

 Universidade de Brasília

Douglas de Paula

A Memória da Luz:
customizações e encontros com o
espectador

volume único

Brasília

2017



Douglas de Paula

A Memória da Luz:
customizações e encontros com o espectador

volume único

Tese apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de doutor em Artes na área de concentração Arte Contemporânea, na linha de pesquisa Arte e Tecnologia, pelo Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília.

Orientadora: Profa. Dra. Daniela F. Garrossini

Brasília

2017

Paula, Douglas de
PP324m A Memória da luz: customizações e encontros com o
espectador / Douglas de Paula; orientador Daniela
Fávaro Garrossini. -- Brasília, 2017.
523 p.

Tese (Doutorado - Doutorado em Arte) --
Universidade de Brasília, 2017.

1. Simulacros da luz. 2. Estética. 3. Espectador.
I. Garrossini, Daniela Fávaro, orient. II. Título.

Douglas de Paula

A Memória da Luz:
customizações e encontros com o espectador

Tese apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de doutor em Artes na área de concentração Arte Contemporânea, na linha de pesquisa Arte e Tecnologia, pelo Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília.

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Daniela Fávaro Garrossini
Universidade de Brasília – UnB
(Orientadora)

Prof. Dr. Alexander Gaiotto Miyoshi
Universidade Federal de Uberlândia – UFU

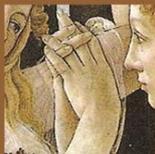
Prof. Dr. Francisco Sierra Caballero
Universidad de Sevilla

Profa. Dra. Mirna Tonus
Universidade Federal de Uberlândia – UFU

Prof. Dr. Rogério José Camara
Universidade de Brasília – UnB
(Suplente)

26/06/2017

Sandro Botticelli. Primavera, 1482. Têmpera sobre madeira (detalhes)



Às Três Graças a mim confiadas:
Maria Luzia (Aglaia),
Maria Eulália (Thalia) e Emiliana (Euphrosyna);
à Geralda Camargos (*in memoriam*).

AGRADECIMENTOS

De forma geral, às estruturas que abrigaram e apoiaram meu trabalho: a Universidade de Brasília (UnB) e a Universidade Federal de Uberlândia (UFU); portanto, aos professores, colaboradores e colegas do Programa de Pós-graduação em Arte e do Curso de Design, ambos da UnB, e aos professores, colaboradores e colegas do Instituto de Artes da UFU e, principalmente, do Curso de Artes Visuais da mesma universidade; mais especificamente, aos professores, colaboradores e colegas do Núcleo de Multimídia e Internet da UnB (NMI-UnB), pelo abrigo de trabalho e orientação e pelo suporte em momentos específicos, como na exibição de instância do trabalho artístico “Fenestra” no Complexo das Artes da UnB; sobretudo, pois, ao povo brasileiro.

Aos professores que, generosamente, em encontros acadêmicos, informalmente e/ou *online*, dispensando-me seu tempo e atenção, inspiraram-me a aprofundar, delinear ou mesmo descartar abordagens, como o Prof. Alberto Marinho Semeler e os organizadores do Encontro Internacional de Arte e Tecnologia - no seio do qual, aliás, o projeto desta pesquisa foi forjado -, especialmente os Professores Cleomar Rocha, Maria Beatriz de Medeiros, Tania Fraga e Suzete Venturelli, que, aliás, mesmo após a finalização de sua valiosa orientação em meu mestrado, continuou inspirando-me no sentido da consolidação do projeto desta pesquisa.

Aos professores que, mais próxima e pontualmente, forneceram inspiração na administração de disciplinas e no convívio fraterno: Fátima Aparecida dos Santos, Karina Dias, Maria Eurydice de Barros Ribeiro e, mais especialmente, Rogério José Camara e Ana Carolina K. Maranhão, pelos apontamentos valiosos quando da qualificação desta pesquisa; ainda, pelas preciosas contribuições na disciplina “Seminário Avançado 2”, aos Professores Francisco Sierra Caballero e, muito especialmente, Daniela Fávaro Garrossini, orientadora, pela acuidade, pelo compromisso, pela previdência, pela visão, pelo arrojo e, sobretudo, pela sensibilidade de sua orientação, com os quais espero ter conseguido marcar este trabalho e os quais pretendo, ainda mais, absorver e levar comigo como inspiração para toda a minha vida acadêmica.

Aos amigos; em especial, pelos convites carinhosos, constantes e frustradores de meu cansaço, os amigos João Agreli e Milene Soares; esta, aliás, pelos apontamentos esclarecedores no campo da Psicologia. Aos amigos que nunca abriram mão de tornar Brasília um lugar fraterno e, muitas vezes, divertido para mim: Andréa Carla Marques, Carlos Eduardo M. da C. Esch, Maria Teresa Marques, Luciana Dias e Iraquemes Landivar Arsolino.

À família, mais que agradecimentos, mas também um pedido de perdão pelas ausências nos momentos em que o trabalho lhes tomou o trono de minha atenção; à Maria Luzia S. Correia, companheira, fulcro, caos, clarão e caminho; às minhas “pirilampas”: Maria Eulália C. de Paula, Emiliana C. de Paula e Luíza Helena de P. Costa, em sua ciranda incansável de recolocar-me o riso e a

invenção; destacadamente, à Maria Eulália, pela exploração da cadência de notas que inspirou a sonorização do que, neste texto, é chamado de proposta artística “3”; também, de forma especial, à Profa. Magda de Paula, pela amizade, pelo tempo cedido na generosidade de compartilhar seus agudos conhecimentos da Língua Portuguesa no desafiador empreendimento de ajudar-me a encontrar o melhor padrão gramatical para a comunicação de uma pesquisa como esta, cuja complexidade exigiu um estilo narrativo flexível a ponto de permitir, ao autor, referir-se a si mesmo tanto de modo mais impessoal, pelo uso da voz passiva, em trechos mais objetivos, quanto de modo mais pessoal, pelo uso da primeira pessoa do singular, nos trechos mais subjetivos e até mesmo confessionais, bem como envolver e convidar o leitor a seguir consigo pelo uso da primeira pessoa do plural; pesquisa cuja complexidade envolveu o uso de tantos tempos verbais: o presente histórico ou narrativo para mencionar outros autores ou tirar conclusões próprias, os pretéritos perfeito e imperfeito (do indicativo) para falar do trabalho realizado ou em andamento no passado, o pretérito mais que perfeito para falar de acontecimentos muito anteriores às ações da própria pesquisa já no passado, o futuro do pretérito e o pretérito imperfeito (do subjuntivo) para, com honestidade, marcar as interpretações, as possibilidades, tudo quanto poderia ter sido e/ou ainda ser. Obrigado por, apesar de seu escasso tempo, ter navegado nesses mares comigo, Magda.

Muito especialmente, a todos os participantes da pesquisa, pela cessão de muito mais que seu valioso tempo, mas também de um trecho inigualável de si mesmos em segmentos de espiritualidade a cuja singularidade espero ter feito justiça com o devido destaque, respeito e honestidade.

A Marte e à Vênus, por ajudarem-me a entender o drama do artista: entre o impulso e a forma, os desmandos do caos e os desteros da ordem, o esplendor do fogo e a formosura da terra; à vida desconcertante perpetrada na talidade da matéria. Enfim, ao “Dragão Verde”, por mais esta oportunidade... a “isso” que se me apresenta na “solidão”, “isso” que se descola de mim para o espaço e me abraça nas coisas... Ao homem que, na infância, acenou para mim de um horizonte distante; o homem que me aguardou; o homem que estou prestes a reencontrar; o homem que olhará para trás e, finalmente, verá a coragem e a força da criança que o convocou; A essa figura interna que, de um lugar misterioso, ama-me incondicionalmente.

RESUMO

O presente trabalho fala do desenvolvimento e aplicação de simulacros computacionais da luz como opção poética que é estética e empiricamente investigada de modo a envolver a comparação de minhas percepções e meus horizontes, como artista, com os de meus espectadores, como forma de encontrar aproximações e distâncias entre essas percepções e horizontes enquanto criações necessariamente implicadas na fruição esteticamente qualificada desses simulacros, em favor de um maior entendimento sobre o que poderia ser um encontro ou comunicação possível entre autor e receptor e na expectativa de obter, pelo somatório de percepções e horizontes colhidos desses espectadores, uma revelação paulatina das propostas artísticas correspondentes a esses simulacros.

Palavras-chave: Simulacros da Luz. Estética. Espectador.

ABSTRACT

This work is about the development and application of computer light simulacra as poetic option that is aesthetically and empirically investigated in a way that involves the comparison of my perceptions and horizons, as an artist, with those of my spectators, as a way to find the proximities and distances between those perceptions and horizons as creations necessarily implied in the fruition aesthetically qualified of these simulacra, in favor of a greater understanding of what could be a possible encounter or communication between author and receiver and in the expectation of a gradual revelation of the artistic proposals corresponding to these simulacra, by the sum of perceptions and horizons taken from those spectators.

Key-words: Light simulacra. Aesthetics. Spectator.

Lista de Figuras

Figura 1 - Esquema da formação de imagens no cérebro	35
Figura 2 - Esquema da formação de imagens no cérebro com experiência estética	41
Figura 3 - Anders Krisár. 2014. Escultura	45
Figura 4 - Philippe Starck: WW Stool, 1990	47
Figura 5 - Philippe Starck: WW Stool, 1990	48
Figura 6 - Esquema de fusão de imagens no cérebro na experiência estética	50
Figura 7 - Esquema de funcionamento entre cérebro e corpo na geração de imagens, emoções e sentimentos	53
Figura 8 - Experiência estética: início pela contradição	61
Figura 9 - Experiência estética: início pela falta	61
Figura 10 - Esquema de verificação da qualidade estética da experiência pela variável interesse/sentimento	69
Figura 11 - Esquema de verificação da qualidade estética da experiência pela qualidade do observado/captado/percebido ((visto/ouvido/etc.) + virtual (pensado + sentido))	70
Figura 12 – Desmembramento didático do visto/ouvido/etc.	71
Figura 13 - Esquema de verificação da qualidade estética da experiência pela qualidade do virtual (pensado + sentido)	72
Figura 14 – Desmembramento didático pensado (imaginado/lembrado)	72
Figura 15 - Esquema de verificação da qualidade estética da experiência pela qualidade do virtual (sentido)	73
Figura 16 – Diagrama ou árvore de verificação da qualidade estética da experiência	74
Figura 17 – Quadro teórico utilizado na definição da árvore de dedução estética da Figura 16	76
Figura 18 - Estacionamento da UnB, maio de 2013	79
Figura 19 - Interruptor em manutenção. Instituto Central de Ciências – ICC, UnB	80
Figura 20 - Mancha em banco próximo ao Instituto de Artes da UnB	81
Figura 21 - Robert Montgomery: “Words in the City at Night”, desde 2005. Intervenção urbana, letreiro	85
Figura 22 - Bansky. Intervenção urbana, stencil	87
Figura 23 - Alexandre Órion: Ossário, 2006. Intervenção urbana, grafite reverso. Túnel Max Feffer, São Paulo	88
Figura 24 - Friedrich von Schoor: Araneola, 2012. Intervenção urbana, projeção	90
Figura 25 - Grupo Poro: Aquários Suspensos, 2007. Intervenção urbana, sticker	92
Figura 26 - NeSpoon Polska. 2013. Intervenção urbana, modelagem. Warsaw, Polônia	94
Figura 27 - Douglas de Paula. Fenestras. 2013. Instalação. Dimensões variáveis. Coletiva “O Olho e a Rua”, galeria 406 norte, Brasília	96
Figura 28 - Douglas de Paula. Fenestra. 2013. Intervenção urbana, projeção multimídia. Dimensões variáveis. Avenida João Naves de Ávila, Uberlândia, MG	97
Figura 29 - Douglas de Paula. Fenestra. 2013. Intervenção urbana. Dimensões variáveis. Avenida Duque de Caxias, Uberlândia, MG	101

Figura 30 - Douglas de Paula. Fenestra. 2013. Intervenção urbana. Dimensões variáveis. Complexo das Artes do Campus Darcy Ribeiro da Universidade de Brasília, DF	101
Figura 31 - Douglas de Paula. Fenda Cheia. 2013. Vídeo. Dimensões variáveis. Canápolis	104
Figura 32 - Genildo. Charge	109
Figura 33 - Relação entre padrões, módulos e simulacros	111
Figura 34 - Projeções diferentes a partir de uma mesma proposta de simulacro ou conjunto de padrões	112
Figura 35 - Projeção com ritmo entre módulos	113
Figura 36 - Intermitência luminosa na tela do computador	115
Figura 37 - Nova intermitência luminosa projetada - Proposta 1	116
Figura 38 - Nova intermitência luminosa, vista na tela do computador	117
Figura 39 - Duas opções de combinação do módulo visual inicial (Figura 36), vistas na tela do computador	117
Figura 40 - Esquema plantar de instalação para proposta "1"	118
Figura 41 - Combinação de intermitências verticais, na tela do computador	119
Figura 42 - Combinação de intermitências verticais projetadas em cortina	120
Figura 43 - Primeira opção da Proposta "2" de simulacro	122
Figura 44 - Segunda opção da Proposta "2" de simulacro	123
Figura 45 - Exemplo de projeção noturna da Proposta "2" de simulacro	124
Figura 46 - Esquema plantar de instalação para proposta "3"	125
Figura 47 - Fluxos e Processos da Pesquisa	138
Figura 48 - Esquema plantar de acomodação do participante para visualização de sequência de imagens no processo "1A"	146
Figura 49 - Autores e assuntos utilizados na construção dos instrumentos de sondagem descritos neste capítulo	168
Figura 50 – autores e assuntos utilizados na construção da tratativa de dados usada nesta pesquisa	187
Figura 51 - Praia	193
Figura 52 - Borboleta Azul	207
Figura 53 - Cândido Portinari: Retirantes, 1936. Pintura	217
Figura 54 - Franz von Stuck: Lúcifer, 1891. Pintura	226
Figura 55 - Rembrandt Harmenszoon van Rijn: Autorretrato, 1659. Pintura (detalhe)	232
Figura 56 - Sketch de Dog, escultura de Alberto Giacometti, de 1951	238
Figura 57 - Bebê sorrindo	241
Figura 58 - Criança sorridente correndo em campo florido	242
Figura 59 - Agence France Press: canoeiro em Jacarta, possivelmente 2005. Fotografia. Indonésia	244
Figura 60 - Josef Mallord William Turner: Tempestade de Neve (Aníbal e seu exército cruzando os Alpes), 1812. Pintura	247
Figura 61 - El Greco: Laoconte, 1810-1814. Pintura	249
Figura 62 - Filhote de gato	251

Figura 63 - Castelo cor-de-rosa	252
Figura 64 - Rochas	253
Figura 65 - Sentimento/emoção sendo gerado por imagem mental evocada pela imagem vista	259
Figura 66 - Lugares comuns sendo evocados pela conjunção entre similaridade com a imagem vista e dissimilaridade com o sentimento de fundo	259
Figura 67 - Sentimento/emoção sendo gerado pela imagem vista	274
Figura 68 - Sentimento/emoção sendo gerado pela imagem vista e realçado por uma memória	275
Figura 69 - Sentimento/emoção divididos sendo gerados pela imagem vista	276
Figura 70 – Esquema plantar de instalação da proposta “1” para Liuce	283
Figura 71 – Imagem como projetada em instalação da proposta “1” para Liuce	284
Figura 72 – Esquema plantar de instalação da proposta “2” para Tamelí	299
Figura 73 - Simulação de imagem projetada em instalação da proposta "2" para Tamelí	300
Figura 74 - Esquema plantar de instalação da proposta “3” para Neftira	314
Figura 75 - O artista ilustrando a posição de Neftira na instalação	315
Figura 76 – Esquema plantar de instalação da proposta “2” para Déjori	351
Figura 77 - Simulação de imagem projetada em instalação da proposta "2" para Déjori	352
Figura 78 - Relação apuração do nada (desassimilação de companhia) versus assimilação de potência presencial e insolidária	387
Figura 79 - Relação reforço do ego versus assimilação de potência presencial e solidária	389
Figura 80 - Fluxos categoriais das experiências com a proposta "1"	391
Figura 81 - Esquemas orbitais prováveis traçados pela relação de forças nas experiências com a proposta "1"	396
Figura 82 - Potência presencial deslizando entre ego e vazio e as relações com hospitalidade, hostilidade, espiritualidade e objetualidade	398
Figura 83 - Esquemas orbitais prováveis traçados pela relação de forças nas experiências com a proposta "2"	414
Figura 84 - Esquemas orbitais prováveis traçados pela relação de forças nas experiências com a proposta "3"	426
Figura 85 - Relação das experiências com referentes “obimagossomáticos” ou “ob sensi-imaginários” de definição do observado	434
Figura 86 - Ordens de engajamento psicossomático ou “sensi-imaginante”	438
Figura 87 - Interpenetrações possíveis entre os códigos-categorias referentes aos alvos frutivos das experiências com as propostas artísticas, do fluxo "B"	448
Figura 88 - Espécies de relações cronológicas entre injúria e reposição/incremento espiritual	467
Figura 89 - Relação Medo-Encantamento-Empoderamento	474
Figura 90 - Interpenetrações possíveis entre os códigos-categorias referentes às forças ou pressões espirituais identificadas nas experiências com as propostas artísticas autorais, do fluxo "B"	482
Figura 91 - Códigos-categorias uniformes das experiências com as propostas artísticas autorais, do fluxo "B"	482

Figura 92 - Eixos e estações de cada conjunto de experiências com as propostas artísticas do fluxo "B" passando por territórios "adegóicos"	496
Figura 93 - Armação e rotas "adegóicas" para experiências com proposta artística "1"	497
Figura 94 - Armação e rotas "adegóicas" para experiências com proposta artística "2"	498
Figura 95 - Armação e rotas "adegóicas" para experiências com proposta artística "3"	499
Figura 96 - Relação emoção, impressão espiritual e trabalho da memória	503
Figura 97 - temporalização hipotética da relação emoção, impressão espiritual e trabalho da memória	504

Lista de Tabelas

Tabela 1 - Relação atenção, sentimento, experiência estética	34
Tabela 2 – Sumário do processo "2B": etapas x formato x proposta x assunto	164
Tabela 3 – Processos x Previsão de duração	165
Tabela 4 – Grupo de participantes do fluxo "A"	190
Tabela 5 - Sumário de experiências do Fluxo "A" com imagens classificadas como "bonitas"	216
Tabela 6 - Sumário de experiências do Fluxo "A" com imagens classificadas como "feias"	241
Tabela 7 - Códigos-categorias apuradas para experiências com imagens classificadas como "bonitas", mas negadas esteticamente	261
Tabela 8 - Categorias relativas a influências na classificação das imagens	262
Tabela 9 - Códigos-categorias apurados para experiências em que foram levantados valores comumente negativos	273
Tabela 10 - Coadunação de códigos-categorias levantados	277
Tabela 11– Grupo de participantes do fluxo "B"	279
Tabela 12 - Códigos-categorias apurados para experiências com a proposta "1"	399
Tabela 13 - Códigos-categorias apurados para experiências com a proposta "2"	417
Tabela 14 - Códigos-categorias apurados para experiências com a proposta "3"	428
Tabela 15 - Trecho da Tabela 13 - Códigos-categorias apurados para experiências com a proposta "2" - sobre fluxo experiencial	429
Tabela 16 - Compilação de definidores "obimagossomáticos" ou "ob sensi-imaginários" de experiências com as propostas "1", "2" e "3"	431
Tabela 17 - códigos-categorias de ordem "obimagossomática" ou "ob sensi-imaginária" apurados para todas as experiências do fluxo "B" ou aplicações das propostas artísticas	440
Tabela 18 - Classificação dos alvos frutivos das experiências com as propostas artísticas, do fluxo "B"	446
Tabela 19 - Compilação de definidores "obanímicos" ou "obegóicos" de experiências com as propostas "1", "2" e "3"	449
Tabela 20 - Extensões das instâncias afetivas tonificantes entre referências levantadas nas experiências com as propostas artísticas autorais, do fluxo "B"	456
Tabela 21 - Novas referências ou disposições correspondentes aos afetos tonificantes apurados nas experiências com as propostas artísticas autorais, do fluxo "B"	460
Tabela 22 - Extensões das instâncias afetivas antagonistas entre referências levantadas nas experiências com as propostas artísticas autorais, do fluxo "B"	466
Tabela 23 - Novas referências ou disposições correspondentes aos afetos antagonistas apurados nas experiências com as propostas artísticas autorais, do fluxo "B"	468
Tabela 24 - Relação entre afetos tonificantes e antagonistas apurada para experiências com as propostas artísticas autorais, do fluxo "B"	470
Tabela 25 - relações entre encantamento, incerteza e medo nas experiências com as propostas artísticas autorais, do fluxo "B"	473
Tabela 26 - Novas referências para as potências, forças ou pressões espirituais identificadas nas experiências com as propostas artísticas autorais, do fluxo "B"	480

Tabela 27 - Sumarização dos códigos-categorias uniformes das experiências com as propostas artísticas autorais, do fluxo "B"

485

Lista de Quadros

Quadro 1 – Proposta de ficha de identificação de possíveis comprometimentos de saúde da percepção do candidato	141
Quadro 2 – Indutores para o processo “2A”	147
Quadro 3 – Indutores possíveis para o processo “zero B”	149
Quadro 4 – Indutor "1" do processo “2B”, focado na verificação da qualidade geral da experiência	157
Quadro 5 – Indutores "2" a "6" do processo “2B”, focados na verificação da qualidade do sentimento	158
Quadro 6 – Indutor do processo “2B” focado na memória episódica	160
Quadro 7 – Indutor do processo “2B” focado na interpretação/hipóteses perceptivas	162
Quadro 8 - Trecho de transcrição realizada	176
Quadro 9 - Trecho de transcrição realizada	177
Quadro 10 - Trecho de transcrição realizada	178
Quadro 11 - Convenções de pontuação, pausas e quebras adotadas	179
Quadro 12- Convenções de entoação adotadas	180
Quadro 13 - Ideofones mais comuns surgidos	182
Quadro 14 - Trecho de transcrição realizada	183
Quadro 15 - Trecho de transcrição realizada	185
Quadro 16 – Codificação da experiência de Doaldi com a imagem da praia	195
Quadro 17 – Codificação da experiência de Tanaro com a imagem da praia	198
Quadro 18 – Codificação da experiência de Dolando com a imagem da praia	201
Quadro 19 – Codificação da experiência de Izparo com a imagem da praia	203
Quadro 20 - Codificação da experiência de Zazila com a imagem da praia	206
Quadro 21 - Codificação da experiência de Riele com a imagem da borboleta	210
Quadro 22 - Codificação da experiência de Rilia com a imagem da borboleta	214
Quadro 23 - Codificação da experiência de Nacóia com a imagem da borboleta	215
Quadro 24 – Codificação da experiência de Dolando com a imagem da pintura "Retirantes", de Portinari	220
Quadro 25 – Codificação da experiência de Zazila com a imagem da pintura "Retirantes", de Portinari	223
Quadro 26 – Codificação da experiência de Izparo com a imagem da pintura "Retirantes", de Portinari	225
Quadro 27 – Codificação da experiência de Tanaro com a imagem da pintura "Lúcifer", de von Stuck	229
Quadro 28 – Codificação da experiência de Nacóia com a imagem da pintura "Lúcifer", de von Stuck	231
Quadro 29 – Codificação da experiência de Doaldi com imagem correspondente a detalhe de autorretrato de Rembrandt	234

Quadro 30 – Codificação da experiência de Rieli com imagem correspondente a detalhe de autorretrato de Rembrandt	237
Quadro 31 – Codificação da experiência de Rilia com a imagem de sketch de escultura de Alberto Giacometti	240
Quadro 32 - Códigos de interdição de discurso nos depoimentos de Tanaro	243
Quadro 33 - Códigos de interferência de saberes e valores na leitura de imagens	245
Quadro 34 - Códigos de conflito e/ou dúvida com a classificação "tanto faz"	250
Quadro 35 - Códigos sobre diferentes noções de "bonito" em Izparo	254
Quadro 36 - Códigos mais representativos e abrangentes das experiências não afirmadas esteticamente, mas com imagens classificadas como "bonitas"	255
Quadro 37 - Códigos soltos mais representativos e abrangentes de razões de classificação das imagens como "bonitas" e "tanto faz"	262
Quadro 38 - Códigos mais representativos e abrangentes das experiências afirmadas esteticamente, mas com imagens classificadas como "feias"	263
Quadro 39 - Códigos mais representativos e abrangentes das experiências com imagens classificadas como "feias" e esteticamente reprovadas	266
Quadro 40 - Gráfico participante x relação com personagens de imagens classificadas como "feias"	267
Quadro 41 - Síntese da experiência de Rilia com a imagem da borboleta azul e de Zazila com a imagem da pintura "Retirantes", de Portinari	269
Quadro 42 – Codificação da entrevista ante-expositiva de Liuce	282
Quadro 43 – Codificação da experiência de Liuce com a proposta "1"	293
Quadro 44 – Codificação da entrevista ante-expositiva de Tamelí	297
Quadro 45 – Codificação da experiência de Tamelí com a proposta "2"	310
Quadro 46 – Codificação da entrevista ante-expositiva de Neftira	313
Quadro 47 – Codificação da experiência de Neftira com a proposta "3"	329
Quadro 48 – Codificação da entrevista ante-expositiva de Dísias	334
Quadro 49 – Codificação da experiência de Dísias com a proposta "1"	343
Quadro 50 – Codificação da entrevista ante-expositiva de Déjori	349
Quadro 51 – Codificação da experiência de Déjori com a proposta "2"	369
Quadro 52 - Codificação da experiência do autor com a proposta "1"	374
Quadro 53 - Codificação da experiência do autor com a proposta "2"	377
Quadro 54 - Codificação da experiência do autor com a proposta "3"	382
Quadro 55 - Códigos mais representativos e abrangentes das experiências com a proposta "1"	383
Quadro 56 - Trechos de códigos mais representativos e abrangentes das experiências com a proposta "1" - trechos sugestivos de afetos ou sentimentos de empoderamento	385
Quadro 57 - Trechos de códigos mais representativos e abrangentes das experiências com a proposta "1" – trechos, em destaque, sugestivos de potências presenciais	386
Quadro 58 - Trechos de códigos mais representativos e abrangentes das experiências com a proposta "1"	392
Quadro 59 - Códigos mais representativos e abrangentes das experiências com a proposta "2"	400

Quadro 60 - Códigos mais representativos e abrangentes das experiências com a proposta "2" - trechos sugestivos de observação dos elementos sensórios da proposta artística	401
Quadro 61 - Códigos mais representativos e abrangentes das experiências com a proposta "2" - trechos em destaque sugestivos de disposições geradas ao contato com a proposta artística	404
Quadro 62 - Códigos mais representativos e abrangentes das experiências com a proposta "2" - mais trechos em destaque sugestivos de disposições geradas ao contato com a proposta artística	407
Quadro 63 - Códigos mais representativos e abrangentes das experiências com a proposta "2"	410
Quadro 64 - Códigos mais representativos e abrangentes das experiências com a proposta "3"	419
Quadro 65 - Códigos mais representativos e abrangentes das experiências com a proposta "3" - trechos sugestivos da abordagem ou leitura realizada para a proposta artística	420
Quadro 66 - Códigos mais representativos e abrangentes das experiências com a proposta "3" - trechos em destaque sugestivos de impressões de natureza "sensi-imaginante"	421
Quadro 67 - Códigos mais representativos e abrangentes das experiências com a proposta "3" - trechos em destaque sobre sentimentos despertados	422
Quadro 68 - Códigos mais representativos e abrangentes das experiências com a proposta "3"	424

Sumário

Introdução	21
1 O Que É Uma Experiência Estética: em busca de um modelo para uma abordagem prática	27
1.1 Busca estética	27
1.2 Estética e Mecanismos da Percepção	29
1.2.1 Adesão: atenção e sentimento	29
1.2.2 Pensamento: memória e imaginação	34
1.2.2.1 O Sensório e o Virtual: imagens perceptivas ou sensoriais e imagens evocadas ou disposicionais	34
1.2.2.2 Ambiguidade e Criação na Fusão entre Sensório e Virtual: a emergência de um novo espaço-tempo	36
1.2.3 Sentimento: um outro virtual	51
1.2.3.1 Do pensar ao sentir	55
1.2.3.2 Do sentir ao pensar	57
1.3 O que é e o que Não é Experiência Estética	60
1.3.1 Considerações para a produção artística	66
1.3.2 Considerações para uma sondagem do encontro obra-espectador	68
2 Concepção Artística: poiesis-aisthesis	78
2.1 A Paisagem e o Outro	78
2.1.1 Espetáculo	82
2.1.2 Mensagem Certa	84
2.1.3 Questão de Distância	86
2.2 Fenestra	95
2.3 Fenda Cheia	104
2.4 “Fantomias”: os simulacros da luz	107
2.4.1 Proposta “1”: uma cortina de presenças e passagens	114
2.4.2 Proposta “2”: disputas de luz e sombra pela janela	121
2.4.3 Proposta “3”: na parede e em algum lugar	124
2.4.4 Da Escolha por Espaços Internos	125
3 Sondagens Sistemáticas do Espectador	128
3.1 Escolha Metodológica	128
3.2 Plano de Entrevista	138
3.2.1 Processo “zero”: avaliação do candidato	140
3.2.2 Fluxo “A”: do belo e do feio	144
3.2.2.1 Processo “1A”: exposição à sequência de imagens	145
3.2.2.2 Processo “2A”: sondagem da qualidade estética do contato do participante com algumas imagens do processo “1A”	146
3.2.3 Fluxo “B”: do artista e do espectador	149

3.2.3.1	Processo “zero B”:	149
3.2.3.2	Processo “1B”: exposição do participante a estímulo audiovisual luminoso de autoria do pesquisador	151
3.2.3.3	Processo “2B”: sondagem da qualidade estética de contato do participante com o estímulo do processo “1B”	156
3.3	Plano de Amostragem	165
3.4	Tratamento dos Dados	169
4	Aplicação e Resultados das Sondagens junto ao Espectador	189
4.1	Fluxo "A": Do Belo e do Feio	189
4.1.1	Síntese de Códigos: exame de casos e indicadores	191
4.1.2	Síntese e Relação de Categorias	255
4.2	Fluxo "B": encontros com o espectador	278
4.2.1	Síntese de Códigos: exame de casos e indicadores	279
4.2.1.1	O “Deserto” de Liuce na Cortina	279
4.2.1.2	Paisagens no Armário de Tamelí	294
4.2.1.3	Neftira na Caverna e no Céu	312
4.2.1.4	Dísias: um paraíso para salvar-se	331
4.2.1.5	O Mergulho de Déjori	345
4.2.1.6	Autocodificação	372
4.2.1.6.1	Proposta "1"	372
4.2.1.6.2	Proposta "2"	375
4.2.1.6.3	Proposta "3"	378
4.2.2	Síntese e Relação de Categorias	383
	Conclusão	489
	Bibliografia	507
	Glossário	516
	Anexo “A” - Parecer Consubstanciado do Comitê de Ética em Pesquisa do Instituto de Ciências Humanas da Universidade de Brasília	520

Douglas de Paula, 2015, Fotografia



“Uma poesia só pode dirigir-se a todos, por mais desarmados que sejam”

(Bernard Stiegler)

Introdução

A recepção do espectador sempre foi algo que observei nas exposições de que participei, chegando mesmo a aproveitar a conversação para proceder a sondagens informais. Nessas sondagens, comecei a observar que as menções espontâneas do público não se dirigiam às questões pretendidas pelos artistas. No caso de meus trabalhos, por exemplo, a colocação da interação como operação autodestrutiva, indutora e sugestiva da contemplação não era percebida pelo público. Quando muito, era considerada em razão de eventual leitura de texto explicativo anexo. No entanto não faltavam comentários voluntariosos e reveladores de que, na verdade, os fruidores estavam longe de ter passado incólumes pelas obras. A maior surpresa foi ver repetir-se a mais contundente de todas as observações dentre esses comentários: "que belo". Contundente porque essa expressão tanto pode ser usada apenas para marcar o espaço da opinião de um olhar que se furtou ao aprofundamento quanto sugerir uma dificuldade de verbalizar algo profundamente experimentando pela sensibilidade. Partindo dessa observação, comecei a questionar como o espectador estaria transitando pelos estratos¹ de meus trabalhos e o que de fato estaria dizendo ao recorrer à expressão "belo" para defini-los.

Segundo Luigi Pareyson (1997, p. 9-11), sendo a Estética o campo da Filosofia a que cabe "dar conta do significado, da estrutura, da possibilidade e do alcance metafísico dos fenômenos que se apresentam na experiência estética", não pode o artista olvidar se transferir para o plano especulativo típico da Filosofia para pensar esses fenômenos, dentre eles, claro, a aplicação do termo "belo" à fruição de obras de arte. Fazer essa transferência foi ter a grata surpresa de aproximar-me, ainda mais, justamente de meu foco de interesse: a obra como mensagem na garrafa, o comum entre mim e meu espectador ou entre outro artista e eu mesmo como espectador. O repasse estético-historiográfico de Lúcia Santaella (1994, p. 27-80) deixa entrever a possibilidade desse comum como ponto de convergência entre a maior parte dos pensadores da área: de Platão e Aristóteles a Immanuel Kant e Georg W. F. Hegel, passando por Plotino, Francis Hutcheson e Denis Diderot, a obra de arte foi pensada como concreção de um abstrato universal, fosse como cópia sensível de uma espécie de ideal ou alma do mundo, com Platão e Plotino, fosse como revelação de padrões naturais com Aristóteles e Hutcheson, fosse como propriedade da mente ou do espírito humano com Diderot, Kant e Hegel; estes - Kant e Hegel - constituindo a base da Neuroestética

¹ Cleomar Rocha (2004) propõe o entendimento da obra de arte tecnológica a partir dos seguintes estratos: estrato sensível, composto pelas relações sonoras, visuais, olfativas, táteis e cinéticas; estrato pragmático, em que se dão os aspectos técnicos relacionados à inteligência ou reconhecimento de padrões tecnológicos; estrato sintático-compositivo, que consiste na observação de unidades de sentido, compreendidas enquanto relações estruturais das linguagens utilizadas; estrato semântico, que dá conta dos objetos representados, no exercício da relação signica; estrato da mensagem estética, ou das qualidades metafísicas, que vislumbra a contemplação, participação ou interação proporcionada pela Arte.

impulsionada pelo britânico Semir Zeki (1998, p. 5-6), que vê o belo como generalização do cérebro. A esse respeito, alguns estetas são ainda mais radicais no sentido de que, para eles, a Arte deve levar esse comum a efeito, à ação, ou seja, deve torná-lo comunicação² - no sentido de por em comum segundo o dicionário etimológico de Antenor Nascentes (1955, p. 130). É assim que: para Adolfo Sánchez Vázquez, “o objeto artístico só é tal em relação com o sujeito, com o homem, isto é, em seu gôzo [sic] ou apropriação pelos outros, como meio ou instrumento de comunicação” (1978, p. 254); para John Dewey, “a obra de arte só é completa se opera na experiência de outros distintos de seu autor”, “é o laço que conecta o artista com seu público” (2008, p. 119, tradução nossa), de modo que “o material expressado não pode ser privado [, pois,] se assim fosse, seria coisa de loucos, [ainda que] a *maneira* de [...] [o dizer] fosse individual” (DEWEY, 2008, p. 121, tradução nossa); para Pareyson, a Arte possui um “insuprimível caráter pessoal [que] prolonga-se [...] na característica comunicabilidade da forma, que é universal somente enquanto pessoal e vice-versa, porque fala a todos, mas fala a cada um no seu modo” (1997, p. 108); Stiegler (2007, p. 54) vai ainda mais longe ao defender que a Arte deve se dirigir a todos, sobretudo possibilitar a experiência do sensível para aqueles que o marketing condiciona esteticamente, afinal, em suas palavras, “se a obra não abre, ela não é nada”, “se a obra abre apenas o artista ele mesmo, ela não abre nada”, “a obra só pode abrir o outro, e outro é aquele está fechado” (STIEGLER, 2007, p. 55). Dessa forma, não parece acaso que a arte que quis se emancipar da Estética, pelo veio conceitual duchampiano - transferindo seu valor do sensível para o discurso, como lembra Luzia Contijo Rodrigues (2008, p. 129-131), e promovendo, segundo Gilles Deleuze e Félix Guattari (1992, p.253-255), uma desmaterialização da sensação incapaz tanto de a refinar quanto de atingir o conceito -, conte com tantas instâncias fracassadas com respeito a fazer algum sentido para o espectador, como alerta Avelina Lésper (2011, 2012).

Nesse sentido, comecei a perceber o quanto minha então incipiente adesão a um *modus operandi* típico da Arte Conceitual estava na contramão de minha verdadeira motivação artística. Possivelmente, a própria preocupação de sondar o espectador já fosse um sintoma. Por que continuava a me esmerar tanto na visualidade e sonoridade de meus trabalhos para falar de processos abstratos para quais conseguia, no máximo, alcançar uma tradução simbólica³? A resposta para essa questão é que esse esmero sempre esteve motivado pelo alcance de um resultado

² Na Estética da Informação, Abraham Moles (1969) deixa claro que mensagem não é algo fechado, quando atribui a ela um grau de originalidade, de abertura. No entanto Moles não parece abranger a dimensão do afeto, lembrada por Gilles Deleuze e Félix Guattari (1992), ou sentimento e emoção, em John Dewey (2008) ou Antônio Damásio (1996). Dessa forma, quando uso o termo comunicação, na Arte, quero fazê-lo num sentido ampliado e também abrangente dessa dimensão do afeto, do sentimento.

³ A partir de Charles Sanders Peirce, Santaella (1994, p. 162) lembra que o símbolo depende de uma convenção ou lei de que ele é portador.

correspondente a minha própria *aesthesis*⁴, a meu próprio horizonte ou ficção, como possivelmente preferiria dizer Anne Cauquelin (2011), à emergência de minha paisagem, nos termos de Karina Dias (2010), à fusão entre minha atualidade sensória e minha memória, para não olvidar John Dewey (2008) ou Georges Didi-Huberman (1990, 1998), ou, simplesmente, ao atingimento de um novo mundo, como entendido por Martin Heidegger (1977). Em todo caso, falo um instante em que algo parece falar-me intimamente, dividindo, dualizando, pluralizando e adensando minha solidão, problematizando-a de qualquer forma. É isso que me faz querer saber de meu espectador. Para que mundo o conduziria? Qual seria seu horizonte? Seria como meu horizonte de criação? Seria diferente? O seria posto em comum entre nós? Poderia meu espectador surpreender-me com o atingimento de um mundo, de uma ficção, jamais sonhado em tempo de criação? Ou a obra insere sempre o público no mundo planejado pelo autor, como defende Umberto Eco (1991, p. 62)? Em que sentido isso poderia ser verdadeiro ou falso?

Responder tais questões requer portanto comparar *aisthesis*, experiências estéticas, pedindo, desse modo, delimitar, primeiramente, o que caracteriza uma experiência estética ou quando é possível dizer que ela teria ocorrido. Essa delimitação é feita no 1º capítulo, pela síntese de um modelo teórico que culminou numa espécie de diagrama ou árvore de dedução ou verificação estética, ilustrada na Figura 16, síntese realizada por uma aproximação de minhas próprias instâncias fruitivo-especulativas com a Estética, a Psicologia e a Biologia, respectivamente pelas pontas fenomenológica, cognitiva e neural dessas áreas, respectiva e majoritariamente representadas pela Estética Fenomenológica de Dewey (2008), a varredura de Robert Sternberg (2000) sobre a Psicologia Cognitiva e a Neurobiologia de Antônio Damásio (1996), numa abordagem de aspectos implicados na percepção, como atenção, memória, imaginação e sentimento.

Comparar experiências estéticas pede a definição de alvos fruitivos minimamente semelhantes para elas. O 2º capítulo finaliza-se com a definição desses alvos, três propostas de instalação artística ou aplicações de simulacros da luz correspondentes a animações concebidas via computador; propostas derivadas de considerações sobre a luz como essencial constitutivo de meu trabalho e de minha *aisthesis* desde sempre; considerações disparadas pelo enfrentamento do espaço urbano como espaço de trabalho artístico, tanto secundadas por exercícios preliminares de fruição imaginada correspondentes a leituras reflexivas sobre diversas iniciativas artísticas de cunho urbano, numa passagem por categorias como espetáculo, certeza, indecidibilidade e distância,

⁴ A *aisthesis* estaria no próprio ato perceptivo que faz os reconhecimentos, operando tanto do lado do artista, o que ele observa ao fazer a obra, quanto do lado do receptor ao faceá-la (JAUSS, 1979, p. 101). “A *aisthesis*, para Mikel Dufrenne e, de fato, desde a Grécia antiga até Plotino, significaria percepção pelos sentidos” (MEDEIROS, 2005, p. 37).

quanto gestadas num repasse, também reflexivo, ainda mais preliminar, de instânticas *aisthético*-fruitivas casuais próprias, originadas de passagens pelo espaço público, idas e vindas necessárias ao alcance dos lugares de compromisso rotineiro, mas de trajeto libertado pelo olhar e pelo ouvir, com paradas inesperadas, adensamentos, acelerações de busca e desacelerações de encontro, repasse marcado por uma condução do conceito de paisagem, de Karina Dias (2010), à categoria do outro.

Evidentemente, a comparação de experiências deve ser precedida de suas ocorrências e do conhecimento adequado de cada uma. Isso requer um planejamento de aplicação das propostas artísticas concebidas para essas experiências e seus espectadores participantes, um planejamento que inclua sobretudo uma coleta sistematizada de dados e uma tratativa de aproveitamento destes. Isso é feito no capítulo “3”, que começa com uma crítica da abordagem quantitavista típica da Neurociência e segue com uma defesa da epistemologia qualitativa, proposta pelo psicólogo social cubano Fernando González Rey (2010), como fio condutor da planificação pertinente ao capítulo, no qual, enfim, delineiam-se: os possíveis perfis dos candidatos a participantes, o processo de provação ou admissão deles na pesquisa, a forma de exposição aos estímulos audiovisuais correspondentes às propostas artísticas e o método de sondagem e registro acerca do que os participantes veem, ouvem, pensam ou sentem sobre esses estímulos, para o que, além, é claro, da própria árvore de dedução estética do capítulo “1” e o cabedal teórico dela tributário, foram aproveitados sobretudo autores como o próprio González Rey (2010), o psicólogo, sociólogo e professor titular de pesquisa qualitativa da Alice Salomon University de Berlim Uwe Flick (2009), o psicólogo americano Carl Rogers (1974), conhecido por sua abordagem centrada na pessoa, e o psicólogo brasileiro Eduardo José Manzani (2008); este, também tributário da tratativa de dados desenvolvida para a pesquisa, sobretudo com base na codificação qualitativa defendida pela professora de sociologia Kathy Charmaz (2009), interessantemente instanciada pela inspiradora tese da doutora em psicologia educacional Maria A. de Toledo Bruns (1992). Dizendo de outro modo, em suma, o capítulo “3” descreve: o processo de avaliação do candidato a participante da pesquisa, um fluxo de processos destinado a coletar dados no sentido de mostrar a relatividade dos termos “belo” e “feio” e a necessidade da abordagem qualitativa para uma sondagem do espectador e, por fim, um fluxo de processos destinado a coletar dados para comparação entre minha experiência e a dos participantes, todas com estímulos audiovisuais semelhantes e concernentes às aplicações das propostas artísticas concebidas com esse fim. Todos os processos foram definidos com atenção às recomendações éticas sugeridas pelo conjunto desses e outros autores, recomendações sobre esclarecimento do participante, cuidado com seu conforto e bem-estar, discricção na abordagem para com ele, preservação de sua identidade etc., recomendações exigidas pelo Comitê de Ética em Pesquisa do

Instituto de Ciências Humanas da Universidade de Brasília, ao qual o projeto desta pesquisa foi submetido e aprovado sob o parecer de número 1.353.830 conforme anexo “A”.

No 4^o e último capítulo, exerço e proponho minha própria instanciação da codificação qualitativa. Nela, os dados colhidos são analisados caso a caso, numa síntese somatória e sucessiva, de três passos, que apura códigos primários e os conduz a um código único maior e mais representativo de uma compreensão, ao mesmo tempo, mais sumária, abrangente e relacionadora de cada caso. Na sequência, os casos são agrupados segundo os objetivos comparativos da pesquisa, tendo seus códigos mais sintéticos confrontados uns com os outros, com vistas à apuração de “protocategorias”⁵ ou códigos-categorias intermediários, até uma categorização finalizadora, num processo em que vão sendo apuradas as diferenças e semelhanças entre os casos e grupos de casos. Diversos autores importantes ao desenvolvimento dos capítulos anteriores figuram entre os tributários dos desenvolvimentos reflexivos do 4^o capítulo, com destaque para Damásio (1996), Dewey (2008), Dias (2010) e, sobretudo, Freud (1923-1925/s.d.).

Por fim, a conclusão busca não apenas responder às perguntas levantadas nesta introdução, mas também evidenciar as principais categorias desenvolvidas na pesquisa e trazer novas especulações e possibilidades de desenvolvimento.

⁵ Do grego *prōtos*: primeiro, anterior (INFOPEDIA, 2003). “Protocategorias” quer dizer, assim, primeiras categorias, categorias de esboço, de ensaio.

Douglas de Paula, 2015, Fotografia



“A essência da verdade é em si mesma o combate originário em que se conquista o meio aberto, no qual o ente advém e a partir do qual se retira.”

(Martin Heidegger)

1 O Que É Uma Experiência Estética: em busca de um modelo para uma abordagem prática

Uma abordagem, por mais prática que seja, não pode prescindir de um modelo. Teoria e empiria não devem estar separadas. A prática começa sempre com um modelo, um princípio, hipóteses, que são, eles mesmos, remodelados pela prática, como defende Fernando González Rey (2010, p. 2-7). Assim, a definição de um modelo, a que visa este capítulo, vem no sentido de orientar uma prática artística que não quer se independe do estético, mas, sim, compor com ele, que quer se encontrar com o espectador, que é sensível à necessidade de abri-lo como defende Bernard Stiegler (2007, p. 55), e, para tanto, precisa sondar, sistematicamente, esse encontro obra-receptor, esse encontro da forma construtiva do artista com a forma reconstrutiva do receptor. Para isso, é preciso caracterizar o que é e o que não é uma experiência estética.

1.1 Busca estética

Tendo trabalhado sempre com arte computacional, minha busca estética obviamente começou partindo das estéticas apontadas como mais próximas desse tipo de arte. Cláudia Gianetti (2002) faz um traçado dessas estéticas, que inclui seu foco na obra ou no espectador, até propor sua endoestética, numa visão engajada com a endofísica de Oto Rossler, que defende a ideia de aceder ao mundo por meio das simulações, ou seja, de ver a si mesmo no mundo como um observador, uma terceira pessoa. É justamente por isso que inicio descartando a adoção dessa estética: por chocar-se com a visão de ligação-relação obra-espectador que quero propor ou, antes, seguir.

Gianetti (2002, p. 52-56) começa falando de como as estéticas racional e informacional descartaram a visão do apreciador da obra, focando sua análise no “belo clássico”, marcado pelas razões matemáticas e proporções, e colocando a tônica da avaliação estética no objeto. Ou seja, a autora deixa entender que essas estéticas quiseram encontrar, na obra, as características que a tornariam apreciável, o que equivaleria a dizer que, na posse desses atributos, ela seria universalmente apreciada, crença que pode ser facilmente desfeita a partir de simples empiria ou atenção a depoimentos espontâneos. Basta lembrar, por exemplo, a quantidade de pessoas que se declaram insatisfeitas com seu contato com a Monalisa de Da Vinci, no Museu do Louvre, em Paris, França. Não se trata de desmerecer a Monalisa e, ainda menos, de afirmar que o valor estético está em “agradar” o público, mas de assumir que a questão é bem mais ampla.

Contudo, na verdade, há autores, na Estética Informacional, que iniciaram a consideração relativa ao espectador e abriram caminho para a Estética Cibernética. Max Bense (2003), por exemplo, buscou esquematizar a relação artista-obra-espectador e encontrar fórmulas para encaixar

variáveis como o repertório do artista e do espectador. Abraham Moles (1969) pareceu pensar na obra como mensagem que pode se balançar entre previsível, inteligível, banal, se tem pouca informação, se é mais fechada, e, imprevisível, informativa, original, se possui muita informação, se é mais aberta. Sugeriu que existiria uma quantidade ideal de informação para que a mensagem não fosse redundante a ponto de ser trivial, guardando potência estética, nem fosse original a ponto de ser completamente incompreensível, falhando na comunicação com o receptor. Malgrado os esforços desses autores, a Estética Informacional, por um lado, com Bense (2003), por exemplo, ainda soa muito quantitativa, esquemática e mesmo limitada nos aspectos que considera em relação ao espectador; por outro lado, com Moles (1969), ela parece focar demasiadamente a obra ao tocar aspectos da comunicação com o receptor.

A seu turno, a Estética Cibernética, em Helmar G. Frank (1970), por exemplo, parece não modificar fundamentalmente a Estética Informacional, mas, antes, pautar-se nela para acrescentar apenas a possibilidade de automatização tanto da feitura quanto da crítica da obra de arte, a partir da proposição de sua sujeição a modelos computacionais de público. Ocorre que, ao propor esses modelos, a cibernética parece localizar sua questão primordial na automatização, sugerindo lançar as dimensões qualitativo-subjetivas do trato com o espectador para um trabalho de combinação entre psicologia, fenomenologia e estéticas filosófico-culturais, de modo que, a si mesma, caberia, tão somente, sugar o resultado para a boca da máquina de análise que propõe, ou, em outras palavras, “terceirizar” o trabalho qualitativo-subjetivo, o que dá pistas das epistemologias com as quais travar contanto neste trabalho.

As estéticas da recepção, malgrado seu foco na literatura e não nas artes visuais, aprofundam, com Robert Hans Jauss (1979, 1994), Wolfgang Iser (1979, 1996, 1999) e Umberto Eco (1991), por exemplo, a relação autor-leitor, considerando a questão das diferenças de repertório e o papel reconstrutivo do leitor, sobretudo nas lacunas da obra, mas, apesar de chegarem a abordar aspectos da assimilação individual da obra – Iser principalmente -, esses aspectos não são suficientes para permitir uma aproximação com a Psicologia Cognitiva e a Neurociência tal como permitem os aspectos levantados pelas estéticas e teorias fenomenológicas.

Mas a escolha das estéticas e teorias fenomenológicas não vem só no sentido dessa adequação e aceite da indicação feita pela própria cibernética, mas também porque aborda a questão estética da forma como a entendo e sinto em minha própria *aisthesis*, em meu trabalho, algo que a Neuroestética, por exemplo, malgrado sua proximidade com a Psicologia Cognitiva e sua filiação na Neurociência, não faz, a meu ver, como veremos. Dessa forma, escolho fazer a aproximação dessas pontas: a Estética, a Psicologia e a Biologia, respectivamente por intermédio de Estéticas Fenomenológicas e suas teorias afins, a Psicologia Cognitiva e a Neurociência.

Enquanto ajudará, na abordagem da fruição mesma do espectador, aproximar a ponta fenomenológica da Estética à Biologia, ajudará, num entendimento da natureza da relação obra-espectador, aproximar, de uma das pontas filosóficas da Estética - a materialista -, a Fenomenologia e da Teoria Cognitiva. Todas elas se alinham com a visão de ligação-relação-obra-espectador que quero propor na prática. Com isso, apenas estabeleço um foco, mas não descarto possíveis contribuições das outras estéticas mencionadas.

1.2 Estética e Mecanismos da Percepção

Na busca por uma compreensão da fruição esteticamente marcada, o conceito de experiência estética do norte americano John Dewey (2008) será a principal guia pela ponta estético-filosófica. Dewey (2008) levanta aspectos como atenção, sentimento, pensamento, imaginação e memória para caracterizar a experiência estética, aspectos que encontram analogias em outras teorias estéticas, na Psicologia e na Biologia. O também filósofo Gaston Bachelard (1978, 1988, 1994, 1997, 2001), por exemplo, faz estudos sobre a imaginação poética. Na fenomenologia, Maurice Merleau-Ponty (1971) fala sobre a percepção, a relação entre os sentidos e o pensamento. Na Psicologia Cognitiva, Robert Sternberg (2000) menciona atenção, memória e uso de imagens ou representações mentais. O modelo de funcionamento do cérebro concebido pelo médico neurologista português Antônio Damásio (1996) será a outra guia principal do lado da Biologia. O autor explica relações entre os sentidos, o pensamento, a memória e o sentimento. Sobre a relação entre os sentidos, a imaginação e a memória, ainda diversas teorias da Arte podem ser recorridas por meio de autores como o historiador Georges Didi-Huberman (1990, 1998), que quer ampliar a contribuição de outras disciplinas para a História da Arte, e a artista Karina Dias (2010), por exemplo.

Assim, partindo da definição de Dewey (2008), a ideia é começar com o exame de aspectos como atenção, memória, imaginação, sentimento, mas um exame acoplado a minha própria *aisthesis* vivida, já que é a partir dela que se dá minha *poiesis*⁶ e o encontro com a *aisthesis* do espectador.

1.2.1 Adesão: atenção e sentimento

A ideia de um belo caracterizado pelo desinteresse em Kant (COLEMAN, 1974, p. 32-33 apud SANTAELLA, 1994, p. 50) é motivo de discussão para vários autores. Nesse sentido, em relação à experiência estética, fica claro que é preciso banir as palavras desinteresse e distanciamento, senão redefini-las.

⁶ A *poiesis* seria o trabalho pelo qual o artista se familiariza com o mundo, o seu prazer de fazer (JAUSS, 1979, p. 101).

Dewey (2008, p. 291) parece, ora redefinir, ora rechaçar termos como contemplação, desinteresse e desprendimento: para aplicar esses termos a uma experiência estética, prefere pensar desinteresse como a ausência de interesse especializado, dirigido para além da própria fruição; senão, prefere recusar o termo desinteresse, crendo, ao contrário, em plenitude de participação. Segundo o autor, essa “participação é tão completa que a obra de arte está separada do desejo especializado que opera quando temos o impulso de consumir ou apropriarmo-nos fisicamente de uma coisa” (DEWEY, 2008, p. 291-292, tradução nossa), de modo que o impulso correspondente à experiência estética não é outro que o do próprio ato de perceber; Jauss (1979, p. 97) sugere que o “eu virtual”, que, para Ludwig Geisz, emerge juntamente com o virtual do objeto admirado, é um “eu” que participa na imaginação.

Dewey (2008) prefere ver a distância psíquica como uma

participação tão íntima e equilibrada, que não opera nenhum impulso particular para fugir de uma submissão completa à percepção [de modo que] a pessoa que desfruta de uma tempestade no mar, une seus impulsos com o drama do mar impetuoso, o furacão que ruge e o barco que afunda (DEWEY, 2008, p. 292, tradução nossa).

Também para Ronaldo Bispo dos Santos, “a experiência estética não seria caracterizada pela distância, desinteresse ou beleza, mas pela concentração originada no organismo fazendo este perceber seu meio ambiente de modo mais vívido e destacado” (2004, p. 36).

Assim, não parece possível falar em desinteresse na experiência estética a menos que esse desinteresse diga respeito justamente a tudo que não a compõe, mas, ao contrário, concorre com ela. Ou seja, só é possível falar em desinteresse no tocante às dimensões usufrutivas do que é experimentado, desinteresse que, aliás, ocorreria justamente como contrapartida de um enorme interesse na dimensão perceptual, admitida a atenção que, em todo caso, esse experimentado recebe. Isso parece ganhar reforço em Robert J. Sternberg (2000, p. 78) quando afirma que prestar atenção envolve também obscurecer estímulos externos e internos (memória) para focar aquilo que nos interessa. Para Ludwig Giesz, trata-se de ganhar “interesse em nossa ausência de interesse”, usufruímos a “própria suspensão a que [sujeitamos] o prazer primário e seu objeto” (1960, p. 32-33 apud JAUSS, 1979, p. 97).

Da mesma forma, não parece possível falar em distanciamento a menos que esse distanciamento se refira à conscientização de um longínquo interno que compõe com o observado num movimento de reforço mútuo, de um “sentir-se” consigo que lembra o que Karina Dias (2010, p. 145) fala sobre o que é formar uma paisagem: edificar o espaço, o que é capturado com os sentidos, em nosso íntimo. De outro modo, esse distanciamento só poderia fazer sentido quando

compreendido como estranhamento, um “perceber” de modo novo, incomum, tal como no estranho freudiano em que um familiar é distanciado, reapresentado (FREUD, 1976, p. 308-309).

Então, uma experiência estética seria necessariamente caracterizada por uma adesão daquele que a experimenta, uma adesão da sua consciência. Para Dewey (2008, p. 60-64), é algo que captura plenamente a atenção, faz-se seguir, faz apagar-se o resto, é uma atividade ativa e construtiva, coincidente com a própria percepção. O autor difere percepção de reconhecimento, afirmando que, no reconhecimento, apenas nos satisfazemos com um esquema previamente formado, apenas identificamos, não criamos. Acredita que o contemplador cria ao perceber e que essa criação inclui operações semelhantes às maquinadas pelo criador do que é observado. Em suma, Dewey quer entender a contemplação como um estado em que “a percepção nasce quando a solicitude de objetos e suas qualidades conduzem a uma demanda orgânica de adesão à consciência” (2008, p. 289, tradução nossa).

Assim, ao ver Maurice Merleau-Ponty (1971, p. 238) falar da própria percepção como atividade prospectiva; e Robert J. Sternberg, da atenção como “fenômeno pelo qual processamos ativamente uma quantidade limitada de informação do enorme montante de informações disponíveis através de nossos sentidos, de nossas memórias armazenadas e de outros processos cognitivos” (2000, p. 78), é possível concluir que a experiência estética necessariamente envolveria a percepção e a atenção, ou, antes, que não existiria percepção sem atenção nem experiência estética sem percepção. No entanto Sternberg (2000, p. 87-99) deixa entender que pode haver atenção sem percepção como entendida por Dewey (2008, p. 60-61), ou seja, quando usamos a atenção para simplesmente reconhecer algo.

Então é preciso mais pistas sobre o que caracterizaria a experiência estética. Dewey (2008) as fornece afirmando que ela é tanto livre de uma dissipação quanto de uma detenção da consciência. Para o autor, a experiência estética possui um ritmo, não se move tão rapidamente a ponto de impedir a necessária extração de valores nem se demora depois de extraí-los (DEWEY, 2008, p. 65), quer dizer, não se detém para correr o risco de morrer nem se atropela para se concluir sem plenitude, sem unidade. É, portanto, fluida e auto movida. Suas partes não se sucedem simplesmente umas às outras, mas ligam-se umas às outras na direção de uma consumação que está sempre a se antecipar, a dar força para si mesma (DEWEY, 2008, p. 63). É também o que sugerem os neurocientistas Vilayanur S. Ramachandran e William Hirsten (1999, p. 22-23) quando se perguntam por que áreas de processamento distintas do cérebro, como as especializadas para forma, cor e movimento, por exemplo, enviariam sinais para o sistema cerebral límbico – relacionado ao prazer – antes de completarem seus processamentos. Para eles, isso ocorreria para um reforço do processamento nessas áreas na direção de sua conclusão.

Assim, a adesão, na experiência estética, não seria simples atenção, mas uma atenção marcada por uma percepção que seria criação contínua, criação para a qual se dirigiria todo o interesse, marcada também por um distanciamento que não seria senão um movimento íntimo, que envolveria necessariamente o sentimento, como Dewey (2008, p. 62) deixa também entender.

Dewey inclui o sentimento em sua definição de fazer artístico. Prevê, para ele, uma exata relação entre fazer e sentir: “o ato pode ser enérgico e, o padecimento, agudo e intenso. Não obstante, a menos que estejam relacionados entre si para formar um todo na percepção, o resultado não é plenamente estético” (2008, p. 58, tradução nossa). Na verdade, Dewey (2008, p. 55) deixa entender ainda mais, sugerindo que o fazer artístico constitui mais que um exato equilíbrio entre ação e sentimento, que ele é uma intensa interpenetração entre eles, ao ponto de se falar em um descarte mútuo tanto do sentimento que não contribui para a ação quanto da ação que não é motivada pelo sentimento.

Para o autor, “a percepção da relação entre o que se faz e o que se sente é trabalho da inteligência” (DEWEY, 2008, p. 52, tradução nossa). Nesse sentido, coloca que é absurda a ideia de que o artista não pensa de modo tão intenso e penetrante quanto o cientista e defende que os que assim fazem tomam o pensamento apenas por signos verbais e palavras: “pensar efetivamente em termos de relações de qualidades é uma demanda tão rigorosa para o pensamento como é pensar em termos de símbolos verbais e matemáticos” (DEWEY, 2008, p. 53, tradução nossa). Santaella (1994, p. 181) fala de mistura inextricável entre sentimento e razão para o estético. Lembra que, em Friedrich Schiller, esse sentimento é um mediador ou integrador entre sensação e razão, um sentimento ligado a um conceito (SANTAELLA, 1994, p. 198), e, em Charles Sanders Peirce, ele seria um “sentimento razoável”, um sentimento que se pode compreender, marcado por uma simpatia intelectual (SANTAELLA, 1994, p. 134).

Dewey (2008, p. 84) aprofunda sua ideia falando em pensamento emocionalizado, que guiaria tanto o cientista quanto o filósofo e o artista. Coloca que a distinção estaria no tipo de matéria que adere à imaginação emocionalizada de cada um: os artistas lidariam com as qualidades das coisas da experiência direta; os intelectuais, com qualidades manejadas por meio de símbolos que representariam qualidades. Lembra que “há valores e significados que só podem se expressar com qualidades imediatamente visíveis e audíveis, que perguntar o que significam, no sentido de algo que pode ser posto em palavras, é negar sua existência distintiva” (DEWEY, 2008, p. 84, tradução nossa), defende que o artista promove um desenvolvimento, uma atividade, seja na imaginação, seja na matéria, que tanto o processo físico cobra imaginação quanto a imaginação se dá em termos de algum material (DEWEY, 2008, p. 86, tradução nossa).

Mas, se, como defende Dewey (2008, p. 62), o espectador envolve-se num trabalho de reconstrução semelhante ao do artista ao apreciar seu trabalho, segue-se que esse trabalho seria também marcado por uma ação-sentimento-pensamento e imaginação de uma matéria.

Então, até o momento, vimos que a experiência estética seria uma atividade, uma ação, criação, recriação, que envolveria interesse, atenção e sentimento exclusivamente comprometidos com ela. Tanto atenção sem sentimento, num “fazer” sem sentir, quanto um “sentir” inerte, portanto sem atenção - se pensarmos, com Sternberg (2000, p. 78), que a atenção já é um processamento ativo -, não constituiriam uma experiência estética. Esta só poderia ser caracterizada por uma completa fusão entre atenção e sentimento numa só coisa.

Vale reparar a importância dessa última observação. Uma conta não poderia ser feita sem atenção, trata-se de uma atividade atenta. Posso imaginar que a faço porque não quero ser enganado e isso envolve um sentimento. Mas reparemos: enquanto a atenção se dirige para a atividade da conta, o sentimento dirigir-se-ia para algo distinto, um medo de ser desfavorecido, de ser ludibriado, menos considerado por outro, e, não, para a conta em si mesma. Enquanto faço a conta, a atenção dirigir-se-ia para sua execução, mas o sentimento que motiva a ação estaria num outro fator, alhures.

Então se, na apreciação de uma obra, não há atenção sequer, não pode haver experiência estética. Se essa atenção ocorre, mas o que o observador relata sentir se liga mais a fatores externos que à obra em si mesma, não há experiência estética. Assim, é impossível definir a experiência estética em função apenas de um desses termos, de modo que a adesão ou interesse seria necessariamente uma operação concernente tanto à atenção quanto ao sentimento num único sentido.

Na tabela a seguir (Tabela 1), são esboçadas as relações entre atenção e sentimento dentro de possibilidades no sentido de originar ou não uma experiência estética.

Tabela 1 - Relação atenção, sentimento, experiência estética

	Situação 1	Situação 2	Situação 3	Situação 4	Situação 5
Atenção	Não	Não	Sim	Sim	Sim
Sentimento	Não	Sim	Não	Sim	Sim
Atenção e Sentimento convergem?	Não se aplica	Não se aplica	Não se aplica	Não	Sim
Exemplo	Dirigindo, não consigo dar notícia do carro vermelho que estava à minha direita a certa altura do caminho, não tenho consciência dele.	Inimaginável o sentimento sem atenção.	Alguém me pede para pegar sua borracha em forma de coração que caiu no chão. Localizo a borracha, pego e a entrego.	Um pai pede a uma criança em estado de alfabetização que realize uma conta para mostrar ao tio o quanto ela é inteligente. A criança foca a realização da conta, mas o sentimento que a motiva é o medo de decepcionar o pai.	Uma criança desenha sua própria tristeza no papel e começa a vê-la (e se ver) nesse desenho, que parece exigir dela sua conclusão.
Haveria experiência estética?	Não	Não	Não	Não	Sim

Fonte: elaboração própria.

Mas, como vimos, a experiência estética envolveria, necessariamente, também pensamento, entendimento, imaginação. Mas de que forma?

1.2.2 Pensamento: memória e imaginação

1.2.2.1 O Sensório e o Virtual: imagens perceptivas ou sensoriais e imagens evocadas ou disposicionais

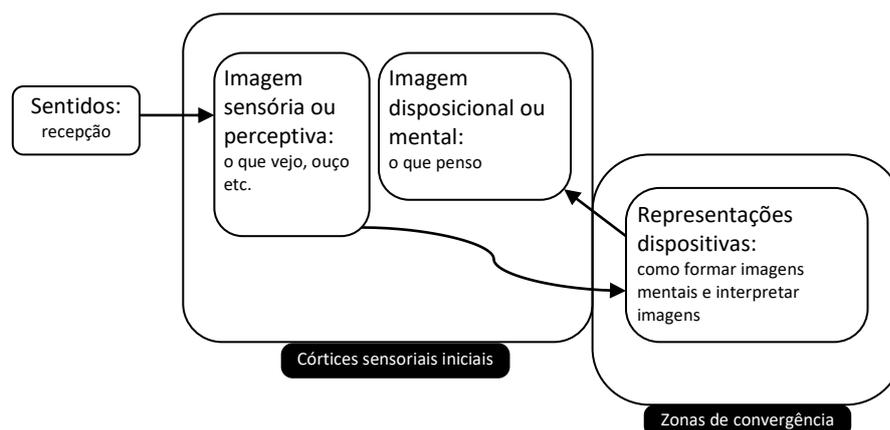
“Nossas capacidades imaginativas são soluções potenciais para nossa sobrevivência e para o que nos torna inteligentes em nossa vida cotidiana” (STERNBERG, 2000, p. 175). Com essas palavras, Sternberg (2000) parece aderir ao sugerido por Damásio (1996, p. 115-116, 135) e Rudolf Arnheim (1998, p. 143-155): que nosso pensamento, inclusive o abstrato, simbólico, lógico, matemático, é formado por imagens:

A maioria das palavras que utilizamos na nossa fala interior, antes de dizermos ou de escrevermos uma frase, existe sob a forma de imagens auditivas ou visuais na nossa consciência. Se não se tornassem imagens, por mais passageiras que fossem, não seriam nada que pudéssemos saber (DAMÁSIO, 1996, p. 134).

Na verdade, o trecho anterior mostra que Damásio parece crer numa extensão do conceito de imagem para além do visual, sugerindo que lidamos com imagens de naturezas tão variadas quanto nossos próprios sentidos, ou seja, lidamos com imagens visuais, sonoras, olfativas, táteis etc⁷.

Damásio (1996, p. 123-133) explica como essas imagens podem formar-se: o cérebro conta com o que o autor chama de córtices sensoriais iniciais para dar suporte à formação dessas imagens. Há duas formas de ativação desses córtices. A primeira é quando eles recebem sinais a partir dos sentidos. Se vejo alguma coisa, a imagem dela encontra-se, no momento em que a vejo, formada no córtice sensorial visual inicial, por exemplo. O autor chama de perceptivas as imagens assim formadas. A segunda forma de ativar esses mesmos córtices é quando recebem estimulação do que chama de áreas de associação. Essas áreas guardam o que o neurobiólogo chama de representações dispositivas, padrões potenciais de atividade neuronal, que foram adquiridas por aprendizagem e constituem memórias, são nosso conhecimento. Damásio chama as imagens assim formadas de evocadas e explica que não são cópias, são esboços, reconstruções feitas a partir das mencionadas disposições, muito menos vívidas que as imagens perceptivas, imprecisas, incompletas, fugidias, mais difíceis de serem retidas. Explica que essas imagens não dizem respeito apenas a recordações, que as imagens mentais de coisas que não aconteceram são da mesma natureza, uma espécie de memória futura. Parece ser do próprio agenciamento entre memória e imaginação que o autor fala. O esquema a seguir (Figura 1) resume essa ideia.

Figura 1 - Esquema da formação de imagens no cérebro



Fonte: elaboração própria.

⁷ Sternberg (2000, p. 153-154) coloca que a “imaginação pode envolver representações mentais em quaisquer modalidades sensoriais (audição, olfato, paladar etc.)”, mas lembra que a mais estudada é a imaginação visual e que a maioria de nós está mais consciente da imaginação visual do que de outras formas de imaginação.

Segundo Damásio, “as imagens que reconstituímos por evocação ocorrem lado a lado com aquelas formadas segundo a estimulação vinda do exterior” (1996, p. 136), quer dizer, não processamos um tipo de imagem para depois processar o outro tipo.

Compreendido do ponto de vista biológico a formação de imagens, é preciso tentar encontrar a tradução estética dessa compreensão. Qual deveria ser a relação entre as imagens que surgem estimuladas pelos sentidos, as sensoriais, e aquelas que surgem da memória por disposições, as disposicionais, para a caracterização de uma experiência estética?

1.2.2.2 Ambiguidade e Criação na Fusão entre Sensorio e Virtual: a emergência de um novo espaço-tempo

O psicólogo britânico Antony Marcel (1983 apud STERNBERG, 2000, p. 105) defende que comparamos dados sensoriais com hipóteses perceptivas que montamos a partir da memória de longo prazo. Quando encontramos uma correspondência entre eles, ela é transmitida à consciência. Eis uma ideia que mostra o quanto a experiência estética pode contribuir com a Psicologia Cognitiva, pois essa correspondência, se exata, jamais poderia acontecer na experiência estética. Ela só poderia ocorrer se múltipla, ambígua, indefinida. Seria essa a natureza do virtual que se ligasse a um sensorio na experiência estética, como defendem vários autores. Eco fala da obra aberta como “proposta de um ‘campo’ de possibilidades interpretativas, como configuração de estímulos dotados de uma substancial indeterminação, de maneira a induzir o fruidor a uma série de ‘leituras’ sempre variáveis” (1991, p. 150). Moles (1969, p. 41-100) traz o conceito de originalidade, dizendo que ela é tanto maior quanto mais informação – que entendo como possibilidade de interpretação - a mensagem é capaz de trazer. Didi-Huberman (1990, p. 27-28) fala de constelações de sentidos. Para Semir Zeki (1998, p. 4, 10), o artista busca características constantes, essenciais, descartando o supérfluo, de forma que ele constrói algo capaz de evocar múltiplas coisas, algo, portanto, ambíguo. Em Kant (apud SANTAELLA, 1994, p. 52-53), o belo nasce do julgamento de um particular em busca de um conceito universal, mas esse conceito é indeterminado.

