

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E FILOSOFIA – ICHF
DEPARTAMENTO DE PSICOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA**

CRISTIANE BREMENKAMP CRUZ

**MOVIMENTOS DE CONVERSÃO DA ATENÇÃO E EXPERIÊNCIA DE
TRANSFORMAÇÃO DE SI E DO MUNDO**

Orientador: Prof. Dra. Marcia Moraes

Niterói, agosto de 2014.

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE – UFF
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E FILOSOFIA - ICHF
DEPARTAMENTO DE PSICOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA**

CRISTIANE BREMENKAMP CRUZ

**MOVIMENTOS DE CONVERSÃO DA ATENÇÃO E EXPERIÊNCIA DE
TRANSFORMAÇÃO DE SI E DO MUNDO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Psicologia do Departamento de Psicologia da Universidade Federal Fluminense, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Psicologia.

Linha de Pesquisa: Subjetividade, Política e Exclusão Social.

Orientadora: Marcia Moraes

Niterói, agosto de 2014.

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá

C957 Cruz, Cristiane Bremenkamp.
Movimentos de conversão da atenção e experiência de
transformação de si e do mundo / Cristiane Bremenkamp Cruz. – 2014.
132 f.
Orientadora: Marcia Moraes.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense,
Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de Psicologia,
2014.
Bibliografia: f. 129-132.
1. Psicologia. 2. Atenção. 3. Experiência. 4. Subjetividade.
I. Moraes, Marcia. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de
Ciências Humanas e Filosofia. III. Título.

CDD 150

CRISTIANE BREMENKAMP CRUZ

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dra. Marcia Moraes
Universidade Federal Fluminense

Prof. Dr. Roberto Novaes de Sá
Universidade Federal Fluminense

Prof. Dra. Luciana Vieira Caliman
Universidade Federal do Espírito Santo

Prof. Dra. Virginia Kastrup
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Niterói, agosto de 2014.

AGRADECIMENTOS

Sou só agradecimentos a todos que iluminaram meu caminho nestes dois últimos intensos anos, feitos de um Tempo pulsado, Criador, repleto de movimentos diferenciadores.

À Marcia Moraes, agradeço a amistosa acolhida na UFF, especialmente o manejo delicado e atento e por soltar a corda nos processos de deriva deste trabalho.

Aos professores Roberto Novaes e André do Eirado, agradeço as boas conversas nos três semestres de disciplina em que estivemos juntos, que reverberam muito neste trabalho. Ao Roberto, pela escuta clínica e respiração serena, e ao André, pelos sustos que me forçavam o pensamento.

À Luciana Caliman, pelo entusiasmo com o Rio, que me contagiou. Agradeço muito a amizade e confiança, manifestos desde a época da graduação em Psi na UFES, que reverbera ainda hoje em parcerias.

À Virgínia Kastrup, que tem sido importante na minha formação através de seu trabalho, agradeço o aceite ao convite para esta banca final.

Ao Nelson Lucero, agradeço imensamente a amizade e apoio na vinda pra UFF, por tudo que pudemos partilhar na graduação em Psi e ainda hoje. Por cada momento de escuta e cuidado, cada café com boas conversas e pelos livros que chegavam cuidadosamente via correio.

À Janaína César, agradeço imensamente a amizade, por não adiantar o que ainda não tinha condições de “pegar” e por dispendar seu tempo em tantas boas conversas e nos momentos em que precisei de ajuda. Fico muito admirada com a coragem dedicada de nos ensinar “pelas costas”.

Ao José Carlos Brandão, agradeço o esteio, o apoio e a partilha na experiência clínica, por cada acolhida nos momentos de desorientação e cada desvio produzido quando me fixava demais. *Gracias, muchacho!*

Aos participantes que se disponibilizaram a conversar comigo nas prosas desdobradas neste trabalho. Agradeço muito a abertura e por dispendarem gentilmente seu precioso tempo em minha companhia. Muito agradecida!

Aos amigos, todos, que tem estado presentes em minha vida. Aos que dividiram uma casa: À Camila, por ter compartilhado nestes dois anos um lar *com cara de lar*, pelas experiências gastronômicas, musicais e todas as aventuras descobrindo o RJ; A Hevelyn, pela partilha de uma casa aconchegante no segundo ano e as boas conversas nas quais encontrávamos apoio uma na outra; À Fran, que me recebeu, forasteira, logo que cheguei ao RJ, agradeço por ter me ensinado muitas pequenas coisas sobre convívio mútuo.

Aos amigos da UFF: Flavinha, pela alegria dos saraus de poesia em sua casa e por todo axé nordestino; À Eto e Jefté pela mineirice compartilhada nas idas à biblioteca, agradeço as visitas ao pôr-do-sol; À Diogo, pelas praias e primeiros momentos no RJ. À Alê Rotenberg, por todo compartilhamento e estudos, a amizade que brotou entre nós e as conversas que me faziam pensar dias depois. Ao grupo de orientandos da Marcia, Rita, Eleonora, Talita, Jô, Elis, especialmente Cris Kjniq que leu boa parte do meu trabalho com sugestões e pontuações valiosas, à Cida, pelo aconchego de sua casa e à Marília, pela troca nas caronas até a UFF. Agradeço a turma de mestrado pela partilha nas disciplinas, à professora Maria Lívia, pela boa parceria na aula de metodologia. À Rita, que me ajudou com as questões burocráticas sempre que precisei. Ao Limiar, pelos limiares que os encontros suscitam.

Aos capixabas que encontrei no RJ: aos amigos Leandro e Thais, pela alegria dos passeios de bicicleta; À Zildinha e Luise por cada encontro repleto de carinho e saudades da terrinha.

Aos capixabas que se mantiveram por perto, apesar das distâncias. À Ivana, agradeço imensamente a amizade e acompanhamento que temos constituído, pelos telefonemas cheios de compartilhamento e cuidado mútuo. Ellen, amiga e madrinha da psi, pra sempre no meu coração, agradeço muito à amizade, os e-mails e as músicas. À Gisely, pelo abraço caloroso de cada encontro. À Ariele e Nat, pelos tempos juntas no grupo de pesquisa da Lu, que reverberam em amizade e acompanhamento mútuo.

Aos cariocas da gema, especialmente ao amigo Ricardo Fernandes, pela partilha poética e cada boa conversa regada de uma escuta tão genuína; Ao Glauber, por ter me inundado de biologia, agradeço a composteira doméstica e os bons hábitos eco- sustentáveis; Ao amigo André Alfradique pela companhia nas idas à Fiocruz, à turma do *Terrapia*, agradeço ao Tembiuporã, às rodas que eram uma gira.

À Sanga, ao CEBB, pelo apoio infundável, pelo refúgio. Agradeço o sonho compartilhado de constituir Terras Puras. Rosu, Tarso, Teresa, Ana, Cherene, Marcus, Tê, Lu, Sandrinha, Jê, Samyra, Luizes, Eliane, Lili, Zé... Meu coração vibra em forte agradecimento à sustentação coletiva das práticas. *Tashi Delek!*

À minha irmã caçula Juliane, que cresceu e se tornou grande amiga. À meu irmão Paulo, sempre me mostrando com seu jeito manso que eu não ter pressa para viver.

Especialmente, agradeço o amor de minha mãe Laira Maria, que quanto mais o tempo passa mais admiro pela força na lida ao criar seus três filhos. E ao meu pai, por incentivar quando pequena a companhia dos livros.

A Capes, por financiar (boa parte) das condições para que este trabalho se realizasse.

RESUMO

Com este trabalho nos propomos a pensar alguns movimentos de conversão da atenção, forçando sua experimentação através do exercício da escrita. Na primeira parte da pesquisa, nas interlocuções com experimentações propostas por Maturana e Varela (2001), Varela (1992), Herrigel (1999), entre outros, exercitamos uma primeira prática de conversão da atenção. Ao gerar um descolamento em relação à responsividade a que somos muitas vezes submetidos, acessamos uma dimensão experiencial pouco explorada - o surgimento das relações em sua produção coemergente - de inseparabilidade entre eu e o outro. Nesta parte do trabalho, apontamos o benefício que esta operação de conversão da atenção proporciona. Prosseguimos em seguida um caminho que, embora descontínuo, certamente tangencia as questões que colocávamos anteriormente: a relação entre a percepção, os regimes atencionais, a criação e a ação, especialmente a partir das discussões realizadas por Bergson em *Matéria e Memória* (1999), mas também em outros livros e por outros autores, entre eles Deleuze (1985, 1990), Deleuze e Guattari (1998) e Vincianne Despret (2013). A partir de Bergson destacamos dois gestos da atenção que coexistem na experiência, mas apresentam direções distintas. Por um lado, uma “atenção utilitária” que gera o aparecimento do mundo com centro de referência em nós. Por outro lado, uma qualidade especial da atenção de onde emerge a quebra sensório-motora dos mecanismos de reação do corpo. Afirmamos a potência desta segunda via, enfatizando sua expressão especialmente 1) no encontro com a arte; 2) no exercício de abertura e disponibilidade ao outro. Na terceira parte da pesquisa, a discussão sobre os regimes de conversão da atenção vai ganhando novos contornos. Mostramos algumas modificações em relação ao projeto inicial deste trabalho; tais deslocamentos dizem respeito ao próprio processo de reconhecimento atento de que esta pesquisa era feita. Por fim, contamos ainda com a maneira cuidadosa e atenta de o documentarista brasileiro Eduardo Coutinho (2008) entrevistar, inspirando-nos em seu trabalho para a realização de algumas conversas com praticantes de modalidades circenses.

Palavras-chave: conversão da atenção, experiência de coemergência, produção de subjetividade.

ABSTRACT

In the present work we consider some attention-converting moves, forcing this experimentation by means of writing. The first part of this research employs our first attention-converting practice, conceived in dialogue with experimentations by Maturana and Varela (2001), Varela (1992), Herrigel (1999) and others. By promoting detachment from the responsiveness to which we are often subjected, we can access a seldom explored dimension of experience – in which relationships come into being through co-emergent production – the inseparability of the I and the other. In this section, we point out the benefits this attention-converting operation provides. We then follow a path which, albeit discontinuous, certainly touches the questions we had posed before: the relationship between perception, attentional regimes and action, based specially on discussions put forward by Bergson in *Matéria e Memória* (1999), but also on other books and other authors, including Deleuze (1985, 1990), Deleuze and Guattari (1998) and Vincianne Despret (2013). Following Bergson (1999), we highlight two attention gestures that coexist in experience, but exhibit distinct directions. On the one hand, a “utilitarian attention” that generates the world centered around us. On the other hand, a special feature of attention from which the sensorimotor breakage of the body’s reaction mechanisms emerges. We affirm the potency of this second way, emphasizing its expression especially 1) in the contact with art; 2) in exercising openness and availability towards the other. The third part of this work outlines the discussion on attention-converting regimes under new light. We show how this project has changed in the course of its development; such displacements follow the very process of attentive acknowledgment this research comprised. Lastly, we took part in Brazilian documentarian Eduardo Coutinho’s (2008) careful and attentive way of interviewing, which inspired us to engage in conversations with a few circus performers.

Keywords: attention-conversion, experience of co-emergence, production of subjectivity

SUMÁRIO

1.Introdução: Do caminhar se faz um caminho.....	1
2.De mundos representados à experiência dos mundos: dimensão relacional e diferenciadora constituinte do viver.....	19
2.1. Algumas transformações sensíveis: Fragmentos de <i>Akahige</i>	19
2.2. Tempo de ativar nossa potência relacional.....	22
2.3. Experimentar as surpresas do olhar.....	23
2.4. Imagens de Escher: Atenção à circularidade fundamental na qual nos constituímos.....	35
3.Movimentos de conversão da atenção: quebra do equilíbrio sensório-motor e experiência de transformação de si e do mundo.....	44
3.1. Direções da atenção e mundos que se avizinham.....	44
3.2. Bergson e os regimes atencionais entre a percepção, a criação e a ação.....	48
3.3. Três aspectos materiais no processo de produção de subjetividade.....	50
3.4. Conversão da atenção na experimentação com a arte.....	59
3.5. Gradações entre reconhecimento automático e reconhecimento atento.....	71
4.Voltar não deixa de ser um modo de ir	94
4.1. Algumas questões pinçadas em conversas: “O registro é uma inscrição real, não <i>do</i> real”	110
4.2. <i>Triangulação</i> dos palhaços e a emergência de um horizonte comum	113
4.3. <i>Quedas e cascatas</i> no exercício da acrobacia.....	117
4.4. <i>Circo Firuliche</i> , mágico barco de luzes.....	120
5.Considerações finais	124

Referências bibliográficas.....	128
Filmografia.....	132

A função da arte/1

Diego não conhecia o mar. O pai, Santiago Kovadloff, levou-o para que descobrisse o mar.

Viajaram para o sul.

Ele, o mar, estava do outro lado das dunas altas, esperando.

Quando o menino e o mar enfim alcançaram aquelas alturas de areia, *depois de muito caminhar*, o mar estava na frente de seus olhos. E foi tanta a imensidão do mar, e tanto o seu fulgor, que o menino ficou mudo de beleza.

E quando finalmente conseguiu falar, tremendo, gaguejando, pediu ao pai:

-Me ajuda a olhar!

Eduardo Galeano

1.Introdução: Do caminhar se faz um caminho

Este trabalho se realizou seguindo um fio de questões que nos habitava e, ao mesmo tempo, iam sendo produzidas. A depender dos encontros que íamos fazendo, das indicações que surgiam nos diferentes espaços onde transitávamos, grupo de estudos, nas aulas, entre amigos, a fina teia sensível às questões que nos rondavam podiam ser tocados, como sinais em uma noite negra imensa - como sugere Deleuze (1998) ao ressaltar que não somos afetados senão por aquilo que em nós se dispõe a ser tocado.

Há uma circularidade criadora, pois aquilo que vemos se confunde com nossos olhos, tanto quanto os objetos de nosso interesse se confundem com nós mesmos. A malha deste trabalho, o estofado de onde emerge, as questões que o rondam, apontam a experiência desta circularidade - que se realiza mesmo quando dela não nos damos conta.

Quando iniciamos este trabalho de mestrado algumas questões tinham maior relevância, mas em seguida se modificaram, dando lugar a outras questões que nos tangenciavam e ganharam relevo, até constituírem a configuração apresentada neste momento. O aspecto de alteração das questões que rondaram em nós é interessante, pois diz dos efeitos do tempo e dos encontros retroagindo sobre o trabalho. Afinal, a realização traz consigo um imprevisível nada que muda tudo, de modo que não é possível anteciparmos suas linhas de invenção e de costura.

Lembro-me de Bergson (2006, pág. 114) contando-nos que certa vez lhe perguntaram o que ele teria a dizer sobre o futuro da literatura. Despontava a segunda grande guerra e os jornais e revistas desviaram-se das terríveis inquietudes do presente para pensar naquilo que ocorreria mais tarde, uma vez a paz restabelecida. O futuro da literatura, em particular, preocupava-os. Foram então até Bergson perguntar como ele o representava.

Bergson então declara, um pouco confuso, que não o representava.

“O senhor não percebe, pelo menos, certas direções possíveis? Admitamos que não se possa prever o detalhe, o senhor não terá, pelo menos uma ideia do conjunto? Como o senhor concebe a obra dramática do amanhã?” (BERGSON, 2006, pág. 114).

Bergson nos conta que sempre se lembrará da surpresa de seu interlocutor quando lhe respondeu: “*se eu soubesse o que será a obra dramática do amanhã eu mesmo a faria*” (BERGSON, 2006, pág. 114). O seu interlocutor ficou muito surpreso, pois certamente concebia a literatura futura como encerrada, desde aquele momento, em não se sabe que armário de possíveis e, então, Bergson deveria, por suas relações já antigas com a filosofia, ter conseguido junto a ela a chave do armário. “Mas, disse-lhe eu, a obra da qual o senhor fala ainda não é possível” (BERGSON, 2008, pág. 115). – “Mas, é preciso que ela o seja, uma vez que se realizará.” – “Não, ela não o é. Concedo-lhe, no máximo, que ela *o terá sido*” (ibid. pág. 115 – *grifos nossos*).

Enquanto escrevo estas palavras, a sensação, o ar da chegada em uma nova cidade e início do mestrado me acompanha. É comum entrarmos neste percurso – como de resto em outras tantas atividades da vida - com um projeto a ser realizado segundo critérios que, de saída, definimos. Logo que o iniciamos, no entanto, não demora até que se mova, que mexa e se abale, seja através conversas despreziosas que parecem mudar o rumo e nos fazem pensar por longos dias, ou através de encontros que vamos fazendo ao longo do percurso, das leituras e releituras com ar de novidade, ou mesmo após ultrapassarmos limiares de nós mesmos, os quais se efetuam a despeito de nós. O tempo debruçado vai fermentando e trabalhando algo que se gesta e procura ser expresso.

Não que certa orientação e estofo não sejam pertinentes, tampouco devemos abrir mão de alguma organização que nos dê coordenadas. A questão é nos familiarizarmos com o desarranjo das formas, habitando a imprevisível novidade que se desenrola - o que nem sempre é fácil, especialmente quando o relógio parece correr ao contrário, galopando contra o tempo vagaroso das modificações inscritas na superfície de nós mesmos. Ainda que a novidade seja a regra, não é raro insistirmos em regular sua expressão, tentando mantê-la constante.

Como, a este respeito, Bergson nos chama atenção:

Gostaria de voltar aqui a um assunto do qual já falei, a criação contínua de imprevisível novidade que experimentamos a todo instante. Devo, por exemplo, assistir a uma reunião; sei quais pessoas ali encontrarei, em volta de que mesa, em que ordem, para discussão de que problema. Mas que essas

peças venham, sentem-se e falem como eu esperava que fizessem, que digam o que eu de fato pensava que diriam: o conjunto dá-me uma impressão única e nova, como se fosse agora desenhado num único traço original por uma mão de artista. Adeus, imagem que eu me havia formado dessa reunião, simples justaposição, antecipadamente figurável, de coisas já conhecidas! Como minha representação é pobre, abstrata, esquemática, diante do acontecimento que se produz!(BERGSON, 2006, pág. 104).

Não é também o que experimentamos na realização deste trabalho? Com estas indicações Bergson nos aponta a dimensão de invenção e novidade radical de que o tempo é portador, nos encontros que nele fazemos. É deste modo também que a feitura desta pesquisa ganhou expressão: por mais que prefigurássemos um caminho, sua realização se deu pelas vias que o próprio caminhar abria.

A primeira parte deste trabalho é o seu meio. Quer dizer, iniciamos com alguns fragmentos do texto que compôs o momento da qualificação desta pesquisa. Àquela época um “tom” para o trabalho ia sendo produzido. A partir do acompanhamento de algumas cenas de um filme, nas interlocuções com experimentações propostas Maturana e Varela (2001), Varela (2003), Herrigel (1999), entre outros, exercitamos uma prática de conversão da atenção: e se ao invés de olharmos para o mundo que se apresenta aparentemente dado diante de nós, fizéssemos um giro em direção ao próprio olhar que lançamos ao mundo? Quer dizer, quais os efeitos de, *olhando para o olhar*, acompanharmos o próprio surgimento e modo de operar de nossa visão? Nesta parte do trabalho, apontamos o benefício que esta operação de conversão da atenção proporciona. Ao gerar um descolamento em relação à responsividade a que somos muitas vezes submetidos, acessamos uma dimensão experiencial pouco explorada – o surgimento das relações em sua produção coemergente - de inseparabilidade entre nós e o outro; entre mundo e sujeito.

Na escrita desta parte do trabalho, ao habitarmos a experimentação que ao mesmo tempo propúnhamos, dialogamos, inclusive, com alguns mestres de tradições budistas, além de tangenciarmos os exercícios a que se propõem para o acesso à experimentação da natureza coemergente de nossas relações. Como aos poucos se pode notar, o exercício de conversão atencional vai se delineando como a principal questão a nos rondar neste momento do trabalho. Por enquanto, a conversão atencional comparece como possibilidade de destrancar a aparente solidez da realidade, pois, embora haja uma inseparabilidade entre sujeito e mundo,

muitas vezes experimentamos a realidade como independente de nós, “cimentando” e solidificando a experiência, o que inevitavelmente nos traz muitos sofrimentos.

Enquanto escrevo, neste momento, sobrevêm até a mim os ares dos anos de pesquisa e estudos em torno da produção do diagnóstico de déficit de atenção e hiperatividade (TDAH). Na pesquisa que realizei quando era ainda graduanda em psicologia na Universidade Federal do Espírito Santo, acompanhávamos, discutíamos e problematizávamos a ampla e complexa teia em torno da produção deste diagnóstico. Para além do caráter social e político de sua produção, aliado a todas as vicissitudes econômicas em relação ao medicamento¹ indicado para seu tratamento, é forçoso olharmos para o fato de que realmente as pessoas tem experimentado, no contemporâneo, um regime atencional que configura um descolamento em relação à experiência. Quer dizer, somos solicitados a participar de várias atividades ao mesmo tempo em que respondemos a elas sem nos darmos conta de sua realização. Não é incomum experimentarmos-nos deste modo, o que gera efeitos perniciosos, impondo limites em nossos modos de nos relacionarmos conosco, com o outro e com o mundo.

Recordo-me do dia da apresentação, na feira de iniciação científica na UFES, desta pesquisa que realizei ainda na graduação. Ao longo do corredor que dispunha uma série de *banners* com resultados e discussão de pesquisa de alunos de vários cursos, prefigurava nosso banner: *O Transtorno de Déficit de Atenção e Hiperatividade – TDAH - no ES: Uma Análise das Políticas e Práticas em Educação/ Educação Especial no Centro de Referência para Alunos portadores de Necessidades Educativas Especiais (CRAPNEE) / Vila Velha*. Ao longo do dia ficávamos ao lado do banner, aguardando qualquer pessoa que fizesse contato e estivesse interessada em compartilhar alguma questão referente a nosso trabalho. Uma amiga que havia participado comigo do mesmo grupo de pesquisa me acompanhava. Nossos trabalhos eram diversos, mas havia entre eles muitos atravessamentos. Enquanto estivemos por lá, para nossa surpresa, muitos alunos e funcionários da Universidade estiveram por perto,

¹ O metilfenidato é comercializado no Brasil como Ritalina. Sua vinculação ao diagnóstico de Transtorno do Déficit de Atenção e Hiperatividade (TDAH) tem sido fator predominante de justificativa para o crescimento de sua produção e consumo. Além da Ritalina, existe no mercado nacional, desde 2004, um medicamento similar chamado Concerta. A principal diferença apresentada entre o Concerta (liberação controlada) e a Ritalina é o modo de absorção da substância. Sendo o Concerta liberado no organismo mais lentamente, o usuário necessitaria ingerir o medicamento somente uma vez ao dia, diferente da Ritalina, prescrita em duas ou, menos frequentemente, três doses diárias (Cruz, Cristiane. 2011 – informações descritas em meu relatório de pesquisa da iniciação científica, referenciado no final deste trabalho).

rondavam, até que por fim conversavam conosco sobre a utilização do metilfenidato, princípio ativo recomendado no tratamento de TDAH. Diziam ainda, alguns deles, como haviam se “autodiagnosticado” através da leitura da descrição de sua sintomatologia veiculada na internet, contando-nos das vicissitudes de ser portador de tal “síndrome” ao relembrar momentos da vida em que sua expressão se manifestava.

Algumas pessoas referiam-se ao uso medicamentoso que elas próprias faziam, outras diziam de um parente, um amigo, ou um “conhecido de um conhecido” que o utilizava. Na instituição que havíamos realizado a pesquisa os diagnósticos de TDAH recorriam, principalmente, no tratamento por uso de medicamentos. A questão que nos saltava aos olhos era o alastramento desta forma de tratamento, aliada à experiência de sofrimento que efetivamente as pessoas nos relatavam, além de toda complexidade em torno desta produção diagnóstica. Pois, ao caminharmos na pesquisa, descobriríamos que o diagnóstico de TDAH funcionava como uma espécie de “*passse*” para uma rede de benefícios, tais como possibilidade de professor auxiliar nas escolas de ensino fundamental da prefeitura, ou mesmo de acesso a uma carteirinha que permitia aos diagnosticados e a um de seus familiares circularem livremente pelos ônibus da cidade. Em suma, uma série de recursos era disponibilizada a partir desta via, sendo o diagnóstico um instrumento mais complexo do que apenas a categorização que muitas vezes já impunha.

A abrangência do uso medicamentoso do metilfenidato não se resumia ao tratamento médico do TDAH. Eram comuns também os relatos de uso para “turbinar” a atenção, o que acontece especialmente com pessoas em situação preparatória para a realização de exames, como vestibulares e provas para concursos.

Neste trabalho, não foi nosso objetivo aprofundarmos uma discussão em torno da produção e difusão maciça deste diagnóstico, tampouco das repercussões políticas de seu alastramento. Comparece nele, por outra via, uma afirmação das qualidades e potências atencionais, contrapondo-se a seu déficit. Quer dizer, como podemos experimentar um alargamento do espaço entre os movimentos do mundo que repercutem sobre nós e a devolutiva destes movimentos por meio nossos atos? Em outras palavras, como gerar um descolamento diante da responsividade a que somos tantas vezes submetidos? Como produzir uma qualidade de presença mais adensada que nos permita estar com o outro de maneiras

mais lúcidas e alegres? Como acessarmos a dimensão de não solidez das experiências, desidentificando-nos do sofrimento que esta solidez produz? Em suma, como acessarmos, efetivamente, a experiência de inseparabilidade entre nós e o mundo?

A primeira parte deste trabalho se configura com o levantamento destas questões que, ao serem colocadas, por si só geram efeitos que retroagem sobre nós, incitando-nos a sua experimentação. Ao destacarmos a dimensão de um “si vazio de si” (Varela, 1992) sem ancoragem definitiva ou de uma vez por todas constituído, possibilita-se pensarmos o aspecto de interdependência e coemergência que nasce da produção de nossas relações. Por diferentes vias tentamos dimensionar seu acesso, sendo a escrita uma ferramenta que nos permitiu habitar com mais expressividade este exercício de conversão atencional.

Na segunda parte deste trabalho, prosseguimos um caminho que, embora descontínuo, certamente tangencia as questões que colocávamos anteriormente: a relação entre a percepção, os regimes atencionais, a criação e a ação, especialmente a partir das discussões realizadas por Bergson em *Matéria e Memória* (1999), mas também em outros livros e por outros autores, entre eles Deleuze (1985; 1990), Deleuze e Guattari (1998) e Vincianne Despret (2013). Através da narrativa de uma cena cotidiana, captamos um momento de conversão atencional. Apresentamos uma discussão sobre a percepção como inscrita num corpo que age, que é centro de ação e que é, antes de tudo, centro de interesse e seleção. A partir de Bergson destacamos dois gestos da atenção que coexistem na experiência, mas apresentam direções distintas. Por um lado, uma “atenção utilitária” que gera o aparecimento do mundo com centro de referência em nós. Por outro lado, uma qualidade especial da atenção de onde emerge a quebra sensório-motora dos mecanismos de ação e reação do corpo. Afirmamos a potência desta segunda via, enfatizando sua expressão especialmente no encontro com a arte e no exercício de abertura e disponibilidade ao outro.

Bergson (2006) afirma que a experiência com a arte tem potência de provocar uma mudança de direção da atenção, menos voltada para a realidade objetivada e naturalizada da vida prática. E lembra-nos ainda que, nesta ruptura sensível, acompanha-se uma qualidade de emoção que se assemelha em muito à sensação de obrigação. Ele ressalta, no entanto, que esta sensação difere da obrigação definida como aquilo que não encontrará resistência, ou que “só imporá o consentido” - sendo, por outro lado, próximo à sensação de obrigação naquilo que

“*impõe alguma coisa*” (BERGSON, 1978; pág. 33). Destacamos o papel das emoções neste processo de ruptura e acesso à quebra sensório-motora do corpo, distinguindo ainda duas qualidades de emoção que são descritas por Lapoujade (2013) a partir da leitura de Bergson (1979).

A seguir, nossa discussão sobre os regimes de conversão da atenção vai ganhando novos contornos. Ainda em companhia de Bergson (1999) distinguimos dois processos de reconhecimento que se operam na experiência: o reconhecimento automático - efeito de um mecanismo instantâneo e motor do corpo – e o processo de reconhecimento atento – a partir do qual há exigência de uma postura de tateio e exploração, de abertura e passeio, para além do que uma atenção utilitária captaria. Esta segunda postura se aproxima da experimentação narrada por Eduardo Galeano no pequeno texto que abre este trabalho. O menino Diego viajara para o sul com seu pai, Santiago, a fim de conhecer o mar. Depois de muito caminharem, finalmente o mar se apresenta diante de seus olhos. Porém, era tamanha a imensidão e tanto seu fulgor, que Diego mal conseguia olhá-lo, de modo que o menino ficou mudo, paralisado diante de tamanha amplitude. Aos poucos, ainda gaguejando, Diego pede a seu pai – *me ajude a ver!* Neste momento, podemos sentir a alegria expressa em suas palavras.

O processo de reconhecimento atento se opera diante daquilo que quebra nossos esquemas bem definidos de ação e reação. A experimentação com a arte, quando esta nos “pega”, provoca em nós esta experiência, geralmente acompanhada de uma sensação de paralisia – que não se confunde com impotência. Pelo contrário, é um momento de recuo no qual ensaiamos imergir na duração da matéria expressiva que se apresenta diante de nós. A comunicação com a arte nos leva a retornar à nossa própria experiência e apreendê-la como variação. Este retorno, no entanto, não se opera em direção à individualidade, nem gera uma postura intimista. Pelo contrário, experimentamos a quebra sensório-motora e o acesso ao processo de diferenciação de si e do mundo.

O movimento de reconhecimento atento prefigura este exercício de imersão, exigindo titubeios e reinvestidas, uma postura, um *étos* de mergulho e aproximação, que repercuta neste trabalho em sua dimensão metodológica. Quer dizer, operamos um exercício de pensar a própria constituição desta pesquisa através do processo de reconhecimento atento, o que se

configura na costura realizada com a terceira parte deste trabalho. Nela, voltamos ao início da proposição do projeto de pesquisa que nos trouxe ao mestrado.

Ao longo de sua apresentação, a partir de fragmentos retomados, mostramos algumas modificações em relação ao projeto inicial deste trabalho, deslocamentos que diziam respeito ao próprio processo de reconhecimento atento de que esta pesquisa era feita. Isto é, a partir de fragmentos de textos, narrativas e materiais diversos, voltamos às questões que àquela época colocávamos, tecendo um fio de inteligibilidade para nosso percurso.

Ainda na terceira parte do trabalho, propomo-nos a conversar com alguns praticantes de modalidades circenses, o que configurava nosso projeto inicial. Nesta parte do trabalho, contamos ainda com a maneira cuidadosa e delicada de o documentarista brasileiro Eduardo Coutinho (2008) entrevistar, inspirando-nos em sua postura de disponibilidade para o encontro e para as conversações. As entrevistas, seguindo este norteamento, pautaram-se no exercício de atenção aos titubeios, aos lapsos na fala, silêncios e retomadas diferenciadoras do discurso, em suma, aos gestos que coincidem com a potência de variação de si e do mundo, inscritas em cada encontro. Deste modo, na terceira parte do trabalho, o processo de conversão atencional continua em curso, seguindo esta terceira nuance: a conversão da atenção no exercício da conversação.

Deste modo, apresentamos o que *foi* possível na realização do trabalho que segue nas próximas páginas. Concordamos mais uma vez com Bergson na afirmativa de que olharmos para esta dimensão de produção incessante que nos engendra tem a potência de nos tornar mais “*alegres e fortes*” (BERGSON, 2006, pág. 121), pois assim sentimo-nos participar, criadores de nós mesmos, do mundo que habitamos.

Ao longo destes dois anos infundáveis imprevistos mudaram muitas vezes nosso rumo, e agradecemos por cada um deles, pois repercutem nesta pesquisa em sua configuração final, e no trabalho que pudemos realizar sobre nós mesmos.

2.De mundos representados à experiência dos mundos: dimensão relacional diferenciadora constituinte do viver

2.1) Algumas transformações sensíveis: Fragmentos de *Akahige*²

Em “*Akahige*” (Barba Ruiva) de Akira Kurosawa, 1965, acompanhamos o percurso de transformações na formação de um jovem médico de Nagasaki. O recém-formado Noburo Yasumoto chega como residente na clínica Koshikawa, mantida com muito custo e poucas verbas para atender a população da região periférica de Tóquio, onde se localiza esta clínica coordenada pelo firme e temerário médico Kyojo Niide, mais conhecido como “*Barba Ruiva*”. O jovem Yasumoto, quando chega, exala um tom arrogante e pretensioso. Esta é a paisagem onde nasce Yasumoto e o mundo que ele habita: o jovem sustenta, de modo enfático, uma postura de separatividade entre ele e o que o rodeia.

<< Sou Handayu Mori. É bem difícil aqui. Mas se quiser, pode aprender muito. Útil no futuro>> um residente lhe diz enquanto o acolhe numa terna conversa... *<<Não serei útil aqui! Estudei para servir aos grandes Xoguns³! Era para eu ser doutor de Xoguns>>*, debate-se e se contorce Yasumoto.

Ao longo de seu convívio com Barba Ruiva e com os pacientes e residentes da clínica, no entanto, algumas transformações quase imperceptíveis passam a ocorrer, a contra pelo de sua teimosia (numa espécie de transformação incorporal que o cinema permite captar). Estas modificações sensíveis no modo de estabelecer relação emergem a medida que passa a ser afetado diferentemente, entre um encontro e outro, no fortuito do cotidiano que fratura e desestabiliza seus modelos constituídos de estabelecer relação, derretendo suas certezas mais sólidas como gelo que devém água em dias ensolarados...

² Oitavo filme dirigido por Akira Kurosawa, *Akahige* (traduzido para o português como “*Barba Ruiva*”) é uma produção japonesa de 1965.

³ O filme se passa no Japão feudal, século XIX. “*Xogum*” era o título dado aos comandantes militares responsáveis por derrotar os povos do norte que tentaram invadir o Império desde o século VII. Posteriormente, tornou-se o nome do cargo do governante do país, durante três séculos.

Há nos encontros estranhamento, hesitação, choques, acolhida dos processos que o distanciam dele mesmo, produzindo uma lacuna que o crispa e estremece seus modos habituais de se relacionar.

<<Os intestinos dela estão saindo! Empurre-os para dentro!⁴

Desfaleci na minha primeira operação também. Vai se acostumar >>

<<Não, nem mesmo posso olhar um homem morrendo. Para mim, isto é horrível (...).

Como está Rokusuke?>>

<<Ele morreu. Sem dizer uma palavra>>

<<Você acha que a morte dele foi solene? (...)

A dor e a solidão da morte me amedrontam (...)>>,

<<Mas o Dr. Niide olha para isto diferentemente. Ele olha os corações deles, como olha os seus corpos... Provavelmente por isso, ele disse solene>>.

Haveria meios de Yasumoto passar ileso no contato com todos a seu redor? Na lida com a pobreza que assola a região, sobretudo, com a morte, sempre ao lado, à espreita, avisando e lembrando a todos da finitude da vida (*De qual vida? De como se vive?* São questões que já não pode deixar de colocar...). As modificações em seu modo de se relacionar tornam-se mais consistentes a partir do encontro com Otoyoy, a primeira paciente sob seus cuidados na clínica onde passa a residir.

