metros), o rosto surge em todo o seu modelado, impõe-se – segundo o fenômeno já descrito e próprio às figuras de Giacometti –, vem ao meu encontro, funde-se em mim e se precipita de volta na tela de onde partira, com uma presença, uma realidade e um relevo terríveis. (GENET, 2000: p 45-46)

Giacometti não sustentou a ação de varredura macro afetiva durante o processo de produção. Ele sustentou uma varredura focal micro-afectiva para que fosse possível nos “igualar-mos”. A tela, portanto, cede ao desejo de Genet, devido ao fato de que cada intensidade micro-perceptiva preendida, *padecida*, está associada a um movimento desejante atencional, uma ação *de fazer*. Essa ação o aproxima de quem pintou a tela da qual agora *padece*, mas simultaneamente *faz*, ao mover a atenção focal voluntariamente por intensidades microafectivas, microperceptivas, que se acumularam nessa imagem obliterando o referencial macroperceptivo da neurose ocular, neurose intersensorial. Continuando a citação de Genet (2000):

Disse “seu modelado”, mas trata-se de outra coisa. Pois creio que ele nunca se preocupou com tons, nem com sombras, nem com valores convencionais. E consegue uma rede linear feita apenas de desenhos dentro do desenho. Porém – e então não compreendo mais –, sem nunca buscar o relevo por meio de sombras ou tons, nem por meio de qualquer convenção pictórica, obtém o mais extraordinário dos relevos.

“Relevo”? Se observo melhor a tela, essa não é a palavra mais adequada. Trata-se antes de uma dureza inquebrável que a figura obteve. Ela teria um peso molecular extremamente grande. Não se pôs a viver à maneira de certas figuras que dizemos vivas porque são apreendidas num momento preciso de seus movimentos, porque são marcadas por um acidente que só pertence à sua história; é quase o contrário: os rostos pintados por Giacometti parecem ter reunido tamanha vida que já não lhes resta nenhum segundo a viver, nenhum gesto a fazer, e (não que tenham acabado de morrer) conhecem enfim a morte, pois um excesso de vida ali está acumulado. Visto a vinte metros, cada retrato é uma pequena massa de vida, dura como um cascalho, cheia como um ovo, que poderia alimentar sem esforço cem outros retratos. (pp. 46-47)

E ainda:

Como ele pinta: recusa a estabelecer uma diferença de “nível” – ou de plano – entre as diversas partes do rosto. A mesma linha, ou conjunto de linhas, pode servir para a face, o olho e a sobrancelha negra e curva: uma linha contínua constitui a face, o olho e a sobrancelha. Não existe sombra do nariz sobre a face, ou melhor, se existir, essa sombra deve ser tratada como parte do rosto, com os mesmos traços, curvas, todos igualmente válidos. (p. 47)

A questão que emerge então, é que ambos os movimentos, micro e macro perceptivos, devem estar ativos no imediato para se sustentar o diferencial que não reduz a ação perceptiva à apenas uma *captura* de atenção, mas sustentando e potencializando a consciência de si, o *sentido de si*, o **sentido da postura**, em relação ao meio ambiente **imediato**. Como afirma Godard (Godard e Rolnik, 2004).

Em dado momento, os dois extremos seriam: ou estou bloqueado num olhar objetivo, ou estou num transe completo. De fato, o ideal é poder efetuar idas e vindas. (p. 74)

Então entendemos porque a figura que está na tela de Giacometti vai ao encontro de Genet, funde-se nele e se precipita novamente na tela de onde havia partido, com uma presença, uma realidade e um relevo terríveis. Como afirma Godard (Godard e Rolnik, 2004):

E aí, não é uma regressão, pois não estou submerso por algo, mas é voluntariamente que crio um diferencial. Há ainda o Outro, depois não há mais. Caso eu só tenha um olhar objetivo – isso parece louco – não há mais o Outro. O que me permite criar um diferencial, quer dizer, recolocar em movimento a alteridade, o outro, é ser capaz de tomar outro caminho. (p. 74)

Como vimos, um olhar exclusivamente *subjetivo* levaria a um transe completo e um olhar exclusivamente *objetivo* anularia a alteridade, o que traria outro tipo de transe, a neurose perceptiva. Para se fazer um *cavalo de Tróia*, portanto, é necessário que um ou

mais sentidos permaneçam **intersensorialmente** como **apoio instintual** para o movimento de flutuação consciente dos demais.