Outros autores deixam entender que essa indeterminação ou ambiguidade extrapolaria a questão das possibilidades interpretativas, das possibilidades de associação, em virtude do jogo ou do entrelaçamento que se estabeleceria entre o objeto - o estímulo sensorio, o presente e o virtual - o ausente - que ele evocaria. É quando essa indeterminação se assumiria como estranhamento. Iser (1979, p. 110-112), por exemplo, fala em significante fraturado. No significante fraturado, haveria um entrelaçamento entre figuração e denotação: um presente é figurado e denota um ausente; essa denotação possuiria tal força que faria sentir poder operar, figurativamente, o ausente evocado; haveria uma fusão entre o presente e o ausente. Parece ser esse tipo de fusão que Didi-Huberman

(1990, p. 27-36) assinala para o branco do afresco “Anunciação”, de Fra Angelico, ao afirmar que ele “será finalmente capaz de tocar concretamente o mistério celebrado no afresco” (1990, p. 34), ou que ele “sabe se metamorfosear em potência obsecional” (1990, p. 35), sugerindo que quanto mais esse branco fosse sentido em sua materialidade, mais provocaria uma memória, um virtual, algo vivido, uma presença. Numa outra obra, Didi-Huberman (1998, p. 153-172) parece falar em presença da ausência, um jogo entre o próximo – presente – e o distante – ausente -, em que o próximo convocaria o distante para o atirar ainda mais longe, mas cada vez mais dentro de nós mesmos, no nosso íntimo. Isso nos remete ao já mencionado conceito de paisagem trazido por Dias (2010, p. 127-133). Para a autora, a paisagem emana da subjetividade do observador sem deixar de se reportar a objetos concretos, trata de um “sentir-se” aqui e lá ao mesmo tempo, num jogo em que quanto mais vamos lá, mais aqui, conosco, sentimo-nos e vice-versa. Em todo caso, o tópico é a presença da ausência e a proximidade da distância. Eis a contradição, a ambigüidade, o estranhamento. A questão do estranhamento é aprofundada com Sigmund Freud (1976, p. 308-309), na forma de um familiar que é distanciado, como já dito. Nesse sentido, Dias fala ainda em praticar o espaço familiar à maneira do viajante, estranhá-lo, torná-lo outro, revê-lo, “abrir passagens lá onde não esperamos” (2010, p. 180).

Dewey aprofunda essa fusão entre o dado sensório e seu virtual, dizendo que “o que é pertinente para a questão da substância estética gira em torno da *maneira* com que o material da experiência passada, que carrega a atitude presente, opera em conexão com a matéria proporcionada pelos sentidos” (2008, p. 137, tradução nossa). Para o autor, “na experiência estética, [...] o material passado, nem chama a atenção, como na recordação, nem está subordinado a um propósito especial”, o passado não é, nem uma ação automática que não passe pela consciência, nem, quando chega à consciência, algo empregado para resolver um problema presente, mas, sim, incremento e individualização da experiência presente: “o fim de uma obra de arte se mede pelo número e variedade de elementos que vêm das experiências passadas organicamente absorvidos na percepção aqui e agora” (DEWEY, 2008, p. 138, tradução nossa). Na verdade, Dewey radicaliza sugerindo que esse virtual nasce na experiência estética, não está pronto esperando para ser recuperado, ele está em formulação no momento da percepção, não é simples recordação, é deformação da memória, é imaginação. Assim como, para o autor, a emoção concernente ao “fazer” artístico é uma emoção que se transforma nesse “fazer”, não é mera vazão, mas um influxo que encontra uma resistência que o modifica (DEWEY, 2008, p. 71, 86-90), há uma reorganização da matéria que provém de nossa experiência passada (DEWEY, 2008, p. 116). “As verdadeiras imagens [...] aprofundam lembranças vividas, deslocam recordações vividas, para se tornarem lembranças da

imaginação” (BACHELARD, 1978, p. 217). “Quando as coisas velhas e familiares se tornam novas na experiência, há imaginação” (DEWEY, 2008, p. 301, tradução nossa).

A compreensão que a Estética traz da memória expõe a insuficiência dos modelos até então levantados pela a Psicologia Cognitiva, como exposta por Sternberg (2000, p. 204-247), para compreender o fenômeno estético. Das categorias trazidas pelo autor em relação à duração da memória, é possível especular que a memória esteticamente compreendida perpassa tanto a memória sensorial quanto a de curto e longo prazo, ou seja, na experiência estética, parece razoável supor que haveria um agenciamento de todas elas⁸. Na verdade, o que o autor chama de memória sensorial parece coincidir com o que Damásio (1996, p. 123-124) compreende como imagens formadas a partir dos sentidos nos córtices sensoriais. Há ainda outras categorias que Sternberg (2000, p. 218) cita para a memória, mas elas são claramente direcionadas a uma abordagem voltada para o aprendizado, que quer falar da recuperação de memórias específicas, pontuais, justamente o contrário do tipo de memória que, majoritariamente, o estético parece supor.

Contudo é possível acoplar as considerações estéticas ao modelo de processamento cerebral de imagens proposto por Damásio (1996) no campo da Neurobiologia. No modelo do autor, imagens capturadas com os sentidos e imagens construídas a partir de disposições neuronais adquiridas com a experiência ocorrem conjuntamente, ou seja, somos capazes de ver e imaginar ao mesmo tempo. Neste trabalho, as imagens capturadas com os sentidos serão chamadas imagens perceptivas ou sensoriais; e as imagens construídas a partir de disposições neuronais adquiridas serão chamadas imagens evocadas, disposicionais ou virtuais.

No sentido de entender melhor a relação entre essas espécies de imagens e aprofundar reflexões, pode ser útil a auto-observação, um dos métodos da Psicologia Cognitiva mencionados por Sternberg (2000, p. 35) para o entendimento de fenômenos psíquicos.

Consideremos, primeiramente, por exemplo, que eu esteja efetuando um cálculo mental. Precisarei então fixar, em alguma modalidade sensorial, seja sonora, seja visual, os números em minha mente. Se o cálculo é complexo, necessitarei, muito provavelmente, de fixar os resultados intermediários que me levarão ao resultado final. Enquanto faço isso, tenho essas imagens em minha mente, mas não deixo de enxergar, ou seja, continuo captando o que está à minha volta. No entanto o que estou captando está em segundo plano, pois sou capaz de concentrar-me nas imagens internas, disposicionais, relegando as externas, sensoriais, a um segundo plano, por meio do recurso da atenção, como coloca Sternberg (2000, p. 78). Trata-se de um exemplo em que a imagem sensória

⁸ Aliás, tendo a concluir que a experiência estética daria ensejo ao mais rico agenciamento da memória e um promissor campo de estudos relativos à memória para a Psicologia.

seria usada apenas para adquirir, de início, os dados necessários aos cálculos, que se processariam a partir de imagens disposicionais depois disso. Os dados sensoriais continuariam formando-se no cérebro, pois continuo vendo, mas não seriam mais alvo de minha atenção até que o cálculo terminasse. É possível pensar nesse cálculo não apenas no sentido numérico e matemático, mas também a partir de proposições de outra natureza, inclusive humana e social. Posso, por exemplo, efetuar um cálculo para decidir em que candidato votar, atribuindo pesos aos prós e contras que venham à mente. Nesse exemplo predomina, em todo caso, a atenção para as imagens disposicionais.

Consideremos outro exemplo: suponhamos que eu tenha acabado de chegar a um consultório médico e me sentei para esperar. Suponhamos que eu não tenha nada específico em mente, nenhuma preocupação ou regozijo. Começo então um reconhecimento do ambiente, dando atenção a seus elementos constituintes, muito provavelmente segundo minhas próprias inclinações. Vejo um vaso de flor num canto, examino as pessoas que estão no ambiente e posso até emitir julgamentos num ou noutro momento desse reconhecimento, por meio de imagens sonoras disposicionais, enquanto assimilo imagens visuais sensoriais. Posso pensar enquanto vejo uma mulher: “ela parece triste”. Esse momento em que penetro esse ambiente seria, possivelmente, mais marcado por uma atenção às imagens sensoriais, sem que imagens disposicionais deixassem de se formar.

Num e noutro caso, tratar-se-ia de imagens distintas, já que, claramente, elas competiriam pela atenção: no primeiro exemplo, mais pensaria que colheria dados, quer dizer, se começasse a prestar atenção no amarelo de uma flor à minha frente, meu cálculo mental, muito provavelmente, teria de esperar; no segundo exemplo, mais colheria dados do que pensaria, ou seja, se parasse para pensar porque a moça que vi estaria triste, dificilmente daria boa nota do que estivesse na sala de espera do consultório. Num e noutro caso, minha atenção estaria focada num ou noutro tipo de imagem, ou interna, disposicional, ou externa, sensorial. Tratar-se-ia, nos dois casos, da atenção seletiva mencionada por Sternberg (2000, p. 88).

Poderia ainda considerar o que ocorreria quando leio ou dirijo, por exemplo. Na leitura, ao mesmo tempo em que assimilasse imagens sensoriais que dissessem respeito aos caracteres, lidaria com imagens disposicionais internas que seriam os significados construídos para esses caracteres. Nesse sentido, é possível chamar Sternberg (2000, p. 88) novamente para falar, desta vez, de atenção dividida, que permite que executemos tarefas mais complexas ao mesmo tempo que tarefas automatizadas. Nesse caso, o foco estaria nas imagens disposicionais geradas à medida que leio e

que permitem a geração de significado⁹. Quando dirijo, dependo de imagens sensórias para localizar-me adequadamente e evitar acidentes. A atenção a essas imagens seria dividida e seletiva. Poderia haver momentos em que elas fossem o foco e momentos em que elas ficassem em segundo plano enquanto usasse imagens disposicionais para decidir se iria por um caminho ou por outro.

Vale dizer que, nesses casos, o máximo que conseguiria seria pular de um para outro, estar rapidamente focado, ou em um, ou em outro; ou na imagem perceptiva, sensória, ou na imagem evocada, disposicional. São casos em que elas jamais seriam alvo da mesma atenção. A atenção sempre se dividiria entre elas e, na maior parte das vezes, priorizaria, selecionaria. Seria o oposto de uma experiência estética.

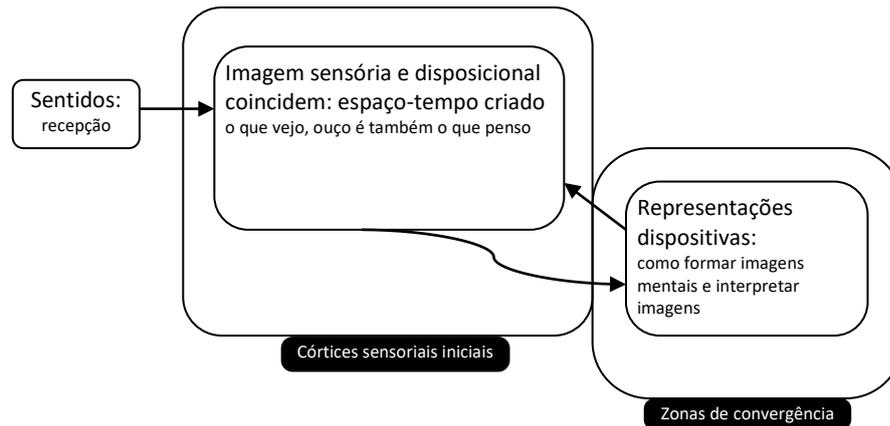
Numa experiência estética, essas imagens deveriam ser experimentadas como uma única coisa, numa fusão do que fosse capturado com os sentidos com o que fosse imaginado, como propõe Dewey (2008, p. 303) ao dizer que a imaginação é a interação entre os dois modos de visão: uma interna e outra externa. De certa forma, é como se a imagem construída a partir das representações dispositivas, das quais Damásio (1996, p. 123-128) fala, coincidissem com a imagem capturada pelos sentidos, se realizasse nela, de modo que não seria preciso mais chavear entre interno e externo, que estariam focalizados a um só tempo. De outra forma, poderia ainda ser que, na experiência estética, a estimulação dessas disposições fosse ampla a ponto de elas não conseguirem fechar um esboço de imagem mental definido o bastante para se independer, ser por si mesmo, encontrando suporte apenas na imagem sensória. Ainda, de outro modo, poderia ser que, juntamente com a formação da imagem sensória, as disposições disponíveis não conseguissem formular uma imagem dispositiva, sendo o cérebro obrigado a alterar ou formar novas disposições. Em todo caso, tratar-se-ia de uma excitação diferenciada da memória, dessas disposições, em que elas, ou entregariam uma imagem evocada completamente conformada com a imagem sensória, ou não entregariam mais que vagos esboços que seriam obrigados a se acoplar à essa imagem sensória para encontrar alguma espécie de finalização e, neste caso, talvez esses esboços pudessem ser lampejos originados da própria alteração ou criação de novas disposições. Então se trataria de formação ou alteração da memória¹⁰. Se for possível ainda supor que esses lampejos não ocorram, esse virtual será então um puro sentimento, obrigado a acoplar-se à imagem sensória. Descobrir exatamente como é isso será trabalho para a Neurociência. O que interessa é que, seja como for, esse virtual, ou seria indefinido

⁹ Vale reparar como, numa altura do processo de alfabetização, as crianças leem sem compreender o que estão lendo. Imagino que isso ocorra porque elas ainda precisam focar as imagens sensoriais, decifrar as letras, sem conseguir formular imagens disposicionais que permitam uma compreensão ou, antes, justamente, formando essas disposições.

¹⁰ Aliás, Damásio (1996, p. 33) coloca que a aquisição de conhecimento novo é conseguida pela modificação contínua dessas representações dispositivas que ele associa à memória. Então, na experiência estética, tratar-se-ia de um caso especial dessa modificação, uma modificação possivelmente mais profunda e resultante de uma varredura mais vasta.

enquanto imagem mental, evocada, ou, se definível, só poderia ser compreendido como um sentimento, um outro tipo de imagem, formada noutra localidade do cérebro, como Damásio (1996, p. 172-193) deixa entender, fosse como imagem disposicional, fosse como imagem-sentimento, fortemente dependente da imagem sensória para chegar a termo. O esquema a seguir (Figura 2) dá conta disso.

Figura 2 - Esquema da formação de imagens no cérebro com experiência estética



Fonte: elaboração própria.

A experiência estética seria então uma experiência de grande varredura, senão provocação, da memória, em que esta não poderia devolver algo já pronto, já elaborado, não poderia simplesmente recordar algo, deveria ser operada pela imaginação, realizar algo novo, ou, antes, entregar o próprio ato de realização, o próprio processo de formação e, por isso mesmo, algo indefinido e somente tangível no próprio estímulo que iniciasse tudo. Tratar-se-ia de uma imagem sensória, um estímulo, que se ligaria a um virtual que seria uma constelação em formação. É nessa fusão do estímulo com um virtual ou memória em formação que seria possível ter a impressão do nascimento de um espaço-tempo ou ficção que figuraria apenas na relação com o estímulo ou com a obra, algo que não poderia existir, nem apenas no espectador, nem apenas no estímulo externo. Isso parece ser o que, segundo Dewey, Samuel Taylor Coleridge insinuou: “há uma experiência imaginativa quando os materiais diversos da qualidade sensível, emoção e significado, se reúnem em uma unidade que indica um **novo nascimento no mundo**” (2008, p. 302, grifo nosso, tradução nossa). É também o que sugerem: Dias (2010, p. 125) ao falar da paisagem como abstração; Mikel Dufrenne ao dizer que “o objeto estético nos separa do mundo para criar um mundo que lhe é próprio: **um mundo entre o sujeito e a obra**” (apud MEDEIROS, 2005, p. 43, grifo nosso); Martin Heidegger (1977, p. 35-38) ao dizer que a obra de arte faz **nascer um mundo**; ou Bachelard ao afirmar que “uma simples imagem, se for nova, **abre um mundo**” (BACHELARD, 1978, p. 285, grifo nosso). Parece ser nesse novo espaço-tempo criado que seríamos capazes de habitar como sugerem Heidegger (2008) e Bachelard (1978, p. 272-329) – este, ao falar das conchas, dos ninhos, das

miniaturas, dos cantos e das imensidões -, um “habitar” que dependeria de um “sentir” que seria um envolvimento do próprio corpo, como veremos adiante.

Essa definição de experiência estética como fusão de um sensorio com um virtual traz uma consequência óbvia, mas de desdobramentos interessantes e úteis: haveria que ser apurado um virtual na experiência estética e sua relação intrínseca com um sensorio, isto é, a experiência estética não poderia ser constatada sem que fosse apurado um virtual qualitativa e subjetivamente. Nesse sentido, cabe pensar a natureza desse virtual.

As experiências com mensagens subliminares¹¹ deixam concluir que, mesmo para experiências inconscientes, há formação de imagens perceptivas nos córtices sensoriais iniciais e que elas excitam minimamente as representações dispositivas nos córtices de associação, dando origem a algum tipo de correspondência interna, sem o que não seríamos capazes de dar algum retorno. Dessa forma, se há virtual para experiências inconscientes, quanto mais para as conscientes. Isso equivale a dizer que haveria virtual para tudo e isso pouco ou nada contribuiria para a definição de uma experiência estética. Como dito, sem uma apuração qualitativa e subjetiva desse virtual, a experiência estética não poderia ser atestada, ou seja, não bastaria que esse virtual ativasse o cérebro: ele precisaria ser apurado de um ponto de vista humano, subjetivo; valendo frisar: não necessariamente positivo, exato.

É possível dizer que tenho consciência de tudo para quanto direciono meus sentidos, mas, obviamente, nem todo direcionamento originaria uma experiência estética. Por exemplo, se olhasse para um canto, ainda que de relance, e visse uma caneta, tornar-me-ia ciente dela. Nesse caso, qualquer virtual que pudesse ser derivado dessa visão seria irrelevante do ponto de vista estético. Diria, no máximo, que a vi caneta. A respectiva imagem sensoria da visão dessa caneta provavelmente daria origem a algum virtual relevante do ponto de vista das mensurações biológicas e ressonâncias, mas irrelevante do ponto de vista subjetivo, humano, de algum significado. Se a caneta vista fosse relevante, significasse alguma coisa, não seria tomada de relance. Se ela fosse vista, mas não significasse nada, não haveria, para ela, um virtual, um trabalho interno, relevante. O olhar para ela não originaria uma experiência estética.

¹¹ A primeira experiência com mensagem subliminar foi realizada por James Vicary em 1957. Contudo, a eficácia das mensagens subliminares sempre esteve em xeque desde que ele confessou a inautenticidade dos resultados publicados (LILIENFELD et.al., 2010, p. 52). A possibilidade de efeito das mensagens subliminares voltou a ter crédito na comunidade científica com a publicação de um estudo dos cientistas britânicos Maha Nasrallah, David Carmel e Nilli Lavie (2009) na revista *“Emotion”*. Nesse estudo, os cientistas, expuseram algumas pessoas a palavras escritas, mas, cada uma, por um tempo muito curto para que pudessem ser conscientemente identificadas. Ou seja, os participantes não saberiam dizer que palavra leram após a exposição. Eles eram então requeridos a emitir um juízo de valor para cada palavra: positiva ou negativa e sobre a certeza que tinham desse julgamento. Os cientistas concluíram que os participantes foram mais capazes de classificar corretamente as palavras de sentido negativo.

De outra forma, poderia concentrar-me na caneta, chegar a virtuais diversos e de profundidades também diversas e, nesse sentido, o tempo de observação seria crucial. Poderia observá-la somente até devolver mentalmente a palavra “caneta”, por exemplo. Isso já seria uma forma de garantir que ela penetrasse minha consciência, pois falaria de algo que teria algum significado para mim, por mínimo que fosse.

Neste ponto, vale esclarecer sobre uma possível tendência do senso comum. Verificar a experiência estética seria averiguar uma experiência de consciência. Não há referências em contrário. Mas o consciente não seria apenas aquilo que soubéssemos nomear. Qualquer um que tenha buscado aprofundar a experiência de desenhar poderá compreender a forma “silenciosa”¹² de consciência do raciocínio espacial que Betty Edwards (1984, p. 62-63, 70-73, 90-94) menciona. A autora fala de como podemos entrar num modo perceptivo que bane as palavras da experiência e facilita o ato do desenho de observação. Destaca o papel primordial do lado direito do cérebro para esse modo, o mesmo lado para o qual Damásio (1996, p. 181-182) assinala áreas essenciais para o sentir do próprio corpo. Para o senso comum, talvez isso corresponda a esvaziar a mente. Talvez seja esvaziar a mente de palavras, mas preenchê-la com algo de outra natureza. Didi-Huberman (1990, p. 9-17, 22, 26-34) observa como tendemos a falar das imagens a partir de tudo o que sabemos delas, mas explica como podemos nos sentir repletos de algo que não sabemos nomear. Merleau-Ponty (1971, p. 8-13, 215-226) sugere que a emergência das coisas para nós, o momento exato de sua constituição em nossa consciência, não é claro e não crê em sensação desprovida de significado. Para o autor, tudo o que ganha a consciência já é prenhe de algum sentido. O autor sugere que as coisas estão a surgir e a se apagar para nós todo o tempo. Dessa forma, defende que a consciência não é necessariamente uma experiência de clareza, que podemos ter consciência do indefinido, do vago, e que esse vago pode não ser, por isso, menos relevante, intenso, significativo, que, por exemplo, a palavra “caneta” com toda a sua “clareza”.

Merleau-Ponty (1971, p. 23) explica que não há como ter consciência sem relação, que ter consciência é necessariamente ter consciência de alguma coisa, encontrar-se com alguma coisa. Então a consciência implicaria que teríamos sempre algo em mente, cuja natureza deveríamos examinar para caracterizar a experiência estética, como já dito.

Voltemos à caneta. Como dito, poderia ainda concentrar-me nela e aprofundar um virtual. Poderia lembrar-me de que a emprestei para alguém em algum momento e passar ao exame da pessoa em questão, poderia lembrar-me de que ela rima com lambreta e me remeter a passeios da

¹² Coloquei a palavra entre aspas porque, na verdade, trata-se de um silêncio de palavras, de símbolos, e não necessariamente de som.

infância. Poderia fazer assim até que a própria caneta se tornesse “invisível”, ou seja, até que olhasse para ela, mas não a “visse” mais, visse uma imagem mental, visse-me passeando de lambreta. Em si mesma, ela já teria desaparecido de minha consciência. Tratar-se-ia de uma experiência na qual o virtual teria alçado vôo, rompido com o sensório e, portanto, não de uma experiência estética. Na experiência estética, esse virtual não poderia se independer do sensório e não poderia dele se afastar senão para retornar a ele.

Para o momento, tomemos a descrição de algumas de minhas fruições no sentido buscar melhor compreender gradações da fusão sensório-virtual da experiência estética. A seguir, busco pontuar essas fruições no sentido crescente de uma possível arborescência do virtual, seja em profundidade, seja em extensão. E para ressaltar a multiplicidade das possibilidades de emergência do estético na própria vida e para além da Arte, como Dewey (2008, p. 33) sugere, considero um exemplo de fruição para a Arte, outro para o cotidiano e um último para o Design.

Começamos com uma escultura do artista sueco Anders Krisár, a seguir ilustrada (Figura 3), exposta na individual “*Flesh Mirror*”, galeria “Christian Larsen”, Suécia, 2014 (ANDERS).

Figura 3 - Anders Krisár. 2014. Escultura



Fonte: crocus29.tumblr.com/¹³.

Início com essa escultura pela unidade, simplicidade, do virtual que ela me desperta. Olhando-a, cada lado interrompido me evoca o outro e quase posso fundir, imediatamente, com um breve deslocamento do olhar, a metade imaginada do lado esperado à imagem vista do lado oposto. A força do virtual estaria num simples deslocamento, numa simples desacomodação, do visível. Simples, mas poderosa, pois cada metade me parece se remeter recíproca e continuamente. Esse

¹³ Disponível em: <<http://crocus29.tumblr.com/image/87476119071>>. Acesso em 18 out. 2014.

seria o virtual primário e intrínseco desse visível. Ao tentar completar uma das metades voltando a olhar para a outra, deparo-me com a ausência da primeira, ausências reciprocamente evocadas num corte brusco e insípido, laço infinito da finitude em si mesma. No corte, a impossibilidade de estar inteiro reforçada pelo gesto da busca por amparo no centro da escultura. Ela parece-me a falta de um lado a outro. Lá, onde esperava encontrar unidade, ela rompe. Só me parece inteira numa simetria brutal onde o vazio do centro é interrompido por uma ligação terna, necessária, mas possível apenas pela negatividade das bordas. Nessa escultura, não enxergo vários virtuais, mas um virtual único, que cresce indefinidamente, um virtual em profundidade.

Tomemos, na sequência, uma impressão pessoal de um dia, possivelmente entre janeiro e fevereiro do ano de 2013. Estava eu caminhando pelo circuito do Parque Sabiá, da cidade de Uberlândia - MG, quando tive minha consciência cooptada por um fenômeno de alvorada. Tento, aqui, recuperá-lo no indizível de uma primeira impressão e sigo, racionalizando-o, no sentido de tentar apreender o virtual dessa experiência. Fitando o leste distante, uma enorme e escura estrutura partia do horizonte e escalava o céu rompendo-o em enorme contraste, evanescendo gradativamente à medida que subia. Não, ela não partia do horizonte, era o próprio horizonte em ascensão e esfacelamento. Meu esforço por compreendê-la, sentia-o numa espécie de faiscamento mental. Certamente, algo que eu nunca vira.

Provavelmente, muito mais rapidamente do que posso supor, percebi ou, antes, lembrei-me, que aquele rumo de visão sempre fora marcado pela silhueta de grandes eucaliptos. Por outro lado, penso que a memória de alvoradas embruscadas veio ajudar a resolver a questão. Sim, estava posto, ali, por segundos, um enigma, que foi assim resolvido: a fusão das silhuetas da terra e do céu, dos eucaliptos e das nuvens, enfileirados, unidos num fluxo pardo e único. A expressão “ser-alvorada-árvore-nuvem-no-parque” foi a que usei para indexar e guardar a impressão dessa experiência. E é ela que dá pistas do funcionamento da memória e do intelecto nesse caso. Tenho, na memória, vários horizontes, várias alvoradas, árvores e nuvens; de repente, senti como se todos eles tivessem surgido fundidos diante de mim, num ser único que, lá, só pude ver por instantes.

Vale reparar: não falo de um horizonte nem de uma alvorada, nem de uma árvore, nem de uma nuvem, falo de meu “viver essas entidades no mundo”, pois não consegui fixar, para cada um deles, qualquer imagem específica, mas, apenas, uma noção, cujo momento exato de emergência desconhecia, quer dizer, esses virtuais, não os conseguia ver sem a própria presença do evento.

E é a própria indexação arranjada pela experiência, o “ser-alvorada-árvore-nuvem-no-parque”, que possibilita identificar pelo menos cinco virtuais distintos perpassando a mim mesmo: um “mesmo”, “velho” e “conhecido” lugar, um “mesmo”, “velho” e “conhecido” horário, os

“mesmos” eucaliptos, o céu “crono-omnipresente”, tornados novos numa fusão inesperada. Tratar-se-ia de um virtual múltiplo.

Sigamos, considerando, para o momento, uma peça do designer francês Philippe Starck (Figura 4 e Figura 5), batizada, por ele, de *WW Stool* e concebida, em 1990, para ser um banco (STARCK); uma peça na qual um virtual ainda mais múltiplo e vivo parece possível.

Figura 4 - Philippe Starck: *WW Stool*, 1990



Fonte: Site do *Vitra Design Museum*¹⁴.

¹⁴ Disponível em: < <http://www.design-museum.de/en/collection/100-masterpieces/detailseiten/ww-stool-starck.html> >. Acesso em: 18 out. 2014.

Figura 5 - Philippe Starck: *WW Stool*, 1990

Fonte: z-11.livejournal.com¹⁵.

Muito provavelmente, um observador impressionar-se-ia com a visão deste trabalho de Starck sem conseguir dar conta, claramente, do virtual possível em torno dele tão somente partindo de sua forma. De minha parte, posso falar, só pelas imagens estáticas mostradas, da evocação de diversos seres distintos, aos quais posso tentar associar animais conhecidos ou personagens: um dinossauro, um elefante, um gavião, uma baleia, um polvo, um pokémon¹⁶, um filhote de veado, um encapuzado, uma planta, conforme vario perceptivamente a colocação da cabeça e das pontas dessa peça-ser. Seja como for, tenho de reconhecer que esses nomes são apenas tentativas de registrar diferentes impressões obtidas a partir de uma varredura em minha memória. Não posso dizer, por exemplo, sem ser leviano, que há, nela, uma baleia. Há, no máximo, um ser “abaleado” a que, talvez, alguém dê outra referência. Nenhuma dessas referências estaria, de fato, na forma. E mesmo cada um dos seres não me pode ser destacado, da forma, num virtual independente sem perda de sua essência. Só consigo ter, deles, algum virtual fidedigno se os tomo exatamente a partir da peça. No mais, cada um deles não consegue existir de modo independente para mim, eles estão intrinsecamente conectados, pois não consigo iniciar a leitura pela cabeça de um deles sem terminar

¹⁵ Disponível em: <<http://img260.imageshack.us/img260/5126/wwstool.jpg>>. Acesso em 18 out. 2014.

¹⁶ Nome dado a personagens de seriado homônimo lançado no Japão em 1996. Hoje, uma das mais populares marcas do entretenimento infantil (SOBRE).

na cabeça do outro. É como se, varrendo a forma, eu transformasse, aos poucos, uma “cabeça-ponto-de-partida” em ponta, cauda, extremidade corporal, e, ao mesmo tempo, convertesse a extremidade-destino em cabeça, ou seja, não consigo varrer a forma sem transformá-la. Ela seria virtualmente múltipla e, não só por isso, ambígua, como veremos.

Em todos esses exemplos, a fusão do visível com o virtual parece dar-se por convergências e choques da memória que se alimentam reciprocamente.

No primeiro exemplo, da escultura de Krisár, tenho o corte onde a continuidade era esperada, mas esse choque só pode ocorrer porque guardei, de alguma forma, na memória, um virtual anterior que é essa metade aguardada. Ao mesmo tempo, a evocação dessa metade só ocorre por causa do corte, do choque: um ser é dividido e reunificado de modo novo.

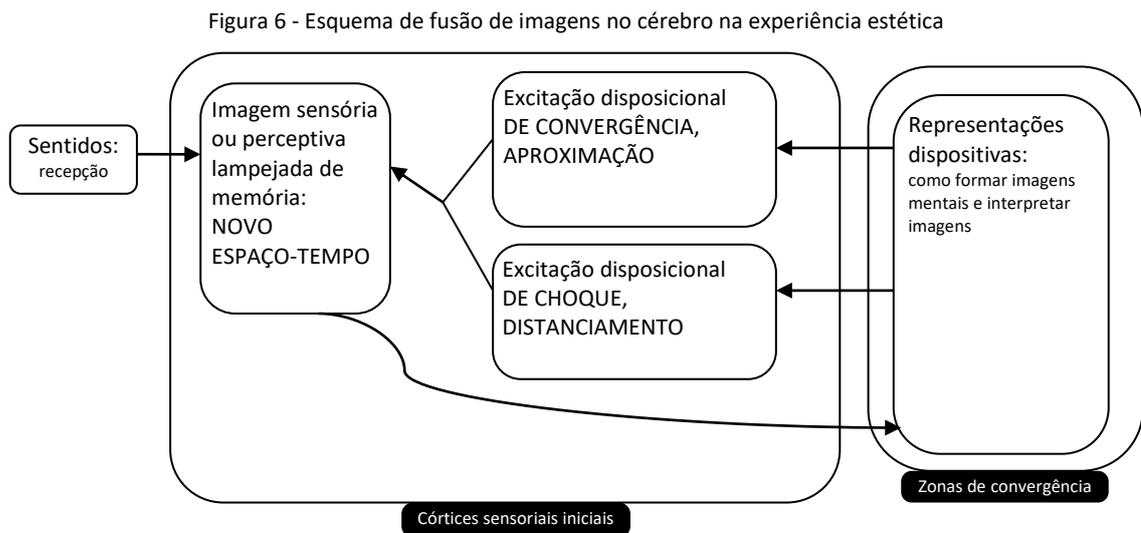
No segundo exemplo, do Parque Sabiá, tinha, por um lado, uma alvorada embruscada onde, pela memória, só esperaria um horizonte limpo; por outro, tinha uma linha de horizonte que, nem era o sobe-desce de uma silhueta urbana, nem a linha reta ou curva das silhuetas rurais vistas em viagens de carro, mas um pontilhamento de folhas de eucalipto, com suas brechas como de nuvens permitindo a passagem da luz. De outro modo, foi preciso que visse nuvens onde esperava árvores e árvores onde esperava nuvens, mas isso só seria possível, também, se, de algum modo, pela memória, nuvens e árvores tivessem um comum. As nuvens, no alto, aproximei-as de árvores (convergência) pela memória, mas, também pela memória, não deveria haver árvores no alto (choque). As árvores, embaixo, aproximei-as de nuvens (convergência), mas não esperava nuvens no chão (choque). Tratou-se, por um lado, de um jogo de aproximação de formas e, por outro, de um distanciamento de contextos. Foi preciso fazer nascer, lá, árvores-nuvens.

No terceiro caso, do banco de Starck, o choque, como vimos, ocorreria pela varredura, quando encontro cabeças onde esperava pontas e vice-versa. Mas, para ter a experiência de choque onde espero uma ponta, preciso aproximá-la de alguma cabeça pela memória e, para ter a experiência de choque onde espero uma cabeça, preciso, do mesmo modo, aproximá-la de alguma ponta. Tomemos o banco de Starck a partir da Figura 5. Começamos a varredura por baixo, aproximando uma das pontas inferiores à cabeça de um veado. À medida que subo, estou esperando, na parte superior, sua parte traseira, mas, enquanto chego lá, tenho um choque porque começo a aproximar essa mesma parte caudal à cabeça de uma ave.

Em todo caso, trata-se de jogar com a memória, identificar uma coisa, pela aproximação com uma memória, onde esperava outra coisa, cuja ausência só poderia ser evidenciada, também, pela aproximação com outra memória. Tratar-se-ia de uma multiplicação do virtual, um choque de memórias que só poderia se harmonizar, finalizar-se, fundindo-se ao visível. Eis o jogo com próximo,

o familiar, a partir de uma memória, e com o distante, com o estranho, a partir de outra; memórias que parecem dizer coisas contrárias¹⁷, mas que se finalizariam num sensorio, ganhariam corpo num espaço-tempo criado, novo, nascido da percepção, numa alusão às palavras de Walter Benjamin: “uma imagem... é aquilo no qual o Pretérito encontra o Agora para formar uma constelação” (apud DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 14). E Adolfo Sánchez Vázquez parece sancionar essa noção ao dizer que a Arte deve criar uma nova realidade, que “a obra de arte [...] vive por si mesma, como uma realidade própria [...]” (1978, p. 45-46).

Assim, o virtual da experiência estética, intrínseco a um sensorio, seria marcado por contradições, choques de memórias; eis uma das fontes da ambiguidade. Nessa ambiguidade, nessa contradição de memórias, cada virtual (o de convergência e o de choque) não poderia ser claro, pois, se um deles fosse nítido, seria mais forte que o outro; e a ambiguidade, a contradição, desfazer-se-ia, resolver-se-ia por um dos lados e não seria notada sequer. O esquema a seguir (Figura 6) resume essa ideia.



Fonte: elaboração própria.

Vale lembrar que as referências a árvore ou nuvem, veado ou ave, nas fruições descritas, já são racionalizações de alto nível, formas de indexar algo impreciso que não seria nenhuma delas isoladamente, não estariam resolvidas. Dessa forma, não parece possível falar em imagem disposicional formada como parte da experiência estética, mas, sim, em lampejos, excitações nos córtices sensoriais primários por parte de representações dispositivas. Aliás, como vimos, toda memória seria reconstrução. A questão é que umas podem ser mais claras que outras. Assim, a

¹⁷ Nesse sentido, Didi-Huberman (1998, p. 39-176) fala de um jogo do próximo e do distante, do familiar e do estranho, de choque da memória, de imagem como crise, de dupla distância na imagem, de um ausente presente.

clareza ou quase impossibilidade dessa reconstrução pode dar pistas sobre o teor estético de uma experiência.

Até este ponto, nessas fruições, foi preponderado o trabalho do pensamento, da inteligência, com a memória. Mas o que dizer dos casos em que esse virtual do pensamento alcança a indefinição de um indizível? Nesse sentido, parece necessário sondar um outro virtual capaz de dar nota da experiência estética: o virtual do sentimento.

1.2.3 Sentimento: um outro virtual

Antes de dar sequência às reflexões despertadas pelas fruições mencionadas, doravante, também no campo do sentimento, é preciso esclarecer alguns pontos, como o próprio conceito de sentimento. Dewey (2008, p. 79) fala da emoção como unificadora da experiência estética como um todo. O que o filósofo chama de emoção, Damásio (1996, p. 172-181) parece chamar de sentimento¹⁸. Para este autor, sentimento e emoção não são a mesma coisa.

Damásio crê que as representações dos estados corporais atuais acontecem em múltiplos córtices somatossensoriais nas regiões insular e parietal e, também, no sistema límbico, hipotálamo e tronco cerebral, ou seja, tanto em regiões corticais quanto subcorticais, expondo que “essas regiões, tanto no hemisfério esquerdo quanto no direito, são coordenadas por conexões de neurônios, predominando o hemisfério direito sobre o esquerdo” (1996, p. 181-182). Para ele, além de uma representação atual do corpo, também guardamos representações mais estáveis do mesmo, a base de nossa noção de imagem do corpo, que nos dá a ideia do que nosso corpo tende a ser, o que chama de estado corporal de fundo, incluindo propriocepção – sensação articular e muscular – e interocepção – sensação visceral (DAMÁSIO, 1996, p. 183).

O autor define, assim, como emoção, o registro de uma alteração dessa imagem estável do corpo (DAMÁSIO, 1996, p. 181-182) e, como sentimento, o registro, numa zona de convergência do cérebro, de uma ligação entre um estado corporal e imagens, sensórias ou disposicionais, nos córtices sensoriais iniciais (1996, p. 175, 192-193). Dessa forma, um sentimento, ou seria baseado em estados corporais de fundo, ou seria baseado numa emoção. Segundo Damásio, “o sentimento de fundo é a imagem da paisagem do corpo quando essa não se encontra agitada pela emoção” (1996, p. 181), “o sentimento da própria vida, a sensação de existir” (1996, p. 180).

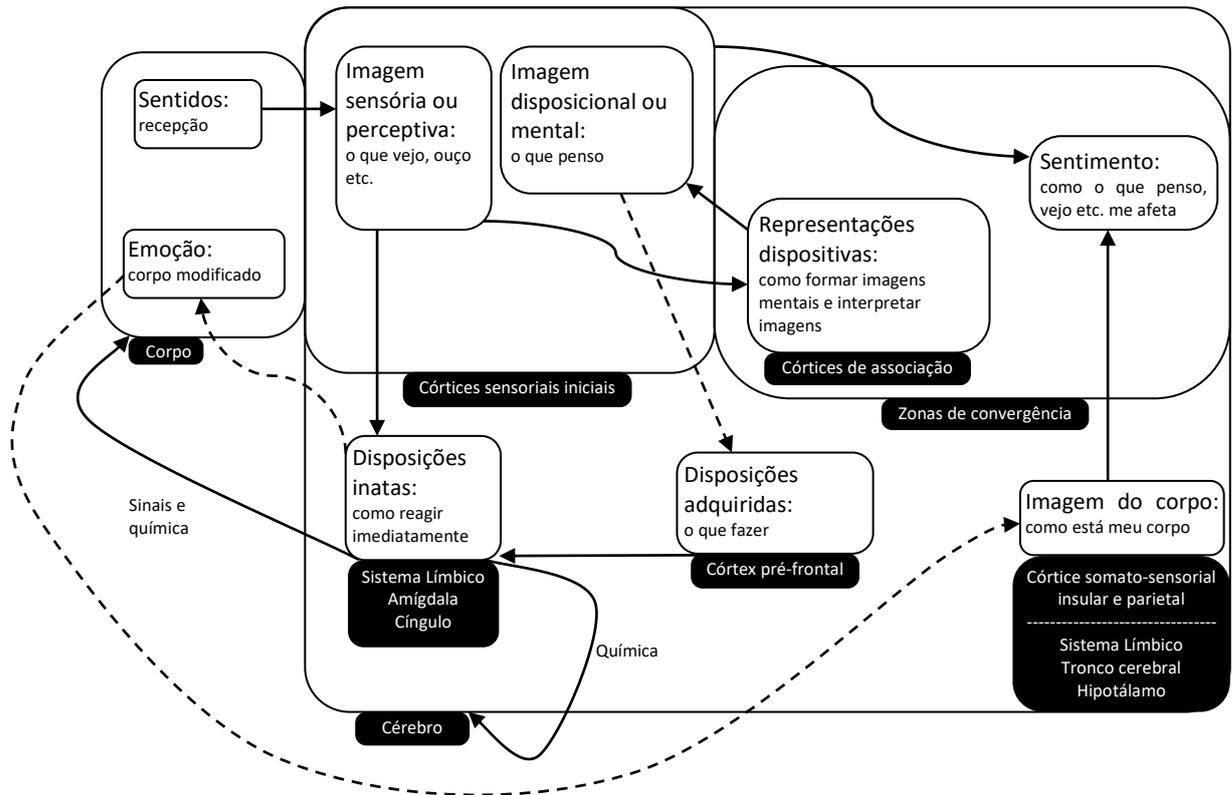
¹⁸ O próprio Dewey (2008) fala de um “sentir” na experiência estética, motivo pelo qual, em várias referências ao autor, tomo a liberdade de substituir a palavra emoção por sentimento, para que possa haver coadunação com Damásio (1996).

Em relação às emoções, o autor explica que temos uma regulação biológica subcortical, responsável pela sobrevivência, implementada como disposições inatas, instintos, especificamente instaladas no conjunto do sistema límbico, amígdala e cíngulo (1996, p. 133). Coloca que há casos em que essas disposições inatas reagem imediatamente a disparos dos córtices sensoriais primários sem esperar pelo processamento do córtex pré-frontal, causando reações corporais imediatas¹⁹ (DAMÁSIO, 1996, p. 160-161). Chama o registro de reações desse tipo de emoções primárias. Essas disposições inatas implementariam padrões de alteração do corpo (DAMÁSIO, 1996, p. 144-145). Um bom exemplo seria, possivelmente, quando me defendo de um objeto repentinamente jogado em minha direção. Essa defesa ocorreria sem que houvesse tempo para concatenar qualquer noção acerca do próprio objeto, ou seja, defendo-me primeiro e penso depois. O que o autor chama de emoções secundárias inclui processamento de disposições adquiridas, experienciais, no córtex pré-frontal, as quais acionariam as disposições inatas, dando sucessão a alterações corporais (DAMÁSIO, 1996, p. 165-168). Suponhamos que eu fosse um aluno do 2º grau, por exemplo. Eu poderia começar a pensar que preciso me sair bem nas provas do ENEM (Exame Nacional do Ensino Médio) ou não conseguirei uma boa profissão e colocação no mercado de trabalho e começo a sentir um frio na barriga e o coração acelerado. Basicamente, o autor distingue, então, reações corporais derivadas de pensamentos de reações corporais diretas.

Damáσιο (1996, p. 166, 175, 194-195) explica que, uma vez acionadas, as disposições inatas impõem modificações não só corporais, mas liberam também químicas que afetam o próprio cérebro, ou seja, impõem também modificações mentais. Isso confere ao processamento emocional um caráter cíclico, pois a emoção gerada em função de algo experimentado e/ou pensado passa a interferir na continuidade e na qualidade do que é experimentado e/ou pensado, como ilustra a próxima figura (Figura 7).

¹⁹ Vanderson Esperidião-Antônio et al. (2008, p. 63) parece reforçar Damásio (1996, p. 133), ao explicar que certos sinais do córtex visual vão diretamente para a amígdala, um dos componentes cerebrais responsáveis pelas disposições inatas. A professora de fisiologia Silvia M. Nishida (2012, p. 99) explica como o sinal visual vai se dividindo entre feixes distintos antes de chegar ao córtex visual. Numa dessas divisões, parte do sinal é enviada diretamente para o hipotálamo e usado para regulação de ritmos biológicos antes mesmo que alguma imagem se forme. Ou seja, a simples exposição à luz já seria capaz de causar diretamente certas transformações corporais sem passar pelas estruturas das disposições inatas.

Figura 7 - Esquema de funcionamento entre cérebro e corpo na geração de imagens, emoções e sentimentos



Fonte: elaboração própria.

Nota: O diagrama acima trata estruturas físicas e entidades representativas de resultados, acionadores ou receptores de processos cerebrais. As estruturas estão em caixas pretas. As entidades estão nas caixas brancas, maiores, acima das estruturas que as abrigam, estruturas onde resultam ou onde residem. As setas contínuas indicam sinalizações entre as próprias estruturas. Por exemplo: a seta que sai de "imagem sensorial" para "representações dispositivas" indica comunicação, sinalização, entre as estruturas dos córtices sensoriais iniciais e os córtices de associação. As setas tracejadas indicam relações entre as entidades representadas. Por exemplo: a seta entre "imagem disposicional" e "disposições adquiridas" indica que as disposições adquiridas dependem de imagens disposicionais, isto é, têm acesso a elas de algum modo, para decidir o que fazer, mas Damásio não especifica se isso se daria por uma sinalização direta dos córtices sensoriais iniciais para o córtex pré-frontal ou se essa sinalização passaria pelos córtices de associação.

Tudo isso permite deduzir duas vias paralelas de sinalizações constantes e, em parte, coincidentes: uma diretamente dos sentidos para o subcórtex, bem mais rápida, e outra dos sentidos para o córtex e, daí, para o subcórtex. Nesse sentido, não parece razoável pensar que o fluxo por uma delas impossibilite o fluxo pela outra, mas, sim, que elas funcionem em concomitância. Isso quer dizer que, do momento em que recebesse um estímulo e começasse a pensar sobre ele, por exemplo, esse pensamento já estaria sob influência de um estado corporal resultante de parte do processamento desse estímulo, o processamento subcortical. Ao mesmo tempo, o processamento cortical correspondente a esse "pensar" passaria a gerar seu próprio processamento subcortical, interferindo sobre o processamento subcortical iniciado antes dele. É nesse cenário que parece devido entender a experiência estética: um estímulo atualizando estados corporais e imagens mentais, que se retroalimentariam continuamente, numa evolução de sentimentos.

Damásio (1996, p. 213-216) defende ainda que os córtices pré-frontais seriam capazes de guardar disposições correspondentes a sentimentos, associações entre estímulos e estados do corpo. Chama essas disposições de marcadores somáticos. Esses marcadores acelerariam o processo de tomada de decisão. Constituiriam nossas preferências, uma memória de como nos sentimos face a determinados estímulos e situações, dando-nos uma noção intuitiva acerca dos resultados de nossas ações e/ou reações antes de recorrermos a raciocínios. Coloca que a atenção e a memória de trabalho possuem capacidade limitada. Segundo ele, “se [...] a mente dispuser apenas do cálculo racional puro, vai acabar por escolher mal e depois lamentar o erro, ou simplesmente desistir de escolher, em desespero de causa” (DAMÁSIO, 1996, p. 204). O autor deixa entender que os marcadores somáticos nos córtices pré-frontais, com o concurso da amígdala, seriam capazes de provocar simulações de estados do corpo no córtex somatossensorial, frente a determinadas situações ou pensamentos, possibilitando o sentimento correspondente (DAMÁSIO, 1996, p. 216). Ou seja, com os marcadores somáticos, não seria preciso que o corpo entrasse, de fato, num certo estado. Assim, se, por exemplo, já tiver sido mordido por um cachorro, terei a afastar-me de cães antes mesmo de formular pensamentos mais elaborados acerca do perigo real que um espécime, ora presente, possa constituir.

O autor expõe que é enganosa a impressão de que tomamos decisões sem auxílio do sentimento, que, ao considerarmos uma situação, o registro corporal correspondente é, no mínimo, simulado, mas pode não chegar a ser alvo de nossa consciência (DAMÁSIO, 1996, p. 217).

Vimos que a simples estimulação de representações dispositivas responsáveis pela formação de imagens mentais, do pensamento, não constituiria experiência estética. Vimos que seria preciso um funcionamento particular da memória e um atrelamento indispensável dela ao sensorio do momento. Entendendo o sentimento como parte importante do virtual associado à experiência estética, é suposto que ele também deva ser relevante e não um sentimento comum a ponto de ser ignorado. Na verdade, veremos que ele é necessariamente relevante.

O sentimento derivado de uma experiência estética não poderia ser originado do simples uso de um marcador somático, já que o marcador somático seria um saber, saber como reagir a um determinado estímulo que, portanto, seria conhecido. É possível dizer que os marcadores somáticos seriam nossos clichês. A experiência estética seria o oposto disso. Como vimos, ela seria lidar com algo criado no momento da experiência. Do ponto de vista dos marcadores somáticos, ela só poderia ser entendida como a constatação de uma insuficiência deles, que podem ser entendidos como nossos hábitos de sentimento. Ou seja, o sentimento estético seria, ele mesmo, criado no momento da experiência, já que a imagem para a qual ele apontaria deveria ser, necessariamente, nova. É

também o que Santaella (1994, p. 150) sugere quando fala da obra de arte como modificadora de hábitos do sentir.

1.2.3.1 Do pensar ao sentir

Como vimos, Antony Marcel (1983 apud STERNBERG, 2000, p. 105) sugere que o reconhecimento implica uma espécie de busca comparada entre o dado perceptivo e hipóteses montadas a partir da memória, ou seja, implica algum tipo de varredura da memória, que se finalizaria assim que encontrássemos uma correspondência; esta seria, então, transmitida à consciência. Mas, como também vimos, com Dewey (2008, p. 126-127, 137-138), a experiência estética não constituiria simples recordação. Ela seria, como refletido, a emergência de uma contradição, choque e criação da memória, da imaginação. Mas, para que essa contradição sucedesse e essa criação ocorresse, seria preciso que a varredura, conforme proposta por Marcel, falhasse, pois, se ela não falhasse, não poderia haver contradição e, com isso, a criação seria dispensada. Se uma foto, por exemplo, mantém meu interesse tão somente até que eu identifique uma pessoa conhecida e a aponte, ela terá falhado esteticamente. É razoável supor que, se um reconhecimento, uma recordação, já implique varredura da memória, quanto mais a experiência estética.

Cruzando os pontos de vista da Psicologia Cognitiva e da Neurobiologia, é possível concluir que a experiência estética marcaria a insuficiência da memória e de hábitos de sentir, mas uma insuficiência que só poderia ser constatada por algum tipo de visitação dessas memórias e hábitos. E Dewey evidencia essa participação do passado na experiência estética: “o fim de uma obra de arte se mede pelo número e variedade de elementos que vem das experiências passadas organicamente absorvidos na percepção aqui e agora. Lhe dão seu corpo e capacidade de sugestão” (2008, p. 138).

John N. Bohannon (1988 apud STERNBERG, 2000, p. 244) defende que a intensidade emocional de uma experiência específica pode aumentar sua probabilidade de ser evocada mais que outras e, talvez, com mais precisão. Essa informação, aliada à questão dos marcadores somáticos, deixa entender que o sentimento é parte da memória, que a memória não seria apenas as representações dispositivas para uma reconstrução que origina imagens mentais do vivido ou do imaginado, mas também seria os marcadores somáticos que informam o estado de nosso corpo frente a esse vivido ou imaginado.

Dessa forma, é razoável dizer que, numa varredura tão mais ampla da memória – para não dizer total -, como a suposta para a experiência estética, não seria possível se isentar de sentimentos, sobretudo os mais relevantes. Talvez provenha disso a sensação de atravessamento do próprio ser,

sensação de que a experiência guarda íntima relação conosco. E não se trataria senão de passar por esses sentimentos para os somar num novo. Nesse sentido, a experiência estética propiciaria a experimentação – ou pelo menos a simulação - de vários estados corporais, o que poderia constituir, assim como vimos para o pensamento, fonte de ambigüidade, indeterminação.

De acordo com o dito no parágrafo anterior, se voltarmos à descritiva de minha impressão no Parque Sabiá, será possível cogitar que a relatada irresolução entre árvores e nuvens, assim como a incongruência entre horizontes vistos e alvoradas experimentadas, teria dado ensejo a alguma forma de levantamento, sobretudo do mais relevante, do que já tivesse vivido e sentido: a grande impressão daquela árvore solitária no alto de um morro durante aquela viagem de carro, o horizonte e a aurora da infância de quem subia no tanque da avó para ver a tia chegar cedo do trabalho, aquela nuvem que, um dia, contemplei e deu-me abrigo na tristeza... mas eles não estariam para mim isoladamente, pois não posso dizer, sequer, que os revi na imagem sensória.

Lembremos que essa emergência estética começou a ser reportada pela notação de algo que não foi compreendido com a facilidade habitual com que outras coisas são. Vi, no horizonte, algo que não reconheci, foi por isso que essa experiência começou. Trata-se de uma compreensão que requereu e causou admiração, que não chegou a termo até que uma busca interna se processasse, varrendo vivências e levantando as emoções pertinentes, mas sem se resolver em nenhuma dessas vivências-emoções, restando, como opção, apenas se finalizar numa imagem sensória lampejada de memória e numa nova emoção-síntese ou, em suma, num novo sentimento. Dessa forma, poderia dizer que esse tipo de experiência instigaria um pensar, uma decifração, que faria nascer um sentimento.

Ramachandran e Hirsten (1999, p. 22-23) sugerem que esse trabalho de decifração em áreas especializadas do cérebro sinalizaria para o sistema límbico - um dos componentes centrais de nosso circuito emocional conforme vimos com Damásio (1996, p. 133) -, enquanto perfizesse processamentos relativos a essa decifração. Nesse sentido, seria razoável afirmar que, quanto mais demorada fosse essa decifração, quanto mais difícil fosse resolver a contradição de memória proposta por um estímulo ou situação, maior seria seu teor emocional. Dewey (2008, p. 46) acredita em experiência estética para além da Arte, no cotidiano. Dessa forma, é possível dizer que há sempre a chance de ter experiências estéticas e que, talvez, toda percepção nascente seja uma experiência estética até o momento em que termine sua decifração.

Assim uma situação ou obra teria tanto mais força estética quanto mais conseguisse prolongar essa decifração e, algumas, como as grandes obras de arte, seriam tais que sua decifração, sua contradição, não se finalizaria, mas, ao contrário, reforçar-se-ia justamente nessa atividade.

Minha impressão no Parque Sabiá, por exemplo, teve seu tempo, sua duração de desvendamento. A Pietá de Michelângelo, a seu turno, por exemplo, não consigo terminá-la, caio num ciclo sem fim quando tento desvendar o rosto da Virgem: uma contradição entre serenidade e dor, que não chega a termo senão como serenidade-dor, uma serenidade que só parece ser por uma ultrapassagem da dor, que me parece trespassar todas as expressões faciais possíveis da dor apenas para escarnecer delas e dizer que nenhuma é capaz de representá-la, uma serenidade que parece mergulhar na dor e uma dor que parece se agudizar na serenidade, congelamento, imobilidade. Serenidade e dor quedariam, então, abraçadas, num vórtice de percepção.

Na hipótese de abrir mão do empilhamento ou fusão de memórias-emoções na experiência estética, seria preciso perguntar, diante da contradição que, como vimos, a experiência estética imporia ao pensamento, à memória, se essa contradição poderia ser apurada sem um sentimento, se haveria contradição não sentida. Ramachandran e Hirsten (1999) sugerem que toda experiência de reconhecimento envolveria um sentir. Damásio (1996, p. 217) explica que estamos sempre a sentir, mas que nem sempre esse sentimento nos toma a consciência. O mais provável é que o sentimento estético seja, necessariamente um sentir diferenciado e mais intenso, porque implicaria uma operação de reconhecimento que, engendrando a ambigüidade, a contradição, seria, inevitavelmente, mais prolongada e, em consequência, mais potente em sondar e/ou gerar estados do corpo ou emoções.

No mais, se, como vimos, o virtual mental relativo à experiência estética não puder se resolver como coisa definida, recordação, reconstrução identificável por si mesma, mas for lampejo, tentativa de formação, sem poder prescindir do sensorio para ganhar um corpo, que outra correspondência interna pode haver para que a experiência seja considerada pertinente àquele que a experimenta senão esse outro virtual do sentimento?

1.2.3.2 Do sentir ao pensar

Lembremos que Damásio (1996, p. 144-166) propõe dois circuitos de processamento de sinais capturados pelos sentidos e geradores de estados emocionais e sentimentos: um em que esses sinais seriam diretamente enviados para partes subcorticais do cérebro responsáveis pela regulação biológica e outro em que eles passariam pelo córtex pré-frontal, ou seja, seriam considerados racionalmente antes de serem direcionados às mesmas partes subcorticais. Vimos que Nishida (2012, p. 99) e Esperidião-Antônio et al. (2008, p. 63) deixam entender que esses circuitos funcionariam paralelamente e não exclusivamente, que, na verdade, haveria uma divisão do sinal de entrada, em que uma parte sempre seria enviada diretamente para o próprio corpo e as regiões subcorticais

reguladoras biológicas e a outra continuaria sua viagem pelo córtex. Contudo o processamento subcortical seria sempre mais rápido, o que leva a entender que algum tipo de sentimento sempre se adiantaria ao pensamento, ou seja, que já estaríamos sentindo ao sermos surpreendidos pelo pensamento. Mas, como o próprio Damásio (1996, p. 217) destaca, nem sempre nos daríamos conta do sentimento.

Na experiência estética, não haveria como ignorar o sentimento. Até o momento, foi abordado o caso em que um despertar do pensamento, uma necessidade de decifrar, acenderia um sentimento ou, melhor dizendo, em que haveria a impressão de que a experiência começa pelo pensar. Contudo, há casos em que o oposto parece acontecer e, em outros, as duas coisas, como examinaremos adiante.

Tomemos, para o instante, uma fruição pessoal ocorrida em algum momento do primeiro semestre de 2013, quando, numa de minhas idas à Brasília, encontrei-me só no quarto em que estava hospedado, a tirar coisas de uma grande mochila de *camping*. Enquanto organizava as próprias coisas, fui surpreendido por um som e, ao voltar-me para ele, não tive chance de concatenar ideia antes de ser atravessado por um breve assombro em forma de arrepio. Poderia ter sido um simples susto, mas não foi o caso, tratou-se de uma impressão de considerável duração, mesmo depois de ser racionalizada. Quando me voltei para aquele som, o que percebi? A mochila esvaziada encolhia-se languidamente, “viva”, sobre si mesma. A sensação foi a de ter um ser diante de mim. Fitei-a e deixei-a estalar até o fim. A essa altura, já havia entendido racionalmente o fenômeno, mas isso não anulou aquela presença que se havia feito diante de mim. O fato de entender que a gravidade e o vento podem mover as coisas não elimina a fascinação de as perceber vivas, mas, ao contrário, parece amplificá-la na medida em que me põe a pensar que elas viveriam em mim, nasceriam quando as observasse, comporiam, comigo, um espaço-tempo único que seria do nosso encontro, da nossa relação.

Parece ser nesse sentido que Merleau-Ponty (1971, p. 295-296) fala em animismo infantil e primitivo: não se trata de a criança ou o primitivo percebendo objetos que tentam explicar, mas, sim, de eles tomando as coisas pela encarnação do que exprimem, “porque sua significação humana se destrói delas, e se oferece ao pé da letra como o que querem dizer. Uma sombra que passe, o estalo de uma árvore têm um sentido; há por toda parte avisos sem ninguém que avise” (MINKOWSKI, 1932, p. 64 apud MERLEAU-PONTY, 1971, p. 295-296). Para Dewey, “o poético, em qualquer meio, está sempre próximo ao animismo” (2008, p. 33, tradução nossa).

Retomemos o exame da peça de Starck. Como um todo, ainda vejo, nela, uma sugestão de movimento que evoca uma vida justamente em seu silêncio e imobilidade, uma forma que guarda uma vida, como diria Bachelard (1978, p. 271).

Nesses casos, falo de um virtual que é a evocação de uma vida. É ela que está distante, “ausente”, virtual, mas, ao mesmo tempo, próxima, íntima, porque sentida²⁰. Sentida porque antropomórfica²¹ em sua expressão, porque carregada de algum sentido humano²² que só pode ser adivinhado a partir de uma projeção no próprio corpo, de um sentir do próprio corpo. Posso não saber definir cada vida evocada, seja na experiência pessoal narrada, seja na peça de Starck, mas posso incorporar o gesto de cada uma delas, posso projetá-las em meu corpo.

Parece ainda possível falar de uma outra forma do sentir. Se, por um lado, posso usar o sensório como suporte para projetar, em mim, um ausente, senti-lo, por outro lado, posso projetar, nesse sensório, um outro de mim mesmo, que sente de outro modo, que só pode, ele mesmo, ser entendido também como ausente. Na prática, projetaria, no próprio corpo, um outro de mim mesmo, uma outra vida, que experimentaria esse sensório. Tratar-se-ia, como defende Jauss (1979, p. 98), de sentir um eu irreal que nos liberaria de nossa realidade efetiva, tratar-se-ia de “um modo da experiência de si mesmo na capacidade de ser outro” (1979, p. 98). É por esse sentir que compreendo o que Bachelard (1978, p. p. 272-329) diz sobre os espaços, as conchas, os ninhos, as miniaturas e os cantos que somos capazes de habitar, de fazer caber-nos: posso olhar para uma nuvem e tê-la, com delicadeza, nas pontas dos dedos enquanto, ao mesmo tempo, percorro sua crina até que ela me acolha num abraço côncavo e uterino. A experiência parece poder tornar-se tanto mais rica quanto mais posso multiplicar essas projeções corporais. Parece ser nesse sentido que Merleau-Ponty (1971, p. 235-241) deixa entender que temos, em cada sentido, todos os outros. Então seria possível engajar todo meu corpo naquilo que vejo mesmo à distância. Não se trataria, por exemplo, de associar um som a uma cor quando fosse vista, mas de ouvi-la com os olhos.

Então, pelo sentir, posso também instaurar uma outra vida de mim, um outro espaço-tempo que ela experimentaria. Eis que, de outro modo, seria, novamente, a contradição, a ambigüidade, o que se imporia. Uma contradição que começaria pelo sentir, mas não poderia prescindir de um

²⁰ Lembremos que Iser (1979, p. 110-112) fala de operação figurativa de um ausente denotado por um presente em seu conceito de significante fraturado. Didi-Huberman (1998, p. 153-172) fala em presença da ausência.

²¹ Didi-Huberman fala da insistência de um antropomorfismo, que entendo como uma evocação do humano, no trabalho do minimalista Robert Morris, mesmo depois de o artista ter buscado a eliminação, como conta o autor, “de todo detalhe, toda relação, toda ilusão [...]” (1998, p. 68).

²² Vázquez (1978, p. 33) ressalta a questão do humano para a verdade artística dando um exemplo interessante: num quadro ou num poema não entra, por exemplo, a árvore em si, precisamente a árvore que o botânico trata de apreender, mas uma árvore humanizada, isto é, uma árvore que testemunha a presença do humano.

pensar. Como operar um ausente? Algo estaria, a um só tempo, presente e ausente, próximo e distante, “lá” e em mim, diante de mim e no abismo de mim²³.

1.3 O que é e o que Não é Experiência Estética

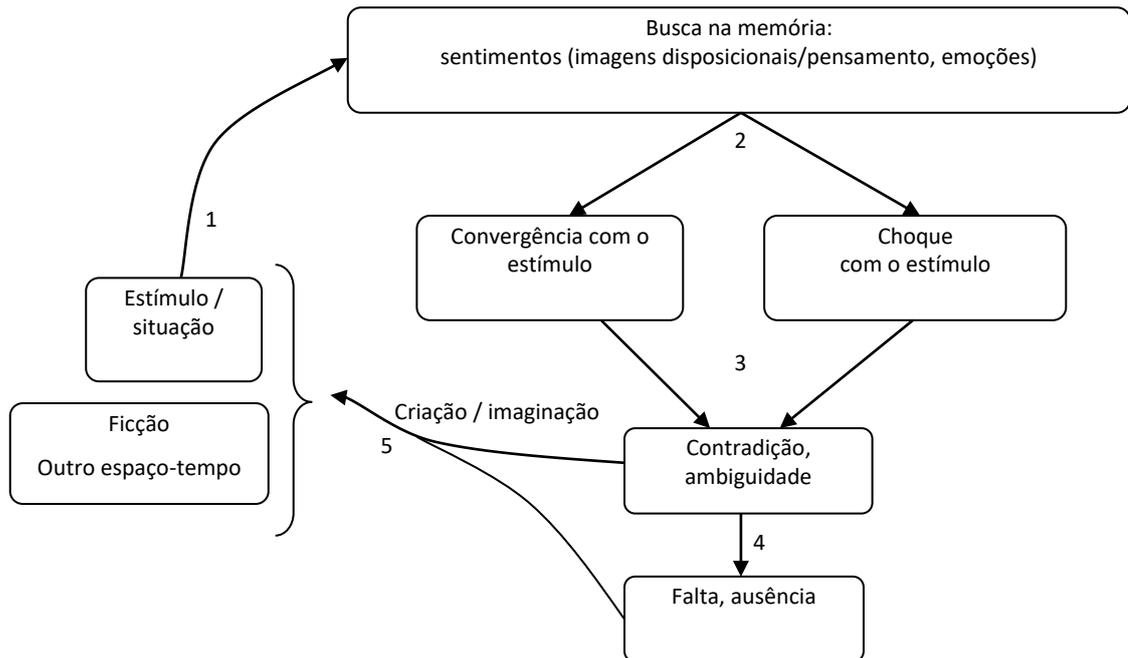
Tratar-se-ia, em todo caso - tanto quando a experiência parece ter início pelo pensar, pelo contraste da memória, pela decifração, quanto quando parece começar pelo sentir, por uma projeção no próprio corpo -, de ser levado tanto à ambigüidade, à contradição, quanto a uma falta. Se a experiência parecesse começar pelo desvendamento de uma contradição da memória, algo que, nela, não fosse encontrado, aquilo que se fixaria ao sensório seria, então, a própria manifestação de uma ausência, a falta de correspondência numa imagem mental. Se a experiência parecesse começar por um sentir que fosse uma projeção do próprio corpo, de um ausente, de uma falta, também a ambigüidade se instalaria pelo jogo entre presença e ausência, estar e não estar, estar “lá” e “aqui”.

A leitura que faço da peça de Starck indica ainda que esses dois modos podem emergir numa única experiência e que, possivelmente, as experiências mais ricas estejam justamente nessa sobreposição.

A situação ou alvo da experiência estética seria, assim, pelo pensar, uma manifesta contradição de meu – de nosso - estar no mundo que levaria a uma falta e a um sentir e, pelo sentir, seria a constatação de um ausente, de uma falta, pela qual também posso estar no mundo, que me conduziria a uma contradição e a um pensar. Em todo caso, **o alvo da apreciação estética seria então contradição e falta feitas espaço-tempo, criado, pensado e sentido**. Aliás, que poderia ser mais humano que a contradição e a falta típicas da experiência estética? Como vimos, elas seriam o questionamento do nosso próprio “estar” no mundo, o questionamento dessa possibilidade. Parece ser nesse sentido que Dewey afirma que “não há expressão sem excitação, sem perturbação” (DEWEY, 2008, p. 71, tradução nossa). É do que Dias (2010, p. 123) parece falar ao mencionar a decepção de Petrarca em sua expedição ao Monte Ventoux, em que, ao invés de encontrar a unidade esperada de um Divino, teria encontrado a falha, a fenda, o limite, o espaço cru, a distância intransponível de si ao mundo. É também o que Heidegger (1977, p. 43) parece observar ao dizer da verdade como dupla possibilidade, desocultação que seria dupla ocultação: “a essência da verdade é em si mesma o combate originário em que se conquista o meio aberto, no qual o ente advém e a partir do qual se retira” (HEIDEGGER, 1977, p. 44). Os esquemas a seguir (Figura 8 e Figura 9) buscam resumir o que foi referido.

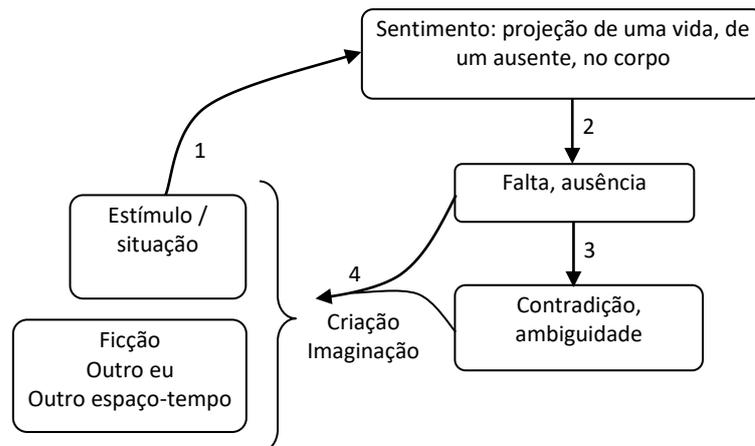
²³ Impossível não evocar novamente o conceito de paisagem de Karina Dias (2010, p. 145).

Figura 8 - Experiência estética: início pela contradição



Fonte: elaboração própria

Figura 9 - Experiência estética: início pela falta



Fonte: elaboração própria.

Até o momento, busquei definir as várias dimensões e ocasiões da experiência estética por meio de um cruzamento da Psicologia Cognitiva, Neurobiologia e, sobretudo, a Filosofia e minha própria vivência subjetiva, com o objetivo de delimitar, ao máximo, o objeto de estudo, torná-lo mais acessível a uma observação prática. Contudo é devido considerar a natureza infinitesimal do tema desta pesquisa. Trata-se de percepção e, como Merleu-Ponty (1971, p. 81-84, 214-226) já observou, de algo que está sempre a aparecer e desaparecer para nós mesmos sem que tenhamos clareza do momento exato dessa aparição ou desaparecimento. Trata-se de algo com camadas inesgotáveis e meandros sempre a serem abertos, meandros que não parecem poder prescindir da prática para serem trazidos a luz. Essa natureza infinitesimal da experiência estética pede, portanto, a meu ver,

um outro tipo de exercício de delineamento: compreender bem o que não é uma experiência estética. Eis, portanto, a estratégia: tentar delimitar a experiência não só pelo que ela é, mas também pelo que ela não é; fazer uma aproximação pelos dois lados.

Como vimos, seria a criação de um novo espaço-tempo vivido, intrínseco a um sensorio o que identificaria a ocorrência de uma experiência estética. Esse espaço-tempo possuiria seu virtual e, na experiência estética, não poderia subsistir sem o sensorio. Então, não se trataria de viver um virtual derivado de um sensorio. Na experiência estética, o virtual não teria existência própria, tratar-se-ia de um virtual-sensorio. É por isso que a mera recordação ou referência não constituiria experiência estética. Posso olhar para minha aliança e lembrar-me de minha esposa, posso lembrar-me de quando nos conhecemos, posso emocionar-me, mas tudo isso estaria ligado a um virtual que, embora nascente dessa visão, já a teria abandonado. Se, na descrição dessa experiência, eu deixar, por exemplo, de falar da própria visão da aliança, essa descrição indicará a ausência de um estético.

Se a experiência estética é marcada por uma ausência de imagens mentais identificáveis, pode ser difícil descrever o espaço-tempo criado. Nesse sentido, vem, ao concurso, lembrar as condições únicas pelas quais ele nasceria: a constatação de uma contradição ou de uma falta refletida ou sentida. A evidência de uma delas indicaria a ocorrência de uma experiência estética. Dito ainda de outra forma, a falta de imagens mentais identificáveis – recordações, remissivas - e a ocorrência do sentimento pode ser indicativo de uma provável experiência estética. Contudo não seria sempre que a emergência de imagens mentais identificáveis negataria o estético, assim como não seria sempre que a emergência de sentimento o identificaria, como examinaremos adiante. No primeiro caso, poderia haver falta e contradição; no segundo, não haver uma nem outra.