Acompanhamos a cena que nos apresenta a menina Otoyoy.

Cabelos longos e olhar assustado, ela vive – desde que sua mãe veio a falecer – com uma senhora que a pegou para *mantê-la*. Esta senhora é cafetina de uma “casa de moças” e as trata a todas de modo bastante rude e despotencializador. A cena inicial do episódio que a apresenta é inscrita sob o signo da violência: a senhora chicoteia Otoyoy, fortemente, repetidamente, decididamente. Não cansa de esbravejar - “*fiz muito por esta menina. A mãe dela morreu aqui em frente. Ela nem era parente, mas fiz o funeral e a alojei*”. - “*Então sou sua mãe adotiva*”, - ela prossegue. - “*Ninguém pode reclamar sobre o que eu fizer com ela*”.

⁴ Diálogo entre Mori e Yasumoto, que se passa enquanto realizam uma delicada operação com uma paciente recém-chegada na clínica.

A cena chama atenção, pois a senhora que encarna a violência também chora além de esbravejar, chora enquanto esbraveja, conquanto sofre também (somos instados a pensar que manter a menina sendo chicoteada é seu único modo de se *relacionar...*). Na cena que a segue, Otoyó aparece esfregando o chão, repetidamente, fortemente, decididamente (a impressão que temos agora é que manter o chão limpo é também o único modo que Otoyó encontrou de reparar uma sensação de dívida por continuar sendo mantida viva). “*Novamente, só para me atacar*” - a senhora volta a esbravejar – “*quando acontece algo que ela não gosta, volta a esfregar*”.

Os médicos Barba Ruiva e Yasumoto, da clínica desta vila próxima, acompanham o desenrolar da cena. A esta altura, Yasumoto toca a testa de Otoyó, que está ardendo em febre. A menina, assustada, vira-se bruscamente. - “*Veja? Sempre contra. Devolvendo despeito pela bondade*” - a senhora ri enquanto balbucia. - “*Uma febre alta*” -, diz Yasumoto. - “*Nós a levaremos*” -, anuncia Barba Ruiva. - “*Você está brincando?*” *Tentando deixa-la livre? Você?* - E a senhora corre até a janela, gritando desesperada enquanto tenta manter Otoyó por perto, aprisionando ambas numa corrente de servidão. Segue o aparecimento dos vizinhos, acusando os dois médicos de meterem-se onde não são chamados. “*É melhor você sair*” – os vizinhos respondem. “*Vai se machucar*”.

Após uma épica cena em que se travam lutas físicas, Barba Ruiva e Yasumoto levam Otoyó até a clínica onde trabalham. Ela será a primeira paciente aos cuidados do jovem médico. E, a partir deste encontro, acompanhamos imperceptíveis mudanças que só bem aos poucos vão ganhando consistência, entre Otoyó e Yasumoto, no modo como estabelecem relação, entre eles e entre eles e os demais, fazendo surgir mundos mais amplos, para ambos. <<*Quando ela olha fixo para mim, não sei o que fazer*>>, desconcerta-se Yasumoto. Vemos que algo se fratura no encontro, embaralhando seus esquemas habituais. No primeiro momento do ensaio desta relação Otoyó sequer é capaz de elevar os olhos, e passa dias sem falar. “*Aquela noite, ela falou pela primeira vez*” - Yasumoto registra em seu caderno de notas.

Há no encontro disponibilidade, atenção a si, atenção ao outro, e para o modo como surgem ali, naquele tatame que os abriga. “*Agora, coma isto. Sua febre está baixa. Temos que fazer você ficar forte*”. Mas Otoyó não consegue compreender o que se passa nas linhas de

diferenciação que estão operando neste relacionar. “*Por que não fui esbofeteada? Por que ele não me esbofeteou?*” Ela pergunta repetidamente, perplexa da nova condição. E enquanto se assusta, esfrega, torna a esfregar o chão, decididamente, fortemente, repetidamente.

Aos poucos e de modo sensível acompanhamos a marcação de uma brusca consistência na alteração da relação, pois Otoyó está ainda a esfregar o chão e, no entanto, o esfregar não é mais marcado pelo signo do medo e da amargura, mas por uma atmosfera de cuidado e respeito mútuo. Otoyó enquanto esfrega não rasga o chão. Outro plano de relação é estabelecido, que possibilita coemergirem diferentemente.

2.2) Tempo de ativar nossa potência relacional: “a cada um dos movimentos do nosso corpo tudo muda, como se girássemos um caleidoscópio⁵”

O que nos chama atenção nos percurso Yasumoto e nos encontros que trava na clínica onde passa a residir? Acompanhamos as mudanças que vão sendo operadas nele, fraturando seus esquemas habituais, produzindo hesitações em seu discurso afiado, escutando o que em seus corpos era sensível nos encontros. Nada muda e, no entanto, algo estremece seus modos de se relacionar. Yasumoto passa a confrontar-se diferentemente na imediatidade que o presente convoca. Há volteios e derrapagens, por certo. Ora atenta-se para os mundos nos quais se produzem, ora o mundo aparece apartado deles.

Compartilhamos destes seus volteios, também nós. Quantas vezes não nos movimentamos nestas derrapagens, e de modo autocentrado, agimos, como Yasumoto, movidos na ignorância de separatividade entre nós e os outros?

De algum modo, no entanto, ele vai topando o exercício de pôr-se em análise, exercício de acompanhar os sentidos que constrói nas relações que estabelece. Ora atenta-se para o que Barba Ruiva lhe diz, escutando-o. Ora presta atenção aos movimentos de Otoyó, compondo-se com ela numa diferenciação que não os aparta da experiência na qual emergem.

⁵ Expressão utilizada por Bergson em *Matéria e Memória* (BERGSON, 1999; p. 23) ao ressaltar a mobilidade da experiência gerada no *relacionar-se* com as forças do mundo.

Acompanhamos nas cenas, aqui e ali, entre o preto e branco, alguma tonalidade que faz aparecer entre as linhas modelares e desconectadas do processo no qual surge com o mundo ao seu redor, também linhas de diferenciação que o atravessam e singularizam. Derrapa, atenta-se, enraivece, afeta-se, decompõe e compõe de outros modos. Entre preto e branco, não o cinza, mas um mergulho no processo que constitui estes e qualquer cor ou ponto de vista bem estabelecido, exercitando neste recuo algumas aberturas e passagens que lhe permitem movimentar-se diferentemente no viver.

As transformações em Yasumoto implicam também numa mudança na relação com todos ao seu redor, pois é assim que sempre surgimos, de modo relacional e coemergente: para que haja “*eu*” há sempre “*outro*”, um *entre-nós* que sustenta e permite nossa emergência comum. À medida que vai se experimentando diferentemente, ao atentar para a plasticidade da experiência que pode ser gerada no relacionar, Yasumoto passa a acolher os efeitos que seus gestos, falas e pensamentos produzem, para o modo como ele dá nascimento aos que o rodeiam, inseparáveis dele, no exercício sempre cotidiano no qual é ativo no processo de produzir mundos.

2.3) Experimentar as surpresas do olhar

As questões que nos movem a partir destas cenas reverberam: como produzir e experimentar, nas frestas que nos distanciam de nós mesmos, tal qual Yasumoto que nos acompanha, modos diferenciados de compor relações, atentando para os mundos nos quais surgimos sempre relacionalmente? A clínica onde reside é a mesma, a configuração espacial e social permanece e, no entanto, algo se fratura nos encontros que estabelece. O que para nós sobressai como signo expressivo no filme de Kurosawa, especialmente no percurso de Otoyō e Yasumoto, são as micro modificações que vão ganhando consistência, entre hesitações e derrapagens, entre atenção ao que se passa e produz e volteios que os apartam do mundo que os rodeia, entre cuidado nos modos de se relacionar e apatia no modo de se compor *um* mundo.

Não são bem os fatos que se modificam (a clínica com suas dificuldades, a pobreza, a miséria que assola a região, a presença da morte com que cotidianamente tem que lidar), mas o *olhar-corpo-disponibilidade* que é gerado no relacionar, nos encontros que estabelece com o que o rodeia. Sobressai a morte em vida, os processos de ruptura que o alcançam, e vemos beleza também aí, pois é quando se torna possível produzir e sustentar distintas posturas diante dos acontecimentos que o sobrevivem. Parece-nos, de algum modo, que Otoyó e Yasumoto praticaram “*experimental surprises do olhar*”, exercitando-se neste operar.

Para nos ajudar a dar corpo a experimentação desta operação transfigurativa, lembramos o trabalho desenvolvido por Maturana e Varela (2001), que nos convidam a abandonar a atitude cotidiana de estampar sobre nossa experiência um selo de inquestionabilidade, como se refletisse um mundo absoluto (MATURANA; VARELA, 2001; p.67). Este convite emerge pensando-se a experiência de qualquer coisa ‘lá fora’ validada de modo especial por nossa estrutura⁶, uma vez que somente na relação torna-se possível que algo surja nas descrições que fazemos (MATURANA; VARELA, 2001; p.68). Tal circularidade, tal encadeamento entre ação e experiência, tal inseparabilidade entre ser de uma maneira particular e o modo como o mundo nos parece ser, é a pista que os autores nos fornecem para nos movimentarmos com mais liberdade no viver. O produzir do mundo é o nosso cerne pulsante, por mais sólida que pareça nossa experiência (MATURANA; VARELA, 2001; pág. 69).

Esta indicação aponta a necessidade de suspendermos nossas certezas objetivantes e tem consequências que se estendem para amplos âmbitos de nossas vidas, uma vez que fica sugerido a dessubstancialização do caráter sólido das formas que habitamos sempre provisoriamente: ao invés de nos aferrarmos a elas podemos criar espaços de mobilidade,

⁶ Na abordagem de Maturana e Varela (2001) as estruturas coemergem com o mundo, simultaneamente. Desse modo, a estrutura do organismo é variável no decurso do tempo, posto que é emergente sempre contextualmente. E, vale ressaltar, ainda que as estruturas sejam variáveis ao longo do tempo, a organização que lhes serve de base (dinâmica autopoietica) permanece. Isto é, conquanto houver possibilidade de surgimentos de si e mundo diferenciados diante das perturbações que se oferecem aos sistemas vivos, haverá “acoplamento estrutural” entre os organismos com o meio. A dinâmica do acoplamento estrutural consiste em um processo de produção das relações que permite aos organismos permanecerem na dinâmica de produção autopoietica. Quando há impossibilidade de acoplamento estrutural, ocorre a desintegração do organismo. Vale ressaltar a distância do conceito de acoplamento estrutural para a ideia de surgimento de si e mundo pautado na adaptação. O acoplamento estrutural não é um modo de adaptação ao meio, acopla-se “*com*” o meio, no sentido de que não se atinge um ponto absoluto ou equilíbrio final. O mundo resta sendo fonte de perturbação (*breakdown*) do estado do sujeito, e vice-versa.

construindo passagens em meio às objetivações identitárias nas quais nos constituímos. Como desnaturalizar o mundo que nos cerca? Como nos experimentar diferentemente na feitura de nós mesmos nas relações que compomos conosco, com o outro e com as circunstâncias que sobrevêm?

Questão que nos alcança a todos, no decurso de situações muitas vezes experimentadas como tão sólidas e arbitrárias. Ainda que, cada um de nós, tenhamos experimentado em diversas circunstâncias do viver momentos de ruptura os quais exigiram reposicionamentos, ainda que nestas situações tenhamos nos recolocado de outros modos frente às circunstâncias, ainda assim, parece que não nos assenhoramos deste processo de liberdade, sempre presente, possibilitador de surgimentos diferenciados nos modos de compor *um* mundo. Frequentemente, aliás, é comum ficarmos presos, ilhados, dando voltas ao redor de si mesmo, num processo de autocentramento que mais do que alegria e compartilhamento, encontra desânimo e solidez na realidade.

Por isso a questão central que move esta primeira parte do trabalho, reside num olhar para as possibilidades de “destrancar” a aparente solidez, e neste olhar atento, aguçado, fazer aparecer válvulas que desobstruem qualquer sensação de impotência e de desânimo, reinstalando processos de liberdade. Se não há fixidez que nos imobilize e se não há um modo arbitrário de se compor com os acontecimentos, então por que experimentamos tamanha responsividade diante de algumas circunstâncias, apregoados por paixões que geram apegos ou na aversão exigente de distanciamentos? O que acontece para experienciar tamanho enredamento, sucumbindo-nos em mundos aparentemente já dados?

A direção que apontamos neste texto guarda o esforço laborioso de fazer lembrar a dimensão que objetivamos “*compreender*”, qual seja, do princípio da coemergência em sua relação com os processos de liberdade, assenhorando-se deste movimento ao acompanhar o que se passa em nosso pensamento: as representações que surgem a cada vez, observando-as minuciosamente aparecer e desaparecer, sem travar qualquer luta ou batalha, mas “espiando” atentamente, sem ignorar a força deste exercício, nas relações que travamos com o mundo, a cada instante. Compreender guarda aqui conexões com a combinação de dois radicais latinos: “*com* (junto) e *prehendere* (tomar, agarrar), o que significa tomar alguma coisa e unir-se a

ela” (Thich Nhat Hanh, 1995, pág. 39), produzindo uma experiência direta deste princípio, mais do que limitada em sua ação intelectualizada.

Pois, afinal, não é incomum vivenciarmos relações de modo atribulado, mais imiscuídos em pensamentos sobre a vida do que nela estando efetivamente presente. Imaginamos o que há para fazer, e planejamos um futuro que ainda não é, esquecendo-nos de dar conta das mínimas atividades nas quais nos engajamos num presente imediato. Muitas vezes experimentamos a realidade como se dela nos pudéssemos apartar, entre os burburinhos que o passado arrasta e as promessas de um futuro que pisca distante de nós, em arremedos do presente, como se houvesse um mundo pronto, dado de antemão, como se fosse substancial, como se fossemos substanciais também.

Nesta experiência de separatividade, tão ilusória quanto redutora, mas experimentada com força de realidade, encontramos grandes dificuldades: os pensamentos aparecem zumbindo febrilmente, como um enxame de abelhas, planejando, antecipando, descolando-nos da experiência presente e relacional. Desabituar esta ausência é atividade dispendiosa, exigente de acompanhamento constante, de exercícios de atenção e escuta, e de acolhimento, inclusive, das dificuldades que a cada vez possam aparecer.

Por isso, ao longo deste processo de escrita, alguns intercessores⁷ serão convocados para elucidar e nos fazer lembrar a oscilação de nosso mundo experiencial aparentemente sólido. E também para nos ajudar a treinar o olhar e reativar a vivacidade do princípio da coemergência, sendo a escrita, portanto, uma superfície de tateio e ferramenta utilizada no auxílio à desobstrução do modo habitual como experimentamos a realidade.

Como convida o monge e poeta vietnamita Thich Nhat Hanh (1995), ressaltando a escrita em sua dimensão de trabalho, de tratamento sobre si, muito mais do que como jogo de palavras afeitas à erudição ou ao entretenimento:

“As palavras são aqui ferramentas que podemos usar para despedaçar e destruir nossa maneira habitual e problemática de pensar, antigos hábitos moldados pela nossa vida do dia-a-dia. São os cinzéis, alavancas e machados

⁷ Fazemos eco com Gilles Deleuze que afirma no livro *Diálogos*, com Claire Parnet: “O essencial são os intercessores. A criação são os intercessores... Fictícios ou reais, animados ou inanimados, é preciso fabricar seus próprios intercessores. Eu preciso de meus intercessores para me exprimir, e eles jamais se exprimiriam sem mim: sempre se trabalha em vários, mesmo quando isso não se vê.” (1992, pág. 156).

com os quais desmontamos nossa mobília ou rachamos a madeiras das árvores, transformando-a em lenha para o fogo. Para rachar uma tora, precisamos inserir uma cunha na fenda e martela-la até que a tora gradualmente se divida em duas. Da mesma maneira, a leitura destas linhas pode colocar uma cunha em você (...). Mas as palavras só podem ser indicações de uma dança evocativa, uma sugestão. Você precisa ver com seus próprios olhos; **experimentar diretamente a realidade da coemergência**” (Thich Nhat Hanh 1995, pág. 63).

Maturana e Varela (2001), intercessores neste trabalho, a fim de fazerem luzir o principio da coemergência, lançam mão de demonstrações simples, como as que correspondem ao âmbito de nossa experiência visual cotidiana. Num destes exemplos, apresentam-nos uma figura⁸ solicitando que cubramos o olho esquerdo, atentando fixamente para a cruz, numa distância de em média 40 cm. O que ocorre, curiosamente, é que o ponto negro da figura, de tamanho considerável, desaparece de súbito. A explicação geralmente aceita deste fenômeno é que, nessa posição específica, a imagem do ponto cai na zona da retina de onde parte nosso nervo óptico, sendo, por isso, insensível à luz. É o chamado “*ponto cego*”.

O que é interessante para tirarmos conclusões deste simples experimento, mais do que os aspectos neurofisiológicos que possam acompanhá-lo, é o fato de que raramente se enfatiza o porquê de não andarmos pelo mundo com semelhante lacuna. Nossa experiência visual é de um espaço contínuo e somente fazendo estas “manipulações engenhosas” é que percebemos a coextensividade que sempre esteve presente. A experiência do ponto cego é interessante para nos mostrar que “não vemos que não vemos” (MATURANA; VARELA, 2001; pág. 63) a base de coemergência que nos faz surgir com o mundo, isto é, a dimensão relacional que nos produz num movimento inseparável.

Como resultado, ao não acessarmos esta dimensão relacional o que experimentamos em nossos cotidianos é um processo condicionado de atribuição de independência à realidade. Isto é, ficamos sujeitos a uma sensação de separatividade, como se existissem blocos de cimento solidificando a experiência, os quais geralmente perpetuam ações responsivas e automáticas.

⁸ A figura com a experimentação comentada nesta página encontra-se anexada no final deste trabalho.

A questão que nos toca a partir do exemplo de Maturana e Varela (2001) é, portanto, evocadora de seu princípio ativo: Como podemos construir um olho para alcançar essa dimensão experiencial que de modo corriqueiro não acessamos? Isto é, ao invés de sermos atribulados por inúmeras abstrações cotidianas, como podemos experimentar uma visão ampliada capaz de acompanhar o surgimento de nossos próprios pontos cegos, na descontinuidade que os constitui?

Ou ainda, dizendo numa metáfora, como prestar atenção não somente aos filmes que assistimos como numa tela de cinema, mas, sobretudo, de que modo podemos nos atentar para a própria máquina de fazer filmes, para a mecânica que permite seu operar⁹? Em suma, como estar presente enquanto se está agindo, acompanhando o modo como surgimos na experiência sempre relacional? Como produzir liberdade nesta presença, exercitando-nos diferentemente diante dos acontecimentos que nos sobrevém?

Ainda nos dizeres de Maturana e Varela (2001) acompanhamos a argumentação segundo a qual não vemos o “*espaço*” do mundo, vivemos nosso campo visual. Não vemos as “*cores*” do mundo – vivemos nosso espaço cromático (MATURANA; VARELA, 2001; pág. 66). Está aí indicada uma experiência co-dependente que se amplia, pois habitamos um mundo inseparável do modo como nos constituímos relacionalmente. Daí a mágica que acessar nossos próprios surgimentos faz operar, uma vez que nos permite olhar para os mundos nos quais estamos implicados em produzir, na inseparabilidade de nós que esta operação é tributária. É no experimentar nossos próprios surgimentos que passamos a atentar e familiarizar, inclusive, com os condicionamentos que, muitas vezes, nos impedem de ver de forma ampla as situações que vivemos.

Afinal, se o que fazemos surge inseparável da nossa experiência constituidora de mundo, implica-se então uma coincidência contínua entre conhecer=fazer=ser, tantas vezes apontada por Maturana e Varela (2001). Trata-se então de um direcionamento a construir uma presença e sabedoria sobre nossos funcionamentos, habitando efetivamente a circularidade que nos constitui.

⁹ Fala do Lama Padma Samten, no retiro realizado em Petrópolis, 2012.

Já na década de 60, em meio às discussões acerca do que significaria “*ser vivo*”¹⁰, Maturana considerou que o que distingue o ser vivo dos demais é a sua capacidade de autoproduzir-se e que tal capacidade está relacionada a um processo no qual o organismo vivo emerge junto com o meio no qual é circunscrito. A este processo chamou “*autopoiese*”¹¹, sendo a característica mais marcante de um sistema autopoietico a capacidade de se “levantar por seus próprios cordões”, isto é, de se constituir como distinto do meio circundante mediante uma dinâmica própria, de modo que ambos surgem inseparáveis (MATURANA; VARELA, 2001; pág. 87), a saber, organismo e meio, si e mundo, eu e outro.

De certo, ao longo do tempo, como seres vivos que somos, vamos sofrendo modificações bruscas ou sensíveis, pois nos encontramos nos transfiguramos. No dizer dos autores, realizamos “mudanças estruturais” quando nos transformamos conservando nossa autopoiese, isto é, quando mantemos nossa capacidade de continuarmos em processo de produção de nós mesmos. Esta operação acontece quando há interações (perturbações) que desencadeiam mudanças compatíveis com nossa organização¹², residindo nesta transfiguração “o pulsar de tudo o que vive” (MATURANA; VARELA, 2001; pág. 136). O sistema vivo surge então caracterizado como sistema autopoietico, não se definindo como sistema autorregulador, mas como sistema capaz de produzir¹³ a si mesmo, de estar em constante processo de produção de si.

¹⁰ Quando da questão “*o que é a vida?*”, Maturana e Varela não tentaram responder elencando um conjunto de características que cercariam o que é o vivo e o que não é. Para os autores, vivo é todo ser dotado de um modo de organização autopoietica (Maturana e Varela, 2001, pág. 52).

¹¹ A noção de autopoiese (auto-criação) foi elaborada nos anos setenta por Francisco Varela e Humberto Maturana, biólogos chilenos. Há nesta noção a ideia de que o vivo, como indivíduo e como organização biológica, possui autonomia: “o ser e o fazer de uma unidade autopoietica são inseparáveis, e esse constitui seu modo específico de organização” (MATURANA & VARELA, 2001; pág. 89).

¹² Para os autores, a organização é o conjunto de relações que permite discernir algo como sendo alguma coisa. “Seja feita de madeira, com pregos, ou de plástico e parafusos, é inteiramente irrelevante para que eu a qualifique ou classifique como cadeira.” (Maturana e Varela, 2001, pág. 50). Isto é, uma cadeira pode ser reconhecida como cadeira, ainda que lhe falte uma parte, o que não significa que há uma “essência” da cadeira a partir da qual outras poderiam ser identificadas, já que o mesmo conjunto de elementos que a formam, imersos numa outra rede de relações, poderia ser especificado de modo distinto. Desse modo a organização é o conjunto de relações em meio às quais algo pode ser especificado. Para Maturana e Varela (2001), uma organização autopoietica – o que distingue o vivo – consiste no conjunto de relações que produzem as próprias condições que lhe permitem manter em um movimento de produção continua.

¹³ Todo fazer leva a um novo fazer: este o círculo cognitivo caracteriza o nosso ser, num processo cuja realização está imersa no modo de ser autônomo do ser vivo (MATURANA, VARELA, 2001, pág. 259)

Acontece, no entanto, que este processo de produção incessante muitas vezes é invisibilizado, de modo que deixamos de acompanhar a mobilidade da experiência relacional, o que significa que corriqueiramente antevemos apenas formas bem delimitadas e constituídas de ação e reação. Daí a dispendiosa tarefa, exigente de trabalho contínuo e paciente, a fim de construir ferramentas de acesso a esta dimensão de liberdade que nos habita.

Ainda como exemplo, a fim de captarmos o princípio ativo desta circularidade constituinte, Maturana e Varela (2001; VARELA, 2003) nos convidam a observar o mundo com as cores que vemos todos os dias. Elas invadem de tal maneira a nossa vida que é tentador dizer que, tal como as vimos, elas são realmente as cores do mundo (VARELA, 2003; pág. 84). Como se recuperássemos as cores de um mundo pré-definido, já pronto, simples atributo do comprimento de onda da luz refletida pelos objetos. Esta é, como apontam, uma posição representacionista, que gera um mundo preexistente.

No entanto, como pudemos acompanhar na experimentação do ponto cego, ou em outros exemplos dos quais os autores lançam mão, a visão não se revela como uma função passiva das propriedades exteriores, mas como “articulação criadora do sentido a partir do historial, baseado na constante enação de mundos diferentes”, sendo o olho, portanto, um “órgão que constrói mundos mais do que os reflete” (VARELA, 2003; pág. 88).

O que acompanhamos em nossa cultura, porém, é que “conhecer como nos produzimos”, engajando-nos ativamente no processo a partir do qual nos constituímos existencialmente, é tradicionalmente elusivo. Assim, geralmente “*nossa vida pessoal é cega de si mesma*” (MATURANA; VARELA, 2001; pág. 67).

E o que é mais interessante para nós, diante destas questões colocadas, é que os mundos nos quais surgimos não se restringem ao modo como os sentidos físicos produzem realidades a partir da ação. A experiência de coemergência com o mundo não cessa de cavar e produzir fendas cada vez mais complexas, estando assentada nos pensamentos e desejos que alimentamos, nos condicionamentos de ação que reproduzimos cotidianamente, e ainda nas representações e sentidos que nos invadem mesmo quando deles ousamos nos afastar, embora em geral a operação de coemergência com o mundo esteja invisibilizada, como ponto cego que não acessamos.

É para estes fenômenos cotidianos que Maturana e Varela (2001) nos chamam atenção. Isto é, ao invés de conhecer o que o olho nos apresenta como mundo visível, de que modo podemos conhecer o funcionamento de nossa visão, como um olho que acompanha seu próprio surgimento e operar?

Uma das razões apontadas pelos autores para a esquivança em se tocar nas bases desta questão é a sensação vertiginosa causada pela circularidade ao se utilizar o instrumento de análise para analisar o próprio instrumento de análise – “*é como pretender que o olho veja a si mesmo*” (MATURANA, VARELA, 2001; pág.67). E, diríamos ainda, convoca um vertiginoso exercício de atentar para os motivos que nos movem no mundo, um convite a olharmos para nossos pontos cegos, isto é, para o surgimento do olhar e o recorte deste olho que produz um mundo (sempre singular e não substancial).

Vale ainda esclarecer que não nos referimos neste ensaio aos olhos especificamente como um órgão do corpo humano que nos permite “enxergar” as cores, tonalidades e matizes do mundo. *Olhar o olhar* guarda um sentido mais amplo, de produção de uma atenção para nossos funcionamentos, produzindo uma espécie de “pisca alerta” para o modo como surgimos na experiência em relação, isto é, certa sensibilidade enraizada que nos permita acompanhar os sentidos que construímos para o que nos acontece, atentando para os mundos nos quais surgimos, de modo sempre coemergente.

Diríamos, inclusive, que as oscilações e não substancialidade de nós mesmos e dos universos de sentido que produzimos é bem observável em nossa vida diária. Nas relações que travamos cotidianamente, notamos o modo como, vez ou outra, experimentamos surpresas do olhar. Se por vezes nos defrontamos de modo a negar outras posições segundo a qual se pensa e recorta a realidade, ou lamentamo-nos diante de acontecimentos que contrariam nossos gostos mais preciosos, outras vezes, no entanto, recuamos de pontos de vista bem estabelecidos, e ao experimentar uma abertura que nos descentra do ponto onde nos encontrávamos inicialmente, possibilita-se a movimentação em direção a uma base mais ampla da experiência, que permite nos exercitarmos diferentemente nas relações nas quais nos compomos e nos universos de sentido pelos quais transitamos.

O exercício de atentarmos para o *ponto cego* de nossas experiências é um convite que emerge no intuito de nos descolarmos das certezas que por vezes temos da realidade que

construímos. Trata-se de um convite ao exercício de abertura e dissolução de formas e pontos de vista, não ao modo de um embate a partir do qual tenderíamos a derrotar ou ser derrotados por nós mesmos, mas de um convite a acompanhar de maneira atenta o surgimento na experiência sempre relacional, o que possibilita estarmos alerta diante da fixidez à qual vez ou outra sucumbimos, com os apegos e auto importância que tantas vezes produzem em nós “becos sem saída” e mundos demasiado estreitos.

Neste sentido, como indicador deste princípio ativo, vale guardar a lembrança das variações que se passam em nós, tal qual as que Otoyó e Yasumoto experimentam, acompanhando os processos de diferenciação que nos atravessam do decurso do tempo, o que é especialmente útil nos momentos em que se encarna uma postura dura e sentimo-nos estanques e sólidos demais. Acompanhar amiúde nossos processos de transformação nos auxilia a perceber a virtualidade do “*si*” ao qual geralmente atribuímos estabilidade e solidez, permitindo-nos novamente respirar movimento, princípio vital de nossas existências enquanto seres vivos. E, inclusive, permite que também estejamos atentos às durações que se distinguem de nós, outros seres, tão vivos quanto nós, e que inseparáveis de nós, também estão a durar como existências vivas, conjugados com a mobilidade imanente ao viver, ainda que em alguns momentos nos pareçam muito sólidos também.

Ainda neste trabalho retomaremos essa questão, importante também para Varela (1992), a saber, a “*virtualidade do si*” pensado pelo autor como um *si* vazio de *si*, sem fundamento ou ancoragem definitiva, posto que emergente na experiência, móvel, no concreto das situações vividas, sempre circunstanciais e em conexão.

E é bem curioso, inclusive, pois se em algum momento nos colocamos a clássica questão, indagando-nos “*quem sou eu?*” “*quem sou eu?*”, ao voltarmos nossos olhos para o surgimento do “eu” na experiência relacional, buscando qualquer profundidade que nos seria intrínseca, não encontraremos nada que seja “*próprio*”, ou sólido, ou absolutamente nosso, mas conexões de superfícies precárias, relações de composição (com o ar, com a terra, com as pessoas, com o céu...) que nos constituem e singularizam, por certo, mas, sobretudo, nos incluem numa comunidade mais ampla, já que estamos vivos e por isso pulsamos sempre em conexão, a cada vez que respiramos, tocamos, nos relacionamos, diferenciando-nos.

Ao nos voltarmos para a experiência de nós mesmos na comunidade, notamos que, uns e outros, encontramos sempre neste percorrer, esboços de nós, que estamos a cultivar permanentemente. Vale ainda ressaltar, com Varela (1992) que o exercício de experimentar um “si vazio de si”, é exigente de trabalho e disponibilidade, sendo um convite para habitarmos limiares de nós mesmos, não o que objetificamos como sendo “eu” e “outro”, mas de atentarmos para as formas que habitamos sempre provisoriamente, na imanência que nos permite, a cada ação, surgimentos diferenciados.

Trata-se, por tanto, menos de uma alteração quantitativa que responderia pela variação de identidades modelares, *prêt-à-porter*, e mais de um convite à permeabilidade nos modos de se compor e subjetivar-se, abrindo-nos para a textura das circunstâncias nas quais nos produzimos num presente sempre situado.

Uma pista que nos é compartilhada pelos autores para dar algum chão que faça sentido junto à ideia de “*si vazio de si*” é a de nos voltarmos para os processos de transformação temporal que nos atravessam na imanência do viver. Ao atentarmo-nos para as passagens que se fazem em nós, isto é, para os processos que animam nossas formas constituídas, tanto quanto para as relações nas quais nos constituímos coletivamente, somos possibilitados de acompanhar relações de *conjugação-diferenciação* que ampliam nossa casa comum, já que em “nós” encontramos sempre as ressonâncias de que existimos num mundo compartilhado, em conexões móveis e redes de conjugação e diferenciação que não cessam de se ampliar e modificar.

E mesmo ao longo de um dia, a depender das práticas nas quais nos engajamos, dos encontros que fazemos, etc., notamos que *devimos-relações*, mais do que estabilizações sólidas e identitárias de um “eu” que restaria isolado e acabado de uma vez por todas.

Parece-nos residir neste ponto uma indicação do que seja a força do coletivo em nós: dimensão de vacuidade que é base emergente de nossos co-nascimentos interdependentes. Pois, o si mesmo é vazio de natureza-si, privado de qualquer substancialidade constatável e, ao mesmo tempo, é emergente em relações sempre contextualmente situadas.

Para nos ajudar a dar corpo experiencial a esta explicação, talvez pudéssemos utilizar a expressão “*interser*” do monge vietnamita Thich Nhat Hanh (2000). A palavra interser,

embora não esteja no dicionário, é designada por ele ao ressaltar a posição de interdependência que estamos apontando. *Ser é interser*:

Se você for um poeta verá claramente que há uma nuvem fluando nesta folha de papel. Sem uma nuvem, não haverá chuva; sem chuva, as árvores não podem crescer e, sem as árvores, não podemos fazer papel. A nuvem é essencial para que o papel exista. Se ela não estiver aqui, a folha de papel também não pode estar aqui. Logo, nós podemos dizer que a nuvem e o papel *intersão* (Thich Nhat Hanh, 2000; pág. 14).

Tão fina quanto possa ser esta folha de papel, ela contém todo o universo dentro dela. Pois, se olharmos não somente para a forma que se apresenta diante de nós - o papel com pauta no caderno de capa dura - mas também para a rede de relações a partir da qual esta folha se produz, nós poderemos ver inclusive os raios de sol nela:

Se os raios de sol não estiverem lá, a floresta não pode crescer. Nem mesmo nós podemos crescer sem os raios de sol. E, se continuarmos a olhar, poderemos ver o lenhador que cortou a árvore e a trouxe para ser transformada em papel na fábrica. E vemos o trigo. Nós sabemos que o lenhador não pode existir sem o seu pão diário e, conseqüentemente, o trigo que se tornou seu pão também está nesta folha de papel. E o pai e a mãe do lenhador estão nela também. **Tudo coexiste com esta folha de papel. Esta folha de papel é porque tudo o mais é.** (Thich Nhat Hanh, 2000; pág.16–*grifos nossos*).

Tudo o mais coexiste com a fina folha de papel, que a qualquer momento também irá fenecer... O reconhecimento das redes de relações em constante transformação, plano de interdependência que gera causas e condições produzindo a realidade, em suma, o reconhecimento da dimensão de vacuidade que está na base das relações sempre móveis e coemergentes, indica a posição de discussões adotada por Varela (1992) em seus estudos, convidando-nos menos para conhecer o sujeito, individualizado e instância duradoura independente, do que para habitar o plano vertiginoso de conhecer o vazio de si, que é a dimensão de complexificação da experiência, produtora de modos de subjetivação sempre inter-relacionados e situados.

Parece-nos que Varela (1992) nos convida a atentar para os mundos nos quais surgimos, a cada vez que agimos e nos relacionamos. Um convite a não sobredificarmos ou

coincidirmos com nossas próprias identificações, buscando, em operações de descentramento, as possibilidades, sempre tensionadas num presente imediato, de fazer da reflexão uma experiência (ou, ainda, mais acertadamente, da experiência uma reflexão).