Como, na relação com a tela, o olhar permanece flutuante efetuando **mergulhos** no espaço-tempo perceptivo e sustentando a varredura espaço-temporal por intensidades, colocando a atenção-pática-rítmica, pulsátil, em ação – que equivale ao fato da tela ir até Genet e fundir-se nele – tal acontecimento obriga a intersensorialidade a um **rearranjo interno**, ou seja, algum **outro sentido** irá sustentar a **dinâmica perspectiva** que está ativa na visão, estabelecendo involuntariamente, **reflexamente**, a sensação de equilíbrio do corpo com o meio – que equivale ao fato de a figura se precipitar novamente na tela de onde partira. Assim, a tela me destona e me põe a viver no imediato, pois ao **ceder junto com meu investimento atencional visual objetivante**, me surpreende, me desequilibra, me fazendo tomar consciência simultânea do meu próprio peso, do meu próprio corpo, da minha própriocepção interna, da minha dinâmica intersensorial, da minha própria pel etc, num assombro imprevisível – que equivale à presença, a realidade e ao relevo *terríveis*. A consciência se desloca da abstrata “mente”, concebida pelo delírio neurótico, para o concreto e vibrátil corpo¹¹: os outros sentidos são ativados simultaneamente à visão e a consciência se vê corporal, pulsante, viva, pois, imediatamente desejada.

Para o **fruidor**, ocorrerá então a sensação imediata da alteridade, pois, como afirma Hubert Godard (Godard e Rolnik, 2004), **a primeira alteridade é essa propriocepção interna em meus próprios sentidos e a vitalidade da minha própria plasticidade intersensorial**.

Portanto, essa capacidade de ser tomado entre dois pólos no interior de cada sentido permite criar um diferencial. Esta dupla apreensão cria o primeiro sentido da alteridade. A primeira alteridade não é o Outro exterior, mas antes essa dissociação em cada um de meus sentidos.

Sim, a possibilidade de um devir-outro de que eu falava há pouco depende de habitar esse paradoxo entre as duas modalidades de exercício dos sentidos...

Certamente. Sabe-se que, na criança, num primeiro tempo há esse olhar, ela ainda não tem história, mas um olhar que seria pura sensação. (p. 75)

¹¹ O termo *corpo vibrátil* é um termo cunhado por Suely Rolnik e pode ser encontrado na seguinte referência: ROLNIK, Suely, «D'une cure pour temps dénués de poésie », In: Lygia Clark, de l'oeuvre à l'événement. Nous sommes le moule, à vous de donner le souffle, catálogo de exposição, Suely Rolnik & Corinne Diserens (Eds.). Nantes: Musée de Beaux-Arts de Nantes, 2005 . Tradução brasileira: Lygia Clark, da obra ao acontecimento. Somos o molde, a você cabe o sopro. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2006; pp. 13-26.

Podemos então, viver em nome próprio: a atenção à tela se transforma em uma atenção a si mesmo: o *sentido de si* é o *sentido da postura* imediata, da *modulação física real do meu corpo* que inclui a *dinâmica intersensorial*.

Mas há mais uma questão: se tal evento é real e o *olhar tátil* está ativo no momento, tal evento deve acontecer também com as esculturas de Giacometti. Claro, mas então, o cavalo de Tróia não nos invadiria apenas pelo olhar:

Pelo olhar:

Retorno mais uma vez às mulheres, agora em bronze (geralmente dourado e patinado): o espaço vibra em torno delas. Nada mais está em repouso. Talvez porque cada ângulo (feito com o polegar de Giacometti quando trabalhava a argila), curva, saliência, crista ou ponta arranhada do metal não estejam eles próprios em repouso. Cada um deles continua a emitir a sensibilidade que os criou. Nenhuma ponta ou aresta que recorta e rasga o espaço está morta. (GENET, 2000: p.69)

Pelo tato:

Não posso evitar tocar as estátuas: desvio os olhos, e minha mão continua sozinha suas descobertas: pescoço, cabeça, nuca, ombros... Sensações afluem às pontas dos meus dedos. Nenhuma se repete, assim minha mão percorre uma paisagem extremamente variada e viva.

FREDERICO II (*creio, ouvindo, creio: A flauta mágica*) a *Mozart*: Quantas notas, quantas notas!

- Senhor, não há uma única que seja supérflua.