Tomemos, novamente, algumas vivências pessoais. Num dia do ano de 2013, estava eu saindo da Colina, na Universidade de Brasília, indo para uma das aulas de uma das disciplinas do doutorado em arte. De repente, comecei a ouvir o canto de uma criança; um canto que ganhou instantaneamente minha adesão, que me emocionou. Era a voz de minha filha, não havia dúvida, mas ela estava na cidade de Uberlândia e, sobre isso, também não havia dúvida. Teria enfrentado, ali mesmo, um grande choque da memória, mais exatamente um choque entre o que senti e o que sabia naquele momento. Instintivamente, procurava, entre as janelas de apartamentos, à minha volta, a pequena dona daquela voz. Racionalmente, só podia esperar encontrar alguma criança, com uma voz incrivelmente parecida com a de minha filha, cantando em alguma das sacadas. Mas, impressionantemente, o que sentia era que iria encontrar ela mesma numa dessas sacadas. Teria

divisado, ali, o fantástico²⁴, a vivência de um “sabidamente falso” sentido como verdadeiro. Busquei desesperadamente aquele “falso” entre as janelas porque, no fundo, no corpo, sentia-o, sentia que veria minha filha numa daquelas sacadas e sentia isso a ponto de empreender uma busca para comprovar a “falsidade” do que vivia. Estavam, então, presentes os elementos de uma experiência estética conforme vimos: um novo espaço-tempo em que minha filha estava perto e distante ao mesmo tempo, uma falta “presentificada”, sentida; a contradição, a ambiguidade. Levou um tempo até que percebesse que o que ouvia era, na verdade, uma gravação feita por minha filha no celular que estava em meu bolso. Foi assim que o mistério se resolveu, contudo sem apagar o encanto daquela ficção vivida naqueles instantes.

Malgrado esse virtual identificado, essa remissiva clara, da experiência narrada - quer dizer, lembrei-me de minha filha -, não foi ele próprio o alvo da experiência, não foi ele que guiou minha atenção e meu sentimento. Embora a referência a ela tenha, certamente, contribuído para a construção do sentimento da experiência - como disse e acredito -, o que me arrebatou não foi a lembrança dela, mas aquele novo que nasceu ali: vivi minha filha perto e longe de mim a um só tempo, foi isso o que me impressionou. E isso fica claro em minha narrativa da experiência: nela, a remissiva à minha filha vem compor, mas não desato a falar sobre ela, deixando, para trás, aquele “aqui-agora” vivido. Na verdade, desconfio que a imagem dela na sacada, imprecisa e fugidia, não estivesse, sequer, pronta naquele momento, mas teria sido formulada depois, como índice para recordar a experiência vivida, já que, naquele instante, a reprodução da gravação de sua voz era a imagem sensória auditiva que dominava a experiência. Vale reparar como a falta e a contradição são o que atestaria o estético da experiência.

Vamos a outra vivência. Numa tarde de julho de 2014, refazia eu um conhecido circuito de caminhada próximo de casa. A certa altura, deparei-me com uma daquelas pequenas quadras de futebol, típica de praças públicas de bairro, toda carcomida. Lembrei-me de um final de tarde em que, lá, fui com minhas filhas e jogamos de futebol a queimada. Não há como negar que emergiram, do acesso àquela lembrança, um forte sentimento e algumas reflexões. Foi, sem dúvida, mais que um momento de solidão, foi a constatação de uma passagem brutal do tempo, de um “muito em breve” em que tudo aquilo que foi vivido não seria mais possível. Foi um momento de comparação clara de

²⁴ Maria João Simões (2007, p. 66) lembra que o fantástico pode ser pensado como modificação do belo. A autora fala do fantástico na literatura, mas lembra que ele extrapola esse domínio e emerge diversas vezes em outras artes. Fala primeiramente do fantástico como experimentação de dúvida inquietante no sentido de conciliar dois entendimentos contraditórios sobre um mesmo evento (2007, p. 68-9). Simões distingue realismo mágico, que apenas coloca em cheque a veracidade do cotidiano, do chamado fantástico europeu, entendido como irrupção escandalosa do sobrenatural ou do irracional no mundo da normalidade (2007, p. 69). A autora fala também em neofantástico, em que a visão do irreal não surge como elemento disruptivo do real, mas como visão momentânea do irreal (2007, p. 70).

um “aqui-agora”, sozinho, com um outro instante feliz no mesmo espaço. Pude reconstituir as imagens de nós juntos e emocionar-me com isso.

Apesar do sentimento forte, não houve, nessa experiência, mais que uma sobreposição, uma comparação, de imagens. Havia uma primeira imagem capturada com os olhos naquele instante, que constata a ausência das meninas, e uma outra, da memória, em que elas estavam no mesmo espaço, divertindo-se. Não vejo contradição entre essas imagens, elas parecem referir-se, nitidamente, a tempos diferentes, uma não contradiz a outra, mas, ao contrário, acomodam-se, reciprocamente, em seus devidos lugares, sem uma inquietação do entendimento. Não há ficção de qualquer espécie, mistério a ser desvendado, vivência de um outro espaço-tempo. Trata-se de espaços-tempo conhecidos, que surgiram exatamente de onde eram esperados. Houve sentimento, houve pensamento, mas eles não foram desafiados e, logo, nada precisou ser criado.

Mas não seria possível dizer que houve a experimentação de uma falta nessa experiência? Se ainda houver margem para a colocação dessa pergunta, é preciso acabar com ela de uma vez por todas, deixando claro o que seria a falta pertinente à experiência estética. Essa falta diria respeito a dar pela “inexistência” de algo para além de meu encontro com um certo estímulo ou situação, inexistência que só poderia ser constatada na medida em que esse “algo” fosse criado no momento desse encontro. É como dizer de algo que só sei que não “existe” porque está exatamente diante de mim, uma falta marcada pela contradição com uma presença. A falta que sinalaria uma experiência estética não é falta de algo conhecido - um momento ou uma pessoa -, mas de algo que se dá a conhecer na experiência. Tratar-se-ia de um jogo de tira e repõe constante; um jogo anadiômeno, para usar o termo de Didi-Huberman (1998, p. 33). Na experiência da quadra, senti falta das meninas e mais nada; a mesma falta que poderia sentir passando por outro lugar em que tivesse brincado com elas. O sentimento foi autêntico e profundo, mas não fala de uma distância de mim ao mundo, não me confundiu em nenhum momento. A falta da experiência estética seria, necessariamente, ligada a uma ambiguidade; haveria, nela, um mistério e uma necessidade de descobrir.

Então, tanto na experiência com a voz de minha filha gravada quanto na da passagem pela quadra vazia, haveria uma falta relacionada ao que conheço, ao que sei dizer, ao que gostaria que estivesse sempre perto de mim, mas, apenas na experiência com a voz, haveria uma outra falta, uma falta difícil de especificar, uma falta que não se dirige a um episódio ou a alguém, uma falta sem alvo ou justamente apresentada, identificada, no sensorio correspondente à experiência, imbricada nele e não num virtual identificado. Ocorre que esse virtual identificado pode acontecer paralelamente à experiência estética, pode ajudar a compô-la, mas não seria a ocorrência dele que a caracterizaria.

Tomemos ainda outra experiência no sentido de refinar a sutileza dessa diferença; uma sutileza importante não só para identificar uma ocorrência estética, mas também para as escolhas do artista.

Entre 2008 e 2009, quando morava em Uberaba, Minas Gerais, caminhando pelo Núcleo Residencial Tutunas, fui inesperadamente atraído pela visão de uma casa pequenina. Não sei explicar a razão da sensação que se seguiu, mas aquela fachada simples, com janelas à mostra, repleta de plantas e falhada por minúscula sacada, rendeu mais que uma provocação. Posso dizer que aquela frente, de modo misterioso, evocava a casa de minha avó. Digo misterioso porque, na verdade, havia também grandes diferenças entre essas casas. Até esse ponto, tudo poderia não ter passado de uma recordação, mas não foi o caso. De repente, comecei a sentir que minha avó paterna estava lá, dentro da casinha, que podia entrar lá sem cerimônia, que era de casa. Talvez bastasse, para assinalar o inusitado dessa vivência, dizer que minha avó jamais morou em Uberaba, mas tudo parece ficar mais interessante, penso, se revelo que ela era falecida desde o ano de 2000. Estava posta a ficção e sua contradição, um espaço-tempo em que algo era e não era ao mesmo tempo. Uma casa nunca antes vista convertida, repentinamente, em abrigo, mas sem deixar de ser uma casa estranha, a casa de desconhecidos.

Como na situação da quadra, pessoas caras foram evocadas, havia um virtual preciso, identificado, mas, no último caso, ele ocorreu juntamente com um choque do saber com o sentir; um choque de memórias em todo caso, uma contradição. Na situação da quadra, a memória de minhas filhas brincando não contradiz a visão da quadra vazia. Na situação com minha avó, a memória e o saber de que ela nunca esteve em Uberaba se choca com a memória de sua casa e nossa história noutra cidade. Essas memórias não teriam sofrido uma simples comparação, elas teriam sido forçadas numa fusão, teriam sido violentamente sobrepostas e compelidas a se tornar uma só: vivi minha avó numa cidade em que ela nunca esteve. Esse embaraço, eu não o viveria, possivelmente, se deparasse-me, novamente, com a própria fachada da casa em que minha avó vivera; e a falta pertinente à dimensão estética da experiência não seria a falta dela, mas a própria falta do que vivi naquele instante, do que estava sendo apresentado. A experiência parece ter extrapolado o individual: minha avó seria só minha, mas a necessidade de abrigo seria do humano²⁵. Eis que a experiência estética teria algo de universalizável, sem deixar de ser íntima.

Nos relatos anteriores, há uma diferença importante a ser observada, tanto do ponto de vista da produção artística quanto da fruição, entre a vivência da quadra e a vivência da casinha. Na

²⁵ Novamente, parece haver espaço para retomar a fala de Vázquez (1978, p. 33) sobre a dimensão humana do estético.

primeira, tudo estava claro e dado. Na segunda, a fachada era, na verdade, uma enorme barreira por trás da qual um outro e potente virtual pôde desenvolver-se. Eis o poder das barreiras, provocadoras de um não visto, de um *invu* - para usar o termo de Dias (2010, p. 244-276). Para Merleau-Ponty, o invisível não é o contrário do visível, “não se pode vê-lo e todo esforço para vê-lo o faria desaparecer” (2004, p. 278 apud DIAS, 2010, p. 223). “As imagens não devem substituir as coisas, mas mostrar como entramos em seu interior. Sua tarefa é delicada” (JACCOTTET, 1976, p. 63 apud DIAS 2010, p. 230). Para Eugen Bavcar, “é preciso distinguir o visual do visível, respectivamente, aquilo que os olhos veem e aquilo que vê o espírito” (1992, p. 16 apud DIAS, 2010, p. 239). Então, para Dias (2010, p. 234 e 240), esse *invu*, esse não visto, é uma visão interna. Essas colocações parecem reforçar o que foi ponderado sobre a natureza do virtual intrínseco ao estético, um virtual que não teria corpo sem um sensorio, que só encontraria correspondência interna segura no sentimento, que, pela definição de Damásio (1996, p. 175, 180-181, 192-193), já seria um apontamento para esse sensorio - ao menos na experiência estética como a viemos considerando até o momento.

1.3.1 Considerações para a produção artística

À luz das características traçadas para uma experiência estética, fica claro, do ponto de vista do fazer artístico, que o artista trabalharia no sentido de operar o nascimento de um outro espaço-tempo, com sua obra, para si mesmo e para o receptor. Se esse outro espaço-tempo for, como proposto, o resultado de uma contradição da memória - que levaria à apuração da própria ausência daquilo que fosse fruído -, ou o resultado do sentimento de um ausente operado como presente - que conduziria a um choque desse sentimento com o sabido e, portanto, também com a memória -, essa contradição e essa falta poderiam ser entendidas como a própria busca do artista e como as marcas do questionamento do nosso estar humano no mundo.

Mas, nisso, há um grande desafio: se a memória é uma construção pessoal, como sugerem Dewey (2008, p. 101) e Damásio (1996, p. 204-217), obviamente a questão da diferença de repertório entre artista e receptor é fator relevante. Dewey (2008, p. 163-164) sugere que o cultivo de experiências vai transformando, ao longo do tempo, aquilo que nos impacta de modo estético. É também isso que parece possível concluir a partir da hipótese dos marcadores somáticos de Damásio (1996, p. 204-217), marcadores do nosso “sentir”, pois, quanto mais marcadores acumulássemos, mais catalogaríamos situações a respeito das quais conhecemos nosso sentir.

Isso quer dizer que o que não nos sensibiliza, esteticamente, hoje, poderá sensibilizar no futuro; assim como poderemos deixar de sentir, como estético, aquilo que, atualmente, sentimos

como tal. É o que Luigi Pareyson parece sugerir ao dizer que “certos leitores tiveram de esperar anos ou decênios antes de encontrarem a via de acesso a uma obra que exigia deles uma transformação, ou um incremento, ou uma maturação espiritual que os tornasse afins com o seu mundo e capazes de nele entrarem” (1997, p. 235). Dessa forma, parece possível concluir que cada artista necessariamente possuiria e/ou criaria seu público e que não faria sentido a noção de que uma obra alcançaria todos esteticamente.

Dewey (2008, p. 163-164) defende que nos vamos tornando cada vez menos impressionáveis esteticamente. Quanto a isso, tenho uma ressalva. Entendo que influem tanto a falta quanto o excesso de repertório. Tomemos novamente o modelo construído para a experiência estética com início por uma contradição da memória (Figura 8). Vimos que essa contradição ocorreria porque, por um lado, haveria uma aproximação com algo que conheço e, por outro, um choque com alguma coisa que também conheço; tudo isso é o que daria força à contradição. Se meu repertório está aquém e experimento algo novo, pode faltar o elemento familiar, a memória de aproximação, para dar a força necessária à contradição, ou seja, posso não experimentar a contradição, simplesmente perceberia que estou assimilando algo que nunca experimentei e ele seria facilmente entendido dessa forma, um dado novo. Contudo esse mesmo repertório limitado pode favorecer o choque com a memória, na medida em que mais coisas seriam novidade para mim. De forma inversa, se meu repertório é vasto, tenho mais chance de experimentar elementos familiares, contudo menores seriam as chances de haver choques com a memória. Ou seja, sempre que perdesse por um lado, ganharia pelo outro. Nisso, é possível ver como podem ser variados os encontros da obra com diferentes espectadores ou com o mesmo espectador em diferentes instantes na linha do tempo.

Isso não significa que não existirão obras que sempre nos impactarão, que nunca esgotaremos, que se negarão a se incorporar completamente à nossa memória, ao nosso bojo de marcadores somáticos e, nisso, estará sua potência estética, no quanto elas podem se abrir, como defende Eco (1998, p. 86-89).

Assim colocado, pareceria impossível, ao artista, alcançar seu público sem considerar que os individuais compartilhariam um contexto sócio-histórico-cultural e o próprio espaço; portanto, elementos da memória. Para Halbwachs, “é impossível que a imobilidade das pessoas e a permanência de suas atitudes recíprocas não se expressem sob forma material e não delineiem o espaço” (2006, p. 174); para ele

não há memória coletiva que não aconteça em um contexto espacial. Ora, o espaço é uma realidade dura: nossas impressões se sucedem umas às outras, nada permanece em nosso espírito e não compreenderíamos que seja possível retomar o passado se ele não estivesse conservado no ambiente material que nos circunda (HALBWACHS, 2006, p. 170).

O autor sugere ainda que os artistas são justamente aqueles que revelam as camadas discursivas que se depositam sobre o espaço ao trabalhar com ele (HALBWACHS, 2006, p. 171). Parece possível, então, dizer que trabalhar esteticamente o espaço seria referenciar essas camadas, essa memória, mas transformando-as, de alguma forma, a partir do subjetivo, do individual, do singular.

Dewey (2008, p. 33) sugere que a experiência estética deriva de ressonâncias das disposições adquiridas nas relações primitivas do ser vivo com seu entorno. Para ele,

O espaço é então [...] um cenário amplo e fechado dentro do qual se organiza a multiplicidade dos atos e padecimentos que o homem provoca e sofre. Então o tempo deixa de ser um fluxo uniforme e interminável ou uma sucessão de pontos instantâneos [...] e se converte num meio organizado e organizador do sobe e desce rítmicos do impulso expectante (DEWEY, 2008, p. 27).

Merleau-Ponty (1971, p. 294-298) parece crer que o simbólico que atravessa os sonhos e os devaneios não se desprenderia jamais do “mundo claro”, do espaço físico. Deixa entender que eles nasceriam desse espaço e, apenas dele, alçariam vôo. O autor parece dizer que a existência seria feita de camadas inextricáveis que abarcariam e misturariam o físico, o onírico e o mítico ou, para simplificar, que envolveriam o mundo físico e o imaginário - ou mundo imanente -, de modo que o mundo físico alimentaria o imaginário e, ao mesmo tempo, não poderia ser percebido sem ele.

Disso tudo, a conclusão é que existiria uma zona comum da memória que o artista poderia explorar para alcançar esteticamente o espectador. Parece ser nesse sentido que Dewey se pergunta sobre “quantas variedades individuais de experiência pessoal utilizam um ritmo que formalmente é o mesmo, ainda que, no fim, resulte diferenciado pelo material que dá forma à substância da obra de arte” (2008, p. 173, tradução nossa).

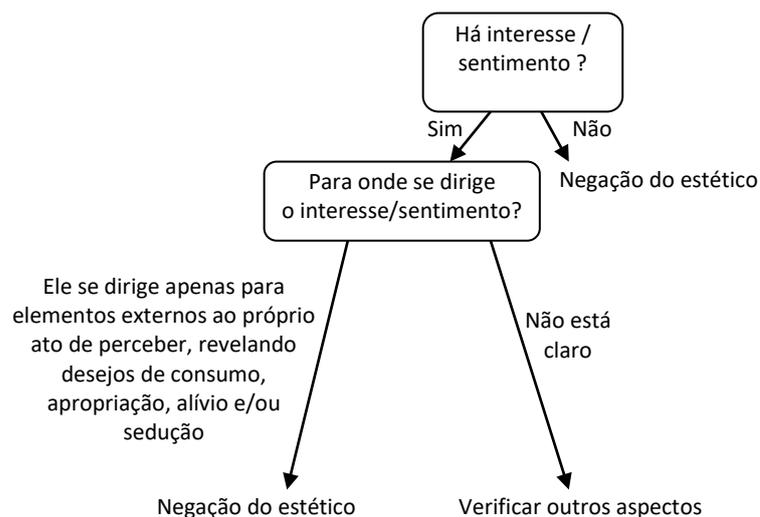
1.3.2 Considerações para uma sondagem do encontro obra-espectador

O objetivo de toda a reflexão desenvolvida neste capítulo é encontrar variáveis sensíveis ao material possível de ser colhido do espectador no sentido de checar a natureza de seu encontro ou experiência com meu trabalho artístico. Mas que material seria esse? Uma narrativa, um discurso, uma fala, um depoimento. É preciso, então, especificar essas variáveis, as qualidades nelas esperadas e uma forma de ordenação para elas.

Em termos práticos, na sondagem do espectador de um estímulo sensório, que pode ser uma obra de arte, esse espectador só poderá falar do que o interessou, do que viu/ouviu/etc. e pensou/lembrou ou sentiu.

Uma dessas variáveis seria, portanto, o interesse ou adesão, que, como vimos, implicaria atenção e sentimento. Vimos que, na experiência estética, essa atenção e esse sentimento deveriam não apenas acontecer, mas também se voltariam para o mesmo alvo, não qualquer alvo. A chave desse ponto, portanto, seria descobrir o alvo do sentimento. Se ele se caracterizar apenas como um desejo especializado, como o impulso de consumir ou se apropriar fisicamente de algo ou se dirigir para uma referência externa ao próprio ato de perceber, a qualidade estética da experiência colocar-se-á sob suspeita, como deixa entender Dewey (2008, p. 291-292). Compreendo que isso poderá ser indicado, por exemplo, pela confissão de ímpetos de usufruir, aliviar-se e mesmo seduzir. Caso contrário, se a direção desse sentimento não ficar clara, a verificação deverá continuar, procedendo à checagem de outros aspectos. O esquema a seguir (Figura 10) ilustra a checagem da qualidade estética da experiência a partir do interesse/sentimento.

Figura 10 - Esquema de verificação da qualidade estética da experiência pela variável interesse/sentimento



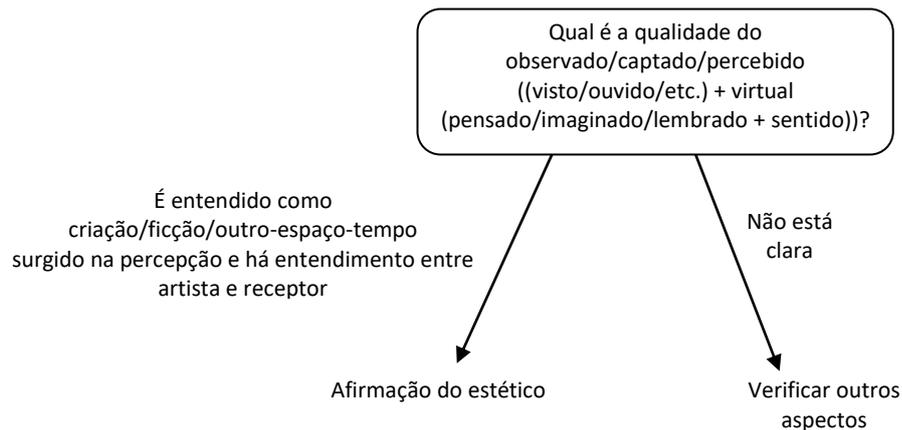
Fonte: elaboração própria.

A forma com que Damásio (1996, p. 175, 180-182, 192-193) coloca o sentimento deixa entender que, sem ele, não haveria como fazer sentido com o mundo, não haveria como ter consciência de si no mundo. Apenas pelo sentimento haveria possibilidade de saber de si mesmo diante do que seria experimentado com os sentidos ou seria pensado. Merleau-Ponty (1971, p. 22-29) sugere que percepção, consciência, é tudo isto: captar com os sentidos, pensar e sentir a um só tempo. Então, dizer, por exemplo, que viu, seria, já, ter dado atenção, recorrido à memória para

interpretar e saber da relação do visto com o próprio corpo. Isso significa que: se o espectador descreve o que experimenta, isto é, fala do vê/ouve/etc., está, já, falando do que pensa e sente²⁶.

Acreditar, como deixa Dewey (2008, p. 51-58, 71, 86-90, 111-115, 116, 126-127, 132-138, 156, 301-302), na experiência estética como experiência de completa fusão entre o observado/captado, o pensado e o sentido faz considerar esse conjugado como a mais importante das variáveis, como o lugar em que, sendo estética a experiência, deveriam aparecer os traços da criação que nasceria do encontro entre espectador e estímulo-situação, as notas da vivência de um novo espaço-tempo, de uma ficção, como também Dewey (2008, 60-62, 97-98, 118, 127, 301-302) deixa entender. Sem traços dessa criação no percebido, a experiência não pode ser qualificada como estética, cabendo a checagem de outros aspectos. O próximo esquema (Figura 11) retrata a verificação da qualidade estética da experiência a partir do percebido.

Figura 11 - Esquema de verificação da qualidade estética da experiência pela qualidade do observado/captado/percebido ((visto/ouvido/etc.) + virtual (pensado + sentido))

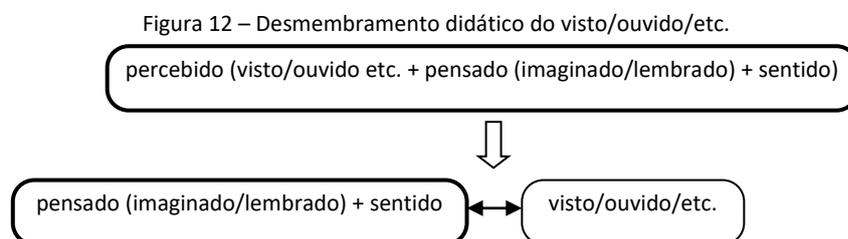


Fonte: elaboração própria.

A descrição dessa criação, por parte do espectador, seria o dado mais claro e desejado para uma caracterização estética. No entanto apurá-lo pressupõe um entendimento comum entre artista-entrevistador e “espectador-participante-da-pesquisa”; isto é, seria preciso, ou que o espectador alcançasse o mesmo espaço-tempo visto pelo artista-entrevistador, ou que esse artista atingisse a visão desse espectador ao entrevistá-lo.

²⁶ A importância dessa consideração pode ser notada lembrando que é possível, por exemplo, ter olhado sem ter visto. Basta imaginar o caso de alguém extremamente preocupado com algo, quando os córtices sensoriais iniciais estariam tão tomados por imagens mentais, pensamentos, relativos ao objeto da preocupação, que apenas essas imagens teriam o foco da atenção, sendo desprezadas as imagens que estariam a se formar em virtude da visão, nos mesmos córtices, mas sem chegar à consciência. É o que deixa entender a soma de considerações de autores como Dewey (2008, p. 71, 86-90, 137-138, 289, 301), Damásio (1996, p. 134, 172-193), Merleau-Ponty (1971, p. 8-13, 22, 44, 215-226) e Sternberg (2000, p. 78, 87-99, 105) sobre consciência, memória, experiência estética, percepção, atenção, pensamento e sentimento.

Contudo pode haver casos em que essa criação - esse “captado + pensado + sentido” - não fica clara quando o espectador não mostra certeza do que viu/ouviu/etc., por exemplo. Nesse caso, restaria, para exame, o virtual pertinente à experiência, aquilo que o espectador diz pensar. A partir dos mesmos autores que permitiram compreender que se saber vendo/ouvindo/etc. seria já pensar e sentir, é possível dizer que se saber pensando seria também já sentir; uma vez que, como já vimos sugerido em Damásio, o sentimento seria a única forma de saber de si mesmo frente ao mundo. Assim, aquilo que o espectador diz pensar seria, na verdade, um “pensar/imaginar/lembrar + sentir”, que poderia não definir o que foi visto/ouvido/etc., mas, necessariamente, apontá-lo-ia e qualificaria de algum modo²⁷. O esquema a seguir (Figura 12) ilustra esse desmembramento didático.



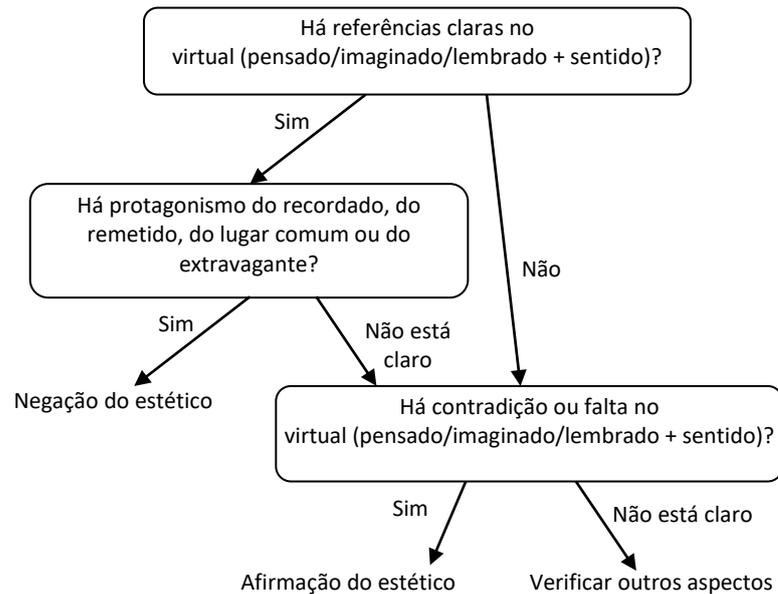
Fonte: Imagem própria.

É preciso, assim, examinar o virtual, esse “pensar-sentir”. Vimos que, mesmo sendo claras as referências desse virtual, a experiência pode ainda ser estética. O que constituiria empecilho, nesse sentido, seria o protagonismo dessas referências, passíveis de configurar recordações, remissivas, evocações do lugar comum ou mesmo extravagâncias da imaginação²⁸. Sem esse protagonismo, sendo claras ou não as referências desse virtual, seria, como vimos, a emergência, nesse virtual - nesse “pensado + sentido” -, da contradição, da ambiguidade, ou da falta, da ausência-presença - em todo caso, da dúvida - o que poderia conferir caráter estético à experiência. Sem isso, haveria que ser checado um último aspecto. O esquema a seguir (Figura 13) ilustra a verificação da qualidade estética da experiência a partir do virtual pertinente.

²⁷ Para entender isso, basta lembrar que o sentido, o sentimento, no pensado-sentido, segundo Damásio (1996, p. 175, 192-193), seria uma ligação entre um estado corporal e imagens, sensórias e/ou disposicionais (mentais), nos córtices sensoriais iniciais.

²⁸ Tão repudiadas por Bachelard (1997, 2001) em suas análises sobre o imaginário poético.

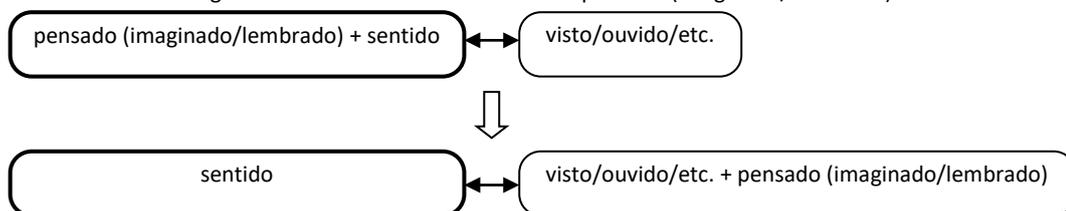
Figura 13 - Esquema de verificação da qualidade estética da experiência pela qualidade do virtual (pensado + sentido)



Fonte: elaboração própria.

Cabe ainda pensar o caso em que o espectador não consegue nem mesmo especificar o que passa por sua mente, mas consegue falar de seus estados, emoções, dizer como se sente. Dessa forma, restaria, para exame, uma parte provavelmente ainda mais inespecífica do virtual pertinente à experiência, mas não necessariamente menos abrangente: trata-se do que o espectador diz sentir. Assim como o visto/ouvido etc. se encontraria absorvido no pensado-sentido, o visto/ouvido/etc.-pensado/imaginado/lembrado encontrar-se-ia absorvido no sentido de algum modo. Se esse sentido não for capaz de o especificar, provavelmente, também o apontará e qualificará de alguma forma. O esquema a seguir (Figura 14) ilustra mais esse desmembramento didático.

Figura 14 – Desmembramento didático pensado (imaginado/lembrado)



Fonte: Imagem própria.

Como vimos, afirmar a qualidade estética da experiência por esse sentido, pelo sentimento, seria, igualmente, encontrar nele os traços da contradição/ambigüidade ou da ausência-presença. O esquema a seguir (Figura 15) ilustra a checagem da qualidade estética da experiência a partir do sentir.

Figura 15 - Esquema de verificação da qualidade estética da experiência pela qualidade do virtual (sentido)

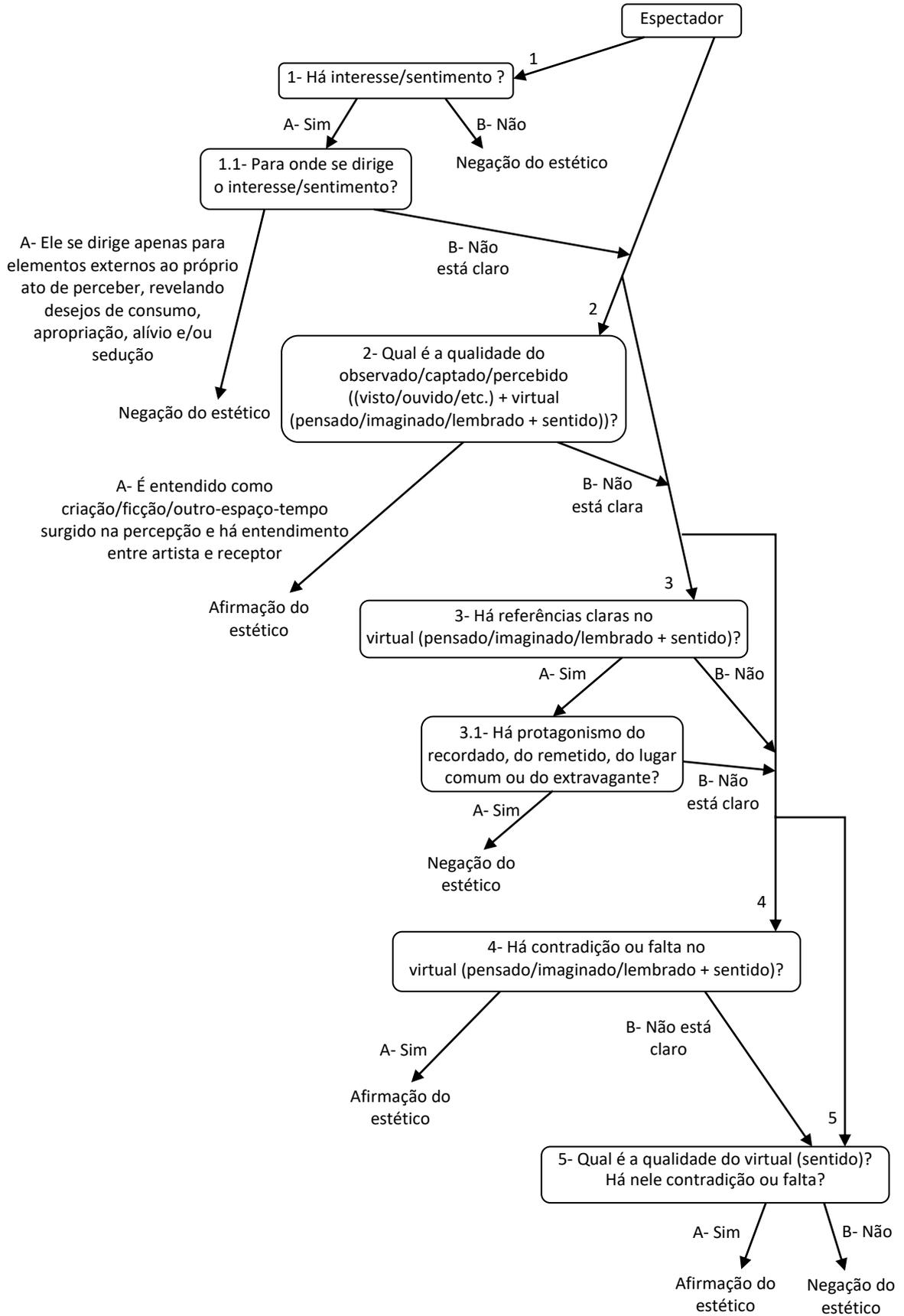


Fonte: elaboração própria.

No mais, vale lembrar, como visto, que a contradição ou a falta no pensar seria conduzida ao sentir e vice-versa, que não haveria contradição ou falta apenas pensada ou apenas sentida. Elas poderão ser mais facilmente notadas ou extraídas num ou noutro âmbito, mas ocorreriam, necessariamente, em ambos.

A próxima figura (Figura 16) totaliza, num diagrama ou árvore, as reflexões feitas. Vale observar que, na prática, a verificação pode dar-se por qualquer dos pontos de saída da entidade "espectador" desse diagrama. Quer dizer, numa aplicação prática, não seria preciso varrer o diagrama inteiro, o que seria útil no sentido de que tudo dependeria da informação que fosse possível extrair do espectador-participante.

Figura 16 – Diagrama ou árvore de verificação da qualidade estética da experiência



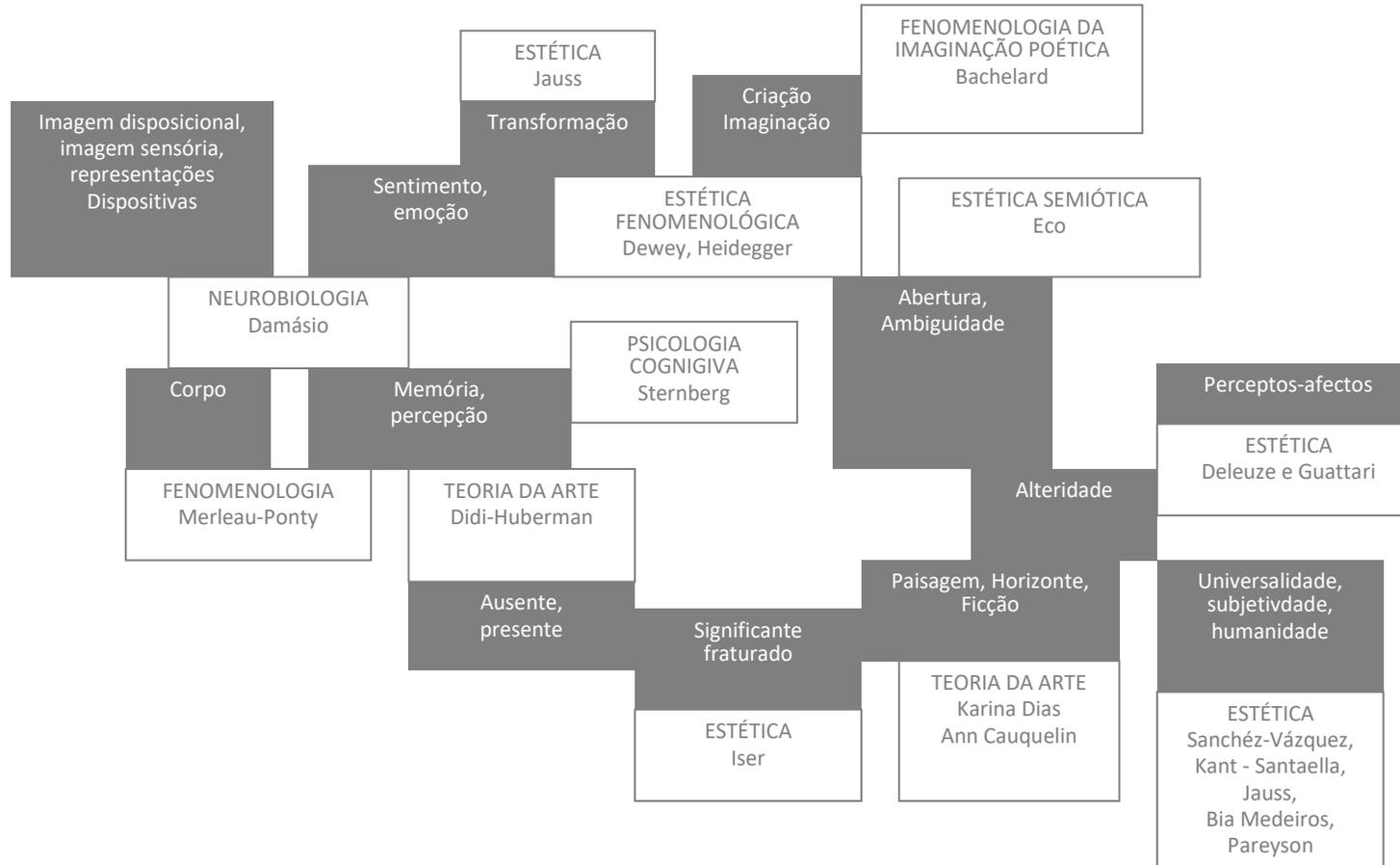
Fonte: elaboração própria.

Vale notar que o modelo alcançado deriva de uma conjugação entre leitura e experimentação, nasce de uma busca vivencial e comparativa com essas leituras e também de observações e conversas com o próprio público. Esse *modus operandi* vem da convicção de que não há sentido, ao menos na abordagem proposta, pensar o estético separadamente do próprio ato de fruição, seja do artista, seja do espectador.

Espero ainda ter deixado claro que a busca por um modelo de detecção estética não poderia ser feito sem envolver a própria subjetividade; o que não quer dizer que espero que outros percebam um mesmo estímulo-situação da mesma forma que o percebo. O que busquei foi fazer uma abstração das formas de encontro observador-observado a partir da própria experiência, mas sem esquecer que um mesmo estímulo-situação pode tomar ramos diferentes no diagrama traçado, conforme o observador, e que esse diagrama não pode ser tomado como uma finalização, mas sim como princípio.

A figura a seguir (Figura 17) busca ilustrar o quadro teórico utilizado para a reflexão neste capítulo e utilizado para a concepção do diagrama correspondente à Figura 16.

Figura 17 – Quadro teórico utilizado na definição da árvore de dedução estética da Figura 16



Fonte: elaboração própria.

Notas: As estruturas brancas representam campos de estudo e autores que as representam. As estruturas cinzas referem-se a assuntos abordados na pesquisa. A tangência entre estruturas brancas e cinzas indica que o assunto na estrutura cinza é abordado pelo autor especificado na estrutura branca. Por exemplo, o assunto "memória" é abordado pela Psicologia Cognitiva, por Didi-Huberman, por Merleau-Ponty e por Damásio. As estruturas cinzas que se tocam representam conceitos equivalentes, tais como: ausente-presente, significante fraturado, paisagem, horizonte, ficção, alteridade e abertura, ambiguidade.

Douglas de Paula. 2015. Fotografia



“Lá onde a luz não encontra nada a fazer, nada a separar, nada a unir, ela passa [...] Portanto, nos espaços infinitos, a luz não faz nada. Ela espera o olhar. Espera a alma.”

(Gaston Bachelard)

2 Concepção Artística: *poiesis-aisthesis*

Neste capítulo, defino a busca que marca minha *poiesis-aisthesis* e orienta minha produção artística, uma busca timbrada pelo exame de trabalhos de outros artistas, pelos liames entre público e íntimo, multidão e solidão, espetacular e fantástico, familiar e estranho, casual e intencional, o outro, eu, nós, o espaço e a luz.

2.1 A Paisagem e o Outro

Karina Dias (2010, p. 123-128, 145) fala de paisagem como criação humana, como dialética entre próximo e distante, entre o lugar em que me enraízo e o lugar que observo, entre a vastidão da interioridade e a amplidão da exterioridade, quando nos tornaríamos aquilo que observássemos. A autora defende que a experiência da paisagem exige uma distância apropriada, algo que compreendo quando observo o que há de comum entre a linha de choque da parede com a bancada de meu escritório e a linha do horizonte da cidade em que vivo. Formar a paisagem seria restabelecer essa distância, sentir-se, medir-se de novo, conseguir viver o limite céu-terra nos encontros entre as superfícies de minha casa, ou sentir o horizonte como se estivesse do lado de dentro, vendo, nele, a linha que separa minha cama da parede, como se houvesse transformado o mundo num grande quarto.

Essa impressão de intimismo extremo parece permitir falar da paisagem de uma outra forma, a partir de um outro parâmetro, que interessa a esta pesquisa: o outro.

Tomemos, a seguir, algumas vivências; todas elas possibilitadas pelo meu estar e andar no campus da UnB pelo período em que cursei algumas das disciplinas do doutorado no primeiro semestre de 2013.

A primeira delas é sobre um poste tombado, mas aceso (Figura 18). Foi visto quando eu saía do campus. Possivelmente, para quem passasse apressado, aquilo seria apenas o resultado de uma bela batida de carro e fim; estaria finalizada a percepção, estaria extraído todo o possível. Contudo não consegui ver apenas assim. Obviamente, a possibilidade da batida pareceu-me a “mais acertada”, mas não consegui me desvencilhar daquela sensação de “mal visto mal dito” de que daria nota Didi-Huberman (1990, p. 24, tradução nossa), daquela impressão de que havia algo mais para se ver. Não consegui deixar de pensar naquele poste como intervenção artística.

Figura 18 - Estacionamento da UnB, maio de 2013



Fonte: registro próprio.

Estava, lá, diante de mim, a expressão de uma vida entre agonizante e renascida das cinzas, entre o esforço para manter o último sopro de vida e o vigor de uma vida acordada de repente. Uma expressão forte o suficiente para fazer-me perguntar se estava, de fato, apenas diante do resultado de algo acidental, uma expressão que me pareceu carregada de alguma intenção. Cheguei mesmo a olhar em volta para ver se alguém mais havia parado para observar aquela agonia ativa, se havia alguém com quem pudesse checar minha própria impressão, uma impressão fortalecida pelo fato de que - justamente e apenas - o poste deitado estava aceso durante o dia e não à noite, em contraste com seus iguais, eretos e apagados como esperado, mas não menos inquietantes, como passei a observar depois disso.

Tratou-se de uma experiência que me fez olhar para esses outros, eretos, e ver, neles, uma outra expressão em seu apagamento curvado, solene, silencioso, velador; algo de minha memória da postura humana diante de um irrevogável; uma expressão até então despercebida nesses postes, mas, desde sempre, no meu cotidiano, em quase todos os lugares como parte do conjunto de padrões urbanos sobre os quais falam Christopher Alexander et al. (2013).

No mesmo dia, mas pela manhã, caminhando pelo Instituto Central de Ciências – ICC -, o “Minhocão”, deparei-me com o que parecia ser um interruptor em manutenção num dos diversos sanitários ao longo dessa edificação (Figura 19).

Figura 19 - Interruptor em manutenção.
Instituto Central de Ciências – ICC, UnB



Fonte: registro próprio.

Novamente, assaltou-me aquela impressão de que havia algo mais para ser visto e a sensação de estar diante de algo entre o casual e o intencional. Senti-me ante a expressão ambivalente de uma partida e uma chegada humanas, de um humano que chegava para subtrair e partia para deixar um inoculado no espírito. Perguntei-me se alguém quisera me dizer alguma coisa, deixar no tempo uma mensagem tão sua quanto minha, da sua solidão para a minha. Racionalmente, tenderia a concluir pela obra do acaso, mas aquela forma foi sentida de tal modo que não foi possível me desfazer do ambíguo e fugir ao fantástico. Apaixonei-me por aquela indecisão, aquele “ser-não-ser”, aquele mistério em que inventei uma companhia para mim mesmo, um suposto alguém, do passado, que se uniu comigo na visão, no espaço, um outro de mim, quem sabe.

Ainda uma outra vista veio a acontecer, desta vez, em junho do mesmo ano, para coroar, de forma mais pura, essa ficção de contato com um outro. Num banco próximo ao Instituto de Arte – IdA, avistei o que não soube dizer se era parte de um rosto ou, simplesmente, tinta escorrida (Figura 20).

Figura 20 - Mancha em banco próximo ao Instituto de Artes da UnB



Fonte: registro próprio.

Nas outras vivências, a contradição emergia da percepção de uma expressão pura, do sentir uma potência de vida em algo entendido e também sentido como inerte, e transbordava para a dúvida entre casualidade e intencionalidade, entre a existência ou não de um interlocutor. Com a imagem do banco, no entanto, a única ambiguidade possível era da própria possibilidade de interlocução, pois o rosto era sentido e entendido como vivo e, por si mesmo, não deflagrava contradição. A inquietação derivava da dúvida sobre se o que via era um desenho intencional ou uma mancha acidental.

Vejo, nessas vivências, a possibilidade de extensão do entendimento sobre a paisagem. Ao criá-la, não estaria apenas entre o próximo e o distante, a imensidão íntima e a vastidão externa, o “lá” e o “aqui”, mas também entre mim e um outro, um outro ficcional que me diria, testemunharia-me, outro que seria a medida de minha solidão, da exclusividade da mensagem, da garantia de meu estado íntimo, outro para quem a mensagem não se dirigiria, naquele instante, a não ser em sua própria solidão. Nesse sentido, a sensação de compartilhamento, de um universal, só poderia

advir da intuição de que nos comunicamos nas nossas solidões e, nisso, deparo-me com mais uma contradição própria ao estético, no momento em que sinto que algo é apenas para mim na medida em que pode ser também, apenas, para um outro. Na experiência da paisagem, estaríamos sempre sozinhos e, ao mesmo tempo, profundamente com esse outro, a medida do nosso estado íntimo, no qual seríamos acolhidos e a quem acolheríamos²⁹.

Então, de certo modo, a formação de minha paisagem incluiria a dúvida sobre se outros estariam vendo o que estou vendo. Minha certeza seria inimiga da paisagem, pois ela não se forma quando olho para algo que sei como será lido por outro. É preciso que haja dúvida sobre como outro verá aquilo que observo, sem o que não haveria como falar em estado íntimo. De outro modo, a emergência de paisagem pediria a dúvida sobre a intencionalidade do que observo. Dessa forma, parece possível dizer que o espaço cotidiano, urbano, para além dos museus e galerias, apresenta maior potencial estético, pois, neles, as obras já começariam com a vantagem da entropia de serem questionadas como obras, como intencionalidade.

Nesse sentido, pode ser útil examinar algumas intervenções urbanas. É o que faço a seguir, mas a partir de minha própria subjetividade, da relação que tento estabelecer com esse observado, pela mediação que me é possível, não no sentido de classificá-lo, já que outro observador poderia fazê-lo de modo diverso; ou seja, já que creio no estético como relação entre observador e observado e não como atributo de um ou de outro. Faço, a seguir, esses exames, no sentido de explicar as formas de emergência ou estancamento do estado íntimo associável à formação da paisagem e não de dizer em quais obras ou situações isso necessariamente ocorre ou não.

2.1.1 Espetáculo

Começamos com algumas considerações acerca da edição 2012 do evento “Vídeo Guerrilha”, ocorrida na Rua Augusta, São Paulo. A partir de vídeo disponibilizado na *web* sobre o evento (PROJEÇÕES), observei que boa parte das imagens foi simplesmente projetada de modo que a cidade teria participado exclusivamente como tela, sem uma preocupação de diálogo com as peculiaridades dos espaços utilizados. Além disso, a anúncio do evento e sua divulgação podem ter retirado, do passante, oportunidades de estranhamento, por constituírem prevenção capaz de combater a entropia necessária a emergências estéticas. No mais, o evento parece ter sido direcionado para a promoção do local como *point* cultural. O mencionado vídeo traz depoimentos marcados por expressões como “curtir a cidade”, “realçando a arquitetura dela”, “a ideia da galeria a céu aberto”,

²⁹ Em comunicação pessoal proferida em aula do dia 13 de junho de 2013, a Professora Karina Dias fez um comentário interessante nesse sentido: segundo ela, podemos ser estrangeiros a nós mesmos, podemos acolher a nós mesmos e, nesse momento, somos disformes. Para ela, o íntimo está nesse território.

“conseguiu dar uma animação totalmente diferente para o ambiente”, que parecem apontar para um evento cunhado pela lógica do entretenimento, da busca por funcionalidade e pela manutenção da *práxis* da galeria, do museu; problema apontado por Nelson Brissac Peixoto (2004, p. 19-21) e Paola Berenstein Jacques (2003, p. 13-20) para várias iniciativas artísticas urbanas contemporâneas. A partir do vídeo, não consigo ver-me, nesse evento, alcançando o estado íntimo necessário para uma emergência estética, para uma formação de paisagem.

De modo semelhante, vejo as exposições do projeto “Mikontalo Lights”. O jornalista alemão Martin Brinkmann (2007) conta sobre ele. Foi desenvolvido por estudantes da Universidade Tampere de Tecnologia da Finlândia. Esses estudantes transformaram a parede de um dos edifícios da colônia estudantil de sua universidade num grande painel em que as janelas passaram a funcionar como grandes *pixels* ou *leds* conforme as luzes dos cômodos de cada uma era acesa ou apagada. Os vídeos disponibilizados pelo jornalista deixam entender que era possível usar esse painel para fazer desenhos e mesmo jogar *games* de grafismo simples a certa distância; ou seja, as imagens que se formavam podiam ser vistas por várias pessoas e, aliás, é o que parecia acontecer na maior parte do tempo: uns jogavam, e outros observavam.

Em relação a esse exemplo, não vale objetar que se trataria apenas de um projeto tecnológico que não teria pretensão artística. Não estou examinando apenas obras, mas situações e possibilidades estéticas que podem circunscrever a Arte ou extrapolá-la.

As situações em que se desenrolaram as demonstrações do “Mikontalo Lights” me parecem desfavoráveis à possibilidade de alcance de um estado íntimo. Pelos vídeos, parece quase impossível ter a sensação de dúvida em relação à forma como outros interpretariam o que eu mesmo veria se, lá, estivesse. A impressão é de que todos nós veríamos a mesma coisa, do mesmo modo, como quando observo alguém jogar um *videogame* e torço por ele. Parece não haver, nas execuções desse projeto, o perigo daquela solidão sentida tão necessária ao estético; não parece haver risco de paisagem.

Esses exemplos parecem colocar o espetacular como inimigo da paisagem e, de fato, é assim que o vejo. Dessa forma, talvez coubesse pensar melhor o que é o espetacular. Seria possível pensar que se trata de um problema de escala, na medida em que as imagens, tanto num quanto noutro exemplo, sendo grandes, podiam ser vistas por várias pessoas ao mesmo tempo e a uma boa distância, mas isso equivaleria a banir o monumental da possibilidade estética, senão garantir o estético pelas pequenas escalas. Como lembra Dias (2010, p. 127), é importante notar de onde se observa, de que distância se olha.

Ampliando o conceito de distância, talvez fosse possível falar também de distância de mim ao outro³⁰. No espetacular, o olhar seria praticado de uma distância inapropriada, uma distância que não favoreceria o estado íntimo. Quando faço paisagem, assim como o que observo parece estar perto e longe ao mesmo tempo, também o outro estaria, espiritualmente, próximo e distante, é quando me sinto só e apenas me vejo unido a um outro que é sentido da mesma forma. No espetáculo³¹, ninguém estaria só, todos estariam entretidos, desviados, confortáveis, preenchidos e certos dos sentimentos uns dos outros. Melhor dizendo: é assim que identifico algo espetacular; quando o que se abre em mim é espetáculo em vez de paisagem. Então, de certa forma, a paisagem envolveria a relação de meu estado interno com o estado interno do outro. Se o estado íntimo - solidão - diz respeito a uma distância ambígua do outro, envolve uma expectativa desse outro, uma comparação de meu sentimento com o dele, de minha memória com a dele, envolve também o reconhecimento de uma média, de um clichê, de um lugar comum e de quando saio dele.

Parece-me, assim, que o estado íntimo referente ao estético, à paisagem, diz mais respeito à dúvida, à incerteza sobre se estou só em minha percepção. Se estou certo de que estou só, caio na falta de sentido, se estou certo de que não estou, caio no lugar comum. **Então a experiência estética despertaria o desejo de perscrutar o outro.** Parece ser nesse sentido que Medeiros (2005, p. 43) evoca Dufrenne para dizer que, ao formarmos um mundo com o objeto estético, estamos completamente sós, ao mesmo tempo em que suspeitamos pertencer a uma comunidade, a algum tipo de nós.

2.1.2 Mensagem Certa

Se algum incômodo houver com o fato de artistas e obras ainda não terem sido examinados neste capítulo, chegou a hora de desfazê-lo.

O londrino Robert Montgomery toca seu projeto “*Words in the City at Night*” desde 2005. Esse projeto propõe a captura de espaços de publicidade, na cidade, ilegalmente. A proposta do artista é cobrir placas luminosas de anúncio com pôsteres de textos (Figura 21). Um dos publicadores fictícios do *site Transparent Cities* classifica seus textos como “parte poesia, parte questionamento sobre nosso inconsciente coletivo [; textos] para serem encontrados por quem não sabe que são arte e uma tentativa de dizer publicamente como é viver hoje” (WORDS, 2008, tradução nossa). Imagens de diversos trabalhos do artista podem ser vistas em seu próprio *site* (ROBERT).

³⁰ Acredito que Dias sugira isso ao afirmar que, em seu trabalho, quer propor “um momento de solidão ante ‘minhas’ paisagens, em face das ‘suas’ paisagens” (2010, p. 153).

³¹ No livro “A Sociedade do Espetáculo”, Guy Debord (1992) denuncia o modo como deixamos de viver diretamente as coisas para viver sua representação, uma ilusão, na forma de espetáculo.

Dizer que as mensagens de Montgomery têm um tom intimista, são tocantes e expressam questões do nosso viver contemporâneo não as colocam necessariamente num patamar estético. Como vimos, a simples provocação do sentimento não classificaria o estético. Até que ponto as mensagens de Montgomery seriam, de fato, inquietantes? Pela memória, aproximar-se-iam facilmente dos letreiros luminosos que identificam marcas, estabelecimentos e anúncios de oferta. Seu choque pela memória deveria, então, repousar na natureza das mensagens: dizer algo que não se espera dizer da maneira que se diz. O que parece fragilizar a proposta do artista é a insuficiência da distância de muitas de suas mensagens com a linguagem publicitária de persuasão, que tanto apela ao sentimento e, não raro, ao moralismo. Quando me imagino encontrando com suas mensagens na rua, sua direção parece-me clara. Não tenho dúvida de que são para mim e para outros. Não tenho dúvida sobre como serão interpretadas, não abrem em mim contradição nem me subtraem até a “presentificação” de uma falta. Podem fugir à lógica do espetáculo, em que teria a sensação de que algo é dito a plenos pulmões para todos, mas parecem cochichar uma mensagem certa; uma mensagem que não deixa dúvida sobre a intencionalidade do interlocutor, que parece certamente comigo, privando-me daquela solidão ambígua que marcaria o estado íntimo típico da paisagem.

Figura 21 - Robert Montgomery: “*Words in the City at Night*”, desde 2005. Intervenção urbana, letreiro



Fonte: robertmontgomery.org³².

³² Disponível em: <<http://www.robertmontgomery.org/robertmontgomery.org/2.html>>. Acesso em: 18 out. 2014.

2.1.3 Questão de Distância

Continuemos. Bansky nasceu e começou seu trabalho em Bristol, Inglaterra. Hoje, suas obras se espalham por Londres, Los Angeles, Nova York e até o muro que separa Israel e Palestina (BECKER, 2013). O senso de humor, muitas vezes ácido, e o sarcasmo marcam muitas de suas intervenções.

Malgrado propale muitas verdades sobre o caráter massacrante imposto ao humano pelo sistema sócio-econômico vigente - muitas vezes sob os punhos de seu próprio país, como gosta de deixar claro -, quando, por uma projeção da imaginação, coloco-me nas ruas a fruir suas intervenções, vejo-me passando e, olhando para cada uma delas no seu todo, identifico uma clara intenção de protesto do interlocutor. Se ele foge ao espetáculo, não deixa de cochichar maliciosa e claramente ao pé do ouvido, dando-me a certeza de que, ao menos nessa visualização mais geral de cada uma de suas intervenções, não estou só: o artista claramente me faz companhia, não entro em estado íntimo, não formo paisagem. Sua mensagem é normalmente antiguerra, anticapitalista e antigoverno. Inclui ratos, policiais, soldados, crianças e idosos (BANSKY) (Figura 22). Então, o sarcasmo de Bansky parece falar a plenos pulmões; não se trata de um sarcasmo duvidoso, de uma intencionalidade indefinida, de uma “indecidibilidade”, que, logo, vejo em trabalhos de artistas como Pierre e Gilles, Jeff Koons (PAULA, 2013, p. 8-10) ou mesmo Mark Ryden.

Figura 22 - Banksy. Intervenção urbana, *stencil*

Fonte: banksy.co.uk³³.

O artista Alexandre Órion parece estar na esteira de Banksy. Fez uma intervenção bastante interessante em São Paulo, intitulada Ossário, em 2006. Sua técnica é chamada grafite reverso. Isso porque, em vez de tingir para fazer seus desenhos, o artista limpou, com um pano, a fuligem de parte do muro do túnel "Max Feffer", criando imagens de caveiras humanas (ÓRION) (Figura 23). O professor de sociologia da Universidade de São Paulo José de Souza Martins diz o seguinte do trabalho de Órion:

Na passagem subterrânea entre avenida Europa e a avenida Cidade Jardim, [...] Órion descobre para os olhos do passante o ossário que impregna as paredes do túnel. Caveiras se amontoam. Das cavidades dos olhos de tantos mortos a obra contempla os vivos, interroga os que ali passam, interpela em silêncio a nossa omissão, o nosso conforto poluidor, o nosso "não sabia de nada" [... o artista] vai esculpindo caveiras na camada de fumo ali depositada pelo escapamento dos carros, até encontrar a cor natural das paredes. Retira a sujeira que nelas gruda, que gruda na nossa pele, nos nossos pulmões e nos nossos olhos (MARTINS, 2006).

A menos que o passante entenda como o desenho das caveiras foi feito, dificilmente alcançará toda extensão do trabalho desse artista, a importância da poética que o afirma e o discurso que, dela, nasce. Sem isso, é grande o risco de fechamento da interpretação, já que a caveira é signo ordinariamente utilizado como associação com a morte. Se, com Banksy, o protesto é evidente, em Órion, ele pode nem mesmo ser notado. Eu passaria, veria como morte, não teria dúvida e, assim,

³³ Disponível em: <<http://banksy.co.uk/out.asp>>. Acesso em: 18 out. 2014.

esperaria que outros também vissem. A percepção de um protesto não viria senão à custa da eloquência de um apelo ao estado que daria fim à própria condição humana, o estado último e permanente. Nesse caso, poderia impressionar-me com a morte, poderia até ressentir-me dela, mas minha solidão ambígua, meu estado íntimo, ainda não estariam garantidos.

Figura 23 - Alexandre Órion: *Ossário*, 2006. Intervenção urbana, grafite reverso. Túnel Max Feffer, São Paulo



Fonte: unione.art.br³⁴.

Tanto em Banksy quanto em Órion, a certeza de encarar um protesto poderiam emperrar a possibilidade de paisagem. No entanto o que digo a seguir pode mostrar o quão complexo e camadado pode ser o processo de percepção.

Muitos dos estencils de Banksy trazem personagens com expressões que parecem reveladoras da própria condição humana. Quando encaro algumas dessas expressões, começo a ver a mim mesmo onde esperei ver apenas um outro, dou pela falta de mim mesmo na imagem em que me sinto e, de repente, pergunto-me se estou só nessa percepção, surpreendo-me num estado íntimo, ultrapasso o verniz do protesto que, na verdade, teria força justamente porque arrola essas expressões humanas despidas, cruas, autênticas, sentidas como universais.

³⁴ Disponível em: <http://unione.art.br/upload/tiny_mce/orion_4.jpg>. Acesso em 18 out. 2014.

Tomemos, novamente, o Ossário de Órion. Quando me coloco, pela imaginação, uma vez mais, no túnel, passando, lá, com meu carro, não me resta dúvida sobre seu caráter de protesto, ainda que eu não compreenda sua dimensão. Contudo surpreende-me que aquelas caveiras me persigam ao longo daquele túnel fechado, iluminado, mas sentido como escuro, que elas me despertem um medo que não sei só meu.

Assim, é possível ver que o estético - a formação da paisagem - poderia manobrar as mais variadas dimensões da experiência e se trataria de uma margem para tomar distâncias; tomadas que seriam “de-talhamentos” - para usar a expressão de Dias (2010, p. 156)-; tomadas que dependeriam, fatalmente, do tempo, da disponibilidade e do hábito.

Então, essa distância pela qual olhamos seria determinante para a experiência no sentido de sua qualidade estética. Qualquer obra, qualquer estímulo, qualquer situação; tudo corre o risco de ser tomado a partir de uma distância desfavorável. É assim que algo pode ser, ou espetáculo, ou paisagem. Seria fácil cair, ou no espetáculo, ou na completa falta de sentido; quer dizer, ou estar certamente junto, ou estar certamente só, na medida em que, como lembra Dias (2010, p. 154), nos é imposta uma maneira aprisionadora e mesmo aflitiva de viver o cotidiano. Talvez, Stiegler (2007) dissesse que somos condicionados a tomar sempre a mesma distância de tudo. Nicolas Bourriaud (2008, p. 6-8) acredita que somos, cada vez mais, compelidos a nos comunicarmos por meio de formas definidas por quem está no poder. Tudo isso parece ter relação com a formação de clichês de linguagem: a emergência da *selfie*, a mania de filmar um lugar turístico em vez de vivenciá-lo³⁵ etc.

Em 2012, um então estudante de arte do HBK Saar Art College, o alemão Friedrich von Schoor, fez um experimento interessante no sentido da reflexão empreendida neste momento. Um experimento com grandes riscos de cair no espetáculo, mas com suas chances de alcançar um fantástico autêntico. Von Schoor realizou uma projeção nas largas janelas do primeiro andar de uma residência; janelas que davam para a rua. As projeções criavam imagens “realistas” de aranhas gigantes, monstruosas, debatendo-se no cômodo superior da residência (Figura 24). Para conseguir o efeito desejado, o artista parece ter construído uma espécie de maquete do local da projeção, no interior da qual uma aranha foi colocada e filmada no mesmo ângulo em que o passante a veria a partir da rua (BOZZI, 2012). O vídeo pode ser visto no *site* Vimeo (SPIDER).

³⁵ Alguns japoneses estão desistindo da festa de casamento em si mesma e optando pela montagem de um álbum para mostrar aos amigos (JAPONÊSES). Ainda que a crise seja a justificativa para a iniciativa, ela não se fixaria sem um costume com a lógica do espetáculo.

Figura 24 - Friedrich von Schoor: *Araneola*, 2012. Intervenção urbana, projeção



Fonte: frameweb.com³⁶.

Quando me imagino no local e tempo da intervenção, a primeira impressão é a de que não há como não confundir o evento com algo especular, algo sabidamente intencional. Vejo-me comentando e rindo ao lado de outras pessoas. No entanto começo a ver algo de nervoso em meu próprio riso. Apesar de fazer piada, apontar, parecer divertir-me, começo a sentir vergonha de admitir que há algo de terrificante na projeção daqueles aracnídeos numa tal escala; e o inesperado surge justamente desse medo secreto e inadmissível. A deflagrada intencionalidade do evento parece não suprimir a possibilidade de emergências ambíguas, mas joga com ela mesma, quando começo a me perguntar: “eu deveria estar sentindo medo em meio a tantas pessoas? E elas? Riem comigo, mas estariam, como eu mesmo, ocultando sua impressão, envergonhadas dela?”. Assim como vejo algo de uma ultrapassagem do *kitsch* em Koons e Pierre e Gilles (PAULA, 2013, p. 8-10), vejo algo de uma ultrapassagem do espetacular nessa intervenção de Van Schoor.

Trata-se das sutilezas do estético, dos caminhos abertos ou perdidos na nossa percepção para fazer paisagem. Eu poderia passar vinte vezes pelo Ossário e, talvez, apenas na vigésima, ser assaltado por um temor inesperado. A *Araneola* de Von Schoor só pode ser verdadeiramente terrificante na medida em que me questiona. Talvez, o senso comum leve a pensar que o que temo são aquelas dimensões de algo que, não fosse apenas imagem, teria poder para suprimir-me a própria vida. Mas isso seria o esperado. Talvez, o que realmente me incomode seja ver uma expressão de mim mesmo; uma expressão humana, de desesperação, de fuga a qualquer custo,

³⁶ Disponível em: <<http://www.frameweb.com/news/araneola-by-friedrich-van-schoor>>. Acesso em: 18 out. 2014.

agigantada naqueles seres projetados, que só posso sentir como ameaçadores na medida em que sou capaz de os saber desesperados. É nisso que sou surpreendido, que encaro como contradição, vejo-me onde não deveria estar, no que deveria ser apenas espetáculo, representação.

Se deparo-me com um leão solto na rua, simplesmente tenho medo, mas esse medo é certo, não há, nele, ambiguidade: vejo como vivo o que entendo como tal, vejo uma ameaça da qual não tenho dúvida. O desconcertante seria sentir essa ameaça partir de um signo, como uma criança que sentisse o valete do jogo de cartas a ameaçar visceralmente. No medo do leão, do escorpião, ela, ou seguramente não estaria só, ou seguramente estaria só. Outros certamente temeriam com ela ou certamente achariam seu medo uma bobagem, mas, no seu medo do valete, assim como no meu medo da Araneola, do Ossário, haveria uma dúvida cruel, pois o que fosse sentido seria sentido de tal forma que não deveria haver dúvida, mas tratar-se-ia de um sentimento que não adere ao entendimento comum e, dessa forma, tornar-se-ia ambíguo; ela, eu, não deveríamos temer imagens. O medo do leão que está diante de si não seria como o medo de imagens. O medo desse leão seria um medo frontal e declarado. O medo das imagens seria um medo que surpreende por dentro, portanto, genuinamente inquietante, um medo que parece não ter outra opção a não ser se dirigir para a imagem, ao mesmo tempo em que parece sem alvo por dentro.

Se intervenções de grande escala correm risco de espetáculo, as mais sutis correm perigo de invisibilidade, mas, ao mesmo tempo, parecem oferecer mais margem para a emergência de um estado íntimo; potencial que vejo em trabalhos do grupo “Poro”, por exemplo. Segundo o *site* do grupo, eles são

uma dupla de artistas formada por Brígida Campbell e Marcelo Terça-Nada. Atua desde 2002 com a realização de intervenções urbanas e ações efêmeras que tentam levantar questões sobre os problemas das cidades através de uma ocupação poética e crítica dos espaços. busca apontar sutilezas e criar imagens poéticas. Faz instalações em contextos e lugares específicos, se apropria de meios de comunicação popular para realizar trabalhos e reivindica a cidade como espaço para a arte (PORO).

Em vídeo do Youtube (DOCUMENTÁRIO), o grupo diz-se na contramão do espetacular e justifica a simplicidade de suas intervenções pela referência ao grande poder e destaque das peças publicitárias, dizendo o quão difícil é competir com elas.

Destaco a intervenção “Aquários Suspensos” desse grupo, de 2007 (Figura 25), caracterizada pela aplicação de adesivos, em forma de peixes, em luminárias de praças públicas do Bairro da Glória, no Rio de Janeiro.

Figura 25 - Grupo Poro: *Aquários Suspensos*, 2007. Intervenção urbana, *sticker*



Fonte: poro.redezero.org³⁷.

Pela imaginação, coloco-me na praça e, quando olho para as luminárias, não vejo, nelas, aquele poder de fusão do que olho com o virtual que me vem. Posso lembrar-me de aquários que vi aqui e ali, mas a emergência dessas referências precisas só levantaria riscos para uma caracterização estética. Não sinto os peixes no que é representado, não sinto alguma espécie de vida que se projetaria em meu corpo e me desconcertaria com sua ausência; mas, se a luminária está acesa, aí sim, a luz vem adensar noites dentro de mim, não uma noite ou outra, as noites que olhei para a lua; a lua de uma luz quente e interna, uma lua de abajur da casa da tia. Nesse meu exercício imaginativo, essa impressão não se fixa nem se une aos peixes. Fico, então, com sensações isoladas, marés que chegam, todavia não conseguem se ancorar e se desenvolver. Dito assim, parece que o trabalho não me alcança. De fato, apenas pela forma, isso parece mesmo ser verdade. Ocorre que a forma é apenas uma das dimensões de um trabalho. A questão da contradição e da ausência, que venho defendendo como caracterizadora do estético, pode sobrevir de maneiras diversas e mesmo novas. Talvez, esteja nisso a possibilidade estética de uma arte conceitual.

Vamos de novo: sento-me num dos bancos da praça e passo a observar as luminárias. Nelas, adesivos simples. Começo a ver o aquário apenas como pretexto daquilo que destaco como a verdadeira essência desse trabalho. A despretensão dos adesivos remete a uma travessura infantil, à

³⁷ Disponível em: <<http://poro.redezero.org/intervencao/aquarios-suspensos/>>. Acesso em: 18 out. 2014.

figurinha do chiclete, ao rabisco secreto na carteira da escola. Se estivessem nos bancos da praça, na parede do banheiro, talvez fosse fácil ter certeza dessa despreensão; entretanto eles estão, lá, no alto, para serem vistos; alguém quis que tivessem visibilidade; no entanto não parecem querer vender-me algo nem me convencer de nada. É disso que a contradição emerge e, com ela, um estado íntimo, um questionamento sobre o outro. Alguém parece ter querido falar-me da infância em si mesma, porém o choque entre a singeleza dos adesivos e seu lugar privilegiado não me deixa ter essa certeza. Esse outro, que teria querido me dizer algo, surge ambíguo da experiência; um outro que teria desejado me falar secretamente, que teria tido certeza de que eu o entenderia; um outro que teria sabido de mim, que se dirigiria a mim de um modo que me faz perguntar se seria apenas eu que o sentiria nessa mensagem secreta de uma criança para outra, mas que, talvez, pudesse ser compreendida por todas as crianças, pela criança de cada um. “Estou sendo convidado a ser criança aqui, agora? É isso?”, pergunto-me. Seria, nessa incerteza, que, para mim, estaria a paisagem desse trabalho; uma paisagem que é pura presença-ausência de um outro, que recebo e que me recebe³⁸.