2.4) Imagens de Escher: Atenção à circularidade fundamental na qual nos constituímos

Para nos provocar a habitar a vertigem de recuar de formas sólidas e experimentarmos uma atenção para o processo de constituição dos pontos de vista sempre precários que construimos, Varela (1981) esboça o que ele denomina de *circularidade criadora* num texto publicado na década de 80, apresentando-nos a figura do artista holandês Escher, na qual duas mãos se desenham mutuamente, numa paradoxal circularidade:

Uma mão se alça do papel e se eleva a um mundo mais vasto. Quando pensamos que abandonou definitivamente o plano de origem, eis que ela recai novamente sobre ele e desenha seu próprio relevo na folha branca. Um círculo se fecha e ao mesmo tempo dois planos coincidem, superpõem-se, confundem-se. Nessa coincidência observa-se que o que desejamos manter em campos separados é inseparável (VARELA, 1981, pág. 302).

No livro “a árvore do conhecimento” (2001) escrito com Humberto Maturana, retoma esta imagem, provocando-nos para o fato de que, nesta estranha figura, estamos impossibilitados de dizer onde se origina o processo que a produz. O desenho da mão e a mão que desenha, ao mesmo tempo em que se destacam e distinguem, permanecem inseparáveis. Nesta circularidade criadora, elementos que são pensados como dicotômicos e opostos, mesclam-se num acoplamento de mútua interdependência.

O efeito imediato da figura de Escher é nos colocar numa situação inteiramente circular, a partir da qual não temos um ponto de referência fixo e absoluto onde poderíamos ancorar uma separação entre o processo de produção e o produto realizado, o que nos direciona a dar ênfase e relevo ao *ato de desenhar*. Deparamo-nos, então, novamente, com a dimensão relacional que faz produzir termos que se distinguem sem se apartar.

A questão que ensejamos a partir deste exemplo retorna: Em nossas experiências cotidianas, na feitura da relação com os outros seres aos quais damos nascimento cotidianamente, como lidamos com a *circularidade criadora* que nos permite fazer-surgir diferentemente? E, ainda, na relação conosco, como fazemo-nos surgir na experiência?

Em geral, a sensação corriqueira é de que, na maior parte das vezes, nos movemos no viver fazendo separar “*a mão que desenha do desenho da mão*”. Isto é, cotidianamente nos movimentamos no viver olhando para desenhos independentes de nós, julgando o que acontece conosco e com os outros de modo a nos apartar das relações nas quais nos produzimos, como se fossem substanciais, independentes e externas à mão que também toma parte neste desenhar (diríamos, ainda, como se as experiências pudessem ser concebidas a partir de uma substancialidade e imutabilidade que lhes seriam intrínsecas, como se houvesse um único *modo-sólido* de nos experimentarmos diante de acontecimentos que nos sobrevém).

Podemos fazer um exercício no objetivo de captar este princípio ativo, o qual permite nos mostrar distintas emergências de nós mesmos em relação, embora em geral não percebamos assim cotidianamente. Se vamos a uma Praça de nosso bairro, por exemplo, e sentamo-nos atentos para as variações de energia que nos percorrem enquanto acompanhamos diferentes pessoas que passam ao nosso redor, podemos notar que distintas sensações se fazem em nós: algumas pessoas nos inquietam, outras provocam sensação de repulsa, outras de atração, ou de indiferença. Nem mesmo as conhecemos, e já fazem parte de nós, no sentido de que convocam distintas disposições de nosso corpo, e de que produzimos relação com cada uma delas de maneiras muito diversas. Atentar para as variações que essas relações provocam, *olhando para o olhar*, pode produzir em nós curioso estremecimento, permitindo-nos atentar para o modo como nos relacionamos e produzimos mundos junto com estas pessoas, numa operação que é mais inseparável de nós do que cotidianamente nos damos conta.

O mais interessante deste exercício, vale ressaltar, é que não se trata propriamente de sair de uma posição identitária e saltar para outra, movendo-nos a partir de um “gosto” ou “não gosto” ou de indiferença ao que se passa e produz. Diferentemente, o exercício proposto convoca a produção de um deslocamento, que faz surgir um observador recuado na experiência. Quando nos debruçamos sobre estas variações que se passam em nós nas relações que ainda imperceptivelmente travamos na Praça, o modo como estamos ali também

se altera... Como quando respiramos observando o ato de respiração, que se apresenta ora mais curta, ora mais ofegante, lenta ou acelerada, e neste observar somos possibilitados de alterar o modo de estar ali, tornando-nos mais presentes na imediatidade convocada pela situação. A maneira como respiramos se modifica, pois ao surgir um observador recuado na experiência do ato, podemos criar outros modos de agir, descolados da ação mecânica e responsiva que poderia emergir inicialmente.

Assim também, numa outra situação, uma pessoa que se sente ofendida diante de um gesto abrupto e tom incisivo na fala de outra pessoa, por exemplo, pode ter a postura de responder prontamente num tom também incisivo, ou então, diferentemente, pode encarnar outras atitudes possíveis, dentre as quais, colocar outro problema em relação à natureza da experiência. E numa operação de descentramento, ao não identificar-se com a ofensa – que o faria surgir naturalmente como ofendido – pode de outro modo engendrar-se, numa circularidade na qual toma parte no processo de surgir na experiência: “*o que se passa para que aja deste modo?*”, a perplexidade anuncia o não dado, no vibrátil do encontro que só se faz no entre-relações. Exercita-se aí certa liberdade ao incorporar a experiência diferentemente, o que o impede de surgir respondendo¹⁴ de modo automático às circunstâncias com as quais lidamos no viver.

Como nos diz o Lama Chagdud Tulku Riponche (2010; pág. 33) nossa tendência habitual, no entanto, é fazer uma contemplação das experiências de maneira contraproducente. Isto é, se alguém nos insulta, geralmente ficamos remoendo o assunto, perguntando-nos “*por que me disse isso?*”, vez após vez, seguidamente. O Lama utiliza-se da imagem de uma flecha que nestas situações é atirada, ressaltando que o tiro sai sempre curto. Com essa imagem ele nos provoca, ao sublinhar que nos concentrarmos deste modo no

¹⁴ Lembramos a aula “*Hábito e renovação*” transcrita por alunos do professor Claudio Ulpiano. Ao tratar do tema da “compreensão” em Spinoza, Ulpiano utiliza como intercessores o filme de Akira Kurosawa “O idiota”, tanto quanto o livro, de mesmo nome, escrito por Dostoiévski. “O Spinoza vai fazer uma prática no século XVII: a criação de um método. O que ele quer quando produz o método é aumentar a capacidade do homem de compreender a realidade (...)”. “O que vai marcar o cinema [O idiota] do Kurosawa é que o homem ao invés de se relacionar para responder a uma situação, ele vai transformar a situação numa “questão”. O idiota não busca uma resposta ao desafio que o meio lança, ele busca a questão imbuída naquela situação, busca entender os dados da questão. Comumente o adjetivo “idiota” é referido àquele que não é bem quisto no campo social. Aqui, diferentemente, o idiota é aquele que não responde a uma situação, a um desafio, dentro de um meio existencial dado, ele procura uma questão, procura os dados da questão para então agir”. Disponível em: <http://claudioulpiano.org.br.s87743.gridserver.com/?p=5666>.

problema, dando a ele mais concretude e substancialidade, é como “apanhar a flecha do chão e cravá-la em nosso peito, repetidas vezes” (RIPONCHE, 2010; pág. 33).

A questão para a qual Riponche (2010) nos chama atenção é que, em geral, sofremos muito a partir deste modo de colocar o problema em relação à natureza da experiência (*diante de uma ofensa, restaria-nos surgir como ofendido*). No entanto, ressalta, modificando-se o *relacionar*, o sofrimento com o qual nos identificamos também se altera, pois outra perspectiva experiencial pode surgir a partir do espaço de passagem e liberdade que é ativado em nós. Ao acompanharmos a dimensão de não solidez e mobilidade das experiências, praticando mínimas fissuras cotidianas, damos corpo à experimentação de um “si vazio de si” ao qual se refere Varela (1992), acessando uma liberdade natural em nós, a partir da qual surge uma preciosa possibilidade de experimentarmos *surpresas do olhar-agir* diante dos acontecimentos que nos sobrevêm. Torna-se possível criar minúsculos espaços de não reatividade, que podem progressivamente se ampliar, à medida que nos engajamos em exercitar operações de descentramento de pontos de vista e hábitos solidamente arraigados em nós¹⁵.

Ao cultivo desta operação de descentramento e experimentação de abertura à mobilidade das experiências Varela (1992) chamou “competência ética”¹⁶. Exercício que convoca trabalho e disponibilidade, de uma atenção voltada para a textura das circunstâncias e de nós mesmos situados num contexto concreto, mais do que para a realidade objetivada de um mundo que restaria pronto, dado de uma vez por todas, anteriormente à relação na qual

¹⁵ Lembramos uma provocação realizada na aula dos professores Roberto Novaes e André do Eirado: “qual a diferença do gato para a pedra se os jogamos em uma fogueira? O gato se contorce todo, o que é signo de que prefere o viver. Enquanto que a pedra é indiferente ao ato. O gato não aceita uma destinação imposta, e realiza a vida neste esforço, o que para nós é signo de que há um componente, ainda que mínimo, de liberdade. O responder sempre implica certa liberdade, no sentido de que, por exemplo, em um diálogo, a resposta é uma compreensão e posicionamento diante de uma situação que se compartilha. Na nossa sociedade acompanhamos a assunção de um sentido de “liberdade” que está flutuando entre nós, e que veicula o “ser livre” e o vincula a ideia de vitórias, de poder escolher o que se quer, “se dar bem”, ter o que se deseja. Aqui, diferentemente, a liberdade se aproxima de acompanhar a produção dos próprios desejos. Não se trata de ter o que se deseja, mas antes, de cuidar dos próprios desejos, de cultivar alguma liberdade diante deles. *Em cada ato e movimento, como estamos nos destinando?*”.

¹⁶ A competência ética consiste “no progressivo conhecimento em primeira-mão da virtualidade do si mesmo” (VARELA, 1992; pág. 68).

nos constituímos experiencialmente¹⁷. Trata-se, para Varela, do cultivo de uma ética como competência, isto é, um aprendizado que pode ser progressivamente construído e ampliado na experimentação da virtualidade do si mesmo:

Este saber viver baseia-se numa pragmática de transformação, a qual nada mais requer do que uma consciência, momento a momento, da natureza virtual de nós próprios (Varela, 1992, pág.78).

Nesta direção, lembramos ainda um fragmento de Varela (2003) que se coaduna com o que afirmamos aqui:

“a capacidade de confrontar as próprias tendências de fixação constitui um ato amigável consigo mesmo. À medida que se desenvolve este sentimento de amabilidade se expande também a consciência e a preocupação com aqueles que nos rodeiam” (VARELA, 2003; pág. 252).

Aponta-se para o cultivo de exercícios que exigem uma conversão da atenção, diríamos, a ser direcionada antes para o próprio processo de operar, ou seja, para as ações que realizamos enquanto agimos. Não se trata, no entanto, de pensarmos neste processo atencional de forma binária ou em termos absolutos (ou bem somos atentos ou desatentos), vale mais pensarmos em termos de variações discretas, em práticas nas quais podemos nos engajar, permitindo-nos, em meio ao turbilhão de solicitações e pensamentos em burburinho, alguma mobilidade entre às forças ativas e afirmativas que nos compõe junto às linhas modelares que segmentam modelos do que seja um ideal modo de agir-viver. Este conhecimento ético implica um reconhecimento da inconstância e da ausência de fundamento em mim e no outro. Comentando a tradição budista, Varela (1992) destaca outro aspecto de tal competência, que consiste em um sentido de “calor”, “inclusão” e “compaixão” (Varela, 1992, pág. 71).

¹⁷ Riponche (2010), em outra passagem do livro, nos alerta para este processo de reversão atencional, alertando-nos “quando debruçamo-nos diante dos acontecimentos da vida que se opõem aos nossos gostos, inclusive coisas insignificantes ganham enormes proporções. Você se debruça sobre isso de manhã à noite, exacerbando o problema. Uma trinca em uma xícara começa a parecer o Grand Canyon quando examinada sob o microscópio de sua constante atenção” (RIPONCHE, 2010; pág. 28). Trata-se, por tanto, diferentemente, do apontamento de uma atenção direcionada aos sentidos que construímos para os acontecimentos, guardando-lhes o devido lugar e valor, num olhar atento para o surgimento de nós mesmos situados num mundo mais amplo, o que nos permite cortar, vez ou outra, movimentos de “*auto importância*” e apegos que tantas vezes nos fazem ver “Grand Canyons numa xícara de chá”.

Habitando uma atenção imersa mais nos processos de produção do que no produto acabado *na* experiência, acompanhamos possibilidades, sempre tensionadas num presente imediato, de produzir e sustentar a experimentação de não sermos absolutamente conduzidos de modo reativo diante das situações com que nos deparamos no viver, deste modo desenvolvendo um coração mais compassivo e aberto à experiência com o outro, pois surge conosco de modo sempre relacional.

Ressoando com este tema, lembramos a narrativa do filósofo alemão Eugen Herrigel (1999), que numa passagem relativamente longa pelo Japão, se dedica ao aprendizado do arco com flecha, narrando-nos seus percalços e dificuldades, e também as experiências de genuína conexão com a prática que estava a exercitar¹⁸. Vale ressaltar que o tiro com arco, no sentido tradicional, isto é, respeitado como arte e honrado como herança cultural, não é considerado pelos japoneses somente como esporte que se aperfeiçoa com um treinamento progressivo, “mas como um poder espiritual oriundo de exercícios nos quais o espiritual se harmoniza com o alvo” (HERRIGEL, 1999; pág. 16).

No fundo, o atirador aponta para si mesmo e talvez em si mesmo consiga acertar (...). Porque para eles o combate consiste no fato de que *o arqueiro se mira e, no entanto não se atinge*, e que por vezes ele pode se atingir sem ser atingido, de maneira que será simultaneamente o que mira e o que é mirado, o que acerta e o que é acertado. Ou, para nos utilizarmos de uma expressão cara aos mestres, é preciso que o arqueiro, apesar de toda a ação, se converta num ser imóvel para, então, se dar o último e excelso fato: a arte deixa de ser arte, o tiro deixa de ser tiro, pois será um tiro sem arco e sem flecha (HERRIGEL, 1999; pág. 17-*grifos nossos*).

A narrativa inevitavelmente estremece nosso pensamento acostumado a linearidades. Diríamos, inclusive, menos por uma conexão de significados e mais por certa vibratibilidade de sentido dinâmico que parece pulsar, que vemos aqui nuances em relação ao exemplo de Riponche (2010) ao tratar da metáfora da flecha, “*o arqueiro simultaneamente é o que mira e o que é mirado, o que acerta e é acertado*¹⁹”. O tiro com arco não persegue propriamente um

¹⁸ Buscava desenvolver “a apreensão intuitiva de que ser é vir a ser, e vir a ser é ser” (HERRIGEL, 1999, pág. 11).

¹⁹ Dir-se-á que a espada se maneja a si mesma, e da mesma maneira como se diz no tiro com arco que **algo** faz pontaria e acerta, também nesse caso o algo substitui o **eu**, valendo-se da aptidão e habilidade que o espadachim adquiriu como seu esforço consciente (HERRIGEL, 1999; pág. 85).

resultado exterior e independente, acertar um alvo distante qualquer, o exercício parece mais próximo de uma operação de descentramento do arqueiro, de onde é possível acompanhar a ação, contempla-la, sem nela necessariamente intervir. Neste experimentar é que se criam condições para que o “tiro se espiritualize” (HERRIGEL, 1999; pág. 30), o que torna a prática um exercício de transfiguração daquele que opta percorrer este caminho, no cultivo sempre renovado de uma atenção que não propriamente busca, mas *encontra* uma paradoxal experimentação de atingir o alvo sem fazer pontaria.

Lembre-se que na natureza ocorrem coincidências incompreensíveis, e não obstante tão comuns que nos acostumamos a elas. Vou dar-lhe um exemplo sobre o qual refleti muitas vezes: a aranha dança sua rede sem pensar nas moscas que se prenderão nela. A mosca, dançando despreocupadamente num raio de sol, se enreda sem saber o que a esperava. Mas tanto na aranha, quanto na mosca, *algo* dança, e nela o exterior e o interior são a mesma coisa (HERRIGEL, 2001; pág. 69).

Inevitável sentirmos um nó ao ler estas passagens: interior e exterior se encontram num mesmo movimento, não oposto, como numa banda de Moebius²⁰... A aranha vive, e como um corpo vivo que pulsa *encontra-se*, assim também como a mosca, conecta-se, vibra, pulsa no encontro a partir do qual **algo** se passa no *entre-dois* que não é senão uma experiência de outramento e abertura, experiência de descentramento e contato com a diferença que os percorre e sintoniza. Surgem juntos (diferenciando-se) na relação que os constitui. Eis o princípio de coemergência, princípio relacional, do qual já vínhamos tratando neste texto, a cada vez cavando fendas e apresentando-o sob uma perspectiva distinta.

Haveria múltiplas tomadas a partir da qual podemos analisar e tirar conclusões do episódio narrado entre a aranha e a mosca, descritos “vibracionalmente”. O que para nós sobressai como signo expressivo nesta narrativa é a composição entre heterogêneos, o exercício de conjugação e diferenciação que nascem do verbo *relacionar*. É no modo de

²⁰ Podemos experimentar a coexistência paradoxal entre interior e exterior expressa pelas formas circulares de uma “banda de Moebius”. É fácil experimentarmos essa situação inusitada com o uso do cinto de uma calça, por exemplo. Primeiro o esticamos, depois giramos por 180° uma de suas extremidades; Feito isso, juntamo-las e começamos a percorrer o dedo numa de suas superfícies. Tal experimento nos coloca em contato com a incrível sensação de frequentarmos as superfícies interna e externa do cinto, que se diferenciam, mas coexistem numa mesma experiência. No final da dissertação, em anexo, apresentamos a figura de uma Banda de Moebius.

caminhar e conjugar-se na vida e com a vida, abrindo-se às vibrações que nos *percorrem-no-mundo*, que vamos nos produzindo e diferenciando.

Para habitar este plano, de certo há exigência de graus de dissolução, desmanchamento de formas e abertura às forças em movimento exigentes de passagens, lá onde novas teias ensaiam produção. Parece-nos aí também uma indicação da experimentação de um “si vazio de si” a qual se referia Varela (1992), um si emergente, existente e concreto a ponto de nos permitir ancoragem, porém sem fundamento que nos impeça de realizar necessárias movimentações quando as condições do viver assim o exigem e/ou possibilitam.

Caminhante, são teus rastos / o caminho, e nada mais / caminhante,
não há caminho / faz-se caminho ao andar. / Ao andar faz-se o
caminho / e ao olhar-se para trás / vê-se a senda que jamais / se há de
voltar a pisar. / Caminhante, não há caminho / somente sulcos no mar.
MACHADO, A. **Poesias completas**. S/d. (trad. José Bento), pág. 239.

3.Movimentos de conversão da atenção: quebra do equilíbrio sensório-motor e a experiência de transformação de si e do mundo

3.1) Direções da atenção e mundos que se avizinham

Apesar de entendermos que as ideias de Bergson no livro *Matéria e Memória* (BERGSON, 1999) vão sendo aos poucos compreendidas quando adentramos no conjunto de seu pensamento, restringiremos nossa concentração em dois pontos que transparecem em suas discussões, a fim de prosseguirmos nesta segunda parte do trabalho um caminho que, embora descontínuo, certamente tangencia as questões que colocávamos anteriormente: a relação entre a percepção, os regimes atencionais, a criação e a ação.

Inicialmente, a fim de penetramos no movimento de pensamento que corresponde à conversão da atenção habitual, tema que trataremos sob distintos matizes ao longo deste trabalho, narraremos uma situação experimentada, que parece coincidir com a potência de criação mobilizada em sua experimentação e vivacidade. Uma cena simples e cotidiana, que se passa nos entremeios da escrita deste texto.

Era outono e andava de bicicleta num bairro do Rio de Janeiro, havia folhas amareladas e murchas próprias àquela estação do ano. Sentia grande alegria de poder estar ali, pedalando entre vielas e paralelepípedos num bonito sábado à tarde. Estava na companhia de um amigo biólogo, que ali residia. Sentados na mureta para descansar, qual minha surpresa quando repetidas vezes ele me mostrava pequenos seres vivos que se escondiam entre as pedras ao nosso redor. Bastava uma lacuna na conversa, silêncio estendido, para que sua atenção se fixasse naquilo que em seguida me apontaria: baratas brancas, siris, formigas. A ação reiterada me causou grande surpresa, pois, num súbito, notei como “captávamos” o mundo e éramos sensíveis a ele de modos tão diversos. Eu via, sobretudo, as pessoas que por ali circulavam, era no trânsito delas que meus olhos pousavam em primeiro lugar. Ao passo que, na relação de atração que o mundo exercia sobre ele, outras forças o encontravam.

A tarde se estendeu, pois em seguida iríamos nos reunir com outros amigos dele em sua casa. Havia muitas pessoas que eu não conhecia, todos com formação em biologia, inclusive,

exceto eu e outra pessoa com quem trocava olhares de vez em quando em sinal de “dissintonia mútua” com os temas que estavam circulando na roda. Eles habitavam um universo absolutamente distinto e ao mesmo tempo muito interessante para mim, tratando de questões que me fazia “levantar as orelhas”, por assim dizer. Lembravam-se das eco-vilas de Magé que um e outro já havia visitado, contando boas histórias, e trocavam dicas sobre a fabricação caseira de composteiras domésticas, um dispositivo onde se depositam restos de alimento orgânico, a partir do qual as minhocas poderão fazer o trabalho de produção de húmus que será utilizado no adubo de plantas. Ainda circulavam ideias sobre a produção de kefir, uma colônia de microrganismos simbióticos utilizado na produção caseira de bebida assemelhada a iogurte.

A experiência intensiva do encontro *durava*, exigindo que a atenção vagueasse ante o desenrolar dos temas suscitados na conversação. Estrangeira no território que para eles era costumeiro, habitava limiares da conversa, esticando as orelhas, com algum esforço de acompanhamento, estando ao mesmo tempo conectada com a inevitável sensação de atrapalho e não pertencimento, desfrutando dela.

Ainda que não notasse imediata e objetivamente, algo sutil se passava entre nós, como só posteriormente pude notar, embaralhando as fronteiras que supostamente isolava e circunscrevia mundos bem delimitados. No dia seguinte, já retornada a minha “morada”, acordei cedo, como fazia habitualmente, e fui caminhando até o Museu de Arte Contemporânea de Niterói (MAC), onde aos domingos pela manhã acontece aulas de tai chi chuan para a comunidade, que eu praticava. Havia chegado cedo, e estava sentada diante da fonte que se situa no térreo do MAC, porção anterior à rampa que conduz às salas de exposição.

Sentada diante da fonte, que se confunde ao horizonte com o mar, o professor de tai chi, que era substituto aquele dia, se aproxima de mim, contempla a paisagem, e pergunta algo em relação à produção do movimento das micro-ondas que se precipitavam na superfície da água, e eu respondo à sua pergunta, com alguma precisão, embora eu não entenda do assunto, e em seguida, ele me pergunta: “*você é bióloga?*”.

A interpelação surgida num de repente provocou desorganização. Mais do que a resposta à questão, guardo do encontro a experimentação de variação, atmosfera rente a um

plano que abrigava as passagens, acolhendo os movimentos mais que as imobilidades. Janice Caiafa (2000) descreve de modo interessante uma sensação similar ao tratar da leitura de um poema. A rigor, ela nos diz, a leitura da poesia implica abrigar as repercussões que a poética vai provocar. O que significa dizer que um poema pode produzir seus efeitos anos depois de ser lido porque sua ação não se esgota no momento da leitura. O poema poderá voltar como uma dádiva num lapso de tempo que ultrapassa as batidas do relógio. O início é sempre alhures.

A arte é um território privilegiado na produção de ressonâncias experimentadas quando a conexão com a matéria expressiva é, ao mesmo tempo, atenta, interessada e não propriamente funcional e utilitária. Exercício que convoca conversão dos regimes de atenção habituais, o que ocorre quando há abertura à textura das circunstâncias no encontro com as forças com que se entra em relação. Bergson já ressaltava que toda divisão da matéria em corpos independentes de contornos absolutamente delimitados é uma divisão artificial (BERGSON, 1999; pág. 229). No exercício de conversão atencional, por outro lado, experimenta-se o acesso a um plano no qual os contornos margeiam o que, a rigor, é pura continuidade heterogenética.

Assim, poderíamos divisar, muito esquematicamente e para fins de acompanhamento do pensamento, duas direções ou qualidades da atenção, que coexistem na experiência e convivem em nós. Por um lado, diante de uma conversa a respeito de eco vilas e composteiras domésticas, pode-se informar do assunto a ponto de afirmar com alguma propriedade “estão falando de uma prática ecológica”. Por outro lado, acompanhando os ritmos da conversa, o vaguear da atenção conjugado ao interesse por compartilhar um mundo que se avizinha, pode gerar uma espécie de atração, capaz de mobilizar, capturar, produzindo em nós uma experiência de deslocamento, o que nos leva a aproximar-se mais e mais do tema no qual se envolve, gerando uma qualidade de presença que nos tira do comum e habitual. Neste caso, não se trata da percepção de um objeto estanque e formal, de representação e reconhecimento automático, mas de tocar o estímulo, seguir com ele, o que exige transformação neste contato.

No avesso desta cena, é curioso notarmos no cotidiano a profusão de situações nas quais comumente a realidade nos aparece, diferentemente, de modo objetivo e decalcado. São

distintas direções atencionais que convivem em nós, guardando gradações diversas em relação ao modo de agir que seguirá cada uma destas disposições atencionais.

É interessante como esta colocação se estende para dimensões mais complexas de nossa economia subjetiva e objetiva, exprimindo-se em situações que no mais das vezes nos parecem tão estanques e sólidas. Em muitas ocasiões é mesmo assim experimentamos o mundo: vendo a realidade objetivada diante de nós, com limites e contornos bem definidos. Coisificamos também as relações com as pessoas, e reagimos de modo automático a situações diversas, substancializando o que não é senão realidade movente e oportunidade de diferenciação.

Mas, afirmamos neste texto que consiste num exercício interessante equivocarmos a obviedade e experimentarmos seu avesso: afinal, vendo somente as *formas dadas* o que não vemos? Quais mundos se avizinham no que se precipita diante de nós com objetividade e estabilidade?

O interesse de Bergson (BERGSON, 1999) residia em analisar a vida em sua total variedade: de seu extremo determinado ao seu extremo indeterminado. À primeira vista, o título “*Matéria e Memória*” sugere esta separação. Por um lado, a matéria e sua determinação; por outro, a memória e sua indeterminação. Mas é preciso ressaltar, já no início de nossa análise, que se encontramos em Bergson a presença deste dualismo, a distinção entre pólos aparentemente opostos conduz o leitor, passo a passo, ao exercício de construção de um contínuo, acentuando a inseparabilidade entre dimensões distintas e coexistentes de modo indissociável no viver.

Em Bergson (1999) os graus de determinação e indeterminação das ações variam entre a simples reação automática do corpo à ação indeterminada, ao ato criativo e intuitivo. Na base do pensamento de Bergson, encontramos uma ênfase nas diferenças e também nas relações entre a ação necessária, útil e automática e a ação criadora e indeterminada. Nela, os regimes da atenção tem um papel central. Nosso objetivo no tópico seguinte é acompanhar como o autor propõe esta relação através de linhas sutis que envolvem os regimes da atenção.

3.2) Bergson e os regimes atencionais entre a percepção, a criação e a ação

Para Bergson (BERGSON, 1999; pág. 14) o corpo vivo é um corpo que age, que é centro de ação e que é, antes de tudo, centro de interesse e seleção. Do ponto de vista bergsoniano, não existem percepções desinteressadas. Além disso, a noção de representação que encontramos em *Matéria e Memória* em nada se assemelha ao conceito clássico de representação. Para Bergson (BERGSON, 1999; pág. 18) representar não significa reprodução do mundo através dos olhos da razão desprendida, nem equivalência a um mundo pré-existente. Pelo contrário, no ponto de vista onde se situa representar é restituir um movimento que desde o início é selecionado com vistas à ação, uma vez que não há percepção que não se prolongue em movimento. Em outras palavras, a percepção já é uma ação nascente que se desenha²¹.

Isso significa que, para Bergson (BERGSON, 1999; pág. 76) a matéria não contém virtude misteriosa, nem pode exercer poderes além de receber e transmitir movimento. Poderíamos inclusive ressaltar um exemplo do qual o autor se utiliza (BERGSON, 1999; pág.

²¹ Antes de prosseguirmos em nossa argumentação acerca dos regimes atencionais, parece-nos importante fazer uma breve digressão em relação às questões centrais do primeiro capítulo de “Matéria e Memória” (BERGSON, 1999). Neste livro, Bergson postula uma nova visada frente à crise da psicologia do século XIX e do dualismo ao qual essa crise remonta. A posição dualista consistia em colocar as imagens na consciência e os movimentos no espaço. “Na consciência só haveria imagens inextensas. No espaço só haveria movimentos extensos” (DELEUZE, 1985, pág. 76). A questão que Bergson coloca, de outro modo, é: “*Como passar de uma ordem à outra?*” (DELEUZE, 1985, pág. 75). Para tanto, Bergson postula uma rigorosa equivalência entre imagens e matéria, o movimento e a luz, ou seja, entre as imagens-movimento e o universo, o plano de imanência das imagens. O plano da imanência, pela velocidade que atinge, é inteiramente Luz (BELLOUR, 2008, pág. 152). Há equivalência entre matéria e luz, onde ainda há imagens por todo lado, antes mesmo que haja uma “tela”, uma chapa para retê-las, para criar essas imagens especiais vivas que vão se compor refletindo e difratando a luz (BELLOUR, 2008 pág. 153). O que acompanhamos, portanto, são dois regimes de imagens-movimento que se tocam: um regime onde cada uma varia em função de todas as outras de modo contínuo e até mesmo calculável e outro regime no qual cada imagem-movimento varia em função de um centro de indeterminação, uma “tela” a partir da qual as outras imagens-movimento se organizam. Esta “tela” no interior do universo acentrado das imagens coincide com o surgimento do vivo, que funciona como um *écran em negro* que retém e introduz uma redução na velocidade infinita de movimento no universo. Esta “tela” comporta a função de impedir o movimento de se propagar indefinidamente. É o que afirma Deleuze (1995), ao comentar o sistema acentrado de imagens que Bergson postula: “a imagem é luminosa ou visível nela mesma, ela só precisa de uma “tela negra” que a impeça de se mover em todos os sentidos com as outras imagens, que impeça de a luz se difundir, de se propagar em todas as direções, que reflita e refrate a luz. A luz que, propagando-se sempre, jamais teria sido revelada...” (DELEUZE, 1995 pág. 72). Somos então, para Bergson (1999), como telas que se deixam atravessar por ações exteriores. Mas não simplesmente somos atravessados, pois também isolamos os movimentos num enquadramento relativamente fechado. E, ainda, a partir da ressonância interna que estes movimentos nos causam, devolvemo-los ao mundo. Um sistema vivo pressupõe, com efeito, percepções, afecções e ações decorrentes.

76) ao afirmar que o sistema nervoso - massa material apresentando certas qualidades de cor, resistência, coesão, etc. - poderia apresentar propriedades físicas não percebidas, mas propriedades físicas apenas. E com isso só pode ter por função receber, inibir ou transmitir movimento. Isto é, sendo uma imagem-movimento²² entre as demais, o corpo não as cria, mas ocupa entre elas uma posição privilegiada, já que é capaz de exercer uma ação real e nova sobre os objetos que o cercam.

Bergson faz uma analogia ao comparar o corpo com uma bússola que, sendo deslocada, marca a todo o momento sua posição em relação às imagens-movimento que o cercam (BERGSON, 1999; pág. 18). Aí reside sua singularidade: o corpo vivo é destinado a receber e transmitir movimento, ao passo que a matéria inerte é veículo de ação, muito mais que substrato de conhecimento. A filosofia de Bergson (1999) postula que, por mais abstrata que seja uma concepção, seu ponto de partida será sempre uma percepção real e ativa, inscrita num corpo situado no mundo com vistas à ação.

No primeiro capítulo de “Matéria e Memória” (BERGSON, 1999) inclusive, ele vai afirmar que as imagens-movimento - circulando e reagindo umas sobre as outras de maneira contínua - ao encontrarem com corpos vivos, no entanto, sofrerão na relação com estes determinados recortes, e neste enquadramento com vistas à ação consiste a nossa prática perceptiva. O que significa dizer que há mais nas imagens-movimento propriamente ditas do que na percepção das imagens-movimento, posto que a percepção é antes uma subtração do que uma adição (BERGSON, 1999; pág. 76). Como afirma Deleuze (1985), a partir da leitura de Bergson (1999), a “coisa” e a “percepção da coisa” são “uma única e mesma coisa”, isto é, uma única e mesma imagem-movimento, mas reportada a um ou outro dos dois sistemas de referência. Em outras palavras, a “coisa” é a imagem tal como ela é em si, tal como ela se reporta a todas as outras imagens, das quais sofre integralmente a ação e sobre as quais reage imediatamente. Mas a “percepção da coisa” é a mesma imagem reportada a uma imagem especial (viva) que, inevitavelmente a enquadra (DELEUZE, 1985, pág. 84).

²² Cabe ressaltar a maneira pela qual Deleuze trabalha aqui com a noção bergsoniana de imagem presente em “Matéria e Memória” (BERGSON, 1999). Pois, para Bergson (1999) a imagem não é um duplo, ou uma representação encapsulada no sujeito. Em suas palavras: “Existem imagens, as coisas mesmas são imagens, porque as imagens não estão na cabeça, no cérebro. Ao contrário, é o cérebro que é uma imagem entre outras. As imagens não cessam de agir e reagir entre si, de produzir e de consumir. Não há diferença entre as imagens, as coisas e o movimento” (DELEUZE, 1992, pág. 57).

Deste modo, na percepção assim definida, em função de nossas necessidades perceberemos sempre “a coisa” menos aquilo que não nos interessa. Poderíamos, inclusive, utilizar muitos exemplos para evidenciar esta relação: há sons que um cachorro pode ouvir, mas que não são registrados pelo ouvido humano. Tanto quanto entre os próprios humanos há divergências gerais e mais sutis no modo de compor *um* mundo, a depender das relações e encontros que cada um pôde experimentar no viver situado.

Como iremos esmiuçar no próximo subtópico, Deleuze (1985) proporrá pensar três aspectos no processo de produção de subjetividade, que coincidem com o modo como Bergson (1999) desenvolve seu pensamento na relação entre percepção, os regimes da atenção, a ação e a criação.

3.3) Três aspectos no processo de produção de subjetividade

A partir da leitura que Deleuze (1985) faz de Bergson podemos afirmar que a prática perceptiva consiste numa subtração em relação às imagens-movimento em geral, o que é ocasionado em virtude das possibilidades e interesses práticos da ação de cada corpo vivo ao entrar em contato com elas. O que, para Deleuze (1985) é uma maneira de definir o **primeiro momento material da subjetividade**: a percepção é subtrativa, ela subtrai da coisa o que não lhe interessa (DELEUZE, 1985, pág. 85). Em outras palavras, Deleuze afirmará que há um processo de “crivação” a todo tempo ocorrendo nos movimentos da percepção que engendramos.