Meus dedos refazem o percurso dos de Giacometti, mas enquanto os dele buscavam apoio no gesso úmido ou no barro, os meus repõem seus passos com segurança nos dele. E – por fim! – minha mão vive, minha mão vê. (GENET, 2000: p. 41)

A ação de *objetivação* então, como a possibilidade *apalpatória* no caso do tato, não consegue mais evitar tão facilmente a afetação microperceptiva que constitui a base inconsciente da vitalidade existencial imediata, a base da ação de investimento libidinal: o *padecimento freqüencial* que constitui a afetação pática-rítmica no ato da varredura voluntária. O *ser tocado*, que constitui o campo perceptivo, faz emergir as intensidades microperceptivas que, vindo à tona imprevisivelmente, dão a ver que não somos nós que constituímos o espaço, mas que ele apenas **cede** ao nosso desejo de constituí-lo: **é aberto à alteridade**.

A atenção-pática-rítmica sustenta “a satisfação característica da percepção estética” e eleva-se “por sobre o limiar da percepção” fazendo com que “os fatores que determinam o que quer que possa ser chamado *uma* experiência” sejam “tornados manifestos por si próprios” (Dewey, 1974).

O riso do tempo

Como afirmou *F* em relação ao *olhar tátil*, você não iria conseguir posar se atentasse para o fato de todos estarem te tocando com o olhar. Como funciona a arte neste ponto? É simples qualquer ação pessoal com qualidade/sentido libidinal imediatos para quem a opera, estabelece a qualidade/sentido e a intensidade do fluxo de passagem, que nomeamos **poesia**. Isso pode ir até um movimento de recepção de estímulos tensionais e a sua liberação imediata, assim como ocorre na infância, na plurissensorialidade fluída do bebê, como afirmou Godard, sem que isso precise passar por uma ação consciente.

A potencialidade de um trabalho, ou seja, a implicação consciente possível com esses estímulos, aumenta de acordo com a acuidade técnica daquele que opera o meio de propagação que está servindo ao seu próprio processo de *modulação pulsátil* na relação com a alteridade do meio ambiente imediato.

Se tal evento vem à tona para alguém pela primeira vez, com sua qualidade/sentido imediato, então a passagem da neurose perceptiva para um estado de relação imediata com as intensidades reverberantes no meio, poderá fazer emergir o espaço-tempo, como vimos, como fulguração imediata de intensidades em suspensão, em plena ação perceptiva: **o mundo vem a mim tal como é, porque ele vem do modo como ele passa imediatamente por mim: o *foco geográfico* que oblitera o *foco representativo simbólico*. Faz-se assim, emergir a possibilidade de compartilhamento imediato de um estado de coisas sustentando pela pura reverberação libidinal ao *outro*, necessária para que qualquer evento mantenha seu sentido real.**

Uma vez que essa percepção, saudável, dificilmente consegue voltar desse estado de atenção imediata e pática-rítmica para o estado de psiconeurose, que é um estado doentio, a única opção que resta ao artista é produzir, produzir, produzir e gritar ao mundo o que ele vive, para que possa ser minimamente compartilhado, do contrário, a possibilidade de ele conseguir a reverberação libidinal por parte de outras pessoas, algo vitalmente necessário, não será possível de ser estabelecido, pois o estado do real é o que determina a consistência do investimento libidinal que pode se instaurar.

Acredito que esse seja talvez o motivo principal de muitos dramas pessoais vividos, ou seja, dramas que emergem por uma **dupla consumação**: a própria dificuldade em gritar ao mundo seu problema, o que constitui os dramas pessoais vividos com a arte, por exemplo, e a dificuldade do mundo em ir de encontro aos eventos que ali se passam e os sustentarem, o que constitui o estado neurótico ou normopata do campo cultural. Esse é o

motivo pelo qual a arte é comumente associada à loucura no campo cultural e ao mesmo tempo, o motivo pelo qual a arte é considerada a maior das realizações humanas, no campo cultural. Pois, como afirma Winnicott¹²:

Através da expressão artística esperamos manter contato com nossos *selves* primitivos, de onde os mais intensos sentimentos e as sensações mais terrivelmente pungentes derivam. Somos de fato pobres se formos apenas sãos. (p. 36)

A psicose é muito mais *terra a terra* e diz muito mais respeito aos elementos da personalidade humana e à existência do que a psicose; (citando a mim mesmo!) somos de fato pobres se formos apenas sãos. (p. 36)