Se o tópico é discrição, nada como algumas das intervenções da artista polonesa NeSpoon Polska (NESPOON). A artista parece ter feito, das rendas, sua marca. Em alguns trabalhos, ela as fixa à maneira de teias. Em outros, usa-as como máscara para conceber grandes murais. As intervenções que interessam à reflexão que, ora, é desenvolvida são aquelas em que a artista imprime rendas em pequenas peças de argila, que são encaixadas nos espaços mínimos entre as rachaduras do chão ou de paredes pelas ruas (Figura 26).

³⁸ Em comunicação pessoal proferida em aula do dia 13 de junho de 2013, a Professora Karina Dias falou do gesto de receber o outro como gesto poético, um encontro da própria singularidade com a singularidade do outro.

Figura 26 - NeSpoon Polska. 2013. Intervenção urbana, modelagem. Warsaw, Polônia



Fonte: ekosystem.org³⁹.

Eis, ilustrada na figura anterior (Figura 26), uma peça que, certamente, teria minha atenção se passasse por ela na rua. Impressiona-me a forma com que parece tão indecididamente unida e disjunta do seu contexto. Ao mesmo tempo em que sua cor e material a fundem ao local em que está colocada, a renda, nela, impressa parece o vestígio de um ambiente interno, doméstico, em que se está protegido, acariciado, em contraste com as rachaduras e pichações da calçada de um ambiente externo que em nada evoca essa proteção. O trabalho parece jogar o interno e o externo um contra o outro e a proteção e a hostilidade uma contra a outra, fazendo pensar também em hostilidade interna e conforto público. A forma com que a peça de argila está colocada não permite concluir que se trata de uma camada anterior ao calçamento, mas também não está por cima dele, mostra-se como ele mesmo, como uma continuidade organizada das rachaduras em desordem a sua volta. A conjugação entre memória de convergência e memória de choque, tratada no capítulo anterior (Figura 8), parece peculiarmente equilibrada nesse trabalho, assim como se balança entre casualidade e intencionalidade, levando-me ao questionamento sobre se um outro quis dizer-me e se o que diz falaria também a outros.

O exame dessas vivências e propostas, artísticas ou não, serviu, então, para dar pé do desafio de projetar esteticamente intervenções que não caiam no espetáculo nem na invisibilidade; intervenções que deem ensejo à emergência de um estado peculiar daquele que olha, um estado íntimo cuja marca seria a incerteza - incerteza da própria solidão inclusive, um estado que, necessariamente, envolveria a comparação com um outro; portanto, uma comparação entre

³⁹ Disponível em: <<http://www.ekosystem.org/photo/935822>>. Acesso em: 18 out. 2014.

memórias, formas de sentir e disponibilidades. Em todo caso, tratar-se-ia de uma comparação de distâncias que envolveria: o lugar de onde olho, o lugar de onde o outro olha e as diferenças entre esses lugares.

2.2 Fenestra

Essas considerações acerca do meu estar na rua e do trabalho de outros artistas surgiram como resposta a uma confluência de provocações de disciplinas do Doutorado em Arte da Universidade de Brasília – UnB - cursadas no primeiro semestre de 2013; provocações importantes também no sentido da concepção de um primeiro trabalho prático: “Fenestra”⁴⁰.

Enquanto as reflexões instigadas pelos professores Fátima Santos e Rogério Camara, na disciplina “Arte e Tecnologia 1”, contribuíram para a construção de uma visão do fazer artístico na conjuntura urbana - tão necessária a esse trabalho -, as questões trazidas pela Profa. Karina Dias, acerca do íntimo e do cotidiano, na disciplina “Tópicos Especiais em Poéticas Contemporâneas 1”, e pela Profa. Maria Eurydice de Barros Ribeiro, sobre o espaço, na disciplina “Tópicos Especiais em História da Arte 3”, foram fundamentais no sentido de compreender a dimensão essencial de “Fenestra” numa direção, ao mesmo tempo, estética e poética, entrelaçando minha forma de perceber com minha história e meu envolvimento com imagens luminosas feitas a computador.

“Fenestra” consistiu de uma série de três intervenções: duas na cidade de Uberlândia, MG, e uma terceira na cidade de Brasília, DF; todas elas ocorridas entre maio e junho de 2013. Essas intervenções consistiram em projetar uma imagem, um simulacro de cortina, em janelas voltadas para a rua - encontram-se ilustradas, nas próximas páginas, pela Figura 28, pela Figura 29 e pela Figura 30; estão também documentadas em vídeos hospedados no canal “Fenestra” (FENESTRA), em portfólio próprio no Vimeo. Ainda uma versão desse trabalho foi instalada, na galeria 406 norte, por ocasião de sua integração à coletiva artística “O Olho e a Rua”, ocorrida entre 10 e 20 de dezembro de 2013 (Figura 27) e organizada, pelos professores Fátima Santos e Rogério Camara, como compilação de propostas desenvolvidas por alunos da edição 2013-1 da disciplina “Arte e Tecnologia 1”.

⁴⁰ A fenestra é “uma abertura, usualmente coberta por um ou mais painéis de vidro transparente que permite a entrada da luz vinda do exterior para dentro de um edifício ou veículo” (JANELA).

Figura 27 - Douglas de Paula. *Fenestras*. 2013. Instalação. Dimensões variáveis. Coletiva "O Olho e a Rua", galeria 406 norte, Brasília



Fonte: registro próprio.

Poderia dizer que esse trabalho nasceu de um devaneio do andar noturno, em Brasília sobretudo, ao perfazer os caminhos do necessário. Do abrigo ao alimento e do alimento ao abrigo, cada janela era uma oferta de companhia tocada pela imaginação: nas reentrâncias e profundidades das cortinas em gomos, da floresta primordial, com carícias a atravessar um esquema de corpo⁴¹; no gradiente de luz no teto, a apontar, infinitesimalmente, uma presença sem corpo, algo sempre mais ao fundo, aéreo, penetrável; nos reflexos moventes do vidro da janela apagada e tão vitalmente morta a acompanhar meus passos. Vejo, em "Fenestra", várias janelas numa só: o mistério do quarto, o abandono do banheiro, o calor da sala...

Mas seria injusto dizer que esse devaneio nasceu em Brasília. Na verdade, ele veio comigo e aproveitou seu ensejo de ganhar forma. Eu já me encantava com janelas distantes, fosse andando de ônibus pela cidade de Uberlândia, fosse visitando cidadezinhas - sempre generosas na oferta de vitrôs virados diretamente para a rua, a defender cortinas rotas e coloridas... às vezes, sobressaltadas por cintilações internas de uma TV. E como não mencionar as primeiras janelas da memória: a janela cortinada de brincar de espiar o quarto das tias, a janela descortinada invadida pela luz da rua; janela sobre a qual desfilavam imagens incertas, iminentes, sincronizando e dessincronizando com os cânticos da igreja mais próxima submetidos ao capricho do vento; cânticos sumindo, voltando, virando outros...

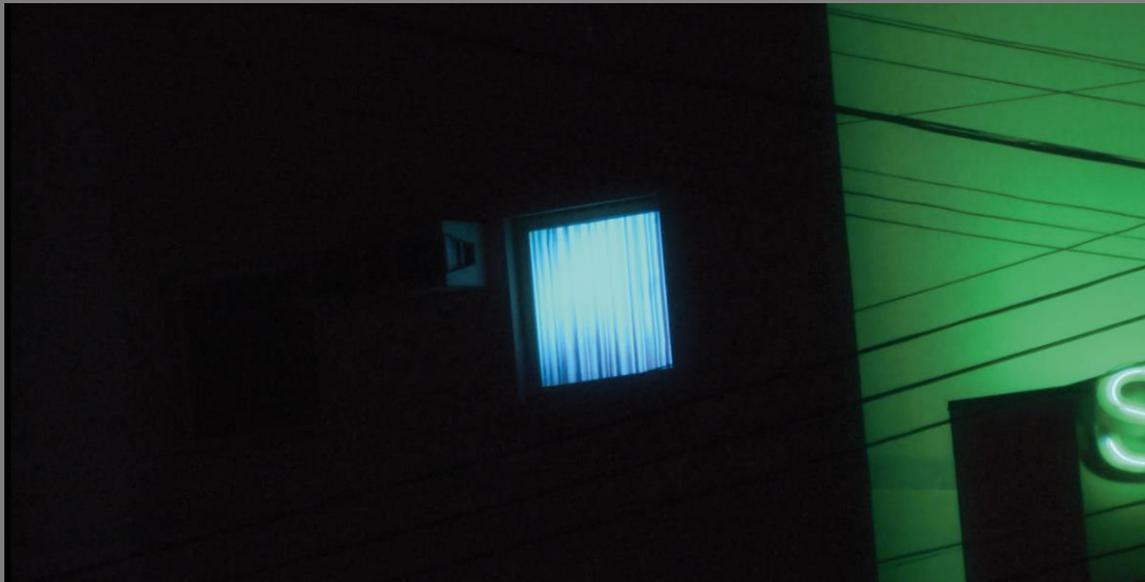
⁴¹ Merleau-Ponty (1971, p. 110-155) deixa entender o esquema corporal como o corpo sentido pela imaginação.

Com o depoimento que se segue, realizo o exercício de uma fruição imaginada a partir de “Fenestra”, no intuito de revelar suas camadas e chegar ao que considero sua dimensão mais primordial e norteadora de todo o trabalho prático seguinte: sua camada fenomênica.

Penso que olhar uma imagem é retirar camadas em nós mesmos. Tentemos, então, olhar a *fenestra* que idealizei, essa ficção de uma janela cortinada voltada para a rua, formada pela projeção de uma imagem de síntese animada num tecido translúcido. Uma imagem que desfila animações sutis, quase eventos. Contudo, por ora, preciso esquecer-me de tudo isso, preciso abandonar o artista que criou tudo isso, preciso tornar-me um outro e ter, de novo, a visão dessa *fenestra*, a visão de um espectador.

Entremos nessa ficção, então: a partir de agora, não sou mais o artista criador, sou o passante, estou na rua, sozinho, tarde da noite. Puxo, da memória, a cidade em que vivo. O que tenho? Muros, portões fechados. As janelas para a rua tornaram-se raras, mas ainda é possível apreciá-las nas alturas, nos apartamentos.

Figura 28 - Douglas de Paula. *Fenestra*. 2013. Intervenção urbana, projeção multimídia. Dimensões variáveis. Avenida João Naves de Ávila, Uberlândia, MG



Fonte: *Still* de vídeo próprio.

Encontro, então, a *fenestra* do artista, mas não sei que ela é do artista. A priori, é uma janela cortinada, pode ser qualquer janela cortinada da cidade. Lá, está ela, evidenciada por uma luz acesa no interior... Move-se suavemente, ritmadamente... Suspeito... Sigo em minha observação... Continuo a fitá-la porque, ora, posso tentar não ser mais o artista, mas ainda sou eu, e janelas opacamente luminosas são sempre encantadoras para mim: as procuro... Procuro porque, sim, quero sonhar com elas ou, antes, sonhar nelas... Recordemos que, nesse exercício imaginativo, estou só na

rua, indo para algum lugar, tarde da noite... Não tenho com quem dividir minhas impressões e elas irão retumbar em mim...

Conheço-me bem e sei o que imediatamente me toca na *fenestra*, mas não seria honesto começar por mim mesmo, uma sensibilidade treinada. Proponho, então, de início, entrar na pele do espectador entorpecido pelo cotidiano, o espectador comum, desacostumado de caçar fenômenos, não eventos. Assim, se, para dar início a essa leitura, tive de sair de mim como artista, saio mais uma vez de mim mesmo, do espectador que sou, para retomá-lo apenas mais a frente. Então, suponho que, na pele desse espectador menos treinado, tenderei a suplantar o que vi imediatamente, em favor do que julgarei ter visto na janela - tal como Didi-Huberman (1990, p. 21-22) supõe do fruidor da Anunciação de Fra Angelico. Segundo o autor, esse fruidor tenderia a ser seduzido pelos detalhes representacionais desse afresco, a apegar-se aos temas, aos conceitos, às histórias, às alegorias, enfim, às unidades de saber ligadas à obra: o seu legível.

A pergunta que vem, então, é: o que poderia haver de representacional nessa *fenestra*? Nesse sentido, sou tentado a evocar o que Didi-Huberman (1988, p. 37-56) chama de homem da crença e homem da tautologia.

Talvez, o homem da crença desejasse ver, nas sombras e reflexos da *fenestra*, fantasmas, espíritos, fenômenos sobrenaturais. Ou seja, o que ele observasse remeteria apenas para um “além” do que ele veria, seria puro símbolo⁴².

Possivelmente, o homem da tautologia julgasse saber o que visse: os reflexos da janela poderiam ser-lhe a incidência dos fenômenos luminosos no vidro da janela, poderiam ser-lhe resultantes das alternâncias luminosas de uma TV ligada, no interior do cômodo, ou de uma lâmpada em mau funcionamento; as sombras seriam, para ele, o resultado natural da movimentação dos corpos que figurassem no interior do cômodo; seriam, no máximo, índices. Assim, ele poderia ser também o homem do Renascimento quando imaginasse o espaço perspectico que se desdobrasse por trás dessa janela, quando imaginasse os corpos cujo encontro dos contornos com uma luz interna desenhasse as sombras na cortina. Então, a *fenestra* propor-lhe-ia uma vista para o interior semelhante à vista para o exterior que nasceu com a introdução da janela nas pinturas do século 14, na Itália, e, no século 15, nos Flandres, como lembra Dias (2010, p. 140) citando Alain Roger. Ela

⁴² Vale esclarecer: em meu entendimento, o homem da crença, de que o autor fala, buscaria um além da imagem que não estaria nela, seria puro símbolo, pura arbitrariedade. O virtual de que Didi-Huberman fala seria memória, imaginação, mas uma memória que seria resgatada por um fator sensório, ou seja, seria algo que está, por assim dizer, materialmente incrustado na obra e seria, ao mesmo tempo, capaz de levantar toda uma potência, todo um extenso devir. O além para o qual o homem da crença se remeteria não encontraria, então, ligação com um fator sensório imanente na obra.

seria, nesse sentido, uma outra veduta, “uma vista que seria a reprodução de um aspecto da realidade natural” (MILANI, 2005 apud DIAS, 2010, p. 139).

Muito possivelmente, Merleau-Ponty (1971, p. 50-77, 211-248) deixasse dizer que esse homem tomaria o fim pelo começo, esquecer-se-ia que só supõem o espaço e os personagens por trás da janela porque vê, na cortina, essas sombras e reflexos. Esse homem diria que os objetos antes e atrás da cortina são a causa daquilo que vê, esquecendo-se que só os presume a partir do que se desdobra na pele dessa cortina; ou seja, para a percepção, tudo começaria nessa pele, nessa tela. Então, com Merleau-Ponty (1971), seria seguro afirmar que essas sombras e reflexos não seriam causa, mas, sim, origem.

Continuando minha projeção imaginativo-fruitiva da *fenestra*, a partir de tudo o que, na pele desse homem da tautologia, adivinho por trás da cortina, posso ainda assumir a pele do *voyeur*⁴³. A cortina ganha, então, contornos de suspense, torna-se guarda-corpo. Como *voyeur*, a janela, vista da rua, dá-me acesso ao mundo do outro, posso observar sua vida, tomar posse de toda uma narrativa. Então, agora, sou esse observador à espera de que algo se produza e me desperte, como aponta Wajcman (apud DIAS, 2010, p. 162), “para uma observação talvez suspeita, mal-intencionada ou carregada de esperança”. Desejarei que as cortinas se abram, estarei ansioso por uma vista livre.

Mas o que viria depois se a cortina se abrisse? Posso imaginar que satisfaria minha curiosidade, que me fartaria com cenas bem definidas, com um sítio claro, uma narrativa legível. Talvez, isso bastasse... mas, para o sonhador, não haveria morte maior que abrir a cortina: seria ver cair, por terra, todo o devir, toda a potência de vir a ser, toda virtualidade. Se a cortina se abrisse, atravessaria a janela, essa abertura, essa película, a *fenestra*, para ver o outro e sua vida e, na verdade, mais nada ver... Logo, desejarei ver, na *fenestra*, algo do branco que Didi-Huberman (1990, p. 32) vê na Anunciação de Angelico...

Seguindo com meu exercício imaginativo, tento concentrar-me naquilo que vejo da *fenestra*, no que ela é diante mim: essa cortina, essa parede, essa nuvem, pura opacidade. Talvez, como o historiador que, segundo Didi-Huberman (1990, p. 23), decepcionar-se-ia com o afresco de Angelico, acostumado que estaria com a profusão estilística das Anunciações do Quatrocento, eu decepcionasse-me com o pouco que a *fenestra* me dá, acostumado que estaria com a profusão visual que assola o cinema, os videoclipes, os *cartoons*, os seriados e comerciais de TV.

Talvez, seja preciso voltar “ao mais simples [...] às evidências obscuras do começo”. Talvez, seja preciso “deixar por um instante tudo aquilo que acreditamos ver porque lhe sabíamos

⁴³ O dicionário define *voyeur* como **pessoa** que sente prazer na observação, às escondidas, de cenas íntimas ou eróticas levadas a efeito por outras pessoas (INFOPEIDIA, 2003).

denominar, e voltar, a partir de agora, ao que nosso saber não pode esclarecer” (DIDI-HUBERMAN, 1990, p. 26, tradução nossa).

Abandono, então, tudo o que julgava saber, volto a mim mesmo, o sonhador do começo, volto ao momento em que me deparei com a *fenestra*, ao meu “diante dela”, sozinho, tarde da noite, indo para algum lugar ou, antes, buscando um lugar... O que vejo então? Delicados gradientes verticais, parcas manchas de luz, de sombra... é o que, de fato, vejo... Nem mais, nem menos, somente... O leve balançar de suas franjas... Ela relampeja, fásca e anoitece... Adivinho adensamentos, distensões, uma tempestade, uma cortina apenas, sim, de fumaça, de tudo; de tudo que pode se formar e se disformar... Reflexo, brilho estelar, sombras espessas, sombras sorrateiras, a noite negra... Nada vejo para tudo ver... Agora, sim, encontrei a *fenestra* como a queria, não paro antes dela, nem a atravesso, permaneço em sua “espessura”...

A *fenestra* barra o olhar, é cortina simulada, lembremos... Ora, ela apenas ondula suavemente e é pura parede... Parede? De repente, ela parece tornada nuvem, a nuvem de que Dias (2010, p. 154) fala... Pareço reentrar por suas sombras verticais, tornadas fendas, fendas da memória... Finalmente a fito e permaneço profundamente em mim, encontro-me com todas as janelas da infância, observadas, esperadas: antes de adentrar a casa que se vai visitar, a casa do estranho, a casa do louco, a casa da avó, a casa das brincadeiras com irmãos e primos, a casa do aconchego, a minha casa, a casa abandonada, a casa da bruxa... a casa do outro, a casa que jamais verei por dentro, a casa em que jamais vou entrar... a casa aonde jamais voltarei... a casa que, um dia, será a minha... todas elas estão, lá, na *fenestra*, de uma só vez, em aura, como diria Walter Benjamin (apud DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 149), desdobradas para além da visibilidade.

Às vezes, uma sombra vaporosa aparece nessa *fenestra*. Às vezes, sombras negras escorrem sobre ela... As sombras podem ser várias coisas e parecem abrir grandes buracos de noite nessa cortina, buracos em que posso mergulhar... Ela é rasgada de memórias, de virtual, de devir... Os rasgos da *fenestra* trazem, então, uma espécie de noite. Mas, lembremos, há também reflexos, mas são reflexos que cegam, que não deixam ver, reflexos que são nuvem, reflexos brumosos, nos quais também posso entrar e ver dentro de mim⁴⁴...

⁴⁴ Karina Dias (2010, p. 206-266) cunha o termo “invisão” no sentido de visão interna, ver dentro de nós mesmos.

Figura 29 - Douglas de Paula. *Fenestra*. 2013. Intervenção urbana. Dimensões variáveis.
Avenida Duque de Caxias, Uberlândia, MG



Fonte: Still de vídeo próprio.

Figura 30 - Douglas de Paula. *Fenestra*. 2013. Intervenção urbana. Dimensões variáveis.
Complexo das Artes do Campus Darcy Ribeiro da Universidade de Brasília, DF



Fonte: Still de vídeo próprio.

Ora, não seria esse o virtual de que Didi-Huberman (1990, p. 24-26) fala quando afirma que o espaço no afresco de Angelico foi reduzido a puro lugar da memória, a algo que ultrapassaria o que o autor chama de visível, legível e invisível, “que [tiraria] dessa espécie de negatividade a força de um desenvolvimento múltiplo [e] [permitiria] não uma ou duas significações possíveis, mas constelações

inteiras de sentidos”? (DIDI-HUBERMAN, 1990, p. 27-28, tradução nossa). Voltamos, então, ao espaço, já que, para Halbwachs (2006, p. 171-172), a memória forma-se e sustenta-se a partir dele.

Voltando à pele do artista, lembro, então, que “Fenestra” nasce de uma inquietação relativa ao espaço: é porque não encontro mais as janelas para as ruas, da infância, das cidades pequenas, que me inquieto: elas estão em desaparecimento. E não deveria ser novidade para mim: Halbwachs (2006, p. 161) alerta sobre como as pessoas se apegam ao espaço, tomam-no como referência e até toleram outras perturbações se seu espaço e suas localizações se mantêm.

Assim como Didi-Huberman (1990, p. 31-34) chega ao branco do afresco de Angelico como algo que, segundo o autor, quanto mais é visto em sua materialidade, mais provoca uma memória virtual, algo vivido, uma presença, “a própria manifestação do mistério, do intangível” (tradução nossa), desejarei aceder à *fenestra* no seu “em si, diante de mim”.

Lembremos que a minha *fenestra* não é uma janela comum: ela é o simulacro de uma cortina realizado, no computador, sem referência ótica externa. Cortina? Não, ela só se torna cortina quando adere ao tecido que antepara a janela por dentro. Na verdade, ela é apenas uma sobreposição das mais puras gradações de claro e escuro que parecem pulsar. Em suma, tratar-se-ia de uma ilusão, uma imagem que só apreendo como cortina porque ainda não a retomei em seu nascedouro para mim; tomei-a pelo contexto e pelo que, normalmente, vejo nesse contexto.

Talvez, um pouco de contemplação e silêncio ajude-me a retomar a primeira emergência da *fenestra* para mim: uma imagem projetada que pulsa; uma imagem-luz que atravessa a tela-tecido. É a luz a matéria de “Fenestra”. As franjas da cortina não existem; a projeção é feita em tecido plano; as ondulações dessas franjas são gradações de luz em movimento; o movimento está na imagem projetada, não no tecido. É essa pulsação luminosa que está diante de mim. Mas essas observações parecem pura racionalização do artista que conhece a máquina-processo sobre a qual a obra acontece. De fato. Contudo vejo mais como uma coincidência irônica: ou seja, a imanência da obra parece coincidir exatamente com sua própria articulação física, o modo com que a concebi, o meio a partir do qual ela se tornou possível, sensorial.

Então, se, como simulacro de uma cortina, essa imagem já foi capaz de levantar uma rede de virtuais, de memórias, sinto que, vendo-a como simples pulsação luminosa⁴⁵, essa rede de memórias parece tornar-se ainda mais vasta, mais profunda e indefinida; contudo ainda mais potente em

⁴⁵ Enfatizo mais uma vez: uma coisa é ver essa cortina como pulsação luminosa porque a sei assim, já que a concebi. Outra coisa é percebê-la, senti-la como pulsação luminosa. É dessa segunda percepção que falo agora. Ou seja, tenho de ser capaz de, como artista, abandonar, tentar desconhecer, as engrenagens da obra, para abordá-la como espectador e ter o fenômeno diante de mim.

apontar uma qualidade que sou capaz de sentir. Essa rede de memórias mais indefinida, confesso, é mistério para mim, de modo que, a partir daqui, só posso especular sobre ela... Estaria essa pulsação luminosa a me remeter aos instantes de vida em que o espaço se fez para mim, num ponto da infância⁴⁶? É difícil dizer por que, com “Fenestra”, pareço recuperar sentimentos de momentos vividos que não guardam semelhança formal aparente com ela: retorno ao medo do guarda-roupa lustroso do quarto dos pais, ao desejo de habitar as maçanetas transparentes da penteadeira materna, ao encantamento com as mariposas de luz chamadas com o “pisar” dos olhos no quarto escuro de criança.

Assim, “Fenestra” revela sua matéria-prima essencial: a luz. A luz que sempre observei aqui e ali: nos reflexos da borda da piscina; na imobilidade inquietante de uma lua cheia; na cintilação silenciosa e eloquente de estrelas “safirizadas” pela imaginação; nas frestas misteriosas de portas e janelas; nas variações luminosas da disputa do vento com nuvens e árvores; na dança dramática das chamas do terreno baldio ou da vela; no deslizar delicado dos olhos sobre teias de aranha; na luz cegante e visceral dos raios de tempestades⁴⁷. E o que poderia ser mais ambíguo que a luz? O que poderia ser mais difícil de focar que a transparência e o reflexo? Os filetes de luz não parecem sequer precisar da memória para nos confundir, parecem valer-se da mais primária das ambigüidades: a disputa entre as duas imagens distintas que cada um de nossos olhos capta⁴⁸. Nesse sentido, jamais esquecerei o dia em que, no Parque Sabiá, em Uberlândia, saí da pista de caminhada para sentar-me num bloco de concreto e, de lá, intrigar-me com o brilho trepidante ao largo de um fio de teia estendido de um ponto a outro. Foi impressionante a forma com que desconfiei da forte impressão de que esse fio estava ao alcance de minha mão. Algo me dizia que estava diante de uma ilusão. De algum modo, recebi informações visuais conflitantes: o fio estava próximo e distante ao mesmo tempo, ao alcance da mão e “lá”. Levantei-me, então, para fazer a verificação, tomar outros pontos de vista, outras distâncias, e chegar a uma conclusão sobre a posição do fio, romper o sonho, abrir mão daquela delicada e fragilíssima paisagem: pena, foi encantador.

⁴⁶ Jauss (1979, p. 92) lembra que, para Freud, o prazer estético estaria no “reconhecimento de experiências passadas: ‘Uma forte experiência atual desperta no poeta a lembrança de uma passada, experiência principalmente pertencente à infância, da qual agora deriva o desejo, cuja satisfação se realiza na poesia [...]’”.

⁴⁷ Para Dewey (2008, p. 81-82), a plenitude e espontaneidade da expressão vem da vivência acumulada de experiências de situações objetivas e ocorre para os que durante muito tempo estiveram absortos na observação do material relacionado e na reconstrução imaginativa do que veem ou ouvem. “A arte rompe a concha que oculta a expressividade das coisas experimentadas” (DEWEY, 2008, p. 118, tradução nossa).

⁴⁸ Merleau-Ponty (1971, p. 238) fala da visão como intencionalidade e como o sujeito passa da visão binocular para uma vista única: “a fixação do olhar é uma atividade prospectiva”(DÉJEAN, 1926, p. 110-111 apud MERLEAU-PONTY, 1971, p. 238), “é necessário olhar para ver”. Não se trata de sobrepor imagens, é uma outra imagem que se forma.

2.3 Fenda Cheia

Ainda um trabalho sequente veio ajudar a definir minha relação com a luz, o espaço, o cotidiano e o urbano. “Fenda Cheia” intitula vídeo que integrou a ocupação artística “Linha Tênuê”, na galeria “Espaço Piloto”, no dia 10 de junho de 2013; ocupação que reuniu trabalhos de alunos concebidos no contexto da disciplina “Tópicos Especiais em Poéticas Contemporâneas 1”, sob orientação da Profa. Karina Dias. Posteriormente, o vídeo teve também lugar na coletiva artística “EmMeio 5”, no Museu Nacional da República, em outubro de 2013, exposição conexas ao 12º Encontro Internacional de Arte e Tecnologia, tradicionalmente, promovido pelo Programa de Pós-Graduação em Arte da UnB. A figura a seguir (Figura 31) traz um *still* do mencionado vídeo, cuja seção ilustrativa encontra-se, aliás, em portfólio próprio no Vimeo (FENDA CHEIA).

Figura 31 - Douglas de Paula. Fenda Cheia. 2013. Vídeo. Dimensões variáveis. Canápolis



Fonte: *Still* de vídeo próprio.

O vídeo foi gravado em residência da cidade de Canápolis, MG, posicionando a câmera numa janela e apontando para uma fresta do muro que a defendia da rua. O horário escolhido beirava o crepúsculo. Era um momento de grande movimentação na casa, inclusive de TV ligada no cômodo da janela em questão, de forma que é difícil dizer como me afastei de todo aquele estado de ânimo para me ligar a um outro, completamente diferente, que domina o vídeo feito. É verdade que o áudio

original foi substituído por um outro sintetizado em computador, uma única nota⁴⁹, soada, continuamente, e aumentando, gradativamente, de volume à medida que a parte visual do vídeo se encaminha para o mencionado crepúsculo - aquele abandono da luz. Então, no vídeo, o som sobe conforme cai a visibilidade.

Vendo o vídeo, de início, posso pensar que seu objetivo seria o do *voyeur*: espiar a rua, ver quem passa, como passa. No entanto impressiona-me a forma com que decaem esses atores que passam, e crescem outros elementos como o esgotamento do tempo, a decadência da luz e uma espécie de crescimento do espaço recortado. São esses “não atores” que passam a dominar a cena. Nesse sentido, o vídeo parece cunhar um outro espaço-tempo para o qual teriam influído alguns fatores.

O primeiro deles seria localizado na “invisão” de que Dias (2010, p. 234-240) fala, essa provocação da memória e da imaginação, que, no vídeo, parece ocasionada pela privação gradativa da visão geminada com uma excitação progressiva da audição, trazendo, para usar a expressão de Dias, um “mundo que possui outro desenho” (2010, p. 241), que pode ser, conforme vimos no capítulo “1”, recorrendo a Damásio (1996, p. 119-232), uma intensa provocação de representações dispositivas da memória, que não conseguiria se finalizar num virtual, que não conseguiria encontrar sua correspondente imagem disposicional nos córtices sensoriais primários, restando, como referência, apenas a imagem sensorial e a emoção que ela provocaria, que se ligariam num sentimento, uma espécie do *invu* de Dias (2010, p. 234).

O segundo fator parece poder ser apontado no resultado da mediação constituída no vídeo. A explicação para isso estaria em que, normalmente, as frestas estreitas, os pequenos orifícios de espiar, tal como o buraco da fechadura, parecem amplificar o jogo de foco, de acordo entre os dois olhos ou, melhor dizendo, de desacordo entre eles⁵⁰, o que não mais ocorreria no vídeo, depois de captada a imagem, já que ele corresponde à captação de um único olho: a lente da câmera. Dessa forma, “Fenda Cheia” parece assassinar o *voyeur* já na captação da imagem, de modo que seu resultado não seria mais o constante jogo binocular a que estaríamos tão acostumados ao fazer a vista passar por estreitos, mas seria uma imagem assustadoramente bidimensional, que jogaria constantemente com a sensação de distância e consistência, confundindo próximo e distante, grande e pequeno, matéria e vazio. Trata-se de um trabalho que parece saber jogar, de modo muito simultâneo, com as pontas constituintes de suas ambiguidades, das contradições que parece propor.

⁴⁹ Durante a exibição do vídeo na exposição “Linha Tênuê”, encontrei-me com um músico que fruía o vídeo. Ele disse-me que a nota no vídeo era um “mi” e que essa nota tinha grande potência emocional.

⁵⁰ Basta reparar o *voyeur* das passagens estreitas. Sua cabeça não para, ele sobe, ele desce, adianta-se, afasta-se, não parece jamais satisfeito.

Então, esse outro espaço-tempo, cunhado pelo vídeo, para o qual me sinto projetado ao assisti-lo, para onde parece se dirigir meu esquema de corpo ou, antes, onde nasceria um outro de mim, parece-me imenso e ínfimo a um só tempo, um espaço em que esse outro sufocaria sua enormidade no ínfimo ao mesmo tempo em que se perderia miniaturizado no imenso, um espaço, a mim, de uma indecisão dramática porque de uma contradição pungente, realmente “indecidível”, verdadeiramente insolúvel, e, portanto, de uma angústia autêntica. Nele, sinto-me diante de algo que me convoca ao impossível, que me invoca e expulsa, uma passagem “impassável”, porta e barreira, uma espécie de eterno, um momento sem fim a ser infinitesimalmente vivido porque um parto crescente e inexorável para uma espécie de morte.

De certo modo, “Fenda Cheia” pode ser considerado um outro de “Fenestra”. A diferença estaria no ponto de partida e de chegada do olhar. Em “Fenestra”, posso ser o *flanêur* que é convidado a se tornar *voyeur*, posso espiar da rua para o interior. Em “Fenda Cheia”, posso espiar da janela, pela fenda, fazendo, da rua, meu alvo. Em ambos, pode haver uma inversão da lógica do olhar, um assassinato do *voyeur*. “Fenestra” parece transformar o instrumento de ver - a janela - naquilo que é olhado. Em “Fenda Cheia”, a fresta de olhar parece convertida na própria paisagem que é vista. Enquanto, em “Fenestra”, o alvo de meu olhar é uma luz interna - capaz de tragar minha imaginação de *flâneur*⁵¹, como faria a uma mariposa, tornando-me um sonhador de abrigos, um habitante dos “verticantes”⁵² da cortina -, “Fenda Cheia” protagoniza-me a luz da rua - capaz de assassinar meu olho de *voyeur*, ameaçando e despertando o sonhador de conchas e cavernas dentro de mim, como possivelmente diria Bachelard (1978, p. 267-286). Em todo caso, projeto meu corpo; um outro de mim parece viver a iminência de atravessamento de um espaço-tempo dos “verticantes” da luz e da sombra.

Então, se “Fenestra” revela-me a matéria primordial das imagens feitas a computador – a luz -, “Fenda Cheia” mostra-me que essa luz pode ser trabalhada como paisagem vista no interior, como simulacro de estímulos urbanos externos e mesmo distantes, que a luz (que irradiaria de uma moldura-profundidade para a rua e fertilizaria a imaginação do transeunte) dialogaria com a luz que atravessaria a *fenestra* também para o interior. Se, por um lado, o destino de uma seria a origem da outra, por outro, ambas caminhariam para o sonho desperto, seriam a mescla da impressão íntima do sensório, urbano e comum. Apenas da rua, seria possível sonhar com a luz que vem de dentro;

⁵¹ “O termo flâneur é de origem francesa e não possui tradução direta para o português, mas pode ser compreendido como ‘observador anônimo’, ‘passante anônimo’, ou ainda, como ‘transeunte anônimo’” (ALCÂNTARA, 2010, p. 1158).

⁵² Os horizontes verticais.

apenas do interior, seria possível sonhar com a luz que vem da rua e oferece contornos na parede: sombras que andam com carros e seus faróis, ajudadas por sons distantes que se amalgamam e concorrem para a eminência de um espaço potencialmente “psicossensipenetrável” na superfície. Dessa forma, a janela relampejaria para dentro e para fora, seria a pele de dois mundos íntimos num só: enquanto o *flâneur* vaguearia a rua para fixar o “quadro-luz” da *fenestra*, o ser cavernoso miraria a luz entrante para vaguear a memória, encarar seus horizontes⁵³, formar suas paisagens.

Foi sob essa inspiração que deliberei amplificar a *fenestra*, rebatendo-a também para dentro, pela concepção de um trabalho com os simulacros e a memória da luz, abordado a seguir.

2.4 “Fantomias”: os simulacros da luz

Poderiam as imagens projetadas a partir do computador dar-nos interfaces-lugares capazes de definir a luz como espaço vivente e a viver? Se, hoje, o espaço racionalizado parece ceder novamente lugar a um espaço vivido que foi sendo apagado a partir do Renascimento⁵⁴, seria possível ver, em algumas apropriações feitas das imagens-luz do computador, algo da luz que atravessava os vitrais das igrejas góticas na Idade Média? Luz da qual Didi-Huberman fala como “matéria imageante” (1990, p. 40, tradução nossa), a qual sugere ter sido experimentada como entidade de encontro com o corpo, uma espécie de presença, metáfora da encarnação.

Comparar a imagem-luz do computador às luzes entrantes dessas catedrais equivale a trabalhar a luz como luz. Do ponto de vista estético, trabalhar a luz como luz parece encontrar guarida na ideia de Martin Heidegger (1977, p. 36-39) sobre a matéria da obra. O autor afirma que a matéria da obra não deve ser escondida na obra. Refere-se à terra como matéria da obra, dizendo que “a obra deixa que a terra seja terra” (HEIDEGGER, 1977, p. 36). Em meu trabalho, essa matéria não é a terra, mas a luz; luz que é pretendida ser apresentada como tal. Heidegger (1977) afirma que a obra faz nascer um mundo produzindo a terra (a matéria). Nesse meu trabalho com simulacros da luz, a ideia é de que obra faça um mundo fazendo luz.

Essa atenção à luz é algo já da infância, um hábito, lenta e desavisadamente construído, de olhar para confidenciar-me, olhar para onde não estamos acostumados a olhar ou para onde não

⁵³ Anne Cauquelin (2011, p. 105) parece falar de horizonte como linha de encontro, ficção, entidade privilegiada da percepção, algo que vejo como gêmeo desse mundo criado numa experiência estética de que Dewey (2008) fala. Em comunicação pessoal proferida no dia 16 de junho de 2013, a Profa. Karina Dias parece trazer mais luz à proposta de Cauquelin ao dizer que a autora desenvolve a noção de horizonte e abertura até chegar à arte como ficção. Para a professora, “toda abertura é um horizonte”. Para ela, esse horizonte é limite, fratura e, ao mesmo tempo, transbordamento. Em suma, todas essas referências parecem falar de horizonte como contradição vivida, abordada no capítulo anterior.

⁵⁴ Como lembrou a Profa. Karina Dias em comunicação pessoal proferida em aula do dia 06 de junho de 2013.

deveríamos olhar, olhar para encontrar a companhia duvidosa desse outro de mim nas coisas; esse outro que me devolve um olhar íntimo, que contemplou minha estupefação infantil diante dos reflexos viscosos de um armário sombrio, cristal antropomórfico, crisálida negra; esse outro que fez face à janela molhada de luz da rua; uma luz que escoava pelos vincos do vidro, a compor, com as sombras, personagens que reivindicavam, para si, os restos de cânticos litúrgicos longínquos, transtornados pelo vento noturno; esse outro que parece me aguardar, até hoje, no clube, enquanto observo os reflexos da piscina bruxulear pela parede, para subtrair-me à multidão, a seu ser repleto, e atirar-me nesse vazio no meio do tudo de todos. O trabalho de doutorado revelou meu cultivo do hábito de dilatar e adensar “entretempos” e “entre-espaços” desprezados pelo discurso, de aproveitamento do tempo, típico da forma social que temos assumido e vivido, como lembra Dias:

A visibilidade contemporânea parece exigir mais do que nos é dado a ver. Uma exigência que passa pela sensação de perda sobre/do mundo que nos cerca, uma perda originada pelo ritmo acelerado de nossas vidas, pela rapidez com que passamos pelos espaços. Não estaria aí a explicação do sentimento de que sempre há algo a mais para se ver, como se a extrema velocidade nos desse a certeza de que tudo que poderia ser visto e experimentado não o foi? (DIAS, 2010, p. 167-168).

Falo, então, de tempos e espaços pouco reivindicados: os breves momentos de espera que podem permitir “imensificar” um mundo minúsculo ao pé do chão; os intervalos nas conversas de rodas de amigos, que potencializam a busca por uma paisagem na espuma da bebida ou no reflexo do copo; o “vagar” de uma mesa a outra, numa festa, para permitir-se ameaçar pelas sombras do jogo de luzes; o “voltar” da padaria, pela manhã, e permitir-se anoitecer a copa de uma árvore soprada pelo vento, contra a luz do sol... permitir-se liquefazer o centro dessa copa para, a seguir, “safirizar” e “ouvir”⁵⁵ seus vãos luminosos para dar-lhes corpo, espessura e, ao mesmo, atravessá-los... “presentificá-los” e dar pela falta deles.

Como visto, para Dewey (2008, p. 33), a experiência estética deriva de ecos das disposições adquiridas nas relações primitivas do ser vivo com seu ambiente. Trago, então, as disposições adquiridas de minha relação com a luz - Pólux - e, em consequência, com seu Castor⁵⁶, a sombra. E não se trata de querer saber a luz, mas, ao contrário: estranhá-la no seu “em-si-diante-de-mim” como possivelmente gostaria Didi-Hubermann (1990).

No prefácio de "*In Praise of Shadows*", traduzido para o português como "Elogio da Sombra", do novelista japonês Junichiro Tanizaki (1977), Charles Moore (1977) lembra que, no ocidente, nosso

⁵⁵ Ouvir na imaginação, ouvir com os olhos, como acreditaria Merleau-Ponty (1971, p. 235-241).

⁵⁶ Permito-me, neste ponto, essa analogia mitológica para enfatizar a inseparabilidade da luz e da sombra, como sugere Junichiro Tanizaki (1977). Na mitologia, Castor e Pólux são irmãos gêmeos, filhos de Júpiter e Leda. Tendo participado de diversos episódios juntos, eram inseparáveis e, com morte de Castor, Pólux oferece a própria vida a Júpiter pela do irmão. Júpiter então permite que fiquem juntos, alternadamente, um dia na terra, outro no céu (BULFINCH, 2002, p.194).

aliado mais poderoso sempre foi a luz. Tanizaki (1977, p. 31, 37) fala de uma espécie de obsessão do homem ocidental no sentido de erradicar a sombra com a luz. Isso se torna mais curioso se lembrarmos em que sentido são comumente aplicadas expressões como: "luz no fim do túnel", "está claro", "luz da minha vida", "iluminar o caminho" ou "você vai brilhar" para encontrar o lugar mais comum da luz em nossa cultura: o bem, o positivo, a salvação, a glória, a solução definitiva. É isso também o que parece sugerir grande parte da produção audiovisual popular, de comerciais a desenhos animados envolvendo heróis e vilões⁵⁷. Na internet, também é fácil constatar esse lugar com algumas buscas. Procurando, no *Google*, expressões como "vida", "força do bem", "felicidade", "alegria", por exemplo, não será difícil encontrar diversas imagens em que a luz é trabalhada no mesmo modo discursivo⁵⁸. Uma imagem propalada no Facebook (FACEBOOK), assinada pelo chargista Genildo (GENILDO) (Figura 32), por exemplo, trazida a seguir, parece ilustrar, com perfeição, o uso comum do discurso da luz como solução.

Figura 32 - Genildo. Charge



Fonte: Ferreira Dias e Noites⁵⁹.

Pensar como esses discursos se construíram a partir do fenomênico, passando por diversas instâncias, vozes e condições, seria matéria para uma outra tese. Partindo da própria percepção, o

⁵⁷ Comumente, os heróis são caracterizados com cores mais claras; e os vilões, com cores mais escuras. Os seriados "Heman" e "She-ha", por exemplo, muito celebrados pelas crianças nos anos 1980, dividem nitidamente seus personagens entre bem e mal a partir das cores. Em "She-ra", a oposição entre bem-luz e mal-sombra chega a ser nomeada: do lado do bem, há "Esperança da Luz", uma espécie de mentor da protagonista; e, do outro lado, do mal, uma feiticeira de nome Sombria.

⁵⁸ Em 9 de outubro de 2014, pesquisei essas palavras no Google e contei 81 imagens em que havia uma espécie de brilho irradiador, ainda que mais discreto ou suave. Para garantir que não foi um golpe de sorte, busquei pelos antônimos dessas palavras e encontrei apenas 10 imagens com esse mesmo brilho. Em apenas 2 delas, esse brilho não pareceu ter o sentido de saída ou esperança.

⁵⁹ Disponível em: <<http://ferreiradiasnoites.blogspot.com.br/2013/08/genildo-o-lado-feliz.html>>. Acesso em: 18 out. 2014.

que posso adivinhar é que, em algum ponto desse caminho, essas formas de ver forjaram-se e secularizam-se, incorporaram-se à nossa cultura, à nossa linguagem, mas poderiam ter tomado outras direções, o que parece bastante plausível quando vemos Tanizaki (1977) reparar a diferença de abordagem entre ocidente e oriente relativamente à luz e à sombra.

Dessa forma, não me parece originário falar da luz como solução, mas, sim, algo tão condicionado quanto ver pirilampos como estrelas ou fadinhas boas. Afinal, não faltam produções audiovisuais de massa em que elas – fadinhas - figuram como pequenas fagulhas aéreas⁶⁰. É algo que faz os vagalumes parecerem fáceis. Contudo me é absolutamente indelével o misto de fascinação e terror que vivi quando fui surpreendido por pequenas intermitências verdes a saltar do breu de uma noite no campo, num ponto da infância. Não sei precisar se foi um momento estético, mas, certamente, foi um momento de emoção e sentimento no sentido damasiano. Quando me lembro desse momento, parece-me artificial ver vagalumes como estrelas, por exemplo. Parece haver algo de mais visceral nessas pequenas luzes verdes, parecem solicitar o corpo de modo mais emergencial, movendo-se, aproximando-se, afastando-se. Mas não fazem isso de forma "honestas": em intermezzos, escondem-se, virtualizam-se, como pontas de agulhas que costuram misteriosamente a noite. Requerem instantes de uma imaginação das distâncias, de uma intuição proxêmica de defesa. Se, depois de certo tempo, parecem brincar, não deixam, contudo, à vontade. Talvez, a Disney tenha-nos acostumado com as fadas, mas, de minha parte, digo: não confio nelas.

Qualquer um que se tenha dado a oportunidade de experimentar os pós-eventos, os espaços deixados, "o espaço depois do espaço", terá tido a oportunidade de dar-se conta do artificialismo e do condicionamento da visão de uma luz positiva para aceder à experimentação crua da luz e descobrir sua forma subtrativa, muito antes problema que solução. Bachelard (1994, p. 3-86), aliás, comenta a dificuldade humana de abordar objetivamente, na Ciência, o tema do fogo, da luz, e diz: "Lá onde a luz não encontra nada a fazer, nada a separar, nada a unir, ela passa [...] Portanto, nos espaços infinitos, a luz não faz nada. Ela espera o olhar. Espera a alma" (BACHELARD, 1994, p. 156).

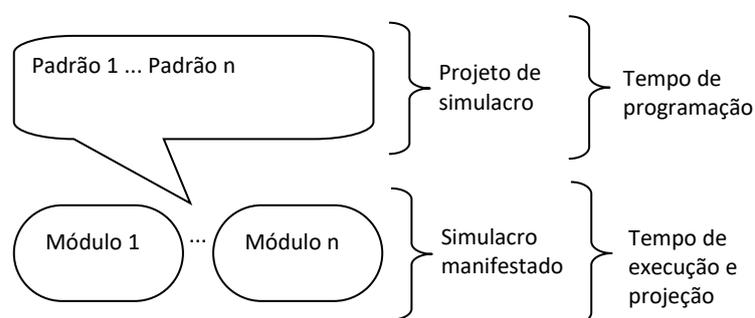
Acender uma luz pode abrir fissuras, fazer nascer mundos, levar à compreensão de que seus horizontes só podem se dar no seu jogo com sua gêmea "má", a sombra. Juntas, elas intercalariam seus papéis entre atividade e obediência, presença e ausência, volume e passagem. São esses os horizontes que me conduzem, isto é, busco atingi-los em minha própria percepção enquanto, como gostaria Dewey (2008, p. 52-58), transito entre fazer e sentir para produzir os simulacros de luz propostos.

⁶⁰ Vide a fada Sininho, da Disney.

Mas, em meu caso, trata-se de um “fazer-sentir” um tanto diferente do desenho, por exemplo, em que o olho, a mão e o cérebro parecem ter ensejo de uma participação mais unívoca no tempo. Na verdade, a feitura de cada proposta de simulacro envolve duas etapas que se chamam reciprocamente até que ela se conclua. Primeiramente, há um “fazer” que busca programar, no computador, padrões sonoro-visuais que deverão se atualizar em módulos; módulos que poderão ser combinados em tempo de execução e projeção. Esse “fazer” solicita um esforço da imaginação e da memória no sentido de que é preciso ter em mente as possibilidades de espaços de projeção quando da produção desses padrões no computador. Quando ficam prontos, esses padrões podem ser usados para atualizar módulos que podem ser projetados em espaços diferentes, em horários diferentes. Partindo disso, é possível falar de um segundo “fazer-sentir”, mais próximo do que seria o “fazer” de um desenho, pois, nesse momento de projeção, os módulos podem ser criados ou destruídos dinamicamente e ser ajustados para compor o simulacro em criação; ou seja, é possível configurar como aderem à superfície modificando seu padrão formal, tamanho, proporção, posição, orientação e brilho. Dependendo dos resultados, posso voltar, ao computador, para alterar os padrões programados e, assim, sucessivamente, até atingir o resultado de projeção ou proposta de simulacro desejada.

O esquema a seguir (Figura 33) busca dar conta da relação entre os entes mencionados: padrão, módulo e simulacro. No processo de criação de cada proposta de simulacro, padrões são desenhados, animados e programados no computador. Depois, já em tempo de projeção, o programa correspondente ao conjunto de padrões é executado, possibilitando a criação, configuração e combinação interativas de módulos sonoro-visuais no sentido de formar ou dar corpo à instância, em formação, da proposta ou projeto de simulacro pertinente.

Figura 33 - Relação entre padrões, módulos e simulacros

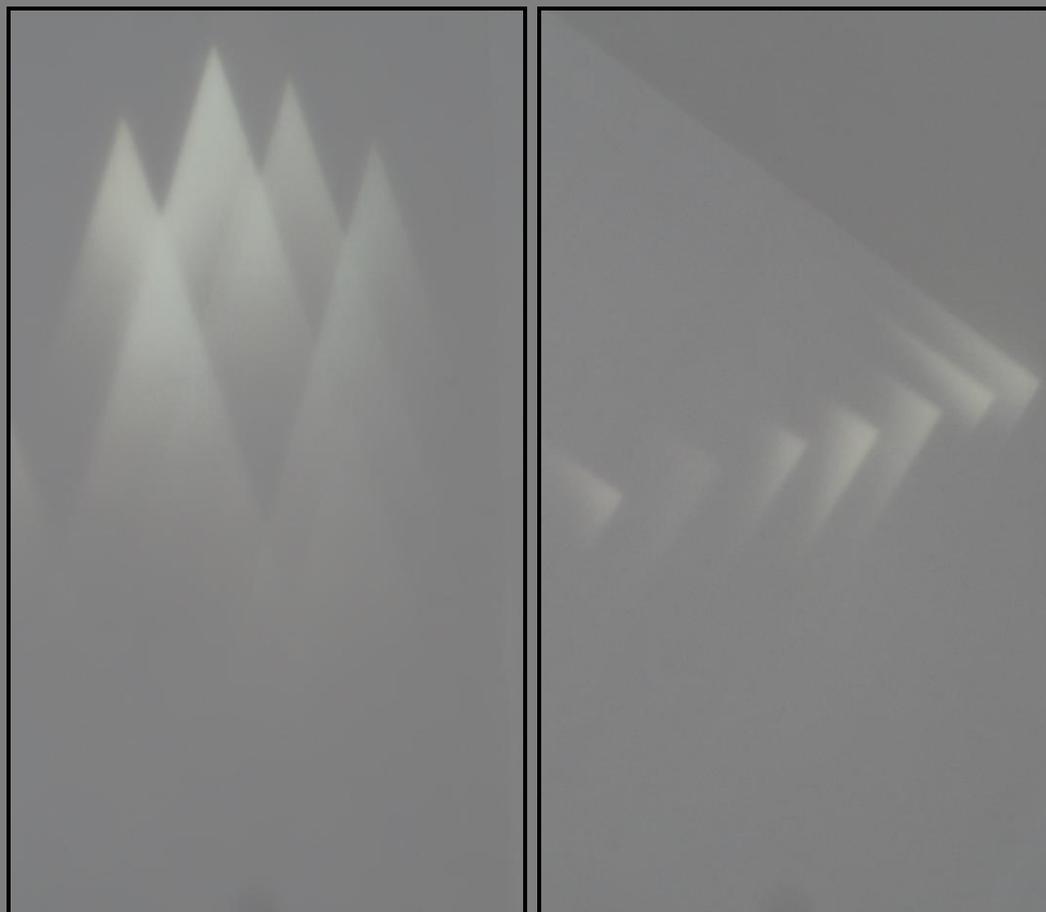


Fonte: elaboração própria.

Assim, cada programa, conjunto de padrões ou projeto de simulacro, corresponde também a uma proposta bastante versátil de instalação-intervenção artística, de modo que cada proposta pode ser levada a diferentes lugares do cotidiano e, lá, ser instanciada, transformada, configurada,

customizada, segundo as características das superfícies de projeção disponíveis e/ou escolhidas e conforme a luminosidade local, de modo que uma mesma proposta pode originar diversos simulacros distintos segundo as condições de cada exposição. A Figura 34, a seguir, ilustra diferentes instâncias projetivas de um mesmo projeto ou proposta de simulacro.

Figura 34 - Projeções diferentes a partir de uma mesma proposta de simulacro ou conjunto de padrões



Fonte: registro próprio.

Essa configurabilidade permite não só construções ou instâncias diferentes a partir de uma mesma proposta de simulacro, mas também que haja diferenças entre os módulos de uma mesma construção. Quer dizer, os módulos não só podem ser diferentes entre si em diversos aspectos, como orientação, tamanho e brilho, como também podem compor ritmos formais no todo de sua combinação (Figura 35).

Figura 35 - Projeção com ritmo entre módulos



Fonte: registro próprio.

Fora isso, a programação, nos padrões, permite que os módulos possuam velocidades diferentes de animação, o que acrescenta mais variabilidade entre eles; ou seja, esses módulos não fazem os mesmos movimentos a um só tempo. Enquanto um está no quadro “16” da animação correspondente ao seu padrão, por exemplo, o outro pode estar no quadro “324”. Além disso, os padrões preveem também a variação da própria velocidade de animação, quer dizer, um módulo que, de início, estivesse movendo-se lentamente, poderia ser acelerado, assim como um que estivesse movendo-se mais rapidamente poderia ser contido com o passar do tempo. Acredito ser essa variedade uma das características fundamentais para construir um simulacro perceptivamente desafiador, que não permita a detecção de um ciclo. É no que Dewey (2008, p. 185-189) parece confiar uma dimensão do estético ao elogiar a variação em detrimento da repetição, sem, contudo, admitir confusão ou desordem. O autor até sugere que o ritmo, na obra, vem da relação humana, do artista, com o ambiente e seus ritmos: “uma lagoa e suas ondas, uma luz que cintila, as ramas mexidas pelo vento, o “bater” de asas de um pássaro [...] as sombras mutáveis das nuvens num prado [...]” (DEWEY, 2008, p. 175, tradução nossa). De fato, podemos jamais nos cansar de observar esses fenômenos e, só racionalmente, por abstração, atribuir-lhes um caráter repetitivo, já que, na maior parte das vezes, os abandonaríamos sem conseguir sensorialmente assimilar um ciclo, ou seja, saber o que vem antes ou depois do que e quando. Antes disso, podemos ser atraídos por outro estímulo, satisfazer-nos com a racionalização feita ou, quem sabe, até nos cansarmos da evolução que observamos.

Cada padrão possui também um controle de sons a ser emitidos no sentido de garantir variabilidade não só de opções sonoras, mas também de intervalo em que esses sons são executados; ou seja, existe uma preocupação não apenas com a variedade e ritmo visuais, mas também sonoros.

Para testar e executar esses padrões, adaptei espaços residenciais próprios, que terminaram por se configurar como espaços ensaísticos e laborais temporários, em que pude dispor *notebook* conectado a projetor multimídia, amparado por um tripé regulável de bandeja ajustável, sendo o projetor ligado ao *notebook* por cabo VGA de comprimento adequado. Todo esse material podia ser transposto para local específico assim que surgisse oportunidade de exposição para um espectador determinado, de modo que a fiação pertinente recebesse adequado trato visual no sentido de ser ocultada caso cruzasse com o campo visual desse espectador.

Examinemos, a seguir, as propostas de simulacro aplicadas junto a espectadores, no intuito de compreender como surgiram, foram avaliadas e desenvolveram-se até sua "finalização"⁶¹ e aplicações; aplicações que delibei chamar também de "fantomias". "Fantomia" seria a junção de *fantôme* com o sufixo "ia"; sufixo "que ocorre em substantivos abstratos e derivados de adjetivos e que traduz a ideia de qualidade ou defeito" (INFOPEDIA, 2003). Assim, com "fantomia", quero falar da qualidade do que seria como um *fantôme*, do que seria "fantonímico". *Fantôme* é a tradução francesa para fantasma (MICHAELIS, 2017). A palavra "fantasma" vem das gregas *pháinen*, *phantázein*, que querem dizer: fazer aparecer, mostrar - palavras cujos significados estão ligados a *phos*, luz, que mostra tudo que há para ver -; ao mesmo tempo, "fantasma" é aparentada da palavra "fantasia", que remete a algo que não é real no sentido de existir apenas na imaginação (DICIONÁRIO, 2008). Assim, com "fantomia", quero falar do que se mostraria "aqui" e "agora", mas também estaria perdido, distante, na imaginação, no sentimento; algo entre o "real", o "presente", o visível, e o imaginário, o virtual, o "ausente". As mencionadas aplicações ou "fantomias" foram precedidas de ensaios que podem ser compreendidos pela visualização de vídeos em canal próprio no Youtube (FANTOMIAS).

2.4.1 Proposta "1": uma cortina de presenças e passagens

Esta proposta derivou diretamente de "Fenestra". A ideia inicial foi simular uma fresta de luz entrada pela lateral de uma cortina qualquer. Para isso, foi implementado um padrão semelhante a

⁶¹ Entre aspas porque, na verdade, sendo cada proposta um projeto, uma teia de possibilidades, só poderia se finalizar em cada exposição de que tomasse parte.

uma intermitência luminosa que, no computador, estabeleceu-se, de início, como na figura a seguir (Figura 36).

Figura 36 - Intermitência luminosa na tela do computador



Fonte: registro próprio.

Mas, se o espectador visse o simulacro da Figura 36 como fresta simplesmente, ainda que este tivesse uma intermitência incomum, possivelmente resolveria rapidamente a questão, sem dar ensejo a qualquer possibilidade de emergência estética. Então, foi preciso trazer, da memória, mais um outro elemento, ao menos, para chocar-se com o primeiro. Concluí que a mancha seria o contraponto perfeito: sim, entre luz e mancha na parede. A projeção deveria ser, então, bem suave. Meu objetivo era provocar uma confusão sobrepondo visão e imaginação relativamente ao modo com que essa intermitência luminosa se recolhia sobre si mesma e se desdobrava de si mesma; quer dizer, trazer a dúvida sobre se ela estaria sendo vista ou imaginada. Isso seria ajudado pelo fenômeno de persistência da visão ou saturação retiniana⁶². Trabalhei, então, até me sentir sob esse efeito quando olhava para a projeção construída. O resultado foi bastante satisfatório e realmente sutil. Cheguei, de fato, a uma dúvida: não sabia se olhava para uma mancha de luz ou uma luz que entrava, se me adiantava a seu movimento ou o seguia. Nisso, pude ainda atingir aquela sensação de facear algo autônomo, algo que podia sentir como uma espécie de presença de um ausente. Então já não se tratava de uma fresta qualquer; mas uma fresta que "andava", que se varria a si mesma

⁶² Israel Pedrosa (2008, p. 107) fala sobre esse fenômeno: como necessitamos de certo tempo de latência para captação, o tempo de desaparecimento do estímulo visual na retina não é imediato, fazendo com que, no ato visual, haja sempre uma superposição de imagens.

sutilmente, recolhendo-se e desdobrando-se lenta e suavemente, tremeluzindo. Em suma, julguei, a partir da própria percepção, ter alcançado algo com potencial estético. A imagem a seguir (Figura 37) dá ideia desse resultado.

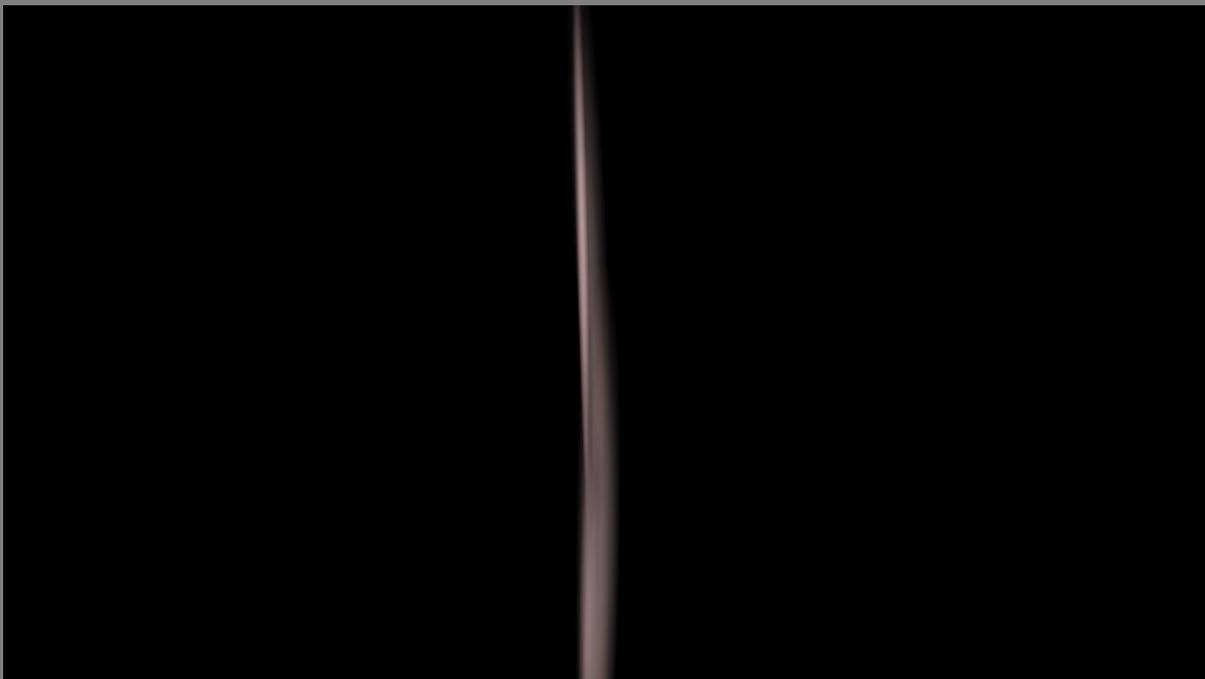
Figura 37 - Nova intermitência luminosa projetada - Proposta 1



Fonte: registro próprio.

Essa nova intermitência foi conseguida combinando quatro instâncias da intermitência correspondente à Figura 36, permitindo chegar a um simulacro de fresta mais sofisticado e variegado em termos de forma e movimento. A Figura 38, a seguir, ilustra essa nova intermitência na tela do computador.

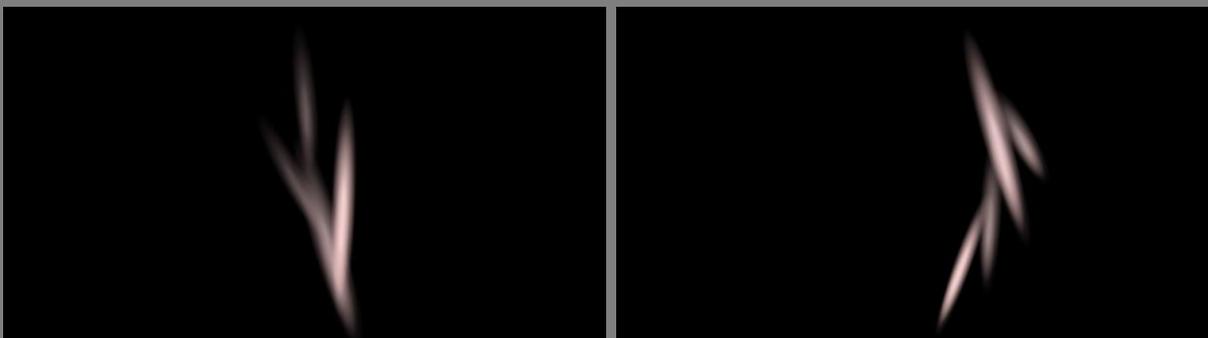
Figura 38 - Nova intermitência luminosa, vista na tela do computador



Fonte: registro próprio.

Na verdade, seria possível, em tempo de projeção, realizar diversas composições ramificadas com esse único padrão, como mostrado a seguir (Figura 39).

Figura 39 - Duas opções de combinação do módulo visual inicial (Figura 36), vistas na tela do computador



Fonte: registro próprio.

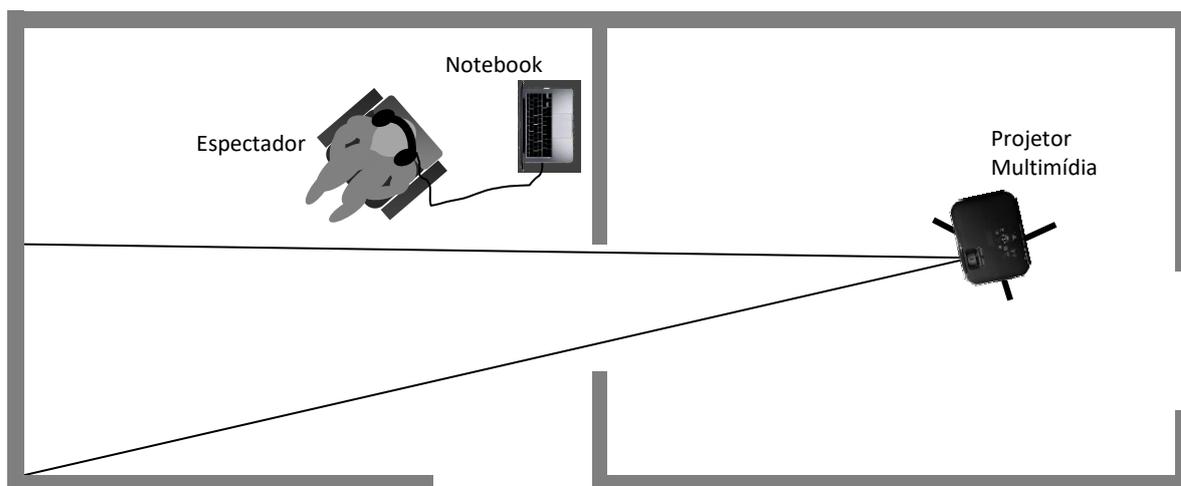
Contudo a implementação dessa ideia encontrou uma grave barreira: a dificuldade de projetar, em ângulo, na junção de cômodos comum à maior parte das construções. Esse problema decorreu, na verdade, de um outro, bem mais grave, na medida em que impactava todas as propostas enquanto instalações. Este outro problema foi o barulho e a presença visual do projetor multimídia disponível. Como o objetivo era fazer o espectador focar as propostas de simulacro, no sentido de sondar a qualidade estética de sua experiência, era preciso anular, quanto possível, outros estímulos; ou seja, evitar grandes alterações no cômodo em que se dava a projeção.

Nesse sentido, parece irônico que a principal peça das instalações propostas, aquela que projeta a imagem, a faz acontecer, o projetor multimídia disponível, fosse também o maior problema por seu barulho, por sua presença visual e também por seu contraste insuficiente. Foram tópicos que precisaram ser, no mínimo, amenizados.

A questão do barulho e da presença visual foi amenizada a partir da combinação de duas ações: 1) colocar o projetor multimídia num cômodo diferente do de projeção, diferente do cômodo previsto para a acomodação do espectador; quer dizer, distanciar espectador e projetor multimídia, conforme a figura a seguir (Figura 40), e 2) providenciar *headphones* de qualidade, com recurso de redução, ao menos parcial, de ruído exterior.

Com a configuração representada a seguir, o espectador poderia voltar-se para o estímulo, ficando outros elementos fora do campo de seus sentidos; ou seja, o objetivo foi, quanto possível, fazê-lo esquecer-se de que estaria em meio a uma instalação e de frente para uma projeção multimídia.

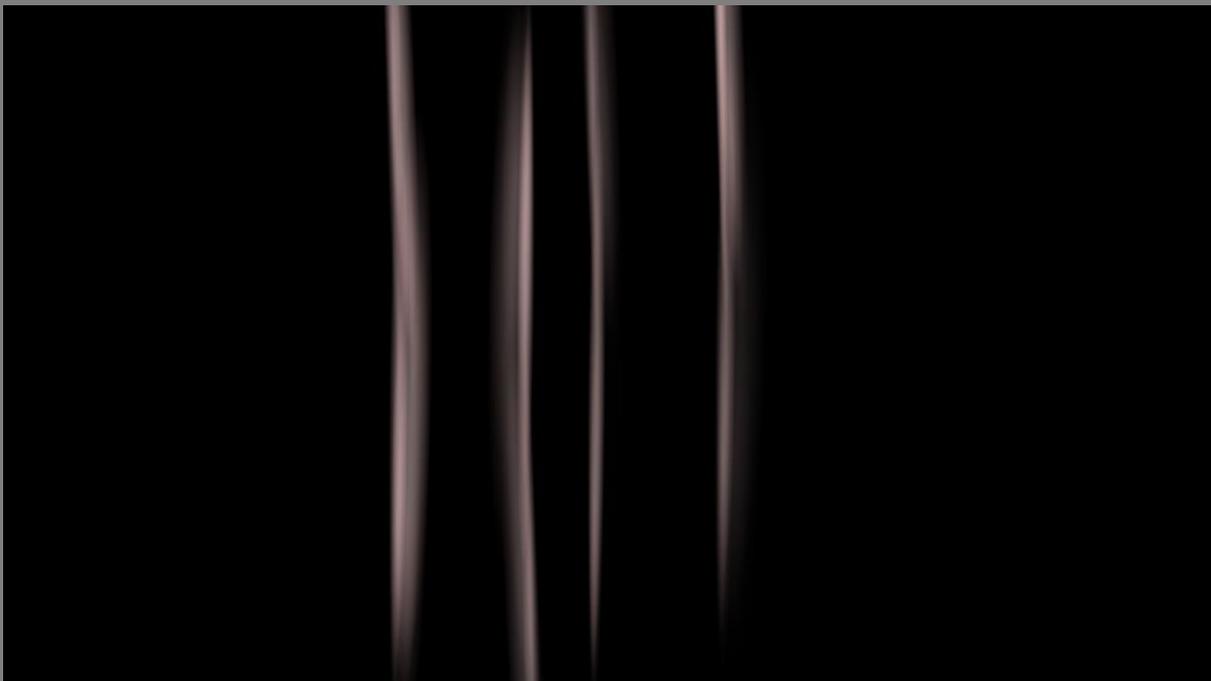
Figura 40 - Esquema plantar de instalação para proposta "1"



Fonte: elaboração própria.

A partir dessa solução, ocorreu a possibilidade de trabalhar o padrão criado de outra forma: projetá-lo na cortina, converter a fresta na luz que atravessa o tecido. Em outras palavras, retornar quase que completamente à "Fenestra", vê-la por dentro, como a tela que filtra a luz da rua. Foi, então, uma questão de combinar esses módulos verticais, como nas próximas figuras (Figura 41 e Figura 42).