Mas, é preciso ressaltar que a operação inteira não consiste apenas numa subtração. Há muito mais acontecendo nos processos de produção de subjetividade. Pois, quando o universo das imagens-movimento é reportado a uma dessas imagens especiais (vivas) que nela forma um centro, o universo de certa maneira, “encurva-se” e se organiza circundando-a. Isto é, o mundo adquire uma curvatura, torna-se periferia, ele forma um horizonte²³ (DELEUZE, 1985,

²³ Para Deleuze este é um tema constante do primeiro capítulo de *Matéria e Memória*, de Bergson (1999): o mundo descreve uma curvatura em torno do centro de indeterminação (DELEUZE, 1985, pág. 86).

pag 86). Quer dizer, a curvatura de um modo de subjetivação é a cada momento provisoriamente constituída.

O que nos leva a lembrar que toda percepção é antes de tudo sensório-motora: “a percepção não está nem nos centros sensoriais nem nos centros motores, ela mede a complexidade de suas relações” (BERGSON, 1999, pág. 38). Se o mundo se encurva em torno do centro de indeterminação, é já em vista do ponto de vista da ação, da qual a percepção é inseparável. O que, para Deleuze, significa que a percepção é apenas um lado do hiato, pois a ação é o outro lado.

Bergson (1999) insiste na função seletiva do corpo. Há, primeiramente, uma seleção e uma limitação (ou inibição), um movimento de resistência a uma parte específica do mundo, um resistir que a torna presente e a coloca em relação com o corpo. É nesta resistência oferecida às imagens selecionadas que o corpo encontra um primeiro canal para a liberdade. Sua primeira ação criativa é, portanto, a seleção interessada do movimento a ser restituído. Isto é, enquanto a posição do objeto material (não vivo) é perceber todas as influências de todos os pontos de todos os corpos, perceber conscientemente significa escolher, e a consciência consiste, sobretudo, nesse discernimento prático com vistas à ação (BERGSON, 1999, pág. 49).

Para Bergson (1999; pág. 43) a matéria até poderia ser percebida sem o concurso de um sistema nervoso, sem órgãos dos sentidos, o que não é teoricamente inconcebível, segundo ele. Mas isso seria praticamente impossível, porque uma percepção desse tipo não serviria para nada. Ela conviria a um fantasma, não a um ser vivo, a um ser ativo (BERGSON, 1999, pág. 46). Em suma, Bergson (1999) afirmará que a percepção coincide com as questões que são colocadas à atividade motora do corpo, tendo aí sua verdadeira razão de ser: a tendência do corpo a selecionar imagens-movimento, se afetar, se transformar e se mover.

Na filosofia de Bergson (1999; 2006) encontramos uma relação íntima entre ação e atenção. Quase sempre as mesmas noções são utilizadas para caracterizá-las e para defini-las: a uma atenção automática corresponde uma ação automática; a uma ação criadora, corresponde também uma atenção criadora. Em seu pensamento sobre a ação, encontramos um corpo por definição seletivo, que direciona seu interesse para aquilo que pode influenciar ou operar uma mudança e um movimento no mundo. A atenção é esse interesse primeiro, é o

que direciona a ação subsequente e que já é por ela influenciada, ela é o interesse constitutivo das formas vivas.

Falando da esfera viva mais determinada ou da abrangência da capacidade criativa, a atenção e a ação estão inter-relacionadas. Como consequência, na base da subjetividade humana Bergson (1999) constrói um triângulo formado pelos vértices da ação, da atenção e do corpo que nem sempre inclui o trabalho consciente.

Lembremos que Bergson (1999) faz uso primeiro de distinções para pensar em seguida nas relações do que não se separa. Ele afirma que existe uma atenção e ação que são automáticas e uma ação e atenção criadoras, mas que o processo da atenção engloba estas duas esferas e as coloca em relação. Encontramos na ação cotidiana da vida prática, por um lado, o automatismo determinista, mas é sobre esta base que movimentos de conversão da atenção transformam o movimento automático em gradações mais livres e indeterminadas.

Neste ponto, poderíamos retomar a narrativa da qual nos valem no início deste texto como indicadora do acesso a duas direções distintas do processo atencional implicadas uma na outra e que, no entanto, acentuam gradações da ação que vão decorrer a cada uma destas disposições atencionais.

Por um lado, a relação se estabelece num plano que não altera o estado de coisas. Ouve-se a respeito de composteiras domésticas e eco vilas, mas não se é afetado pela vizinhança ao novo mundo que se apresenta. Ante a informação que se adquire, a ação é imediata e não criativa, o termo mais apropriado talvez fosse mesmo “reação”. O corpo responde imediatamente às excitações recebidas. Não há um vaguear pelos planos da experiência, nem uma espécie de imantação que exige tempo a se perder diante do que se estranha.

Por outro lado, podemos experimentar algo como uma espécie de distância íntima em relação ao que a novidade do encontro porta. O mundo que se avizinha gera atração, mobiliza, captura, produzindo no corpo novas disposições para agir. Esta qualidade de presença pode ser expressa por um silêncio que aguarda, repercutindo seus efeitos num lapso de tempo que é o domínio próprio da criação.

Para Bergson (BERGSON, 1999; pág. 230) tocamos a realidade do movimento quando ele nos aparece interiormente como uma mudança de qualidade. De modo que, por exemplo, ao dizermos “essa rosa me traz alegria” - se fizermos uma pausa antes de falar e prestarmos

atenção à duração, poderemos perceber que certamente nossa experiência se aproxima mais de uma inseparabilidade entre a flor e a sensação de alegria: experimentamos algo como uma *rosalegria*²⁴. Mais enfaticamente, Bergson (1999) dirá que a “*duração* real é aquela que morde as coisas e deixa nelas impressa a marca de seus dentes” (BERGSON, 1971, pág. 78). A experiência traz esta marca quando se fratura ao nível sensório-motor.

Poderíamos dizer que a não correspondência entre as dimensões sensória e motora do corpo dizem do acesso a este plano movente que, embora incessante e sempre presente, nem por isso tocado efetivamente enquanto mobilidade nas situações as mais diversas do viver. Pois, muitas vezes, simplesmente agimos e reagimos “informacionalmente”²⁵ de modo que ao receber estímulos imediatamente os executamos em movimentos eficazes apreendidos pelo corpo, de maneira mecânica e até mesmo responsiva.

No entanto, o que distingue as imagens-movimento vivas da matéria inerte é justamente a capacidade de comportar um intervalo de movimento entre a recepção dos estímulos recebidos e a execução dos movimentos a ser realizados. Possuímos esta especial qualidade de “receber ações apenas em uma face, e só executar reações por meio ou através de outras partes” (DELEUZE, 1985, pág. 83).

Como afirma Deleuze (1985) o corpo vivo é por isso de certo modo “esquartejado”. Temos a capacidade de isolar determinados movimentos dentre todos os que participam e coagem no universo. É neste íterim que sistemas relativamente fechados, “quadros” vão se constituindo, formando as lentes através das quais vemos e compomos um mundo sempre provisório. “Os seres vivos se deixarão atravessar por aqueles movimentos que, dentre as ações exteriores, lhes são indiferentes; os outros, isolados, tornar-se-ão percepções em virtude de seu próprio isolamento” (BERGSON, 1999 pág. 37).

O que é mais interessante para nós diante destas questões colocadas é que neste “enquadramento” as reações executadas não se encadeiam imediatamente com a reação sofrida. Isto é, em virtude do intervalo, do hiato de movimento, são ações ou mesmo reações retardadas, que exigem tempo para selecionar seus elementos, organiza-los ou integra-los num

²⁴ Agradeço a Alessandra Rotenberg que cunhou esta boa expressão.

²⁵ O termo “informacional” é tratado aqui como uma relação “rasa” e superficial, a qual se estabelece sem exigência de habitar a densidade do presente num ressoar temporal.

elemento novo, impossível de ser concluído num mero prolongamento da excitação recebida (DELEUZE, 1985, pág. 83).

Desse modo, o que notamos a partir da argumentação de Deleuze (1985) é que passamos sutilmente da percepção à ação. A operação a qual agora nos reportamos já não é mais da subtração, eliminação ou enquadramento, mas de encurvação do universo, “da qual resultam ao mesmo tempo a ação virtual das coisas sobre nós e nossa ação possível sobre as coisas” (DELEUZE, 1985, pág. 87). Este é, para Deleuze, o **segundo aspecto material da subjetividade**: o aspecto de curvatura que o mundo adquire para cada um de nós.

Este segundo aspecto material da subjetividade pode, à primeira vista, parecer encerrar certo fechamento. Afinal, estaríamos fadados a viver numa espécie de bolha a partir da qual o mundo se encurva?

Não devemos, no entanto, nos precipitar neste apontamento. Deleuze afirmará, a partir da leitura de Bergson, que entre a percepção e a ação existe um especial intervalo, um hiato de movimento. “Existe o intervalo, o intermédio, a afecção, aquilo que o ocupa sem preencher nem cumular” (DELEUZE, 1985, pág. 87). A afecção surge no centro de indeterminação, isto é, no sujeito, entre uma percepção perturbadora e uma ação hesitante. É neste ínterim que uma superfície de alteração torna-se possível e a curvatura do mundo se alterna.

É uma qualidade muito especial, uma “coincidência do sujeito com o objeto, ou a maneira pela qual o sujeito se percebe a si próprio, ou melhor, se experimenta e se sente de dentro” (DELEUZE, 1985, pág. 87). Eis, para Deleuze, o **terceiro aspecto material da subjetividade**: a afecção. É também a qualidade de perturbação que permite interferências mútuas, produzindo diferenciações que alteram a superfície dos sujeitos e mundos.

Com efeito, para Deleuze (1985) não basta achar que a percepção retém ou reflete o que nos interessa, deixando passar o que nos é indiferente. Há forçosamente uma parcela de movimentos exteriores que “absorvemos”, que refratamos e que não se transformam nem em objetos de percepções nem em atos do sujeito.

Poderíamos nos perguntar: no que se transformam, então? Qual a especificidade deste intervalo? O que o hiato de movimento ocasiona e produz? Deleuze (1985) afirmará que estes movimentos absorvidos vão marcar a coincidência do sujeito com o objeto numa “qualidade pura”: eis a especial propriedade da imagem-afecção. Parece-nos que Deleuze nos mostra aqui

uma “*ponta*” onde incide uma qualidade do processo de conversão da atenção. Deleuze (1985; pág. 88) ressalta que seria um erro considerá-la como um malogro do sistema percepção-ação. Ao contrário, trata-se de um terceiro dado absolutamente necessário, do qual necessariamente tiramos proveito.

Aliás, se atentamos para a experiência podemos notar, muitas vezes, este entremeio perturbador em nossos cotidianos: entre o que desencadeia uma afecção e a possibilidade de agir movido por ela. Neste ínterim, o que se passa? Como nos reorientamos?

Frequentemente podemos nos situar de maneira polarizada, ora afastando, ora se aproximando da imagem-movimento que nos afeta, sem ainda podermos nos mexer demais sem o perigo de “espantarmos os devires”. Para Deleuze (1985) quando nossa face receptiva está imobilizada e absorve um movimento em vez de refleti-lo, nossa atividade não pode mais responder senão por uma “tendência”, um “esforço”, que substituem a ação que se tornou momentânea ou localmente impossível (DELEUZE, 1985, pág. 88). Ao mesmo tempo em que nos afastamos, no receio do desmanchamento das formas às quais já estamos identificados, ora também nos aproximamos, movidos por uma distância que “puxa”. É preciso tateios e reinvestidas, sempre recomeçadas, a fim de que não permaneçamos identificados, tampouco paralisados diante do que se estranha.

Donde a definição que Bergson propõe para a afecção: “uma espécie de tendência motriz sobre um nervo sensível, isto é, um esforço motor numa placa receptora imobilizada” (DELEUZE, 1985, pág. 88) ou ainda, em uma passagem de Bergson, “um esforço atual sobre si mesmo” (BERGSON, 1999, pág. 62). Há trabalho de reorganização em movimento.

E também, vale frisar, há o risco da identificação com a afecção nos rondando, tanto quanto o risco de uma distância paralisadora. Por isso é importante lembrar, como Bergson afirma, que ao misturarmos açúcar a um copo d’água nós não temos como produto “água + açúcar”, ao contrário, aquilo com que nos deparamos é uma quantidade de “água doce”. Isto é, há uma mistura que surge como efeito do tempo de reverberação. Embora a sensação muitas vezes pareça ser que necessitamos escolher por uma forma ou outra, no esforço de separar o que não é senão interpenetrado, aglutinado, a coexistência de forças é o que nos abriga.

Por isso Bergson (1999; pág. 60) afirma que toda dor é um esforço impotente, pois a dor surge após a absorção de movimentos exteriores e antes que o sujeito possa devolver esses movimentos através da ação. Experimentamos certa impossibilidade entre o intervalo que desencadeia uma afecção e a possibilidade de agir movido por ela. É neste momento preciso que a dor intervém: quando a porção interessada do organismo em vez de absorver o movimento, o repele (BERGSON, 1999; pág. 60). Isto é, ao invés de acolhermos distraídos os movimentos em gestação - adensando a experiência no reverberar do tempo - nele nos inclinamos para tirar efeitos úteis.

Em seu livro “Cartas a um jovem poeta”, o poeta tcheco Rainer Maria Rilke (2013), na série de correspondências que estabelece com o jovem aspirante Franz Xaver Kappus, toca neste ponto com muita delicadeza. Rilke nos fala do acolhimento ao momento intrépido, que pode vir acompanhado de tristeza e impaciência, no qual algo de novo se prepara para “chocar” em nós. Nestes momentos, ao invés de agirmos lutando com a novidade, Rilke aconselha a Kappus que gere um espaço de espera e de acolhimento.

Nos instantes em que algo de novo penetrou em nós, algo desconhecido, nossos sentimentos se calam em um acanhamento tímido, tudo em nós recua, surge uma quietude, e o novo, que ninguém conhece, é encontrado bem ali no meio, em silêncio. Acredito que quase todas as nossas tristezas são momentos de tensão, que sentimos como uma *paralisia* porque não ouvimos ecoar a vida dos nossos sentimentos que se tornaram estranhos para nós. Isso porque estamos sozinhos com o estranho que entrou em nossa casa, porque tudo o que era confiável e habitual nos foi retirado por um instante, porque estamos no meio de uma transição, em um ponto no qual não podemos permanecer. É por isso que a tristeza também passa: o novo em nós, o acréscimo, entrou em nosso coração, alcançou seu recanto mais íntimo e mesmo ali ele já não está mais - está no sangue (RILKE, pág. 64, 2013).

O que sucede, nos dizeres de Rilke, é que nos transformamos “*como uma casa se transforma quando chega um hóspede*”. Isto é, não somos capazes de dizer quem chegou, nem o que em nós se movimenta, mas vários sinais indicam que o futuro entra em nós dessa maneira: revolvendo as camadas que nos constituem. “Por isso é tão importante estar *sozinho e atento* quando se está triste: porque o instante aparentemente parado, sem nenhum acontecimento, no qual o nosso futuro entra em nós, está bem mais próximo da vida do que aquele outro ponto, ruidoso e acidental, em que ele acontece como que vindo de fora”

(RILKE, pág. 64, 2013). Talvez por isso Rilke afirme, em outra das cartas enviadas ao jovem Kappus, que as coisas estão longe de ser todas tão tangíveis quanto se nos pretenderia fazer crer; “a maior parte dos acontecimentos é inexprimível e ocorre num espaço em que nenhuma palavra nunca pisou” (RILKE, pág. 21, 2003).

Não é, no entanto, somente de tristeza que esses momentos de paralisia diante do que transborda se constituem. Certamente é o que também experimentamos quando lemos um livro que causa em nós uma velocidade de estremecimento da alma, ou diante de um filme que nos obriga a apertar o botão do “stop”. A arte, em geral, quando nos “pega”, produz um bloqueio momentâneo de movimento, deixando-nos mais contemplativos do que preocupados em agir imediatamente. Não é incomum ocorrer de não podermos ler o livro ininterruptamente: precisamos nos levantar, parar e vagar um pouco, antes de prosseguirmos a leitura que nos comove.

Não deve ser à toa que a própria experiência da escrita siga este curso e nos dê suas referências. De um modo ou de outro, na atividade do escrever, buscamos coincidir com o inexprimível em nós que procura ser dito. Por isso é preciso aguardar sua expressão no gestar do tempo, acolhendo as modificações que estão sempre operando, tal como sucede no desenvolvimento de um bambu chinês da família das gramíneas (*bambusa mitis*), conhecido por suas propriedades de crescimento lento e gradual. Depois de plantada e cultivada a semente deste arbusto, conta-se que por cerca de quatro anos nada se vê acima do solo – exceto um lento desabrochar de um broto diminuto, a partir do bulbo. Durante quatro anos o crescimento é apenas subterrâneo, numa maciça e fibrosa estrutura de raiz. Só então no quinto ano o bambu chinês cresce, podendo atingir mais de vinte e quatro metros de altura.

Aí o tempo não serve de medida: um ano nada vale, dez anos não são nada. Ser artista não significa calcular e contar, mas sim amadurecer como a árvore que não apressa sua seiva e enfrenta tranquila as tempestades da primavera, sem medo de que depois dela não venha nenhum verão. O verão há de vir. Mas virá só para os pacientes, que aguardam num grande silêncio intrépido, como se diante deles estivesse a eternidade. Apreendo-o diariamente, no meio das dores a que sou agradecido: *a paciência é tudo* (RILKE, pág. 33; 2013 - *grifos nossos*).

Guardadas as devidas particularidades, não é também o que acontece na experiência da escrita? Por muito tempo gestamos *algo* que procura meios de ser expresso. Diante da folha em branco, a ideia que nos habita de algum modo se inclina para ganhar expressão. No entanto, a materialidade das palavras e a rigidez da sintaxe concorrem para constranger sua fluidez. Quando parecíamos nos aproximar, ei-la escapulindo por entre os dedos antes mesmo que possamos digita-las. Algumas tentativas contingentes, novas palavras se imbricam na fluidez das ideias. E assim recomeçamos, e novamente. O desafio da escrita é o de habitar com vagar as gestações que estão sempre operando, e ao invés de precipitarmos uma reação ou de lutarmos com as palavras, agir por meio de seus movimentos.

Às vezes tenho a impressão de que escrevo por simples curiosidade intensa. É que, ao escrever, eu me dou as mais inesperadas surpresas. É na hora de escrever que muitas vezes fico consciente das coisas, das quais, sendo inconsciente, eu antes não sabia que sabia. (LISPECTOR, pág. 85, 2010).

Assim como Clarice Lispector, Bergson (1979, pág. 91) também dizia que a arte do escritor consiste até mesmo em nos fazer esquecer que ele emprega palavras. Quer dizer, o escritor busca fazer corresponder as idas e vindas de seu espírito e as de seu discurso, de modo que as ondulações de seu pensamento se comunicam ao do leitor e, então, cada uma das palavras, tomadas individualmente, não mais importarão: “há somente o sentido movente que atravessa as palavras, somente espíritos vibram diretamente, sem intermediário, em unísono. O ritmo da palavra não tem, pois, outro objetivo além de acompanhar o ritmo do pensamento” (BERGSON, 1979, pág. 92). Quando conseguimos habitar deste modo o movimento das palavras certamente a dor não vem, pois acolhemos as passagens ao invés de a repelirmos.

A experiência da escrita rapidamente se conecta à Vida. Afinal, por mais que a mudança seja a regra fundamental e nos traga tantas alegrias, a impermanência das formas e as identificações as quais nos aferramos nos conduz, muitas vezes, a tentativas de escapar do movimento e de abafar as tensões. Não as acolhemos, repelimos. E neste chute impreciso encontramos grades e entraves.

Bergson ressalta como é comum vivenciarmos a realidade apartada desta dimensão heterogenética e movente, e funcionando numa direção utilitária, ao modo “língua formal”, “coisificado”, as experiências se tornam corriqueiras e discursivas, pouco impactantes, e por

isso vivemos imersos em explicações e conversas internas (e não nos envolvemos, em certa medida, com o impacto experiencial de habitar a *duração* da experiência movente).

É que, normalmente, bem que olhamos a mudança, mas não a percebemos. Falamos da mudança, mas não pensamos nela. Dizemos que a mudança existe, que tudo muda, que a mudança é a própria lei das coisas: sim, dizemo-lo e repetimo-lo; mas temos aí apenas palavras, e raciocinamos e filosofamos como se a mudança não existisse. (BERGSON, 2006; pág. 150).

No entanto, Bergson (1999) chama atenção ao ressaltar experimentações artísticas, tanto quanto o exercício da filosofia, mostrando-nos que uma *extensão* das faculdades de perceber é possível. Talvez até devêssemos descartar a palavra “extensão”, utilizada por Bergson, e substituí-la em função de palavras como “abertura” ou “desprendimento”. Afinal, não se trata de perceber a vastidão material, não se trata quantificação, não se trata propriamente de extensão. Está mais próximo de uma mudança de posicionamento diante das circunstâncias, a qual convoca habitar a densidade da experiência presente em suas possibilidades de abertura relacionais, tal como a experiência com a arte tem a potência de nos provocar.

No próximo tópico, nosso objetivo é adensar um pouco esta discussão sobre a conversão da atenção no processo de experimentação com a arte.

3.4) Conversão da atenção na experimentação com a arte

Bergson (2006) afirma que a experiência com a arte tem potência de provocar uma mudança de direção da atenção, menos voltada para a realidade objetivada e naturalizada da vida prática.

Mas, ele se questiona, afinal, como se efetua esta mudança de direção da atenção?

Notemos que o artista sempre passou por um “idealista”. Entende-se com isso que ele está menos preocupado do que nós com o lado positivo e material da vida. É, no sentido próprio da palavra, um “distraído”. Por que consegue ele, sendo mais desprendido da realidade, ver nela mais coisas? Isso seria incompreensível, caso a visão que temos ordinariamente dos objetos exteriores e de nós mesmos não fosse uma visão que nosso apego à realidade, nossa necessidade de viver e de agir, nos levou a estreitar e a esvaziar. De fato, não seria difícil mostrar que, quanto mais estamos

preocupados em viver, tanto menos estamos inclinados a contemplar, e que as necessidades da ação tendem a limitar o campo da visão. (BERGSON, 2006; pág. 157)

O que Bergson ressalta é que há um esforço constante do espírito no sentido de limitar seu horizonte, e que a percepção prática consiste em desviar o olhar daquilo que temos um interesse material em não ver.

Certamente, experimentamos esta qualidade de presença, podemos bem notar, quando “fissuramos” por algum objeto de nosso interesse, quando impomos um modo de relação ou uma única maneira de ver uma situação complexa e abrangente, reduzindo-a a uma perspectiva demasiado “própria”. Não é incomum experimentarmos nosso apego à realidade deste modo, produzindo visões estreitas, confusões e conseqüente sofrimento. Nossa prática perceptiva classifica, “antecipadamente etiqueta; mal olhamos o objeto, basta-nos saber a qual categoria ele pertence” (BERGSON, 1999; p.158).

Auxiliar da ação, a percepção tem por função isolar, no conjunto da realidade, aquilo que nos interessa; *mostra-nos menos a coisa mesma do que o partido que podemos dela tirar*. (BERGSON, 1999; p.158 – grifos nossos). Não é assim que muitas vezes nos relacionamos também? “Vendo menos o outro surgindo conosco numa relação singular do que o partido que da relação podemos tirar”, no sentido de que fixamo-nos naquilo que, no encontro, se estanca e imobiliza, e deste modo estamos menos inclinados a experimentar a mobilidade que pode ser gerada no relacionar. Esta é uma posição responsiva e limitada da experiência, que restringe nossa liberdade, já que invisibiliza a base coemergente que é dimensão diferenciadora do viver.

É a preocupação consigo mesmo, com a manutenção de sua própria subjetividade, que faz com que percebamos a experiência em função das reações que lhe opomos, pois é assim que surgem objetos úteis e que têm um centro de referência em nós. O artista se destaca de si como centro de referência, e, assim, constrói uma via de acesso a uma experiência mais vasta (EIRADO; pág. 42, 2005).

Ainda apontando para a criação artística, Bergson afirma que reside aí certa distração *na e pela* experiência, que não se coaduna com a objetivação das formas experimentadas usualmente. “É, portanto realmente uma *visão mais direta da realidade* que encontramos nas

diferentes artes; e é pelo fato de o artista não pensar tanto em utilizar sua percepção que ele percebe um maior número de coisas” (BERGSON, 2006; pág.159). A natureza esqueceu-se de vincular sua capacidade de perceber à sua capacidade de agir. Quando olham para alguma coisa, **vêm-na por ela mesma e não mais para eles**; percebem por perceber, por nada, pelo prazer (BERGSON, 2006; pág.158 – grifos nossos).

Como pedir aos olhos do corpo ou aos do espírito que vejam mais do que aquilo que veem? A atenção pode tornar mais preciso, iluminar, intensificar: ela não faz surgir, no campo da percepção, aquilo que ali não se encontrava de início. Eis a objeção. Ela é refutada, cremos nós, pela experiência. Com efeito, há séculos que surgem homens cuja função é justamente a de ver e de nos fazer ver o que não percebemos naturalmente. São os artistas. (BERGSON, 2006; pág.155).

Nesta breve provocação, Bergson (2006) apresenta uma argumentação curiosa, de que o poeta e o romancista, e os artistas em geral, ao exprimirem um estado de alma decerto não a criam peça por peça; “não os compreenderíamos caso não observássemos em nós, até certo ponto, aquilo que dizem de outrem” (BERGSON, 2006; pág.155).

O que visa a arte, a não ser nos mostrar, na natureza e no espírito, fora de nós e em nós, coisas que não impressionavam explicitamente nossos sentidos e nossa consciência? (BERGSON, 2006; pág.155).

Ao debruçamo-nos sobre a questão colocada pelo filósofo, tão curiosa, notamos que ao ler um poema, por exemplo, imediatamente após a leitura é comum surgir uma sensação de que já podíamos anteceder sua possibilidade de existência, não é raro suspiros de *"como não havia percebido isso antes?!"*; como se já vislumbrássemos a plasticidade da língua, seus contornos e rugosidades, como se antevíssemos "línguas de fuga" que precedem a língua que se tornou formal, sólida e oficial, como se já partilhássemos da plasticidade que pôde emergir.

À medida que o poeta nos fala, aparece-nos matizes de emoção que podiam estar representados em nós há muito tempo, mas que permaneciam invisíveis: assim como a imagem fotográfica que ainda não foi mergulhada no banho no qual será revelada (BERGSON, 2006; pág.155).

Para Bergson, o poeta é um revelador. Ele também cita outras modalidades de arte, e exalta os pintores como homens aos quais remete certa visão das coisas que se tornou ou se tornará a visão de todos os homens. Um Corot, um Turner, para citar os exemplos dos quais se apropria, perceberam na natureza muitos aspectos que não notávamos:

Era, para nós, uma visão brilhante e evanescente, perdida nessa multidão de visões igualmente brilhantes, igualmente evanescentes, que se recobrem em nossa experiência usual como “*dissolving views*” e que constituem, por sua interferência recíproca, a visão pálida e descolorida que temos habitualmente das coisas. O pintor isolou-a, fixou-a tão bem sobre a tela que, doravante, não podemos nos impedir de aperceber na realidade aquilo que ele próprio viu nela (BERGSON, 2006; pág.157; *grifos nossos*).

O que Bergson parece ressaltar diz respeito à reversão da atenção que é experimentada na criação artística. O poeta é um revelador, ele nos diz, pois tira a linguagem de seu uso formal e corriqueiro, fazendo ver a plasticidade e heterogeneidade que é a base ontológica e movente da língua que se tornou formal. Assim também como o pintor, que transfigura nosso olhar, produzindo uma experiência visual a partir da qual poderemos compartilhar uma nova visão do estado de coisas. Para Bergson (1999) descobriremos que, se aceitamos e nos sentimos tocados pelo trabalho de um artista é porque **já havíamos percebido sem aperceber**. Quer dizer, quando uma matéria expressiva “*nos pega*” é porque de alguma maneira habitávamos uma região de afetabilidade que coincide com a *duração* dela.

A escritora Clarice Lispector, que para nossa surpresa descobrimos ter sido uma leitora de Bergson, em uma de suas crônicas, escreve:

Não me lembro bem se é em *Les données immédiates de la conscience* que Bergson fala do grande artista que seria aquele que tivesse, não só um, mas todos os sentidos libertos do utilitarismo. O pintor tem mais ou menos liberto o sentido da visão, o músico o sentido da audição. Mas aquele que estivesse completamente livre de soluções convencionais e utilitárias veria o mundo, ou melhor, teria o mundo de um modo que jamais artista nenhum o teve. Quer dizer, totalmente e na sua verdadeira realidade (LISPECTOR, 2010; pág. 69).

Em seguida, Clarice Lispector levanta uma série de questões em relação a esta hipótese. Supondo que se pudesse educar uma criança tomando como base a determinação de

conservar-lhe os sentidos alertas e puros, quer dizer, que ela não se habituasse, supondo ainda que lhe permitisse certa estabilidade indispensável para viver, que lhe dessem umas poucas noções utilitárias e no resto a conservassem livre. Clarice supõe e se questiona então se essa criança seria um artista. E após dar algumas voltas em torno da questão, conclui:

O primeiro problema surge: seria ela artista pelo simples fato dessa educação? É de crer que não, pois arte não é pureza, é *purificação*, arte não é liberdade, é *libertação*. (LISPECTOR, 2010; pág. 70).

E fazendo um giro invertido na relação com a arte, continua:

Essa criança seria artista do momento em que descobrisse que há um símbolo utilitário na coisa pura que nos é dada. Ela faria, no entanto, arte se seguisse o caminho inverso ao dos artistas que não passam por essa impossível educação: ela unificaria as coisas do mundo não pelo seu lado de maravilhosa gratuidade, mas pelo seu lado de utilidade maravilhosa. Ela se libertaria. Se pintasse, é provável que chegasse à seguinte fórmula explicativa da natureza: pintaria um homem comendo o céu. Nós, os utilitários, ainda conseguimos manter o céu fora de nosso alcance. Apesar de Chagall. (LISPECTOR, 2010; pág. 70).

Talvez por isso as exposições de desenhos de crianças, por mais belas que sejam, Clarice conclui, não são propriamente exposições de arte. “E é por isso que se as crianças pintam como Picasso; talvez seja mais justo louvar Picasso que as crianças. *A criança é inocente. Picasso tornou-se inocente*”. (LISPECTOR, 2010; pág. 71). Quer dizer, em relação à produção e experimentação com a arte, o que conta certamente é o movimento de tornar-se, expandir-se para além do costumeiro e do habitual. É um exercício de transposição e diferenciação, supõe trabalho e ao mesmo tempo acolhimento do que necessita ser manifesto e expresso. “*Tornar-se inocente*” e não apenas sê-lo. Arte pressupõe experimentação, busca e, sobretudo, acolhimento.

Bergson (1999) afirmará que todas as funções de indeterminação, características das imagens-movimento vivas, só são possíveis porque há entre o estímulo recebido e a resposta executada um intervalo de movimento que esburaca a ação responsiva. É como se ele nos convidasse a habitar a densidade este entre-lugar, o que não deixa de ser também um convite para habitarmos os surgimentos relacionais. É neste intervalo, como já argumentamos a partir

de Deleuze (1985) que Bergson irá localizar “o papel da afecção” (BERGSON, 1999; pág. 58). Afinal, as ações exteriorizadas não se encadeiam diretamente com a ação sofrida, são ações retardadas, em virtude do intervalo ou da ressonância interna do movimento recebido. O intervalo, a ressonância interna, modifica a qualidade da ação que se seguirá, e só essa reação pode ser chamada de ação propriamente dita.

É a partir deste hiato de movimento que será possível a produção de espera e hesitação, em suma, de uma ação retardada e geradora de indeterminação, característica do que é vivo. A esta capacidade de “espera” poderíamos, inclusive, produzir uma inflexão, afirmando-a como uma potência de “aguardar”. Dizemos isto porque, recentemente, surgiu no grupo de estudos²⁶ uma conversa muito curiosa a respeito da distinção de sentidos entre estes verbos. Buscando na etimologia da palavra, temos que **esperar** vem do Latim SPERARE, “aguardar, ter fé”, de SPES, “esperança”. Ao passo que **aguardar** surge da combinação de “a” + “guardar”, proveniente do Francês antigo GARDER, “tomar conta, vigiar”, do Frâncico WARDON, “guardar, cuidar”.

Através da etimologia das palavras podemos notar que os dois verbos estão imbricados. Ainda assim, o verbo esperar porta um sentido mais premente de antecipação de expectativas com relação a certo resultado. Enquanto aguardar parece-nos mais amplo, incluindo as expectativas, mas não se identificando demais com elas²⁷. Podemos ainda destacar os sentidos mais fortes do verbo aguardar: tomar conta, cuidar, vigiar, guardar.

Estes verbos se imbricam de maneira interessante, interpenetrando seus sentidos, os quais nos remetem ao poema de Cícero:

Guardar uma coisa não é escondê-la ou tranca-la.
Em cofre não se guarda coisa alguma.
Em cofre perde-se a coisa à vista.
Guardar uma coisa é olha-la, fita-la, mira-la por admira-la,
Isto é, ilumina-la ou ser por ela iluminado.

²⁶ Grupo de estudos que reúne mestrands e doutorands orientados pela professora Marcia Moraes. A consulta etimológica foi realizada num blog com esta finalidade. Disponível em <http://origemdapalavra.com.br/site/palavras/aguardar/>

²⁷ Por exemplo, nós não dizemos correntemente desta forma: “*aguardo que você passe no concurso*”, por exemplo. Diferentemente, afirmamos “*espero que você passe no concurso*” – com expectativas de que este resultado aconteça mais adiante. Ou ainda, um pai de primeira viagem, ansioso por saber o sexo do bebê na sala da ultrassonografia pode adotar duas posturas. Por um lado, ele pode afirmar: “*espero que seja um menino!*” Por outro lado, pode dizer “*aguardo para saber qual vai ser o sexo do bebê!*”. Neste segundo caso parece-nos que há um maior grau de abertura ao indeterminado.

Guardar uma coisa é vigia-la, isto é, fazer vigília por ela,
Isto é, velar por ela, isto é, estar acordado por ela,
Isto é, estar por ela ou ser por ela.
Por isso, melhor se guarda o vôo de um pássaro,
Do que um pássaro sem vôos.
Por isso se escreve, por isso se diz, por isso se publica,
Por isso se declara e declama um poema
Para guarda-lo:
Para que ele, por sua vez, guarde o que guarda:
Guarde o que quer que guarda um poema
Por isso o lance do poema:
Para guardar-se o que se quer guardar”
*Antônio Cícero*²⁸

A interpenetração de sentidos entre *guardar-cuidar-vigiar* comparece neste poema que expressa o exercício de pensar o próprio poema, apontando ainda uma abertura para o indeterminado, o que é mais característico do exercício de (a)guardar, isto é, de fazer vigília no tempo debruçado, avesso à pressa e soluções de uma vez por todas encontradas.

Bergson (1999) sempre nos lembra a preciosidade do tempo como criação contínua da imprevisível novidade. Como afirma em uma passagem muito singular “*o tempo é aquilo que impede que tudo seja dado de um só golpe. Ele retarda, ou melhor, ele é retardamento*” (BERGSON, 2006 pág. 106 – *grifos nossos*). Quer dizer, o tempo age e, deste modo, é veículo de criação. Por isso devemos estar atentos às palavras de ordem a todo tempo colocadas - ou até mesmo imputadas por nós próprios - no sentido de padronizar um tempo acelerado, afeito às escolhas e decisões precipitadas, o qual exige que cumpramos reações, sem que possamos aguardar, nos roubando a indeterminação que se efetua no gestar do tempo.