É fundamental para nós que não encontremos clinicamente nenhuma linha nítida que demarque os limites entre a saúde e a esquizofrenia já instalada. Enquanto reconhecemos a importância do fator hereditário na esquizofrenia, e enquanto esperamos ver as contribuições feitas em casos individuais de doenças físicas, olhamos com desconfiança para qualquer teoria da esquizofrenia que distancie o sujeito dos problemas da vida cotidiana e dos universos do desenvolvimento individual e um dado ambiente. Reconhecemos a vital importância da provisão ambiental, em especial no início da vida infantil do indivíduo; sendo, por essa razão, que damos um destaque maior ao estudo do ambiente facilitador em termos humanos e em termos de crescimento humano, na medida em que a dependência adquire significado. (ABRAM, 2000: p. 36)

Pela relação com uma obra de arte, o que antes estaria *inconsciente* emerge enquanto *modulação do pensamento* no imediato e este, saindo conscientemente dos esforços de *antecipação* da ação, portanto mais relaxado, pode se deixar afetar pela *qualidade/sentido dos estímulos/afetações presentes e involuntárias*, ao não impor-se uma memória voluntária para o que *deva ser* pensado e conseqüentemente para o que *deva ser* visto ou feito.

Estamos considerando então, que esses *acontecimentos reais* só podem existir para nós devido à emergência, em nossa experiência cotidiana, de um *plano atencional do desenvolvimento do ritmo no vínculo desejante com a alteridade* e as produções poéticas são uma chance de reverberação pelo *outro*, para a possível propagação da *qualidade/sentido real* do que quer que se possa chamar de *compartilhamento vital* no campo cultural.

Houve longas pausas entre cada uma dessas observações pronunciadas em vozes inexpressivas e monótonas. De pé na beira do canteiro de flores, o casal se mantinha imóvel, e juntos eles fizeram pressão para enfiar a ponta da sombrinha dela bem fundo na terra mole. Tal ação e o fato de ele ter a mão sobre a dela expressavam de um modo

¹² ABHRAM, Jan. A linguagem de Winnicott: Dicionário das palavras e expressões utilizadas por Donald W. Winnicott. [Tradução de Marcelo Del Grande da Silva]. Rio de Janeiro, Livraria e Editora Revinter Ltda., 2000.

estranho seus respectivos sentimentos, como aquelas palavras curtas e insignificantes expressavam também alguma coisa, palavras com asas curtas para seu corpo tão prenhe de significado, inadequadas para levá-las longe e assim pousando desajeitadamente nos próprios objetos comuns que as circundavam e que a seu tato inexperiente eram tão maciças: mas quem sabe (desse modo pensaram eles, ao espetarem a sombrinha na terra) que precipícios não estão ocultos nelas, ou que encostas de gelo não estão brilhando ao sol do outro lado? Quem sabe? Quem já viu isso antes? Mesmo quando ela se perguntava que tipo de chá poderia ser servido em Kew, sentia ele que alguma coisa assomava por trás de suas palavras e por trás delas se mantinha, vasta e sólida; e muito lentamente a neblina se levantou revelando – oh, meu Deus –, que formas eram aquelas? – mesinhas brancas e também garçonetes que olharam primeiro para ela e depois para ele; e houve uma conta que ele pagaria com uma moeda real de dois xelins, real mesmo, totalmente real, garantia-se ele, pondo os dedos na moeda em seu bolso, real para todo mundo, a não ser para eles dois; aliás, para ele já começava a parecer real; e aí – mas, sendo por demais excitante continuar de pé e pensando, ele puxou a sombrinha para fora da terra, com um safanão, e mostrou-se impaciente para achar o lugar em que se tomava chá em companhia dos outros, como os outros.

“Vamos, Trissie; está na hora do chá.”

“Onde é que se *toma* chá por aqui?”, perguntou ela, com o mais estranho frêmito de animação na voz, olhando vagamente ao redor, deixando-se arrastar e arrastando sua sombrinha pela trilha na grama, virando a cabeça para este lado ou aquele, esquecendo-se completamente do chá, querendo chegar lá embaixo e depois mais baixo ainda, lembrando-se de orquídeas e grous entre flores silvestres, um pagode chinês e uma ave de crista vermelha; e ele sempre a levá-la” (WOLF, 2005: p.120-121)

Quando se atinge esse estado de consciência então, se torna possível olhar para um outro tipo de espelho e ver o outro, ver a si próprio, atravessando a tosca parede de gelo do espelho comum que responde aos nossos movimentos de maneira ***completamente previsível***.

Como disse Dewey (1974), *uma* experiência só pode ser realizadora ao entrar na corrente geral das experiências, de outras experiências. O problema vital emerge, no entanto, quando tal experiência não se trata de ser uma obra artística, mas sim **a própria vida de quem a produz**.