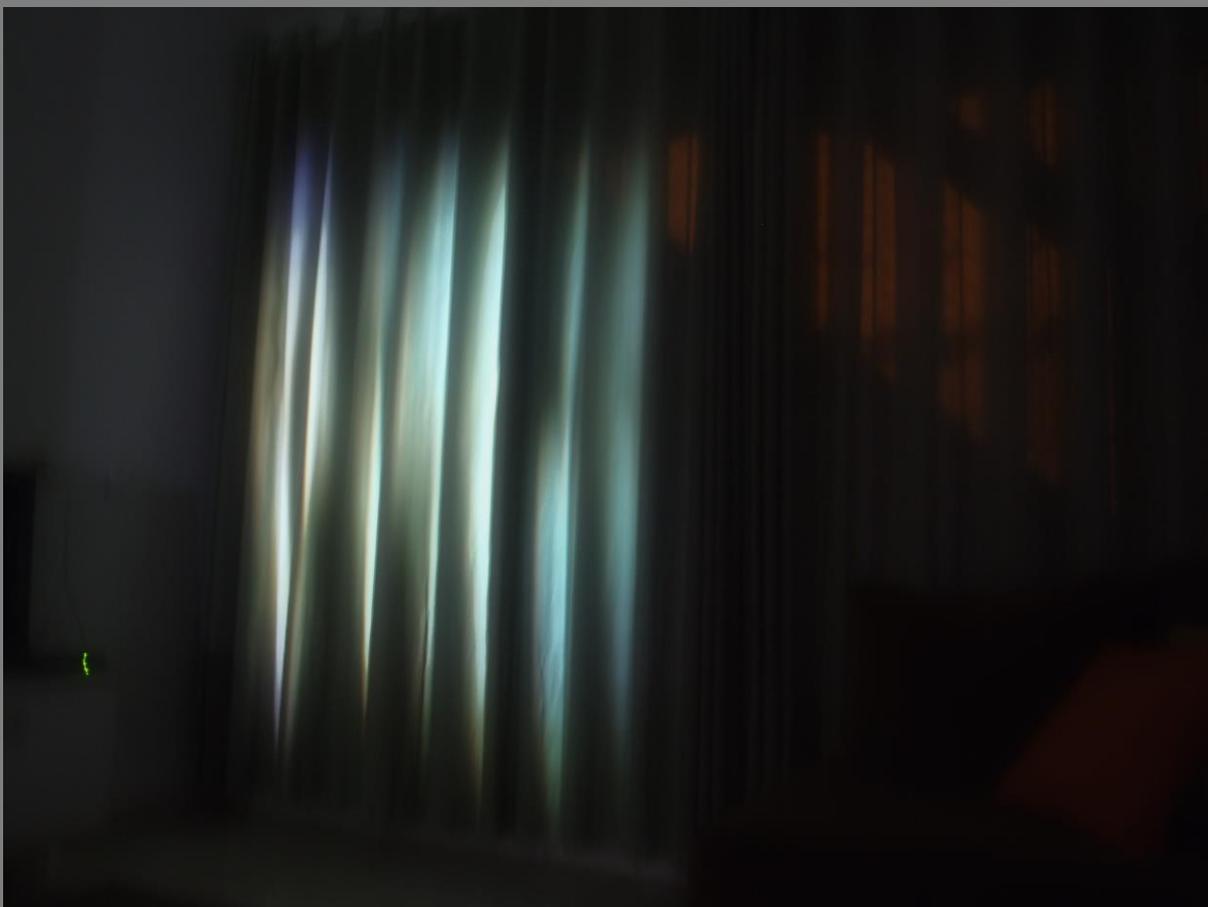
Figura 41 - Combinação de intermitências verticais, na tela do computador



Fonte: registro próprio.

Projetados numa cortina, esses módulos ficariam então como a seguir (Figura 42).

Figura 42 - Combinação de intermitências verticais projetadas em cortina



Fonte: registro próprio.

A projeção na cortina também passou pelo crivo *aisthético*. Era preciso identificar seus horizontes para aprová-la. E eles foram encontrados. Na verdade, considero que cada verticalidade luminosa já traz, em si, algum potencial estético. Esse potencial estaria na generalidade da pulsação que propõe, que evoca lugares distintos da memória das coisas que, ao chocarem-se, podem produzir um indefinido, um “indecidível”, um “não sei quê” dentre as variações luminosas das coisas: a intermitência da luz diurna que entra pela janela, suavemente entrecortada pela passagem lânguida das nuvens; o tremeluzir de chamas na noite; o balanço variante e incerto da luz nas lâminas d'água etc.

O conjunto alinhado dessas verticalidades parece abraçar essa generalidade das intermitências e ir além. Juntos, esses tremeluzentes verticais não deixam decidir se a cortina balança... Na cortina, encontro, de fato, um lugar para habitar como gostaria Heidegger (2008, p. 131) ou Bachelard (1978, p. 272-329), encontro esse mundo que faço nascer, como apostariam Dewey (2008, p. 302) e, mais uma vez, Heidegger (1977, p. 38). Reencontro a própria *fenestra* em

seus gomos de espaço primordial a ser atravessado ou a atravessar-me, ora na luz, ora na sombra. Se atravesso a luz, sou olhado pela sombra. Se atravesso a sombra, é a luz que me olha então. Trata-se de uma experiência que me faz lembrar da observação de Bachelard (1994, p. 133-136) acerca de Edgar Poe. Para o autor, o fogo, em Poe, é água, é água disfarçada de fogo; fogo que sempre escorre. Começo a perguntar-me se, em meu trabalho com a luz, não seriam outros elementos que interviriam, que se ocultariam, que dariam pistas de seu recalque, resistindo, insistindo... Aberturas e resistências, passagens e obstáculos, ausências e presenças, ocios e saliências... Quando presença, também perigo... quando passagem, também ausência...

Parece haver um jogo entre a luz e a sombra em que uma altera constantemente o estado da outra entre corpo e passagem; elas se remetem reciprocamente; pareço diante do que Didi-Huberman (1998, p. 33) chama de jogo anadiômeno, de vai e vem, ou do que Dewey diz sobre “cada movimento da experiência, ao completar-se, [voltar] a seu começo” (2008, p. 190, tradução nossa).

2.4.2 Proposta "2": disputas de luz e sombra pela janela

Na segunda proposta de simulacro, a luz “entrante” continua sendo a inspiração. Se, na primeira proposta, falo de uma luz intacta; na segunda, busco uma luz impura, já recortada de outras presenças: as sombras de outros que ela – a luz - intercepta no seu trajeto, sem, porém, anular-se como parte ativa. É na disputa por esse protagonismo entre luz e sombra que vejo o potencial estético dessa proposta.

A implementação dessa proposta começou, então, de modo bem simples: testando a projeção de uma luz recortada por uma silhueta vegetal. Já nesse primeiro teste, o potencial da proposta ficou bem evidente, mas ainda foi preciso trabalhar mais, na medida em que não julgava ter atingido o grau de “indecidibilidade” suficiente acerca da parte percebida como ativa na imagem: se luz, se sombra. Ainda havia predomínio da sombra como personagem, e foi preciso eliminar o momento em que identificava, com clareza, a silhueta utilizada. Foi preciso trazer a imagem um pouco mais para o lado de uma luz ativa na disputa com a sombra. Era necessário que essa luz não fosse apenas fundo de sombra. Assim, percebi, nela, potencial para ser também reflexo, cristal, vivente. Seu “indecidível” deveria, então, balançar-se entre ânima e inércia; ora ânima da luz e inércia da sombra, ora ânima da sombra e inércia da luz.

Figura 43 - Primeira opção da Proposta "2" de simulacro



Fonte: registro próprio.

Nota: À esquerda, a imagem na tela do computador. À direita, a mesma imagem projetada.

A figura anterior (Figura 43) dá ideia da diferença entre a imagem estar na tela do computador e estar projetada numa parede. A imagem projetada, congelada como nessa figura, não dá ideia do quanto ela, em movimento, entregava a silhueta, tornando necessário aumentar a entropia. Trabalhando mais essa proposta, o resultado alcançado ficou como na próxima figura (Figura 44).

Figura 44 - Segunda opção da Proposta "2" de simulacro



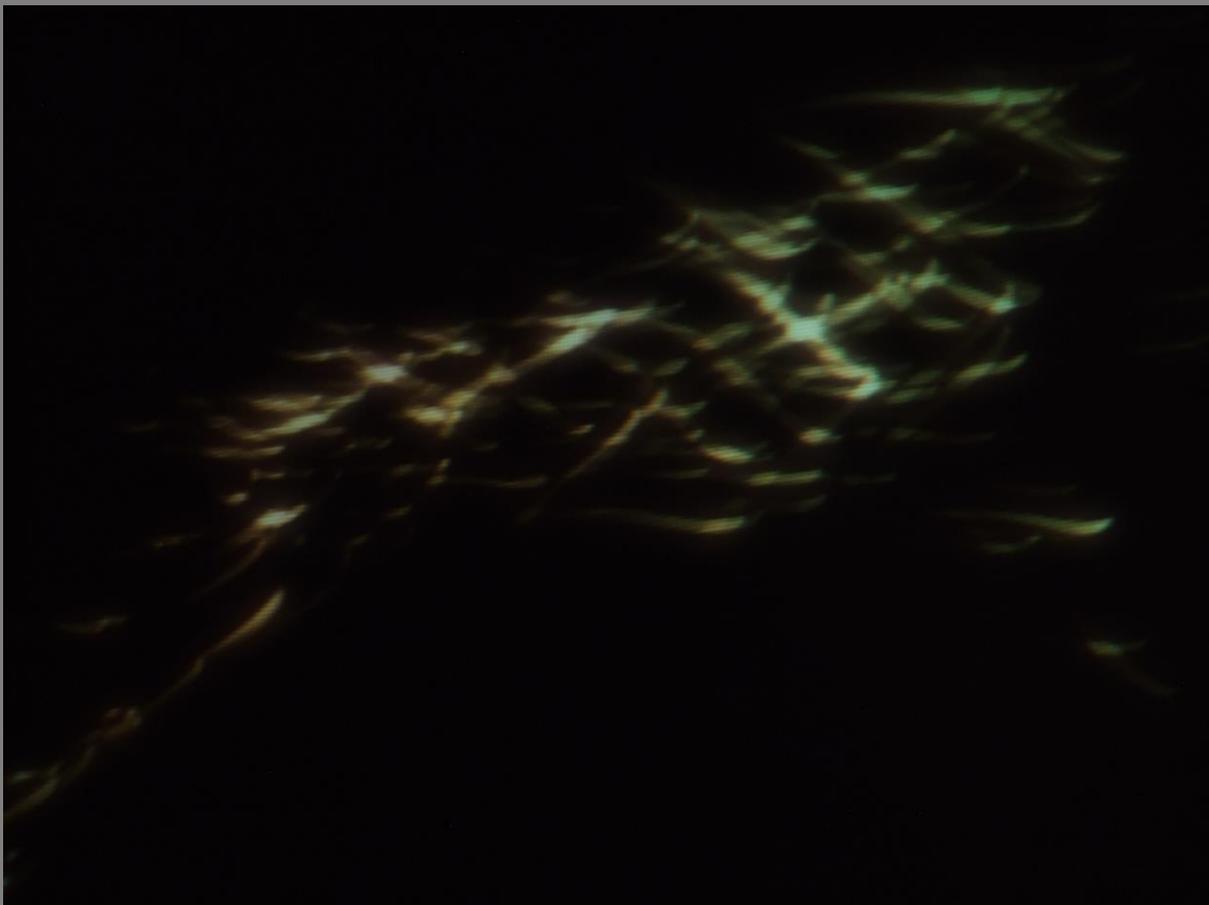
Fonte: registro próprio.

Nota: À esquerda, a imagem na tela do computador. À direita, a mesma imagem projetada.

Uma vez mais, destaco a diferença entre o que figura na tela do computador e o que figura projetado numa superfície. Essa diferença dá também ideia do processo de trabalho, pois foi preciso conceber, no computador, algo muito diverso do que esperava como resultado final de projeção para alcançar o resultado de projeção desejado.

Por exemplo, a imagem, no computador, deveria ser avermelhada para que não apresentasse a coloração ciano quando projetada - ao menos com o projetor utilizado até aquele momento. Outro aspecto: é observado que a distância entre um objeto iluminado e a superfície de projeção de sua sombra interfere na definição dessa sombra. Quanto maior essa distância, mais indefinida é a sombra. Assim, para simular uma luz que trazia a silhueta de entidades alhures, desconhecidas, propositadamente indefinidas, foi preciso tornar a projeção mais borrada. Isso poderia ter sido feito aplicando filtros na imagem realizada no computador. Contudo observei que isso sacrificava a velocidade da animação. A solução encontrada foi, então, mexer no foco do projetor, o que também resolveu o problema da baixa resolução. A figura a seguir (Figura 45) dá ideia do resultado final.

Figura 45 - Exemplo de projeção noturna da Proposta "2" de simulacro



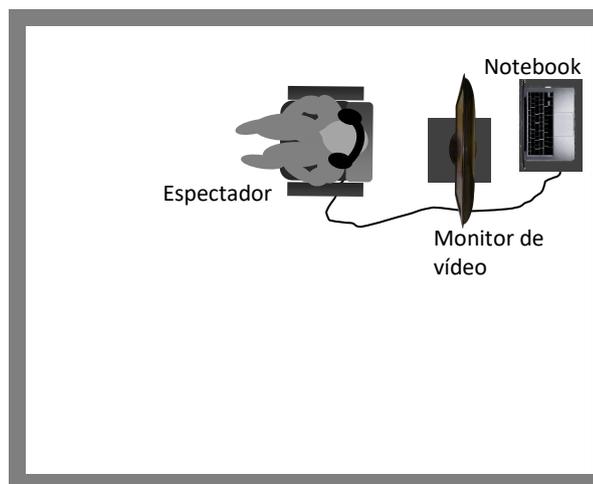
Fonte: registro próprio.

O esquema plantar de instalação dessa proposta é o mesmo da proposta "1" (Figura 40).

2.4.3 Proposta "3": na parede e em algum lugar

Esta é a mais simples das propostas, pois não precisa, sequer, de projetor. Enquanto, nas outras propostas, a ideia é solicitar do espectador que olhe para o que é projetado, nesta, peço a ele que fique de costas para a tela de um monitor de vídeo e olhe para uma parede a sua frente, como mostrado na figura seguinte (Figura 46). O monitor de vídeo espoca luzes a partir de uma animação bem simples feita a computador e executada no instante de exposição. Esses *flashes* luminosos se fazem acompanhar por sons.

Figura 46 - Esquema plantar de instalação para proposta "3"



Fonte: elaboração própria.

A proposta pode parecer muito simples, mas o fato é que essa simplicidade se restringe à instalação, pois, do ponto de vista artístico e estético, talvez seja a proposta mais desafiadora, já que pretende colocar o espectador frente a um quase nada, um esboço intermitente de sua própria sombra. Para tanto, a inspiração foi a memória das intermitências da luz diurna proporcionada pelo vento que “brinca” com a cortina e traz sons distantes, enigmáticos e também intermitentes. O objetivo era trazer esse outro de mim, que se encanta com a cortina sem vê-la ou esse outro que seria a própria sombra, algo autônoma, na parede, quando surgisse de repente ou se esgueirasse como uma mancha de umidade viva a recolher-se sobre si mesma.

2.4.4 Da Escolha por Espaços Internos

Para além da adequação aos intuitos poéticos e estéticos, a proposta dos simulacros aplicados pelo lado de dentro encontra também sua adequação prática e metodológica. Para entender isso, basta lembrar as condições de exposição de “Fenestra”.

Em “Fenestra”, existe a dependência da atenção de um transeunte, algo que se comprovou muito difícil de se conseguir na prática. Os retornos e comentários obtidos a partir das intervenções, ou vieram de convidados, já prevenidos, ou de pessoas que viram a documentação em vídeo disponibilizada na *web*. Isso é problemático se o intuito é sondar qualitativamente o público, caso deste trabalho. Além disso, mesmo que essa sondagem fosse feita com convidados, quer dizer, sem depender da paragem de um transeunte, haveria ainda o problema da competição com a abundância de estímulos da via pública e a natureza normalmente chamativa desses estímulos que, sem dúvida seria uma competição covarde comparativamente à sutileza dos estímulos que proponho. No mais,

esses mesmos estímulos da rua dificultariam a criação do clima intimista adequado ao tipo de sondagem proposto neste trabalho, qualitativo e em profundidade.

Fora isso, vale lembrar a questão da segurança e do risco de desfilar com equipamentos na via pública, sobretudo à noite, momento mais adequado para o trabalho com projeções. Os simulacros constituíram, assim, solução de confluência dos aspectos poético, estético, prático e metodológico sem deixarem de ser versáteis o suficiente para abrigar mudanças de abordagem, como uma possível aplicação a ambientes externos, por exemplo.

E esses espaços internos não deixam de ser comuns por isso. Lembremos, mais uma vez, que, para Halbwachs (2006, p. 170), o espaço traz a memória comum. Para mim, essa memória comum não estaria apenas no espaço comunitário, mas no comum da linguagem praticada nos espaços, o que deixaria apostar nesse comum como possibilidade de diálogo com o espectador, como vimos. Os simulacros propostos encontram sua aplicabilidade nos elementos constitutivos dessa linguagem: pontos, linhas, planos, quinas, junções e a maneira com que recebem a luz - e a sombra - pelas aberturas trazidas às construções - também por um elemento comum de linguagem: a janela, a *fenestra*.

Dessa forma, pretendo, então, com esses simulacros, trazer, ao espectador, os adensamentos que me permito fazer com a aderência da luz às superfícies, em meus não momentos, instantes desprezados por um estilo de vida adotado pela maioria, instantes que deveriam, numa ideologia empresarial, ser otimizados, qualificados, senão banidos, extirpados, e ofertados no altar do discurso da produtividade, onde impera a pergunta: "para que serve isso?", num olhar de desdém para o ócio criativo e a Arte.

Quero, assim, dar corpo a esses momentos vazios, somá-los, condensá-los para o espectador, como possivelmente gostaria Dewey (2008, p. 62). Mas vale lembrar, novamente, que, se o artista trabalha a partir de suas próprias disposições e hábitos, o espectador pode receber a partir de disposições e hábitos diferentes.

Douglas de Paula, 2014, Fotografia



*“Onde há pensamento devem existir especulação,
fantasia, desejo e todos os processos subjetivos
envolvidos na criatividade do pesquisador como
sujeito”*

(Fernando González Rey)

3 Sondagens Sistemáticas do Espectador

De posse de um modelo teórico capaz de orientar uma sondagem da qualidade estética da experiência do espectador, desenvolvido no capítulo “1”, e da descritiva, realizada no capítulo “2”, dos estímulos audiovisuais componentes do próprio trabalho, chega o momento de mostrar como foi possível alcançar e constituir, sistematicamente, sondagens da experiência do espectador junto a esses estímulos; trabalho deste capítulo, do qual grande parte resulta de esforços empreendidos na disciplina "Seminário Avançado 2" do doutorado em arte pertinente a esta pesquisa, cursada no segundo semestre de 2013, pelo contato com os preciosos apontamentos dos professores Francisco Sierra e, sobretudo, Daniela Garrossini, orientadora, cuja valorosa contribuição, aliás, deu-se desde as bases deste trabalho.

Mas por que estabelecer uma sistemática para essa sondagem quando é possível simplesmente perguntar ao espectador se ele gosta, se acha ou não "bonito". A resposta a essa pergunta torna clara a importância do estudo desenvolvido no capítulo “1”, sobre o que é e o que não é experiência estética. Veremos que o uso desta palavra: "bonito", na maior parte das vezes, distancia-se muito de uma qualificação estética do ponto de vista filosófico, acadêmico. Além disso, o objetivo não é simplesmente descobrir se o espectador vive ou não uma experiência estética, mas descobrir que experiência ele viveria, que horizonte seria o seu. Nesse sentido, veremos também como a árvore de dedução estética pôde ser convertida em instrumento e utilizada.

3.1 Escolha Metodológica

Começamos avaliando a abordagem dos neurocientistas Tomohiro Ishizo e Semir Zeki (2011).

O britânico Semir Zeki parece investigar o cérebro visual desde o final dos anos 1960. Contudo suas correlações desse estudo com a Arte e a Estética parecem datar dos últimos 18 anos. O autor sugere que, a partir da experimentação visual, o cérebro seria capaz de tirar, das várias memórias armazenadas, sobre determinado objeto ou situação, a informação essencial e válida para as diversas instâncias já experimentadas desse objeto ou situação (ZEKI, 1998, p. 6-10). O resultado seria uma constância da forma organizada pelo cérebro. O britânico vê analogia entre a constância organizada pelo cérebro e as estéticas de Platão, Hegel e Kant sobre o belo. Assim, segundo ele, teríamos o elemento estético - o belo - como a capacidade de radicar, numa instância expressiva, um universal, um conceito geral, que seria uma construção do cérebro, de modo que o artista seria hábil em construções capazes de satisfazer vários “ideiais” simultaneamente, sendo o cérebro capaz de reconhecer, nessas construções, a representação ideal para várias situações por meio da memória

armazenada de eventos passados similares. Isso daria ambiguidade a essas construções, o que seria, na opinião de Zeki, a característica de toda grande arte.

Num artigo intitulado “*Toward a Brain Based Theory of Beauty*”, Tomohiro Ishizo e Semir Zeki (2011) contam como tentaram encontrar um centro cerebral da beleza comum tanto à visão quanto à audição.

Primeiramente, os cientistas chamaram 30 indivíduos (15 homens, 15 mulheres, com idade média de 25,8 anos) - diferentes dos que participariam do teste com a ressonância cerebral -, e os expuseram a 60 imagens e 60 trechos musicais. Entre os estímulos visuais, havia pinturas de retratos, paisagens e naturezas mortas, sendo a maioria ocidental; e duas, japonesas. Os estímulos sonoros eram compostos de música clássica e moderna ocidental mais dois trechos japoneses. A exposição aos estímulos foi de 16s, com 2s de diferença entre um e outro. Os voluntários deram uma nota de 1 a 9 para cada peça. Quando uma peça recebia nota entre 1 e 3, era considerada “feia”; quando recebia nota entre 4 e 6, era considerada “indiferente”; quando recebia nota entre 7 e 9, era considerada “bonita”. Com base nesses testes psicológicos, os cientistas selecionaram 10 estímulos “belos”, 10 estímulos “indiferentes” e 10 estímulos “feios” de cada modalidade perceptiva, ou seja, 30 estímulos visuais e 30 estímulos sonoros.

Depois, foram recrutados 21 voluntários saudáveis (9 homens, 12 mulheres, com idade média de 27,5 anos) - diferentes dos 30 anteriormente mencionados. Todos apresentavam visão normal ou devidamente corrigida e nenhum distúrbio psiquiátrico. Todos consentiram formalmente com o experimento e a pesquisa teve aprovação do Comitê Ético do Instituto de Neurologia⁶³. Todos os dados dos participantes permaneceram anônimos. Culturalmente, o grupo dividia-se da seguinte forma: 10 europeus ocidentais, 2 americanos, 4 japoneses, 3 chilenos e 2 indianos. Somente um deles era artista.

Os cientistas contam que aplicaram, aos 21 indivíduos que participariam da ressonância cerebral, o mesmo teste psicológico aplicado aos 30 indivíduos inicialmente mencionados. Selecionaram apenas os indivíduos que classificaram os estímulos em proporções mais ou menos iguais, ou seja, que colocaram mais ou menos o mesmo número de estímulos em cada uma das categorias levantadas pelos autores: “feio”, “indiferente”, “bonito”; isto é, se alguém, por exemplo, tivesse classificado tudo numa só categoria, não participaria da ressonância.

Os autores falam de como os voluntários foram expostos às imagens e aos sons: as imagens foram projetadas por um projetor de LCD, por trás, numa tela, em resolução de 1400 x 1050 pixels

⁶³ O artigo não especifica, mas trata-se, muito provavelmente, do Instituto de Neurociência Cognitiva da *University College London*, em que Zeki é professor (PROF).

enquanto os sons chegavam por meio de *headphones*. Os dois cientistas parecem crer que o estímulo sonoro teria uma natureza mais envolvente e dinâmica e, para compensar isso em relação ao estímulo visual, as imagens foram mostradas numa espécie de *zoom* lento.

Cada voluntário foi submetido a 5 sessões de 12 estímulos visuais ou sonoros. Na primeira sessão, pediram aos voluntários que fitassem uma tela preta por 20 segundos, sendo as imagens correspondentes à ressonância cerebral desse período descartadas para efeito de análise. Em seguida, pediram que os voluntários fitassem um ponto no centro da tela contra o fundo negro por 1 segundo. Cada sessão consistia da apresentação de 12 estímulos, em ordem aleatória, metade visuais, metade sonoros. Os autores deixam entender que cada estímulo permanecia em exposição por 16 segundos, havendo 5 segundos para o voluntário classificar o estímulo mais um 1 segundo antes que o próximo estímulo fosse disparado. Nesses 5 segundos, o voluntário tinha de classificar o estímulo em “bonito”, “indiferente” ou “feio”, apertando botões correspondentes com sua mão direita.

Os cientistas explicam que usaram o programa Cogent 2000. Esse programa contém comandos que servem para ver o que está sendo escaneado no cérebro, no momento em que certo estímulo é dado. Ou seja, com ele, é possível associar dados colhidos a estímulos mostrados. Serve também para gravar respostas que o voluntário possa dar pressionando teclas ou para gravar seus estímulos fisiológicos (COGENT).

Sem preocupação em se fazer entender por quem não é da área de Neurociência, o artigo segue com os cientistas explicando técnicas de escaneamento das imagens do cérebro, como essas imagens e as respostas dadas foram tratadas e usadas em comparações, cálculos e médias para encontrar o centro cerebral almejado por eles. Seria possível delongar nesses aspectos com a ajuda de profissionais da área, mas já vejo elementos mais que suficientes para problematizar apenas na primeira parte do trabalho dos cientistas, focando o modo como os voluntários foram abordados e a complexidade no uso dos termos “bonito”, “feio” e “indiferente”.

Considerando minha própria experiência enquanto artista-imaginador e observador-fruidor, posso apontar alguns problemas na primeira parte do experimento de Ishizo e Zeki. Primeiramente, pensemos nos 16 segundos de exposição de cada estímulo e no intervalo entre eles: 6 segundos (5 para responder, 1 como intervalo).

Em primeiro lugar, pergunto-me se esses 16 segundos seriam suficientes para que fossem feitas as recorrências necessárias à imaginação e à memória, conforme sugerem sobretudo as estéticas fenomenológicas. Pergunto-me também se 5 ou 6 segundos seriam suficientes para decidir sobre o estímulo. Não é difícil imaginar que algum voluntário tenha classificado um estímulo como

“indiferente” em virtude do esgotamento do tempo para a fruição, ou seja, um estímulo que talvez fosse melhor classificado como “indefinido” acabaria recebendo o rótulo de “indiferente” e, sem dúvida, essas são classificações muito distintas, sobretudo, de um ponto de vista em que, justamente, essa indeterminação pode ser sinal de ambiguidade e emergência estética, como deixam entender Umberto Eco (2008) e Georges Didi-Huberman (1998), por exemplo.

Deixar que o próprio voluntário decida quando cessar sua fruição e classificar o estímulo parece muito mais adequado se imaginarmos que os tempos necessários para uma emergência estética podem ser tão variados quanto as combinações de possíveis encontros entre diferentes estímulos e sujeitos. Não só porque os estímulos podem guardar potências distintas de aproximação estética com o sujeito, mas também porque os sujeitos são únicos e possuem modos particulares de se aproximar esteticamente de um estímulo. Isso complexifica-se ainda mais se pensarmos que esses sujeitos podem estar diferentemente suscetíveis a esses encontros segundo o momento que possam estar vivendo. Arno Elgelmann (2002, p.399-401), por exemplo, buscando traçar escalões de *perceptos*, fala de estados em que o indivíduo pode se encontrar numa espécie de estado total, em que tudo à sua volta parece fazer parte de seu drama, angústia ou, quem sabe, até felicidade, como se o ambiente a seu redor ainda não houvesse sido destacado como exterior. Ver a experiência estética como um encontro único entre sujeito e estímulo em vez de uma característica localizável, ou no objeto, ou no sujeito, afina-se com a estética de Adolfo Sánchez Vázquez (1978), que, aliás, encontra-se apoiada tanto pela Fenomenologia em Maurice Merleau-Ponty (1971) quanto pela Ciência Cognitiva de Humberto Maturana e Francisco Varela (2001).

Em segundo lugar, pergunto-me se 6 segundos (5 para resposta e 1 de intervalo entre um estímulo e outro) não seriam insuficientes para que um estímulo não interferisse no próximo. Os estímulos, sendo exibidos em sequência, ainda que com intervalos, poderiam interferir na percepção de estímulos posteriores, colocando, seriamente, em xeque, o que estaria sendo medido de fato: um único estímulo ou uma sobreposição deles? De minha parte, por exemplo, posso passar semanas com um determinado trecho sonoro na cabeça de modo que ele pode “deformar” tudo quanto experimento naquele período. A imaginação é capaz de combinar as coisas: é antes a faculdade de “deformar” as imagens fornecidas pela percepção que aquela de “formar” imagens (BACHELARD, 2001, p. 1). Para Luis José Brea (2009, p. 100), “*todo real é pura e unicamente somatória de imaginários*” (tradução nossa), o corpo que vemos ou sentimos não é menos real que as fantasias que o atravessam. “Dizendo de outra maneira está claro que não há corpos – nem por suposto *real* - fora da vida psíquica. E, para ela, tudo é *imaginário*...” (BREA, 2009, p. 100, tradução nossa). Ademais, os diferentes sentidos podem interferir uns nos outros, ou seja, em vários momentos,

seríamos capazes de, por exemplo, ouvir com os olhos ou ver com os ouvidos, como aponta Merleau-Ponty (1971, p. 235-241).

Tudo isso considerado, colocar as imagens numa espécie de *zoom* lento, como os cientistas confessam ter feito, poderia induzir ou inibir imaginações que não ocorreriam sem esse recurso. Em outras palavras, equivaleria a alterar o próprio estímulo e, novamente, colocar em risco o que estivesse sendo medido. Acredito que a avaliação de cada estímulo deveria ser feita em períodos bem separados, de forma que, para cada estímulo, o voluntário fosse tirado de seu cotidiano, imerso no estímulo corrente e, em seguida, devolvido a seu cotidiano, sendo apresentado ao próximo estímulo apenas após certo tempo de reinserção em sua rotina.

Em terceiro lugar, pergunto-me se o atributo “bonito” ou “belo”, na classificação feita pelos voluntários, equivaleria a esses mesmos termos na estética. Partindo de Herbert Blummer (apud HAGUETTE, 1997, p. 35-37), para quem o ser humano estabelece o sentido que as coisas têm para ele conforme a interação social com seus companheiros, defendo que o termo “bonito” foi socialmente codificado adquirindo uso diverso daquele empregado nas filosofias ou teorias estéticas. Essa codificação teria mais a ver com os valores que nossa sociedade identifica como positivos, como alegria, luz, saúde etc., sendo estereotipados em signos como flores, bebês, borboletas coloridas, paisagens etc. Em suma, ser-nos-ia socialmente difícil negar que um buquê de flores fosse bonito, por exemplo, ainda que não nos despertasse maior interesse. Isso quer dizer que o uso do termo “bonito”, na prática e no cotidiano, na maior parte das vezes, teria pouco a ver com seu sentido estético. Receio que algo assim possa ter ocorrido com um ou outro dos voluntários do experimento de Ishizo e Zeki ou, quem sabe, com quase todos eles e, nesse sentido, os cientistas poderiam estar aproximando-se de algo muito distinto do que, de fato, gostariam⁶⁴.

Acredito que essa questão pudesse ser sanada com a introdução de uma abordagem mais qualitativa no momento em que os voluntários classificassem os estímulos, ou seja, sondando, junto a eles: qual seria o sentido da palavra que empregassem para fazer essa classificação; como se ligariam ao estímulo proposto; qual seria a natureza e a intensidade do interesse e dos sentimentos despertados; como imaginação e memória seriam recorridas no sentido do acesso e/ou construção de um virtual, de outras realidades, e como esse virtual se ligaria ao estímulo proposto ou em que medida seria esse estímulo ou a mediação proposta e não outros fatores, culturais e/ou ideológicos, o que daria, de fato, acesso a esse virtual, às vezes, subvertendo esses fatores, além de qual seria o grau de generalidade e/ou abertura desse virtual despertado pelo estímulo ou mediação - dentre

⁶⁴ Impossível não remeter ao que Gonzalez Rey (2010, p. 33) observa sobre a medição da inteligência, que, para o autor, foi, durante muito tempo, avaliada por artefatos instrumentais sem que houvesse clareza do que se media.

outros fatores que pudessem ser identificados como relevantes ao longo do contato com cada voluntário. Como veremos, a seguir, a metodologia qualitativa prevê um modelo teórico, mas um modelo que deverá estar em constante mudança em virtude das possíveis contribuições de uma observação da realidade.

Creio que a possível distorção que aponto tem relação com o que Fernando González Rey (2010, p. 37-40) chama de instrumentalismo, o qual assinala como dominante nas ciências antropossociais. O autor lembra que o “pensamento ocidental tem se inclinado a dicotomias, a partir das quais temos concebido o mundo como externo e independente em relação a nós, como se não fôssemos parte dele e como se não estivéssemos implicados, de maneira orgânica, em seu próprio funcionamento” (GONZÁLEZ REY, 2010, p. 5-6).

Essas dicotomias podem ser vistas na oposição entre acepções cognitivistas – uma solipsista e outra representacionista - assinaladas pelos biólogos chilenos Humberto Maturana e Francisco Varela (2001, p. 146-150). Os biólogos criticam o solipsismo porque, para ele, cada um de nós constrói uma realidade própria, de modo que haveria tantas realidades quanto sujeitos quando, na verdade, como sugerem os autores, o particular seria a adaptação do sistema nervoso de cada indivíduo e não a realidade. Por outro lado, os biólogos também não poupam o representacionismo porque ele supõe que absorveríamos um único mundo externo por meio de representações que construiríamos na mente, ou seja, a realidade estaria na mente de cada um e seria a mesma para todos. Os autores resolvem essa questão afirmando que nossa realidade, nosso mental, nossa consciência, nasce no domínio do acoplamento social e da linguagem (MATURANA E VARELA, 2001, p. 254-256).

Nesse sentido, Merleau-Ponty (1971, p. 71) parece sugerir que a visão cartesiana e kantiana criaram uma cisão entre sujeito e objeto e expõe que “as relações do sujeito e do mundo não são rigorosamente bilaterais”. Ataca tanto as posições filosóficas intelectualistas quanto as empiristas. Acredita que empirismo e intelectualismo tenham, na verdade, algo de muito próximo na medida em que ambos expressam o preconceito de um universo em si perfeitamente explícito, seja na vida naturalista, no mundo constituído, onde seríamos, com nosso corpo, um objeto entre outros, seja na dimensão transcendental, com uma consciência constituinte absoluta (MERLEAU-PONTY, 1971, p. 57-58). Ambas essas posições filosóficas excluíam o subjetivo e dariam o conhecimento como pronto, pois, por um lado, o empirismo fala de um mundo exterior com características determinadas, prontas para serem observadas, descritas; por outro, o intelectualismo quer reconstruir o mundo ou fazer o conhecimento a partir de um sujeito universal, despersonalizado, como se houvesse uma espécie de mesmo deus que atuasse em cada um de nós e nos apontasse a verdade.

Merleau-Ponty (1971, p. 71, 214) expõe que, tentando descrever ou reconstruir o mundo, essas posições filosóficas tentaram racionalizar a própria percepção, explicar porque percebemos o mundo como percebemos, como se nossa percepção fosse efeito, quando, na verdade, só podemos explicar tudo o que tentamos explicar porque, primeiramente, percebemos. Seria a partir das percepções que construiríamos as razões, as razões não gerariam as percepções. Não se trataria, com isso, de uma separação entre perceber e dar sentido. Merleau-Ponty sugere que perceber seria, já, também ver as coisas aparecerem com um sentido para nós: “no silêncio da consciência originária, vê-se aparecer [...] o que querem dizer as coisas” (1971, p. 13). Ou seja, seria depois dessa percepção-sentido que começaríamos a racionalizar. O autor explica ainda que outro erro dessas posições filosóficas é crer que essa percepção-sentido - aquilo emerge à nossa consciência - é clara e determinada. Defende que é preciso reconhecer o indeterminado como fenômeno positivo (MERLEAU-PONTY, 1971, p. 23).

Assim, para Merleau-Ponty (1971, p. 71), a Ciência simplesmente reabsorveu “as tomadas de posição afetivas e práticas do sujeito vivo em face do mundo” num mecanismo psicofisiológico, tratando a percepção como um dos acontecimentos de um mundo já dado. Para o autor, o “sujeito da sensação não é nem um pensador que nota uma qualidade, nem um meio inerte que seria afetado ou modificado por ela, êle [sic] é uma fôrça [sic] que co-nasce num certo meio de existência e se sincroniza com êle [sic][...] a sensação é ao pé da letra uma comunhão” (MERLEAU-PONTY, 1971, p. 218-219).

Dessas considerações, a prática instrumentalista, apontada por González-Rey (2010), parece alhear-se. O autor alerta que os instrumentos foram convertidos em garantias de produção de uma informação objetiva e fiel à realidade, em formas de eliminar “distorções” que podem aparecer como resultado do contato subjetivo pesquisador-pesquisado (GONZÁLEZ REY, 2010, p. 37-38). Segundo ele, a atitude instrumentalista “exclui o momento de aplicação das ideias e reflexões do pesquisador, considerando só a informação procedente de instrumentos como legítima”, e as “diferenças criativas dos pesquisadores são subordinadas a diretrizes padronizadas para qualquer operação metodológica; [...] diretrizes [que] devem reportar dados comparáveis entre si”, de modo que “o uso de instrumentos nessa perspectiva tem, em sua base, uma definição comportamental que considera a psiquê como um conjunto de entidades observáveis no comportamento, omitindo completamente as dimensões de sentido e de significação do estudado” (GONZÁLEZ REY, 2010, p. 38-39).

Michel Thiollent (1996, p. 9-10) acusa um descompasso entre os planos prático e teórico, entre o “conhecimento usado na resolução de problemas reais e o conhecimento usado de modo retórico ou simbólico”, na abordagem de problemas relacionados a situações concretas e sociais. Além do instrumentalismo, essa parece ser outra questão que González Rey quer atacar. Falando de

como os instrumentos e as técnicas se emanciparam das representações teóricas, o autor acredita que não temos como observar o mundo sem uma teoria, um modelo, um pressuposto, sem o que nada reteríamos (GONZÁLEZ REY, 2010, p. 2).

González Rey (2010, p. 5-6) propõe, então, o que chama de Epistemologia Qualitativa. Nessa epistemologia, o conhecimento tem caráter construtivo-interpretativo, “é uma construção, uma produção humana⁶⁵, e não algo que está pronto para conhecer uma realidade ordenada de acordo com categorias universais do conhecimento”. Para o autor, não temos acesso ilimitado e direto ao sistema do real. Esse acesso seria sempre parcial e limitado a partir de nossas próprias práticas, que seriam inseparáveis dos aspectos sensíveis; sendo esses aspectos, justamente, o que seria passível de ser significado na pesquisa.

O autor destaca que o conhecimento assim compreendido não é valorado em função de uma correspondência linear e imediata com o real, mas conforme sua capacidade de gerar o que chama de zonas de sentido, entendidas como “espaços de inteligibilidade que se produzem na pesquisa científica e não esgotam a questão que significam, senão que pelo contrário, abrem a possibilidade de seguir aprofundando um campo de construção teórica”⁶⁶ (GONZÁLEZ REY, 2010, p. 6).

A única tranquilidade que o pesquisador pode ter nesse sentido se refere ao fato de suas construções lhe permitirem novas construções e novas articulações entre elas capazes de aumentar a sensibilidade do modelo teórico em desenvolvimento para avançar na criação de novos momentos de inteligibilidade sobre o estudado, ou seja, para avançar na criação de novas zonas de sentido. A significação de cada registro empírico durante o desenvolvimento de um sistema teórico é, necessariamente, um ato de produção teórica, pois é inseparável do sistema teórico, o qual, em seu conjunto, está por trás desse ato de inteligibilidade (GONZÁLEZ REY, 2010, p. 7).

Nesse sentido, González Rey vem em defesa da especulação na pesquisa: “onde há pensamento devem existir especulação, fantasia, desejo e todos os processos subjetivos envolvidos na criatividade do pesquisador como sujeito” (2010, p. 7-8). Coloca que a

especulação é parte inseparável da construção teórica, e a partir dela retornamos ao momento empírico e passamos a desenvolver sensibilidade para novos elementos nesse nível, os quais somente poderão adquirir inteligibilidade graças a uma representação teórica que nos permita visibilizá-los (GONZÁLEZ REY, 2010, p. 8).

Expõe que o perigo não está na especulação, mas em sua separação em relação ao momento empírico na reificação desse especulativo.

⁶⁵ Neste ponto, a visão do autor parece muito alinhada com a visão dos biólogos cognitivistas chilenos Humberto Maturana e Francisco Varela (2001).

⁶⁶Essa visão alinha-se perfeitamente à Fenomenologia de Merleau-Ponty (1971), que entende que não temos acesso completo ao mundo, um mundo que vai se revelando e se escondendo de nós, de modo que sempre há camadas inéditas a perceber.

O autor deixa claro que sua proposta não se trata de pensar no número de indivíduos pesquisados nem de acumular dados e critica a postura de alguns que se autodefinem fenomenólogos e querem usar a indução ou a reincidência para tirar conclusões gerais. Para ele, essa postura indica uma falta de compreensão acerca da proposta de Merleau-Ponty, para quem o conhecimento é produção idealizada, ficção idealizante, o núcleo a partir do qual a observação dos fatos cobra significação e que está mais além da verificação: o “que dá valor à ficção idealizante não é o número de dados observados, mas a clareza intrínseca que essa ficção traz aos fatos: a lei não é uma realidade-força, mas, sobretudo, uma luz sobre os fatos” (MERLEAU-PONTY, 1990, p. 65 apud GONZÁLEZ REY, 2010, p. 33).

González Rey (2010, p. 9-10, 25) quer legitimar o singular como instância de produção do conhecimento científico. Com isso, o autor não quer dizer que o indivíduo reflita todo o social, mas que o absorve em sua subjetividade e, muitas vezes, pensando numa ciência que quer restaurar o subjetivo, a história ou ação desse indivíduo é uma via de acesso - às vezes única - a esse social.

Por tudo isso, a epistemologia qualitativa mostrou-se como a alternativa metodológica mais adequada à condução de processos de sondagem do espectador nesta pesquisa.

Apesar de criticar o que chama de instrumentalismo, González Rey (2010, p. 42-43) não quer dispensar os instrumentos, mas ampliar a visão que se tem deles. Para ele, um instrumento é qualquer “situação ou recurso que permite ao outro se expressar no contexto de relação que caracteriza a pesquisa”, trata-se de uma “ferramenta interativa, não, de uma via objetiva geradora de resultados capazes de refletir diretamente a natureza do estudado independentemente do pesquisador” (2010, p. 43). Segundo o autor, o instrumento é meio pelo qual se vai provocar a expressão do sujeito e, nisso, o importante é a capacidade desse instrumento de envolver o sujeito emocionalmente, facilitar a expressão de sentidos subjetivos, descentrar esse sujeito do lugar em que ele fala. Nesse sentido, o objetivo do instrumento não é obter respostas pontuais, mas tecidos de informação. González Rey expõe que, embora a ideia seja construir um sistema único de informação - correspondente à pesquisa como um todo, creio -, o pesquisador pode tirar conclusões parciais a partir de uma aplicação específica de instrumento, como entendo. Compreendo que cada aplicação iria direcionando o caminho da pesquisa, podendo colaborar para fortalecer, enfraquecer ou reformular hipóteses. Entendo, com Blummer (apud HAGUETTE, 1997, p. 43), que tanto os instrumentos quanto as formas de investigação, os pontos de observação e o tipo de dados mais relevantes podem evoluir ou modificar-se à medida que o pesquisador vai adquirindo mais informação e melhorando sua compreensão acerca do objeto estudado.

González-Rey (2010, p. 65, 77-78) relaciona instrumentos e indutores. Acredita nos instrumentos como indutores ou que indutores podem ser convertidos em instrumentos. Segundo ele, indutores compõem o repertório de operações simbólicas das pessoas em seus contextos culturais e podem ser convertidos em instrumentos no sentido de provocar a expressão dessas pessoas em determinado contexto. A partir dos exemplos que González-Rey (2010, p. 133-164) dá de utilização de indutores, entendo-os como iscas para a expressão dos sujeitos. Segundo ele, um questionário, por exemplo, pode constituir um sistema de indutores (2010, p. 55).

Em seus exemplos, González-Rey (2010, p. 58-67, 157) deixa entender que esses indutores podem ser diretos ou indiretos em relação à informação que se deseja obter. Uma mulher grávida, por exemplo, pode dar pistas sobre seu sentimento em relação à gravidez a partir de indutores que não toquem nesse assunto e, dessa forma, funcionem como indutores indiretos para ele, malgrado possam ser indutores diretos em relação a outras questões. Imaginemos essa mulher, por exemplo, diante de um indutor como: “que alimento nunca falta em seu almoço?”. Imaginemos que sua resposta fosse: “arroz... mas gostaria que fosse salmão, dizem que é bom para o bebê... mas é caro...”. A pergunta seria um indutor direto no sentido de descobrir o que ela tem comido, mas funcionaria também, pela resposta dada, como indutor indireto da expressão de sua preocupação com seu bebê e sua situação econômica. González-Rey (2010, p. 67) conta que, uma vez, para conseguir informações sobre preconceito racial, usou imagens de homens de diversas etnias e a pergunta: “a qual destas pessoas você recorreria para pedir informação numa situação de dificuldade”. Parece um bom exemplo de indutor indireto.

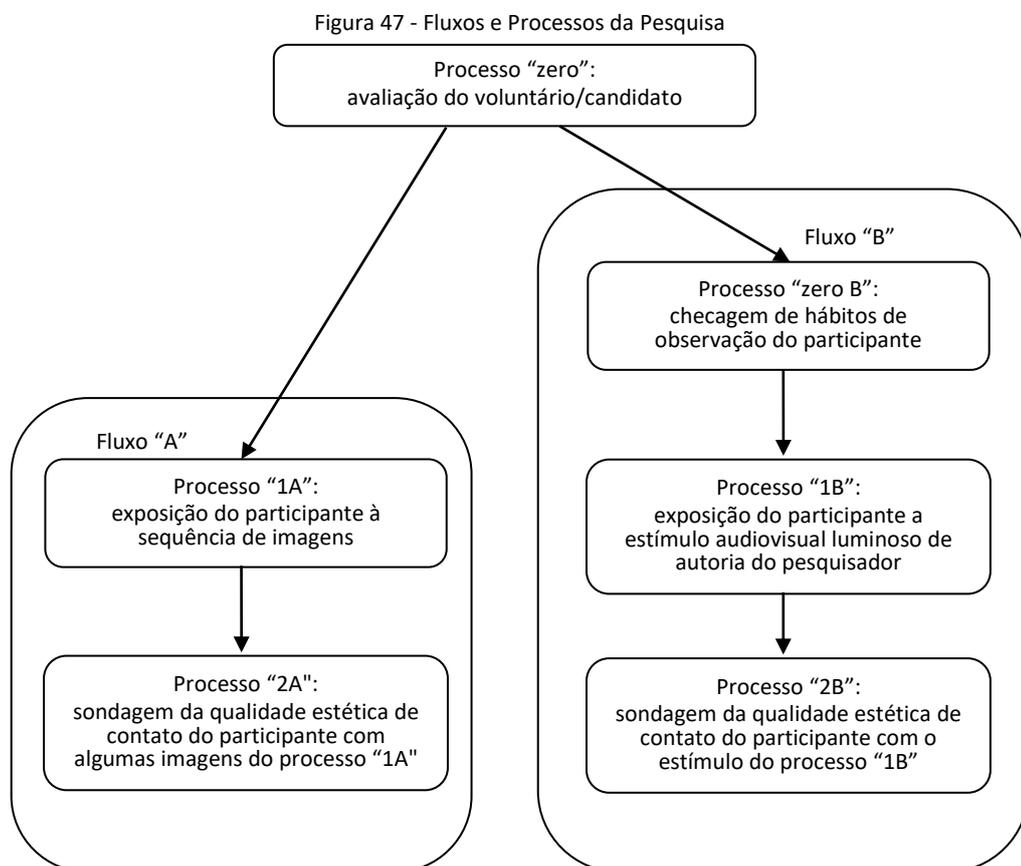
O autor menciona instrumentos com base na escrita, como redação e completamento de frases, com base em expressões simbólicas visuais, gestuais ou orais, tais como estimulação por exposição a pranchas, fotos, desenhos, fantoches, filmes, dinâmicas etc., destacando ainda a opção dos sistemas conversacionais, seja como instrumento em si mesmo, seja como desdobramento de outros instrumentos (GONZÁLEZ-REY, 2010, p. 45-73, 77-78). Vê a conversação como forma de romper com o que chama de "epistemologia estímulo-resposta". Acredita que ela permite levantar elementos acerca do clima no qual a informação surge, os quais considera mais válidos que os procedimentos operacionais associados à construção de instrumentos. Trata-se, para o autor, de um processo de integração entre pesquisador e pesquisado, que facilita a emergência de sentidos subjetivos por meio de argumentações, emoções, expressões extraverbais e diversas outras formas que podem ser organizadas em representações teóricas pelo pesquisador. O psicólogo lembra ainda que a efetividade da natureza dos instrumentos varia, de pesquisa para pesquisa, segundo as necessidades detectadas no decurso do processo que a constitui, cabendo as escolhas desses instrumentos ao pesquisador.

González-Rey (2010, p. 57-73, 125-137) fala também sobre indicadores, levando a entendê-los como pistas obtidas com os indutores, a partir das quais o pesquisador pode construir, fortalecer ou alterar suas hipóteses.

Nesta pesquisa, obter indicadores da qualidade estética da experiência dos espectadores, ou seja, sondá-los, foi, ao mesmo tempo, um trabalho contínuo de busca metodológica e ensaio progressivo no sentido de conceber e testar indutores e convertê-los em instrumentos capazes de provocar e acolher as expressões desses espectadores bem como no sentido de conceber e/ou adaptar formas de registro e interpretação dessas expressões; trabalho feito à luz da pesquisa de técnicas disponíveis nos âmbitos da sociologia e psicologia, cuja culminância ou forma final é apresentada nas próximas seções.

3.2 Plano de Entrevista

Os instrumentos de sondagem construídos podem ser entendidos como fluxos de processos aplicáveis a cada participante/espectador da pesquisa. A figura a seguir (Figura 47) ilustra a relação desses fluxos e processos.



Fonte: elaboração própria.

O processo “zero” foi definido para checar se o voluntário poderia participar da pesquisa. Se aprovado nesse processo, efetivar-se-ia como participante e seria conduzido a um dos fluxos seguintes (“A” ou “B”, conforme Figura 47) pelo menos, já que a possibilidade de um mesmo indivíduo tomar parte nos dois fluxos foi prevista.

O fluxo “A” inclui a sequenciação dos processos “1A” e “2A”. O fluxo “B” inclui a sequenciação dos processos “zero B”, “1B” e “2B”. Os processos “zero” e “zero B” são de pré-prospecção do voluntário, de coleta de pré-informações, ou seja, de informações capazes de ajudar no preparo da aplicação dos processos seguintes. Os processos “1A” e “1B” são de exposição a estímulos específicos. Os processos “2A” e “2B” são de sondagem da qualidade estética do contato do participante respectivamente com os estímulos dos processos “1A” e “1B”. Em relação a cada participante, os processos “zero” e “zero B” foram pensados para serem realizados em dias distintos dos demais processos, podendo ser geminados entre si no caso do fluxo “B”. Já os processos “1A” e “2A” foram pensados para serem realizados consecutivamente assim como “1B” e “2B” entre si.

Todos os processos de sondagem - “zero”, “zero B”, “2A” e “2B”- constituem instrumentos ou planos de entrevistas focalizadas⁶⁷, contando com diversos indutores predefinidos, e, ao mesmo tempo, semiestruturadas⁶⁸, com abertura para a dinâmica conversacional⁶⁹ e a inclusão de indutores improvisados. Na construção desses processos, busquei que as questões se mantivessem conectadas aos interesses centrais da pesquisa, que tivessem objetivo, forma e localização justificados, como recomenda C. G. Ulrich (1999 apud FLICK, 2009, p. 160). Na condução das entrevistas, busquei seguir recomendações resumidas por Flick (2009, p. 160-161) como: equilibrar-se bem entre seguir a guia de entrevista e deixar o entrevistado expressar-se; cuidar de esclarecer o entrevistado acerca da pesquisa e a forma de sua inserção nela; cuidar do conforto do participante, sendo discreto com gravadores, por exemplo, e gerando uma atmosfera agradável e capaz de dar espaço para ele abrir-se; utilizar linguagem simples, cotidiana, acessível e não jargões de pesquisa; evitar dano de qualquer natureza ao participante. Nesse sentido, foram úteis as posturas de discrição e neutralidade sugeridas pelas técnicas psicoterapêuticas de Carl R. Rogers (1974, p. 125-185) para entrevistas, nas quais o autor defende: a não diretividade como forma de garantir que tópicos do interesse do

⁶⁷ A entrevista focalizada foi desenvolvida por Robert K. Merton e seus colaboradores. Consiste: em 1) apresentar um estímulo uniforme (filme, vídeo, transmissão de rádio etc.); e, em seguida, 2) estudar o impacto dele sobre o entrevistado a partir da utilização de uma guia de entrevista (FLICK, 2009, p. 144). É justamente o tipo de entrevista que acredito ser pertinente a esta pesquisa.

⁶⁸ Entrevistas programadas para verificar o impacto de um estímulo a partir de uma guia que pode ser flexibilizada com a colocação de questões adicionais, improvisadas, como deixam entender Boni et al. (2005, p. 75).

⁶⁹ González-Rey (2010, p. 26-127) fala da sensibilidade do pesquisador na observação daquilo que dirige o interesse do entrevistado, no sentido de abrir espaço, naturalmente, em forma de conversação, para uma expressão mais envolvida, pois, para o autor, os trechos de maior envolvimento costumam fornecer as informações mais confiáveis para a pesquisa.

entrevistado se sobressaíam; o afastamento de censuras e embates⁷⁰ - em que o entrevistador não deve, por exemplo, demonstrar qualquer tipo de autoridade ou ministrar advertências ou conselhos de ordem moral ou insistir em pontos detectados como desconfortáveis, mas, sim, aliviar receios do entrevistado potencialmente prejudiciais à sua relação com ele -; o aguardo e o acolhimento da livre expressão e o auxílio no autorreconhecimento dos sentimentos - em que o entrevistador deve ajudar o entrevistado a se exprimir e o incentivar no êxito dessa expressão; o que não seria, por exemplo, creio, ajudá-lo a completar frases.

Os processos do fluxo “A” foram definidos para investigar a suspeita, surgida na leitura do artigo de Ishizo e Zeki (2011), de que o que a maioria das pessoas chama de “belo” não corresponderia, na verdade, à definição estética para esse mesmo termo e que, muitas vezes, aquilo que é chamado de “feio” poderia também corresponder a algo esteticamente qualificado, já que uma coleta de dados que endossasse essa suspeita mostraria a necessidade de proceder a entrevistas em profundidade para qualificar a experiência do espectador, na busca por elementos subjetivos capazes de definir o horizonte que ele pudesse encontrar na obra, em vez de simplesmente lhe perguntar se seria “bonito” ou “feio”.

O objetivo dos processos do fluxo “B” é descobrir a obra de arte a partir do espectador, comparar o horizonte do artista, a percepção que o conduziu à criação, com o horizonte do espectador, a percepção que o teria levado à leitura ou reconstrução da obra.

3.2.1 Processo “zero”: avaliação do candidato

O processo “zero” foi feito para constituir o primeiro contato com o candidato, o momento de informá-lo acerca da natureza da pesquisa e seus objetivos, deixando claros riscos, benefícios, forma de sua participação, previsão de duração dos processos pelos quais passaria, não obrigatoriedade de participar ou responder a questões específicas e a liberdade para deixar a pesquisa a qualquer momento sem prejuízo de qualquer ordem para si. Corresponde também ao momento de esclarecer o candidato sobre a natureza das informações requeridas para aceitar ou não sua participação; informações importantes no sentido de identificar qualquer restrição de saúde comprometedora da normalidade de sua percepção; informações relativas à saúde da visão, da audição, da memória, da mente, das emoções e ao eventual uso de psicoativos; sendo facultado, a ele, não as revelar e não participar.

⁷⁰ Em relação a isso, adquirir noção acerca dos mecanismos de defesa elucidados por Sigmund Freud (2014) e Anna Freud (1983) pôde dar mais segurança à condução das entrevistas.

A realização do processo “zero” possui a forma de entrevista em que a ideia é induzir o candidato a falar de eventuais atestados médicos, que teria recebido, relativos a tópicos indicativos da saúde de sua percepção. Durante a conversa, o objetivo seria preencher uma guia como a mostrada no quadro a seguir (Quadro 1), útil para análise no sentido de garantir a confiabilidade das informações colhidas.

Quadro 1 – Proposta de ficha de identificação de possíveis comprometimentos de saúde da percepção do candidato

1) O candidato:

- a. Possui compromisso com algum tipo de trabalho remunerado e/ou voluntário?
() sim () não
- b. É praticante de alguma atividade e/ou *hobbie* artístico, esportivo ou de outra natureza?
() sim () não
- c. É periodicamente submetido a rotinas de exame de sua saúde e tem consciência do estado dela a partir dessas rotinas?
() sim () não
- d. É dependente de outro para exercer alguma função?
() sim () não
- e. Para o que você costuma pedir ajuda a outra pessoa?

2) O candidato:

- a.() Declara visão perfeita.
- b.() Declara problema de visão não medicamente identificado.
- c.() Declara problema de visão medicamente identificado e devidamente tratado segundo orientação médica.
- d.() Declara problema de visão medicamente identificado, mas não devidamente tratado segundo orientação médica.

3) O candidato:

- a.() Declara audição perfeita.
- b.() Declara problema de audição não medicamente identificado.
- c.() Declara problema de audição medicamente identificado e devidamente tratado segundo orientação médica.
- d.() Declara problema de audição medicamente identificado, mas não devidamente tratado segundo orientação médica.

4) O candidato

- a.() Encontra-se afastado de suas atividades, por ordem médica, em virtude de transtorno comprometedor de alguma faculdade mental e/ou afetiva.
- b.() Já foi afastado de suas atividades, por ordem médica, em virtude de transtorno comprometedor de alguma faculdade mental e/ou afetiva, mas foi considerado apto, por médico, a retomar suas atividades com auxílio de medicamento, que está em uso.
- c.() Já foi afastado de suas atividades, por ordem médica, em virtude de transtorno comprometedor de alguma faculdade mental e/ou afetiva, mas foi considerado apto, por médico, a retomar suas atividades sem auxílio de medicamento.
- d.() Nunca foi afastado de suas atividades por ordem médica.

5) O candidato foi recentemente traumatizado por acidente, assalto, perda de ente querido, por exemplo, etc.?

Fonte: elaboração própria.

O item “1” é importante porque, se o candidato não exercesse nenhuma atividade, suas declarações tornar-se-iam suspeitas na medida em que suas faculdades pudessem não estar sendo atestadas por outros nem por si mesmo. Alguém que não praticasse diferentes distâncias para sua vista, por exemplo, correria o risco de não saber se possui algum tipo de deficiência visual. Alguém que não interagisse com outras pessoas, poderia não saber se estaria sofrendo de algum transtorno mental e/ou afetivo. A prática de alguma atividade que envolvesse contato com outras pessoas e/ou uso de faculdades poderia aumentar a confiabilidade das informações prestadas, já que, muitas vezes, disfunções humanas podem não ser notadas pelo portador, mas por outros. Alguém com amnésia, por exemplo, poderia depender da observação de outro para a identificação desse comprometimento mental.

Nos demais itens, “2” a “4”, a preocupação destina-se à apuração de parecer médico de qualquer eventual comprometimento da saúde do candidato, pois uma coisa seria ele achar que possui algum comprometimento, e outra seria ter isso atestado por um médico. Novamente, no item “4”, o afastamento ou não de atividades serviria como parâmetro. Se o candidato, por exemplo, dissesse sofrer da memória, mas nunca tivesse sido afastado de suas atividades por ordem médica, seria possível que estivesse falando menos de um comprometimento dessa faculdade do que de um sentimento decorrente de uma comparação com um tempo em que sentia que sua memória era melhor. Com o item “5”, o objetivo é saber de fatores que pudessem ter causado abalo emocional no candidato, algo que também poderia afetar sua percepção.

O cruzamento das informações obtidas nos diferentes itens poderia também fornecer algumas sinalizações. Se um candidato, por exemplo, declarasse, no item “2”, não ter problema de visão, mas confessasse, no item “1”, pedir ao filho que lesse o prazo de validade dos produtos no supermercado, seria mais provável que possuísse algum problema de visão, mas que esse problema não o tivesse incomodado ou restringido a ponto de procurar um médico.

Então, a decisão sobre a aptidão do candidato para participar do experimento da pesquisa para o qual teria sido pleiteado levaria em conta a confiabilidade das informações, indicada nas respostas do item “1”, e as respostas indicativas da saúde do participante, consideradas do item “2” ao “5”. Se [(“2” fosse “a” ou “c”) e (“3” fosse “a” ou “c”) e (“4” fosse “c” ou “d”)] e “5” fosse “não”, as informações do candidato indicativas de que não possuiria nenhuma das restrições focadas na ficha seriam consideradas suficientemente confiáveis se (“1a” fosse “sim” ou “1b” fosse “sim”) e (“1c” fosse “sim” e “1d” fosse “não”), caso em que o candidato seria incluído na pesquisa. Mas se “1d” fosse “sim”, seria preciso saber qual seria a dependência do participante e qual seria sua resposta em “1e” para decidir sobre sua participação. No entanto, se “1a”, “1b” e “1c” fossem “não”, a tendência seria considerar não confiáveis as informações nos itens “2” a “4” em que o candidato indicasse não

ter restrição, excluindo-o de participar. Se (“2” fosse “b” ou “d”) ou (“3” fosse “b” ou “d”) ou (“4” fosse “a”), o candidato seria considerado inapto para participar. Se apenas “4” fosse “b” ou “5” fosse “sim”, mas (“2” fosse “a” ou “c”) e (“3” fosse “a” ou “c”), seria preciso saber, em “4”, junto a especialista, se o medicamento corretor de transtorno não possuiria efeitos colaterais para a percepção e, para “5”, sondar como o candidato se afirmaria, emocionalmente, em relação ao declarado na mesma questão. Em suma, seriam dispensados de participar indivíduos cujo estado de saúde, idade ou consumo de substância pudesse comprometer a comunicabilidade com o pesquisador ou a normalidade dos aspectos investigados pela pesquisa, ou seja, os elementos da percepção. Falo, portanto, de indivíduos então portadores de qualquer deficiência visual e/ou auditiva não devidamente tratadas segundo orientação médica, sujeitos então medicamente afastados de suas funções por transtornos psiquiátricos ou de degeneração do sistema nervoso⁷¹ e pessoas emocionalmente comprometidas por trauma psicológico recente.

Seriam também dispensados indivíduos saudáveis os quais, por alguma razão, idade ou escolaridade, por exemplo, não se sentisse competente para alcançar sua linguagem e estabelecer efetiva comunicação.

Depois de passar pelo processo “zero”, o voluntário tornar-se-ia ou não participante da pesquisa, seguindo para o fluxo “A” e/ou fluxo “B”, se aprovado, ou sendo dispensado, caso contrário, recebendo, neste último caso, os devidos agradecimentos e, com cuidado e sensibilidade, também a razão de sua dispensa, sendo destruída sua ficha. Recrutar indivíduos para os quais prevê saúde adequada parece ter contribuído para que essa dispensa não ocorresse em nenhum caso.

Para execução do processo “zero”, foram previstos: tempo entre 10 e 30 minutos e os seguintes materiais:

- Assentos confortáveis para candidato e pesquisador.
- Ficha correspondente ao Quadro 1 impressa.
- Lápis, borracha e prancheta.

O tempo de disposição do material seria mínimo.

A escolha do local e horário para essa entrevista, assim como para todos os processos relativos à pesquisa pelos quais o candidato pudesse passar, aliás, daria prioridade à sua máxima

⁷¹ Indivíduos reabilitados desses transtornos por medicação só participariam se o pesquisador julgasse imprescindível e após consulta ao médico responsável no sentido de tomar pé da saúde das funções perceptivas do sujeito reabilitado, levando em consideração a possibilidade de também a medicação alterar essas funções.

disponibilidade, comodidade e/ou preferência, estando, sempre, à disposição, espaço laboral e ensaístico próprio caso o candidato não tivesse possibilidade ou sugestão nesse sentido.

3.2.2 Fluxo “A”: do belo e do feio

A concepção do fluxo “A” nasceu da observação de problemas na abordagem de Ishizo e Zeki (2011) em relação ao emprego dos termos “bonito”, “feio” e “indiferente”. Já disse acreditar que o termo "bonito" parece fazer parte de um código social que o colocaria na denominação de valores positivos para nossa sociedade, do que nos seria correto, do que nos seria bom. Da mesma forma, o oposto parece acontecer com o "feio" enquanto indicativo de valores negativos, do errado, do mal. Ou seja, usaríamos esses termos dentro de uma formação discursiva⁷² específica, que já daria sentido a essas palavras, sentido que pode ser notado em expressões que nos são dirigidas desde muito cedo, na infância, tais como: "que bonito!" ou “que feio!”; “que bonito” para quando acertamos, fazemos o que os outros querem que façamos, quando agradamos ou quando tudo corre bem, como esperado, como planejado, como combinado, quando está "correto"; "que feio!" para nos censurar quando erramos, quando fugimos do esperado, do acordado, do "correto".

Assim, vale observar que esses termos parecem submetidos a formações discursivas muito distintas quando se vai de seu emprego corriqueiro para seu emprego no campo da Arte e da Estética enquanto disciplinas. Isso precisa estar claro se o intento é checar impressões à luz da Estética, mas junto a pessoas que submetem esses termos a uma formação discursiva muito distinta da que constitui essa disciplina. É preciso saber de que “belo” e de que “feio” se fala em cada momento⁷³.

O objetivo de expor participantes ao fluxo “A” é, portanto, colher dados capazes de mostrar que tanto o que é comumente chamado de “belo”, “bonito”, pode não corresponder a uma experiência esteticamente qualificada quanto algo classificado como “feio” pode, na verdade, constituir-se como vivência estética.

Assim, após passar pelo processo “zero”, se o participante estivesse eleito para o fluxo “A”, passaria, então, pelos processos “1A” e “2A”.

⁷² Um modo compartilhado de dar sentido, como deixam entender Eni P. Orlandi (2005, p. 40-42) e Marlene Teixeira (2005, p. 20-34, 180-181), sustentado por um interdiscurso ou memória discursiva, um *sempre-já-aí*, um *sempre-já-dito*, redes de sentido já construídas, um *pré-construído*.

⁷³ Eco (2007, p. 137, 169-201, 257-292), por exemplo, nos alerta para a riqueza de sentidos do feio ao longo da história: usado tanto para zombar dos que são menosprezados e demonizar o inimigo quanto como sublime, inquietante, interessante ou atraente e até como um repulsivo capaz de ceder lugar ao reconhecimento da própria condição humana.

3.2.2.1 Processo “1A”: exposição à sequência de imagens

No processo “1A”, o participante seria exposto a uma sequência de 19 imagens, intercaladas com fundos negros, organizadas em apresentação eletrônica programada para ser executada em *notebook* ou computador mais monitor de vídeo conforme o caso. As imagens foram escolhidas segundo expectativa de classificação de cada uma, de acordo com o senso comum, em “bonita”, “feia” ou “indefinida”.

Assim, o material necessário ao processo consistiria de:

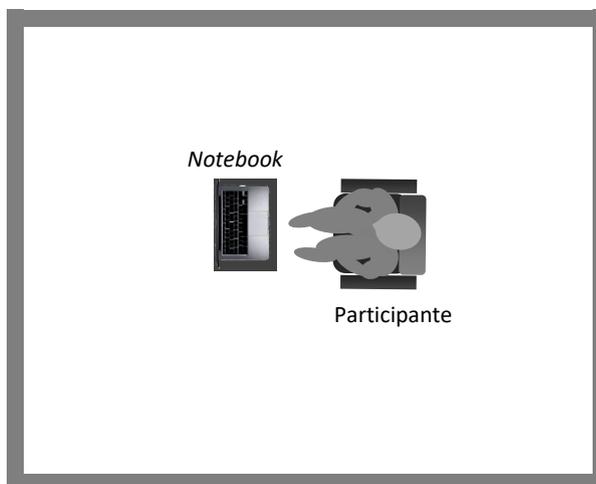
- Apresentação eletrônica com quadros correspondentes às imagens que seriam exibidas.
- *Notebook* ou computador mais monitor de vídeo conforme o caso.
- Assentos para acomodação do participante e do pesquisador.
- Móvel de suporte para o *notebook* ou computador mais monitor de vídeo conforme o caso.
- Quina de laudas virgens, caneta esferográfica e prancheta, para suportar anotações de campo.

O local de exposição das imagens, qual fosse, seria adaptado, quando necessário, sendo sempre observados:

- A distância adequada, entre o participante e a tela, para reconhecimento das imagens.
- A inclinação adequada, da tela, para uma visão perfeita das imagens, buscando máximo paralelismo entre a face do participante e a tela.
- A detecção e resolução - quanto possível - de fatores visuais ou sonoros de distração ou incômodo no campo de visão e/ou audição do participante.
- O conforto visual, auditivo, postural, corporal etc. do participante e se não necessitaria pôr em dia qualquer necessidade fisiológica antes do início do experimento etc.
- Uso de dispositivos de correção de eventuais déficits de visão e/ou audição do participante, tais como lentes de contato ou óculos.

Nesse processo, o participante ficaria acomodado como ilustrado na figura a seguir (Figura 48).

Figura 48 - Esquema plantar de acomodação do participante para visualização de sequência de imagens no processo "1A"



Fonte: elaboração própria.

Foi estimado tempo entre 3 e 8 minutos para essa adaptação.

Após acomodação do participante, a apresentação eletrônica seria disparada, mostrando cada imagem por 16 segundos⁷⁴, tempo ao fim do qual ela seria substituída por um fundo negro; e o participante, solicitado a classificá-la entre "bonita", "feia" ou "tanto faz"⁷⁵. Após a classificação e registro da classificação feita, a próxima imagem seria apresentada. Foi estimado tempo de 6 minutos para esse processo.

3.2.2.2 Processo "2A": sondagem da qualidade estética do contato do participante com algumas imagens do processo "1A"

O processo "2A" foi planejado para ocorrer consecutivamente ao processo "1A" e no mesmo espaço. Dessa forma, após ver e classificar todas as imagens, o participante seria convidado a

⁷⁴ Foi esse o tempo usado no experimento de Tomohiro Ishizo e Semir Zeki (2011). Existe a intenção de aproximar, procedimentalmente, o quanto possível do experimento dos neurocientistas, mas, claro, não reproduzi-lo; não só por não contar com os equipamentos necessários como também porque, pelo interesse qualitativo, nesta pesquisa, deve haver bem mais maleabilidade com os entrevistados no intuito de deixá-los à vontade para possíveis expressões subjetivas. Assim, foi previsto padronizar a aplicação do processo, mas também ceder às circunstâncias do momento com cada entrevistado no intuito de não constrangê-lo nem inibir expressões potencialmente importantes. Dessa forma, apesar de o processo contar com orientação clara, ao entrevistado, de classificar a imagem apenas após a decorrência de 16 segundos, prevê também não cercar expressões espontâneas dentro desse tempo.

⁷⁵ Achei o uso do termo "tanto faz" melhor que "indiferente" (termo usado por Ishizo e Zeki em seu experimento) por entender que ele é mais direto e usual, dado que, nesse processo, seriam envolvidas pessoas de diferentes faixas etárias e escolaridades e, como sugere González-Rey (2010, p. 43-47), seria preciso eliminar possíveis desconfortos, sobretudo em relação ao entrevistador.

escolher uma imagem que tivesse classificado como “bonita” e outra que tivesse classificado como “feia” para falar sobre cada uma⁷⁶.

Em seguida, em conversa, o participante seria convidado a falar livremente sobre cada imagem escolhida, podendo haver aplicação de indutores pré-definidos, especificados no quadro a seguir (Quadro 2), ou de indutores improvisados, no sentido de auxiliá-lo nessa expressão. Como dito, os indutores compõem o instrumento de sondagem e têm o objetivo de estimular a fala do participante no sentido desejado. As expressões do participante seriam então anotadas e/ou gravadas segundo seu consentimento. Foi estimado tempo entre 30 minutos e 1 hora para essa conversa ou aplicação de indutores.