Pois, se por um lado é possível calcular fisicamente o trajeto de um objeto inerte a partir de um impulso inicial, diferentemente, no entanto, a resposta de um ser vivo não é tão calculada assim: ele se afeta, espera, hesita, pensa, e age de modo não determinado. As imagens vivas são “centros de indeterminação” que se formam no universo acentrado das imagens-movimento (DELEUZE, 1985, pág. 84) devendo tal privilégio unicamente ao fenômeno do hiato ou do intervalo entre um movimento acolhido e um movimento a ser efetinado.

²⁸ Disponível em < <http://www.tanto.com.br/antonio-cicero.htm> > .

Estes termos poderiam ser utilizados por Bergson: uma conversão da atenção ocorre quando seu caráter inicial de limitação é utilizado em sua ampliação subsequente, quando o praticamente interessante é transformado naquilo que não tem apenas uma utilidade prática.

No processo de conversão da atenção, algumas etapas podem ser distinguidas. Primeiramente, uma imagem-movimento externa e real interfere e estimula o sujeito, mas esta estimulação não é aleatória ou devida somente aos poderes atrativos do objeto. O interesse é sempre direcionado pelas possibilidades de ação que são criadas a partir da mútua interferência na interdependência entre eles.

Assim, poderíamos captar o princípio ativo desta ideia através de uma situação concreta: um médico que por ventura terá um paciente picado por uma cobra e precisará socorrê-lo, certamente aprenderá de maneira muito mais encarnada como neutralizar o veneno do que uma pessoa que está apenas estudando o assunto teoricamente, sem pretensões de valer-se deste aprendizado, de utiliza-lo.

Ou seja, como afirmamos ao longo deste trabalho, o aspecto central que interfere na seleção do estímulo a ser percebido é a ação. Nestes termos, Bergson ainda insiste na interpelação: uma mãe que dorme ao lado de seu filho poderá não ouvir os trovões, enquanto um suspiro da criança a despertará. Dormia ela realmente para sua criança? (BERGSON, 2009; pág. 82). Nós não dormiremos para o que continua a nos dizer respeito, ele afirma.

Há uma paradoxal referência instalada nestas afirmativas. Se por um lado a relação com a ação fornece um caráter prático e concreto à experiência, por outro lado, também podemos neste movimento pragmático nos afundar. É o que ressalta Deleuze (1990) ao afirmar, a partir de Bergson (1999) que nós percebemos sempre menos, apenas o que estamos interessados, o que temos condições “devido a nossos interesses econômicos, nossas crenças ideológicas, nossas exigências psicológicas” (DELEUZE, 1990, pág. 31).

Vemos, sofremos, mais ou menos, uma poderosa organização da miséria e da opressão. E justamente não nos faltam esquemas sensório-motores para reconhecer tais coisas, suporta-las ou aprova-las, comportando-nos como se deve, levando em conta nossa situação, nossa capacidade, nossos gostos. (DELEUZE, 1990, pág. 31).

O que nos permite afirmar que o regime atencional está longe de ser um processo homogêneo, comportando dimensões complexas e não esgotáveis no ato de “prestar atenção” como atividade totalmente deliberada e consciente. A relação com a ação marca a distinção que será estabelecida entre si e mundo, sendo paradoxalmente, a quebra da ação sensório-motora uma oportunidade necessária para ocasionar uma qualidade de detenção da atenção que se volta sobre si e transfigura.

Vale lembrar que esta abordagem está também presente nas análises realizadas por Varela, Thompson e Rosch (2003) ao comentarem o trabalho de Merleau-Ponty (1975). Para este autor, o corpo toma parte na escolha dos estímulos aos quais será sensível a partir dos limiares e movimentos deste corpo, o que nem sempre acontece de modo consciente. Merleau-Ponty utiliza uma imagem interessante, ao comparar o corpo com um teclado que, segundo ritmos variáveis, move-se a si mesmo oferecendo esta ou aquela tecla à ação de um martelo exterior. O meio (*umwelt*) se destaca na relação que o corpo estabelece com o mundo (Merleau-Ponty, 1975; pág. 38).

Muitos autores, dentro do âmbito da filosofia e da biologia, compartilham desta compreensão. Para Humberto Maturana e Francisco Varela (2003) há uma “inseparabilidade” fundamental entre percepção e ação. Agimos sempre no mundo que habitamos, logo, o termo mais adequado seria “ação perceptivamente orientada” (Varela, Thompson e Rosch, 2003, p. 177). Ressalta-se aí a mútua implicação entre exterior e interior, uma vez que a perturbação externa só adquirirá o estatuto de estímulo a partir do constante ir e vir dos balanços internos (MATURANA; VARELA, 2001, p. 138).

A preocupação central da visão enativa formulada por Varela tem aí suas bases, contrapondo-se ao ponto de vista comumente aceito de que a percepção é substancialmente um registro de informações dadas no mundo físico. Na abordagem enativa, diferentemente, a realidade não é um dado: ela depende do percepiente, não em virtude de se construir por capricho, mas porque o que conta como mundo relevante é inseparável do que a estrutura do percepiente é (VARELA, 1995, p. 23). Há, portanto, implicações recíprocas na constituição de si e mundo, que se reordenam a partir das ações continuamente exercidas ao longo da história e dos limiares de afetabilidade que cada corpo vai construindo de modo singular.

Em recente trabalho, Vincianne Despret²⁹ (2012) desdobra a noção de *umwelt*, inicialmente formulada por Jacob Von Uexkul, que a define, grosso modo, como “meio concreto ou vivido de um animal” (DESPRET, 2012; pág. 29). Como argumenta Vincianne Despret, a propósito de outras discussões que realiza, mas que tangenciam as discussões de nosso trabalho, a intuição de saída da teoria de Uexkul é próxima da que discutimos neste texto: o animal dotado de órgãos sensoriais diferentes dos nossos não pode perceber o mundo como nós o percebemos. De modo que, como a autora exemplifica, as abelhas não tem a mesma percepção das cores do que nós, assim como não percebemos os perfumes da mesma maneira que as borboletas o captam. Será, portanto, na maneira pela qual a percepção é definida que a teoria de Uexkul tomará um sentido decididamente original: “é a *atividade* que preenche o mundo de objetivos perceptivos” (DESPRET, 2012; pag. 29).

Aqui já podemos aproximar esta questão às colocações de Bergson (1999) tanto quanto de Maturana, Varela (2005) e Merleay Ponty (1975) que também conectam ação e percepção de maneira indissociável ao tematizarem a percepção como uma ação nascente que se desenha.

Para Von Uexkul, a partir de Despret (2012) perceber é “dar significações”. Em outras palavras, não há, em nenhum mundo animal, um objeto neutro, sem qualidade vital. Isto é, tudo que existe para um ser é um signo que afeta ou um afeto que significa (DESPRET, 2012, pág. 38). De modo muito interessante, Despret retoma um exemplo de Uexkul a respeito de uma gralha que de repente não se interessa mais pelo gafanhoto que ela cobiçava alguns segundos antes. E, poderíamos perguntar: por que a gralha passa a se desinteressar do gafanhoto? Curiosamente, o que a autora nos diz é que a gralha se desinteressa na exata medida em que o gafanhoto está imóvel. Pois, como tal, ele não significa mais, ele não existe no mundo perceptivo da gralha. “Ele não existe – ele não afeta – senão saltando” (DESPRET, 2012; p. 34). Um gafanhoto imóvel não tem significação de “gafanhoto” para a gralha. Afinal, o que a gralha capta, tanto quanto os corpos vivos em geral, são movimentos, forças que se insinuam ao seu redor. É, aliás, por isso, explica Von Uexküll, que um número tão grande de insetos se faz de morto frente a seu predador.

²⁹ Agradecemos a gentil tradução deste texto de Vincianne Despret realizada pelo professor Ronald João Jacques Arendt para fins de estudo e, portanto, ainda não publicada.

Vincianne Despret (2012) argumenta ainda, inspirada em Uexküll, que da mesma maneira que a teia de aranha é “para a mosca”, o gafanhoto se tornou “para a gralha”, isto é, ele integrou em sua constituição certas características de seu predador. O fato que Von Uexkul definisse, como equivalentes, “meio concreto” e “meio vivido” toma aí o seu sentido, pois os dois termos, como argumenta Despret, remetem a “tomadas” cuja direção se apresenta indeterminada. Isto é, de uma parte o meio “toma” o animal, ele o afeta e, de outra parte, o meio não existe senão pelas tomadas das quais eles se faz objeto, na maneira pela qual o animal confere a este meio o poder de afetá-lo (DESPRET, 2012; pág. 35). É também como Deleuze (1998) afirma ao designar por *senal* o que desencadeia ou vem efetuar um poder de ser afetado: nada a não ser sinais como estrelas em uma noite negra imensa (DELEUZE, 1998, pág. 74).

Para o desdobramento do nosso trabalho, vale guardar estas indicações compartilhadas pelos autores no que se refere à relação indissociável entre percepção, ação, afecção e conversão da atenção, tanto quanto ao aspecto de dupla-captura e compartilhamento de forças estabelecidas nas relações em interferência mútua.

Poderíamos neste momento retornar a Bergson (1999) que ao tratar dos processos de conversão da atenção, vincula-o à possibilidade de reorganização e transformação mútua de si e mundo. Daí a importância de mobilizar dispositivos que possibilitem ativar uma atenção para o modo como estamos operando, para o que vividamente passa por nós, o que parece exigir a sustentação de uma disponibilidade de presença que, longe de premeditar um resultado final ou estabelecer um tempo cronológico definido, cava brechas e sacode contornos, abrindo vias ao encontro que se opera quando nos colocamos em posição de “*guarda*”(que aguarda), isto é, quando estamos ao mesmo tempo conectados e de certo modo displicentes em relação ao que se passa e opera nos encontros.

Para Bergson o processo de conversão da atenção ocorre no limiar que se percorre entre o praticamente interessante e aquilo que não tem uma utilidade prática. Em outros termos, Bergson (2009) refere-se à passagem entre uma atenção à vida (formalizada e utilitária) e a realidade de sonho, na qual experimentamos certa frouxidão e precariedade de conexões, que se instala quando nesta direção nos posicionamos.

De sorte que o sonho seria sempre o estado de espírito cuja atenção não é fixada pelo equilíbrio sensório-motor do corpo. O que pode ser experimentado quando se instala em nós uma sensação de estranheza ou de "não realidade", como se as coisas percebidas perdessem seu relevo e sua solidez. O interesse tributário da ação cede lugar à experimentação de variação de si e mundo, que restam inseparáveis, abrindo espaço para o que se apresenta como potência de novidade e criação. Nestas condições, acentua-se a dissolução dos contornos que em geral delimitam mundos bem definidos e, então, descolados de qualquer realidade objetiva, deslocamo-nos na experiência. É um regime de suspensão e abertura que marca o enfraquecimento do equilíbrio sensório-motor do corpo. Em outros termos, poderíamos falar de um regime de não solidificação do real.

Por outro lado, também podemos experimentar a rigidez a qual Bergson (BERGSON, 2009; pág.102) chama de “atenção à vida”, coordenados por um princípio de sobrevivência ou “*primum vivere*”, o que ocorre quando nos esforçamos por ser agente das próprias ações e perseguimos o lado utilitário da vida prática, insistindo em responder à ação urgente: “tal qual o trabalho de um alfaiate que experimenta uma vestimenta apenas alinhavada, ajustando tanto quanto pode os alfinetes sobre o tecido do nosso corpo” (BERGSON, 2009; pág.102). Essa atividade que se efetua sem cessar, essa adaptação continuamente renovada é a condição essencial do que Bergson chama “bom senso” ou “atenção à vida”.

Bergson ressaltará, entretanto, que entre essas duas direções ou qualidades - realidade de sonho e atenção à vida - há uma tensão ininterrupta e sempre instalada (BERGSON, 1999; pág.102). São direções divergentes nos modos de se relacionar, tal como elucidamos a partir da narrativa que abre este texto: ora podemos experimentar um vaguear pelos planos da experiência, mergulhados no plano afectivo, não responsivo, o qual suspende o equilíbrio sensório motor do corpo. Ora podemos também experimentar a supremacia de um “eu” que decide, agindo tal qual alfaiate, ajustando e equilibrando um tecido ou outro que parece sobrar, e colocando cada botão no seu devido pontilhado.

Muitas vezes Bergson afirmará o caráter entrelaçado que se estabelece entre os estados extremos de uma dinâmica atencional totalmente contemplativa³⁰ - que só apreenderia o

³⁰ Uma atenção à vida que seria suficientemente potente e suficientemente desligada de qualquer interesse prático abraçaria assim, em um presente indiviso, toda a história passada da pessoa consciente, - não como no

singular em sua visão - e, por outro lado, um regime inteiramente motor que imprimiria a marca da generalidade à sua ação (BERGSON, 1999; pág. 181). Frequentemente esses dois modos de funcionamento aparecem interpenetrados, aglutinados, raramente havendo isolamento ou exclusão. O que se passa, ele afirma, é uma dinâmica complexa que se penetra intimamente e, deste modo, um e outro regime abandonam algo de sua pureza original.

Porém, o que notamos em nossos modos de vida atuais é que embora conviventes na experiência, a direção de um reconhecimento automático e tributário da ação, afeito à atenção utilitária, parece atuar hegemonicamente nos modos de se relacionar, solapando a dinâmica de reconhecimento atento, mais próximo ao regime da atenção de sonho, que exige transfiguração recíproca de si e mundo. Daí a importância de mobilizar dispositivos que ativam a potência criadora da atenção e não se esgotam no modelo regido pelo princípio da atenção utilitária.

No tópico seguinte nosso objetivo é esmiuçar a relação entre reconhecimento automático e reconhecimento atento e as distinções que se estabelecem entre estes regimes coexistentes e díspares na experiência relacional.

3.5) Gradações entre reconhecimento automático e reconhecimento atento

Lembremos que, para Bergson (1999) a percepção é um processo de restituição de movimento e de preparação de ações possíveis. Na percepção atenta, vemos a constituição de um circuito tensionado. Diferentemente do processo de reconhecimento automático - efeito de um mecanismo instantâneo e motor do corpo - no processo de reconhecimento atento há

instantâneo, não como um conjunto de partes simultâneas, mas como o continuamente presente que seria também o continuamente movente [...]. Trata-se de um presente que *dura* [...]. Ocorre, em casos excepcionais, que a atenção renuncia de repente ao interesse que tinha pela vida: imediatamente, como por encanto, o passado se torna de novo presente. Nas pessoas que vêem surgir diante delas, de modo imprevisível, a ameaça da morte repentina – no alpinista que se escorrega para o fundo do precipício, nos afogados e enforcados – parece que pode se produzir uma brusca conversão da atenção, algo como uma mudança de orientação da consciência que, até então voltada para o futuro e absorvida pelas necessidades da ação, subitamente se desinteressa por eles. Isso basta para que milhares de detalhes “esquecidos” sejam rememorados, para que toda a história da pessoa se desenrole diante dela em um movente panorama (BERGSON, 2006, pág. 137).

exigência de uma postura de tateio e exploração, de abertura e passeio, para além do que uma atenção utilitária captaria.

Talvez, antes de prosseguirmos nesta discussão, devêssemos divisar duas qualidades de memória as quais Bergson distingue: a primeira, que poderia ser chamada de motora ou habitual, é adquirida pela repetição de um mesmo esforço e “como todo exercício habitual do corpo, ela armazenou-se num mecanismo que estimula por inteiro um impulso inicial, num sistema fechado de movimentos automáticos que se sucedem na mesma ordem e ocupam o mesmo tempo” (BERGSON, 1999, pág. 88). Esse tipo de memória seria o do aprendizado de cor, do reconhecimento dos lugares e dos objetos habituais, dos esquemas sensório-motores de que estamos constantemente munidos.

A segunda forma de memória, ao contrário, simplesmente imprime-se de imediato, podendo ser chamada, por isso mesmo, de *memória espontânea*. Ela seria responsável pelo armazenamento de todos os fatos de nossas vidas: seria a lembrança por excelência. É importante frisar que a memória habitual, ao contrário do que possa parecer à primeira vista, não é criada pela acumulação de várias “memórias espontâneas”. Quer dizer, elas são separadas por aquilo que Bergson (1999) chama de *diferença de natureza* e não apenas por uma diferença de grau. Portanto, estas duas qualidades da memória tem funções diferentes.

Bergson dá o exemplo do estudante que decora uma lição. Ele pode se lembrar de cada vez que a leu, e ser capaz de relacionar cada uma dessas leituras a uma data ou referência sensitiva qualquer (memória espontânea). No entanto, não é se lembrando de cada momento da leitura que ele é capaz de fazer um teste, mas sim recorrendo à memória (habitual) que acumulou e se formou através da percepção repetida da lição.

Desse modo, a formação de uma memória habitual teria uma utilidade imediata para a vida, pois ela tem por função prolongar nossas percepções em ações úteis: ela abrevia o mecanismo da percepção para tornar mais rápida a reação ao estímulo percebido. E como, para Bergson, é em meio a um número limitado de objetos e seres - que se apresentam à nossa percepção com maior ou menor frequência – que a nossa existência se dá, é importante que tenhamos armazenadas determinadas maneiras de agir (hábitos) em relação a eles. Assim podemos responder com maior velocidade aos estímulos, o que não deixa de ser importante

para a sobrevivência e para as necessidades humanas³¹. É esta memória-hábito que se insinua, por exemplo, quando o cão acolhe seu dono com festa e latidos alegres, pois ele o reconhece, sem dúvida nenhuma:

Mas esse reconhecimento implica a evocação de uma imagem passada e a reaproximação dessa imagem à percepção presente? Não consistirá antes na consciência que toma o animal de certa atitude especial adotada por seu corpo, atitude que suas relações familiares com seu dono foram formando pouco a pouco, e que a simples percepção do dono provoca agora nele mecanicamente? Não vamos tão longe! No próprio animal, vagas imagens do passado ultrapassam talvez a percepção presente; é concebível inclusive que seu passado inteiro esteja virtualmente desenhado em sua consciência; mas esse passado não o interessa o bastante para separá-lo do presente que o fascina, e seu reconhecimento deve ser antes vivido do que pensado (BERGSON, 1999, pág. 90).

Bergson afirmará ainda que para evocar o passado em forma de imagem-lembrança, é preciso poder abstrair-se da ação presente, é preciso saber dar valor ao inútil, é preciso *querer sonhar*. “Talvez apenas o homem seja capaz de um esforço desse tipo” (BERGSON, 1999, pág. 90). E ainda afirma que “o passado que remontamos deste modo é escorregadio, sempre a ponto de nos escapar, como se essa memória regressiva fosse contrariada pela outra memória, mais natural, cujo movimento para diante nos leva a agir e a viver” (BERGSON, 1990, pág. 90).

Como podemos notar, a formação das duas qualidades de memória está relacionada ao mecanismo do reconhecimento. Por isso, aos dois tipos de memória descritos por Bergson correspondem duas formas de reconhecer: o *reconhecimento automático* e o *reconhecimento atento*.

Para distinguir estes dois modos de lidar com o que se passa e opera nos encontros, Bergson (1999) dá o exemplo, inicialmente, de uma caminhada por uma cidade familiar, a qual percorremos sem nos ater ao caminho realizado. Neste caso, os passos parecem seguir

³¹ É desta forma que, à percepção de cada um destes objetos ou seres, se seguem movimentos pelos quais nos adaptamos a eles – agimos sobre eles ou somos “agidos” por eles. Com a repetição destes movimentos, cada vez que tal ou tal objeto se mostrasse a nossa percepção, criaria-se um mecanismo, uma memória, um hábito, que determinam em nós “atitudes que acompanham automaticamente nossa percepção das coisas” (BERGSON, 1999, pág. 93). As percepções habituais prolongam-se em ações habituais, movimentos de costume, como os denomina Deleuze, que estão intimamente ligados a uma memória habitual e que ocorrem automaticamente.

um curso necessário, sem intervenção da atenção-consciência, pois a percepção se desdobra em ação de maneira praticamente mecânica. ‘Há inicialmente, no limite, um reconhecimento no instantâneo, um reconhecimento de que apenas o corpo é capaz, sem que nenhuma lembrança explícita intervenha. Ele consiste numa ação, e não numa representação’ (BERGSON, 1999; pág. 103). Esta é a forma assumida no processo de reconhecimento automático.

Muitos outros exemplos poderiam se acrescentar a este, pois o reconhecimento automático coincide com um movimento corporal efetuado sem nos darmos conta de sua realização, como quando terminamos de escovar os dentes e nem notamos os gestos realizados. Ou ainda, quando se está dirigindo um carro, mecanicamente, é ação reflexa que também aí se opera. Há, nestes casos, reconhecimento e reação. Em outros termos, há um prolongamento percepção em resposta motriz. É o que acontece também na educação dos sentidos, pois esta consiste precisamente em criar um “conjunto das conexões estabelecidas entre a impressão sensorial e o movimento que a utiliza. À medida que a impressão se repete, a conexão se consolida” (BERGSON, 1979, p.104).

Bergson (2009) refere-se ao processo de reconhecimento automático como a capacidade de saber servir-se de determinado objeto ou imagem-movimento, de tal modo que não há necessidade de intervenção da atenção-consciência, tampouco de evocação de imagens-lembrança. Em suas palavras: “O que é reconhecer um objeto usual senão saber servir-se dele? E o que é saber servir-se dele senão esboçar maquinalmente, quando é percebido, a ação que o hábito associou a essa percepção?” (BERGSON, 2009, pág. 168). Nós reconhecemos algo agindo, como a vaca reconhece o capim ao comê-lo, ou como reconhecemos um perigo fugindo dele.

Esse reconhecimento automático se funda sobre uma memória de dispositivos motores, uma memória-hábito, a qual é adquirida por repetições motrizes³². À medida que se repetem determinadas posturas a partir de percepções que as evocam, a certa altura, naturalmente, determinadas reações seguirão a percepção em questão. Em outros termos, passamos a

³² Para o desenvolvimento deste argumento acompanhamos a aula do professor Auterives Maciel. Disponível em: <http://www.lojacomunicacao.com/clientes/auterives/sala/cursos/henri-bergson/o-todo-aberto-tempo-pensamento-e-desejo-02-2/>.

responder automaticamente com um ato “apropriado” à circunstância. Essa memória-hábito, portanto, se encontra localizada no corpo. Esse tipo de reconhecimento, uma vez adquirido, é automático, ou seja, não exige daquele que reconhece nenhum esforço de atenção e reflexão.

Numa outra direção, por sua vez, o reconhecimento atento se opera quando o equilíbrio sensorio-motor, esse encadeamento entre a percepção e a ação, se rompe e exige detenção e esforço da atenção. Sendo uma experiência de ruptura sensível, é processo exigente de desdobramentos, sentido pelo sujeito como uma necessidade que não se confunde com um processo de deliberação voluntária e consciente. Nestes casos, se convoca involuntariamente imagens-lembrança independentes que atuam coexistindo. O processo de reconhecimento atento não se efetua nem com prazo determinado, tampouco se estabelece de modo instantâneo, pois opera um processo contínuo no qual a atenção vai e volta repetidas vezes, como no balançar de uma criança.

Também não se estabelece de modo imediato, pois exige acompanhamento constante, dispendioso, debruçado sobre aquilo que “fisga” e convoca do espírito algum trabalho de mergulho nos vários planos da experiência. Por isso Bergson (2009) distinguia diferentes alturas de *tensão* ou de *tom* na vida psicológica. Dizia ele que “a consciência está tanto mais equilibrada quanto mais tensionada estiver na direção da ação, tanto mais vacilante quanto mais afrouxada numa espécie de sonho” (BERGSON; 2009 pág. 120). E ainda que, quanto mais reflexa for a reação do organismo, menos tensionada estará a atenção, pois uma ação reflexa não exige que se habite o presente com densidade experiencial.

Esta é uma maneira dinâmica a partir da qual podemos pensar os regimes da atenção: quanto mais automáticos, menos atentos, quanto mais indeterminados, mais atentos. Os processos disruptivos que provém do que nos afeta são gestados na *espera que retém* e por isso é preciso mergulhar no intervalo, na afecção, ao invés de simplesmente acionar uma reação imediata. O que nos permite dizer que, para Bergson (1999), neste intervalo de movimento *liberdade* e *espera* se confundem. A liberdade tem a ver, neste sentido, com apropriar-se do intervalo de afecção enquanto espera, acolhendo a potência e reverberação que só é possível se nos permitimos aguardar suas gestações no ressoar do tempo.

Em conversa com Claire Parnet, Deleuze (1998) refere-se a duas concepções de aula, dois modos de conduzir-se no espaço contínuo e ritmado que as aulas possibilitam. De saída

afirmamos que não se trata de optar por uma ou outra concepção, mas de correlacioná-las no que tangem à experiência de reconhecimento automático e reconhecimento atento, como possibilidades bifurcantes de experimentação da realidade. Por um lado, ele afirma, há uma concepção segundo a qual uma aula tem como objetivo obter reações imediatas de um público sob a forma de perguntas e interrupções. Por outro lado, e esta é a modalidade a qual Deleuze (1998) prefere se vincular, trata-se de uma concepção musical de aula. Mas, o que seria uma concepção musical de aula?

Não interrompemos a música, seja ela boa ou ruim. Interrompemos se ela é muito ruim (...). Sempre tem alguém que não entende na hora. E há o que chamamos de efeito retardado. Também é como na música. Na hora, você não entende um movimento, mas, três minutos depois, aquilo se torna claro porque algo aconteceu nesse ínterim. Uma aula pode ter efeito retardado. Podemos não entender nada na hora e, dez minutos depois, tudo se esclarece (DELEUZE, 1998).

Para Deleuze, cujas aulas duravam cerca de duas horas e meia, como ele conta a Claire Parnet, não há como escutar e entender tudo que uma aula pretende ensinar, tampouco há o objetivo de que seja entendida totalmente. Para ele uma aula é uma espécie de *matéria em movimento*, por isso ele se refere a uma concepção musical:

Numa aula, cada grupo ou cada estudante pega o que lhe convém. Uma aula ruim é a que não convém a ninguém. Não podemos dizer que tudo convém a todos. *As pessoas têm de esperar*. Obviamente, tem alguém meio adormecido. Por que ele acorda misteriosamente no momento que lhe diz respeito? Não há uma lei que diz o que diz respeito a alguém. Uma aula é emoção. É tanto emoção quanto inteligência. Sem emoção, não há nada, não há interesse algum. Não é uma questão de entender e ouvir tudo, mas de acordar em tempo de captar o que lhe convém (DELEUZE, 1998, grifos nossos).

Deleuze (1998) ressalta o efeito retroativo que se desencadeia em movimento, e por isso dá primazia a não interrupção imediata. Ainda nos conta, nesta entrevista com Claire Parnet, de como gostava do público variado em suas aulas, pois nestes casos ele era capaz de sentir o deslocamento dos centros de interesse pulando de um canto a outro do espaço, o que formava, como ele diz, uma espécie de tecido esplêndido, de textura muito singular.

Raymond Bellour (2008) também comenta o trabalho desenvolvido por Deleuze ao escrever sobre o cinema, ou mais acertadamente, “*entre*” o cinema. O assunto dos livros de Deleuze³³, como afirma Bellour (2008) encontram-se repartidos em duas grandes fases, que correspondem à divisão em dois volumes: por um lado o cinema clássico, e por outro, o cinema moderno; “o corte institui-se essencialmente a partir da guerra, do cinema que nasce após a guerra com o neorealismo italiano” (BELLOUR, 2008; pág. 143).

A grande oposição entre cinema clássico e cinema moderno corresponde à diferença entre os dois títulos: *imagem-movimento* (1985) e *imagem-tempo* (1990). A primeira qualifica o cinema concebido como um mundo unitário, construído com “cortes racionais” entre os planos. Quer dizer, segue-se um tipo de montagem que induz uma *imagem indireta do tempo*, baseada em esquemas sensório-motores, graças a uma continuidade entre ação e reação que supõe entre eles relações orgânicas. Aqui poderíamos correlaciona-la à experiência do reconhecimento automático, como se refere Bergson (1999), pela obtenção de reações imediatas a partir de hábitos motores. As ações encadeiam-se com percepções e as percepções se prolongam em ações.

Agora, como afirma o próprio Deleuze (1998) numa entrevista concedida a Pascal Bonitzer e Jean Narboni, “suponham que um personagem se encontre numa situação, seja cotidiana ou extraordinária, que transborda qualquer ação possível ou o deixa sem reação” (DELEUZE, 1998).

É forte demais, doloroso demais, ou belo demais. A ligação sensório-motora foi rompida. Ele não está mais numa situação sensório-motora, mas numa situação óptica e sonora pura. É outro tipo de imagem. Seja a estrangeira em Stromboli: ela passa pela pesca do atum, a agonia do atum, depois a erupção do vulcão. Ela não tem reação alguma diante disso, nenhuma resposta, é intenso demais: “estou acabada, tenho medo, que mistério, que beleza, meu Deus...” Ou a burguesa de Europa 51 diante da fábrica: “pensei estar vendo condenados...” (DELEUZE, 1998; pág. 68).

Para Deleuze essa é a grande inversão do neorealismo: “já não se acredita tanto na possibilidade de reagir às situações, e, no entanto, não se está de modo algum passivo, capta-

³³ Bellour refere-se aos livros “*Imagem-movimento*” (1985) e “*Imagem-tempo*” (1990).

se ou revela-se algo intolerável, insuportável, mesmo na vida mais cotidiana” (DELEUZE, 1992; pág. 68). Quando se está assim experimentando a densidade do presente, ou mergulhado no intervalo afetivo, neste hiato de movimento que esburaca a reação imediata, não é apenas a ação e, portanto a narração que desmoronam, são as **“percepções e as afecções que mudam de natureza”** (DELEUZE, 1992), pois passam por um sistema totalmente diferente do sistema sensório-motor próprio ao cinema “clássico”.

O cinema moderno se edifica sobre estas rupturas, “cortes irracionais”, que supõem um novo intervalo, não determinável, entre os planos; as ações não são mais determinadas em função de um sistema estímulo-resposta, mas são submetidas a um fenômeno geral de imobilização, que leva a um *acesso direto do tempo*, como diz Raymond Bellour, “o tempo aparece diretamente enquanto tal” (BELLOUR, 1996; pág. 143). Trata-se do aparecimento do tempo enquanto lapso, ruptura, diferença e ressonância interna, muito mais do que como a linha banal da sequência das horas.

Deleuze ressalta que evidentemente continua a haver movimento, mas “é toda a imagem-movimento que é posta em questão” (DELEUZE, 1992 pág. 69). E mostra-nos como no cinema do pós-guerra explodem os espaços em ruína ou desativados, além de todas as formas de perambulação dos personagens que tomam o lugar da ação imediata ou até mesmo responsiva. O movimento não cessa, mas a relação entre movimento e tempo se inverte. “O tempo não resulta mais da composição das imagens-movimento (montagem), ao contrário, é o movimento que decorre do tempo. A montagem não desaparece necessariamente, mas muda de sentido, torna-se “monstragem” como diz Lapoujade” (DELEUZE, 1992 pág. 70).

Entre Bergson e Deleuze, o pensamento distingue o pensar “sobre” as coisas e habita o pensar “entre” movimentos. De modo que haverá imagens do pensamento centradas na percepção motora e outras mais acentradas, liberadas da hegemonia de uma subordinação motriz. “Isso supõe para o pensamento um salto da percepção automática à percepção atenta” (CANJI, 2007; pág. 91). Se o movimento recebe sua regra de um esquema sensório-motor, isto é, apresenta um personagem que reage a uma situação, então haverá uma história. Se, ao contrário, o esquema sensório-motor desmorona, em favor de movimentos não orientados, desconexos, serão outras formas, devires mais que histórias (DELEUZE, 1992 pág. 77).

Está próximo ainda do que tantas vezes Deleuze (1988) afirmou acerca do exercício do pensamento: não se trata de uma operação voluntariosa, mas pela qual nos sentimos forçados. Em seu trabalho, Deleuze (1998) apresenta uma série de orientações e coordenadas que indicam o que significa *pensar* numa certa vertente filosófica por ele denominada de Imagem Dogmática do Pensamento. Entre os pontos que a especificam sublinhamos aquele que consiste em identificar o pensamento com o reconhecimento automático e com a reconhecimento. Assim, nesta perspectiva o que se busca no pensamento é um princípio de identidade, de unidade, de repetição.

A proposta de Deleuze (1998), na contracorrente disso, consiste em perguntar pelo díspar como aquilo que *força o pensar*. Deste modo, o pensar se opera sobre choques e golpes, muito mais do que no elã de um gosto deliberado e estudioso. “O pensamento não se reduz à reconhecimento, ao reconhecimento de si mesmo e de alguma forma dada e definida de antemão, mas, ao invés disso, o pensar envolve outras aventuras, encontros inusitados com o mundo” (MORAES, 2010).

Ressoando com estas questões Bergson (1979) ainda afirmará que há duas maneiras diferentes de conhecer algo: “a primeira significa que rodeemos a coisa, a segunda, que entremos nela” (BERGSON, 1979, pág. 13). Nesta direção de pensamento, ele nos apresenta a situação de um personagem de romance cujas aventuras nos são contadas. Diz que o romancista poderá multiplicar os traços, fazer agir e falar o personagem o quanto queira: “mas tudo isso não valerá o sentimento simples e indivisível que eu experimentaria se coincidisse um instante com o próprio personagem” (BERGSON, 1979, pág. 13). Pois, neste caso:

As palavras, os gestos e as ações me pareceriam correr naturalmente, como da fonte. Já não seriam acidentes acrescentando-se à ideia que me fazia da personagem, enriquecendo-a sempre mais e mais sem nunca completa-la. A personagem me seria dada de uma só vez, integralmente, e os mil acidentes que a manifestam, em lugar de se acrescentarem à ideia e enriquece-la, me pareceriam, ao contrário, destacarem-se dela, sem, entretanto, esgota-la ou empobrecer sua essência (BERGSON, 1979, pág. 14).

Para Bergson (1979) o que é propriamente a personagem, o que constitui sua essência, não poderia ser percebido de fora, pois é “incomensurável com qualquer outra coisa” (BERGSON, 1979, pág. 14). Afinal, quando procedemos “de fora”, rodeando sem coincidir

com o que há de inexprimível nela, tudo que me é contado acerca da personagem me fornece apenas pontos de vista. Todos os traços pelos quais me descrevem, e que só podem fazer com que eu o conheça através de comparação com outras pessoas ou coisas já conhecidas, são signos pelos quais exprimimos mais ou menos simbolicamente (BERGSON, 1979, pág. 14). O personagem (assim como qualquer imagem-movimento que nos afeta) passa a ser deste modo um objeto de análise.

Analisar consiste, neste âmbito de discussão realizadas por Bergson, em exprimir uma coisa em função do que ela não é. “Toda análise é, assim, uma representação a partir de pontos de vista sucessivos, em que notamos outros tantos contatos entre o objeto novo, que estudamos, e outros, que cremos já conhecer” (BERGSON, 1979, pág. 15). Bergson afirmará ainda que em seu desejo eternamente insatisfeito de abarcar o objeto em torno do qual está condenada a dar voltas, a análise multiplica sem fim os pontos de vista para completar a representação sempre incompleta. Em suma: roda, roda, mas não se movimenta tanto assim.