É a **confiança** na sensação real e imediata de uma vivência poética **compartilhável** no plano atencional do desenvolvimento do ritmo *no cotidiano*, que traz à tona a possibilidade de um encontro poético *vital*, sustentando a possibilidade de *compartilhamento* do desejo em suspensão e abrindo o espaço para a *zona intervalar da movência da libido*. A **confiança** no próprio inconsciente, como aquilo que *guia* o movimento de cada gesto, só pode ser conscientemente operada a partir de um fator muito importante em nossas vidas: **a qualidade/sentido de uma atenção-pática-rítmica que abre o espaço-tempo imediato da movência do desejo à revelia de qualquer tipo de convenção social pré-estabelecida, pois quando estamos de fato abertos ao outro e este outro aberto a nós, o que convém emerge imprevisivelmente e imediatamente e não há engano possível**.

O que faz emergir a ética é a nossa competência de, a cada relação **imediate** com a alteridade, *deixar vir* no imediato, um possível *vínculo desenhante*, para um possível *compartilhamento vital*. É nesse ponto que emerge a possibilidade de “uma aventura humana de todo diferente” e “mais precisamente moral, sem dúvida”.

Mas a Giacometti talvez tivesse sido igualmente necessária essa condição inumana a nós imposta, para que sua nostalgia se tornasse tão grande a ponto de lhe dar força para lograr sua busca. Seja com for, toda a sua obra me parece ser essa procura, visando não só o homem, mas também não importa o quê, o mais banal dos objetos. E quando consegue despojar o objeto, ou o ser que escolheu, de suas máscaras utilitárias, a imagem que nos dá é magnífica. Recompensa merecida, mas previsível. (GENET, 2000: p.12)

No entanto, talvez restemos sempre longe dessa qualidade de compartilhamento que exige uma qualidade/sentido de urgência paradoxalmente muito calma, em relação ao meio que nos rodeia.

Conclusão

Espaço e tempo não são eventos separados na percepção humana. A arte é um estado de tempo, uma urgência crítica da vida, e toda a produção que não alça ao seu próprio estado de tempo está fadada a abandonar o que lhe é vital.

Assim, diferenciar um trabalho teórico e científico de um trabalho poético, é apenas um modo de constituir mais uma diferenciação de meios e modos de operação para uma ação vital. Isso se faz real se a pessoa que opera o meio e o modo teórico e científico de produção consegue fazer com que tal desenvolvimento alce ao seu próprio estado de tempo, ou seja, consegue transformá-lo em arte, em algo seu, em algo próprio.

Quando pensamos em arte tendemos a achar que é um exercício de um “alto grau” de desenvolvimento, porém a arte se constitui através de uma **errância**, mesmo quando alcança a possibilidade de aproximação de dois movimentos essenciais à sua propagação, o da errância e o da implicação potencial com o outro em seu desenvolvimento, o que lhe proporciona o que quer que possamos chamar de “precisão”.

A questão vital é que tal evento não se faz a partir de um estilo de desenvolvimento *a priori* para que possa vir à tona, o que ele precisa é de um **desejo forte**, uma necessidade intrínseca de quem produz, a ponto de acolher até mesmo as limitações que lhe são impostas e sustentar o seu desejo de propagação, acessá-lo de qualquer maneira na relação com meio de produção, para ser capaz de levá-lo ao esgotamento de suas possibilidades de modulação.

Esse evento potencialmente encerra um aprendizado que vai levando à possibilidade de se implicar de modo inventivo com muitos meios possíveis de produção ao mesmo tempo, dependendo do direcionamento do desejo de quem atinge esse estado de coisas. Mas certas qualidades de desenvolvimento exigem um foco no mínimo operacional, que não necessariamente é escolhido por nós, às vezes é simplesmente inevitável, frente ao tipo de inquietação que nos move.

A partir de então, para cada um de nós, resta a inquietação e o prazer das produções e a consciência afetiva de fazê-los passar a cada pessoa com a qual conseguimos estabelecer algum contato, no sentido de auxiliar a trazer à tona a possibilidade de tal aprendizado para si mesmas.

Não há segredos na vida, e essa afirmação, portanto, constitui um só segredo inesgotável, cujos matizes se produzem apenas pelas próprias limitações que impomos a nós mesmos enquanto atores da nossa própria vida. Nosso desejo é múltiplo e aprendemos apenas através dele e das qualidades/sentido de relação que estabelecemos.