Quadro 2 – Indutores para o processo “2A”

1) Diga algumas palavras ou expressões que a imagem lhe desperta.
2) O que lhe interessa nesta imagem?
3) O que esta imagem tem a ver com você?
4) O que acha que este personagem está fazendo e/ou sentindo?
5) Se você estivesse com a expressão desse personagem, o que estaria sentindo?
6) Como você experimentaria e/ou se colocaria no espaço que vê na imagem?
7) Como seria tocar determinado elemento da imagem que vê?

Fonte: elaboração própria.

O indutor “1” foi criado para conseguir pistas diversas que pudessem ser exploradas, abertas, ao longo da entrevista. O esperado seria que, com ele, pudessem ser conseguidos indicadores em qualquer ramo da árvore de verificação estética ilustrada na Figura 16. Se o participante mencionasse, por exemplo, “curiosidade”, haveria um indicador impreciso de afirmação estética, um indicador de que a sondagem deveria prosseguir, de que a experiência se encaminharia pelo ramo “1-A” da árvore. No entanto, se listasse, por exemplo, “tédio”, haveria um indicador impreciso de negação estética, ou seja, de que a experiência se encaminharia pelo ramo “1-B” da mesma árvore.

Os indutores “2” e “3” objetivam a verificação do engajamento do “eu” do participante na experiência. O foco do indutor “2” é a verificação correspondente aos nós “1” e “1.1” da referida árvore, isto é, se haveria interesse/sentimento do participante pela imagem e de que natureza ele seria. O indutor “3” alveja os nós “3” a “5” da árvore. Foi pensado para induzir o participante a falar de episódios ou referências de sua vida, valores, auto-imagem e conceitos que pudessem ser evocados para os explicar ou, simplesmente, sobre o que a imagem o teria feito sentir.

⁷⁶ Entendi que seria melhor deixá-lo escolher porque sua escolha já seria um sinal de maior disponibilidade para se expressar relativamente à imagem apontada.

Como a maioria das imagens utilizadas no processo “1A” dá protagonismo a figuras humanas, os indutores “4” e “5” foram pensados para focá-las. O indutor “4” poderia ser útil no sentido de checar o reconhecimento de atitudes e sentimentos nos personagens por parte do voluntário. Seu foco é, portanto, os nós “4” e “5” da já mencionada árvore de dedução estética, sem, contudo, abrir mão do nó “2”, já que a forma com que o voluntário interpretasse um personagem poderia dar origem a uma ficção na qual este estivesse incluído. O indutor “5” funcionaria como variante do indutor “4”, mas com uma diferença: enquanto o indutor “4” checaria se o participante reconheceria o sentimento na figura da imagem exibida, o indutor “5” sondaria se o participante empatizar-se-ia, identificar-se-ia ou ver-se-ia naquilo que olhasse. A hipótese é de que seria possível conseguir essa informação dependendo da maneira com que a pergunta correspondente ao indutor “5” fosse respondida, isto é, se haveria afetação nessa resposta ou outros indicadores de uma internalização do sentimento eventualmente reconhecido na imagem. A detecção dessa internalização seria suficiente para apuração de contradição do tipo prevista na variante estética da paisagem, conceito de Karina Dias (2010) em que o espectador se projetaria no que observasse ou sentiria como seu o que, ao mesmo tempo, reconhecesse fora de si.

O indutor “6” é entendido como ideal para a verificação de imagens abstratas ou em que predominasse a espacialidade em vez de personagens. Seu foco é o nó “2” da árvore de dedução estética, ou seja, verificar se o participante viveria um espaço-tempo montado por sua percepção a partir de seu encontro com a imagem. O indutor “7” pode ser entendido como variante ou especificidade do anterior.

A intenção desse processo é encontrar a razão do interesse ou não do participante pela imagem: se teria origem numa convenção social, num “agradar-se” superficial da imagem, num adiantamento de satisfações fisiológicas etc. ou se sua escolha teria cunho estético. Nesse sentido, seria importante sondar sua curiosidade pela imagem, se e como ela teria colocado em marcha imaginação e memória, que tipo de virtual, de sentimento, teria despertado, se teria havido embaraço em falar do que tivesse visto, sentido, se teria havido apuração de ambiguidade, de um “indecidível”, de um indefinido - todos esses elementos importantes do ponto de vista das estéticas examinadas no capítulo “1 ”). Em suma, saber de que forma esse participante, como diria Vázquez (1978, p. 56), teria-se objetivado no que tivesse visto.

Para tanto, os materiais necessários seriam os mesmos do processo “1A” - já que seria desejado que o participante olhasse para a imagem enquanto falasse sobre ela - com acréscimo de:

- Dispositivo gravador de voz (gravador, câmera, filmadora, tablet, celular etc.) caso o participante consentisse na gravação.

O tempo previsto para a retirada dos materiais é o mesmo que para sua colocação, entre 3 e 8 minutos.

3.2.3 Fluxo “B”: do artista e do espectador

Como dito, o objetivo do fluxo “B” é colher dados com vistas a uma comparação entre minha percepção, no momento de concepção das propostas artísticas comentadas no capítulo “2”, e as percepções dos espectadores (participantes) acerca dessas propostas bem como uma comparação entre essas percepções.

3.2.3.1 Processo “zero B”:

Se o participante estivesse eleito para o fluxo “B”, passaria pelos processos “1B” e “2B”, mas isso depois de passar pelo processo “zero B”, que tem o objetivo de descobrir seus hábitos e qualidade de observação, sua ligação com arte e o que cativaria sua admiração em seu cotidiano ou ocasião específica ou, em outras palavras, o que consideraria “belo” ou qual o sentido dessa palavra para si, informações que seriam também úteis no sentido de auxiliar na escolha de uma das mencionadas propostas artísticas a que o participante seria exposto e em que espaço quando passasse pelo processo “1B”.

Para conseguir essas informações, o processo “zero B” foi pensado como plano de conversação articulada a partir de indutores como os indicados no quadro a seguir (Quadro 3), mas sem prejuízo da improvisação de novos indutores em momentos oportunizados pela direção dessa conversação, que poderia ser gravada - se houvesse consentimento do participante - e/ou ser alvo de anotações de campo. Contudo o participante seria lembrado, antes de iniciar, de que a sondagem pela qual passaria envolveria questões acerca de seus hábitos e que estaria livre para não as responder sob qualquer sentimento de desconforto ou ameaça à sua privacidade. Foi estimado tempo entre 30 minutos e 1 hora para essa conversação.

Quadro 3 – Indutores possíveis para o processo “zero B”

1) O que é a solidão para você? Como são seus momentos de solidão?
2) Há momentos em que você se vê liberado de preocupações, desconfortos, desejos e/ou necessidades e/ou sem possibilidade de entretenimento e/ou companhia? O que toma sua atenção nesses momentos? Para o que você se volta?
3) Fale de algum momento em que você teve a atenção atraída por alguma coisa vista, ouvida e/ou sentida que, de repente, pareceu fazer-lhe sentido em seu íntimo.
4) Há algum objeto, lugar, vista e/ou situação, de seu cotidiano, que, frequentemente, desperte-lhe admiração? Algo para o que você tem prazer e/ou desprazer de dirigir sua atenção, algo que sempre retoma seu interesse? É fácil entender porque isso ocorre?
5) Qual foi a coisa mais bela que você já viu, ouviu, experimentou, vivenciou e/ou presenciou?

Fonte: elaboração própria.

Uma vez que o processo “zero B” foi programado como prospecção que quer descobrir quando e como o participante teria vivenciado experiências estéticas e considerando que experiências desse tipo podem ser caracterizadas por um estado subjetivo e ambíguo de solidão, estado que pode ser deduzido de teorias e/ou filosofias estéticas – como do conceito de alteridade em Deleuze e Guattari (1992, p. 229-230), por exemplo -, o indutor “1” visa a compreender não apenas o que o candidato faria de sua solidão mas também a qualidade dessa solidão, já que, pelo senso comum, é possível falar em solidão de diversas formas e algumas delas podem não coincidir com o estado que caracterizaria uma experiência estética⁷⁷. Com o indutor “1”, o participante poderia falar da solidão que escolhesse falar, como quando, por exemplo, mesmo estando cercado dos seus e com diversas opções de atividade à sua disposição, teria escolhido ensimesmar-se na observação de um horizonte distante.

Enquanto o indutor “1” é mais amplo no sentido de provocar o participante a falar de experiências diversas, daquilo que entendesse como solidão, o indutor “2” especifica uma situação de solidão. Busca saber o que o participante faria do tempo em que se visse mais radicalmente induzido a estar consigo mesmo, sem as possibilidades costumeiras de companhia e preenchimento do tempo e do pensamento - tais como rádio, TV ou dispositivos móveis⁷⁸ -, como alguém que, tendo-se aliviado de suas últimas preocupações e satisfeito seus últimos desejos, houvesse saído sozinho de férias e sido surpreendido pela falta de companhia, energia e/ou sinal de celular, restando-lhe, apenas, enfrentar o hiato até o próximo tópico de desejo, desafio, preocupação, companhia ou entretenimento.

Os indutores “3” a “5” buscam conhecer o tipo de coisa que despertaria a admiração do participante, aquilo que ele chamaria de “belo”. O indutor “3” busca saber o que já teria despertado a admiração do tipo estética no candidato de forma inesperada e repentina, tirando sua atenção do que estivesse fazendo ou pensando antes, possivelmente seguindo sua rotina. Já o indutor “4” quer saber daquilo que, sendo já conhecido do participante, conseguiria renovar-se à luz de sua percepção e manter sua admiração ao longo do tempo. Enfim, o indutor “5” busca conhecer alguma experiência

⁷⁷ A solidão da experiência estética não seria simplesmente estar desacompanhado. É possível sentir-se só no meio da multidão, por exemplo. Seria a forma como se sente a companhia o que definiria a experiência. A solidão da experiência estética mediria estar junto com o outro na percepção, espiritualmente, e não fisicamente. As filosofias/teorias estéticas deixam entender a solidão da experiência estética como um sentimento de desunião com os presentes, mas de união com outros afastados no tempo e/ou no espaço. Por exemplo, numa galeria, um espectador, ao admirar uma obra, pode sentir que, em algum lugar, alguém saberia o que ele sente, ou que, num passado, alguém teria-se sentido como ele ou que, num futuro, alguém saberá o que ele sente agora; ou seja, esse espectador sentir-se-ia unido a um desconhecido, faria sentido com ele, embora pudesse se sentir espiritualmente afastado de outros ali perto, a observar a obra, como ele mesmo. Nesse sentido, talvez a obra de arte seja o único lugar de encontro das solidões humanas.

⁷⁸ É interessante pensar o quanto o uso das telecomunicações tem sido direcionado para uma completa supressão da oportunidade dessa solidão radical de que falo, pois, com o celular, temos acesso constante às mais variadas formas de mensagens.

inesquecível do candidato pela admiração ou arrebatamento que lhe tivesse causado, alguma experiência possivelmente única e marcante. Assim, “3”, “4” e “5” buscam saber, respectivamente, do inesperado, do familiar e do inesquecível.

O maior desafio na elaboração desses indutores foi desprender-me da experiência pessoal de solidão para entender que não apenas o sentido dessa palavra poderia ser muito diferente para o participante, mas também que, ainda que a natureza de sua solidão convergisse com a minha, poderia ser vivenciada em espaços e momentos muito distintos de minhas vivências nesse sentido. Assim, os indutores deveriam guardar generalidade suficiente para abrigar as especificidades de resposta do participante. Um indutor como “algo específico já lhe chamou atenção ao acordar no meio da noite? Já contemplou uma forma na penumbra?”, poderia ser improdutivo, senão diretivo demais.

Os materiais necessários nessa etapa seriam:

- Lista impressa dos indutores do Quadro 3, para acompanhamento.
- Prancheta, laudas tamanho A4 virgens, caneta esferográfica, para as eventuais anotações.
- Dois assentos.
- Dispositivo de gravação (filmadora, *tablet*, celular etc.), para registro da conversa, posicionado da forma mais discreta possível; aliás, em qualquer dos processos de sondagem.

Dependendo dos espaços eventualmente mencionados e/ou vistos na entrevista, o pesquisador poderia pedir, ao participante, o acesso aos mesmos, porém deixando clara a não obrigatoriedade desse acesso, insistindo em que ele só deveria ser dado se estivesse ao alcance e/ou em poder do participante e este se sentisse, de fato, à vontade para tanto, pois não poderia haver prejuízo de qualquer ordem para o participante, qual fosse, de seu conforto, privacidade, relação com outros etc. Se permitido, esse acesso possibilitaria coletar dados sobre os espaços no sentido de planejar as intervenções artísticas neles.

3.2.3.2 Processo “1B”: exposição do participante a estímulo audiovisual luminoso de autoria do pesquisador

Partindo das informações obtidas em “zero B”, seriam escolhidos a proposta artística a que participante seria exposto e o espaço de instalação dessa proposta. Essa escolha poderia levar em conta tanto lugares eventualmente destacados no depoimento do participante quanto minha observação do próprio local de entrevista quanto este fosse pertinente ao cotidiano e/ou afetos do participante: sua sala de estar, quarto, escritório etc. Essa forma de escolha visa tanto a deixar o

participante mais a vontade no momento de exposição à proposta artística quanto a aumentar suas possibilidades de conexão com ela. Se não fosse possível eleger um local, fosse por falta de informação, fosse por impossibilidade de uso do espaço desejado - que poderia, ou não ser de poder do participante, ou ser considerado íntimo demais, por ele, para servir ao experimento, ou ser considerado de difícil adaptação pelo pesquisador etc. -, estaria à disposição, como já mencionado, os próprios espaços temporariamente adaptados para concepção e teste das propostas artísticas, isso sem qualquer comprometimento da experiência, já que as propostas buscam explorar, como vimos, a memória e os elementos comuns ou constitutivos da linguagem com que o homem vem trabalhando o espaço na aderência da luz a este. Se houvesse necessidade de uso de espaço institucional ou público, seriam providenciados os consentimentos devidos. Qual fosse o espaço escolhido, o fluxo “B” não prevê qualquer alteração estrutural desse espaço em função da instalação da obra, mas, se essa necessidade surgisse, seriam feitas as devidas negociações; e, providenciados, os devidos consentimentos.

O participante seria então informado e consultado sobre sua disponibilidade e disposição para comparecer ao espaço elegido.

Após a definição da proposta artística e seu espaço de instalação, haveria adaptação recíproca entre ambos. Quaisquer que fossem o espaço ou a proposta artística escolhidos, deveriam ser observados, no momento da instalação:

- A escolha da superfície a ser fitada, isto é, o local de projeção da luz correspondente à proposta artística, bem como o tamanho dessa superfície e sua relação com o espaço como um todo ou com elementos específicos desse espaço, além do brilho, refletividade, textura e recepção de luz dessa superfície no momento.
- A escolha do ponto de vista e escuta do participante, o ponto a partir do qual o artista desejaria que ele olhasse e ouvisse o estímulo correspondente à proposta artística escolhida para ele; ou seja, verificar se, no ponto, espaço e momento escolhidos, seriam mantidas as condições que fizeram o artista qualificar, como estético, o estímulo a ser apresentado ao participante.
- Quanto possível, a manutenção do espaço tal como antes da instalação artística, já que mudanças poderiam desviar a atenção do espectador.
- Ajuste da luminosidade ambiente no sentido de alcançar a visibilidade desejada para o estímulo visual escolhido.

- A detecção e resolução – quanto possível - de fatores visuais ou sonoros de distração ou incômodo no campo de visão ou audição do participante, incluindo o cuidado com os componentes da própria instalação.
- O conforto visual, auditivo, postural, corporal etc. do participante, isto é, garantir o mínimo de interferência possível de fatores externos ao estímulo, valendo, perguntar, por exemplo: se o participante estaria enxergando bem a projeção correspondente ao estímulo, se o volume do som pertinente não estaria baixo suficiente para prejudicar a identificação do que fosse ouvido nem alto o bastante para causar desconforto auditivo, se o participante não estaria em contato com qualquer textura que o estivesse incomodando ou agradando demais, se não necessitaria por em dia qualquer necessidade fisiológica antes do início do experimento etc.
- Se o participante estaria equipado com os dispositivos de correção de eventuais déficits de sua visão e/ ou audição tais como lentes de contato, óculos ou aparelho auditivo.

Foi estimado tempo entre 20 e 40 minutos para a montagem e preparação do ambiente.

Qualquer que fosse a proposta artística escolhida, descrita no capítulo “0”, seriam necessários:

- Arquivo executável correspondente à animação a ser projetada.
- *Notebook* com configuração ideal para processamento gráfico de qualidade e placa de som com configuração espacial, para execução das animações.
- Cabo VGA de comprimento adequado para dar saída, para dispositivo de exibição, à imagem gerada no *notebook*.
- Extensão elétrica de comprimento e capacidade adequados para suportar a energia necessária ao funcionamento dos componentes eletrônicos.
- Módulo de suporte para o *notebook*.
- *Headphones* redutores de ruído ou caixas de som, opcionais, à escolha do participante, para veiculação de som pertinente às animações.
- Assento para acomodação do participante.
- Sino de recepção para o participante chamar o pesquisador a qualquer momento, fosse quando finalizasse a experiência, fosse quando tivesse alguma dúvida, necessidade ou desejo de parar o experimento.

Como vimos, no capítulo “2”, as propostas “1” e “2” constituem uma primeira opção de montagem/instalação em que o espectador seria convidado a observar projeções luminosas e ouvir sons, ficando acomodado como na Figura 40. Para essas propostas, seria preciso:

- Projetor multimídia com configuração mínima de: 2600 lumens, contraste 500:1, resolução 1024x768, para projetar as animações numa superfície.
- Tripé regulável com bandeja ajustável.

Nesses casos, o *notebook* seria conectado ao projetor multimídia por cabo VGA de comprimento adequado; e o projetor, colocado na bandeja ajustável e acondicionado em cômodo distinto do cômodo de estar do voluntário, para maior isolamento do barulho que produzisse, como dito no capítulo “2”.

A proposta “3” constitui uma segunda opção de instalação em que o espectador seria convidado a observar a luz das projeções luminosas correspondentes às animações computacionais rebatida numa superfície como uma parede, ficando acomodado tal qual na Figura 46. Para essa proposta, seriam necessários:

- Monitor de vídeo LCD de 23 polegadas.
- Módulo de suporte para o monitor de vídeo.

Nesse caso, o projetor multimídia seria dispensado, sendo utilizado, em seu lugar, um monitor de vídeo cuja luminosidade seria projetada na superfície à frente do espectador. O monitor de vídeo seria, então, ligado ao *notebook*.

Qualquer que fosse a proposta artística escolhida, os *headphones* ou as caixas de som seriam conectados ao *notebook* e, após a montagem e acomodação do participante, ele seria deixado a sós com o estímulo audiovisual artístico pelo tempo que desejasse, ficando, ao seu alcance, para registro expressivo, o seguinte material:

- Resma de laudas tamanho A4 virgens, lápis, borracha, caneta, caixa de lápis de cor “24 cores”, tubo de cola de 40g, tesoura anatômica e prancheta.
- Lanterna de prancheta caso quisesse expressar-se observando, no escuro, o estímulo projetado.
- Dispositivo de gravação - filmadora, *tablet*, celular etc. - caso decidisse gravar sua expressão.

O participante seria informado no sentido de fazer uso desse material apenas se desejasse - para desenhar, escrever ou falar acerca de tudo quanto o contato com o estímulo audiovisual pudesse ter-lhe despertado. Seria ainda orientado a chamar o pesquisador, com o sino, quando

quisesse, quando considerasse suficiente seu contato com o estímulo ou caso desejasse interromper a experiência. Enquanto o participante fruisse o estímulo, seria cronometrado o tempo de exposição ao mesmo.

Deixar o espectador a sós com o estímulo é uma questão de busca pela fidedignidade às propostas artísticas, de aproximação com meu momento *aesthetico* de concepção; uma aproximação necessária, sem a qual o sucesso da proposta junto ao espectador poderia ficar gravemente ameaçado, já que seria o mesmo que querer apresentar, à luz do dia, uma pintura feita na penumbra da noite. Seria preciso aproximar as condições de fruição das condições de produção. Vejo, nisso, grande importância desde “Fenestra”⁷⁹. Entendi que meu espectador deveria permanecer com seu silêncio, que deveria ter a oportunidade de não se consolar com outro acerca de tudo quanto o estímulo pudesse despertar-lhe, para que tudo o que fosse despertado pudesse ser vivido, sentido. Foi também por isso que optei pela utilização do sino, para que meu espectador não concatenasse palavra, para que não saísse de seu estado não verbal até que pudéssemos conversar sobre a experiência. Se meu trabalho nasce de uma solidão crua, se foi assim que produzi, era assim que, em meu entendimento, deveria ser assimilado. Sem isso, estaria entregando ao espectador algo em que não trabalhei, que não estudei nem previ. Veremos que, mesmo assim, mesmo buscando essa fidedignidade entre o momento de produção e o de recepção, sua manutenção é um desafio, pois trata-se, em alguns casos, de transportar para um lugar o que foi feito e testado em outro, ainda que isso tenha sido previsto no momento mesmo da produção.

Quanto a colocar ferramentas de registro ou performance à disposição do participante, seria uma forma de aumentar as possibilidades de captura da expressão de suas impressões acerca da experiência e ampliar as chances de obtenção de indicadores.

Entendi ainda que padronizar e decidir pelo espectador o tempo de exposição ao estímulo já seria uma forma de direcionamento ou indução, o que caminharia no sentido contrário ao indicado pela pesquisa qualitativa. Dessa forma, deixar o participante decidir o momento de encerrar a experiência seria não só mais conforme como também mais respeitoso com a forma e temporalidade do agenciamento imaginativo individual, subjetivo, tornando maiores as chances de uma fruição estética, sem o que haveria o risco de cair no mesmo problema apontado para o experimento de Ishizu e Zeki (2011). No mais, a cronometragem desse tempo, que seria um tempo escolhido pelo espectador, seria importante no sentido de que essa medição também pudesse ser um indicador, no

⁷⁹ Em “Fenestra”, por exemplo, concebi para o *flaneur* solitário que caracteriza, muitas vezes, meu “modus andandis” na rua.

mínimo, do interesse pelo estímulo, um indicador que se poderia somar a outros, funcionando como indicador secundário.

3.2.3.3 Processo “2B”: sondagem da qualidade estética de contato do participante com o estímulo do processo “1B”

O processo “2B” foi projetado para ser consecutivo ao processo “1B”. Pode ser dividido em cinco etapas.

A primeira etapa começaria assim que o participante chamasse com o sino, marcando o término de seu primeiro contato com a proposta artística, depois do que teria início o exame dos registros expressivos do participante, que seria estimulado, na forma de dinâmica conversacional, a falar sobre eles. Caso o participante não tivesse feito esses registros, seria, então, convidado a narrar sua experiência com o estímulo, a falar de todo esse tempo de observação, como numa história, da forma mais livre possível. O objetivo dessa etapa é colher, do participante, a sua expressão mais espontânea sobre a experiência vivida em “1B”, aquilo que lhe viesse à mente antes de todo e qualquer direcionamento, aquilo que quisesse dizer, aquilo que lhe fosse mais marcante. Essa é também a etapa em que espero haver abertura para a entrada de elementos novos e inesperados, trazidos pelo participante.

Como Flick (2009, p. 144) recomenda colocar as perguntas na ordem das menos estruturadas para as mais estruturadas, para evitar que o sistema de referência do entrevistador seja imposto aos pontos de vista do entrevistado, apenas depois da etapa anterior, do momento de livre expressão, é que o participante passaria a uma segunda etapa em que seria deixado novamente sozinho com o estímulo para responder, desta vez, de forma escrita, a um primeiro conjunto de indutores ou questões mais específicas, apresentadas na forma impressa e em ordem determinada, sendo esse participante orientado a usar o sino para chamar o pesquisador assim que terminasse. Esse primeiro conjunto de indutores busca focar a experiência como um todo e a qualidade do sentimento por ela despertado. Trata-se dos indutores "1" a "6" dispostos nos quadros a seguir (Quadro 4, Quadro 5, Quadro 6 e Quadro 7).

Assim como vários outros, o indutor "1" é um exercício de completamento de frases, uma forma de indução que constitui

uma rica fonte de indicadores e seu valor como instrumento está na possibilidade de elaborar um sistema de hipóteses que se integram e marcam o curso da produção de informação; algumas dessas hipóteses serão abertas somente a partir de uma frase ou de uma relação única entre frases (GONZÁLEZ-REY, 2010, p. 59).

A primeira versão do indutor "1" continha propostas de completamento para o participante como: "a sensação que a experiência me desperta se parece mais com a de:" ou "tente encontrar palavras para descrever a experiência:", "tente encontrar palavras que não têm nada a ver com a experiência:". No entanto, sobretudo pensando que se trataria de um indutor de abertura, entendi ser preciso que fosse o menos revelador do sistema de referência da pesquisa, algo ainda menos diretivo, algo que deixasse mais margem de escolha ao participante, algo que o incitasse a se expressar mais, a uma formulação maior, dentro da qual não haveria apenas palavras, mas contextos em que pudessem também figurar relações e escolhas. Afinal, ele poderia não definir como sensação o que vivesse, por exemplo, mas como outra coisa, a qual poderia escolher. Poderia ainda escolher utilizar, por exemplo, verbos, ao invés de restringir-se pela sugestão de adjetivar a experiência. Foram essas as demandas que deixaram o indutor "1" finalizado como no quadro a seguir (Quadro 4).

Quadro 4 – Indutor "1" do processo "2B", focado na verificação da qualidade geral da experiência

-
- 1) Descreva como foi esta sua vivência completando ou não, a seguir, como desejar
- a. Não posso deixar de dizer:
 - b. Tem a ver com:
 - c. Não sei dizer:
 - d. Não posso dizer:
-

Fonte: elaboração própria.

O objetivo do indutor "1" é, sobretudo, captar indicadores primeiros que possam ser abertos ou explorados ao longo do processo de sondagem. Esse indutor visa à árvore de verificação estética da Figura 16 de modo geral. Está colocado, estrategicamente, no início da lista de indutores por ser considerado o que menos adere ao sistema de referência da pesquisa. Em termos de espontaneidade, foi planejado para que os indicadores conseguidos com ele só não superassem os conseguidos na etapa anterior - de livre expressão. Seu item "a" foi pensado para estimular o participante a falar, predominantemente, do que lhe fosse mais importante e/ou marcante em sua experiência. O item "b" foi concebido com intuito de induzir o participante a fazer associações diversas, capazes de auxiliar no entendimento de sua vivência. "c" foi pensado para instigá-lo a falar de suas incertezas relativamente à experiência. "d" foi imaginado para dar-lhe a chance de expressar-se sobre o que oporia à vivência com o estímulo correspondente à proposta artística exibida. "a" e "b" serviriam para que o participante reportasse a parte afirmativa de sua experiência, já "c" e "d" poderiam ajudá-lo a falar do que não soubesse ou negasse nela. A intenção é que os indicadores conseguidos nesses itens pudessem ser relacionados. Se o participante dissesse, por exemplo, em "b", que a experiência tem a ver com "quietude" e preenchesse "d" afirmando não poder dizer "que a experiência é agitada", haveria uma soma de indutores, um reforço, mas se, ao invés disso, o participante afirmasse, em "d", não poder dizer "que a experiência é tranquila", haveria um choque

de indutores que poderia ser tomado como indicador de que existiria algo mais a ser examinado na hipotética “quietude” eventualmente mencionada em “b”, que o significado dessa “quietude” precisaria ser investigado, aprofundado, o que poderia ser feito, por exemplo, colocando indutores novos, tais como: “fale-me um pouco mais dessa quietude”, “como é essa quietude sem tranquilidade?”, “consegue dizer o que é que intranqüiliza?”. Esse ponto de choque poderia ser, então, um momento para a colocação de perguntas imprevistas, improvisadas, para o participante.

O próximo conjunto de indutores (Quadro 5) quer focar a verificação da qualidade do sentimento.

Quadro 5 – Indutores "2" a "6" do processo "2B", focados na verificação da qualidade do sentimento

-
- 2) Se o que você vê, ouve ou sente, nesta vivência, fosse um convite, você aceitá-lo-ia? Fale sobre isso.
-
- 3) Se fosse deixar uma mensagem para alguém querido ou detestado, sobre esta sua vivência, o que você não deixaria de mencionar ou o que você esconderia?
-
- 4) O que sinto com esta vivência: (marque apenas uma opção)
- a.() Nem me agrada, nem me desagrada. Fale sobre isso se puder.
 - b.() Apenas me agrada e é fácil dizer por quê. Então, diga se puder.
 - c.() Apenas me agrada, mas é difícil dizer por quê. Tente falar sobre isso.
 - d.() Apenas me desagrada e é fácil dizer por quê. Então, diga se puder.
 - e.() Apenas me desagrada, mas é difícil dizer por quê. Tente falar sobre isso.
 - f.() Ora me agrada, ora me desagrada. Tente falar sobre isso.
 - g.() Agrada e desagrada-me ao mesmo tempo. Tente falar sobre isso.
 - h.() Não sei dizer se me agrada ou desagrada. Tente falar sobre isso.
 - i.() Nenhuma das anteriores. Fale sobre isso se puder.
-
- 5) Esta vivência: (marque apenas uma opção)
- a.() Não me interessa.
 - b.() Não me interessa tanto.
 - c.() Interessa-me bastante.
 - d.() Interessa-me profundamente.
-
- 6) Esta vivência: (marque apenas uma opção)
- a.() Não toca meu sentimento.
 - b.() Não toca tanto meu sentimento.
 - c.() Toca bastante meu sentimento.
 - d.() Toca meu sentimento profundamente.
-

Fonte: elaboração própria.

Convidando o participante a uma tomada de decisão, à assunção de uma responsabilidade por si mesmo, ainda que ficcional, o indutor “2” quer, dele, o compromisso com a interpretação do estímulo, convocando, para isso, seu entendimento e, sobretudo, suas emoções e sentimentos acerca do que visse e/ou ouvisse. A facilidade/agilidade de sua resposta ou a hesitação/demora nela,

por exemplo, poderia constituir um indicador importante. Aceitar de pronto o convite poderia indicar que o estímulo não o teria desafiado, que teria sido facilmente digerido. Hesitar ou negar o convite poderia ser um indicador da contradição, do questionamento, da necessidade de saber mais, que poderiam sugerir a qualificação estética do contato do participante com o estímulo correspondente à proposta artística instalada. Nesse sentido, poderia ser útil pedir a ele que falasse sobre sua decisão. Esse pedido serviria para descobrir as razões ou, antes, as emoções e sentimentos envolvidos em sua escolha, como teriam trabalhado sua imaginação e/ou memória no sentido de interpretar o estímulo. O indutor “2” visa, então, sobretudo, aos nós “2”, “4” e “5” da mencionada árvore de dedução estética.

O foco do indutor “3” é o nó “5” da árvore, ou seja, o sentimento do participante, os afetos que a experiência lhe pudesse ter despertado, a possibilidade de *katharsis*⁸⁰. É esperado que esse indutor o conduza, ou a um lugar comum, dando indicadores de desqualificação estética de seu contato com o estímulo, ou a algo difícil de dizer, algo em elaboração, algo de si mesmo, algo criado, contraditório, dando indicadores de qualificação estética de sua experiência.

No indutor “4”, a marcação das opções “a”, “b” ou “d” pelo participante foi pensada como potencial indicadora de uma negativa estética relativamente à sua experiência, já a marcação das opções “f”, “g” e “h” foi imaginada como potencial indicadora de uma afirmação estética dessa experiência. No entanto o julgamento a esse respeito deveria pautar-se mais no que fosse dito sobre a escolha feita, sobretudo nas opções “c”, “e” e “i”, já que seria nesse dito que haveria oportunidade de compreender como o participante teria compreendido o que lhe fosse perguntado e o quanto essa compreensão estaria próxima do esperado. A opção “i” foi concebida para oportunizar eventuais manifestações para além do sistema de referência da pesquisa. Vale ainda reparar o cuidado na forma das opções desse indutor. As opções que expressam certezas (“a”, “b”, “d”, “i”) o convidam, gentilmente, a contar sobre elas, mas apenas se puder, seguindo o princípio de não dano e conforto colocados por Flick (2009, p. 160-161). Já as opções que demarcam incertezas (“c”, “e”, “f”, “g”, “h”) pedem que ele tente falar sobre sua escolha. Nelas, creio que a utilização do verbo “tentar” retira qualquer ensaio de incisividade, mostrando a necessária compreensão frente a uma escolha do participante, que, em si mesma, pressupõem já alguma dificuldade de expressão ligada a ela.

As escolhas feitas nos indutores “5” e “6” poderiam fornecer indicadores de apoio aos conseguidos com os indutores anteriores, pois, quanto maior a intensidade do interesse e do sentimento declarados, maior seria probabilidade de qualificação estética da experiência. Além disso,

⁸⁰ Um prazer dos afetos capaz de transformar as convicções do espectador, segundo Wolfgang Iser (1979, p. 101-102).

a própria concordância ou discrepância entre esses indicadores já seria capaz de fornecer novos indicadores. Basta imaginar como interpretar as combinações possíveis entre eles. Seria natural imaginar, por exemplo, que, se, em "5", o participante confessasse interesse pela vivência, declararia sentimento compatível em "6". Contudo imaginemos se, por exemplo, em "5", ele confessasse grande interesse pela experiência, mas, em "6", declarasse fraco sentimento relativamente a ela. Imaginemos ainda o inverso disso, isto é, se o participante confessasse pouco interesse na experiência, mas grande sentimento por ela. No primeiro caso, poderia ser aberta a hipótese de um interesse apenas intelectual pela experiência; no segundo, seria mais provável que o participante não estivesse sendo sincero, ou em "5", ou em "6", já que seria difícil imaginar que algo pudesse despertar sentimento sem despertar interesse. Nesses casos, caberia aprofundar a questão, na etapa seguinte, num momento de conversação.

Assim que o participante terminasse de responder a esses indutores e chamasse o pesquisador, teria início a terceira etapa do processo "2B", em que seriam repassadas as respostas escritas, numa busca por pontos ou pistas específicos sobre os quais ele poderia ser convidado a falar mais. É importante trabalhar completamente os indutores "2" a "6" antes dos seguintes porque, enquanto os próximos indutores buscam referências, "2" a "6" perseguem sentimentos. Se as referências fossem evocadas antes dos sentimentos, o participante poderia, quando convidado a falar dos sentimentos, encaminhá-los a essas referências, dificultando entender se elas teriam participado de fato da experiência ou teriam sido evocadas à guisa de recurso explicativo. Além disso, se houvessem tomado parte na vivência em si mesma, existiria boa chance de que emergissem em resposta ao indutor "1", donde a importância na ordem de apresentação de todos esses indutores.

Na quarta etapa, o participante seria apresentado a um segundo conjunto de indutores, "7" a "9", mostrados nos próximos quadros (Quadro 6, Quadro 7), sendo, novamente, deixado a sós para respondê-los, de forma escrita, e orientado, como na segunda etapa, a chamar o pesquisador assim que terminasse. Esse segundo conjunto de indutores foi planejado para verificar como o participante interpretaria o que visse e ouvisse e que referências poderiam ser evocadas.

Quadro 6 – Indutor do processo "2B" focado na memória episódica

-
- 7) Sinto mais que esta vivência: (marque apenas uma opção)
- a.() Tem a ver com um único e específico momento de minha vida. Diga qual se puder.
 - b.() Tem a ver com vários momentos de minha vida os quais sei denominar. Diga quais se puder.
 - c.() Tem a ver com momentos de minha vida os quais não sei denominar. Tente falar sobre isso.
 - d.() Não tem a ver com momentos de minha vida, mas tem a ver comigo de algum modo. Tente falar sobre isso.
 - e.() Não tem nada a ver comigo. Fale sobre isso.
-

O indutor “7” foi pensado para examinar a memória episódica ou de eventos - mencionada por Sternberg (2000, p. 218) - sem prejuízo de possíveis verificações do sentimento. O objetivo, com ele, é, predominantemente, ou encontrar indicadores de apoio para uma afirmação estética quando essa memória se mostrasse incerta, ou encontrar indicadores de negação estética quando ela se constituísse mera lembrança, ou ainda encontrar indicadores de afirmação estética quando essa memória, mesmo que precisa, surgisse como memória de uma vivência anterior do participante - a vista de um quadro ou de um pôr do sol etc., eventualmente inesquecíveis, por exemplo -, que pudesse ser afirmativamente identificada como estética, que parecesse estar sendo comparada à sua experiência com o estímulo da proposta artística pela similaridade e força do vivido. O objetivo desse indutor é, portanto, buscar indicadores por meio de comparações. Nesse sentido, um de seus focos está nos nós “3” e “3.1” da árvore de decisão estética da Figura 16.

A escolha das opções “a” ou “b”, no indutor “7”, poderia indicar que a experiência teria trazido lembranças ao participante. Nesse caso, seria preciso checar se essas lembranças teriam-se destacado da experiência, teriam-se emancipado dela, desqualificando-a esteticamente, ou se seriam integradas à ela, se contribuiriam com ela ou seriam justamente comparadas à ela por sua potência estética. Já a escolha da opção “c” poderia indicar a potência de generalidade da experiência relativamente à memória. Quanto menos identificáveis esses momentos, quanto mais ampla e genérica a memória despertada pela experiência, maior seria a chance de sua qualificação estética. A escolha da opção “d” seria a ideal do ponto de vista de uma afirmação estética da experiência. Poderia indicar que o participante se teria reconhecido no que experimentasse, que o virtual despertado teria sido tão amplo que só poderia se corresponder com o somatório de memórias que identificasse o próprio ser no mundo desse participante ou que a experiência haveria projetado, em seu corpo, algo que o tivesse feito se identificar com o que houvesse observado - como no conceito de paisagem de Dias (2010). Com essa opção, o indutor “7” aborda também o nó “5” da árvore estética. A escolha da opção “e” indicaria a desqualificação estética da experiência. No mais, o pedido de falar sobre a opção escolhida, aliás em vários dos indutores, vem sempre no sentido de manter o compromisso com a informação qualitativa, fundamental na compreensão das opções feitas. Assim como com o indutor “4”, também no indutor “7” - aliás, em qualquer dos indutores cujas alternativas possam tocar aspectos eventualmente particulares do participante - valem as mesmas preocupações de não dano e conforto relativamente à construção dos enunciados correspondentes a essas alternativas.

Com os indutores “8” e “9”, a intenção é compreender como o participante usaria a memória e a imaginação para montar hipóteses perceptivas – mencionadas por Sternberg (2000, p. 105) - ou interpretar o que observasse.

Quadro 7 – Indutor do processo “2B” focado na interpretação/hipóteses perceptivas

8) Nesta vivência, em relação ao que percebo (complete a seguir)

- a. Não é possível dizer:
- b. É difícil dizer:
- c. É possível dizer:
- d. É fácil dizer:

9) Nesta vivência, em relação ao que percebo: (marque apenas uma opção)

- a. () É fácil dizer sobre, pois parece uma única coisa. Diga o que é se puder.
 - b. () Ora parece uma coisa, ora parece outra, mas é fácil dizê-las. Diga quais são se puder.
 - c. () Parece uma coisa e outra ao mesmo tempo, mas é fácil dizê-las. Diga quais são se puder.
 - d. () Parece uma única coisa, mas é difícil dizer o que é. Tente falar sobre isso.
 - e. () É difícil dizer sobre, pois ora parece uma coisa, ora parece outra. Tente falar sobre isso.
 - f. () É difícil dizer sobre, pois parece uma coisa e outra ao mesmo tempo. Tente falar sobre isso.
 - g. () É difícil dizer sobre, parece algo novo para mim. Tente falar sobre isso.
 - h. () Nenhuma das anteriores. Fale sobre isso.
-

Fonte: elaboração própria.

O indutor “8” busca compreender como o participante entenderia o que tivesse alcançado seus sentidos. O indutor “9” busca aprofundar essa compreensão checando as ambiguidades possíveis. Nele, a escolha da opção “a” poderia corresponder a uma desqualificação estética da experiência, já a escolha das opções “e” a “g” poderia designar sua qualificação estética. No entanto, como já dito para outros indicadores, o que deve pesar mais para esse julgamento é o que o participante disser em cada opção feita, sobretudo no caso de escolha das opções “b” a “d”. A opção “h” foi pensada para oportunizar eventuais manifestações para além do sistema de referência da pesquisa.

Numa primeira versão de todos os indutores, havia mais uma pulverização do trabalhado em “5” e “6” no abordado por “7” e “9”, estando o próprio assunto de “9” dividido. Nesse sentido, a concepção dos indutores avançou para uma delimitação mais clara entre sentimento, memória e interpretação, constituindo blocos de indutores. Essa delimitação foi ganhando corpo na medida em que percebia sua importância para a compreensão das relações entre os indicadores passíveis de serem conseguidos com esses blocos e a relevância dessas relações para a compreensão das experiências segundo a árvore de dedução estética (Figura 16). Dito de outro modo, seria importante compreender para onde apontaria o sentimento na experiência, se para o entendimento do que fosse experimentado, se para lembranças trazidas, bem como compreender qual seria a clareza desse entendimento e dessas eventuais lembranças. Esse foi o intuito que agrupou e ordenou esses indutores.

Apesar de cada indutor possuir seu foco no bojo de hipóteses da pesquisa, foi também esperado que cada um fosse capaz de fornecer indicadores para além de seus respectivos focos, pois a ideia era de que o participante se sentisse livre para se expressar como quisesse, de modo que, ao responder um indutor, pudesse talvez fornecer indicadores que fossem esperados com outros indutores. Ademais, indicadores secundários importantes poderiam ser derivados do cruzamento entre indicadores primeiros - conseguidos em cada etapa ou com cada indutor. Por exemplo: um indicador importante poderia surgir do entrelaçamento ou sobreposição de uma pista conseguida com o indutor "1" com outra conseguida com o indutor "3".

No mais, os indutores do processo "2B" diferem daqueles do processo "2A" porque houve o entendimento de que os estímulos a que o participante seria submetido seriam bastante diferentes do processo "1A" para o "1B". Assim, o processo "2B" deve contar com indutores mais próprios ao tipo de estímulo que, nele, tomaria parte. As principais diferenças vistas como definidoras da necessidade do uso de indutores distintos do processo "2A" para o "2B" foram duas. Primeiramente, enquanto o plano do fluxo "A" é expor o participante a teleimagens estáticas, ou seja, imagens emolduradas, imagens na tela de um monitor de vídeo, separadas do espaço de estar desse participante, o plano do fluxo "B" é expô-lo a estímulos audiovisuais cinéticos, isto é, em movimento, apresentados na extensão de seu espaço de estar, estímulos mais envolventes, com maior probabilidade de serem sentidos e/ou entendidos como mais próximos ao corpo desse participante e capazes de alcançá-lo ou serem alcançados por ele. Depois, as imagens previstas no fluxo "A" são predominantemente figurativas, isto é, contam com personagens e espaços mais facilmente nomeáveis, já os estímulos do fluxo "B" se pretendem mais abstratos.

Dando seguimento à especificação do processo "2B", haveria, numa quinta e última etapa, assim como na terceira, um repasse das respostas dadas, na etapa anterior, com o participante, buscando, do mesmo modo, abrir pontos específicos com ele.

Em suma, as etapas "2" e "3" buscam focar o todo da experiência e o sentimento relativo à ela, já as etapas "4" e "5" buscam compreender como a experiência seria interpretada e como as memórias e referências seriam eventualmente despertadas. Mas porque replicar, de certo modo, a etapa "2" na "3" e a etapa "4" na "5"? Porque não ficar apenas com as etapas "2" e "4" ou apenas com "3" e "5"? Essa dinâmica entre as etapas ímpares e pares é importante. Na verdade, não se trata de replicar uma na outra quando, de fato, elas só tem em comum o assunto, que é abordado de modo bastante distinto numa e noutra, isto é, se "2" e "3" falam da mesma coisa, por exemplo, fazem isso com objetivos bastante distintos. O mesmo pode ser dito de "4" com "5". Enquanto as etapas pares querem deixar o participante apenas consigo mesmo, as ímpares querem lançá-lo ao pesquisador. Isso é uma diferença fundamental entre elas. Assim, propondo liberar o participante de

uma interface com o outro, as etapas pares, "2" e "4", têm o objetivo de oportunizar o registro de uma expressão mais engajada com a intimidade do contato desse participante com o estímulo audiovisual, o que poderia não ocorrer se ele fosse exposto primeiramente a um "cara a cara" com o pesquisador. Por outro lado, as etapas ímpares, "3" e "5", são entendidas como fundamentais não apenas para abrir os índices fornecidos pelo participante nas etapas pares e ajudá-lo numa compreensão ampliada deles para si mesmo, mas também para verificar como o participante teria interpretado as questões e em que sentido as teria respondido, evitando equívocos quando o participante se distanciasse das hipóteses por trás de cada indutor. Então, enquanto as etapas pares seriam fundamentais para fornecer os índices do que fosse intimamente importante para o participante, as etapas ímpares seriam cruciais para abrir esses índices e evitar equívocos derivados da eventual distância de interpretação entre ele e o pesquisador acerca das perguntas feitas e das respostas dadas.

A tabela a seguir (Tabela 2) resume as etapas e indicadores de "2B".

Tabela 2 – Sumário do processo "2B": etapas x formato x proposta x assunto

Etapas	Formato	Proposta/objetivo	Assunto
1	Conversa	Convidar o participante a narrar sua vivência do início ao fim, no sentido de colher, dele, a impressão mais marcante e a expressão mais espontânea relativas a ela	A vivência como um todo
2	Questionário escrito	Explorar os indutores "1" a "6" no sentido de conseguir índices autênticos	O entendimento e, sobretudo, o sentimento relativamente à experiência
3	Conversa	Explorar os índices conseguidos com os indutores "1" a "6" junto ao participante	
4	Questionário escrito	Explorar os indutores "7" a "9" no sentido de conseguir índices autênticos	A memória episódica e hipóteses perceptivas
5	Conversa	Explorar os índices conseguidos com os indutores "7" a "9" junto ao participante	

Fonte: elaboração própria.

Assim, faz sentido propor a gravação e/ou notação de campo das etapas ímpares segundo o consentimento do participante.

Foi estimado tempo entre 45 minutos e 1 hora e meia para cumprimento dessas 5 etapas do processo "2B".

Com o plano de que o participante respondesse na presença do estímulo audiovisual instalado, o material necessário ao processo "2B" seria basicamente o mesmo de "1B" com dispensa de lápis, borracha, caixa de lápis de cor, tesoura e cola e com a diferença de que laudas, caneta e prancheta poderiam ser usadas também para o pesquisador tomar notas; e o dispositivo de gravação, para gravar a conversa com o participante nas etapas ímpares de "2B". Nesse caso, o

dispositivo deveria ser posicionado da forma mais discreta possível, como recomenda Flick (2009, p. 161). Para “2B”, seria ainda necessário adicionar um assento para posicionar-me frente ao participante e proceder à conversação nas etapas ímpares.

Foi estimado tempo entre 10 e 30 minutos para a desmontagem ou retirada desse material.

A Tabela 3, a seguir, resume a previsão de gasto temporal em cada processo.

Tabela 3 –Processos x Previsão de duração

		Processos					
		zero	1A	2A	zero B	1B	2B
Duração	Preparação	Tempo ínfimo	3 a 8 minutos	Não se aplica (é realizada em “1A”).	Tempo ínfimo	20 a 40 minutos	Não se aplica (é realizada em “1B”).
	Aplicação	30 minutos a 1 hora	Cerca de 6 minutos	30 minutos a 1 hora	30 minutos a 1 hora	Por conta do participante	45 minutos a 1 hora e meia
	Desmontagem	Tempo ínfimo	Não se aplica	3 a 8 minutos	Tempo ínfimo	Não se aplica	10 a 30 minutos

Fonte: elaboração própria.

3.3 Plano de Amostragem

Com as propostas artísticas e planos de entrevista delineadas, o passo seguinte seria escolher os espectadores para fruí-las e falar delas. Como proceder à escolha desses participantes? Essa definição requer o estabelecimento de critérios comprometidos com os objetivos da pesquisa, com os objetivos de cada fluxo de processos.

Para qualquer dos processos da pesquisa, é desejado alcançar, de fato, a subjetividade do participante. Vimos que os processos podem ser planejados nesse sentido, isto é, que há atitudes e cuidados do entrevistador capazes de favorecer a abertura do participante, contudo esse fator dependeria também do participante em si mesmo, quer dizer, haveria indivíduos mais propensos a se abrir na direção alvejada pela pesquisa que outros. González-Rey (2010, p. 43, 68, 70, 161) fala da importância do comprometimento dos entrevistados com as respostas e Valdete Boni et al. (2005, p. 76) propõem uma solução nesse sentido: segundo eles, escolher pessoas do círculo de convivência do próprio pesquisador dá mais ensejo a deixar o entrevistado à vontade. Acredito ainda no interesse do candidato pelo assunto da pesquisa como fator potencialmente agenciador desse comprometimento. Desse modo, tê-lo no círculo de conhecimento poderia facilitar a detecção desse interesse.

Especificamente para o fluxo "A", cujo objetivo, lembremos, é obter dados para comparar a noção de “belo” do espectador comum com a noção da Estética enquanto disciplina, o ideal seria

recrutar sujeitos justamente sem formação na área artística e/ou estético-filosófica, buscando obter uma amostra capaz de representar o público em geral, portanto equilibrada em termos de faixa-etária, gênero e grau de escolaridade.

Já para o fluxo "B", que quer apurar semelhanças e diferenças entre artista e pesquisador, é esperado que possíveis divergências posturais e de tendência na assimilação dos estímulos audiovisuais reflitam em diferenças nos resultados. Essas posturas e tendências só poderiam ser efetivamente apuradas pelos dados colhidos no processo "zero B", cujo objetivo é examinar os hábitos e a qualidade de observação do participante. No entanto seria preciso partir de algum ponto antes dessa apuração. Lembrei-me então da adaptação que tive de sofrer ao fazer o mestrado em arte, tendo, como formação anterior, apenas um bacharelado em Ciência da Computação. Lembrei-me do estranhamento que me causava a leitura de filosofia no início desse mestrado; leitura, para mim, então repleta de coexistências inversas, plurivalências, elementos incompatíveis com a leitura típica do bacharelado; uma leitura marcada pela linearidade, sumidade e, sobretudo, "binariedade" de coisas que não podiam ser falsas ou verdadeiras a um só tempo. Foi preciso passar de uma forma de pensar desencarnada para uma que abrigasse as ambivalências próprias ao corpo. Como poderia a Lógica Booleana⁸¹ aceitar, por exemplo, o depoimento do sujeito de um caso de esquizofrenia, citado por Merleau-Ponty (1971, p. 196), para quem uma escova vista, lá, numa janela, está também enfiada em sua cabeça? Lembrando-me disso, pensei no impacto que formação e prática profissionais podem exercer na forma de um indivíduo assimilar o mundo, impacto que pude experimentar; impacto, portanto, cujo contraste seria mais justo, que qualquer outro, considerar nesta pesquisa. Afinal, se, para mim, minha formação e atuação foram os maiores agentes de transformação de minha percepção e sendo ela meu instrumento de produção artística, se algum fator devesse ser considerado comparativamente, deveria ser ele a formação e/ou atuação profissionais do participante. Dessa forma, os voluntários do fluxo "B" deveriam ser recrutados de dois grupos de indivíduos: um primeiro com formação e/ou atuação em humanidades e um segundo sem essa formação e/ou atuação. No entanto essa classificação seria mais uma forma de pré-entendimento acerca dos hábitos de observação e qualidade da percepção do voluntário, um modo provisório de enxergá-lo, podendo as informações apuradas para ele, no processo "zero B", recolocá-lo aos olhos do pesquisador. Afinal, nada impede que, por outras vias, alguém com formação em alguma ciência exata, por exemplo, pratique sua percepção de modo diferenciado.

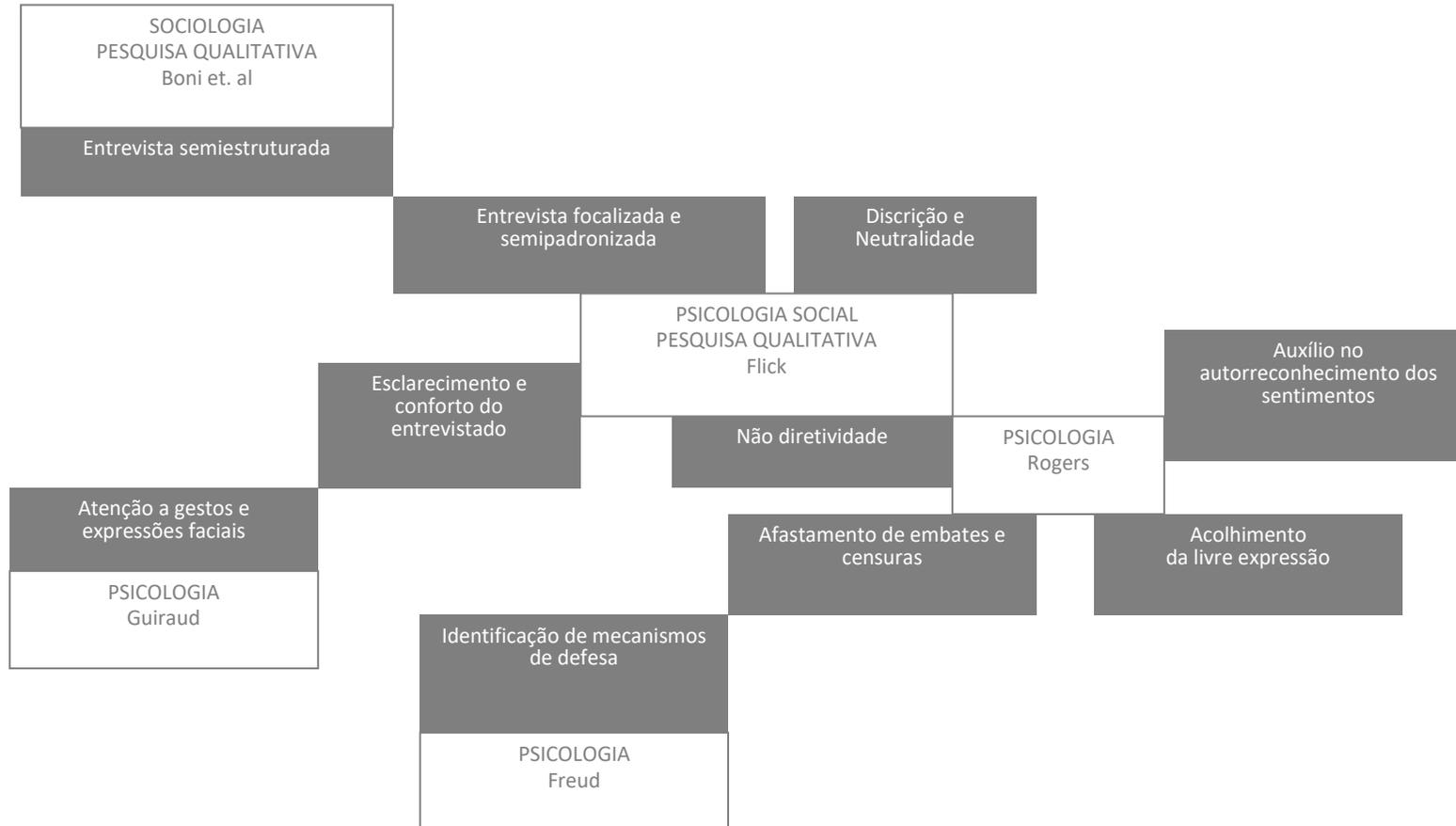
Há ainda outro fator a ser considerado na escolha de cada voluntário qualquer que seja o fluxo de processos; fator que se submete a outro objetivo da pesquisa como um todo: examinar a

⁸¹ "Booleana" vem de George Boole, que formalizou a Lógica Matemática a partir de desenvolvimentos anteriores de Aristóteles e Gottfried Wilhelm von Leibnitz (NAVEGANDO NA FILOSOFIA).

teoria a partir dos dados obtidos. Segundo Flick (2009, p. 122), a chamada amostragem gradual ou teórica é bem característica da coleta de dados em pesquisa qualitativa. Para o autor, "o princípio básico da amostragem teórica é a forma genuína e típica da seleção de material na pesquisa qualitativa" (FLICK, 2009, p. 124). Nesse tipo de amostragem, a escolha do próximo candidato sempre leva em conta os resultados e análises feitas até então, valendo a seleção de indivíduos potencialmente inspiradores de novos *insights*, ou seja, cuja coleta de dados pareça promissora no sentido de contribuir para o crescimento reflexivo, de modo que o recrutamento termine no atingimento do que o autor chama de saturação teórica, isto é, quando a integração de casos adicionais deixar de agregar informação adicional.

A figura a seguir (Figura 49) compila autores e assuntos utilizados na construção dos instrumentos de sondagem abordados neste capítulo.

Figura 49 - Autores e assuntos utilizados na construção dos instrumentos de sondagem descritos neste capítulo



Fonte: elaboração própria.

Notas: As estruturas brancas representam campos de estudo e autores que as representam. As estruturas cinzas referem-se a assuntos abordados na pesquisa. A tangência entre estruturas brancas e cinzas indica que o assunto na estrutura cinza é abordado pelo autor especificado na estrutura branca.

3.4 Tratamento dos Dados

Flick (2009, p. 336-337) lembra que nenhum procedimento de análise de dados se revela adequado para todos os casos de pesquisa, pois cada um foi originalmente criado para contextos específicos. Sugere que adaptações quase sempre são necessárias. Esses procedimentos foram e são maiormente desenvolvidos e aplicados no campo da Psicologia e, sobretudo, Sociologia, em pesquisas que priorizavam a compreensão de ambientes sociais, algo distinto do alvejado nesta pesquisa, que são relações subjetivas do indivíduo com estímulos sensoriais, imagens, sons, espaço, e, de certo modo, consigo próprio, com o próprio corpo, prerrogativa para a percepção. Assim, foi preciso não só escolher a metodologia mais adequada, mas também instanciá-la, apropriar-se dela no sentido das especificidades da pesquisa.

A codificação qualitativa ou teórica foi a metodologia que se mostrou mais útil nesse sentido; primeiramente, por sua disposição, nas palavras de Flick, em “abandonar o nível dos textos puros durante a interpretação a fim de desenvolver categorias e relações [...]” (2009, p. 285-286), por meio das quais seria possível o alvejado confronto, neste trabalho, com a teoria; em segundo, pela flexibilidade de suas diretrizes, como lembra Kathy Charmaz (2009, p. 31-33), dando prioridade à adoção de métodos comprometidos com as idéias emergentes e permitindo até mesmo remodelar a coleta de dados; depois, pelos cuidados que sugere na interpretação dos dados, convidando a uma verdadeira meditação, sobre eles, na qual tem lugar a subjetividade do pesquisador.

Charmaz (2009, p. 15-16, 25, 72-73, 78, 82, 117, 129) fala extensamente da codificação qualitativa. Segundo a autora, ela consiste em associar códigos, rótulos ou frases a segmentos de dados. Os códigos definem aquilo que é observado nos dados e designa significados. São também uma forma de categorizar segmentos de dados com uma denominação concisa e representativa desses dados. A ideia é que esses códigos sejam alvo de reflexões e comparações constantes e sucessivas, registradas em memorandos, por meio das quais os códigos que melhor definem os dados podem se destacar por sua freqüência e se elevar ao status de categorias conceituais. A autora deixa entender que essa atenção aos dados é devida desde o início, desde a primeira coleta de dados, a cada colheita deles, de modo que cada novo conjunto de dados colhido é comparado com os anteriores e os códigos para eles levantados, podendo redirecionar as coletas seguintes. Dessa forma, as comparações podem ocorrer não apenas entre enunciados e incidentes de uma mesma entrevista, mas também relativamente a tudo o que já tenha sido coletado e considerado. Com relação aos memorandos, Charmaz (2009, p. 25) aconselha escrever sempre que as ideias ocorram. Ressalta que essa escrita deve ser livre e fluída, que os memorandos são para reflexão do

pesquisador e não para publicação (CHARMAZ, 2009, p. 115-120). Assinala que é preciso ter em mente a provisoriedade dos códigos iniciais e dos memorandos bem como a parcialidade destes, que é preciso tolerância à ambigüidade, observar quando se “pisa em terra firme” e quando se faz conjecturas (CHARMAZ, 2009, p. 75, 99-100, 119, 122).

Charmaz (2009, p. 37-38, 82-83, 100) chama atenção à complexidade do trabalho de interpretação e a tópicos os quais o pesquisador deve considerar. A autora sugere que, ao mesmo tempo em que é preciso valorizar os próprios *insights* e não descartar as reflexões que levem a conclusões divergentes da opinião dos participantes, é preciso cuidado para não lhes imputar pontos de vista derivados de preconceções próprias, algumas vezes, adquiridas da própria teoria existente. Nesse sentido, as considerações de Marlene Teixeira (2005, p. 197) sobre a interpretação e o sentido convocam a nunca perder de vista que o pesquisador não tem como aceder ao mundo sem sua subjetividade, como indicam González-Rey (2010, p. 5-6, 77-78) e Merleau-Ponty (1971, p. 13, 23, 57-58, 71, 214, 218-219), de modo que, para Teixeira, os momentos de interpretação nada mais são do que tomadas de posição daquele que interpreta. Segundo Charmaz (2009, p. 73), “nenhum pesquisador é neutro, pois a linguagem confere forma e significado às realidades observadas”, “o uso específico da linguagem reflete as opiniões e os valores”, “nossos códigos procedem das linguagens, dos significados e das perspectivas pelas quais tomamos conhecimento do mundo empírico, o que inclui os mundos empíricos [dos participantes da pesquisa e do próprio pesquisador]”. É também do que fala Eni P. Orlandi ao lembrar que não há descrição sem interpretação, que aquele que tenta descrever o gesto de interpretação de um sujeito está, ele mesmo, envolvido na interpretação, de forma que é preciso que ele se desloque, “atravesse o efeito de transparência da linguagem, da literalidade do sentido e da onipotência do sujeito” (2005, p. 61).

Para Charmaz, a codificação qualitativa estimula a problematizar a linguagem dos participantes da pesquisa, inspira a “examinar os pressupostos ocultos em nossa própria utilização da linguagem, bem como o uso que os nossos participantes fazem dela” (2009, p. 73). Lembra que, nesse processo, é preciso sempre tentar ver a própria perspectiva como a representação de uma entre muitas, tendo mais consciência dos conceitos empregados que, eventualmente, possam impor-se aos dados (CHARMAZ, 2009, p. 82). Nesse sentido, recomenda “alcançar uma familiaridade íntima com o fenômeno estudado” (CHARMAZ, 2009, p. 100) e tentar compreender as opiniões e as atitudes dos participantes a partir de suas perspectivas, buscando encontrar os significados tácitos (2009, p. 73). Da mesma forma, Maria A. de Toledo Bruns (1992, p. 83-85) e ela mesma com Ellika Trindade (2003, p. 90) falam em mergulhar no modo de ser do sujeito participante, propondo, para isso, o que chamam de variação imaginativa, um exercício de intersubjetividade entre pesquisador e

participante, em que o pesquisador busca se colocar no lugar desse participante, compreender a articulação e expressão das significações próprias desse sujeito.

Charmaz (2009, 56-57, 65) coloca que o pesquisador pode atingir um mundo implícito de significados. Nesse sentido, o estudo dos dados pode instigar a descobrir nuances da linguagem e desses significados dos participantes da pesquisa, sendo preciso considerar que eles tanto podem reproduzir a cultura da qual tomam parte quanto fazer inovações. Teixeira (2005, p. 180-181) vê o discurso como constituído de redes de sentido já construídas, um *“sempre já aí”*, mas que podem ser rompidas pelo equívoco, pela falta, que atravessa o acontecimento, o real, equívoco que nasceria da impossibilidade da linguagem de absorver esse real. Segundo Teixeira (2005, p. 195), a inclusão do real impossibilita que gestos de descrição sejam simples tradução de um enunciado em outro, eles impõem uma necessidade de interpretação que, para Alma Bolon Pedretti (1996, p. 166 apud TEIXEIRA, 2005, p. 196), é justamente a *“restituição de um não dito”* que vem preencher a falta, uma leitura pela falta, por lacunas, que são os rastros do real na linguagem segundo Slavoj Žižek (1991 apud TEIXEIRA p. 88-89). Citando Jacqueline Authier-Revuz, Teixeira (2005, p. 159) sugere que essas lacunas são a marca daquilo que é possível alcançar com a interpretação: uma negociação imaginária com real. Authier-Revuz acredita que essas lacunas são identificáveis por tropeços, quebras na continuidade lógica do pensamento, rupturas no discurso, tentativas de reformulação, enfim, desvios que a psicanálise nomeia como *atos falhos* (TEIXEIRA, 2005, p. 150).

Na verdade, faz sentido entender que o trabalho de interpretação comece já na coleta de todo dado, pois a coleta implica numa seleção daquilo que é aprofundado com o participante no momento da entrevista ou se constitui como nota de campo, como sugere Charmaz (2009, p. 55). Essa seleção ocorreria por meio do filtro atento do pesquisador, como é possível deduzir a partir da exposição de Sternberg (2000, p. 100-102) sobre a atenção. Por sua vez, a atenção, segundo Merleau-Ponty (1971, p. 43-47), só pode se dar com a percepção. O mesmo autor coloca que perceber é já atribuir um significado para o que é capturado com os sentidos (MERLEAU-PONTY, 1971, p. 21-47). Em outras palavras, perceber seria já começar a interpretar. É nesse sentido que a interpretação pode ser vista como iniciada já na coleta de dados e dirigindo uma seleção atenta a lacunas, palavras, gestos, expressões e tonalidades vocais do participante⁸² potencialmente sinalizadores da possibilidade de obtenção de mais informação acerca da qualidade estética de sua experiência com o estímulo audiovisual ou apenas visual a que fosse conduzido. Foi por meio dessa seleção que foram definidos, nas entrevistas, a dispensa, manutenção ou aprofundamento de questões pré-elaboradas bem como a proposição de questões improvisadas. Ademais, vejo as

⁸² Importantes do ponto de vista da linguagem corporal, abordada por Pierre Guiraud (1991, p. 64-65), sobretudo em sua possível denotação de reflexão, incerteza, surpresa ou falta de interesse.

próprias notas de campo realizadas no momento das entrevistas como primeira oportunidade de codificação/reflexão.

A codificação qualitativa aconselha, então, momentos de codificação/interpretação/reflexão que cabe ao pesquisador definir. Nesta pesquisa, esses momentos foram definindo-se pela oportunidade e/ou pela necessidade, de modo a culminar no fluxo a seguir relatado.

Ao relatar o que parece ser sua própria instanciação da codificação qualitativa, Vera Lúcia P. Alves (2003, p. 98-114) traz o conceito de versão de sentido. A versão de sentido pode ser entendida como o depoimento acerca do significado de uma vivência no momento em que ocorre ou logo após, quando ainda se estaria impregnado dela, de modo que pode haver versão de sentido tanto do participante quanto do pesquisador. A versão de sentido seria então uma espécie de memorando; e o instante de sua feitura, um momento de interpretação, de atribuição de significados. O momento da entrevista e o instante que sucede sua finalização seriam, assim, propícios à concepção de versões de sentido. Nesta pesquisa, tendo em vista que o que fosse colhido nas entrevistas já seriam versões de sentido do participante, ao menos na forma com que foram concebidas nos processos “2A” e “2B”, a versão de sentido que se justificaria logo após a coleta de dados seria apenas a do pesquisador⁸³. A produção dessa versão de sentido seria, então, o ensejo de registro de minhas percepções mais gerais, primárias, intuitivas e impressivas acerca do relatado por cada participante e, ao mesmo tempo, o primeiro memorando relativo a cada entrevista.

Com objetivo de guardar os dados coletados do eventual acesso de pessoas a que não se destinam, seguindo o princípio ético de confidencialidade do participante, assinalado por Flick (2009, p. 55-56), o próximo passo deve ser o armazenamento, em mídia própria e protegida por senha de conhecimento exclusivo do pesquisador, das gravações feitas, às quais se devem juntar as versões digitais de todos os registros feitos em papel, como questionários preenchidos ou notas de campo, que devem ser destruídos após digitalização.

Em seguida, no sentido de documentar e tornar o material gravado acessível a procedimentos interpretativos, como lembra Flick (2009, p. 270-274), deve ser realizada sua transcrição. A visão de transcrição adotada nesta pesquisa foi a de Eduardo José Manzani (2008, p. 3-4). O autor vê a transcrição como momento de pré-análise, de interpretação, já que ela envolve normas de transposição.

⁸³ Em Alves (2003), há razão para captar as versões de sentido dos participantes depois porque, como ela mesma explica, um registro das sessões psicoterápicas, com as quais trabalha, para posterior análise, não incluiriam a consciência dos participantes acerca do momento da própria sessão, ou seja, a ideia de si mesmo nesse momento, mas apenas a consciência de momentos anteriores nele abordados ou sentimentos e impressões trazidos desses momentos anteriores. Para ela, apenas pela versão de sentido há como acessar as visões dos pacientes acerca de suas próprias elaborações no momento da terapia.

Manzani (2008, p. 3) defende que a transcrição seja feita pelo próprio pesquisador, pois somente ele teve acesso à vivência do campo, que inclui diversos fatores excluídos do áudio gravado, como expressões faciais e corporais e, acrescento, a própria forma particular de expressão e colocação de voz do entrevistado, que vai entregando-se ao entrevistador, de modo que este pode passar a perceber, no transcorrer do contato, modos particulares do entrevistado⁸⁴; havendo ainda a questão do conhecimento acerca do que se quer observar, algo que é de domínio exclusivo do pesquisador e define quais trechos devem ser transcritos e com que detalhamento, pois, como defende Anselm Leonard Strauss (apud FLICK, 2009, p. 271), a transcrição deve limitar-se à exatidão realmente exigida pela questão de pesquisa. De fato, Manzani (2008, p. 3) sugere que o pesquisador tem a melhor condição de avaliar o que deve ou não ser transcrito. Para o autor, transcrever implica necessariamente fazer recortes, estabelecer regras e critérios (MANZANI, 2008, p. 6). Maria Isaura P. de Queiroz explica que sempre haverá perda na transcrição, pois ela tem como resultado um documento escrito inerte, passivo, estático. Nesse sentido, fala em *excisão*, "separação pouco volumosa da parte de um corpo" (1983, apud MANZANI, 2008, p. 5). A autora explica que pode ocorrer *mutilação*, em vez da desejada *excisão*, quando a transcrição é feita por outro que está longe dos objetivos da pesquisa ou quando o próprio pesquisador começa a recortar, muito pontualmente, verbalizações da gravação como que para obter respostas para questões de um roteiro pré-elaborado⁸⁵. Queiroz (1983, apud MANZANI, 2008, p. 4) apresenta ainda outra razão para que a transcrição seja feita pelo próprio pesquisador: a transcrição oferece a ele a oportunidade de uma primeira reflexão sobre sua experiência. Segundo ela, ao ouvir a gravação, o entrevistador pode "captar a experiência sem a acuidade dos envoltórios emocionais" do contexto vivo da entrevista e obter, assim, "a invejável posição de ser ao mesmo tempo interior e exterior à experiência" (QUEIROZ, 1983, p. 84, apud MANZANI, 2008, p. 4), algo parecido com o que Alves (2008, p. 98), em

⁸⁴ Por exemplo: nesta pesquisa, notei que há entrevistados cuja velocidade da fala parece indicar o nível de familiaridade e segurança ou novidade e incerteza, para si mesmos, acerca do que falam. Para outros, isso parece ser melhor indicado pelo volume da voz ou clareza da fala.

⁸⁵ Não é que o roteiro não possa existir. Ele existe numa entrevista semiestruturada, mas a transcrição não pode se ater a ele, pois, como lembra Manzani (2008, p. 5), pode ser que a pergunta do entrevistador não apenas possa ter sido eliciada de modo distinto e numa ocasião diferente da prevista no roteiro como pode ser que ela tenha sido recriada - talvez para uma melhor compreensão do entrevistado - e mesmo criada de improviso, ou seja, pode ser que ela não fizesse, sequer, parte do roteiro, o que pode contribuir para reformular e melhorar o roteiro original.

sua prática, entende como diferença entre envolvimento existencial e distanciamento reflexivo⁸⁶. Nesse sentido, Manzani (2008, p. 4) expõe que, às vezes, logo após uma entrevista, pode ocorrer um entendimento sobre as informações que foram coletadas e, ao realizar a transcrição, esse entendimento pode ser ampliado ou totalmente negado⁸⁷.