Por outro lado, “a intuição, se ela é possível, é um ato simples” (BERGSON, 1979, pág. 15). Bergson (1979) chamará de intuição a *simpatia* pela qual nos transportamos para o interior de um objeto para coincidir com o que ele tem de único e, conseqüentemente, de inexprimível (BERGSON, 1979, pág. 14). Neste sentido, ao *intuirmos* algo é com movimentos que nos encontramos, muito mais do que com a aparente estabilidade.

Poderíamos questionar, mergulhando nestas questões, o que afinal se opera para que algo emerja exigindo detenção da atenção e necessidade de desdobramento? O que acontece para que experimentemos a quebra do equilíbrio sensório-motor? Afinal, quando um “acontecimento” toma lugar na experiência?

Questões talvez mal colocadas, ainda que curiosas, não podendo ser respondidas de uma vez por todas, a não ser no presente situado, a partir dos regimes de afetabilidade que cada corpo vai produzindo de modo singular nos agenciamentos a partir dos quais surge e por onde opera. Lembremos Bergson (1999), ao afirmar que “a cada um dos movimentos do nosso corpo, tudo muda, como se girássemos um caleidoscópio” (BERGSON, 1999; pág. 25).

Para Deleuze é necessário que algo atue como diferença, ou seja, para que um “acontecimento” emerja é preciso uma diferença de potencial inscrita como planos distintos

que se inter cruzam, sendo a função dos intercessores, operatórios no exercício do pensamento, mais a de transversalizar a experiência do que horizontalizar num mesmo plano o que já se supunha sabido. “Então algo se passa, um raio passa, ou não, um riachinho” (DELEUZE, 1998).

O que Bergson parece exprimir, também nesta linha de argumentação, é que em matéria de pensamento temos menos estados do que *direções a seguir*. De modo que nossas ações, gestos e discursos exprimem como podem as idas e vindas de nosso espírito.

É interessante que, para Bergson (1979) as ideias, por isso mesmo, nascem do pensamento, mas não se confundem com ele (BERGSON, 1979). Quer dizer, “as ideias nascem quando o pensamento, em vez de continuar seu caminho, faz uma pausa e volta-se sobre si mesmo da mesma forma que o calor surge quando a bala encontra um obstáculo. Mas assim como o calor não preexistia na bala, a ideia tampouco fazia parte integrante do pensamento” (BERGSON, 1979, pág. 91). Neste âmbito de discussão as ideias são como paradas momentâneas diante das *direções a seguir*.

Em comum na reverberação destas questões, acompanhamos um acento no regime de imprevisibilidade que guarda a produção dos encontros, os quais, desavisados operam exigindo uma atitude pacientemente exploratória, curto-circuitando esquemas bem definidos de ação e reação.

Bergson esmiúça o processo de reconhecimento atento, avizinjado à produção de encontros disruptores que, tal como prefere Deleuze, impossibilitam a precipitação de reações imediatas, ou a equivocam e caducam, pois surgem da quebra do equilíbrio sensório-motor do corpo. Nesta ruptura sensível, operada de modo inesperado, Bergson (1978) lembra que se acompanha uma qualidade de emoção que se assemelha em muito à sensação de obrigação. “Se a atmosfera da emoção estiver presente, se tivermos nela respirado, se a emoção nos penetrar, agiremos de acordo com ela, sacudidos por ela. Não coagido ou obrigado, mas em virtude de uma inclinação à qual não poderíamos resistir” (BERGSON, 1978 pag. 40). Ele ressalta, no entanto, que esta sensação difere da obrigação definida como aquilo que não encontrará resistência, ou que “só imporá o consentido” - sendo, por outro lado, próximo à sensação de obrigação naquilo que “*impõe alguma coisa*” (BERGSON, 1978; pág. 33).

Em recente entrevista para os Cadernos de Subjetividade (2013), David Lapoujade tematiza algo muito importante a respeito desta discussão. Ele fala das técnicas de controle e formas de servidão completamente mascaradas pelas emoções. O esporte, o cinema, a televisão, e ainda outros meios podem desempenhar esse papel hoje. Como afirma Lapoujade:

“Não é difícil experimentar hoje emoções doces, fortes, individuais ou coletivas, o problema, então, é de encontrar o critério que diferencia essas emoções – que Bergson chama superficiais – das emoções profundas. A solução de Bergson é muito bonita: são superficiais todas as emoções provocadas por objetos que comovem. Um filme triste faz chorar, uma piada faz rir, um ato imoral escandaliza etc. Há uma causalidade evidente. Mas as emoções profundas são as que invertem essa causalidade. São profundas todas as emoções que engendram seu objeto, no sentido em que elas nos fazem ver sob um aspecto radicalmente novo, como se ninguém antes tivesse visto sob este aspecto. Neste sentido, uma emoção profunda não nos emociona, ela nos ensina alguma coisa de novo, de inesquecivelmente novo. Sim, a emoção não emociona, ela ensina” (LAPOUJADE, 2013; pág. 110-111).

Talvez Lapoujade esteja se referindo justamente à qualidade de vai e vem da atenção ao abrir espaço para que o novo possa se “*acomodar enquanto incomoda*”. Como afirma Bergson (1978) na emoção mais tranquila podemos perceber certa exigência de ação. O que evidentemente não significa que poderemos agir imediatamente ou que a ação não sairá “caducada”. Em parte alguma nos aperceberemos melhor disso, lembra-nos Bergson, do que quando essa exigência suspende seu efeito prático, deixando-nos assim à vontade para refletir sobre ela e para analisar o que “se passa conosco”. É o que acontece na emoção musical, por exemplo:

Somos a cada instante o que a música exprime, seja a alegria, a tristeza, a piedade, a simpatia. Não apenas nós, mas também muitos outros, todos os outros também. Quando a música chora, é a humanidade, é toda natureza que chora com ela. Na verdade, ela não introduz esses sentimentos em nós; antes, ela *nos introduz neles*, como transeuntes que se compelissem a uma dança (BERGSON, 1978; pág. 34 grifos nossos).

Bergson (1978) afirma que é, sem dúvida, sabido que a música suscita em nós determinadas emoções: alegria, tristeza, piedade, simpatia, e que essas emoções podem ser intensas, ainda que não se agarrem a nada. E questiona: “Dir-se-á que o músico não poderia

suscitar essa emoção em nós nem sugeri-la sem a causar, se não a tivéssemos sentido na vida real?” (BERGSON, 1978; pág. 34).

Para Bergson (1978) pensar deste modo seria esquecer que tristeza, alegria, piedade e solidariedade são palavras que exprimem generalidades às quais é preciso se referir para traduzir o que a música faz sentir, mas que a cada música nova aderem novas sensações, que possuem a singular propriedade de *durar* para além daqueles que as sentem, transpassando-os, uma vez que a matéria expressiva cria sensações “definidos e delimitados pelo próprio desenho, único em seu gênero, da melodia ou da sinfonia” (BERGSON, 1978; pág. 34). Portanto, elas não foram extraídas da vida pela arte; nós é que, para traduzi-las em palavras, **somos obrigados a nos introduzir nelas**, habitando as forças de resistência que a matéria expressiva comporta.

Trata-se aqui de uma inversão que não é apenas um jogo de palavras. O que experiência estética pressupõe ao nos encontrarmos com uma matéria expressiva é um movimento de saída rumo ao seu encontro, e não um retorno para as intimidades das nossas sensações anteriormente vividas e particulares. Seguindo Deleuze e Guattari (2005) poderíamos afirmar que a obra de arte – bloco de sensações, composto por *perceptos e afectos* – constitui-se como conjunto de sensações que estão para além daquele que as sente, pois são independentes destes, existindo em si e por si, e excedendo a qualquer vivido. “Os perceptos não são mais percepções, são independentes do estado daqueles que o experimentam; os afectos não são mais sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles. As sensações, perceptos e afectos, são seres que valem por si mesmos e excedem a qualquer vivido”. (DELEUZE, GUATTARI; 2005; pág. 213).

As sensações, no sentido explicitado aqui, não se confundem com sentimentos, pois não são pessoais, e os perceptos não são percepções, já que transbordam os que são atravessados por ela. Deleuze e Guattari (2005) consideram que *a questão* da arte consiste em dar uma *duração e atualidade* ao complexo de sensações que não é mais visto como sentido ou criado por alguém em específico.

O manter-se de pé de uma obra é algo como uma faca que se mantém sempre afiada. Note-se que a discussão está para além do caráter ‘atual’ de uma obra, pois devemos inverter a direção do pensamento habitual: trata-se de

pensar a atualidade da obra a partir de sua potência (sua atualidade como potência), e não de explicar sua potência a partir de sua atualidade. Podemos dizer que se a arte sobrevive no tempo, é porque o tempo sobrevive nela (FERRAZ, 2010, pág. 55).

Para tornar mais claro seu pensamento, Deleuze e Guattari (2005) retomam o questionamento feito por um romancista americano, o qual eles admiram muito, chamado Thomas Wolfe. Este escritor questiona o seguinte:

Alguém sai de manhã, sente o ar fresco, o cheiro de alguma coisa, de pão torrado, etc., um passarinho passa voando... Há um complexo de sensações. Mas o que acontece quando morre aquele que sentiu tudo isso? Ou quando ele faz outra coisa? O que acontece? (DELEUZE; GUATTARI, 2005; pág. 213).

Para Deleuze e Guattari (2005) a arte se produz na exata medida em que a matéria expressiva ganha certa autonomia, gerando perceptos e afectos como blocos de sensações que independem de quem os experimenta e também daquele que os cria. Isto é, quando uma matéria expressiva *dura* significa que guarda forças de resistência que geram uma diferença de potencial. Nesta divergência exige aos que a experimentam de se *introduzirem nelas* a fim de que a experiência estética ocorra. É um movimento de saída de si, como também afirmava Bergson (1979).

Deleuze ainda afirmará que em arte “não se trata de reproduzir ou inventar formas, mas de captar forças” (DELEUZE, 2007, pág. 62). Não devemos, no entanto, proceder a uma separação dicotômica entre pares opostos mutuamente exclusivos (forças X formas). O que está em questão é que as formas são um momento da composição, no qual diferentes forças se agenciam com a mobilidade que lhes é intrínseca e sempre transponível. Por isso, é importante lembrar que uma força nunca está no singular: “Toda força está então em uma relação essencial com outra força. O ser da força é o plural; seria propriamente absurdo pensar a força no singular” (DELEUZE, 1976, pág. 7). Eis porque toda força já comporta relação, pois o que está em jogo é um poder de afetar e ser afetado. Para Deleuze as forças se definem pelo poder de afetar outras forças (com as quais ela está em relação), e de ser afetada por outras forças.

O que está em jogo na arte, e que faz dela um ‘empreendimento vital’, é o constante relançamento sensível, ou do sensível, em condições de experimentação. A noção de *captura* é importante, pois dá conta deste caráter de presença e coação, de um encontro com um ‘fora’ que mobiliza a sensibilidade, força o pensamento e termina por engendrar a criação de um novo modo de vida, uma nova maneira de compor com o mundo. Ou sendo mais precisos, de compor um mundo (FERRAZ, 2010, pág. 62).

Vale ressaltar que este “empreendimento vital” com a arte não se exprime em demarcações definidas, pelo contrário, entra em ressonância com as situações práticas da vida do dia-a-dia: a atravessa e extravasa por todos os lados - se é que ainda há lados. É toda uma alteração do sensível que está em questão.

É assim que, num romance ou num filme, por exemplo, um jovem pode deixar de sorrir, mas começará outra vez desde que voltamos a tal página ou a tal momento. Para Deleuze, nisto consiste o plano de consistência da arte: ela se conserva, fica de pé por si própria, mas “não à maneira da indústria que acrescenta uma substância para fazer durar a coisa” (DELEUZE; GUATTARI, 2005, pág. 213). O que se conserva é um bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e afectos como forças de resistência que, apesar de heterogêneas, coincidem num plano de consistência que a instaura. É quando a matéria se torna expressiva que se pode afirmar a criação de novas variedades ao mundo. “É de toda arte que seria preciso dizer: o artista é mostrador de afectos, inventor de afectos, criador de afectos, em relação com os perceptos ou as visões que nos dá. Não é somente em sua obra que ele os cria, ele os dá para nós e nos faz transformarmos com eles, *nos apanha no composto.*” (DELEUZE, GUATTARI; 2005 pág. 227).

No processo de fruição da experiência estética, tanto quanto no processo reconhecimento atento, há esta experiência de ser “apanhado pelo composto”. Inicialmente ocorre uma seleção do movimento que é vinculada à ação e se detém sobre ela. Neste momento, há certo tipo de inibição branda dos outros movimentos não selecionados, o que não significa dizer que sua ação deixa de exercer um tipo de influência sobre o corpo. Mas uma relação mais estreita é estabelecida com o movimento que foi selecionado. Ou seja, somos forçados, como diz Théodule Ribot, a nos *determos* sobre aquilo que gera um

movimento de suspensão da atitude natural e atração inadiável, o qual nos introduz num plano da experiência muito distinto do expediente normal.

No entanto, Bergson critica a posição de Ribot³⁴ uma vez que este não avança para além desta constatação, captando do fenómeno atencional apenas seu aspecto negativo, ou seja, seu movimento de detenção. Mas uma vez que nos detemos, o que se passa? Como nos reorientamos a partir do que se opera no encontro e exige reorganização? Como lidamos com o que se apresenta como atração inadiável, exigente de desdobramentos?

A partir de minuciosa investigação da experiência Bergson (1999) afirma: à medida que se estabelece certa relação privilegiada como aquilo que exige suspensão da atitude natural, há uma conversão da atenção: à percepção presente se unem as memórias que se insinuam em sua direção. Isto é, o espírito não se volta para o futuro, ansioso por agir imediatamente diante do que se estranha, mas, numa outra direção, o espírito se abre à irrupção da memória. Em outras palavras, o estímulo saído da imagem-movimento exige um mergulho no tempo. Há um redirecionamento sensível operando na experiência.

É importante frisar que esta conversão (da ação atual para a experiência virtual³⁵) não coincide com um voltar-se para a própria intimidade e para as representações que o sujeito tem de si mesmo. Não se trata de um esquadrinhamento interior que operaria por semelhança e necessidade. De outro modo, somos redirecionados para os processos que ocorrem durante a experimentação e que, ao fissurarem o sistema sensório-motor provocam, antes, uma sensação de distanciamento em relação a nossa atualidade - guardando pistas muito concretas de um “si vazio de si”, como se referia Varela (2003). Voltando-nos para experiência encontramos seu *Fora* e as possibilidades de transformação que daí advém.

Enquanto o circuito do processo de reconhecimento automático é <percepção/resposta motriz> no processo de reconhecimento atento a percepção não se prolonga simplesmente em ação motora, mas entra em circuito com vários planos da experiência, a fim de dar contorno à novidade que se apresenta.

³⁴ Thédoule Ribot (1839-1916), psicólogo francês citado por Bergson (1999) em “Matéria e Memória” em sua discussão acerca dos regimes da atenção.

³⁵ Gilles Deleuze afirma: “Toda multiplicidade implica elementos atuais e elementos virtuais. Uma percepção real rodeia-se de uma névoa de imagens virtuais que se distribuem por circuitos móveis cada vez mais afastados, cada vez mais amplos, que se fazem e se desfazem. As imagens virtuais são tão pouco separáveis do objeto real como este delas.” (DELEUZE, pág. 173).

Ainda para distinguir estes processos de reconhecimento (automático e atento) podemos nos valer de algumas situações cotidianas. Afinal, quando olhamos para um objeto que vemos todos os dias, ou ao menos cotidianamente, de certo não haverá nenhum esforço reflexivo operando. A percepção se prolonga em movimentos de *costume* e os movimentos prolongam a percepção para tirar, dela, efeitos úteis.

Mas, cada um de nós pode, aliás, verificar seu processo na experiência: Que acontece quando uma de nossas ações cessa de ser espontânea para tornar-se automática? Bergson (1979) afirmará que nestes casos a consciência se retira dela. Quer dizer, como na aprendizagem de um exercício, por exemplo, começamos por ser conscientes de cada um dos movimentos que executamos, pois eles vêm de nós, resultam de uma decisão e implicam uma escolha:

Depois à medida que estes movimentos se encadeiam entre si e determinam mais mecanicamente uns aos outros, dispensando-se assim de decidir e escolher, a consciência que temos dele diminui e desaparece. (BERGSON, 1979, pág. 74).

Quais são, por outro lado, os momentos em que nossa consciência atinge maior vivacidade? “Acaso não são os momentos de crise interior em que hesitamos entre duas ou várias opções, quando sentimos que nosso futuro será o que dele tivermos feito?” (BERGSON, 1979, pág. 74). As variações de intensidade de nossa consciência parecem, pois, corresponder à quantidade mais ou menos considerável de escolha ou, se quiser, de criação, que distribuímos sobre nossa conduta (BERGSON, 1979, pág. 74).

Deleuze (1990) ao reler esta temática do reconhecimento habitual e reconhecimento atento em Bergson (1999) exemplifica, em relação ao reconhecimento automático: “a vaca reconhece o capim, eu reconheço meu amigo Pedro” (DELEUZE, 1990, pág. 59). É um reconhecimento habitual ou sensorio-motor que se faz, acima de tudo, através de movimentos: basta ver o objeto para entrarem em funcionamento mecanismos motores que se constituíram e acumularam. No reconhecimento automático “de certo modo estamos sempre nos afastando do primeiro objeto: passamos de um objeto a outro, conforme um movimento horizontal ou associações de imagens, permanecendo, porém, *num único e mesmo plano* (a vaca passa de um tufo de capim para outro, e, conversando com meu amigo Pedro, passo de um assunto para outro)” (DELEUZE, 1990, pág. 59).

Bem diferente é o modo de reconhecimento atento. Nesta operação, desistimos de prolongar a percepção, não sem tentativas, não sem esforço, mas porque já não podemos prolongá-la. “Meus movimentos, mais sutis e de outra natureza, retornam ao objeto, voltam ao objeto, para enfatizar certos contornos seus e extrair alguns traços característicos” (DELEUZE, 1990, pág. 59). E recomeçamos, a fim de destacar outros traços e contornos, porém, a cada vez devemos novamente começar do zero.

Deleuze (1990) ressalta que em vez de uma soma de objetos distintos num mesmo plano, agora o objeto (a imagem-movimento que nos afeta) permanece “o mesmo”, mas passa por diferentes *planos*. Próximo ao que nos acontece quando encontramos algo que provoque em nós, ao mesmo tempo, uma sensação de estranheza e familiaridade. Neste caso, ao invés de simplesmente agir, nós inevitavelmente interrompemos nossa ação, sentimo-nos de certo modo paralisados, nos detemos e refletimos³⁶. Talvez até pudéssemos dizer que “difratamos” ao invés de refletir, no sentido de que há sempre uma propagação em curso que altera o ângulo inicial da imagem-movimento que nos afeta. É uma relação de problematização que aí se opera, muito mais do que de simples reconhecimento.

Este mergulho na dimensão criadora do ato atencional é importante porque comporta uma abertura para o novo, como também afirma Kastrup (2007) a respeito do trabalho de Bergson (1999):

Atiçado pela perturbação que opera uma fissura no domínio sensório-motor, o reconhecimento atento realiza um trabalho de construção. Percorrendo múltiplos circuitos em sucessivos relances, sempre incompletos, realiza diferentes construções, cujo resultado é um *reconhecimento sem modelo mnésico pré-existente*. Enfim o importante do reconhecimento atento, tal como descrito por Bergson, é a revelação da construção da percepção através do acionamento dos circuitos e da expansão da cognição. A percepção se amplia, viaja percorrendo circuitos, flutua num campo gravitacional, desliza com firmeza, sobrevoa e muda de plano, *produzindo dados que, enfim, já estavam lá*. A atenção atinge algo “virtualmente dado” construindo o próprio objeto através dos circuitos que a atenção percorre (KASTRUP, 2007).

Afinal, se casualmente nos encontramos com alguém que não víamos há muitos anos, e que embora esteja muito diferente, guarda ainda alguns traços que nos são familiares,

³⁶Referência a aula de Auterives Maciel. Disponível em: <http://www.lojacomunicacao.com/clientes/auterives/sala/cursos/henri-bergson/o-todo-aberto-tempo-pensamento-e-desejo-02-2/>.

inevitavelmente interrogaremos: de onde conheço esta pessoa? Onde estivemos juntos? Há quanto tempo não nos vemos? Ainda que as interrogações não ganhem estas formas reflexivas, o que está na base desta operação é um processo muito distinto da que ocorre no processo de reconhecimento automático.

No reconhecimento atento o que está no início é uma interrogação, ou talvez, mais adequadamente, uma qualidade de suspensão da atitude natural. Esta suspensão impede a ação motriz, ou ao menos a equivocada e caduca, fazendo com que a atenção se volte novamente para a imagem-movimento percebida. Isto é, a imagem continua sendo percebida, mas ao invés de a resposta ser acionada simplesmente, aciona-se também um dispositivo auxiliar com o propósito de reconhecê-la, o qual consiste em vagar transversalmente pelos planos da experiência, evocando-se lembranças involuntárias, mergulhando na matéria expressiva que se apresenta diante de nós, constituindo com ela agenciamentos a fim de contornar a novidade da experiência, voltando à imagem-movimento que nos afeta, num contínuo vai e vem que *dura*.

Enquanto no reconhecimento automático o que se opera é uma resposta motriz, no reconhecimento atento o mergulho na experiência exige tempo de reverberação. De modo que, quando reconhecemos algo automaticamente, nenhum esforço é exigido. Aliás, como lembra Bergson, essa intelecção totalmente automática estende-se muito mais longe do que se imagina. A conversação que travamos correntemente compõe-se em grande parte de “respostas estereotipadas para perguntas banais, com a resposta sucedendo-se a pergunta sem que a atenção se interesse pelo sentido de uma ou outra” (BERGSON, 2009; pág. 168).

Tendemos a nos relacionar muitas vezes a partir desta relação de estereotipia e semelhança também, insensíveis para as pequenas mudanças posturais que estão sempre ocorrendo. É bastante comum nos encontrarmos com amigos antigos e nesta reunião tentarmos fazer juntos atividades que outrora faziam sentido. Inclusive temos que lidar com o fato de que estas atividades às vezes não se sustentam sem algum esforço. Pode advir um mal-estar insuspeitado quando lembramos um traço ou trejeito de alguém e notamos que congelamos (ou que nos congelaram) numa imagem estática já tão equivocada, desatentos para as distâncias que na singularidade do tempo efetuaram golpes em outras direções.

Mas quando, por outro lado, nos deparamos com certa dificuldade de reconhecer, ou quando habitamos o trânsito mais do que os estados estáticos que imobilizam, inevitavelmente experimentamos a realidade de outra maneira. É como se assumíssemos nossa impossibilidade de habitar um mundo que se avizinha, desfrutando do estado marginal e seu aspecto de fronteira.

A análise de Bergson ressalta esse entrecruzamento entre memória e percepção, situando-o de maneira singular. No processo de reconhecimento atento, o alvo selecionado corresponde àquilo que quebra o equilíbrio sensório-motor do corpo e é nesta abertura à novidade que movimentos mais amplos e sutis são introduzidos onde uma inibição havia sido inicialmente efetuada. A atenção seria, então, “a misteriosa operação pela qual o mesmo órgão, percebendo no mesmo ambiente o mesmo objeto, descobre um número crescente de coisas” (BERGSON, 1999; pág. 114). Esses movimentos ampliados em direção às imagens-movimento que causam a afecção são continuados pelas lembranças-imagens.

Neste encontro, há mútua interferência: o objeto ou a imagem-movimento que nos afeta é reconstruída, já que seus contornos são ampliados no momento em que são desintegrados e reintegrados, e o mesmo ocorre com o sujeito da percepção, que experiencia a desintegração e integração de seus traços subjetivos. Nas palavras de Deleuze (1990) a cada nova volta destacamos um “*fragmento mínimo sem importância*” ou “*um mero ponto*” que permite um circuito ascendente de relações e associações sempre novas, criativas, infinitas, flexíveis que como diz Deleuze (1990, pág. 62): “tendo por efeito criar de novo, os sistemas cada vez mais vastos aos quais ele (objeto) se pode ligar”. Nesta operação, como resultado inevitável, temos o surgimento de sujeito e mundo diferenciados a cada volta e retorno. O que significa, inclusive, que no processo de reconhecimento atento o que se opera é muito mais um movimento de desprendimento de si, de soltura e abertura do que de “reconhecimento do já conhecido”. Como afirma Deleuze, “a cada vez temos que recomeçar do zero”, iniciando um novo percurso, nova reorientação.

Sabemos que, na história das descrições do processo atento, o efeito inibitório da atenção sempre esteve presente, mas em Bergson (1999) a atenção inclui tanto o processo de recorte e limitação do fluxo de imagens-movimento quanto o acréscimo da memória que é atualizada nesta relação. E se estas lembranças são o que de mais singular é acrescentado ao

processo de percepção do mundo, elas não são selecionadas por uma subjetividade interior destacada e separada da externalidade presente. É a situação imediata vivida na relação primeira entre sujeito e a novidade da imagem-movimento que dá as coordenadas e que funciona como o filtro do vasto campo das memórias de ação que constituem o sujeito.

Além disso, interessará a atualização das memórias que auxiliam no processo da experiência presente. Este é o elo que se fortalece entre a vida psíquica e a vida da ação. A lembrança que tende a aparecer é justamente aquela que, mesmo não sendo consciente, auxilia na ação que está sendo desenvolvida.

Ainda vale ressaltar que o entrecruzamento entre percepção e memória, tal qual apontado por Bergson, não se opera como classicamente se colocava, ou seja, em uma direção linear que parte da imagem do objeto para encontrar sua contrapartida mnésica possuída pelo sujeito (FERRAZ, 2010; pág. 86). O funcionamento atencional não se assemelha, portanto, ao deslizamento de um feixe de luz foco a foco, mas, antes, a um *circuito elétrico* onde todos os elementos se encontram em estado de tensão mútua, produzindo um contínuo movimento no qual se caminha a partir de um sistema de coordenadas constantemente revistas (ibid., p. 94). Nas palavras de Bergson:

“Que não se veja aqui uma simples questão de palavras. Trata-se de duas concepções radicalmente diferentes do trabalho intelectual. De acordo com a primeira, as coisas se passam mecanicamente e através de uma série inteiramente acidental de adições sucessivas. [...] Na segunda, ao contrário, um ato de atenção implica uma tal solidariedade entre o espírito e seu objeto, é um circuito tão bem fechado, que não se poderia passar a estados de concentração superior sem criar circuitos completamente novos envolvendo o primeiro, e que teriam em comum apenas o objeto percebido” (BERGSON, 1999, p. 119).

O que se nota é um entrecruzamento entre percepção e memória de maneira multilinear. Isto é, não ocorrendo em linha reta, o reconhecimento atento opera um retorno contínuo à imagem-movimento que nos afeta, daí a possibilidade de, ao nos atermos, ou seja, ao estarmos atentos, desdobrar novos elementos que não se evidenciavam inicialmente.

A imagem utilizada por Bergson (1999) é a de um circuito fechado, envolvendo ambos, o qual comporta graus distintos de expansão e criação. Ou seja, constitui-se um sistema complexo no qual o que se atinge ou o que se mobiliza são planos distintos da experiência,

englobando tanto a imagem-movimento que nos afeta quanto o sujeito, e comportando graus cada vez mais variados de distensão e contração.

Deleuze (1990; pág. 61) afirma que o essencial, de todo modo, é que os dois termos em relação (sujeito e novidade que o afeta) diferem em natureza, mas “*correm um atrás do outro*” e se refletem sem que se possa dizer qual é o primeiro. A tal ou qual aspecto da “coisa” corresponde uma zona de lembranças, de sonhos ou de pensamentos: a cada vez é um plano ou um circuito, de modo que a coisa passa por uma infinidade de planos e circuitos que correspondem a suas próprias “camadas” ou aspectos.

Neste processo de vaivém entre si e mundo o que se experimenta é a surpresa de surgimentos diferenciados a cada volta e retorno. Chegados a este ponto e tendo norteado os aspectos que delineiam o processo de reconhecimento atento, deveremos fazer, a seguir, uma breve digressão.

Voltar não deixa de ser
Um modo de ir
A gente nunca procura o que acha
Na Rosa dos Ventos
Do tempo que escoa

Mas tal um riachinho que corre,
Sem pernas

O ponteiro do relógio gira,
Sem eixo...

Sem ser desleixado,
O tempo faz voltas e voltas
- E nestes volteios -
Sem pressa nenhuma,
A questão do tempo,
Tampouco é chegar da passagem:

A questão do tempo, a todo tempo, é mudar de direção.

Assim,
voltar é sempre
um
modo
de ir

A gente nunca
procura o que acha
Mas calma!
Do tempo que escoa,
Na Rosa dos Ventos
Um sussurro ecoa:

Não há retorno,
Nem voltas
Mas volta e meia a gente
Se torna
Alguma coisa que escapa da gente,
No tempo mora sempre astuciosa criação

4) Voltar não deixa de ser um modo de ir

Neste momento, parece-nos necessário fazer um recuo no tempo a fim de retomarmos o “estofo” a partir do qual este projeto de trabalho de pesquisa se inicia. Certamente, concordamos com o poeta Rainer Rilke (2010, pág. 50) na afirmativa de que, afinal, “tudo que acontece é sempre um começo”. Quer dizer, não é possível delimitarmos com precisão em que momentos ou quais condições possibilitaram a emergência de certas questões que reverberam e *duram* em nós, mas certamente a escrita nos ajuda a tangenciar pelas franjas o movimento que exigiu exprimir-se. O exercício de construção de um fio que nos perpassa parece-nos valioso para dar alguma inteligibilidade ao percurso.

Ao longo destes dois anos de mestrado muitas modificações se imiscuíram em relação à proposição inicial desta pesquisa. Poderíamos dizer, arriscando um pouco e sendo imprecisa, que este trabalho se inicia em meados de 2011, quando estava prestes a concluir o curso em Psicologia na Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Nesta ocasião fui convidada a compartilhar a experiência de constituição de uma pesquisa³⁷, junto com amigos da turma de graduação, além da professora-pesquisadora que propunha a pesquisa-intervenção. Participamos de encontros que aconteceram regularmente por cerca de oito meses - e de certo modo o extrapolaram - durante os quais o norte de nossas conversações seria acompanhar as linhas de constituição dos processos formativos. Como reverberavam? Na amplitude e complexidade desta experiência, como a formação repercutia efeitos de transformações em nossas vidas? Estas foram algumas das questões, não inicialmente formuladas, mas que aos poucos se delineavam nos encontros e através deles.

Posso ainda dizer que na atmosfera deste período encontrava-me em um momento de delicada transição - entre o final do percurso tão denso e rico da formação na Universidade e a incerteza em relação ao que viria a seguir - e, talvez por isso, as discussões disparadas neste

³⁷ Pode-se acompanhar os efeitos destes encontros narrados no trabalho “**O que se passa nos processos formativos**: o labor de um éthos na produção de si” (CÉSAR, 2013) – que consta nas referências desta dissertação.

grupo, aliada à dimensão de cuidado entre todos, me alcançavam de maneira muito singular. Alguns intercessores se faziam muito presentes nesta ocasião, especialmente Foucault.

Em seus últimos trabalhos, Foucault (1982) empreende um debruçar-se sobre práticas (de escuta, escritura, de meditação, de leitura, entre outros), praticados especialmente pelos gregos, no período helenístico e romano, e que permitiam, na superfície daquele momento histórico, um trabalho a ser empreendido pelos próprios sujeitos em sua auto produção. É importante frisar que Foucault não pretendia nem retroagir no passado, tampouco encontrar soluções anacrônicas. Buscava evidenciar exercícios que poderiam ser muito potentes e úteis ainda hoje. Como ele próprio se refere em alguns momentos, tratava-se de espreitar as práticas a partir das quais exercitava-se constituir dobras de liberdade sobre as dobras de dominação, e nestes tensionamentos, aumentar a força afirmativa da potência de viver. Neste sentido, as práticas de si constituíam-se como modos de cuidado, que apesar de terem como superfície um trabalho sobre si, diziam respeito, inseparavelmente, aos modos de relação e cuidado com o outro, pois é de relação que sempre se trata e onde habitamos inseparavelmente.

De minha parte, posso dizer também que os encontros disparados pela ambientação com a filosofia tratada por Foucault e apresentada em “A hermenêutica do sujeito” como *modos de vida* causava em mim estranhamentos insuspeitados, como também uma forte emoção - no sentido comentado por Lapoujade (2013): faziam ver o mundo sob um aspecto radicalmente novo. E, deste modo, não apenas emocionava como também ensinavam alguma coisa, o que também significa dizer que havia linhas prenes de transformações em curso.

A atmosfera destes encontros suscitava em mim lembranças involuntárias, um bombardeio de lembranças intensivas. Inicialmente, ao longo do período de sua realização, e ainda posteriormente, a partir dos encontros que fui fazendo e dos quais se decorria no transcorrer do tempo, sobrevinham inúmeras imagens na tentativa de reconhecer atentamente a singularidade daquela orientação, menos habitual, da filosofia como exercício e modo de vida. E, certamente, esta nova visão não se assimilava imediatamente, equivocando e curto-circuitando a maneira habitual de estudar filosofia, historicamente atrelada e por mim compreendida muito mais como sistemas de pensamentos, conceitos, ideias do que

propriamente como exercício que tinha como norte uma prática de transformação experiencial.

De qualquer modo, é como se a cada volta do tempo eu precise de novo esticar as orelhas e me engajar em sua compreensão (prática). Por mais que me esforçasse, saía muitas vezes confundida, de repente duvidando de algumas certezas, colocando-as em questão. O exercício de reconhecimento atento se operava (e ainda opera), estando em curso, exigindo a cada vez que se produza um sentido a partir dos elementos que se dispõem.

Talvez a intensificação das lembranças que se insinuavam e ainda hoje reverberam se desse pelo aspecto ao mesmo tempo familiar e estranho que se avizinhava. É neste patamar que Bergson (1999) nos lembra que se convoca uma qualidade atencional especial, a qual chama de “reconhecimento atento”. Algo próximo da experiência de quando retornamos à casa habitada na infância, ou de quando encontramos alguém que não víamos há muito tempo: há familiaridade e estranhamento imbricados, interpenetrados. Sabemos do que se trata, mas também não³⁸. É uma operação de problematização que aí se opera, muito mais do que de simples reconhecimento.

Assim foi retomar a ambiência e a atmosfera daqueles estudos, que surgiam atrelados para mim aos textos de Varela (1992, 2003) tão compartilhados em outros momentos, muito frequente nas disciplinas e grupo de estudos ao longo da graduação em Psicologia, e que surgia então mais complexificado, exigentes de uma prática que muito ultrapassava os limites da compreensão intelectual de conceitos como “coemergência”.