Para vencer nossas limitações e superar as nossas próprias tendências “pré-conceituosas” há alguns exercícios que ajudam. Começar propagando teorias apenas para fixar esquemas, não é exatamente algo que possa ser apontado como uma ajuda muito potencial ao aprendizado nesse sentido. A começar pela estilística que se instila em nossos corpos através dessas “tradições”, pois tudo é uma dupla consumação. A prova de que não precisamos ser tão vorazes em nossos ímpetos organizacionais e ordenadores é que qualquer criança parece ser muito mais apta e rápida em saber o que está em movimento dentro de nós, do que nós mesmos. Do contrário, resta a nós, pensarmos as competências que estamos dispostos a perder pelo caminho.

Enfim, em relação a essa concepção de percurso, a **atenção-rítmica** é um cavalo de Tróia, um dos *possíveis*. Não é o foco principal do trabalho, mas aquilo que era possível apontar a partir de exercícios objetivos e perceptíveis, que apresentavam resultados práticos e possíveis de serem reiterados de muitas maneiras por nós mesmos, em exercícios cujas qualidades/sentidos relacionais vão muito além do que uma teoria poderia comentar.

Nesse sentido seria melhor recorrer à literatura, ou ao prazer imediato de qualquer leitura mais fluída que pudesse modular as intensidades de um desenvolvimento mais empático. De resto, acho, que pelo menos em relação aos aspectos que me propus a analisar neste trabalho, é possível entender razoavelmente o quanto a presença da alteridade e o modo de concebê-la pode ser vital, e o quanto as produções poéticas podem ser aquilo a dar, a cada um de nós, a possibilidade de nos implicarmos diretamente com que nos é mais urgente e potencializador de nossa própria vida. O título do trabalho não é a *atenção rítmica* e sim, *Elos de contato*, e esses somos nós.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABRAM, Jan. *A linguagem de Winnicott: Dicionário das palavras e expressões utilizadas por Donald W. Winnicott*. [Tradução de Marcelo Del Grande da Silva]. Rio de Janeiro: Livraria e Editora Revinter Ltda., 2000.
- BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. [Tradução de Márcia Valéria Martinez de Aguiar]. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BECKETT, Samuel. *Proust*. [Tradução de Arthur Nestrovski]. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. [Tradução de Diogo Mainardi]. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- DEPRAZ, N.; VARELA F. e VERMERSCH P.. A redução à prova da experiência in *Études Phénoménologiques*, Tome XVI, Nos. 31-32, 2000. Original: Natalie DEPRAZ, Francisco VARELA & Pierre VERMERSCH: *La réduction à l'épreuve de l'expérience*, pp.165-184. [Tradução de André Eirado e Virgínia Kastrup].
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia*, vol. 1. [Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa]. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia*, vol. 4. [Tradução de Suely Rolnik]. São Paulo: Editora 34, 1997.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. [Tradução de Peter Pál Pelbart]. Rio de Janeiro, Editora 34, 1992.
- DEWEY, John. A arte como experiência – Cap.III: Tendo uma experiência in *Os pensadores*. São Paulo: Abril S.A. Cultural e Industrial, 1974.
- FREUD, S. (1912/1969) “Recomendações aos médicos que exercem a Psicanálise”. *Obras Completas de Sigmund Freud*. v.XII. Rio de Janeiro: Imago. (citado por KASTRUP; No prelo)
- GENET, Jean. *O ateliê de Giacometti*. [Tradução de Célia Euvaldo]. São Paulo, Cosac & Naify Edições, 2000.
- GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. [Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão]. São Paulo: Editora 34, 1992.
- HESSE, Hermann. *O lobo da estepe*. [Tradução de Ivo Barroso]. Rio de Janeiro, Editora Record, 1998.
- KASTRUP, Virgínia. A aprendizagem da atenção na cognição inventiva in *Psicologia e Sociedade*; 16 (3): pp. 07-16; set/dez 2004.

KASTRUP, Virgínia. *A invenção de si e do mundo: uma introdução do tempo e do coletivo no estudo da cognição*. Campinas: Papyrus Editora, 1999.

KASTRUP, Virgínia. O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo in *Psicologia e Sociedade*. No prelo.

LAPLANCHE, J. E PONTALIS, J. – B. (1976) *Vocabulário de Psicanálise*. Lisboa: Moraes. (citado por KASTRUP; No prelo)

LORD, James. *Um retrato de Giacometti*. [Tradução de Célia Euvaldo]. São Paulo, Editora Iluminuras Ltda, 1998.