A meu ver, tudo isso torna o ato de transcrever um ensejo imperdível ao momento possivelmente mais prolífico do trabalho de codificação-interpretação-reflexão indicado por Charmaz (2009), razão pela qual, nesta pesquisa, os arquivos correspondentes às transcrições são também memorandos, em virtude da adoção da prática de registrar uma impressão assim que ela surgisse durante a transcrição, na forma de nota de rodapé ancorada ao trecho, frase ou palavra transcritos que a inspirasse⁸⁸. Essa prática permitiria a emergência de cadeias de trechos e notas correspondentes a aspectos determinados, ou seja, cada nova nota poderia ser tanto o registro da impressão acerca de um novo aspecto quanto de uma nova impressão acerca de um aspecto já emergido numa nota anterior, de forma que a nova nota faria evoluir a percepção sobre esse aspecto, cancelando ou abrindo hipóteses, resolvendo ou complexificando dúvidas. A última nota da cadeia sobre um mesmo aspecto seria, então, o estado da arte da impressão sobre ele, pois constituiria uma oportunidade de reflexão capaz de relacionar impressões anteriores - até mesmo de outras entrevistas e/ou participantes - com a impressão corrente. Cada nova nota seria, assim, como uma nova onda que se somaria às anteriores. Seria ainda a oportunidade de registrar elementos surgidos da própria escuta que, provavelmente, não ficariam evidentes apenas nas palavras ditas. Assim, cada nota poderia registrar também com que disposições o trecho a que se refere foi dito pelo participante e ouvido pelo pesquisador. Nesta pesquisa, os atos de transcrição foram

⁸⁶ De fato, nas transcrições realizadas, pude perceber as distâncias entre o transcrito e o contexto vivo, face a face: há trechos que, quando tomados apenas na parte verbal transcrita e de modo pontual, praticamente não fazem sentido, dado o grau com que o entrevistado, em sua dificuldade de encontrar palavras ou ansiedade para se expressar, contou demasiadamente com a própria expressão facial e corporal, com um repertório comum com o entrevistador, para se fazer entender, ou contou demais com o que já foi dito; trechos que foram compreendidos pelo pesquisador no momento da entrevista, pelo contexto, pela entonação, e, de modo semelhante, podem ser entendidos quando ouvidos ou lembrados. Às vezes, parecem ocorrer momentos em que, pelo contexto, o entrevistado estava pensando uma coisa e disse outra, omitiu um "não" ou terminou num gesto de bater as palmas das mãos, por exemplo, talvez porque tenha se embaraçado nas palavras ou se sentido suficientemente compreendido, encorajado ou acolhido pelas feições do entrevistador.

⁸⁷ De fato, isso ocorreu nos experimentos desta pesquisa, quer dizer: tanto no sentido de dúvidas que permaneceram logo após a entrevista e puderam ser desfeitas na transcrição, pelo ensejo à comparação de momentos diversos, que se somaram numa única direção, fortalecendo determinado indicador; quanto no sentido de momentos que não despertaram dúvida no momento da entrevista, mas tornaram-se obscuros, fosse pelo embaraço verbal, fosse porque não mais ajudados por expressões faciais, ausentes no áudio, fosse por comparação com outros trechos que pareceram sugerir o oposto. Em suma, o ato da transcrição parece capaz de aumentar a consciência tanto acerca do que está claro quanto do que não está, tanto do que se pode afirmar com grande certeza quanto do que não se pode.

⁸⁸ Charmaz (2009, p. 77-84) fala em codificação palavra por palavra, linha a linha e incidente a incidente. No ato de transcrição, pareceu-me mais adequado o que chamaria de codificação por demanda, ou seja, registrar sempre que achasse relevante.

aproveitados como momentos de meditação acerca dos dados colhidos; momentos de maximização da prática de reflexão.

Flick (2009, p. 270-271) lembra que há vários sistemas de transcrição disponíveis, mas que não há um padrão estabelecido. Pede cuidado com esses sistemas porque constituem padrões de exatidão adequados aos ideais de medição das ciências naturais e não das ciências sociais. Teme que padrões exagerados de exatidão mais ocultem que revelem o significado do transcrito e tomem tempo e energia que poderiam ser mais racionalmente empregados na interpretação. Strauss (1987, apud FLICK, 2009, p. 271) defende que a transcrição se limite à exatidão de fato exigida pela questão da pesquisa. Maria Celeste Ramilo e Tiago Freitas (2012, p. 55) explicam que o transcritor não deve ser zeloso ao ponto de resolver todas as questões. Flick (2009, p. 271) deixa entender que o importante, num sistema de transcrição, é sua facilidade para ser escrito, lido, aprendido e pesquisado, ou seja, esse sistema deve ser de fácil controle para o transcritor e de fácil interpretação para o analista, com regras claras para transcrever enunciados, revezamentos, intervalos, finais de frase etc., para facilitar conferência comparada à gravação e promover a anonimidade de dados, isto é, o ocultamento de nomes e referências espaciais e temporais passíveis de identificar o entrevistado.

Em diversos padrões, Ramilo e Freitas (2012) repassam questões de transcrição relacionadas à pontuação, representação de pausas, enunciados simultâneos e ideofones. Examinando essas questões e padrões - e com atenção às observações e exemplos de Flick (2009, p. 270-273) - foi elaborado um padrão de transcrição para esta pesquisa o qual é descrito a seguir.

Nesse padrão, cada arquivo de gravação pode dar origem a um arquivo texto. Cada arquivo texto é identificado com um cabeçalho contendo: 1) identificação do arquivo de gravação pertinente; 2) assunto e natureza da entrevista (se prospectiva de hábitos estéticos ou de sondagem de fruição de estímulo audiovisual; 3) pseudônimo, idade, formação e escolaridade do entrevistado quando da entrevista; 4) identificação da proposta artística ou estímulo audiovisual com que o entrevistado teve contato caso fosse esse o tipo de entrevista; 5) localidade e data da entrevista.

Como sugerido por Manzani (2008, p. 3), a transcrição não deve ser completa ou dar conta de todos os aspectos, ela deve avançar até o ponto de cumprimento dos objetivos da pesquisa. Assim, as entrevistas gravadas não precisariam ser transcritas do início ao fim. O padrão de transcrição criado nesta pesquisa faz a indicação de cada trecho suprimido, em cada arquivo, por meio da identificação do tempo de gravação decorrido quando do início do trecho, seguida de um traço mais a identificação do tempo de gravação decorrido quando do final do mesmo trecho, com esses tempos no formato "horas:minutos:segundos". Por exemplo: "00:05:12-00:07:55" diz que entre 5 minutos mais 12 segundos e 7 minutos mais 55 segundos, decorridos do tempo de gravação,

as falas não foram registradas no arquivo transcrito. Indicar as supressões é uma questão de descrever fidedignamente o trabalho de tradução textual que constitui a transcrição. Além disso, mesmo as partes suprimidas poderiam inspirar anotações de cunho mais objetivo, trabalho que estaria facilitado se essas supressões já estivessem referidas, bastando ancorar notas de rodapé às referências de intervalo dessas supressões, como propõe o padrão criado, no qual "(...)" indica retorno ou interrupção de transcrição, conforme exemplo no quadro a seguir (Quadro 8).

Quadro 8 - Trecho de transcrição realizada

00:06:14 PE: você queria que durasse.

{

PA: AH! com certeza, não é? (...)

00:06:17-00:07:38⁴

00:07:39 PE: (...) e era uma coisa que você sentia que, assim... estava difícil de dividir com os outros.

Fonte: transcrição própria.

Notas: O primeiro "(...)" quer indicar que a transcrição foi interrompida, ou seja, não foi feita transcrição entre 6 minutos mais 17 segundos e 7 minutos mais 38 segundos da gravação. No entanto o numeral "4", apequenado acima do intervalo, indica que o transcritor registrou uma nota de rodapé acerca desse trecho omitido.

O segundo "(...)" quer indicar que a transcrição foi retomada aos 7 minutos mais 39 segundos da gravação correspondente.

As partes efetivamente transcritas deveriam ser aquelas que trouxessem informações subjetivas de interesse para a pesquisa. Nesse sentido, adotei o que chamei de método de "centro e gradiente de questão", entendendo que os trechos de interesse não poderiam ser simplesmente transcritos de modo extremamente pontual, como alerta Queiroz (apud MANZANI, 2008, p. 5). Eles deveriam ser trazidos a partir de seu centro, ou seja, do ponto mais expressivo de informação desejada, mas com seus gradientes de início e fim, mostrando o contexto em que esse ponto expressivo ocorresse; ou seja, as bordas seriam trazidas para a transcrição quando fossem consideradas importantes para o entendimento do centro.

Os trechos efetivamente transcritos deveriam ser diagramados para facilitar a leitura, contando com sinalizações no sentido de auxiliar a diferenciar o que fosse dito pelo pesquisador do que fosse dito pelo participante, ou seja, deixar claro o revezamento de turnos, a alternância das falas. Para isso, letras cinzas e o prefixo "PE:" foram definidos para marcar os turnos do pesquisador; e letras negras e o prefixo "PA:", para marcar os turnos do participante ou entrevistado (vide Quadro 9 e Quadro 10).

Em cada arquivo, pensando na facilidade de conferência comparada à gravação, algumas linhas correspondentes a início de turno, de fala, seriam marcadas com o tempo de gravação decorrido até o momento de início desse turno, também no formato “horas:minutos:segundos”, o que facilitaria enormemente encontrar os trechos transcritos no arquivo gravado, algo bastante útil na emergência de alguma dúvida que não pudesse ser sanada apenas com a leitura do arquivo transcrito quando de uma análise. Essas marcações seriam priorizadas para os turnos que despertassem impressões, possibilidades de indicadores, que seriam registradas, na forma de comentários, em notas de rodapé⁸⁹ vinculadas aos turnos, como adiantei ao falar do uso dos arquivos de transcrição como memorandos. O quadro a seguir (Quadro 9) ilustra o explicado.

Quadro 9 - Trecho de transcrição realizada

00:10:48 – 00:15:10⁷

00:15:11 PE: (...) será que a gente poderia dizer que (2s) de rePENte, não é?, quando você ouve essas palavras e expressões, voc/ seria uma forma de senTIR que elas... conversam com você naquele momento?”

00:15:26 PA: conversam... conversam... é como se elas quisessem cheGAR... >

Fonte: transcrição própria.

Notas: O numeral acima do trecho omitido (entre 00:10:48 e 00:15:10) indica que ele foi comentado em nota de rodapé no arquivo transcrito, ou seja, que o pesquisador encontrou, nele, uma informação que julgou digna de registro, mas não achou necessário transcrever o trecho, possivelmente pela objetividade da informação encontrada. “PE:” indica fala do pesquisador. “PA:” indica fala do participante. Dessa forma, nesse exemplo, a fala transcrita do pesquisador, em tom mais claro, pode ser encontrada aos 15 minutos mais 11 segundos da gravação pertinente; já a fala do participante, aos 15 minutos mais 26 segundos decorridos da mesma gravação.

As sobreposições de turnos são indicadas com ajuda do símbolo da chave: “{”. Esse símbolo figuraria nos espaços entre essas falas, marcando seus trechos comuns a partir do ponto em que estivesse colocado.

Os momentos de sonoridade difícil poderiam ocorrer, muitas vezes, em virtude da sobreposição entre a fala do pesquisador e a fala do participante - ou seja, quando falassem ao mesmo tempo -, ou poderiam ser provocados pela competição dessas falas com ruídos ambientes passageiros. Partes de sonoridade duvidosa seriam, então, representadas por sua melhor hipótese auditiva entre parênteses ou apenas por parênteses vazios quando completamente incompreensíveis.

⁸⁹ Deixar os registros de impressões em notas de rodapé foi também pensado para que o leitor pudesse escolher ler a transcrição optando por acessá-las ou não, quer dizer, optando por ter acesso às impressões do pesquisador ou não, podendo, neste último caso, ter sua própria impressão do trecho transcrito.

O quadro a seguir (Quadro 10) ilustra o tratamento definido para os momentos de sonoridade difícil e as sobreposições de falas.

Quadro 10 - Trecho de transcrição realizada

	PE:	ela te prendeu então. <
		{
00:03:30	PA:	ISso, isso" sim ⁵ " () (falei) isso é hipnotizante >
		{
	PE:	hum-rum.

Fonte: transcrição própria.

Notas: Neste exemplo, depois da palavra "sim", o participante diz algo incompreensível para o transcritor, que considera o que vem depois com grande possibilidade de ser a palavra "falei", ou seja, há um momento de sonoridade difícil que vai resolvendo-se até ficar claro.

"{" busca alinhar as partes sobrepostas. Por exemplo: assim que o pesquisador (PE) pronuncia a palavra "então", o participante (PA) começa a responder, dizendo " ISso, isso", e, assim que o participante diz "sim", o pesquisador elicia o ideofone de compreensão "hum-rum". "<" identifica o turno que é terminado primeiramente. ">" identifica o turno que é terminado por último. Assim, o primeiro turno do pesquisador é o primeiro que se finaliza. O participante inicia sua fala e, em meio a ela, o pesquisador diz "hum-rum". Neste modelo de transcrição, as falas são quebradas, distribuídas, de modo a jamais obter mais que três turnos sobrepostos entre si, o que demandaria mais símbolos para indicar a ordem de término dos turnos. É importante saber qual é o último turno que se finda porque é ele que faz a emenda sonora com o próximo turno fora da sobreposição corrente.

Ramilo e Freitas (2012, p. 56-57) observam que as pausas faladas frequentemente não correspondem aos nossos hábitos de pontuação na escrita. Lembram que, relativamente à transcrição, tanto há pesquisadores que preferem conservar os símbolos usados na ortografia quanto outros que simplesmente abdicam dela, adotando outros sistemas de representação. Explicam que há casos em que a pontuação convencional pode tornar os textos inutilizáveis, como, por exemplo, em projetos que estudem os acentos da fala, mas que, em projetos com utilizações menos específicas das transcrições, é comum a adoção dos símbolos ortográficos ao menos de parte. Concluem que o equilíbrio entre a utilização de símbolos próprios e ortográficos depende então dos objetivos do projeto.

Nesta pesquisa, o objetivo dos arquivos transcritos é tanto dar claro acesso ao que teria sido dito, tornando indispensável o uso de símbolos sintático-semânticos da ortografia, quanto tentar recriar o como teria sido dito, o que requer a destinação de alguns símbolos e convenções para representações fonéticas. Dessa forma, foram adotados os dois tipos de símbolos⁹⁰. Os símbolos usados e sua função estão listados no quadro a seguir (Quadro 11).

⁹⁰ Essas definições não foram feitas e depois aplicadas, elas foram criadas na medida da escuta, possibilitando a percepção gradativa do que comumente ocorria nas falas e das diferenças cujo registro pareceu pertinente.

Quadro 11 - Convenções de pontuação, pausas e quebras adotadas

Uso de “” para pausa fonética breve, inferior a 2s, com tom de definição.
Uso de “...” para pausa fonética breve, inferior a 2s, com tom de continuidade.
Uso da notação (t), sendo t o tempo, em segundos, para indicação de prazo decorrido maior ou igual a 2 segundos.
Uso de “/” para freiadas, quebras, choques, como silabação, mudança brusca de entonação ou interrupção voluntária de palavras, algo como um soluço ligeiro na fala.
Uso de “//” para interrupções involuntárias.
Uso de sinal de interrogação, “?”, para frases interrogativamente entoadas.
Uso de sinal de exclamação, “!”, para frases exclamativamente entoadas.
Uso de vírgula, ponto e ponto e vírgula para pausas sintático-semânticas e não fonéticas.

Fonte: definição própria.

Vale reparar, então, que, com essa convenção, na leitura das transcrições, não é devido pausar ao encontrar vírgula, ponto ou ponto e vírgula. Eles têm função apenas sintático-semântica e não fonética, seu uso tem intuito de evitar confusões de sentido. Afinal, há, por exemplo, grande diferença entre "ele não gosta" e "ele, não, gosta", uma diferença que, muitas vezes, na fala, não é dada pela pausa, mas pelo contexto.

No padrão de transcrição criado, a pausa fonética ocorre apenas ao encontrar os símbolos “” e “...” (que indicam pausas rápidas, menores que 2 segundos) bem como a notação “(t)” (que indica pausas iguais ou maiores que 2 segundos, “t” representando o tempo decorrido em segundos). “” e “...” têm também função semântica. “” quer indicar um tom definitivo do interlocutor, quando ele parecer ter terminado de dizer o que gostaria. “...” tem tom de continuidade, quer indicar quando o interlocutor parecer ter parado por estar ainda a elaborar o que dizia. As pausas reticentes ou prolongadas podem indicar o quão difícil teria sido responder a uma pergunta, dar sequência numa resposta ou escolher uma palavra.

O símbolo “/” difere dos dois anteriores porque foi pensado para indicar uma freiada, uma quebra, um choque, um tropeço, uma espécie de soluço breve, uma mudança brusca na entonação, entre o “antes” e o “depois” dele, podendo ser usado em silabações, por exemplo: “a apresentação foi in/crí/vel”. As quebras ou freiadas, sobretudo quando frequentes ou geminadas, podem dar ideia do esforço de elaboração do entrevistado, do quanto ele teria pensado, escolhido ou trocado o que diria na sequência. Enquanto as pausas representadas por reticências (“...”) e “(t)” podem mostrar que o interlocutor teria parado para pensar no que dizer, as quebras representadas por “/” podem sugerir que ele teria ousado dizer antes de saber, que estaria a elaborar o que diz enquanto diz, que estaria a ensaiar em voz alta. Já “//” foi pensado para indicar que o interlocutor teria sido interrompido por um fator alheio a si mesmo, por alguém ou um evento.

Já a representação de entoações foi definida segundo o quadro a seguir (Quadro 12).

Quadro 12- Convenções de entoação adotadas

Uso de sublinhado para marcar sílabas entoadas sem subida de voz.
 Uso de maiúsculas para marcar sílabas entoadas com subida de voz.
 Uso de repetição de letra para sílabas entoadas por alongamento sonoro.

Fonte: definição própria.

Os alongamentos sonoros podem ser considerados um tipo de entoação. Podem ter significado semelhante ao das pausas quando parecem sinalizar necessidade de ganhar tempo para a fala seguinte, ou seja, de elaboração do que vai ser dito. Por exemplo: "ele tinha necessidade deeee". O alongamento "deeee" pode indicar que o interlocutor estaria a escolher a palavra, fosse porque não estivesse claro, para ele mesmo, que necessidade seria essa, fosse porque, talvez, por alguma "autocensura" ou defesa, por exemplo, buscasse uma alternativa de expressão mais suave para o que lhe tivesse ocorrido à mente de pronto. Por outro lado, os alongamentos parecem também poder dar nota de intensidades. Por exemplo, dizer "ela foi para longe" é diferente de dizer "ela foi para looonge". No segundo caso, o interlocutor parece entender que "ela" foi para muito mais longe ou foi para um "longe" diferente e/ou especial; pode haver algum afeto nesse "looonge" para esse interlocutor.

As entoações feitas com subidas de voz parecem poder indicar o quanto o interlocutor se teria esforçado para se fazer entender ou defender o que estivesse dizendo, fosse por certeza, fosse porque, talvez, sentisse contraste com algum outro valor, que poderia ser, por exemplo, alguma convenção social, a postura de seu ouvinte relativamente ao que dissesse ou algum tipo de valor internalizado em certo momento de sua vida.

As entoações mais suaves, sem subida vocal, parecem poder dizer de afetos mais internalizados, talvez alheios à necessidade de se defender de outros valores, talvez atrelados a uma postura de persuasão pela empatia, de conduzir o outro àquilo que sente.

Enquanto a presença ou ausência das pausas e tropeços parecem dar nota do grau de familiaridade, certeza, elaboração ou dificuldade em relação ao que teria sido dito, as entoações parecem também poder dar nota do quanto o interlocutor se teria esforçado para se fazer entender ou defender o que teria dito e, portanto, do grau correspondente de importância, afeto, certeza ou novidade disso para si mesmo.

"?" e "!" têm também função fonética, pois, no sistema criado, uma frase não receberia uma dessas sinalizações a menos que tivesse sido entoada, ou interrogativamente, ou exclamativamente. Mas porque marcar essas entoações se, mesmo quando elas não ocorressem, o contexto poderia indicar, por exemplo, que a fala se aproximaria de uma pergunta? A arteterapeuta Annie Rotteinstein

(2013) entende que a utilização da abordagem de Roger (1974), desejada nesta pesquisa, requer devolutivas de tom o mais neutro possível do entrevistador⁹¹. Por exemplo: se devolvesse para o entrevistado em tom interrogativo ou exclamativo "e aí você sentiu isso", correria o risco de interferir em sua resposta caso ele visse, na entoação, algum tipo de reprovação ou expectativa, caso, de algum modo, sentisse que o entrevistador desejaria mais um "sim" que um "não" ou vice-versa. Assim, entendi ser preciso marcar, nas transcrições, quando esse tom neutro fosse ou não conseguido, já que qualquer atitude mais diretiva do entrevistador poderia colocar sob suspeita a resposta do entrevistado. Nesse sentido, o ato de transcrição e a leitura dela podem ser entendidos, nesta pesquisa, também como momentos de auto-avaliação do entrevistador.

A representação das pausas e entoações foi uma das questões mais delicadas porque diz respeito às sutilezas da percepção auditiva, pois sempre há o que fica entre uma coisa e outra. Nas transcrições realizadas, às vezes, era difícil dizer se o que havia sido encontrado era uma freitada ou uma pausa ou uma depois a outra, se era a sílaba final de uma palavra que havia sido entoada ou se a fala havia sido freitada logo após a palavra ou as duas coisas. Às vezes, ficava claro que o que ocorria era tanto uma quanto outra coisa. Por exemplo, na representação: "só pelos contornos de sombra e outras/...", o locutor freia em "outras", isto é, parece dizer essa palavra muito rapidamente, parece não a terminar adequadamente ao invés de a dilatar, sutilmente, como de costume, antes das pausas, e, em seguida, há percepção de um breve silêncio. Para o que ficou "indecidível", entre uma coisa e outra, a resolução não foi a de criar uma terceira representação, pois, se assim fosse feito a cada sutileza encontrada, o sistema de transcrição caminharia para aumentar cada vez mais sua complexidade, o que, como vimos, Ramilo e Freitas (2012, p. 55) desaconselham. A resolução foi de que as sutilezas estariam bem representadas tanto de uma maneira quanto de outra, que a reconstrução pela leitura poderia ser feita adequadamente tanto por uma representação quanto por outra. Por exemplo, como nossa percepção é analógica e não digital, o transcritor poderia, em algum momento, não conseguir se decidir se, no pronunciamento: "às vezes era que ele não gostava de acordar", ocorreria uma freitada após "era" ou uma tonificação de sílaba na palavra, de modo que tanto a representação " às vezes era/ que ele não gostava de acordar" quanto a representação " às vezes Era que ele não gostava de acordar" poderiam representar bem o que foi dito, ou seja, possibilitar uma recuperação aceitável, pela leitura, do que foi dito, no nível de detalhamento decidido para o sistema de transcrição criado.

Quanto aos ideofones, Ramilo e Freitas (2012, p. 65) lembram que são sons que não têm função na gramática da língua, mas que podem ganhar representação ortográfica e ser usados para

⁹¹ Comunicação pessoal da terapeuta em aula da edição 2013 do curso vivencial "Arte da Ponte", Uberaba.

expressar determinado tipo de ideia ou reação. O quadro a seguir (Quadro 13) lista os ideofones que se mostraram mais comuns nas transcrições e foram adotados no padrão criado.

Quadro 13 - Ideofones mais comuns surgidos

ah: típico de exclamação.
hum: típico de escuta, de atenção ao que o outro diz e desejo de saber mais.
hum-rum: típico de concordância, acompanhamento ou entendimento do que o outro diz.
ãw: típico de busca por palavras, de necessidade de ganhar tempo para encontrar as palavras ideais para expressar-se.
dsik: representação de estalo com a língua, típico de dificuldade ou contrariedade.
hhh: representação de inspiração pela boca.

Fonte: definição própria.

Lembrando que não haveria limite para os sons, onomatopéias, que os entrevistados pudessem criar, outros ideofones poderiam incorporar-se ao padrão no correr das transcrições, o que, de fato, aconteceu⁹².

Também os ideofones podem ser indicadores de afeto. "hhh", por exemplo, pode servir para retratar a primeira parte de um suspiro, de uma necessidade de tomar fôlego, força, talvez, coragem, para a próxima fala.

Certamente, o registro de pausas, choques, entoações e ideofones contam com a expectativa de sua contribuição na interpretação, mas esses elementos não podem, jamais, ser utilizados como índices de uma tabela pronta de significados. Eles são, antes, para demarcar trechos merecedores de uma atenção diferenciada, que só podem ser entendidos a partir do contexto. Retomemos o exemplo de alongamento sonoro já dado: “ela foi para looonge”. O alongamento sonoro mostra a importância que o locutor hipotético dá à palavra, mas saber se ele a alonga porque acha mesmo muito distante, se porque sente saudade - caso em que esse “looonge” seria também temporal e não apenas espacial -, se porque sente seus afetos diminuídos ou se porque, simplesmente, está sendo irônico e querendo dizer, justamente, o contrário do que sugerem suas palavras, é uma questão de examinar todo o entorno e o contexto da fala.

No sistema de transcrição criado, no sentido de preservar o “modus falandi” de cada entrevistado, ficou resolvido que os coloquialismos mais frequentes, inclusive comuns entre pesquisador e entrevistado, seriam mantidos e sinalizados entre aspas simples, como em: "sim, 'pra' mim, era assim", por exemplo. Eventuais erros de concordância nominal e verbal também não seriam corrigidos. Os coloquialismos incomuns que não fossem expressivos para a significação de uma fala conforme os objetivos da pesquisa seriam substituídos por suas versões corrigidas na forma da ortografia. Por exemplo: "vamo fazê assim" seria convertido em "vamos fazer assim". De todo modo, Manzani (2008, p. 13-14) recomenda não modificar palavras que revelem como o participante

⁹² Um dos entrevistados usou um som que foi representado como "pff", parecendo falar da maneira com que formas observadas na imagem de uma das propostas artísticas surgia ou desaparecia de repente para ele.

concebe ou percebe o assunto tratado, mas defende que sejam feitos ajustes para trechos a serem publicamente apresentados, pois, segundo o autor, a apresentação de coloquialismos dos participantes pode trazer-lhes desconforto caso tomem conhecimento.

Os ideofones, pausas e entoações já ajudam muito na reconstrução textual do pronunciado, mas o que fazer com elementos potencialmente relevantes em determinadas declarações, como a inflexão da voz ou a impressão particular que, dela, pode ter-se ao ouvi-la? Se trêmula, se embargada, se descendente, se suspirosa etc. E o que fazer, por exemplo, com um estalar de dedos que, ao ser usado pelo entrevistado, parece assegurá-lo na dispensa de uma palavra, expressão ou mesmo frase? A solução encontrada foi recorrer a registros correspondentes a comentários breves capazes de dar ideia de certos atos e sinalizações vocais, identificados entre colchetes, como no quadro a seguir (Quadro 14).

Quadro 14 - Trecho de transcrição realizada

PA:	as/ coisas brincando assim [termina rindo] [risos]/ e algumas vezes pensei
	{
PE:	[risos]

Fonte: transcrição própria.

No mais, nomes próprios seriam marcados em itálico, seguidos de asterisco (*) se falsos. Exemplo: *Mince!**. Números seriam grafados sempre por extenso, sendo admitidos numerais arábicos para expressar datas.

Assim feita, a transcrição de uma gravação deve, então, originar um arquivo texto correspondente contendo mais que as falas do pesquisador e do participante, mas também cadeias de notas de rodapé - ligadas a essas falas - pertinentes à evolução de impressões, reflexões, dúvidas, hipóteses e códigos iniciais.

Um aspecto interessante é como as gravações do processo "zero B" originaram transcrições com mais códigos claros que hipóteses ou dúvidas, ao contrário das gravações dos processos feitos para capturar as impressões do participante acerca de um estímulo audiovisual observado na hora, o que parece fácil explicar se lembrarmos que, enquanto "zero B" foi feito para instigar o participante a falar de hábitos e ou lembranças, ou seja, coisas já sedimentadas para ele, os demais processos de sondagem foram pensados para fazê-lo falar de algo ainda em observação ou recém observado, algo, provavelmente, muito mais em suspensão para ele, sendo, portanto, esperado que sua fala relativamente a "zero B" fosse mesmo bem mais portadora de certezas que sua fala pertinente aos processos em que se reportasse a momentos quase concomitantes a essa fala; momentos de observação de estímulos audiovisuais.

Sobretudo relativamente a esses momentos, a maior parte das anotações, até o ponto de transcrição, não pode ser tomada de outra maneira que à conta de códigos pontuais e provisórios, os quais devem ser confirmados, resolvidos, senão ampliados, relacionados ou, ao menos, problematizados. Isso porque, nesta pesquisa, como vimos, a transcrição foi adotada também como momento de reflexão, de produção de memorando, uma produção que, seguindo a recomendação de Charmaz (2009, p. 25, 115-120), faz, das anotações, registros mais espontâneos, de uso exclusivo do pesquisador e não para publicação.

Durante a transcrição, a ideia é que o avanço linear e vertical do arquivo em produção favoreça a visão de linhas aparentemente descontínuas de aspectos que vão ganhando força enquanto são retomados em notas esparsas, como pontos que se alinham numa espiral sem serem necessariamente contíguos. Com o objetivo de encontrar os trechos contíguos dessa espiral, ou seja, os trechos inteiriços de sentido potencialmente identificadores dos diversos momentos e assuntos da entrevista realizada com cada participante, o passo definido como subsequente foi a leitura do arquivo gerado pela transcrição. O intuito dessa leitura é associar rótulos a esses trechos, rótulos capazes de constituir novos códigos⁹³. Ao mesmo tempo, esse trabalho pode representar o primeiro avanço na conversão de hipóteses, dúvidas, códigos iniciais e mais provisórios em códigos mais definitivos; conversão que é, aliás, o alvo do trabalho de interpretação. Contudo, sendo o registro dessa rotulação feito no arquivo transcrito, não deve destoar dos formatos definidos para a própria transcrição. Assim, foi feita a opção de sinalizar esses rótulos como comentários especiais, entre colchetes e em negrito, antecedendo os trechos a que se referissem, como no exemplo do quadro a seguir (Quadro 15).

⁹³ No que parece ser sua instanciação da codificação qualitativa, Maria Alves de Toledo Bruns (1992, p. 97) fala em síntese de expressões concisas de compreensão, uma das etapas da metodologia de codificação proposta pela autora em seu trabalho, algo que me pareceu semelhante à rotulação de trechos proposta como etapa da codificação pertinente a esta pesquisa.

Quadro 15 - Trecho de transcrição realizada

[Dúvida Permanente: meu ou de outro? Reconhecer, Sentir, Assustar-se]

- 00:09:01 PE: (...) fala um pouquinho da coragem, como é que é?"
- PA: porqu~~eee~~/ acho que é a coisa da/ da coragem... é que/ (aieee) eem alguns momentos, as imagens não ERAM/ as imagens que eu V~~ia~~/ elas não Eram... >
- {
- PE: hum.
- 00:09:14 PA: agradabilí~~ssimas~~¹⁹.
- PE: hum-rum.
- PA: não é? então era preci~~SO~~... hhh, coragem²⁰ para olhar para elas [risos], hhh, aaah, >
- {
- PE: [risos]

Fonte: transcrição própria.

Nota: Os numerais próximos das palavras são referências de notas de rodapé utilizadas para comentar impressões ancoradas aos turnos.

Enquanto as notações do instante de transcrição devem ser mais ligeiras e fluídas, à maneira de *insights*, a rotulação deve priorizar a compreensão do participante, para o que parece adequada a prática da variação imaginativa, exercício proposto por Bruns que significa sair "de si mesmo para o mundo do pesquisado, adotando imaginativamente o seu lugar" (1992, p. 85).

Numa imagem, o tratamento de dados adotado, nesta pesquisa, poderia assemelhar-se a exercer uma espécie de transpiração dos mesmos, que se aglutinaria numa nuvem formada por versão de sentido, notas de rodapé e rótulos, nos quais se encontrariam impressões, hipóteses e dúvidas do pesquisador bem como os primeiros códigos por ele levantados e um esboço de seu entendimento acerca do que o participante teria ou não compreendido e/ou sentido. No entanto essa nuvem poderia resultar informe, difusa, com poucos códigos bem definidos, sobretudo no caso das entrevistas sobre estímulos exibidos, como já dito. Por isso, essa nuvem deve ser de uso exclusivo do pesquisador, não cabendo mostrá-la neste texto nem trazer, para ele, as transcrições, o que poderia confundir o leitor ou arriscar o sigilo da identidade dos participantes. Dessa forma, coube ao capítulo seguinte mostrar o próximo passo: a condensação dessa nuvem, isto é, numa operação de retorno, "chover" sobre os mesmos dados que a originaram, com intuito, sobretudo, senão de alcançar códigos mais sólidos, de chegar a dúvidas e/ou hipóteses mais estruturadas ao menos. Trata-se de identificar observações convergentes, somando-as, ou divergentes,

confrontando-as, e, até mesmo, de dispensar aquelas que se mostrassem isoladas, acidentais, duvidosas, irrelevantes ou sem continuidade, voltando, em todo caso, aos trechos ou indicadores que as originaram, mas reconsiderando-os relativamente uns aos outros mais comparativamente do que nunca, momento que parece propício à prática de Bruns (1992, p. 97-163) do que chama de análise ideográfica, hora de relacionar ainda mais a teoria pertinente, de encontrar, nos dados do participante, os significados tácitos, como recomenda Charmaz (2009, p. 73), de achar os sinais que ele tenha dado sem saber, o que tenha dito sem se dar conta ou revelado justamente ao escolher silenciar ou dizer de uma determinada forma e não de outra. Para isso, pode ajudar a busca de traços de sua negociação imaginária com o real, de sua relação com a linguagem e as redes de sentido já construídas, mencionadas por Teixeira (2005, p. 31-32, p. 180-181, 187-190) e Orlandi (2005, p. 30-49), por meio da identificação de lacunas, desvios ou atos falhos, de que também Teixeira (2005, p. 88-89, 150-159, 196) fala recorrendo à psicanálise⁹⁴, por meio do apontamento de não ditos, pressupostos e subentendidos, referidos por Orlandi (2005, p. 82). Parece também o momento para acirrar a prática da variação imaginativa citada por Bruns (1992, p. 83-85) e ela mesma e Ellika Trindade (2003, p. 90), para mergulhar no modo de ser do sujeito participante, tentando, como gostaria Charmaz (2009, p. 73), compreender suas opiniões e atitudes a partir de suas perspectivas, buscando, como propõe Bruns (1992, p. 85), levantar sentidos e encontrar aqueles mais capazes de expressar ou esclarecer o fenômeno em exame.

A expectativa é encontrar, em cada caso, códigos passíveis de correspondência com as saídas da árvore de dedução estética (Figura 16), capazes de informar se o participante teria ou não vivenciado uma experiência estética ou de problematizar essa questão, capazes, no caso do fluxo “B”, de descrever a natureza do vivido, do mundo ou horizonte que o participante pudesse ter atingido.

Após a síntese de códigos mais sólidos, em cada caso de cada fluxo, o próximo passo definido foi a tabulação comparativa deles no sentido de encontrar códigos frequentes ou mais amplos e capazes de categorizar os dados. Trata-se de algo, provavelmente, entre o que Bruns (1992, p. 168-188) chama de análise nomotética e o que Charmaz (2009, p. 87-90) chama de codificação focalizada. Após a mencionada tabulação, Charmaz (2009, p. 67, 94, 99) recomenda, em seguida, relacionar os códigos eleitos, as categorias, entre si, recorrendo à teoria sempre que indicado pela análise em andamento. Por fim, caberia ainda relacionar expectativas e resultados.

⁹⁴ Nisso, pode inspirar o trabalho de Didi-Huberman (1998, p. 61-77) ao encontrar as fissuras no discurso de artistas minimalistas como Donald Judd, Robert Morris e Frank Stella ou do crítico Michael Fried, trabalho, aliás, que o historiador parece confessar ter feito em textos de padres e pintores da Idade Média (DIDI-HUBERMAN, 1990, p. 16).

A figura a seguir (Figura 50) compila autores e assuntos utilizados na construção da tratativa de dados usada nesta pesquisa.

Figura 50 – autores e assuntos utilizados na construção da tratativa de dados usada nesta pesquisa



Fonte: elaboração própria.

Notas: As estruturas brancas representam campos de estudo e autores que as representam. As estruturas cinzas referem-se a assuntos abordados na pesquisa. A tangência entre estruturas brancas e cinzas indica que o assunto na estrutura cinza é abordado pelo autor especificado na estrutura branca.



Ao passo que haveria uma solidão combativa no sentido de uma separação com uma força expulsora e superlativa, na experiência, capaz de adquirir o valor de mundo ou ser o próprio mundo, podendo fazer, dessa separação, um embate com o vazio, haveria também uma solidão generosa no sentido de transformar essa separação na blindagem ou privacidade necessária à união com uma força confraterna e também superlativa, apta a assumir o valor de si mesmo ou verter-se em si, quem sabe, fazendo de si mesmo o próprio mundo ou reencontrando o caminho para o mundo através de si

4 Aplicação e Resultados das Sondagens junto ao Espectador

Como vimos, não é que a metodologia foi aplicada após ser definida, mas foi definindo-se também na medida de sua aplicação, momento de ensaio, teste, modificação, algo que, na verdade, é previsto por Charmaz (2009, p. 31-33) e sugere que a metodologia deve mesmo evoluir com o avanço da amostra. Neste capítulo, os resultados das sondagens são descritos juntamente com suas especificidades de aplicação.

4.1 Fluxo "A": Do Belo e do Feio

O objetivo definido para o fluxo "A" subentende, senão evidencia, sua função de conseguir resultados que justifiquem a abordagem qualitativa nas sondagens referentes ao fluxo "B", cujos objetivos são o centro desta pesquisa. As instanciações do fluxo "A" tiveram ainda importante papel na concepção e aplicações do fluxo "B", pois, atuando de forma prática nessas instanciações, foi possível sentir e harmonizar as distâncias próprias entre teoria e prática e amadurecer como entrevistador e projetista de sondagens de tal natureza.

Foram expostos, ao fluxo "A": 2 mulheres adultas, 4 homens adultos e 2 crianças do sexo feminino. As mulheres: uma manicure então com 45 anos e 2º grau incompleto; uma assistente administrativa então com 47 anos, superior completo em administração e aluna de graduação em Geografia. Os homens: um comerciante aposentado então com 60 anos e antiga 5ª série completa; um lanterneiro aposentado então com 67 anos e 2º grau incompleto; um professor de educação física e dança então com 33 anos e superior completo em educação física; um vigilante então com 21 anos e 2º grau incompleto. As crianças: estudantes do ensino fundamental, uma então com 7 anos, no 1º ano, e outra então com 9 anos, no 3º ano. Todos eles, de meu círculo de convívio e/ou relacionamento. A Tabela 4, a seguir, dá uma visão sucinta dessa amostra.

Tabela 4 – Grupo de participantes do fluxo “A”

	CODINOME	IDADE	ATUAÇÃO	ESCOLARIDADE
1.	Doaldi	60 anos	Comerciante aposentado	Antiga 5ª série completa
2.	Dolando	33 anos	Professor de educação física e dança	Superior em educação física
3.	Izparo	67 anos	Lanterneiro aposentado	2º grau incompleto
4.	Nacóia	7 anos	Estudante	1º ano incompleto do ensino fundamental
5.	Rieli	47 anos	Assistente administrativa	Superior em administração, superior em Geografia em curso
6.	Rilia	9 anos	Estudante	3º ano incompleto do ensino fundamental
7.	Tanaro	21 anos	Vigilante	2º grau incompleto
8.	Zazila	45 anos	Manicure	2º grau incompleto

Fonte: elaboração própria.

Notas: Uso de codinomes para proteger a identidade dos participantes.

Idade e situação/ocupação quando da participação no experimento.

Vale observar a abrangência e relativo equilíbrio da amostra em termos de faixa-etária, gênero, atuação e escolaridade: 2 senhores, 2 crianças, 4 adultos; 2 aposentados, 3 estudantes, 4 profissionais atuantes; 4 mulheres, 4 homens; 2 no ensino fundamental, 1 com antigo ensino fundamental completo, 3 com 2º grau incompleto, 2 com curso superior.

Foi dito que, para o fluxo "A", seriam preferencialmente recrutados indivíduos sem formação na área artística e/ou estético-filosófica, o que foi cumprido com uma pequena possibilidade de exceção: apesar de não ser afeito a conteúdos estético-filosóficos ou possuir formação acadêmica na área artística, Dolando é profissional atuante da expressão corporal. Minha opção por incluí-lo veio da convicção de que a flutuação passível de trazer à amostra não seria suficiente para prejudicar o objetivo de que ela fosse representativa do público em geral - já que o público possui seus exemplares mais ligados à Arte -, porém essa flutuação seria boa o bastante para abrir uma pequena possibilidade de divergência potencialmente enriquecedora do experimento.

A maior parte dos voluntários foi entrevistada numa sala de aproximadamente 3 x 4 m, as imagens tendo sido exibidas num monitor de vídeo LCD de 23”, contraste 50000:1, 16,7 milhões de cores, resolução máxima de 1920 x 1080 pixels (utilizada), frequência de 60hz, tela antirrefletiva, sobre uma bancada de 71,5 cm de altura. O voluntário podia escolher entre sentar-se em sofá a cerca de 1,76 m de distância direta do monitor de vídeo ou em uma cadeira ao lado do entrevistador a cerca de 85 cm de distância direta do monitor de vídeo, conforme sua preferência, sendo arguido sobre conforto fisiológico, postural e visual e visão perfeita. O plano da tela do monitor de vídeo era posicionado para paralelizar-se em relação ao plano do rosto do voluntário. Apenas dois voluntários

foram entrevistados em locais distintos: um deles porque sentiu-se mais à vontade assim e o outro pela impossibilidade de estar no espaço anteriormente descrito. Esses dois viram as imagens num *notebook* com tela LCD de 15,4", resolução máxima de 1280 x 800 pixels (utilizada), sendo arguidos sobre conforto fisiológico, postural e visual e visão perfeita, observado o máximo paralelismo entre o rosto do voluntário e a tela do *notebook*. Apenas um deles usava óculos e viu as imagens com eles.

4.1.1 Síntese de Códigos: exame de casos e indicadores

A síntese de códigos para o observado nos casos do fluxo "A" encontrou sua melhor forma numa espécie de síntese sucessiva em que, primeiramente, foram extraídos códigos mais simples, pontuais, diretos e próximos do transcrito, anotado e/ou observado; códigos que poderiam ser denominados como primários. Depois, esses códigos primários obtidos foram relacionados no sentido de obter códigos secundários, mais amplos e significativos. Na sequência, esses códigos secundários foram também crispados uns contra os outros pela obtenção de um código final o mais abrangente e representativo de cada experiência. Por fim, as sínteses ou códigos finais foram igualmente relacionados no sentido de encontrar códigos-categorias pertinentes às diversas experiências, agrupadas segundo o interesse da pesquisa. Tudo isso sendo também feito com atenção às relações possíveis com os nós da árvore de dedução estética desenvolvida no capítulo "1 (Figura 16) e, claro, o esforço teórico dela tributário.

Um dos desafios do processo de codificação foi separar, na relação do participante com a imagem, aquilo que, de fato, teria engajado sua individualidade daquilo que ele teria retirado do senso comum ou o limitado a partir desse mesmo senso. Foi preciso encontrar o ponto por meio do qual cada participante se teria comprometido, falado da imagem a partir de si mesmo, engajado sua individualidade. Apurar e localizar o sentimento mostrou-se, assim, a forma mais efetiva de encontrar esse engajamento e saber o papel desempenhado pela imagem na experiência do participante com ela e entender se ele a teria ou não vivenciado de maneira estética.

Como, então, identificar esse engajamento? Posso, por exemplo, olhar uma fita vermelha e associá-la a amor por simples convenção, senso comum, porque sempre ouvi dizer que vermelho é amor, sem ressentir esse amor ou mesmo outra coisa. Nenhum sentimento, senão o da necessidade de aprovação ou medo de ser questionado, reprovado ou não dar a "resposta certa", poderia ser revelado a partir do que convenciamos e respondemos de pronto. Se disser que a fita vermelha que vejo me remete a amor, possivelmente, terei dito o que era esperado e não temerei ser questionado por meu interlocutor, esperarei passar incólume por ele, sem ter de revelar de mim mesmo.

Contudo, num segundo momento, a partir da palavra "amor", posso recobrar meus momentos de amor ou desamor e afetar-me por isso. A referência a esses momentos traria, consigo, um recorte temporal de mim mesmo que contaria com imagens mentais, reconstruídas pela imaginação, nas quais estaria afetivamente recolocado, como deixa entender Damásio (1996, p. 123-136, 165-168, 172-195). Se não dou essas referências, posso dizer que tenho vontade de dilacerar, de chorar ou que pareço escorrer lentamente pelos cantos, usando expressões reveladoras de ímpetos, atitudes ou envolvimento psicossomático. Sem isso, posso ainda dizer que não tenho ânimo, que tenho vontade de desistir, retomando uma postura, uma posição, um valor. Tais foram, assim, as formas que tomei como potencialmente reveladoras de sentimentos autênticos, de um engajamento verdadeiro da individualidade do participante: expressões de envolvimento psicossomático, de memórias, atitudes e/ou valores.

Começamos com a codificação das experiências em que o participante classificou a imagem como "bonita".

Das imagens que classificaram como "bonitas", Doaldi, Tanaro, Dolando, Izparo e Zazila escolheram falar sobre a imagem de uma praia, a seguir ilustrada (Figura 51), que, aliás, foi quase que unanimemente classificada como "bonita".

Figura 51 - Praia



Fonte: imagensgratis.com.br⁹⁵.

Sobre essa imagem da praia, Doaldi, então com 60 anos, comerciante aposentado, começou dizendo que o retratado na imagem lhe lembrou o momento em que esteve numa cidade litorânea brasileira. Chegou a achar que se tratava dessa cidade e a usar a imagem para tentar resgatar um percurso feito de barco quando, lá, estivera, isto é, pareceu ter usado a imagem para recolocar-se, lá, pela memória. Olhando para a imagem, disse: “muito bom”, um lugar para “esquecer de tudo”, “é tranquilo, me alivio lá”. Ao ser perguntado sobre como se imaginaria na imagem, respondeu: “me sinto muito rico”, rindo em seguida. Ainda, segundo ele, o sentimento despertado pela visão da imagem foi-lhe forte. No momento de seu contato com a imagem, Doaldi esteve, então: se lembrando de uma viagem já realizada a um lugar; tentando usar a imagem para resgatar percurso feito na viagem mencionada; agradando-se da visão da imagem; direcionando qualidade, função e desejo ao lugar retratado; supondo o status que seria preciso ter para estar no lugar retratado ou o

⁹⁵ Disponível em: < <http://imagensgratis.com.br/imagens/imagens-foto-paisagem-fe1c09.jpg> >. Acesso em: 9 nov. 2013.

status que esse lugar conferiria a quem nele fosse visto; e confessando força de sentimento⁹⁶. Tais são os códigos primários extraídos da experiência de Doaldi.

A lembrança da viagem feita é a primeira menção de Doaldi e parece ser a única forma de engajamento de sua individualidade na experiência com a imagem. Os elogios que fez são, muito provavelmente, dirigidos não apenas ao lugar retratado, reconhecido, na imagem, mas também a um composto disso com a memória do lugar evocado, o lugar onde já estivera. Esse composto e a imaginação dos momentos vividos e prazeres possíveis mostra-se como único alvo plausível do agrado, do sentimento, confessado por Doaldi. Disso, é possível sintetizar que Doaldi estaria: dirigindo forte sentimento/agrado a um composto do lugar retratado com o lugar evocado pela imagem e/ou aos momentos vividos e/ou prazeres possíveis nele.

As expressões de Doaldi são direcionadas a esse composto: o lugar em que já estivera; o lugar para esquecer-se de tudo; o lugar que é tranqüilo, que é para se aliviar; o lugar que seria preciso ter dinheiro para ter acesso ou o lugar que tornaria rico quem fosse visto nele. Em si mesma, a imagem parece reduzida a mero *souvenir* desse lugar, que parece ter existido, para ele, à revelia dessa imagem, antes dela e/ou no futuro dela, mas nunca com ela, fosse como lugar visitado, fosse como lugar de usufruição. É esse lugar retratado/evocado o protagonista de seu depoimento, do virtual relativo à sua experiência com a imagem. É como se qualquer outra imagem de praia fosse capaz de levar Doaldi a esse lugar. Dessa forma, Doaldi estaria: criando nada novo com a imagem, mas apenas a utilizando para evocar um lugar visitado e projetar desejos de usufruição dessa evocação, as únicas referências e protagonistas de seu depoimento.

O fluxo da experiência de Doaldi parece poder ser especificado da seguinte maneira: ao ver a imagem, lembrou-se de lugar já visitado em viagem, entregando-se a um afeto, muito provavelmente, correspondente a um misto de saudade e desejo de retornar ao vivido no lugar visitado ou acessar o "a ser vivido" em lugar semelhante e, em consequência disso, dirigindo, a esses lugares, intenções de usufruição. Dessa forma, o código que melhor parece sintetizar toda a experiência de Doaldi diz que ele estaria: se lembrando de lugar já visitado e se afetando positivamente com isso (se agradando disso), desejando, provavelmente, matar a saudade do vivido nesse lugar visitado e/ou acessar o "a ser vivido" em lugar semelhante; em todo caso, com intuito de desfrutar desses lugares, o que parece encaminhar a conclusão sobre sua experiência com a imagem pelo ramo "1.1-A" do diagrama de verificação estética da Figura 16, senão por seu ramo "3.1-A",

⁹⁶ O uso do gerúndio para os códigos é uma das recomendações de Barney G. Glaser (1978, apud CHARMAZ, 2009, p. 76) para detectar processos e fixar-se aos dados.

caracterizando, de toda forma, a negatvação esttica de seu contato com a imagem da praia, malgrado a tenha classificado como bonita.

O quadro a seguir (Quadro 16) compila os cdigos conseguidos para a experincia de Doaldi com a imagem da praia.

Quadro 16 – Codificao da experincia de Doaldi com a imagem da praia

classificando a imagem como "bonita"
lembrando-se de uma viagem j realizada a um lugar
tentando usar a imagem para resgatar percurso feito na viagem mencionada
agradando-se da a viso da imagem
direcionando qualidade, funo e desejo ao lugar retratado
supondo o status que seria preciso ter para estar no lugar retratado ou o status que esse lugar conferiria a quem nele fosse visto
confessando fora de sentimento

dirigindo forte sentimento/agrado a um composto do lugar retratado com o lugar evocado pela imagem e/ou aos momentos vividos e/ou prazeres possiveis nele
criando nada novo com a imagem, mas apenas a utilizando para evocar lugar visitado e projetar desejos de usufruio dessa evocao, as nicas referncias e protagonistas de seu depoimento

lembrando-se de lugar j visitado e afetando-se positivamente com isso (se agradando disso), desejando, provavelmente, matar a saudade do vivido nesse lugar visitado e/ou acessar o "a ser vivido" em lugar semelhante; em todo caso, com intuito de desfrutar desses lugares, sinalizando, de modo negativo, um possvel contato esttico com a imagem

Fonte: elaborao prpria.

Ao ser convidado a levantar expresses relativas a imagem da praia, Tanaro, ento com 21 anos, vigilante, mencionou: "deslumbrante", "natureza", "prova da existncia de Deus". Falou tambm em sentimento de paz. Confessou querer estar no ambiente retratado, "bem acompanhado", nas palavras dele. Continuou, dizendo que gostaria de se desestressar "l". Em resposta ao questionamento de como se via na imagem ou a partir dela, Tanaro respondeu que se via, "l", sentado, embaixo de uma rvore. Ao ser perguntado sobre o que haveria de comum entre ele e a imagem, respondeu: "os altos e baixos da Natureza", chegando a lembrar-se de uma ex-namorada, com quem brigou muito, dizendo que "este lugar" – a praia retratada – seria o oposto desse relacionamento conturbado. Afirmou ainda que gostaria de conversar com ela no lugar retratado pela imagem. Ento, Tanaro esteve: qualificando de deslumbrante; recorrendo a crena em Deus para qualificar positivamente; evocando sentimento de paz; desejando estar acompanhado no lugar retratado; desejando usar o lugar retratado para desestressar-se; projetando-se, pela imaginao, no lugar retratado; associando com natureza e ao pressuposto de que ela seria cheia de

altos e baixos, de positivos e negativos; lembrando-se de relacionamento conturbado com ex-namorada; pensando em oposição entre relacionamento conturbado e lugar retratado; desejando usar o lugar retratado para reconciliar-se com a ex-namorada.

O caso conturbado com uma ex-namorada parece ser a associação mais próxima que Tanaro encontrou para falar da imagem a partir de si mesmo quando estimulado nesse sentido. Embora essa associação possa ter surgido apenas em virtude desse estímulo, impressiona sua coerência com indicadores dados antes dela, indicadores que parecem prenunciar essa referência, sugerir que ela talvez já estivesse em elaboração e/ou que relacionamentos amorosos teriam seu lugar de destaque na cena da mente de Tanaro, algo bastante comum em sua então faixa etária. É o que parece quando, antes mesmo de ser estimulado a falar da imagem a partir de si mesmo, Tanaro menciona a possibilidade de companhia no lugar retratado, companhia sugestivamente feminina, por seu modo sorridente de dizer. Impressiona como parece ser possível dobrar os códigos “desejando estar acompanhado no lugar retratado”, “desejando usar o lugar retratado para desestressar-se” e “projetando-se, pela imaginação, no lugar retratado”, tirados do depoimento antes de ser convidado a dizer o que a imagem teria a ver consigo mesmo, sobre o código “desejando usar o lugar retratado para reconciliar-se com a ex-namorada”, tirado do depoimento depois desse convite. Tanaro estaria, então: pensando em companhia amorosa; lembrando-se de pessoa e episódio específico de sua vida; desejando alcançar objetivos específicos a partir do lugar retratado.

O foco de seu contato com a imagem seria esse lugar e o que afirmou pretender nele: aliviar-se, ter companhia, reconciliar-se. Tanaro estaria: atribuindo, pela possibilidade de companhia amorosa e como antídoto para o desagradável, sentido ao lugar retratado. Dessa forma, o mencionado sentimento de paz só parece capaz de se ancorar solidamente à experiência como projeção do efeito desse antídoto, fora do que parece apenas integrado ao bojo do comum, esperado e permitido para a imagem, junto a expressões como “natureza”, “deslumbrante”, “criação de Deus”, usadas por Tanaro, mas incapazes, por si mesmas, de mostrar seu engajamento pessoal na experiência com a imagem. No entanto esses lugares comuns parecem ter sido associados, por oposição, a um desconforto amoroso autêntico de Tanaro, dando entrada na parte da entrevista em que estaria verdadeiramente engajado consigo mesmo, na qual seu interesse e sentimento parecem completamente dirigidos a uma associação entre possibilidade de anulação desses desconfortos e companhia amorosa. Desse modo, Tanaro estaria: sendo transportado a um desejo por companhia e resolução amorosas, capazes de fazer sentir paz, mas a partir de uma associação opositiva entre desconforto amoroso e um senso comum de maravilha e paz evocado pelo lugar retratado na imagem.

Fundamentalmente, a imagem teria feito Tanaro retomar uma intranquilidade, uma necessidade de resolução amorosa, seria esse o sentimento guiante de sua experiência; sentimento que, ou teria sido reassumido por associação opositiva a uma ideia de maravilha e paz comumente relacionada ao tipo de lugar retratado na imagem, ou, justamente, teria motivado essa oposição, enquanto sentimento de fundo, sentimento dominante na fase em que ocorreu a entrevista. O namoro terminado e a figura da ex-namorada parecem ser as referências mais nítidas que a experiência foi capaz de trazer à sua mente. O lugar retratado teria sido visto como ferramenta de desarticulação de desconfortos, sobretudo da mencionada necessidade de resolução amorosa. O código mais abrangente e representativo da experiência de Tanaro parece, assim, encontrar sua melhor tradução dizendo que Tanaro estaria: sendo levado a um sentimento correspondente a uma necessidade de resolução amorosa e às referências de seu namoro terminado e sua ex-namorada, que, ou teriam sido retomados por associação opositiva a uma ideia de maravilha e paz comumente relacionada a lugares como o retratado na imagem ou, justamente, teriam motivado essa oposição, enquanto questões de fundo, dominantes quando da fase em que foi entrevistado, no que o lugar retratado teria sido visto como instrumento de solução dessa necessidade de resolução amorosa. Assim, da mesma forma que Doaldi, a conclusão sobre a experiência de Tanaro com a imagem parece encontrar saída pelo ramo "1.1-A" da já mencionada árvore de verificação estética, senão por seu ramo "3.1-A", comprometendo, em todo caso, a qualificação estética de sua vivência com a imagem, malgrado Tanaro a tenha chamado de "bonita".

O quadro a seguir (Quadro 17) resume os códigos sintetizados para a experiência de Tanaro com a imagem da praia.

Quadro 17 – Codificação da experiência de Tanaro com a imagem da praia

<p>classificando a imagem como "bonita"</p> <p>qualificando de deslumbrante</p> <p>recorrendo à crença em Deus para qualificar positivamente</p> <p>evocando sentimento de paz</p> <p>desejando estar acompanhado no lugar retratado</p> <p>desejando usar o lugar retratado para desestressar-se</p> <p>projetando-se, pela imaginação, no lugar retratado</p> <p>associando com natureza e ao pressuposto de que ela seria cheia de altos e baixos, de positivos e negativos</p> <p>lembrando-se de relacionamento conturbado com ex-namorada</p> <p>pensando em oposição entre relacionamento conturbado e lugar retratado</p> <p>desejando usar o lugar retratado para reconciliar-se com a ex-namorada</p>

<p>pensando em companhia amorosa</p> <p>lembrando-se de pessoa e episódio específico de sua vida</p> <p>desejando alcançar objetivos específicos a partir do lugar retratado</p> <p>atribuindo, pela possibilidade de companhia amorosa e como antídoto para o desagradável, sentido ao lugar retratado</p> <p>sendo transportado a um desejo por companhia e resolução amorosas, capazes de fazer sentir paz, mas a partir de uma associação opositiva entre desconforto amoroso e um senso comum de maravilha e paz evocado pelo lugar retratado na imagem</p>
--

sendo levado a um sentimento correspondente a uma necessidade de resolução amorosa e às referências de seu namoro terminado e sua ex-namorada, que, ou teriam sido retomados por associação opositiva a uma ideia de maravilha e paz comumente relacionada a lugares como o retratado na imagem ou, justamente, teriam motivado essa oposição, enquanto questões de fundo, dominantes quando da fase que em que foi entrevistado, no que o lugar retratado teria sido visto como instrumento de solução dessa necessidade de resolução amorosa, sinalizando, de modo negativo, um possível contato estético com a imagem

Fonte: elaboração própria.

Sobre a mesma imagem, Dolando, então com 33 anos, professor de educação física e dança, afirmou que as palavras que lhe vieram à mente foram: “paraíso”, “solidão” e “paz”. Disse que gostaria de estar num lugar como o da imagem, que era seu sonho de consumo. No entanto confessou que a imagem não lhe foi tocante nem despertou qualquer curiosidade, mas apenas lhe deu a sensação de conforto, sem, contudo, constituir lembrança do que quer que fosse. Então, Dolando esteve: pensando em paraíso, solidão e paz; pensando num lugar como o retratado como sonho de consumo; desejando estar num lugar como o retratado; apurando nenhum sentimento

relevante; apurando nenhuma curiosidade; sentindo conforto, bem-estar; lembrando-se de nada específico.

Em Doaldi e Tanaro, parece evidente o tópico a partir do qual cada um deles liga sua individualidade ao estímulo que constitui a imagem e desdobra seu depoimento. Em Doaldi, esse tópico é o lugar já visitado e os momentos nele vividos; em Tanaro, é o relacionamento terminado e a ex-namorada. Mas onde estaria a ligação de Dolando com a imagem? Onde estaria o engajamento de si mesmo no uso de termos como "paraíso", "solidão" e "paz", que, além de não envolverem o corpo por si mesmos, apresentam-se como fatias perfeitas do senso comum que orbita a imagem da praia deserta e paradisíaca? Dolando parece ter disparado esses termos apenas para satisfazer a demanda do entrevistador por palavras relacionadas, retirando-as do lugar comum, dizendo, da imagem, aquilo que acreditaria ser permitido, esperado e até mesmo devido dizer pela formação discursiva de que participamos. Dolando estaria, então: muito provavelmente, falando de paraíso, solidão e paz a partir do senso comum e não a partir do exercício da própria sensibilidade no momento.

Ainda que Dolando tenha afirmado não ter sido tocado de modo relevante ao contato com a imagem ou mesmo ter apurado curiosidade a partir desse contato, ela foi suficiente para fazê-lo confessar um desejo: o de estar num lugar como o retratado. Sendo impossível conceber o desejo sem um juízo, portanto, sem um sentimento, como deixam entender tanto Kant (apud ABBGNANO, 2007, p. 875) quanto Damásio (1996, p. 175, 192-193), a conclusão é de que a experiência de Dolando conta com um sentimento que lhe constitui o centro. Esse centro parece estar na confissão de que um lugar como o retratado na imagem seria seu sonho de consumo.

Primeiramente, é preciso dizer que querer estar num lugar como o retratado é diferente de querer estar no próprio lugar retratado. Assim dizendo, Dolando distanciar-se-ia desse lugar retratado e ainda mais da imagem em si mesma, deixando crer que se teria reportado a uma ideia de paraíso, que poderia estar bem representada também com a figuração de um outro lugar, por exemplo. Isso se alinha com a já mencionada suspeita de recorrência a um lugar comum para falar de solidão e paz e com a falta de curiosidade e relevância de sentimento que confessou pela imagem, deixando entender que a motivação de seu desejo não seria, sequer, o lugar retratado. No entanto, quando Dolando diz tratar-se, em suas palavras, de "meu sonho de consumo", não só engaja sua individualidade nesse sonho, por meio do pronome "meu", como confessa, a partir disso, seu desejo de estar num lugar como o retratado na imagem. Na formação discursiva de que participamos, a forma mais comum do termo "consumir" pressupõe o consumível como algo a ser desfrutado e pelo que se deve pagar, algo pelo que é devido trabalhar, algo que só pode ser compensado pelo esforço, o tipo de esforço que Dolando conhece bem da fase profissional de crescimento na qual se

encontrava à época da entrevista e na qual permanecerá ainda por muito tempo provavelmente. Tal parece ser o ponto pelo qual Dolando engaja a si mesmo na experiência: o sentimento de merecimento, de recompensa, no qual o desfrute de um lugar como o retratado, uma ideia pronta de paraíso, parece posicionar-se, de modo acessório, como prêmio possível. Dolando estaria, então: se sentindo merecedor de recompensa por seu esforço, por seu trabalho, e vendo o desfrute de um lugar como o retratado, uma ideia de paraíso, como prêmio possível.

Dolando afirmou sentir ainda "conforto". Sendo essa palavra algo capaz de implicar algum engajamento corporal e, sem ser inusitada, não tão interna à órbita do esperado para a imagem da praia, é possível pensar em duas coisas. Pode ser que Dolando estivesse falando de uma sensação corporal despertada pela imagem, que o teria levado, por oposição, a resgatar o sentimento de esforço e merecimento, já construído, dentro si, antes da experiência. Pode ser que ele estivesse falando da sensação despertada pelo vislumbre de seu prêmio, surgido como ideia derivada desse sentimento pré-construído de esforço. Assim, ou uma ligeira sensação de conforto inicial, tornada alívio merecido, teria feito, por oposição, retomar o sentimento de esforço e merecimento, ou esse sentimento teria levado a ver o lugar retratado como prêmio possível, capaz de levar a essa sensação de conforto⁹⁷. Tais poderiam ter sido os fluxos para a experiência de Dolando. Em todo caso, Dolando estaria: sendo motivado por um sentimento pré-construído de merecimento, por seu esforço, a ver o lugar retratado como exemplar de uma ideia de paraíso cuja usufruição serviria como recompensa alinhada com uma sensação de conforto, de modo que a conclusão sobre sua experiência parece se resolver pelo ramo "1.1-A" do diagrama de verificação estética, sinalizando a desqualificação estética de seu contato com a imagem da praia, apesar de a ter classificado como "bonita".

⁹⁷ Em Doaldi, é fácil dizer que o sentimento teria vindo após o reconhecimento do lugar retratado e a lembrança do lugar visitado, mas, tanto em Tanaro quanto em Dolando, não é fácil dizer o que viria primeiro: se os sentimentos pré-construídos foram retomados após uma associação opositiva racional entre "bom" e "ruim" - "recompensa" e "esforço" no caso de Dolando; "harmonia" e "discórdia" no caso de Tanaro -, ou se esses sentimentos, já em fundo - de esforço no caso de Dolando; de desconforto amoroso no caso de Tanaro -, provocaram a expressão dessas associações, isto é, essas associações teriam sido as formas encontradas de ligar a imagem ao sentimento de fundo então já dominante em cada participante desde antes da experiência.

O quadro a seguir (Quadro 18) resume os códigos apurados para a experiência de Dolando com a imagem da praia.

Quadro 18 – Codificação da experiência de Dolando com a imagem da praia

<p>classificando a imagem como "bonita"</p> <p>pensando em paraíso, solidão e paz</p> <p>pensando num lugar como o retratado como sonho de consumo</p> <p>desejando estar num lugar como o retratado</p> <p>apurando nenhum sentimento relevante</p> <p>apurando nenhuma curiosidade</p> <p>sentindo conforto, bem-estar</p> <p>lembrando-se de nada específico</p>

muito provavelmente, falando de paraíso, solidão e paz a partir do senso comum e não a partir do exercício da própria sensibilidade no momento.

sentindo-se merecedor de recompensa por seu esforço, por seu trabalho, e vendo o desfrute de um lugar como o retratado, uma ideia de paraíso, como prêmio possível

sendo motivado por um sentimento pré-construído de merecimento, por seu esforço, a ver o lugar retratado como exemplar de uma ideia de paraíso cuja usufruição serviria como recompensa alinhada com uma sensação de conforto, sinalizando, de modo negativo, um possível contato estético com a imagem

Fonte: elaboração própria.

Izparo, então com 67 anos, lanterneiro aposentado, começou reconhecendo o ambiente retratado na mesma imagem. Disse que era agradável, que gostaria de ficar no lugar representado, que lhe inspirava limpeza, pureza, que era uma espécie de paraíso na terra. Afirmou que a imagem lhe lembrava o filme “Lagoa Azul”⁹⁸. No entanto confessou que a imagem não lhe despertava grandes sentimentos nem curiosidade, mas apenas desejo de permanecer no lugar retratado. Izparo esteve, então: agradando-se do lugar retratado; desejando ficar no lugar retratado; pensando em limpeza e pureza; associando com paraíso na terra; lembrando-se do filme “Lagoa Azul”; apurando nenhum sentimento relevante; apurando nenhuma curiosidade.

Da mesma forma que Dolando, apesar de ter confessado nenhuma curiosidade e nenhum sentimento relevante ao contato com a imagem, Izparo afirmou agradar-se do lugar retratado e desejar estar nele. Sem menções indicativas de ação ou intenção, da parte de Izparo, relativamente a esse lugar, as únicas pistas que sobram como razão para isso são suas associações com paraíso, limpeza e pureza e a lembrança do filme “Lagoa Azul”. Não tendo Izparo dito mais nada sobre o

⁹⁸ De 1980, dirigido por ” (1980) – dirigido por Randal Kleiser.

filme, é possível dizer que ele estaria, então: agradando-se do lugar representado e desejando estar nele porque parece-lhe um paraíso, inspira-lhe limpeza e pureza. Compreender sua experiência com a imagem da praia parece então passar pelo entendimento de como os mencionados paraíso, limpeza e pureza teriam-lhe ocorrido.

A expressão “paraíso na terra”, que Izparo usou, pressupõe que a terra não seria um lugar de paraísos, que os paraísos seriam de outro lugar. Dessa forma, Izparo parece ter recorrido à noção de paraíso do discurso religioso, um senso comum. Izparo estaria, assim: recorrendo ao senso comum para falar de paraíso. A limpeza e a pureza podem ter sido deduzidas dessa noção: a limpeza e a pureza que deveria caracterizar todo paraíso e quem o merece. Mas essa não é a única possibilidade. Sem ter sentido moral, "paradisíaco-religioso", limpeza e pureza não parecem constituir necessariamente as primeiras opções de um senso comum para a imagem da praia. Provavelmente não ocorreriam antes de noções como: paz, tranquilidade, descanso, férias etc. A limpeza e a pureza podem ter sido inspiradas, em Izparo, pelo elemento possivelmente mais marcante retratado na imagem: a água. "Limpa" e "pura" devem estar entre alguns dos primeiros adjetivos evocados quando se fala nela, pois "beber" e "lavar" são os verbos representativos das ações que, de algum modo, por instinto, cultura e/ou uso, mais dirigimos a ela por meio do corpo. Há, nisso, um tipo de senso comum, de sentido compartilhado. Assim, limpeza e pureza poderiam ter sido evocadas por Izparo quase que por condicionamento, pela proximidade da água que esses atributos cativaram em nossa memória - discursiva inclusive. Nesses casos, Izparo teria recorrido ao senso comum para evocar limpeza e pureza e não à sua sensibilidade. Fora isso e havendo alguma possibilidade de engajamento corporal no uso das expressões "limpeza" e "pureza", essas associações poderiam ainda ter ocorrido a Izparo por um prenúncio, ao mesmo tempo memória, de sensação corporal, dos prazeres do contato com a água, caso em que Izparo teria, de algum modo, recorrido à sua sensibilidade. Esta última possibilidade mostra-se mais provável porque, como já mencionado, Izparo declarou seu desejo de estar no lugar retratado, malgrado tenha também deixado clara a trivialidade de seu sentimento frente à imagem. Esse sentimento, no entanto, como já explicado para Dolando, foi suficiente para dar origem ao desejo confessado. Ademais, a trivialidade afirmada não estaria desalinhada com o que poderia ter sido apenas o vislumbre de uma sensação corporal já conhecida, como alguém que vislumbra a sensação de sabor ao ver a fotografia de um sorvete. Izparo estaria, então: referindo "pureza" e "limpeza" para aludir o vislumbre e/ou memória de uma sensação corporal conhecida e agradável.

Assim, o mais provável de ter ocorrido a Izparo, ao ver a imagem da praia, teria sido recordar/vislumbrar uma sensação corporal agradável, expressa pela consciência no uso das palavras "limpeza" e "pureza", cuja retomada seria a motivação do desejo de estar no lugar retratado. Dessa

forma, o código mais definidor e abrangente de sua experiência equivaleria a dizer que ele estaria: sendo lembrado, pela imagem, de uma sensação corporal agradável e conhecida, denominada por ele como "pureza" e "limpeza", a qual gostaria de retomar pelo acesso ao lugar retratado. A conclusão sobre a experiência de Izparo com a imagem da praia parece portanto sair melhor pelo ramo "1.1-A" da já mencionada árvore da Figura 16, caracterizando a desqualificação estética de seu contato com essa imagem, ainda que a tenha classificado como "bonita".

O quadro a seguir (Quadro 19) resume os códigos sintetizados para a experiência de Izparo com a imagem da praia.