³⁸ A este respeito, podemos seguir as referências de Kastrup (2007) ao narrar a situação de alguém que volta à casa habitada na infância: “O reconhecimento mistura-se a um estranhamento acerca das dimensões da casa. O imenso quintal lhe parece agora um pequeno pátio, a antiga escada não passa de alguns degraus, o portão, embora o mesmo, revela-se outro. A perplexidade experimentada suscita, e mesmo impõe, a invenção de uma outra cognição da casa (...) A instabilidade que caracteriza esta experiência não deve ser confundida com a dúvida – “é ou não é a casa que morei?” – nem com a ignorância – “não conheço esse lugar”. O que a distingue é o fato de referir-se a algo que tem o paradoxal estatuto de familiar e, ao mesmo tempo, estranho. Por isso, é um tipo de experiência de problematização: intriga, faz pensar, força a invenção” (Kastrup, 2007; pág. 69). É importante assinalar que o processo de reconhecimento atento não se opera somente na relação com o que já tivemos contato em algum momento em nossas vidas. Refere-se ao processo de titubeios e investidas com aquilo que quebra nossos esquemas bem definidos de ação e reação.

Posso dizer então que o exercício atencional convocado pela experimentação da “suspensão sensório-motora” decorrente destes múltiplos encontros se apresentava a mim sob um duplo aspecto:

- Por um lado, havia um reconhecimento atento em curso e operativo. Afinal, qual a especificidade de uma “prática de si” tal qual Foucault (1982) aludia? Que exercício se propunha e tangenciava as práticas tratadas por Varela (1992; 2003)?
- Por outro lado a suspensão sensório-motora exigia que entrasse em outras composições e agenciamentos a fim de dar contorno à sua experimentação, no reverberar do tempo debruçado.

Certamente eu podia já na época da proposição da pesquisa de mestrado intuir que uma prática de si consiste num exercício de modificação do que somos. Mas esta definição pareceu ainda por muito tempo imprecisa. Afinal, em última instância, qualquer atividade na qual nos engajamos concorre para nos modificar, no sentido de que inevitavelmente há sempre vetores de subjetivação em curso. Ainda precisaríamos tatear sua especificidade...

No processo de reconhecimento atento, que atuava tensionado, sobrevinham então algumas lembranças das *práticas circenses*, as quais, ao longo do curso de graduação em Psicologia, concomitante à formação oficial, havia em alguns momentos me engajado. Poderíamos pensa-los como “práticas de si” (malabares, perna-de-pau, palhaçaria)? Àquela época nem mesmo esta questão me alcançava de maneira tão contornada. Embora tivesse passado a me interessar por experimentar “práticas de si”, mal conseguia distingui-las.

De qualquer modo, o circo saltava. Parecia que havia ali elementos importantes que circunscreviam uma *prática de si*: a lida com a morte – em muitas das modalidades circenses é elemento real e cotidiano, como mostram tantas formas de expressão que concorrem para visibilizar esta relação: poesias, contos, filmes, etc. Muitos materiais sobrevinham nesta direção, como adiante iremos ainda elucidar.

Chamava especialmente minha atenção o modo como a energia das práticas circenses povoa fortemente a composição de expressões populares utilizadas para além da lona dos circos: “*fazer malabares pra viver*”, por exemplo, é uma expressão utilizada ao indicar uma postura para lidar com as imprevisibilidades que a vida os impõe, ou “*fazer cambalhotas*”, de

forma a manter-se altivo frente às sinuosidades da vida. Também a expressão “*andar na corda bamba*”, utilizada de maneira semelhante, expressando um modo de viver com engajamento diante das adversidades que nos sobrevém.

Essas expressões remetiam-me às oficinas de práticas circenses que havia anteriormente participado, fazendo operar um exercício de reconhecimento atento, um debruçar renovado, com tateios, reinvestidas, experimentações.

Neste entremeio, inclusive, escrevi uma narrativa sobre a prática do malabares que me parecia fazer reluzir esta direção. Transcreverei a narrativa para que melhor acompanhe o processo de constituição das questões que permearam este trabalho:

Sobre a prática do malabares...

Ou

(Com quantos ensaios se constrói uma relação?).

Quando, em oficinas de malabares, uma dupla ou um grupo inicia um jogo de passes com bolinhas cruzadas, o movimento mais ínfimo executado por um dos aprendizes a malabarista será captado pela pessoa com a qual se joga.

Na primeira etapa do ensaio de passes cruzados, os jogadores não devem emitir sinais corporais ambíguos (como uma respiração ofegante, ou um avanço de pé ou de ombros sinalizando a entrada e tomada da bolinha sem o devido acompanhamento deste gesto). Se isso ocorre, o parceiro com o qual se joga invariavelmente se confunde e, inevitavelmente, as bolinhas caem no chão.

Para que o movimento seja bem-sucedido e o passe aconteça de modo que as bolinhas permaneçam rodopiando no ar, é necessário, neste estágio, que os jogadores emitam

movimentos precisos e assertivos, aos quais, a cada momento, os envolvidos no jogo responderão prontamente.

Algumas marcações sonoras são utilizadas a fim de contar o tempo de entrada e roubada da bolinha. Estas marcações funcionam como antecipadores de movimento e, assim, os jogadores podem prever os movimentos uns dos outros, e responder com movimentos adequados, já previstos.

O primeiro movimento dos ensaios, portanto, diz respeito à emissão de sinais claros, assertivos. Trata-se de produzir respostas a uma expectativa. Isto é, uma vez que o sinal sonoro antecipador é emitido, o malabarista antecipa tanto seu próprio movimento quanto o do parceiro com o qual joga. E, se na hora da tomada de decisão um dos corpos vacila e não consegue sustentar o movimento preciso (no duplo aspecto que o dicionário empresta ao termo: preciso/indispensável; preciso/precisão), pode advir a impaciência relativa à frustração com a expectativa não correspondida, as bolinhas caem no chão e a situação pode ser vivenciada com desespero (se o que se vê é a falha, a ausência do resultado esperado).

Porém, o exercício de produção de sintonia – fundamental para que a prática do malabares seja incorporada - pode ser expresso quando a composição se estabelece a partir da dispensa dos sinais antecipadores. Quando isso ocorre, não se trata mais de responder ao movimento do jogador parceiro, mas de envolver-se na situação que o outro provoca.

É preciso que os pés estejam firmes no chão e que a atenção seja direcionada não para as mãos de um ou outro, mas para o nó de relações que compõe ambos. Isto é, os corpos estão atentos para a relação que os constitui (peso do instrumento de malabares, ritmo que atravessa a atividade, luminosidade do ambiente, presença ou ausência de música embalando

o jogo, se há ou não público ao redor, etc.). Toda a paisagem entra no jogo de composição e, desta forma, a prática se torna mais complexa e os jogadores podem experimentar-se a partir da produção uns dos outros, variando os movimentos (já não são as relações que variam, são as variações que se relacionam).

Neste caso, quando as bolinhas caem ao chão, um dos jogadores, com serenidade, embute um movimento preciso para retoma-los. Esta situação é vivenciada reiteradas vezes e de forma tranquila e atenta, pois a cada vez que as bolinhas caem, os malabaristas tem uma pista de o que as fez cair. Nisso reside a potência de transposição de limites que a queda do instrumento impõe e, portanto, é o momento mais rico do aprendizado. (As quedas da bolinha já não são vividas com desespero, pois permitem “cambalhotas” do corpo, forçando os malabaristas a se portarem de outra maneira, mais afinados à situação presente).

Se, ao contrário, os jogadores não ultrapassam a primeira etapa dos ensaios e não correm o risco de dispensar os movimentos antecipadores – que, conforme foi explicitado, são previsíveis e sustentados por expectativas – as mais belas piruetas e rodopios no ar não serão experimentados...

O brilho da prática de malabares reside na desenvoltura cavada por quedas de bolinhas e o reiterado manejo que os gestos imprevisíveis exigem.

Explico-me: É que no primeiro estágio de ensaios, quando os movimentos são baseados em expectativas, os corpos são direcionados a responder assertivamente aos “gestos-hábito” já previstos, que possuem resposta também já disponível. Neste momento, os gestos ambíguos são ameaçadores, porque caducam o sistema de resposta às expectativas.

A diferença para o segundo momento é que, agora, os sinais ambíguos são aceitos com alegria, porque permitem o jogo móvel da experimentação, fazendo com que gestos novos emergjam – tanto na relação entre os jogadores, quanto entre estes e os instrumentos de malabares. Neste momento, a ambiguidade do gesto e o “vacilar” dos corpos são tateios para improvisação de uma nova estabilização, outra forma, número novo.

E quando se atinge o ápice e a sintonia se torna tão intensa que a bolinha não cai mais, mesmo nesta nova estabilização, o que acontece?

É preciso muito tempo de prática para que a queda se torne incomum, pois as quedas da bolinha são inerentes ao exercício do malabares. E, se isso ocorre, os jogadores são forçados a inventar outro número, que lhes permita novamente o risco da queda (não porque gostem de ver as bolinhas rolando ao chão), mas porque o que lhes interessa é a liberdade de movimento, é esculpir um corpo cada vez mais hábil e articulado para lidar com a variabilidade de situações que o picadeiro lhes impõe.

A queda é o brilho do aprendizado, não a ruína.

É a lida com o “vacilar” do corpo o mais importante. O que faz do jogo algo interessante é a experimentação de diferenciação recíproca (e o paradoxal estado de deixar-se levar, levando...) que a construção de novos gestos não automáticos possibilita.

Pensando hoje, posso dizer que, àquela época, as práticas circenses saltavam aos meus olhos como exercícios de si. Sobrevinham a mim sob um aspecto radicalmente novo. Mas a questão ainda estava aberta: será que poderíamos pensa-las como práticas de si?

Parecia que, de algum modo, aproximava-me das questões que permeiam e especificam *exercícios de si*: além de nos modificar, as práticas de si não produzem transformações em qualquer direção. São práticas que tem por efeito aumentar nossa potência relacional. Como

na narrativa, pressupõe exercícios de quebra de automatismos, de atenção ao que se passa e ao modo como nos produzimos sempre relacionalmente, isto é, de atenção para nossos surgimentos sempre relacionais.

Havia uma atenção tensionada, a fim de reconhecer o que especificaria as “práticas de si” tratadas por Foucault (1982), tanto quanto de experimentá-las.

A atmosfera com relação ao circo continuava a girar evocando ainda muitos outros materiais e lembranças correlatas que se insinuavam em minha direção. Em certa ocasião, inclusive, sobreveio até a mim um conto infantil, chamado “*O equilibrista*”, escrito por Fernanda Lopes de Almeida. Destaco um trecho deste micro conto:

Era uma vez um equilibrista.

Vivia em cima de um fio, sobre um abismo.

Tinha nascido numa casa construída sobre o fio.

E já tinha nascido avisado de que a casa podia desmoronar a qualquer momento.

Mas logo percebeu que não havia nenhum outro lugar para ele morar.

O equilibrista ainda era bem jovem quando descobriu que ele mesmo é que tinha de ir

inventando o que acontecia com o fio.

“_ Meu Deus! Que responsabilidade!”

“_ É incrível quanta coisa se pode fazer com este fio!”

- É verdade que, às vezes, o equilibrista ficava morrendo de inveja de quem tinha um chão.

Mesmo que fosse feinho.

Na mesma hora se desequilibrava e caía. Enquanto caía gritava.

O equilibrista fazia um esforço danado para saber onde era embaixo.

Afinal desistia:

“_ O jeito é ir desenrolando o meu fio!”

E desenrolava o melhor que podia.

Não ter um chão que não seja provisório, viver sob um fio, desenrola-lo da melhor maneira possível... Pensava. Pensava...

A partir deste trecho do conto de Fernanda Lopes de Almeida, sobressaem, parece-me, alguns outros aspectos que também davam pistas do exercício de uma atenção para o aspecto de produção incessante do “fio” onde habitamos.

Ainda nesta direção, no movimento de compartilhamento que continuamente se efetuava, algumas poesias surgiam. Como neste trecho da poetisa capixaba Elisa Lucinda:

Bailarino do arame,

Homem que se consome

No erro crasso da mesquinharia,

Da mentirosa segurança

De que o mundo é sempre reto

E as coisas, imutáveis, certinhas.

E sem alquimias.

Mas diante do susto da mutante verdade,

Se equilibra no andaime que construiu

E que sem sua criativa ousadia,

Jamais existiria.

Trapezistas de trapézios inusitados,

Nos vemos na mão do destino

Como se dele não fossemos também autores!

Posso hoje dizer que foram muitos volteios em conversas com amigos, em relances pela cidade ao avistar malabaristas ou engolidores de fogo pelas ruas, ou ainda como quando recebi de um amigo praticante de *slack line* este pequeno trecho escrito a partir de sua prática:

No slack line, o sujeito que sobe na corda provoca a vibração na mesma. Até então, a corda está parada, a vibração surge no encontro. Uma visão de unidade se faz necessária: atleta e corda devem ser um só; penso “eu sou a corda”, então fico com o corpo mole e flexível para entrar na vibração da corda: percebo a dificuldade. Penso “a corda sou eu” e compreendo que a corda vibra de acordo comigo, assim fica mais fácil a condução e, primeiro, atravessar de um lado ao outro da corda bamba, para depois conseguir fazer as manobras.

Todas essas cenas e narrativas faziam reluzir uma direção que, a nosso ver, tocava alguns aspectos das práticas circenses enquanto exercício de si: acentuava a dimensão de transformação vinculada a seu exercício.

Tá aí, pensei! Eu me interessava por estudar a relação de modificação de si que as práticas circenses possibilitariam. A proposição inicial desta pesquisa consistia em fazer um trabalho de pesquisa-intervenção. Interessava-nos ir a campo, conversar com os praticantes destas modalidades circenses, tencionar esta direção, visibiliza-la. Faria sentido para eles? E para nós?

Durante algum período - cerca de quatro ou cinco meses - que circunscreveram o primeiro e segundo semestres do mestrado, perambulei por diversos espaços onde se praticavam exercícios circenses. Frequentei a Escola Nacional de Circo (ENC) situada na Praça da Bandeira, no RJ. E também fui muitas vezes a Praça São Salvador, em Laranjeiras, também no RJ, onde às segundas-feiras artistas e amadores se reúnem para praticar juntos.

E quanto mais frequentava, mais “sacava” (ao menos era o que sentia na época) as nuances que aproximavam e também as que a diferenciavam da especificidade dos exercícios de si. Pensava que, certamente, imbricado às práticas circenses havia esta dimensão virtual,

no sentido de que há forças que historicamente a evocam. Além disso, enquanto prática artística de certa maneira marginalizada, às margens de grandes formas de expressão, as práticas do circo podem tencionar forças muito interessantes enquanto formas de expressão, de resistência e de variação com o mundo.

Havia uma simpatia com o campo. Mas também muitas incertezas, imprecisões, confusão. Pensava que estas relações não estariam mesmo dadas, pelo contrário, são sempre criadas, inventadas. Seria preciso tencionar esta direção: as práticas circenses enquanto exercícios de transformação de si.

Ao mesmo tempo, equivocava esta relação...

Certamente, também pensava que as atividades realizadas na Praça São Salvador, em Laranjeiras, as quais frequentei por um período de cerca de seis meses, eram muito interessantes enquanto movimentação social, enquanto atividades articuladoras e de ocupação do espaço urbano. Uma movimentação muito interessante de produção de coletivo. Havia linhas de potência e transformação que poderiam ser seguidas. Mas quanto mais chegava perto, o que sentia na época é que enquanto prática de si não comparecia. Será?

Para se ter uma ideia da teia na qual estava imersa, numa das vezes que conversei com um praticante de malabares, apresentei para ele a proposta do meu trabalho. Em seguida ele me mostrou um aplicativo de celular que ensinava, matematicamente, algumas técnicas que ajudariam a manter no ar uma quantidade maior de bolinhas. Em muitas ocasiões tive esta sensação na companhia das pessoas com as quais conversava: importava mais a performance técnica e o desempenho nos palcos, sendo esta a preocupação central. As questões giravam mais fortemente em torno de “como manter mais bolinhas no ar em menos tempo”? “Como fazer para dar piruetas no slack-line”? “Como aumentar o desempenho?”

Mas, para além do desempenho técnico, haveria também um exercício de atenção à produção de si no exercício das práticas? Eram questões que eu me colocava àquela época. Mais tarde, meses depois, eu diria, pude permitir que eles me colocassem quais questões eram realmente mais interessantes para eles. E, deste modo, olhar para as forças em jogo, permitindo outra qualidade de relação entre nós. Pensando hoje, certamente havia em mim inicialmente um desejo de entrar em campo e mapear o aspecto de produção de si nas relações

que estaria já em curso. Ao mesmo tempo, não era bem assim que as forças em ato se apresentavam.

E agora? O que fazer?

O emaranhado de questões girava em mim sem encontrar solução.

Lá pelas tantas pensei que, afinal, não eram bem as práticas circenses que tinham ocasionado a “suspensão sensório-motora”. Quer dizer, havia feito uma releitura delas a partir de um novo olhar lançado sobre as práticas do circo, a partir das “pontas” que se insinuavam estabelecendo esta conexão. Mas o fato é que surgiam como efeito, como resultado, mais do que como a causa que havia ocasionado e exigido desdobramentos da atenção e da ação.

Afinal, para acessar a realidade da coemergência, a qual aparece nos contos e poesias escritos por meio de passagens circenses, precisaríamos, antes, de *métodos*, de práticas que deem suporte e tenham esta finalidade. Nosso presente exigia que compuséssemos as primeiras partes deste trabalho nestas articulações, talvez por isso uma discussão sobre os regimes de atenção tenha ganhado relevância e primeiro plano nesta dissertação. Além disso, contribui para esta decisão (praticamente involuntária) a amplitude dos processos de modificação de referenciais que a própria viagem e chegada em uma nova cidade (com tudo o que lhe agrega) implica, aliada às dificuldades de nestas condições criar meios de propor uma atividade de pesquisa-intervenção em uma instituição na qual não tínhamos anterior contato.

Aconteceu então que tivemos muita dificuldade em caminhar com a proposta inicial do trabalho, ao mesmo tempo em que havia uma especial necessidade de entrar por outras vias, mais experimentais, no que nosso presente consentia como exercícios de ampliação do olhar e acolhimento às passagens que se faziam (e continuam sempre) a se fazer em nós.

Quer dizer, quais práticas efetivamente se propunham a criar condições e suporte para as modificações, tanto quanto para dimensionar as passagens que se fazem em nós, para fluir com elas?

Convinha-nos seguir estas pistas, que vinham dos textos de Varela (1992) e das conexões que ele apresentava no cultivo de uma atenção mais aberta e descolada da responsividade à que somos muitas vezes submetidos, nas interlocuções com Bergson ao pensar a convivência de gestos e direções atencionais disponíveis em nossa experiência. Bergson (2006) ainda nos

recorda que podemos cultivar e desenvolver uma atenção suplementar. Convinha-nos seguir sua pista, produzindo esta linha que acabou por ganhar mais força no texto deste trabalho.

Neste momento, recordo-me de Deleuze (1990), ao afirmar que o reconhecimento atento, quando tem êxito, se faz por meio de imagens-lembrança. Assim, o reconhecimento atento se opera diante daquilo que se apresenta ao mesmo tempo estranho e familiar. Como quando nos encontramos com alguém que embora nos pareça conhecido, não reconhecemos tão facilmente. Neste caso, podem sobrevir imagens-lembrança, as quais possibilitam afirmarmos, depois de algum tempo: “*é o homem que encontrei na semana passada em tal lugar...*” (DELEUZE, 1990, pág. 71).

Mas é justamente este êxito que permite ao fluxo sensório-motor retomar seu curso temporariamente interrompido. De modo que Bergson não se cansa de girar em torno da seguinte conclusão: “o reconhecimento atento nos informa muito mais quando fracassa do que quando tem êxito” (DELEUZE, 1990, pág. 71). Quer dizer, quando não conseguimos encadear adequadamente a tentativa de reconhecimento, o que acontece? Como nos reorientamos?

Deleuze (1990) afirma que prolongamento sensório-motor fica suspenso, e a imagem atual, a percepção ótica presente passa a entrar em relação com elementos autenticamente virtuais, sentimentos de déjà-vu ou de passado “em geral” (*já devo ter visto este homem em algum lugar...*), imagens de sonho (*tenho a impressão de tê-lo visto em sonho...*), fantasmas ou cenas de teatro (*ele parece interpretar um papel que me é familiar...*) (DELEUZE, 1990, pág. 71).

Não estaria próximo ao que experimentávamos com relação ao novo olhar lançado sobre as práticas circenses? Havíamos destacado algumas conexões, ainda que frouxas e precárias. Com o tempo, no entanto, parecia não se encaixar perfeitamente, exigindo que outras camadas, outros contornos e aspectos pudessem ser retomados, produzidos. Era necessário entrar em outras composições, as quais permitiriam distinguir com mais nitidez o que nosso presente consentia como cultivo de uma atenção mais aberta e descolada da responsividade que age a despeito de nós.

Neste movimento e tendo em vista estas articulações, passamos a dar vazão e produzir outra camada de conexões desdobradas por nós de diferentes maneiras. É importante afirmar

que não foi nosso objetivo nesta pesquisa fazer uma discussão ampla e aprofundada em relação às incursões de Foucault em seus últimos trabalhos. Este não era nosso norte e nem teríamos tempo de fazê-lo, outra rede conceitual foi também se produzindo. Vale lembrar, no entanto, que tínhamos o objetivo de tocar, de algum modo, nas práticas por ele elucidadas. Quer dizer, habitava em nós as articulações entre os exercícios de conversão da atenção tratados por Foucault (1982) e de atenção a si (*prosoché*), descritos também por Pierre Hadot (2011) em “*O que é filosofia antiga?*”. Ambos tratam de exames de consciência que se efetuam em relação ao que se passa em nossas emoções e pensamentos. O exame ao qual se referem não deixa de ser um exercício de atenção. Aproxima-se de um sentimento vigilante frente aos pensamentos e emoções que possam nos causar mal ou aos outros – com a finalidade de neles interferir sempre que for necessário.

A prática de meditação sobre a morte, dentre os exercícios de atenção tratados por Foucault (1982) e Pierre Hadot (2011), talvez seja o exercício de atenção e exame de si mais agudo. Muito frequente em diversas tradições de sabedoria, é-se indicado contemplar o fato de que a morte pode nos alcançar a qualquer momento. Tornar a morte *presente* enquanto possibilidade concreta tem a potência de ajudar a nos recolocar diante da vida, especialmente quando as condições do viver parecem não se ajustar em relação ao modo como gostaríamos. Pois, certamente, na perspectiva da morte, cada instante se manifesta como um dom maravilhoso, como uma graça inesperada. A morte é considerada, por isso mesmo, uma grande conselheira.

Não é à toa que a primeira parte deste trabalho de algum modo tateia - através de fragmentos do filme “*Barba Ruiva*” (Akahige) - a dimensão conselheira da Morte. Incorporar a compreensão de que a qualquer momento o fio sobre o qual habitamos pode se esvaír de uma vez por todas, permite-nos dimensionar com maior equanimidade os caminhos que percorremos, refazendo-os a cada instante “*com o coração*”. A morte como conselheira dimensiona nosso pertencimento ao mundo e aponta nossa finitude, até mesmo a encarna, acentuando a inseparabilidade com tudo o que nos rodeia.

Neste momento, por tanto, circularmente nos encontramos rente ao início deste trabalho, que não se configurou e nem pretendeu se tornar um trabalho “sobre” circo, ou “sobre” as práticas circenses. Talvez pudesse, no entanto, ter sido mais adensado na companhia de seus

praticantes. Mas acontece que não foi possível como havíamos inicialmente planejado, pois outras exigências se fizeram em nós, outro caminho se tornou possível. Seguiu reverberando, contudo, o desejo de alguma partilha possível, hoje configurada sobre a forma de pontuais conversas. Afinal, num curto espaço de tempo, cronologicamente proposto, quais atravessamentos – de um tempo vivo e pulsado – seriam ainda possíveis? Como poderíamos lidar com suas limitações e tirarmos proveito de sua potência?

Seguindo esta orientação de trabalho nos arrumamos para algumas conversas, aceitas por quem também tinha o desejo de partilhar algo que não se sabia exatamente, mas que surgia em disponibilidade mútua. Fez-se necessário, de nossa parte, uma modulação das questões que inicialmente formulávamos. Afinal, seguir perguntando “*é ou não é uma prática de si?*” em relação ao exercício das práticas circenses, nos coloca numa posição mais buscadora que acolhedora dos acontecimentos que sobrevém. Bergson (2006) já nos alertava para a necessidade de colocarmos bem as questões, atentos para os riscos sempre presentes de que a má colocação dos problemas nos causa mais angústia do que aumenta nossa potência de agir. Questões bem colocadas, por outro lado, portam a chave de sua saída.

O norte das conversações que apresentaremos no próximo subtópico pautou-se, portanto, na atitude de espreita em relação aos sentidos que poderiam ser ampliados, equivocados e desdobrados na superfície e atmosfera de cada encontro. Mais que buscar o que seria uma “prática de si” – já que não existe sequer um modelo – o objetivo foi acompanhar o efeito da conexão dos participantes com as práticas circenses, no concreto da experiência de cada um. Exercício este que se faz na ampliação do olhar e do movimento do próprio pensamento sobre as atividades que se realiza.

Interessava-nos acompanhar os momentos de conversão da atenção, os titubeios e pequenos lapsos experimentados por nós e por aqueles com quem nos encontraríamos. Para seguir este norteamento, pudemos ainda contar com a maneira delicada e atenta de o documentarista brasileiro Eduardo Coutinho (2008) entrevistar, inspirando-nos em seu trabalho para a realização de algumas conversas realizadas com praticantes de modalidades circenses.

4.1) Algumas questões pinçadas em conversas: “O registro é uma inscrição real, não *do real*”

Muitas questões rondaram a proposição inicial das três conversas realizadas com cada um dos praticantes de modalidades circenses, as quais ocorreram em Vitória- E.S. Afinal, como desdobraríamos cada encontro? Com quem conversaríamos? Elaboraríamos um roteiro de perguntas? Como disparar as conversas? Parecia-nos que cada encontro solicitaria questões pertinentes, no entanto uma base comum de orientação ajudaria a acompanhar seus movimentos com maior tranquilidade.

Estou em uma sala que funciona como consultório de Psicologia. Parecia-me um ambiente apropriado por proporcionar um aconchego e silêncio. As poltronas estão dispostas. Da janela vejo uma pedra enorme e rugosa, de onde escorre um filete d’água. A pedra está praticamente colada à parede do prédio. Ainda falta mais de uma hora para o encontro marcado às 14h.

Como pensei em abordar a conversa? Aliás, para que estas conversas?

Podemos afirmar que habitava em nós um desejo de partilha, de levantar as questões que colocávamos em relação às práticas circenses, compartilha-las, permitindo que aqueles com quem nos encontrássemos também colocassem questões que pudessem nos mover. Inicialmente, pareceu-nos importante perguntar ao João³⁹, o primeiro a conversar conosco sobre sua conexão com as práticas circenses. Afinal, como surgiu esta conexão, por quais meios?

Havia pensado em gravar o nosso encontro. Depois, avaliando um pouco, achei que seria mais interessante uma conversa solta e não mediada por gravadores. Após a ‘prosa’ transcreverei em texto aquilo que me salta como memória afetiva da conversa. De algum modo, pareceu-me mais condizente com a orientação que o trabalho vem tomando até aqui. O

³⁹ Não havíamos discutido com os participantes sobre a utilização de seus nomes nesta pesquisa. Deste modo, optamos por utilizar nomes fictícios. Quando enviamos o texto correspondente às conversas com cada um, as narrativas já estavam com o nome criado pela pesquisadora. Um dos participantes, no entanto, ao receber o texto com o nome fictício, sugeriu que usasse o seu nome como o conhecemos, autorizando-o. Seguimos sua indicação e alteramos para o nome como o conhecemos, o que, aliás, já é um nome artístico e não propriamente “real”, o que é também interessante. Mais adiante retomaremos este ponto no texto.

João foi indicado para esta conversa por um amigo que temos em comum, mais tarde saberíamos que já nos conhecíamos, como adiante irei mostrar.

Em minhas mãos estão três textos para acionar e ajudar a disparar conversas: O micro conto “*O equilibrista*”, de Fernanda Lopes de Almeida; a poesia “*O maior espetáculo da terra*”, de Elisa Lucinda; e o texto que eu própria escrevi, intitulado “*Sobre a prática do malabares ou com quantos ensaios se constrói uma relação*”.

Pensei então em fazermos a leitura dos textos: em voz alta, alternando os parágrafos com as nossas vozes, rastreando suas rugosidades e sinuosidades. A ideia é acionarmos, através da literatura, sensações que conduzam a um plano impessoal da experiência. E, a partir da literatura, na conexão com a vida, acompanhar as relações que serão produzidas, desdobrando-as.

Para estes encontros nos inspiramos nas entrelinhas abertas em entrevistas realizadas por Eduardo Coutinho. Numa das passagens em que fala a propósito da realização de seu trabalho como documentarista, destacamos:

“(…) Acho que era uma forma de tentar encontrar e produzir uma verdade que não estava lá antes de ser filmada. *Descobri-la filmando*” (COUTINHO, 2008; pág. 163)

Ao ser entrevistado por interlocutores os mais diversos – desta vez na posição invertida em relação a que estava habituado - Coutinho nos fala de sua atuação como documentarista. Em uma passagem muito interessante, a propósito de seu modo de compreender o ato de filmagem, ele afirma: “*o registro é uma inscrição real, não do real*” (ibidem, 2008; pág. 144).

Essas afirmações parecem coincidir num ponto que nos toca. Afinal, Coutinho argumenta que são os dispositivos que criam a realidade, que a ação provoca o aparecimento de um cenário, e não o contrário, isto é, não se trata da descoberta por meio de métodos específicos de uma realidade pré-existente, de verdades que restariam ocultas. Trata-se de “*descobrir filmando*”, produzindo a realidade, transformando-a.

Ao nos contar sobre as conversações que estabelece com os *personagens* de seus filmes, Coutinho afirma:

As palavras escondem segredos e armadilhas que implicam hesitações, silêncios, tropeços, ritmos, inflexões, retomadas diferenciadas dos discursos. E gestos, franzir os lábios, de sobrancelhas, olhares, respirações, mexer dos ombros, etc. *Nesse universo, o que não conhece a língua só pode sobreviver se, ao invés de contornar esses problemas, tematizá-los e fazer da diferença um trunfo, da estranheza um método de conhecimento.* (COUTINHO, 2008; pág., 20; *grifos nossos*).

Acompanhamos aqui uma interessante inflexão: mais do que buscar homogeneizar os discursos, ou pasteurizar as relações, trata-se de “*fazer da diferença um trunfo*”, de forçar os limites entre contornos bem estabelecidos. Coutinho propunha reconhecer e assumir a diferença que o separa dos interlocutores que vai encontrando pelo caminho e “*ao colocar em cena as regras do jogo*”, possibilitar que certa igualdade se estabeleça; igualdade que diz respeito mais a disponibilidade para o encontro e para as conversações, do que a uma homogeneidade burocrática e social. Em outra entrevista, a propósito da relação com o tempo que estes encontros possibilitam, ele afirma:

“Não me interessa o plano curto, eu quero a dimensão temporal das coisas. Às vezes a pessoa fala, é três, é cinco minutos, e é isso mesmo. Tem uma densidade, tem progressão, ela hesita, volta pra trás.” (COUTINHO, 2008; pág. 70).

Neste trecho, Coutinho toca num ponto que nos parece fundamental: a dimensão temporal que a aposta nas conversações implica. Vale ressaltar que não nos referimos ao tempo cronológico das tarefas utilitárias e das urgências que nos consomem, mas à densidade experiencial que o movimento do *ressoar* acompanha. Neste sentido, a aposta com as conversações não se opera na reificação de discursos afins nem ao fazer concordar distintas opiniões, mas no “*permitir um trabalho mais lento, mais aberto à controvérsia e a uma relativa experimentação*” (COUTINHO, 2008; pág. 17), isto é, diz respeito à produção de uma abertura sensível ao que o encontro porta de diferença, permitindo afetações cruzadas, construindo algo que não estava dado separadamente, mas que emerge na justa medida do efeito do encontro, da atmosfera que reúne diferentes posições segundo a qual se pensa e se recorta a realidade. Trata-se, enfim, de desestabilização e hibridização entre-domínios.

Vale ainda outra afirmação, que ressoa com o que afirmamos aqui: “a força do documentário é que ele é lacunar, imperfeito, é fragmentário, é precário. E nisso ele é completo” (COUTINHO, 2008; pág. 77).

“*E nisso ele é completo*”, pois é na medida desta desestabilização criativa que se assenta a consistência tanto do cinema quanto das conversações, possibilitando alterações recíprocas que se efetuam, ao que nos parece, num regime de conversão atencional menos utilitário e mais próximo à experiência que Bergson (2006) chamava de quebra do equilíbrio sensorio-motor do corpo. Ao habitar uma qualidade de presença mais adensada ao momento, possibilita-se um olhar que se dobra sobre si mesmo, tal qual proposto também por Varela (1992) no acompanhamento das atividades que se realizam, a cada instante.

4.2) Triangulação dos palhaços e a emergência de um horizonte comum

O João chegou cedo, com quinze minutos de antecedência em relação ao horário combinado. Já nos conhecíamos, pois fizemos alguma oficina de malabares juntos, mas não nos víamos há muitos anos. Ele me foi indicado para esta conversa por um amigo comum, na hora não conectei o “nome à pessoa”. Só depois, quando liguei para marcarmos o encontro, me ocorreu que seria ele. O clima de familiaridade favoreceu a conversa.

Logo que chegou falamos um pouco sobre a oficina que fizemos juntos, lembrando as pessoas, “*como estão todos?*”. Ouvi um pouco suas histórias de como começou o contato com as práticas circenses, seus projetos atuais e o trabalho como professor de circo em uma escola pública no município de Vila Velha- E.S. João trabalha com professor de práticas de circo no contra turno das aulas de uma escola pública, e também em um projeto social. Por algum tempo falávamos torrencialmente, senti a chuva. Fiz-me calha e acolhi. Aos poucos foi se tornando mais fina e mansa, quase garoa. Vez ou outra ganhava novamente opulência. Neste movimento, entre agitação e decantação, nos movíamos.

Conforme havia sido proposto por mim, depois de algum tempo adensando nosso encontro, lemos os textos juntos (em voz alta, alternando nossas vozes). O primeiro foi “*O equilibrista*”, de Fernanda Lopes de Almeida.

Algum silêncio após a leitura.

- “*É bonito, né?*”, afirmo.

- “*Sim, sim, eu não conhecia, me lembrou a música da Elis Regina - o bêbado e o equilibrista*”.

- “*É mesmo? Não a conheço, vou procurar pra ouvir*”, respondo. “*Como que é essa música?*”

- “*Poxa Cris, sabe que eu não sei a letra de cabeça, mas tem a ver, sério, depois você procura na internet*”.

Retomei um fragmento do conto, pra prosseguirmos nossa conversa: “*meu chão fui eu mesmo que fiz!*” ...

Silêncio.

João “pegou” o fragmento pela construção dos palcos, a mobilidade de montar e desmontar os cenários: ora na areia da praia, ora na praça pública, ora na escola. Para todo lado, monta-se e desmonta, constrói e desconstrói os palcos. Na escola onde ele dá aulas de circo para crianças, é atividade a cada aula ensaiada: montar e desmontar os aparelhos.