FÉDIDA, Pierre. *Não estar em repouso com as palavras*. Entrevista com Pierre Fédida. Psicanalista e filósofo. Analista de Lygia Clark em Paris. Por Suely Rolnik para “Lygia Clark, do objeto ao acontecimento: projeto de ativação de 26 anos de experimentação corporal”. Paris, 15 de julho de 2002. Em *Lygia Clark: da obra ao acontecimento. Somos o molde. A você cabe o sopro*, catálogo publicado por ocasião da exposição que leva o mesmo título, organizada pelo Musée des Beaux Arts de Nantes, França (08 de outubro a 31 de dezembro de 2005) e pela Pinacoteca do Estado de São Paulo. Brasil. (25 de janeiro a 26 de março de 2006) com a colaboração da Associação Cultural “O Mundo de Lygia Clark”. Curadoria Suely Rolnik e Corinne Diserens. (pp. 69-70)

GODARD, Hubert. *Olhar cego*. Entrevista com Hubert Godard. Abordagem terapêutica do corpo. Mestre de conferência na Universidade de Paris VIII e Professor no Rols Insitut Bulder, Colorado. Por Suely Rolnik para “Lygia Clark, do objeto ao acontecimento: projeto de ativação de 26 anos de experimentação corporal”. Paris, 21 de julho de 2004. Em *Lygia Clark: da obra ao acontecimento. Somos o molde. A você cabe o sopro*, catálogo publicado por ocasião da exposição que leva o mesmo título, organizada pelo Musée des Beaux Arts de Nantes, França (08 de outubro a 31 de dezembro de 2005) e pela Pinacoteca do Estado de São Paulo. Brasil. (25 de janeiro a 26 de março de 2006) com a colaboração da Associação Cultural “O Mundo de Lygia Clark”. Curadoria Suely Rolnik e Corinne Diserens. (pp. 73-78)

PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda livros na cidade de Lisboa. Organização de Richard Zenith. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. [Tradução de Raquel Ramallete, Laís Eleonora Vilanova, Lígia Vassalo e Eloísa de Araújo Ribeiro]. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

ROLNIK, Suely. *Corpo Vibrátil – Arte, política e subjetividade*. Texto não publicado.

ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. São Paulo: Círculo do Livro S.A., 1984.

STRAVINSKY, Igor. *Poética musical* (em 6 lições). [Tradução de Luiz Paulo Horta]. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda., 1996.

SYLVESTER, David. *Entrevistas com Francis Bacon – A brutalidade dos fatos*. [Tradução de Maria Teresa Resende Costa]. Impresso na Itália, Cosac & Naify Edições Ltda., 1995.

VERMERSCH, P. (2002a) La prise en compte de la dynamique attentionnelle: éléments théoriques. *Expliciter*, 43, pp.27-39. (citado por KASTRUP; No prelo)

VERMERSCH, P. (2002b) L'attention entre phénoménologie et sciences expérimentales: éléments de rapprochement. *Expliciter*, 44, pp.14-43. (citado por KASTRUP; No prelo)

WINNICOTT, D.W. *O brincar e a realidade*. [Tradução de José Octávio de Aguiar Abreu e Vanede Nobre]. Rio de Janeiro, Imago Editora Ltda.,1975.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*. [Tradução de Luiz Henrique Lopes dos Santos]. [Introdução de Bertrand Russell]. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

WOLF, Virgínia. *Contos completos*. [Tradução de Leonardo Fróes]. São Paulo, Cosac Naify, 2005.

INTERNET

LATOUR, B. (2003) "Promises of constructivism".
www.ensmp.fr/~latour/articles/article/087.html (citado por KASTRUP; No prelo)

Anexo

Voltei para casa e depois de dormir um pouco aconteceu... começou a me dar uma vontade louca de escrever. Já assomando em minha memória a idéia das *convenções sociais* etc, e, **de súbito**, veio-me a imagem de um olhar que na mesma manhã vasculhava o índice de um determinado livro e cuja atenção *saltou* frente a um tópico específico, sem que lhe tivesse dado mais atenção naquele momento fugidio, em meio à minha busca voluntária por outra coisa no momento. Então, fui àquele tópico novamente e mais um encontro interessante me encontrou. Voltemos a um momento anterior desse texto, onde eu desejei decantar imediatamente tal passagem:

É a **confiança na sensação real e imediata** de uma *vivência poética compartilhável* no *plano atencional do desenvolvimento do ritmo no cotidiano*, que traz à tona a possibilidade de um *encontro poético*, sustenta o *desejo em suspensão compartilhável* e abre o espaço para a *zona intervalar da libido*. A **confiança no próprio inconsciente**, como aquilo que *guia o movimento de cada gesto*, só pode ser conscientemente operada a partir de um fator muito importante em nossas vidas: a **qualidade/sentido de uma atenção-pática-rítmica que abre o espaço-tempo imediato da movência do desejo à revelia de qualquer tipo de convenção social pré-estabelecida, pois quando estamos de fato abertos ao outro e este outro aberto a nós, o que convém emerge imprevisivelmente e imediatamente e não há engano possível.**

Nos exemplos clínicos fornecidos por Winnicott em um texto de 1969, *The Mother-Infant Experience of Mutuality*, há uma crítica específica ao “analista possuidor de uma moralidade analítica rígida que não admite o toque”. (...)

Ilustração 3

“Este exemplo foi extraído da análise de uma mulher de quarenta anos (casada e com dois filhos) que não obteve uma completa recuperação em uma análise anterior, que durou seis anos, com uma colega minha. Concordei com minha colega em ver o que a análise com um homem iria produzir, e então demos início a um segundo tratamento. O que escolhi para descrever tem a ver com a necessidade absoluta que esta paciente tinha de – de tempos em tempos – me encontrar. (Temia dar esse passo com uma analista por causa das implicações homossexuais que isso acarretaria.) Uma variedade de intimidades foi tentada, em especial aquelas que se referiam à alimentação e ao manejo. Houve episódios de violência, até que, em um momento em que estávamos juntos, aconteceu de segurar sua cabeça entre minhas mãos. Sem que houvesse uma ação deliberada por parte de qualquer um de nós o ritmo foi aumentando cada vez mais. Era bastante acelerado, cerca de 70 por minuto (c.f.

batimentos cardíacos). Precisei esforçar-me a fim de adaptar-me a um tal ritmo. No entanto, ali estávamos nós, com a **mutualidade** sendo expressa em termos de um leve, porém persistente, movimento. Estávamos nos comunicando sem empregarmos uma única palavra, o que se dava em um nível de desenvolvimento que não exigia da paciente que tivesse uma maturidade mais avançada do que aquela que descobriu possuir na regressão à dependência da fase de sua análise.

Esta experiência, com frequência repetida, foi de grande valia para a terapia. A violência que havia levado a ela foi entendida, então, como uma preparação e um teste complexo para a capacidade do analista de ir ao encontro das diversas técnicas de comunicação dos primórdios da infância.

Esta experiência rítmica compartilhada ilustra bem aquilo a que quero fazer referência nos estágios precoces do cuidado do bebê. As pulsões instintuais do bebê não estão envolvidas de uma forma específica. O que é essencial é a comunicação entre o bebê e a mãe em termos da anatomia e da fisiologia de corpos que estão vivos. O assunto pode facilmente ser elaborado, e os fenômenos mais importantes serão as evidências cruas da vida, como os batimentos cardíacos, os movimentos e o calor da respiração, ou seja, os movimentos que apontam para a necessidade de uma mudança de posição etc.” (ABRAM: 2000: pp.70-71)

Então, já lembrando de *F* e outras vivências pessoais em sessões de modelo-vivo, fui ao prefácio desse mesmo livro, fuzei o início, e depois meu olhar foi ao último parágrafo onde Jonathan Pedder afirma:

Enquanto refletia sobre como este livro poderia ser utilizado, fui conduzido à mútua criatividade da brincadeira de rabiscos, na qual Winnicott e seus pequenos pacientes podiam, alternadamente, construir os traços de uma linha, cada um contribuindo para a construção de algo que possuía um significado para as duas partes. Então – passei a considerar por um momento as duas citações que Jan nos apresenta no princípio do livro. Uma fez-me pensar no próprio livro: a outra diz respeito à mãe e ao bebê – ou será uma outra coisa? ... agora é a sua vez... (ABRAM, 2000)

E então, fui fuçar as duas citações escolhidas que estariam no início do livro de Jan Abram:

Venha ao mundo com criatividade, crie o mundo; é apenas o que você cria o que possui significado para você.

Para a maior parte das pessoas esta última parte é que deve ser encontrada e posta em prática. (ABRAM, 2000)

“E o barulho, de como as pessoas estão... tem gente que não faz nenhum barulho desenhando, tem gente que **“rrrrrrzrzrzzzrzrzi”**.”

“Barulho sempre é bom, de desenho, para mim.”

Sua vez