Insisti um pouco por essa via, repetindo o trecho, como que cavando outras dimensões do montar e desmontar, construir, desconstruir...

- Fiamos nossos caminhos “*por anos a fio*” ...

Sustentei o silêncio, olhando para o papel, como se tivesse buscando alcançar algo ali.

- “*Opa. Agora você me pegou. Acho que não entendi o que mais dá pra tirar daí... Mas a gente monta e desmonta os instrumentos também. Eu desenhei uma perna de pau e levei para o marceneiro fazer. Agora eu próprio estou tentando fazer, do meu jeito. Eu subo na perna de pau até pra trocar lâmpada...*”.

Interessante... Trocar lâmpada como quem levanta uma lona e se cava uma estaca... Articulações que parecem dizer de um modo de apropriação e acoplamento com os instrumentos.

“*A esta altura*” da conversa lemos juntos, em seguida, o poema de Elisa Lucinda “*O maior espetáculo da Terra*”. Entre lembranças de atividades com seus alunos na escola municipal de Vila Velha – E.S, o exercício da palhaçaria e as atividades como contorcionista, uma cena que ocorreu a João quando pegava um ônibus é compartilhada comigo. João me contava que, numa linha de ônibus de seu bairro, havia um trocador muito sisudo, reclamava sempre quando algum passageiro quisesse trocar uma nota maior do que dez reais - o que os passageiros achavam um absurdo, daí a “*lona*” armada. E então ocorreu certa vez com ele, João me conta que subiu no ônibus e para sua própria surpresa não tinha nenhum dinheiro trocado na carteira.

- “*Fiz triangulação com ele*”.

- *Como assim? Perguntei.*

- “*Aquele exercício dos palhaços. Abri bem a carteira, olhei pra ela, olhei pra ele, olhei pra ela, olhei pra ele, peguei a nota, disse bom dia. Acho que funcionou porque eu realmente olhei nos olhos dele e demonstrei que não tinha outro jeito, pois eu também estava surpreso de verdade*”.

Neste momento, enquanto escrevo, recordo de há tempos ter escrito uma nota sobre o exercício da triangulação dos palhaços. Esta técnica consiste basicamente no seguinte: o palhaço vê algo ou algo lhe acontece, e neste momento ele compartilha conosco o efeito que aquilo produziu nele (quando cai da cadeira no chão, por exemplo, ele olha para a plateia, olha pra cadeira, e olha para plateia novamente, num ritmo preciso, evidenciando a surpresa que lhe causou o que está se passando com ele naquele momento).

Com a triangulação os palhaços fazem emergir um horizonte comum, do qual todos compartilham. Eles sabem que o outro, o público, precisa estar dentro – fazer parte – para viver o palhaço (TSALLIS, 2014). O convite é feito e só há o riso quando do compartilhamento da surpresa que o número provoca nele próprio junto com a plateia. No exercício da triangulação há o reconhecimento e valorização da experiência do outro, pois só fazendo parte da cena efetivamente a compartilhamos. Quer dizer, somos convidados a compartilhar de sua vulnerabilidade, e é neste momento preciso, quando compartilhamos de sua “*falta de jeito*”, que o riso advém.

Durante alguns minutos João e eu conversamos um pouco sobre as oficinas de palhaçaria que ele está participando no RJ, desdobrando a cena que ocorreu no ônibus de seu bairro. Retomei ainda um trecho do poema de Elisa Lucinda que me despertara atenção:

“Atirar-se nos braços do outro, na confiança no trapezista ao lado”.

- *“Essa questão da confiança...”* Levantei a bola.

- *“Realmente, a confiança é primordial. Quando a gente está fazendo acrobacias, uma das coisas que a gente tem que aprender ao fazermos um número, como uma pirâmide, por exemplo, é que a pessoa que está lá em cima prestes a cair, não deve ser segurada. Este é o nosso instinto, segurar a pessoa. Mas a gente não pode segurar, a gente tem que soltar”.*

Este ponto me chamou muita atenção, me detive sobre ele. Pedi que João o repetisse, para que eu entendesse melhor, e também para que ele se escutasse novamente. Ele repetiu, acrescentando alguns detalhes à explicação.

- *“É porque se a gente segura onde estamos em contato com a pessoa que está em cima de nós – se a seguramos nos pés ou nas mãos – a pessoa perde os pontos de apoio que a preparam para a queda”.*

Achei tão interessante que perguntei em seguida: *“Tem que soltar e deixar cair, pra continuar sendo o apoio, então?”.*

- *“É isso, é assim”.*

Esta questão da confiança nos atravessou ainda na leitura do último texto, sobre a prática do malabares, narrativa que escrevi. Lemos juntos. Eu estava um pouco apreensiva quanto à leitura deste texto, me perguntava se faria sentido para aqueles que lidam cotidianamente no exercício desta prática. João me mostrou em seguida um livro de malabares que tinha na bolsa, e que utilizava como suporte para suas aulas. Era um livro grande, com muitas páginas, colorido com boas fotografias. Ele me disse que a leitura da narrativa que eu havia escrito ressoava com o que estava no livro, apesar de este ser mais “técnico”. Conversamos um pouco sobre os desafios da prática coletiva do malabares.

- *“É... Dois malabaristas treinando juntos precisam de tempo mesmo. Porque é isso, cada um tem um jeito de jogar, tem gente que tem um jogo mais acelerado, outros têm um jogo mais lento. Aí quando troca de dupla muda tudo de novo... E em grupo é mais desafiador ainda,*

tem horas que parece uma bagunça, mais aí quando a gente menos espera começa a funcionar, a fluir...”.

Conversamos por algum tempo sobre este exercício, que se configura de maneira semelhante nas relações que compomos com o outro, a cada instante. Quais articulações são possíveis de pensarmos? A conexão faz sentido? Desdobrávamos. Agradei imensamente ao João pela companhia e partilha. Ele disse que conhecia um amigo, o Manoel, que se interessaria em conversar comigo também. Pedi que ele entrasse em contato com ele, dizendo mais ou menos como procedemos em nosso encontro, e caso ele realmente se dispusesse, que autorizasse ao João me passar seu número de telefone. E assim foi.

4.3) *Quedas e cascatas no exercício de acrobacias*

Liguei para Manoel, que não conhecia e havia sido indicado por João, conversamos um pouco e marcamos. O encontro aconteceu no mesmo espaço onde também conversei com o João, no horário das 18h, depois do trabalho de Manoel. Já passava das 18h20minh, será que ele não vem? Ou estará perdido? Liguei para ele. Estava aqui perto, um pouco desorientado com o caminho, que não conhecia, mas logo chegou. Eu havia preparado um lanche, imaginei que ele chegaria com fome, já que sairia direto do trabalho para cá. Quando chegou me contou que foi contratado por um hospital particular da Grande Vitória, junto com o seu grupo de trabalho, para fazer algumas gags de palhaço, malabarismos e recreação no setor de reabilitação do hospital.

Conversamos um pouco ao mesmo tempo em que nos conhecíamos. Perguntei do João, que o havia indicado para esta conversa comigo. Agradei pela disponibilidade e solicitude dele. Manoel contou-me que entrou em contato com as práticas circenses há cerca de sete anos, “de brincadeira”, jogando bolinhas com os amigos na Praça do bairro onde morava. Aos poucos foi se profissionalizando. Atualmente está fazendo um curso de clown no RJ e participa de um grupo de circo-teatro, que realiza apresentações periódicas.

Para esta conversa utilizamos a mesma metodologia na leitura dos textos do encontro com o João, o que causou um efeito “*ritornelo*” interessante sobre mim. Quer dizer, enquanto conversávamos eu me recordava de alguns aspectos e conexões que o João havia feito, e que então foram desdobradas por Manoel de modo distinto. Mais adiante irei tratar novamente destas questões, retoma-las.

A leitura do texto “*O equilibrista*” abriu a rodada. Será que devo gravar? Pensei por um instante, estava um pouco cansada, com receio de que não tivesse fôlego para fazer o diário de campo após o encontro. Mas mantive a proposta inicial. Manoel disse que não conhecia o texto:

“- *Gostei... Muito interessante, a prática do equilibrismo ajuda muito a desenvolver coordenação motora. O malabarismo também! Ajuda a desenvolver coordenação motora, visão periférica... Tem estudos que mostram isso. Ajuda a desenvolver os dois lados do cérebro também*”.

- *Como?* Perguntei.

E então ele repetiu o argumento, dizendo-me que estudos no exterior o provam. Enquanto escrevo penso em como este sentido é forte, sempre retomado e compartilhado: o aspecto de desenvolvimento corporal, no sentido mais fisiológico possível. Penso um pouco em como abordar estas conversas de modo a ampliar e desdobrar este sentido.

A conversa seguia...

Lemos a poesia “*O maior espetáculo da Terra*” de Elisa Lucinda. O tema da confiança foi retomado e ganhou expressão. Contei para Manoel o que João havia me ensinado numa conversa anterior, a respeito das quedas nos números de acrobacia. João me contava que quem está segurando a pessoa que se desequilibra deve solta-la e não segura-la na queda.

Um breve silêncio...

Pensávamos.

Em seguida Manoel acrescentou que em muitos cursos de praticas circenses uma das aulas mais importantes, para ele, é a disciplina de “*quedas e cascatas*”, na qual se aprende desde movimentos simples de rolamento até quedas altas de saltos uns sobre os outros...

- *Em acrobacias, a pessoa que fica embaixo, no apoio, é chamada de “Bartô” e a pessoa que fica em cima é chamada de “petit-volant”, contou-me Manoel.*

Perguntei o porquê das expressões, estava curiosa.

- *“Ih, agora você me intrigou... O bartô faz a bartolagem né, vem daí, eu acho, ele é apoio. Agora o volante, porque ele tem esse nome eu não sei... Acho que... Acho que é porque ele tem mais movimentos... Ele abre as pernas, ele salta, muda de posição...”*

Havíamos chegado num ponto que também se exprimiu no encontro com João: o exercício de produção da confiança tem a ver com apoiar e, ao mesmo tempo, soltar...

- *“Como na perna de pau também. A gente aprende primeiro a cair, depois é que ensaiamos dar os primeiros passos...”*

Interessante, pensamos nos bebês quando estão aprendendo a andar. Cada passo amparado por mãos que o recebem e aos poucos se inclinam para trás, nesta confiança o bebê lentamente se movendo. O exercício de aprendizagem da perna de pau também se desenrola deste modo. Às vezes são duas pessoas, uma de cada lado, acompanhando os primeiros passos do aprendiz. Inicia-se uma marcha, no exercício da perna de pau é preciso mover bem os joelhos, subir um de cada vez, lentamente, sem olhar para baixo. De cada lado, abaixo dele, uma pessoa pronta para amparar a queda, não para impedir que caia no chão. Há também um colchão disposto, *“com chão”* mais maleável como amparo para as quedas.

Manoel e eu lemos em seguida o texto sobre a prática do malabares, que eu havia escrito. Conteí para Manoel que eu costumava praticar malabares, mas que há tempos estava parada.

- Após a leitura da narrativa, ele me perguntou, rindo:

- *“E aí, você passou pro segundo estágio”?*

- *“Na técnica do malabares ou nas relações na vida”?* Devolvi a pergunta.

Rimos juntos.

Manoel me falou de um vídeo que circulava na internet com malabaristas em roda. O jogo das bolinhas formando uma Mandala, em movimentos rápidos e sincronizados. Conteí pra ele do que na conversa com João tinha me chamado atenção, quando ele me dizia que com cada pessoa que ele jogava malabares era um exercício novo. Ele ficou pensativo lembrando-se de um amigo que jogava “baixo e forte” com quem ele já estava mais acostumado...

- *“É, cada pessoa tem um jogo diferente mesmo, uns mais lentos... Tem gente que joga tão forte e outros a gente tem que “catar cavaco” pra segurar as claves⁴⁰...”*

Por algum tempo nos movemos pensando nas combinações possíveis: jogo baixo e forte, lento e alto, baixo e fraco... Exercício... Exercício... Ao final da conversa agradei imensamente pela disponibilidade dele, que sentia na pele.

Manoel me perguntou, intrigado, *“você nem gravou a conversa, né?”*.

Disse que a minha ideia era propor um “bate-papo” mais solto e aberto, mas que logo após eu escreveria a partir das impressões e memórias afetivas que o encontro havia me causado. Manoel perguntou do meu trabalho e levou consigo os textos que lemos juntos. Guardei seu contato, pois ele me disse que gostaria de ler esta parte do trabalho quando estivesse pronto.

Neste momento acompanho a variação e ampliação de sentidos desde as questões iniciais na conversa com Manoel – das práticas circenses enquanto atividades que ajudam no desenvolvimento psicomotor – até a produção compartilhada ao final, em relação à produção de sintonia e confiança nas relações, aspectos cotidianamente marginais das práticas, mas que podem ser visibilizados, tornado expressivos.

Pensei então em enviar o diário de campo de nosso encontro para ele, que demonstrou interesse, configurada neste texto escrito para a dissertação. Acabou que enviei também para os outros dois participantes, a fim de proporcionar alguma devolutiva, que poderiam disparar outras questões.

Foi interessante, pois ao ler as narrativas antes de envia-las, por um instante me detive. Reescrevi alguns trechos, deixei descansar, novamente fiz uma leitura. A experiência de compartilhar algo que já era uma partilha exige cuidado e uma escrita que permita aos que surgem neste encontro, uma voz potente e afirmativa.

O Manoel, inclusive, sugeriu algumas correções no texto, após sua leitura.

- *“Ei Cris tem umas correções a serem feitas no quesito literal mesmo, como “cascalhos” na verdade é “cascatas”, e sobre quem segura o petit volant é porteur, ou simplesmente portô,*

⁴⁰ Clave é o nome de um instrumento parecido com “boliches” muito comum na prática do malabares.

que é quem faz a portagem, ou seja, portador do acrobata "superior" que é o volante, ou petit volant. PS.: sobre o nome eu adorei!! Heheheheh”

Estas alterações foram realizadas conforme a sugestão de Manoel. Outra questão importante de ser abordada relativa às três conversas é justamente a questão de não termos discutido sobre a utilização dos nomes na pesquisa, de modo que optei pela utilização de nomes fictícios, mas os avisei para ver o que surgia a partir daí. Um deles fez questão da utilização de seu nome como eu o conhecia. O mais interessante é que este nome já é artístico e, portanto, não propriamente real. De qualquer modo, acatei sua sugestão, o que podemos acompanhar na leitura da narrativa do próximo encontro, com o “Shita”.

4.4) Circo Firuliche, mágico barco de luzes

Marquei com o Shita um encontro para conversarmos, disse a ele que gostaria que me contasse um pouco da conexão dele com as práticas circenses – e que proporia que lêssemos alguns pequenos textos juntos. Eu o conhecia como professor, das oficinas que ele tinha ministrado a mim junto com sua ex-esposa, com quem também conversaria em outro momento. Shita propôs que a gente se encontrasse no parque da Pedra da Cebola, Vitória-E.S. um espaço aberto, como ele preferiu. Cheguei ao parque um pouco antes do horário combinado, sentei numa pedra enquanto acompanhava o caminhão-pipa molhando a grama e árvores do parque. Shita chegou em sua moto branca pouco depois do horário combinado. Andamos um pouco procurando um bom lugar para sentarmos. Enquanto caminhávamos, Shita me contou que costuma frequentar este parque para praticar malabares.

- *“Ah, é? Tem um grupo que se reúne aqui?”* Perguntei.

- *“Não, não. Eu venho sozinho”* – ele respondeu.

Contei para Shita que na Praça San Salvador, em Laranjeiras, no RJ, toda segunda-feira um grupo se reúne pra praticar juntos, e que achava um movimento bem interessante.

- “É?! Legal... Mas eu prefiro treinar sozinho, rende mais porque a gente perde menos tempo do que quando tá em grupo, o pessoal pára pra fumar, demora pra pegar no ritmo, aí quando a gente vê não rendeu nada no dia...”

Ouvi... Pretendia retomar mais adiante este fio solto, desdobra-lo: será mesmo que praticar junto é perda de tempo?

Conversamos bastante, assuntos diversos, especialmente sobre o recente processo de separação dele com sua ex-esposa, questões que estavam a ronda-lo neste momento. Além disso, Shita está pensando em se despedir da atual cidade, partir para outras searas e experimentar-se numa viagem rumo ao nordeste do Brasil, apresentando-se com seu espetáculo solo.

Aos poucos ia me contando como iniciou a conexão dele com as práticas circenses, inicialmente a partir do teatro, quando era ainda criança, na escola. Depois ele entrou para uns grupos, começou por conta própria a praticar perna de pau e malabares, trabalhando como performance em festas. Uma viagem para o Chile e para a Bolívia proporcionou maior conexão com as práticas circenses, pois a partir daí ele trabalhou em vários circos por um tempo, até que fundou, junto com sua ex-esposa, um “*circo miúdo*”.

Lemos juntos “*O equilibrista*”.

- “*Que maneiro! É o tipo de texto que eu uso no meu espetáculo, contando essa relação do artista com a vida... Acho que você devia assistir a meu espetáculo, tem a ver com o que você está trabalhando... Tem um texto do Eduardo Galeano, eu faço uma cena com uma boneca, narrando este texto, que é assim:*”

Em seguida Shita declamou para mim o micro conto escrito pelo uruguaio Eduardo Galeano:

A acrobata (Eduardo Galeano - O Livro dos Abraços)

Acosta Luz Marina era menina quando descobriu o circo Firuliche. O circo Firuliche emergiu certa noite, mágico barco de luzes, das profundidades do Lago da Nicarágua. Eram clarins guerreiros as cometas

de papelão dos palhaços e bandeiras altas os farrapos que ondulavam anunciando a maior festa do mundo. A lona estava toda cheia de remendos, e também os leões, aposentados leões; mas a lona era um castelo e os leões, os reis da selva. E uma senhora rechonchuda, brilhante de lantejoulas, era a rainha dos céus, balançando nos trapézios a um metro do chão. Então, Luz Marina decidiu tornar-se acrobata. E saltou de verdade, lá do alto, e em sua primeira acrobacia, aos seis anos de idade, quebrou as costelas.

E assim foi, depois, a vida. Na guerra, longa guerra contra a ditadura de Somoza, e nos amores: sempre voando, sempre quebrando as costelas. Porque quem entra no circo Firuliche não sai jamais.

Por esta conversa ter acontecido no parque e também porque em seguida eu não teria condições de transcrever o encontro em seu “frescor”, optei por grava-lo, com a autorização de Shita. O que foi muito interessante, pois ele declamou alguns trechos de seu espetáculo-solo, a partir das conexões que havia feito com o texto que lemos juntos.

- “Uma grande fascinação minha em Valinhos, que é a cidade onde eu nasci, é quando vinham circos pequenos e tinha as bailarinas que faziam equilibrismo na corda-bamba... Então eu penso na Luz Marina, a mais imperfeita naquela perfeita família de trapezistas, mas era sem dúvida a que mais impressionava a plateia, com o seu olhar distraído no palco, a reverência desengonçada, tudo aquilo causava uma espécie de cumplicidade com o público e naquele instante que durava o seu salto, o circo parava, o leão não rugia, a pipoca não estourava, e meu coração soluçava... Todas as noites, eu fui ao circo Firuliche só para ver a Luz Marina no trapézio, quando mamãe não tinha dinheiro pra me dar, eu espiava num buraquinho no meio da lona. Mas uma noite cheguei lá e o circo não estava mais lá... Desde então fiquei assim, andando daqui pra lá, de lá pra acolá, sempre procurando o circo Firuliche, sempre buscando Luz Marina, e nessa andar, daqui pra lá, de cá pra acolá, conheci alguns circos, trabalhei em alguns e fugi de outros e de cada um deles trago alguma coisa, que carrego comigo na minha memória e na minha malinha. E assim vou construindo meu pequeno circo, meu circo miudinho...”

Após a declamação do texto do espetáculo, Shita ainda me contava:

E aí começo a peça. Tiro alguns objetos da mala, e por aí desenvolvo... Quando eu penso nessa história do circo Firuliche, realmente, realmente... O meu espetáculo é essa busca da Luz Marina, que não é uma pessoa hipotética, entende? Porque ele fala que quando chega ao circo a Luz Marina vai embora, ele chega, ela saiu uma semana antes... Ele tá sempre uma semana atrasado... É uma busca... Pra mim, tem a ver com uma referência infantil: as aventuras do Pinóquio, um desenho que eu assistia quando era criança, antigo, bonito, era uma aventura! O vovozinho chegava à cidade procurando o Pinóquio, mas o Pinóquio estava na jaula da carroça do Stromboli, e aí o Pinóquio chegava ao Porto, o vovozinho estava dentro do navio e gritava “Pinóquioooo!”, mas eles iam sempre afastando...

- Uma busca constante?! Pergunto.

- É, uma busca que tem a ver com uma experimentação, como perseguir a ponta do arco-íris...

(...)

(...)

Silêncio. Destes que me recordam uma interessante afirmativa de Eduardo Coutinho “o silêncio depois de uma fala é a coisa mais bonita que há” (COUTINHO, 2008; pág. 35). Conversamos ainda um pouco depois de corrermos da chuva que garoava. Ainda pinço da nossa conversa uma afirmativa curiosa de Shita: “circo pode até não dar futuro, mas que dá um passado... Ah, isso dá...” Rimos juntos. Após um café no parque, desmontamos lona e nos despedimos com um abraço e desejo de que “bons ventos” soprem para nós.

5) Considerações finais

Tantas questões rondaram a composição deste trabalho que nos parece difícil arremata-lo nas considerações finais. Assim como o circo Firuliche a nossa lona é toda cheia de remendos, estacas pouco firmes e costuras feitas provisórias. A lona do circo Firuliche é um castelo; este trabalho também. Como os castelos feitos por crianças nas praias, que a cada onda que vem se desmancham. Sua composição tem a natureza da areia, muitas vezes reescrito, composto e decomposto com pá e regador, ferramentas que se operaram para que hoje assumisse esta configuração provisória. A escrita tentando firmar estaca, a experiência-areia escapava.

Talvez por isso certo desconforto nos ronde quando somos convidados a falar do tema deste trabalho. Parece que não temos um “objeto” de pesquisa claro e objetivo, falta até palavra ao tentar defini-lo, ainda assim sentimos fortemente os efeitos dele retroagindo ao redor de nós. Se titubermos ao falar talvez seja porque, como numa brincadeira de mímica, o que está em jogo é o compartilhamento de um exercício que precisa ser experimentado. Na brincadeira de mímica, se a pessoa que a realiza desmembra a tarefa em substantivos, para então realizar a expressão que seus companheiros tentarão adivinhar, dificultará muito a parte deles. É preciso que o mímico o expresse por verbos, não lhe basta apontar, pois precisa expressar sua tarefa. Da experiência do mímico depreendemos a seguinte ordem: será imensamente difícil expressar nomes próprios e um pouco menos difícil os substantivos, mas os verbos, estes sim ele poderá expressar corporalmente, pois já não precisará apontar, mas exercer a tarefa.

Não que seja simples habitar a experiência da conversão atencional, da quebra sensório-motora, a vertigem que a ausência de apoio sólido ocasiona. Por dois anos “*a fio*” no trapézio das palavras *Luz Marina* assentava. Tentávamos chegar um pouco mais perto, escapava, insistíamos, *Luz Marina* voava, a um metro do chão. E no instante que durava o seu salto, o tempo parava, o leão não rugia, a pipoca não estourava, as palavras não saíam e meu coração soluçava...

Neste trabalho de pesquisa tentamos habitar a experiência-castelo que se desmancha e refaz, pois esta é nossa verdadeira natureza-areia. Somos experiência-castelo feitos à mão,

cujos dedos insistem em agarrar o movimento que escapa. Mas, nossa lona é frágil e os ventos sempre a sopram. Quando menos esperamos, nossos altivos castelos - minuciosamente esculpidos - são tragados pelo mar: ainda contrariados já é hora de desmontar nossa lona.

A lona do circo Firuliche é um castelo, destes feitos junto na areia das praias, por crianças e adultos que brincam sem por ele se apegar. O castelo em seguida se apaga. As ondas nas lonas que piscam e apagam, piscam e em seguida apagam, para de novo brilhar. O circo Firuliche, mágico barco de luzes, emergiu certa noite, um luar.

Desde as primeiras incursões deste trabalho apontávamos para a dissolução da aparente solidez das experiências, seu aspecto de encontro com os movimentos nos quais a vida se constitui. Por diferentes vias tentávamos aciona-lo, experimenta-lo, visibilizando a dimensão vazia de um si independente, de uma vez por todas erigido.

Afinal, habitamos um mundo inseparável do modo como o compomos, há uma circularidade fundamental na partilha que encontra a complexa teia que nos sustenta. Experimentar-se na feitura de nós mesmos nas relações com o outro, a cada instante, exige exercícios de atenção e abertura, de dissolução e de soltura. Estamos em contínua composição.

Mas, ainda que saibamos de nossa interdependência, ainda que as circunstâncias o mostrem e escancarem aos nossos olhos, nem sempre temos sua experiência. Olhando para o óbvio encontramos infundáveis surpresas, especialmente quando nos dispomos a limpar as lentes a partir das quais o outro e o mundo surgem inseparáveis de nós.

Somos, talvez, como aquela senhora rechonchuda, brilhante de lantejoulas, balançando no trapézio. Mas não sabemos que estamos apenas a um metro do chão... No alto de nossas formas bem constituídas, nas pontas dos pés, se escorregamos a queda parece tragar a solidez que assegurava nosso chão. É preciso então aprender a andar sobre o fio, fino fio tênue abaixo do qual não assenta nenhuma precisão. É preciso nos familiarizar com a vertigem.

Maturana e Varela (2001) nos ajudaram neste exercício de *olhar o olhar*, permitindo surgir algum descolamento diante da responsividade que age a despeito de nós. Nesta abertura encontramos liberdade para ação e criação, partilhando uma postura ético-política de responsabilidade na produção coemergente de nossas relações.

Traçamos ainda um percurso que encontrou as discussões de Bergson (1999; 1979; 2006) acerca das relações entre percepção, os regimes atencionais, a criação e a ação, nestas articulações tecendo um fio de inteligibilidade para a experiência-areia que se movimentava em nós.

Experimentar o processo de conversão da atenção, a quebra do equilíbrio sensório-motor do corpo, produz em nós vertigens, volteios, acesso ao vazio de identidade intrínseca – permite criação de si e do mundo. Desidentificar-se do castelo, da lona toda cheia de remendos a todo tempo costurada, toda frágil e exigente de reparos. Afinal, a lona não para nunca de mudar de lugar...

Poderíamos dizer que algo se passou neste trabalho, no entre-lugar que vislumbramos ser o aspecto de alteração recíproca que a conversão da atenção e transformação de si e mundo possibilitam. Talvez por isso na diferença de “tom” entre um capítulo e outro resplandecem alterações do próprio trabalho retroagindo sobre ele próprio e sobre nós. Fomos e voltamos algumas vezes, respeitando aquilo que *durava* e exigia ganhar espaço, palavra e verbo: no tempo que despontava a ação.

O alinhavo produzido na última parte do trabalho diz também dos encontros e reencontros que haviam sido deixados de lado por um tempo, mas que nos acompanhavam literalmente “ao lado”. Estar com as pessoas, ouvir suas experiências e acompanhar as modulações que se realizam é de muito valor porque assim temos mais encarnado que a vida se move no outro como se movimenta em nós, e é nestes encontros, nas alterações que se tornam possíveis, que algo se passa e vibra, há um viço que surge do compartilhamento e nos traz alegrias. A partilha não se faz sem um desmanchamento sutil efetuando-se entre aqueles que se encontram, pois nossa experiência mora no avesso das formas constituídas, plano base que as engendra.

Algo se passou neste trabalho na fina teia do tempo que repercutia entre os exercícios propostos pelos autores com os quais compúnhamos, as pessoas que encontrávamos, entre o circo e a prática da conversão da atenção, entre o equilibrista e a poetisa, entre um samurai e Luz Marina. Esse tanto de mistura acontece na vida, a despeito de nós. O exercício de conversão da atenção nos acompanhando, pois quanto mais adensamos sua prática, mais acessamos uma experiência de inseparabilidade entre nós e o outro. Neste trabalho, tentamos

quanto pudemos arrumar a nossa lona, armar a tenda que os ventos constantemente sopravam. Mas, novamente, lá surgia, balançando no trapézio, a um metro do chão, *Luz Marina*. Seu castelo, na lona, de areia. Movia.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, F. **O equilibrista**. São Paulo: Editora Ática, 2008.

BELLOUR, R. Pensar, contar. O cinema de Gilles Deleuze. In: **Cadernos de Subjetividade/Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade do Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica da PUC-SP**.- num. esp. (pág.141-162).- São Paulo, 1996.

BERGSON, H. As duas fontes da moral e da religião: **emoção e propulsão**.Rio de Janeiro: Zahar editora, 1978.

BERGSON, H. As duas fontes da moral e da religião: **emoção e criação**. Rio de Janeiro: Zahar editora, 1978.

BERGSON, H. A energia espiritual: **o sonho**. São Paulo: Biblioteca do pensamento moderno, 2009.

BERGSON, H. **A evolução criadora**. Rio de Janeiro: Opera Mundi, 1971.

BERGSON, H. **Matéria e Memória**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BERGSON, H. O pensamento e o movente: **a percepção da mudança**. São Paulo: Martins Fontes, 2006

BERGSON, H. O pensamento e o movente: **o possível e o real**. São Paulo: Martins Fontes, 2006

BERGSON, H. **Henri Bergson/ Pensadores**; seleção de textos de Franklin Leopoldo e Silva. Traduções de Franklin Leopoldo e Silva, Nathanael Caxeiro. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

CAIAFA, Janice. **Nosso século XXI: notas sobre arte, técnica e poderes**. Rio de Janeiro: Relume Dumará. 2000.

CANJI, Adrian. Do mecanismo cinematográfico do pensamento como ilusão mecanicista à imagem moderna do pensamento através do cinematógrafo. In **Imagens da Imanência: escritos em memória de Henri Bergson**. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

CÉSAR, Janaína. **O que se passa nos processos formativos: o labor de um éthos na produção de si.** 2013. Tese (doutorado) – Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2013.

COUTINHO, Eduardo. **Eduardo Coutinho.** Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

CRUZ, Cristiane. **O Transtorno de Déficit de Atenção e Hiperatividade – TDAH - no ES: Uma Análise das Políticas e Práticas em Educação/ Educação Especial no Centro de Referência para Alunos portadores de Necessidades Educativas Especiais (CRAPNEE)/ Vila Velha-E.S,** 2011. (Relatório de pesquisa de iniciação científica) – Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2011.

CRUZ, Gustavo Ferraz. **A percepção em experimentação: uma dimensão política da relação com a arte.** 2010. Tese (doutorado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento.** São Paulo: Editora Brasiliense. 1985.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo.** São Paulo: Editora Brasiliense. 1990.

DELEUZE, Gilles. **Conversações, 1972-1990.** Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DELEUZE, Gilles. PARNET, Claire. **Diálogos.** São Paulo: Escuta, 1998.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e Repetição.** Rio de Janeiro: Graal. 1988.

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon: lógica da sensação.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

DELEUZE, Gilles. **Nietzsche e a filosofia.** Rio de Janeiro: Ed. Rio, 1976.

DELEUZE, Gilles. **O abecedário de Gilles Deleuze.** Entrevista com G.Deleuze. Editoração: Brasil, Ministério da Educação, TV Escola, 2001. Paris: Éditions Montparnasse, 1997, VHS, 459min.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** Tradução Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 2005.

DESPRET, Vinciane. **The body we care for: figures of anthropo-zoo-genesis**. In *Body & Society*, vol. 10 (2-3). Londres: 2004, SAGE. p. 111-134. [utilizada tradução avulsa por Maria Carolina Barbalho, revisão de Ronald João Jacques Arendt [páginas referidas conforme original].

EIRADO, A. **Sentido e experiência no âmbito da atividade cognitiva**. Revista do Departamento de Psicologia – UFF, v. 7 – n.2, p.35-43, Jul./Dez.2005.

ESCHER, M.C. **Estampas y dibujos**. Madrid: Taschen, 2008.

FOUCAULT, M. **A hermenêutica do sujeito**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2006.

GALEANO, E. **O livro dos abraços**. Porto Alegre: LPM, 2002.

HANH, T. N. **O Coração da Compreensão**. Porto Alegre: Editora Bodigaya LTDA, 2000.

_____. **O sol meu coração: da atenção à contemplação intuitiva**. São Paulo: Paulus, 1995.

HERRIGEL, E. **A arte cavalheiresca do arqueiro zen**. São Paulo: Ed. Pensamento, 1999.

KASTRUP, V. **O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo**. *Psicologia & Sociedade*, v.19, n.1, 2007.

LAPOUJADE, David. *Cadernos de Subjetividade*. **Tempo, liberdade e emoção**. São Paulo: Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade. Programa de Pós-Graduados em Psicologia Clínica. 2013.

LISPECTOR, Clarice. **Crônicas para jovens: de escrita e vida**. Rio de Janeiro: Rocco. 2010.

MACHADO, A. **Poesias completas**. Trad. José Bento. Lisboa: Ed. Cotovia, s/d.

MATURANA, H.R. & VARELA, F.J – **A Árvore do Conhecimento: as bases biológicas da compreensão humana**. Tradução; Humberto Mariotti e Lia Diskin. São Paulo, Pala Athenas, 2001.

MERLEAU-PONTY, M. **A estrutura do comportamento** (J. Corrêa, Trad.). Belo Horizonte: Interlivros. 1975 (Texto original publicado em 1942).

MORAES, M. **Política Ontológica e Deficiência Visual**. In: MORAES, M.; KASTRUP V. (Orgs). Exercícios de Ver e Não Ver. NAU Editora, Rio de Janeiro, 2010.

PASSOS, E. & EIRADO, A. **Cartografia como dissolução do ponto de vista do observador**. In: Pistas do Método da Cartografia. Porto Alegre: Sulina, 2009.

RILKE, R. **Cartas a um jovem poeta e A canção de amor e de morte do porta-estandarte Cristóvão Rilke**. São Paulo: Globo, 2013.

RIPONCHE, C.T. **Portões da prática budista**. São Paulo: Makara, 2010.

TSALLIS, A. C. **Ressonâncias metodológicas: o dia-a-dia do Pesquisar COM**. In: MORAES, M.; GUAZZELLI, A.; TAVARES, G. (Orgs). Cartas para pensar: políticas de pesquisa em psicologia /. 01. ed. Vitória: EDUFES, 2014. 164p.

VARELA, F. (1981) **O círculo criativo - esboço histórico-natural da reflexividade**. In: A realidade inventada. Paul Watzlawick (org). Campinas, SP, Editoral Psy II, 1994, p. 302-316.

VARELA, F. **O Reencantamento do Concreto**. In O Reencantamento do Concreto. São Paulo: Hucitec, 2003.

VARELA, F. **Sobre a competência ética**. Lisboa: Edições 70, 1992.

VARELA, J.F; THOMPSON, E.; ROSCH, E. **A Mente Incorporada**. Ciências Cognitivas e Experiência Humana. Trad. HOFMEISTER, M.R.S. Porto Alegre: Artmed, 2003.

FILMOGRAFIA

Kurosawa, Akira. **Akahige**. Japão, 1965.