Quadro 19 – Codificação da experiência de Izparo com a imagem da praia

<p>classificando a imagem como "bonita"</p> <p>agradando-se do lugar retratado</p> <p>desejando ficar no lugar retratado</p> <p>pensando em limpeza e pureza</p> <p>associando com paraíso na terra</p> <p>lembrando-se do filme "Lagoa Azul"</p> <p>apurando nenhum sentimento relevante</p> <p>apurando nenhuma curiosidade</p>
<p>recorrendo ao senso comum para falar de paraíso</p> <p>agradando-se do lugar representado e desejando estar nele porque parece-lhe um paraíso, inspira-lhe limpeza e pureza</p> <p>referindo "pureza" e "limpeza" para aludir o vislumbre e/ou memórias de uma sensação corporal conhecida e agradável</p>
<p>sendo lembrado, pela imagem, de uma sensação corporal agradável e conhecida, denominada por ele como "pureza" e "limpeza", a qual gostaria de retomar pelo acesso ao lugar retratado, sinalizando, de modo negativo, um possível contato estético com a imagem</p>

Fonte: elaboração própria.

Ao ser convidada a falar dos elementos de seu interesse na imagem da praia, Zazila, 45 anos, manicure, manteve-se nos elementos visíveis, pronunciando palavras como "verde", "mar", "praia", "coqueiro". Perguntada sobre seus sentimentos em relação à imagem, mencionou, sem qualquer afetação ou embaraço: liberdade e solitude⁹⁹. Indagada sobre se a imagem causava-lhe algum tipo de curiosidade, ela propôs interrogar se, "lá", não haveria algum tesouro escondido. Ao ser estimulada a falar mais, Zazila confessou que, na verdade, a imagem não tinha, para ela, mistério algum, tampouco lhe era tocante. Zazila esteve, então: elencando elementos visíveis da imagem: verde,

⁹⁹ O uso da palavra "solitude", no lugar de "solidão", parece ter tido a intenção de conferir um sentido positivo ao "estar sozinho". Para ela, a palavra solidão parece ter uma conotação negativa.

mar, praia, coqueiro; associando liberdade e solidude (em sentido positivo); perguntando-se a si mesma se não haveria algum tesouro escondido na praia retratada pela imagem; confessando não ter sido tocada pela visão da imagem; confessando não ter havido mistério, para si, na imagem.

Primeiramente, é preciso sanar o conflito entre os códigos "perguntando-se a si mesma se não haveria algum tesouro escondido na praia retratada pela imagem" e "confessando não haver mistério para si na imagem". Dizer que não há mistério na imagem seria dizer que não haveria, nela, nada sobre o que se desejasse saber. Assim, como poderia ser autêntica sua pergunta sobre o tesouro? Zazila, ou teria tido, ou não teria tido, de fato, uma curiosidade sobre a imagem ao menos. É preciso decidir em que acreditar. Examinemos algumas pistas. Antes de ser sondada sobre seus sentimentos, Zazila acabou mostrando bastante de sua pouca disposição para com a imagem enquanto desfilava tópicos que pareciam resultar da nomeação trivial de elementos identificados numa varredura visual ligeira e circular da imagem, como se estivesse passando por um tipo de exame de vista ou teste psicotécnico em que se é solicitado a dizer o que está sendo visto item por item, passando a impressão de que, sem ser reconduzida pelo entrevistador, não faria, provavelmente, mais que isso pela imagem. A pergunta sobre o tesouro na ilha, que ela dirigiu à figura, parece ter surgido estritamente como prestação de contas ao entrevistador, sobretudo por seu traço de senso comum: a assiduidade de histórias de piratas que caçam tesouros em ilhas paradisíacas, no cinema e TV¹⁰⁰, parece ter conseguido disseminar certas associações no imaginário popular, a partir das quais nenhum lugar parece melhor que a ilha para enterrar um tesouro¹⁰¹. Então, Zazila estaria: recorrendo ao senso comum para elaborar questão sobre a imagem; demonstrando nenhuma curiosidade verdadeira pela imagem.

Quando perguntada sobre sentimentos relativamente à imagem, Zazila falou em liberdade e solidude. Por si mesmas, essas expressões não engajam a individualidade da participante de modo algum: não mostram trabalho da memória, não comprometem o corpo nem revelam atitudes, posições ou valores. Assim, Zazila não pode ter feito outra coisa que recorrido àquilo que sempre ouvimos dizer sobre a praia e a ilha, um saber como se sentir diante de certas imagens. De fato, liberdade e solidude - e essa solidude quase pode ser traduzida como paz de espírito na fala de Zazila - não conseguem ultrapassar esse lugar comum. Na verdade, Zazila parece ter falado de liberdade e solidude como apêndices naturais da imagem e não de sentimentos seus, que não parecem ter sido, de fato, despertados; como se houvesse sido perguntada sobre sentimentos que viriam já com a

¹⁰⁰ Disso, não faltam exemplos: a sequência "Peter Pan" (1953, 2003), A sequência "Piratas do Caribe" (2003, 2006, 2007, 2011), todas da Disney; "A Ilha da Garganta Cortada"(1995) etc.

¹⁰¹ Tiago Cordeiro (2009) explica que o cinema e a literatura de ficção popularizaram ideias incompatíveis com a vida real de piratas; dentre elas, a ideia de que piratas enterravam seus tesouros em ilhas. Segundo ele, há até um romance com o título "A Ilha do Tesouro", lançado pelo escocês Louis Stevenson em 1881.

imagem e não sobre como a imagem a teria feito se sentir. Dessa forma, Zazila estaria: recorrendo ao senso comum para falar de liberdade e solidude.

Além disso, ao contrário de participantes como Dolando e Izparo, que, mesmo confessando não terem sido relevantemente tocados, permitiram encontrar algum tipo de sentimento em suas experiências por meio dos desejos confessados, Zazila fez uma participação particularmente marcante ao não dirigir qualquer intenção de uso ao lugar retratado na imagem, deixando entender que, de fato, a imagem não lhe teria tocado de modo algum e, na verdade, até mais que isso, permitindo codificar que Zazila estaria: se interessando de forma alguma pela imagem; o que parece ir de encontro à sua postura enumerativa, logo no início da entrevista, e endossar a suspeita de que sua pergunta dirigida à imagem corresponderia a uma curiosidade forjada para dar contas ao entrevistador.

O máximo que a imagem parece ter conseguido teria sido levar Zazila a repassar associações do senso comum em sua mente, sem que retomasse qualquer sentimento minimamente autêntico para além de um eventual aborrecimento. O fato de não ter dirigido, sequer, qualquer intenção ao lugar retratado parece dar mais que nota disso. Sem qualquer esboço de sensação ou sentimento na experiência de Zazila, é razoável pensar que a imagem simplesmente não a teria interessado de modo algum. Assim, a experiência de Zazila parece poder ser mais completamente abrangida pelo código que diz que ela estaria: repassando associações do senso comum para falar da imagem, sendo afetada de modo algum e se interessando de nenhuma forma pela imagem, de maneira que a resolução sobre seu contato com a imagem parece dar pronta saída pelo ramo "1-B" do já conhecido diagrama estético, evidenciando a negatificação estética desse contato, ainda que Zazila tenha classificado a imagem como "bonita".

O quadro a seguir (Quadro 20) resume os códigos sintetizados para a experiência de Zazila com a imagem da praia.

Quadro 20 - Codificação da experiência de Zazila com a imagem da praia

classificando a imagem como "bonita"

elencando elementos visíveis da imagem: verde, mar, praia, coqueiro

associando liberdade e solitude (em sentido positivo)

perguntando-se a si mesma se não haveria algum tesouro escondido na praia retratada pela imagem

confessando não ter sido tocada pela visão da imagem

confessando não ter havido mistério, para si, na imagem

recorrendo ao senso comum para elaborar questão sobre a imagem

demonstrando nenhuma curiosidade verdadeira pela imagem

recorrendo ao senso comum para falar de liberdade e solitude

interessando-se de forma alguma pela imagem

repassando associações do senso comum para falar da imagem, sendo afetada de modo algum e se interessando de nenhuma forma pela imagem, sinalizando, de modo negativo, um possível contato estético com a imagem

Fonte: elaboração própria.

Das imagens que classificaram como "bonita", Rieli, Rilia e Nacóia decidiram falar sobre a de uma borboleta azul, a seguir ilustrada (Figura 52).

Figura 52 - Borboleta Azul



Fonte: 4bp.blogspot.com¹⁰².

Com essa imagem, a primeira associação feita por Rieli, 47 anos, assistente administrativa, foi com a capacidade de transformação da borboleta. Na sequência, a participante falou sobre sensação de liberdade e aventura. A imagem pareceu dizer-lhe, em suas palavras, que: "podemos ir a vários locais, ir ao desconhecido". Ao ser perguntada sobre algum aspecto que lhe houvesse interessado ou causado curiosidade, Rieli retomou a questão da capacidade de transformação da borboleta. As palavras que associou à imagem foram: "livre", "feliz", "cor intensa", deixando entender que a cor lhe teria sido algo marcante. O uso do termo "desconhecido" fez-me questionar Rieli sobre a definição ou indefinição de seu sentimento em relação à imagem, ao que respondeu dizendo se tratar de algo bem definido, tratar-se de felicidade. Perguntada sobre memórias eventualmente despertadas, Rieli contou que, na infância, gostava de brincar com borboletas. Ainda, segundo ela, tudo quanto mencionou sobre a imagem desdobrou-se, de fato, em si mesma; e seus sentimentos em relação à imagem foram tão fortes quanto aquele confessado pela figura que classificou como "feia", deixando entender que suas respostas não teriam sido meras reações à demanda do entrevistador, mas, sim,

¹⁰² Disponível em: <<http://4.bp.blogspot.com/-vKHL4aW5BI/T66WnSPc-1I/AAAAAAAAABz4/hTLwj80pTDg/s1600/borboleta-azul.jpg>>. Acesso em: 9 nov. 2013.

representativas dos sentimentos despertados ao contato com a imagem. Rieli esteve, então: remetendo à capacidade de transformação da borboleta; falando em sensação de liberdade e aventura; sendo inspirada a ir a vários lugares e ao desconhecido; associando as palavras "livre", "feliz" e "cor" (esta última, marcante); elegendo felicidade como sentimento definidor de sua experiência com a imagem; lembrando-se de que gostava de brincar com borboletas na infância; afirmando a força e relevância de seus sentimentos em relação à imagem.

Ainda que Rieli não houvesse aprendido na escola que as borboletas vêm das lagartas, teria tido, muito provavelmente, vasta chance de aprender sobre a associação comum da borboleta à transformação (moral inclusive¹⁰³). A borboleta retratada na imagem teria feito Rieli retomar um saber pelo qual confessou interesse: a borboleta resulta de uma transformação. Rieli estaria, então: confessando interesse por um saber a que a imagem lhe remeteu: a transformação da borboleta. No entanto não deu pistas de como teria engajado a si mesma nessa curiosidade, sendo preciso encontrar outra pista capaz de mostrar o caminho para o que poderia ter sido o centro de sua experiência.

Como visto, Rieli usou as expressões "aventura", "livre", "feliz" e "cor intensa". Sem outra menção à cor, as demais expressões parecem poder ser reforçadas no destaque dado à felicidade como sentimento definidor de sua experiência e na menção sobre "ir a vários locais", o que dá uma pista um tanto mais indicativa do comportamento que a imagem lhe teria inspirado; uma pista um tanto mais sugestiva em termos de engajamento corporal, capaz de deixar entender que sua liberdade teria a ver com mobilidade. Rieli estaria: sugerindo que ser livre seria poder ir, mover-se.

Mas como a imagem de uma borboleta pousada, estática, congelada numa espécie de pose, poderia sugerir essa mobilidade senão por um saber? Rieli saberia que as borboletas voam, já correu atrás delas na infância, como contou; já as teria visto dessa forma em inúmeras produções audiovisuais no cinema e na TV, não lhe seria difícil desdobrar imagens de vôo pela imaginação. Ainda que não tivesse essas imagens na cabeça, seria fácil uma associação direta entre "liberdade" e "borboleta": uma pesquisa, na seção de imagens do *Google*¹⁰⁴, pela palavra "liberdade" retornou, como primeira sugestão de nova pesquisa, um grupo de imagens reunidas justamente pela associação "liberdade-borboleta", um indicador da força desse lugar comum. Entretanto Rieli confessou relevância de sentimento ao contato com a imagem, o que não lhe seria possível apenas

¹⁰³ Uma busca pela palavra "transformação", na seção de imagens do *Google*, em 01 de janeiro de 2016, mostrou que até a 13ª linha de imagens retornadas, havia pelo menos uma de borboleta. Grande parte dessas imagens estava aplicada em sites para evocar transformação moral, dando ideia do quanto o discurso da borboleta como transformação está presente em nossa cultura, nossa memória discursiva.

¹⁰⁴ Feita em 01 de janeiro de 2016.

repassando a equação do senso comum "borboleta = liberdade". Podendo essa liberdade, como vimos, ter, para Rieli, um sentido de mobilidade, imaginemos, então, outra possibilidade: Rieli teria ido da borboleta à mobilidade, ao vôo, por um saber, como também vimos, mas, a partir desse ponto, teria de ter vivido, de algum modo, pela imaginação, essa mobilidade, esse vôo, já que, como sugere Damásio (1996, p. 175, 192-193), o sentimento precisa de um alvo no córtex sensorial primário. Dessa forma, Rieli teria tido de ater-se a essas imagens mentais de vôo para falar de mobilidade-liberdade-felicidade como sentimento de fato, posto que a imagem sensória de uma borboleta tão estática quanto um broche poderia lhe dar, no máximo, um ponto de partida. Fora disso, a contribuição da imagem da borboleta estática não poderia ser outra que instigar a retomada do princípio desse vôo a todo instante, o que também equivaleria a frustrá-lo em seu desdobramento, isto é, voltar à imagem sensória não contribuiria para apurar essa mobilidade-liberdade-felicidade, pois, apesar de a imagem permitir lembrar que a borboleta pode voar, não parece poder dar, desse vôo, mais que o prumo solene da intenção e jamais o "estar" aqui e ali da movimentação papilionácea que parece ter inspirado a fala da participante. E como Rieli teria chegado à "felicidade"? Ela pode ter usado uma associação muito simples e também comum: liberdade = felicidade¹⁰⁵, senão ter apenas dado mais um nome ao que teria sentido de fato e chamado primeiramente de liberdade. Assim, Rieli estaria: falando em sensação/sentimento de liberdade/felicidade a partir da formulação/recuperação de imagens mentais de mobilidade, de vôo, desdobradas a partir do saber e da memória, senão por puro senso comum.

Então, ao ver a imagem, Rieli teria sido remetida a algumas lembranças e saberes; dentre eles, o que parece ter maior peso para a compreensão de sua experiência: o de que as borboletas sabem voar. A partir da retomada desse "saber", Rieli teria desdobrado, pela imaginação, imagens de mobilidade, de vôo, cuja vivência lhe teria proporcionado um sentimento que teria definido como "liberdade/felicidade". Rieli estaria, então: se lembrando de que a borboleta sabe voar, desdobrando imagens de mobilidade/vôo pela imaginação e definindo o que sentiu a partir disso como "liberdade/felicidade" ou recorrendo ao senso comum para associar a borboleta à "liberdade/felicidade". Ainda que a "liberdade/felicidade" de Rieli tenha sido mesmo sentida, não deixa de cair num lugar comum em que não figura qualquer contraste, de forma que a conclusão sobre sua experiência não pode, de modo algum, dar saída pelo ramo "5-A", mas apenas pelo ramo "5-B", atestando a desqualificação estética de seu contato com a imagem, apesar de a ter classificado como "bonita".

¹⁰⁵ Comparando imagens de pesquisa feita no Google para "liberdade" e, depois, para "felicidade", é possível ver o quanto os entendimentos sobre cada uma são próximos nessa instância do senso comum que é a Internet: em ambas as pesquisas, realizadas em 01 de janeiro de 2016, haviam muitas imagens de pessoas com os braços esticados para o alto e/ou dando saltos no ar.

O quadro a seguir (Quadro 21) resume os códigos sintetizados para a experiência de Riele com a imagem da borboleta.

Quadro 21 - Codificação da experiência de Riele com a imagem da borboleta

<p>classificando a imagem como "bonita"</p> <p>remetendo à capacidade de transformação da borboleta</p> <p>falando em sensação de liberdade e aventura</p> <p>sendo inspirada a ir a vários lugares e ao desconhecido</p> <p>associando as palavras "livre", "feliz" e "cor" (esta última, marcante)</p> <p>elegendo felicidade como sentimento definidor de sua experiência com a imagem;</p> <p>lembrando-se de que gostava de brincar com borboletas na infância;</p> <p>afirmando a força e relevância de seus sentimentos em relação à imagem</p>
--

<p>confessando interesse por um saber a que a imagem lhe remeteu: a transformação da borboleta</p> <p>sugerindo que ser livre seria poder ir, mover-se</p> <p>falando em sensação/sentimento de liberdade/felicidade a partir da formulação/recuperação de imagens mentais de mobilidade, de vôo, desdobradas a partir do saber e da memória, senão por puro senso comum</p>
--

<p>lembrando-se de que a borboleta sabe voar, desdobrando imagens de mobilidade/vôo pela imaginação e definindo o que sentiu a partir disso como "liberdade/felicidade" ou recorrendo ao senso comum para associar a borboleta à "liberdade/felicidade", sinalizando, de modo negativo, um possível contato estético com a imagem</p>

Fonte: elaboração própria.

Ao ser estimulada a falar sobre a mesma imagem, a primeira coisa dita por Rilia, então com 9 anos e estudante do 3º ano do ensino fundamental, foi que a imagem era chata e não a interessava. Colocou que se lembrou de uma história, sobre borboletas, contada pelo pai para fazê-la dormir. Destacou a cor, dizendo que era muito bonita. Disse reconhecer um ser vivo. Observou a postura estática da borboleta, mostrando-se incomodada com isso, sugerindo uma divergência com o modo com que imaginava as borboletas - provavelmente batendo as asas ou voando. Falou também da borboleta como caça. Mencionou que, para ela, o azul da borboleta era o azul do planeta terra. Ao ser perguntada sobre o que a imagem teria a ver consigo mesma, Rilia respondeu que era o azul do céu, para onde entendia ter ido sua finada avó. Depois disso, pareceu mais embaraçada e reticente para falar da imagem, associando, ao mesmo tempo, vida e morte a esse azul e dizendo: "a cor parece ser livre, mas é uma cor da noite... em que acontecem várias tragédias". Rilia esteve, então: dizendo achar a imagem chata e desinteressante; lembrando-se de história com borboletas contada pelo pai; destacando a cor como muito bonita; reconhecendo um ser vivo; pensando na borboleta como caça; mostrando-se incomodada com a postura estática da borboleta, sugerindo que essa postura não lhe teria sido natural; associando o azul da borboleta com o azul do planeta terra;

associando o azul da borboleta ao céu para onde entendia ter ido sua finada avó¹⁰⁶; mostrando-se reticente e embaraçada para associar o azul tanto à vida quanto à morte, tanto à liberdade quanto a uma noite que daria espaço para "tragédias".

Acreditar em Rilia quando diz que a imagem é chata e não interessa, levaria a uma pronta saída da conclusão sobre sua experiência pelo ramo "1-B" do diagrama estético, negativando-a esteticamente. No entanto, ela mesma deixa entender que esse desinteresse não teria sido total ao elogiar a cor na imagem e, posteriormente, fazer declarações indicadoras de sentimento, deixando espaço para crer que, talvez, estivesse usando o termo "chato" para designar a estagnação percebida para a borboleta, o que, como confessou, incomodou-a. Veremos, na sequência, que essa cor teria sido ainda mais relevante, para ela, do que o termo "bonita" seria capaz de revelar. Rilia estaria, então: desmentindo a si mesma ao mostrar algum interesse pela imagem.

Ao falar da borboleta como ser vivo e caça e associar seu azul ao azul do planeta terra, Rilia parece recorrer a saberes e reconhecimentos simples, que não traduziriam um envolvimento pessoal nem afeto; isto é, não parece possível encontrar o centro de sua experiência nessas declarações, que mais parecem fogos de artifício, lançados como distrações em meio ao alvo desejado. Já o incômodo com a estagnação da borboleta e a lembrança de história contada pelo pai, apesar de potencialmente portadores de afeto, não tiveram continuidade em seu depoimento. Rilia estaria, então: recorrendo a saberes e reconhecimentos simples, incapazes de revelar seu afeto e envolvimento pessoal junto à imagem, ou fazendo menções potencialmente portadoras de afeto, mas as quais não desenvolveu, restando apenas as menções à cor azul para verificar nesse sentido.

Antes de ser estimulada a falar da imagem a partir de si mesma, Rilia já se havia mostrado impressionada com o azul das asas da borboleta. Foi pelo azul que ela declarou sua ligação pessoal com a imagem. Mas não se trata de um azul qualquer, mas do azul do céu para onde teria ido a avó que morreu. Até isso, é possível imaginar que Rilia tivesse apenas encontrado um encadeamento racional para atender à demanda do entrevistador: o senso comum permitiria ir do azul ao céu sem dificuldade. Depois disso, bastaria encontrar uma ligação pessoal com esse céu, para o que a avó seria a solução perfeita. Perfeita, sim, mas não a única nem, talvez, a mais provável. É preciso examinar o que ela disse depois para melhor compreender a menção à avó. Na sequência, ela disse, como visto, que esse azul poderia ser tanto vida quanto morte, tanto liberdade quanto uma noite portadora de ameaças, uma noite em que, em suas palavras, "acontecem várias tragédias".

¹⁰⁶ Dizer, para crianças, que as pessoas vão para o céu depois que morrem é algo bastante comum, como Freud (1900/s.d., p. 172) supôs para entender o sonho de uma menina.

Haveria um problema em imaginar que Rilia teria associado racionalmente o azul à noite a partir da referência à avó que morreu e teria ido para o céu. Para compreender esse problema, basta perceber a divergência que há entre o azul-céu-paraíso e o azul-noite por ela referidos. Na formação imaginária de que participamos, o azul do céu para onde iria quem já morreu é claro, resplandescente, luminoso, diurno, pois esse céu corresponde à ideia padrão de paraíso a que a grande maioria de nós é exposta¹⁰⁷. Por outro lado, a noite foi trazida, por Rilia, em sua forma discursiva mais comum, tingida de negatividade¹⁰⁸. Em si mesma, a avó ser-lhe-ia, antes, uma referência terna que a portadora dessa noite ameaçadora; não seria, sequer, imaginada nessa noite, mas no céu tranquilo do paraíso. Para ir racionalmente do azul-céu-paraíso, em que sua avó estaria bem, ao azul-noite-ameaça-perda, Rilia teria tido de desfazer-se de pronto do bem-estar de imaginar a avó no paraíso, desmascarar, conscientemente, essa visão como artifício compensador de seu equivalente sombrio: a avó não poderia ter partido para o paraíso sem deixar uma noite dentro da neta; ver a avó no paraíso seria esconder de si mesma uma noite que não se quer ver, mas que, ironicamente, só poderia caber dentro de si própria. Mesmo para um adulto, não seria fácil atribuir tanta clareza sobre emoções e recalques próprios repentinamente tocados na interface com um entrevistador. Ademais, nesse momento da entrevista, a postura desenvolvida apresentada por Rilia para falar da imagem a partir do "ser vivo", do "azul do planeta terra", cedeu lugar a uma postura reticente e ensimesmada, que deixa crer justamente no contrário: que ela falava de coisas emergentes, em elaboração e não esclarecidas para si mesma.

Dessa forma, ou a lembrança da avó perdida a teria predisposto a perceber e sentir o azul como noite, ameaça, perda, ou uma sensação de ameaça, perda, provocada pelo visão do azul, teria causado a remissiva à avó perdida, emitida como uma espécie de sintoma dessa sensação. Conhecendo Rilia, sabendo que a perda de sua avó datava de muito tempo e que a figura avoenga não habitava seus pensamentos pelos dias da entrevista, torna-se quase impossível explicar como essa figura poderia lhe ter ocorrido repentinamente e de modo primário. Por outro lado, parece fácil vê-la como parte da expressão ainda não completamente elaborada de uma sensação, já que parece compor a pré-expressão perfeita do que Rilia disse na sequência e que vale relembrar: ela disse que o azul parecia "ser livre, mas", ao mesmo tempo, "uma cor da noite... em que acontecem várias tragédias". O que poderia ser melhor que "o azul do céu para onde teria ido a avó que morreu" para dar conta de uma sensação mista de liberdade e perda provocada pela visão desse azul? O "céu-

¹⁰⁷ A menção feita à luz, na seção 2.4, bem como as pinturas renascentistas e barrocas podem dar ideia disso.

¹⁰⁸ Basta lembrar diversos ditados populares como "à noite, todos os gatos são pardos" ou "de noite, à candeia, parece bonita a feia" ou de obras literárias que sugerem valor para a noite, como o poema de São João da Cruz (1960), intitulado "A Noite Escura da Alma".

paraíso" é mais natural e imaginativamente alcançado por meio do movimento, do vôo, do exercício de um tipo de liberdade. Trata-se de um lugar para ir, para alcançar. Já a avó de Rilia, como sei, era sua primeira e única referência de perda humana. Por um admirável trabalho do inconsciente, Rilia parece ter conseguido escolher a expressão perfeita, em sua biblioteca de referências afetivas, para dar conta do que o azul a teria feito sentir. Assim, parece muito mais provável que o sentimento emergido com a visão do azul a tenha feito recuperar a referência da avó no céu e não que essa referência tenha trazido esse sentimento.

Rilia estaria, então: sendo levada, pelo azul da imagem, a um sentimento entre liberdade e perda, que lhe teria feito recobrar a referência da avó que morreu e, para ela, teria ido para o céu.

Enquanto o centro da experiência dos outros participantes parece localizado em representações tiradas da imagem como um todo - como quando Doaldi fala da praia visitada -, senão de sua parte mais proeminente - como quando Rieli fala da borboleta -, o centro da experiência de Rilia parece ser apenas o azul; mais especificamente, um gradiente desse azul para o preto, sem o que, dificilmente, poderia evocar alguma noite. Rilia estaria, então: "de-talhando"¹⁰⁹ o gradiente azul das asas da borboleta retratada e fazendo, dele, o centro de sua experiência.

Vale ainda ressaltar que, pelo uso da conjunção "mas", ao falar da liberdade e, em seguida, da noite, Rilia expressa um contraste de valores. Desse modo, o código que parece melhor sintetizar sua experiência equivaleria a dizer que ela estaria: sendo levada, a partir do "de-talhamento" do gradiente azul das asas da borboleta representada, a um sentimento de contraste entre liberdade e perda¹¹⁰. Assim, a conclusão sobre sua experiência pode dar saída pelo ramo "5-A" do conhecido diagrama estético, o que corresponde a uma afirmativa estética de seu contato com a imagem da borboleta, afinada, portanto, com a denominação "bonita" que deu para a imagem.

¹⁰⁹ Remeto, à participante, enquanto fruidora, espectadora, a operação de "de-talhar" que Dias (2010, p. 156) remete ao artista, ao falar de seu próprio trabalho. A autora explica que, em seu trabalho, esse "de-talhar" consiste em recortar um trecho daquilo que experimenta, transformando-o num novo todo, um fragmento, um mediado, que caracteriza um novo espaço desprendido de seu contexto.

¹¹⁰ Lembremos que a referência de Rilia à noite pode ser traduzida como um valor de perda.

O quadro a seguir (Quadro 22) resume os códigos sintetizados para a experiência de Rília com a imagem da borboleta.

Quadro 22 - Codificação da experiência de Rília com a imagem da borboleta

<p>classificando a imagem como "bonita"</p> <p>dizendo achar a imagem chata e desinteressante</p> <p>lembrando-se de história com borboletas contada pelo pai</p> <p>destacando a cor como muito bonita</p> <p>reconhecendo um ser vivo</p> <p>pensando na borboleta como caça</p> <p>mostrando-se incomodada com a postura estática da borboleta, sugerindo que essa postura não lhe teria sido natural</p> <p>associando o azul da borboleta com o azul do planeta terra</p> <p>associando o azul da borboleta ao azul ao céu, para onde entendia ter ido a avó que morreu</p> <p>mostrando-se reticente e embaraçada para associar o azul tanto à vida quanto à morte, tanto à liberdade quanto a uma noite que daria espaço para "tragédias"</p>
--

<p>desmentindo a si mesma ao mostrar algum interesse pela imagem</p> <p>recorrendo a saberes e reconhecimentos simples, incapazes de revelar seu afeto e envolvimento pessoal junto à imagem ou fazendo menções potencialmente portadoras de afeto, mas as quais não desenvolveu</p> <p>sendo levada, pelo azul da imagem, a um sentimento entre liberdade e perda, que lhe teria feito recobrar a referência da avó que morreu e, para ela, teria ido para o céu</p> <p>"de-talhando" o gradiente azul das asas da borboleta retratada e fazendo, dele, o centro de sua experiência</p>
--

<p>sendo levada, a partir do "de-talhamento" do gradiente azul das asas da borboleta representada, a um sentimento de contraste entre liberdade e perda, sinalizando de modo positivo um possível contato estético com a imagem</p>

Fonte: elaboração própria.

Nacóia, então com 7 anos, estudante do 1º ano do ensino fundamental, também escolheu falar sobre a imagem da borboleta. Começou dizendo que a imagem era muito bonita. Ao ser perguntada sobre o que mais lhe interessou e chamou atenção na imagem, Nacóia respondeu que era a pintura. Sem entender bem o que ela quis dizer, questionei se seria a cor. Ela respondeu que sim. Rebatí então perguntando: "quer cor?" Nacóia disse que era o azul. Devolvi questionando: "como é esse azul para você?" Ela respondeu que era, em suas suas palavras, "a noite, a noite chegando". Segui, tentando fazê-la expressar-se mais e lhe perguntei se a imagem lhe lembrava alguma coisa. Ela disse que a imagem a fez se lembrar de uma festa, ao que rebati pedindo mais detalhes. Ela especificou dizendo que a imagem a fez se lembrar do vídeo "Wide Awake", da cantora norte-americana Katy Perry, um vídeo em que, de fato, aparece uma borboleta azul. Nacóia esteve,

então: dizendo que a imagem era muito bonita; interessando-se mais pela cor; vendo o azul como "a noite chegando"; lembrando-se de videoclipe em que figura uma borboleta azul.

Nacóia deixou apenas duas pistas para serem seguidas em seu depoimento: a menção ao azul e a recordação do videoclipe de Katy Perry. Em relação ao videoclipe, o máximo que é possível supor é que ele a agrada ou lhe parece algo feliz, pela comparação que fez, dele, com uma festa. O centro de sua experiência parece estar no azul, não apenas por se tratar de sua primeira menção ou pela declaração de interesse nele, mas também porque essa declaração parece autenticada pelo inusitado de ver, nesse azul, "a noite chegando", sobretudo lembrando que ele se encontra tingindo as asas de um dos seres mais diurnos na formação imaginária de que participamos. Nacóia estaria, então: deixando entender que o centro de sua experiência repousaria no azul das asas da borboleta retratada. Seria possível que Nacóia houvesse, como Rilia, "de-talhado" o azul e, com ele, composto um espaço-tempo próprio, mas também seria possível que ela houvesse, a partir desse "de-talhamento", apenas praticado um reconhecimento simples, percebendo a semelhança desse azul com seus anoiteceres já vistos. O problema é que Nacóia não forneceu mais elementos capazes de esclarecer sobre seu entendimento nesse sentido, assim como não deu pistas sobre seu sentimento, faltando-me, no momento da entrevista, formas de praticar maiores incursões junto a uma criança de sua idade com intuito de conseguir esses elementos sem direcioná-la. Nacóia estaria, assim: dando elementos insuficientes para compreender sua forma de entendimento e de sentimento acerca do azul que destacou como sendo de seu interesse. Dessa forma, a experiência de Nacóia com a imagem da borboleta fica irresoluta pelo diagrama de verificação estética da Figura 16.

O quadro a seguir (Quadro 23) resume os códigos sintetizados para a experiência de Nacóia com a imagem da borboleta.

Quadro 23 - Codificação da experiência de Nacóia com a imagem da borboleta

<p>classificando a imagem como "bonita"</p> <p>dizendo que a imagem era muito bonita</p> <p>interessando-se mais pela cor</p> <p>vendo o azul como "a noite chegando"</p> <p>lembrando-se de videoclipe em que figura uma borboleta azul</p>
<p>deixando entender que o centro de sua experiência repousaria no azul das asas da borboleta retratada</p>
<p>dando elementos insuficientes para compreender sua forma de entendimento e de sentimento acerca do azul que destacou como sendo de seu interesse e para concluir sobre a qualidade estética de sua experiência com a imagem</p>

Fonte: elaboração própria.

Numa síntese do que ocorreu nos contatos com imagens classificadas como "bonitas", é possível ver como o resultado se aproxima do esperado, isto é, do quanto a denominação "bonito" pode não corresponder a uma experiência estética segundo elementos destacados da teoria. Como é possível ver, no quadro a seguir (Tabela 5), em quase todas as experiências com imagens classificadas como "bonitas", não houve apuração estética positiva. Esse resultado mostra como seria possível, ao experimento de Ishizo e Zeki (2011), levar, para um escaneamento do belo, experiências esteticamente impertinentes a ele.

Tabela 5 - Sumário de experiências do Fluxo "A" com imagens classificadas como "bonitas"

PARTICIPANTE	IMAGEM	APURAÇÃO
Doaldi	Figura 51 - Praia	Negação estética
Tanaro	Figura 51 - Praia	Negação estética
Dolando	Figura 51 - Praia	Negação estética
Izparo	Figura 51 - Praia	Negação estética
Zazila	Figura 51 - Praia	Negação estética
Rieli	Figura 52 - Borboleta Azul	Negação estética
Rilia	Figura 52 - Borboleta Azul	Afirmação estética
Nacóia	Figura 52 - Borboleta Azul	Irresoluta

Fonte: elaboração própria.

Continuemos, doravante, com a codificação das experiências em que o participante classificou a imagem como "feia".

Das imagens que classificaram como "feias", Dolando, Izparo e Zazila decidiram falar sobre imagem correspondente a pintura "Retirantes", de Cândido Portinari, a seguir ilustrada (Figura 53).

Figura 53 - Cândido Portinari: Retirantes, 1936. Pintura



Fonte: 1.bp.blogspot.com¹¹¹.

A primeira coisa que Dolando fez foi associar a imagem à obra "Os Sertões", de Euclides da Cunha. Afirmou gostar muito da imagem. Para ele, a imagem guardava, em suas palavras, "um significado profundo". Continuou sua fala como que justificando a razão de ter classificado a imagem como "feia", dizendo que, na verdade, "feios", eram a condição das pessoas retratadas e o lugar. Confessou que a imagem tocou seus sentimentos, que se solidarizava com os personagens, que conseguia colocar-se no lugar deles, sentir sua dor. Segundo ele, a imagem chamou sua atenção e tocou-o muito mais que a imagem que classificou como "bonita" e sobre a qual falou - a imagem da praia (Figura 51), vale lembrar. Dolando esteve, então: associando com obra literária de Euclides da Cunha; gostando muito da imagem; associando um "significado profundo"; justificando que, "feios", eram a condição das pessoas retratadas e o lugar; confessando ter sido tocado em seus sentimentos; solidarizando-se com os personagens, colocando-se no lugar deles, sentindo sua dor; confessando que o interesse e o sentimento em relação à imagem eram muito mais que os dirigidos à imagem que classificou como "bonita" e sobre a qual falou.

¹¹¹ Disponível em: <http://1.bp.blogspot.com/-nvu8fkAM8Vc/TvyhFLZx4tI/AAAAAAAAA-c/edM9q2Mm7Gw/s1600/Retirantes_.jpg>. Acesso em: 9 nov. 2013.

Dolando afirmou ter sido tocado pela imagem, ter-se solidarizado com os personagens, ter-se colocado no lugar deles e sentido sua dor. Mas e se Dolando estivesse apenas seguindo um senso comum, uma formação discursiva que o impedisse de confessar que a imagem, a situação ou os personagens não o teriam tocado de fato, ou seja, que ele não se teria identificado verdadeiramente com o que viu? Afinal, compartilhamos um grande texto, anterior a nós mesmos, na maioria das vezes de cunho religioso, que nos proíbi de admitir que não nos compadecemos da miséria alheia. Não nos seria constrangedor, "feio" mesmo, dizer que não nos comiseramos dos personagens de Portinari? Não nos seria proibida uma tal fala? Não teria Dolando simplesmente reconhecido, racionalmente, a situação dos personagens e seguido uma memória discursiva que nos proibiria de não sermos misericordiosos? Não seria seu sentimento confessado apenas produto de uma cadeia raciocinada e convencional? Não poderia sua fala advir de um julgamento preestabelecido, a partir do qual já teria ouvido dizer sobre as calamidades que já assolaram - e ainda assolam - o nordeste do nosso país, por exemplo? Afinal, o próprio participante associou a imagem à obra literária "Os Sertões", de Euclides da Cunha, que aborda, justamente, essas calamidades. Para acreditar em Dolando, é preciso buscar como colocou a si mesmo na vivência com a imagem.

Vale pontuar que, entre o que poderia ser entendido como o prenúncio da expressão de seus sentimentos relativamente à imagem, quando começou a dizer que via, nela, um "significado profundo"¹¹², e a expressão propriamente dita e mais definida desses sentimentos - claramente dirigidos aos personagens ao confessar sua solidariedade com eles -, Dolando fez um intermezzo algo surpreendente ao parecer justificar porque havia classificado a imagem como "feia", dizendo que, "feios", eram a condição das pessoas retratadas e o lugar. Esse é, provavelmente, o maior indicador da autenticidade de suas remissivas sentimentais à imagem, pois Dolando não teria como, no momento da entrevista, calcular a posição e as implicações dessa fala em seu depoimento¹¹³. Afinal, porque preocupar-se em localizar a "feiúra" da imagem antes de confessar seu sentimento por ela? O mais provável é que essa fala fosse já um adiantamento da expressão desse sentimento, que, aliás, é dirigido justamente à parte sugestivamente não "feia" da imagem: os personagens, com quem disse se solidarizar, sentir junto. Parece ser o sentimento a motivação para esse isolamento da "feiúra". Seria razoável pensar que Dolando, sentindo junto com os personagens, equivalendo-se a eles pelo sentimento, identificando-se com eles, precisasse, ainda que inconscientemente, relegá-los a um lugar "não feio", encontrar uma margem de "não feiúra" na imagem, sem o que teria de se ver

¹¹² Em si mesma, essa expressão já seria um dos indicadores do quanto Dolando teria sido, de fato, tocado, de seu engajamento pessoal na experiência, já que o lugar de aprofundamento de um significado não pode ser outro que o próprio ser, o próprio "eu".

¹¹³ Na verdade, nem mesmo eu percebi isso no momento da entrevista, mas apenas posteriormente, na análise.

"feio" consigo mesmo. Conhecendo e aprovando a qualidade do sentimento compartilhado com os personagens, Dolando ter-se-ia visto obrigado a excluí-los dessa "feiúra", pois teria-os "visto por dentro", julgando-os por esse sentimento. Dolando estaria, então: abrindo uma margem de não "feio" na imagem para localizar os personagens retratados; julgando os personagens retratados pelo sentimento aprovado e compartilhado com eles; identificando os personagens consigo pelo sentimento.

Assim, o código que parece melhor resumir a experiência de Dolando diria que ele estaria: sendo levado a um sentimento compartilhado com os personagens retratados, a partir do qual os teria visto por dentro, em sua dor, a ponto de aprová-los, identificando-se¹¹⁴ com eles o bastante para os preservar do "feio" admitido na imagem. A não "feiúra" dos personagens retratados, não podendo ser deduzida senão do sentimento compartilhado de Dolando, não pode ser visualmente separada da "feiúra" apontada para a situação em que se encontram, de modo que Dolando não poderia contar com a opção de ver, ou uma coisa, ou outra. É essa ambiguidade entre "feiúra" e não "feiúra", entre reprovado e aprovado, com alvo único, o que abre a possibilidade de encaminhar a conclusão acerca do contato de Dolando com a imagem de Portinari pelo ramo "4-A" da já conhecida árvore estética, caracterizando a afirmação estética desse contato, ainda que o participante tenha classificado a imagem como "feia".

¹¹⁴ Freud (1900/s.d., p. 178, 1923-1925/s.d., p. 7, 17-34, 101-151) e Roudinesco (1994, p. 363-366) deixam entender que, antes de enfrentar o complexo de Édipo, o indivíduo dirige sua energia, sua libido, para os objetos; ama os objetos, o fora de si. De início: a mãe, o pai. Na impossibilidade da posse total desses objetos, aprende, a partir de determinado momento, a direcionar essa energia, esse amor, para si mesmo, isto é, transformar libido objetal em libido narcísica, mas faz isso por meio da identificação, isto é, uma forma de incorporação do objeto a si mesmo. Nesse sentido, a identificação seria um mecanismo de harmonização, apaziguamento, que corresponderia a uma forma de dissolução do objeto incorporado e de aprovação deste ao mesmo tempo. Embora Freud pareça referir-se à identificação como evento não consciente, que participa da formação do caráter do indivíduo, creio que esse conceito pode lançar luz sobre o entendimento da identificação com imagens, personagens etc.: assim como a identificação a que Freud se refere, creio que a identificação de que falo se dá, necessariamente, sob a égide do afeto dirigido à imagem, de alguma forma de aprovação da mesma, mas, talvez, não necessariamente do modo inconsciente e/ou dissolutivo que parece proposto por Freud. Noutro trecho de sua obra, Freud (1900/s.d., p. 107) alude à identificação exatamente como a quero ver no exemplo de Dolando e outros adiante: como se colocar no lugar de um outro.

O quadro a seguir (Quadro 24) compila os códigos conseguidos para a experiência de Dolando com a imagem da pintura "Retirantes", de Cândido Portinari.

Quadro 24 – Codificação da experiência de Dolando com a imagem da pintura "Retirantes", de Portinari

classificando a imagem como "feia"
associando com obra literária de Euclides da Cunha
gostando muito da imagem
associando um "significado profundo"
justificando que, "feios", eram a condição das pessoas retratadas e o lugar
confessando ter sido tocado em seus sentimentos
solidarizando-se com os personagens, colocando-se no lugar deles, sentindo sua dor
confessando que o interesse e o sentimento em relação à imagem eram muito mais que os dirigidos à imagem que classificou como "bonita" e sobre a qual falou

abrindo uma margem de não "feio" na imagem para localizar os personagens retratados
julgando os personagens retratados pelo sentimento aprovado e compartilhado com eles
identificando os personagens consigo pelo sentimento

sendo levado a um sentimento compartilhado com os personagens retratados, a partir do qual os teria visto por dentro, em sua dor, a ponto de aprová-los, identificando-se¹¹⁵ com eles o bastante para os preservar do "feio" admitido na imagem, sinalizando, de modo positivo, um possível contato estético com a imagem

Fonte: elaboração própria.

Ao ser estimulada a falar da mesma imagem, Zazila retomou sua postura descritiva adotada frente à imagem que classificou como "bonita", disse reconhecer pessoas que estão se retirando. Perguntei-lhe, então, como se colocaria na imagem, como se veria a partir da imagem ou o que a imagem teria a ver consigo mesma. Zazila respondeu dizendo que nunca esteve numa situação como a retratada na imagem. Rebatu, assim, perguntando se a situação a tocava. Ela respondeu que sim e muito. Confessou que a imagem a impactou, muito mais, aliás, que a imagem que classificou como

¹¹⁵ Freud (1900/s.d., p. 178, 1923-1925/s.d., p. 7, 17-34, 101-151) e Roudinesco (1994, p. 363-366) deixam entender que, antes de enfrentar o complexo de Édipo, o indivíduo dirige sua energia, sua libido, para os objetos; ama os objetos, o fora de si. De início: a mãe, o pai. Na impossibilidade da posse total desses objetos, aprende, a partir de determinado momento, a direcionar essa energia, esse amor, para si mesmo, isto é, transformar libido objetal em libido narcísica, mas faz isso por meio da identificação, isto é, uma forma de incorporação do objeto a si mesmo. Nesse sentido, a identificação seria um mecanismo de harmonização, apaziguamento, que implicaria a uma forma de dissolução do objeto incorporado e de aprovação deste ao mesmo tempo. Embora Freud pareça se referir à identificação como evento não consciente, que participa da formação do caráter do indivíduo, creio que esse conceito pode lançar luz sobre o entendimento da identificação com imagens, personagens etc.: assim como a identificação a que Freud se refere, creio que a identificação de que falo se dá, necessariamente, sob a égide do afeto dirigido à imagem, de alguma forma de aprovação da mesma, mas, talvez, não necessariamente do modo inconsciente e/ou dissolutivo que parece proposto por Freud. Noutro trecho de sua obra, Freud (1900/s.d., p. 107) alude à identificação exatamente como quero vê-la no exemplo de Dolando e outros adiante: como se colocar no lugar de um outro.

"bonita". Dessa forma, decidi perguntar-lhe sobre a qualidade de seu sentimento. Zazila respondeu que não era fácil defini-lo, mas conseguiu arriscar tristeza e angústia. Depois disso, reclassificou a imagem como "bela", confessando que ela a instigou e interessou, parecendo já surpreendida e empolgada ao confessar que, na verdade, o contato com a imagem redefiniu suas noções de "belo" e "feio". Zazila esteve, então: reconhecendo retirantes na imagem; confessando nunca ter estado em situação semelhante à retratada pela imagem; admitindo ter sido muito tocada pela imagem; admitindo mais relevância de sentimento com a imagem que com aquela que classificou como "bonita"; encontrando dificuldade em definir seu sentimento em relação à imagem, mas arriscando falar em tristeza e angústia; reclassificando a imagem como "bela"; admitindo interesse pela imagem, ter sido instigada por ela; mostrando-se surpreendida e empolgada ao confessar ter redefinido suas noções de "belo" e "feio".

Assim como para Dolando, não é difícil imaginar que Zazila também poderia ter sido restringida por uma memória discursiva que a impedisse de dizer que a imagem não a teria tocado, que não se teria solidarizado com os personagens retratados. No entanto, semelhantemente a Dolando, como vimos, Zazila fez uma declaração inusitada ao reclassificar a imagem como "bela" logo após checar seu sentimento e pouco antes de afirmar seu interesse, depois do que fez uma confissão ainda mais surpreendente: a de que a experiência com a imagem redefiniu suas noções de "belo" e "feio". O desejo de reclassificar a imagem autentica o engajamento pessoal e o sentimento afirmado, que, aliás, aparece como única pista desse desejo. Se foi, como parece, também por esse sentimento que Zazila, surpreendida e empolgadamente, redefiniu as noções de "belo" e "feio", há, nessa redefinição, uma nota da relevância desse sentimento. Zazila estaria, assim: sendo motivada, por um sentimento relevante em relação à imagem, a redefini-la como "bela" e a redefinir suas noções de "belo" e "feio".

O mais intrigante é, justamente, essa empolgação de Zazila após tentar esboçar esse sentimento como "tristeza" e "angústia". Essa "tristeza" e essa "angústia" teriam de ser de uma ordem diferente da do discurso comum ou teriam de estar conjugadas com algo para além delas mesmas para corresponder a essa empolgação. Nesse sentido, a indefinição confessada para o sentimento deixa a margem necessária para crer nesse algo mais. A conjugação com esse algo mais aparece ainda como suporte mais provável para o interesse também admitido. Zazila estaria, então: deixando pistas de que seu interesse, em relação à imagem, viria de um sentimento correspondente a uma conjugação de tristeza, angústia e algo mais, indefinido, capaz de empolgá-la.

Resta ainda uma questão: diferentemente de Dolando, Zazila pareceu algo esquiva em relação a reportar sentimentos à imagem no início da entrevista, demandando mais esforço do entrevistador no sentido de buscar as expressões pertinentes. Pensar que a imagem não teria

envolvido um sentimento logo de início, não se compatibiliza com a empolgação da participante ao final da experiência. Enquanto sua postura descritivo-objetiva na entrevista sobre a imagem "bonita" parece mais um sinal de desinteresse, suas respostas objetivas no início da entrevista sobre a imagem de Portinari - para a qual seria fácil simplesmente confessar compaixão - parecem entregar um desejo de não se comprometer com a imagem, deixam entender que Zazila pode não ter-se sentido à vontade para expressar um sentimento nascente, precoce, indefinido ou incômodo demais para ser admitido; muito provavelmente, um sentimento correspondente ao germe da tristeza e angústia que ela confessou depois; um sentimento que não teria sido fácil confessar porque, de certo modo, seria também admitir alguma vulnerabilidade. A empolgação de Zazila, ao final, indica que esse sentimento nascente teria evoluído para ser gregário de algo mais, que talvez já estivesse timidamente presente desde o início, a ponto de redefinir suas noções de "bela" e "feia"¹¹⁶. É mais razoável pensar que a empolgação de Zazila tenha vindo da vivência dessa evolução que pensar que ela tenha surgido como um estalo repentino de sentimento/interesse pela imagem e que a participante não tenha nutrido qualquer afeto por ela desde o início. Dessa forma, o código que parece melhor sintetizar a experiência de Zazila equivaleria a dizer que ela estaria: vivendo um sentimento que teria evoluído de algo entre tristeza e angústia para uma conjugação com algo mais, indefinido, que a teria interessado e empolgado a ponto de reclassificar a imagem como "bela" e redefinir suas noções de "feia" e "bela". Essa dupla reportação à imagem como "feia" e "bela", ainda que evoluindo de uma para outra, indica uma calibração de valores contrários¹¹⁷ que deixa a conclusão sobre sua experiência dar saída pelo ramo "4-A" da árvore de dedução estética, permitindo dizer que seu contato com a imagem de Portinari se afirma esteticamente, malgrado a tenha classificado como "feia".

¹¹⁶ Iser (1979, p. 101-102) fala em *Katharsis*: um prazer dos afetos capaz de transformar as convicções do espectador.

¹¹⁷ Talvez, a experiência de Zazila tivesse começado com um desequilíbrio entre valores, com maior peso para algo incômodo, entre tristeza e angústia, mas já com o germe de um indefinido, que, crescendo e tomando o espaço do primeiro, contudo sem o anular - já que essa anulação poderia corresponder a um desencanto completo -, teria levado Zazila a reclassificar a imagem.

O quadro a seguir (Quadro 25) compila os códigos conseguidos para a experiência de Zazila com a imagem da pintura "Retirantes", de Cândido Portinari.

Quadro 25 – Codificação da experiência de Zazila com a imagem da pintura "Retirantes", de Portinari

classificando a imagem como "feia"
reconhecendo retirantes na imagem
confessando nunca ter estado em situação semelhante à retratada pela imagem
admitindo ter sido muito tocada pela imagem
admitindo mais relevância de sentimento com a imagem que com aquela que classificou como "bonita"
encontrando dificuldade em definir seu sentimento em relação à imagem, mas arriscando falar em tristeza e angústia reclassificando a imagem como "bela"
admitindo interesse pela imagem, ter sido instigada por ela
mostrando-se surpreendida e empolgada ao confessar ter redefinido suas noções de "bela" e "feio"

sendo motivada, por um sentimento relevante em relação à imagem, a redefini-la como "bela" e a redefinir suas noções de "bela" e "feio"
deixando pistas de que seu interesse, em relação à imagem, viria de um sentimento correspondente a uma conjugação de tristeza, angústia e algo mais, indefinido, capaz de empolgá-la

vivendo um sentimento que teria evoluído de algo entre tristeza e angústia para uma conjugação com algo mais, indefinido, que a teria interessado e empolgado a ponto de reclassificar a imagem como "bela" e redefinir suas noções de "feio" e "bela", numa calibração de valores contrários, sinalizando, de modo positivo, um possível contato estético com a imagem

Fonte: elaboração própria.

Izparo confessou que a imagem do trabalho de Portinari lhe chocou e perpetrou um sentimento de tristeza. Segundo ele, viu, nela, fome, falta de perspectiva e esperança. Lembrou-se das imagens de crianças subnutridas da Etiópia¹¹⁸, falando também em sol escaldante e devastação. Afirmou que a imagem lhe era "muito, muito interessante"; aliás, segundo ele, muito mais que a imagem que classificou como "bonita" e sobre a qual também falou. Explicou que, apesar de não ter passado por situação semelhante à retratada na imagem, conseguia solidarizar-se com os personagens, imaginar o que estariam sentindo. Izparo esteve, então: confessando sentimento de tristeza; sendo chocado; vendo fome, falta de perspectiva e esperança; lembrando-se de imagens de crianças subnutridas da Etiópia; confessando muito interesse pela imagem, muito mais que em relação à imagem que classificou como "bonita" e sobre a qual também falou; confessando solidarizar-se com os personagens retratados, imaginar o que estariam sentindo, apesar de não ter passado por situação semelhante à retratada na imagem.

¹¹⁸ Aliás, veiculadas pelos meios televisivos tão intensa e longevamente a ponto de tornarem-se emblemas da fome.

A devastação que Izparo mencionou pode ser deduzida da imagem por reconhecimento simples, mas intriga a menção ao sol escaldante para uma imagem dominada por cores frias ou "resfriadas" e em que o sol não aparece. Haveria, nisso, um indicador de que Izparo teria falado da imagem menos por um exercício de sua sensibilidade que a partir de um saber ou lembrança do que, provavelmente, teria visto com frequência na TV: as paisagens fustigadas pelo sol, fossem com restos de animais pelo chão nordestino, fossem com seres humanos esqueléticos na Etiópia - dos quais lembrou-se inclusive. Izparo estaria, então: falando de devastação, a partir de um reconhecimento simples, e de sol escaldante menos por um exercício de sua sensibilidade que a partir de saberes ou lembranças de imagens sobre o tema, cuja visão foi frequentemente oportunizada pela TV.

Apesar de ter trazido expressões representativas de sentimento para seu depoimento, tais como tristeza, falta de perspectiva e esperança, solidarização com os personagens retratados, Izparo não deu outros sinais capazes de mostrar seu engajamento pessoal com a imagem, deixando a suspeita de ter recorrido a uma formação discursiva comum para referir sentimentos esperados para a situação retratada, ao contrário de Dolando e Zazila, cujas atitudes - de isolar o "feio" na imagem e reclassificá-la como "bela" respectivamente - dão o elemento necessário tanto para crer em seu engajamento pessoal e autenticidade de suas declarações quanto para encontrar a ambivalência necessária à qualificação estética de suas experiências segundo o conhecido diagrama estético, livrando-os de ter suas declarações tomadas como prováveis expressões de uma formação discursiva indutiva de uma postura comiserativa em relação aos personagens da imagem. Mesmo a insistência de Izparo em dizer que a imagem o chocou e que se interessou por ela profundamente pode não ter passado de aumentativo ou recurso para assegurar sua compaixão, sem o que poderia até se ver constrangido ante o entrevistador. Izparo estaria, então: provavelmente, falando em tristeza, falta de perspectiva e esperança e admitindo solidarizar-se com os personagens retratados por força de uma formação discursiva comum.

Ainda que Izparo houvesse falado da imagem a partir da própria sensibilidade, seu depoimento não deixa encontrar, em seu sentimento, a contradição necessária para afirmar esteticamente seu contato com ela. A experiência de Izparo com a imagem parece, assim, poder ser sintetizada dizendo que ele estaria: muito provavelmente, recorrendo ao sabido, visto e lembrado sobre o tema da imagem para falar dela e referindo sentimentos unívocos, sem contradição, também, muito provavelmente, em obediência a uma formação discursiva comum e, menos provavelmente, a partir de um exercício da própria sensibilidade, permitindo, assim, ver a conclusão mais provável sobre sua experiência pela saída "3.1-A", senão pela "5-B", do conhecido diagrama estético da Figura 16, o que corresponde a uma negativa estética sobre seu contato com a imagem, sem necessário desacordo, portanto, com a definição "feia" que deu para a imagem.

O quadro a seguir (Quadro 26) compila os códigos conseguidos para a experiência de Izparo com a imagem da pintura "Retirantes", de Cândido Portinari.

Quadro 26 – Codificação da experiência de Izparo com a imagem da pintura "Retirantes", de Portinari

<p>classificando a imagem como "feia"</p> <p>confessando sentimento de tristeza</p> <p>sendo chocado</p> <p>vendo fome, falta de perspectiva e esperança</p> <p>lembrando-se de imagens de crianças subnutridas da Etiópia</p> <p>falando também em sol escaldante e devastação</p> <p>confessando muito interesse pela imagem, muito mais que em relação à imagem que classificou como "bonita" e sobre a qual também falou</p> <p>confessando solidarizar-se com os personagens retratados, imaginar o que estariam sentindo, apesar de não ter passado por situação semelhante à retratada na imagem</p>

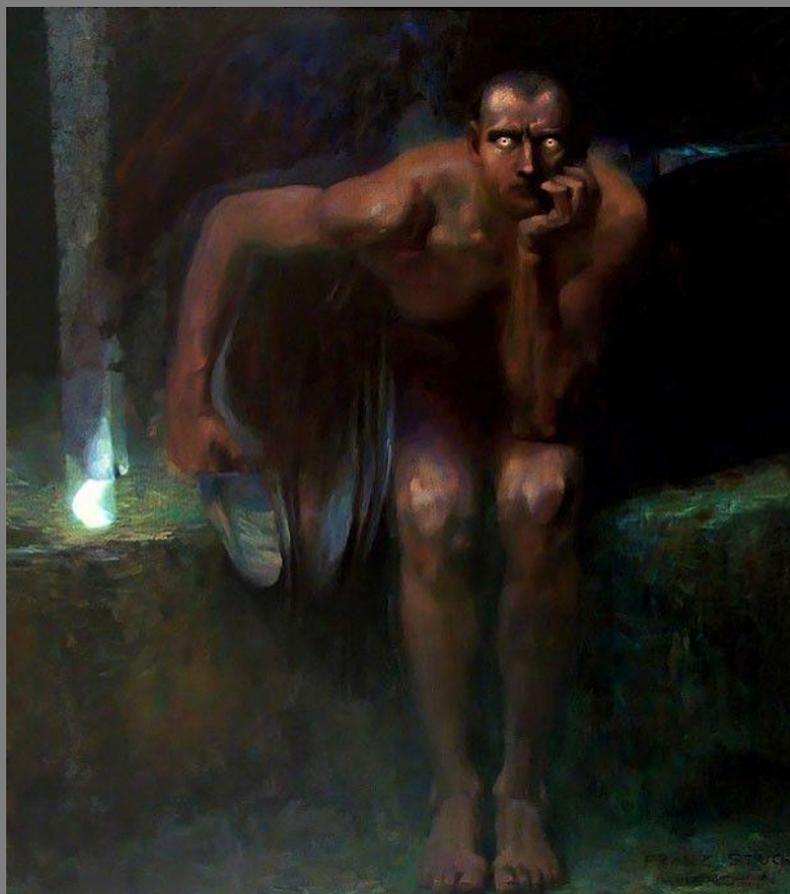
<p>falando de devastação, a partir de um reconhecimento simples, e de sol escaldante menos por um exercício de sua sensibilidade que a partir de saberes ou lembranças de imagens sobre o tema, cuja visão foi frequentemente oportunizada pela TV</p> <p>provavelmente, falando em tristeza, falta de perspectiva e esperança e admitindo solidarizar-se com os personagens retratados por força de uma formação discursiva comum</p>
--

<p>muito provavelmente, recorrendo ao sabido, visto e lembrado sobre o tema da imagem para falar dela e referindo sentimentos unívocos, sem contradição, também, muito provavelmente, em obediência a uma formação discursiva comum e, menos provavelmente, a partir de um exercício da própria sensibilidade, sinalizando, de modo negativo, um possível contato estético com a imagem</p>

Fonte: elaboração própria.

Das imagens que denominaram como "feias", Tanaro e Nacóia decidiram falar sobre imagem correspondente a pintura "Lúcifer", de Franz von Stuck, a seguir ilustrada (Figura 54).

Figura 54 - Franz von Stuck: Lúcifer, 1891. Pintura



Fonte: christimages.org¹¹⁹.

De início, Tanaro inquietou-se tentando identificar elementos na imagem, mostrando que alguns desses elementos lhe pareceram incertos, que não saberia falar claramente sobre eles: o que o personagem tinha na mão direita ou o forte foco de luz ao lado. Disse que não gostou do olhar do personagem, que era, em suas palavras: "maligno". Primeiramente, perguntei-lhe o que faria se o encontrasse. Tanaro respondeu que fugiria. A menção de Tanaro ao olhar do personagem fez-me perguntar-lhe o que via naquele olhar. Tanaro respondeu que via, em suas palavras: "tristeza e ódio... não sei... ele está um pouco perdido", disse. Notando um afrouxamento de aversão entre o "maligno" da fala anterior e o "perdido" desta última, perguntei a Tanaro o que estaria sentindo alguém que estivesse como o personagem. Ele respondeu que estaria, em suas palavras: "surpreso, decepcionado, indignado, com ódio". "Acho que ele se sente como já me senti numa fase de minha vida", disse. Tanaro confessou ainda que o sentimento relativo à imagem de Von Stuck era bem mais

¹¹⁹ Disponível em: <http://christimages.org/images_Revelation/Lucifer_Franz_von_Stuck_1890.jpg>. Acesso em: 9 nov. 2013.

forte que o relativo à imagem que classificou como "bonita" e sobre a qual falou: a imagem da praia, só para lembrarmos. Tanaro esteve, então: tentando identificar elementos na imagem; encontrando dificuldade em definir alguns elementos na imagem; desgostando do olhar do personagem retratado e classificando esse olhar como "maligno"; confessando que fugiria do personagem se o encontrasse; com receio, vendo "tristeza" e "ódio" no personagem retratado, vendo-o "perdido"; vendo o personagem retratado como "surpreso", "decepcionado", "indignado", "com ódio"; confessando ver, no personagem, um sentimento que já sentiu numa fase de sua vida; admitindo mais relevância de sentimento com a imagem que com a que classificou como "bonita".

O esforço de Tanaro para identificar elementos na imagem e o uso da expressão "não sei" ao tentar descrever o olhar do personagem retratado permitem sintetizar que Tanaro estaria: sendo atingido por dúvidas, incertezas e hesitações ao contato com a imagem.

Como visto, Tanaro afirmou ter havido um sentimento mais relevante para a imagem de Von Stuck que o dirigido para a imagem da praia. Tanaro não disse que o sentimento para a imagem da praia era fraco ou irrelevante e é razoável supor que, de fato, não tenha sido, visto que, como apurado, a imagem da praia parece ter feito o participante retomar um sentimento de pesar pelo término de um relacionamento amoroso. Isto quer dizer que a imagem de Von Stuck o teria tocado mais que esse pesar, o que dá ideia da força de seu sentimento ao contato com ela. Assim, Tanaro estaria: deixando entender que o sentimento despertado pela imagem seria bastante forte.

A denominação de maligno e o desagrado dirigidos, por Tanaro, ao olhar do Lúcifer de Von Stuck recebem respaldo, de seu engajamento, pelo confessado impulso de fugir do personagem num eventual e hipotético encontro com ele, revelando postura de medo e evitação. Como pista para esse temor do personagem, Tanaro deixou apenas a menção ao ódio percebido nele, ao mau adensado em seus olhos. Tanaro estaria, assim: admitindo medo e evitação do personagem retratado, por ver, nele, mal e ódio.

No entanto, ao falar do personagem como "surpreso", "decepcionado" e, sobretudo, "indignado", parece dar razão e justeza ao "ódio" de Lúcifer, passando a vê-lo como privado do que lhe seria cabido, passando a vê-lo como vitimado, desalentado e, em suas palavras: "perdido" e "triste". Com isso, Tanaro parece ter iniciado sua identificação com o personagem, admitida quando, logo após essa caracterização, equiparou a cena vista com um momento de sua vida¹²⁰, instante em que parece também se comprometer e dar credibilidade a essa outra visão humanizada do

¹²⁰ É importante mencionar que Tanaro não foi informado do título do quadro, isto é, não sabia que o personagem retratado foi definido como Lúcifer pelo pintor, o que poderia ter influenciado seu depoimento e, talvez, em virtude de alguma religiosidade cultivada, impedido a confissão da identificação com o personagem.

personagem. Dessa forma, Tanaro estaria também: reconhecendo a justeza dos sentimentos atribuídos ao personagem retratado, confessando, de certo modo, saber como ele se sentiria e se identificando com ele.

Em suma, a imagem parece ter levado Tanaro a uma calibração entre estar fora e dentro do personagem, em que, ora olharia para ele, enxergando seu mau, seu ódio, temendo-o e evitando, ora veria com ele, sabendo também sua tristeza, sua decepção. Nessa calibração, assim como a justeza da indignação do personagem poderia ser a medida do quanto se deveria temê-lo, o medo que ele impusesse poderia dar a exata nota da profundidade dessa justeza. Tanaro estaria, então: sendo levado à ambiguidade entre ver o personagem de modo mais externo, como maligno e odioso, temendo-o, rejeitando-o, fugindo dele, e vê-lo por dentro, identificando-se com ele, admitindo-o também como triste, surpreso, decepcionado, perdido, injustiçado. É por essa ambiguidade que a conclusão sobre a experiência de Tanaro com a imagem do Lúcifer de Von Stock parece encaminhar-se bem pela saída "4-A" do já conhecido diagrama estético, definindo sua experiência com essa imagem como uma positivação estética, apesar de a ter classificado como "feia".

O quadro a seguir (Quadro 27) compila os códigos conseguidos para a experiência de Tanaro com a imagem da pintura "Lúcifer", de Von Stuck.

Quadro 27 – Codificação da experiência de Tanaro com a imagem da pintura "Lúcifer", de von Stuck

<p>classificando a imagem como "feia"</p> <p>tentando identificar elementos na imagem</p> <p>encontrando dificuldade em definir alguns elementos na imagem</p> <p>desgostando do olhar do personagem retratado e classificando esse olhar como "maligno"</p> <p>confessando que fugiria do personagem se o encontrasse</p> <p>com receio, vendo "tristeza" e "ódio" no personagem, vendo-o "perdido"</p> <p>vendo o personagem "surpreso", "decepcionado", "indignado", "com ódio"</p> <p>confessando ver, no personagem, um sentimento que já sentiu numa fase de sua vida</p> <p>admitindo mais relevância de sentimento com a imagem que com a que classificou como "bonita"</p>

<p>sendo atingido por dúvidas, incertezas e hesitações ao contato com a imagem.</p> <p>deixando entender que o sentimento despertado pela imagem seria bastante forte</p> <p>admitindo medo e evitação do personagem retratado, por ver, nele, mal e ódio</p> <p>reconhecendo a justeza dos sentimentos atribuídos ao personagem retratado, confessando, de certo modo, saber como ele se sentiria e se identificando com ele</p>

<p>sendo levado à ambiguidade entre ver o personagem de modo mais externo, como maligno e odioso, temendo-o, rejeitando-o, fugindo dele, e vê-lo por dentro, identificando-se com ele, admitindo-o também como triste, surpreso, decepcionado, perdido, injustiçado, sinalizando, de modo positivo, um possível contato estético com a imagem</p>

Fonte: elaboração própria.

Quanto à mesma imagem, Nacóia mostrou-se indecisa para classificá-la, deixando escapar a expressão "bonito" antes de, finalmente, retificar sua classificação com "feio".

Perguntada sobre o que lhe teria chamado mais a atenção, Nacóia respondeu que foram os olhos do personagem. Disse que o achava interessante, mas que sentia muito medo dele, que ele parecia um fantasma. Perguntei-lhe como seria se deparar com ele. Ela disse que desmaiaria se o visse pessoalmente, que, nesse possível encontro, ele a agrediria com a pá em sua mão¹²¹. Seguiu, reiterando que o personagem era muito "feio". Segundo ela, esse "feio" estaria em seu rosto, não em em seu corpo, o qual achou "bonito". Perguntei se o personagem teria algo a ver com ela ou lhe lembrava alguém, ao que que ela respondeu negativamente. Nacóia esteve, então: tendo sua atenção mais chamada para os olhos do personagem; confessando achar o personagem retratado

¹²¹ De fato, consigo ver a pá que Nacóia refere, mas pode ser também um pedaço da asa de Lúcifer. Talvez, a agressividade percebida no olhar do personagem a tenha predisposto a ver uma arma em sua mão.

interessante, mas ter muito medo dele; afirmando que ele lhe parecia um fantasma; dizendo que desmaiaria se visse o personagem pessoalmente; imaginando que o personagem a agrediria com a pá - que entendeu haver em sua mão - caso se encontrassem hipoteticamente; reiterando que achou o personagem muito "feio", localizando a "feiúra" no rosto do personagem e dizendo que seu corpo era "bonito"; lembrando-se de ninguém específico; afirmando que o personagem não tinha a ver com ela.

Há mais razões para crer na autenticidade do medo de Nacóia em relação ao personagem que sua simples declaração de medo. Esse medo acha-se também subentendido na admissão de vê-lo como um fantasma¹²². Além disso, seu depoimento esboça atitudes de si para com o personagem e do personagem para consigo que dão clareza de como ela o percebe e sente, do quanto ele a ameaça e lhe parece agressivo. O sentimento de medo parece ser o centro de sua experiência. O elemento que Nacóia deixa como pista para o foco desse medo é a face "feia" do personagem e, sobretudo, seus olhos, primeira menção da participante e, ao mesmo tempo, admitidos como aquilo que mais lhe chamou a atenção. A imputação de uma possível agressão física a um personagem tão recolhido sobre si mesmo - a ponto de apoiar o queixo com a mão - parece encontrar sua melhor interpretação enquanto tradução de Nacóia para a agressividade, potência, percebida no olhar desse personagem. Nacóia estaria, então: se sentindo ameaçada pela agressividade percebida no personagem retratado, concentrada sobretudo em seus olhos.

Ao contrário de Tanaro, Nacóia não deu pistas de uma possível identificação com o personagem de Von Stuck. Seu sentimento parece mesmo se encaminhar numa direção única e reveladora apenas de medo. Nacóia estaria, dessa forma: dando nenhum sinal de identificação com o personagem retratado e mostrando que seu sentimento de medo seria unívoco.

No mais, o interesse confessado pelo personagem não seria necessariamente um contraste com o medo admitido por ele, mas, antes, muito provavelmente, uma consequência desse medo¹²³. Também não haveria, necessariamente, contraste entre ver o rosto "feio" e o corpo "bonito". Assim como Rilia, Nacóia também parece ter sido capaz de fazer seus "de-talamentos" e, enquanto o azul das asas da borboleta (Figura 52) seria, para Rilia, livre e ameaçador, o rosto de Lúcifer, para Nacóia, seria apenas "feio"; e seu corpo, apenas "bonito". Sem contradição no sentimento de Nacóia, a conclusão sobre sua experiência parece, assim como a de Rieli com a imagem da borboleta, não poder dar saída pelo ramo "5-A" da árvore estética, mas pelo ramo "5-B", o que corresponde a uma negativa estética para o contato de Nacóia com a imagem de Von Stuck; portanto, sem,

¹²² Na formação imaginária de que participamos, sobretudo para as crianças, um fantasma é, já e sempre, algo a ser temido.

¹²³ Lembremos, da seção "1.2.1", a conclusão de que não pode haver interesse sem sentimento.

necessariamente, contradizer a classificação "feia" dada, por ela, à imagem. No mais, o resumo da experiência de Nacóia com essa imagem parece poder ser feito dizendo que ela estaria: sendo levada a um sentimento unívoco de muito medo pela percepção de uma agressividade intensa, concentrada nos olhos personagem retratado; personagem que não lhe lembrava ninguém e com o qual não se identificava de modo algum.

O quadro a seguir (Quadro 28) compila os códigos conseguidos para a experiência de Nacóia com a imagem da pintura "Lúcifer", de Von Stuck.

Quadro 28 – Codificação da experiência de Nacóia com a imagem da pintura "Lúcifer", de von Stuck

classificando a imagem com "feio", com indecisão.
 tendo sua atenção mais chamada para os olhos do personagem
 confessando achar o personagem retratado interessante, mas ter muito medo dele
 afirmando que ele lhe parecia um fantasma
 dizendo que que desmaiaria se visse o personagem pessoalmente
 imaginando que o personagem a agrediria com a pá - que entendeu haver em sua mão - caso se encontrassem hipoteticamente
 reiterando que achou o personagem muito "feio", localizando a "feiúra" no rosto do personagem e dizendo que seu corpo era "bonito"
 lembrando-se de ninguém específico
 afirmando que o personagem não tinha a ver com ela

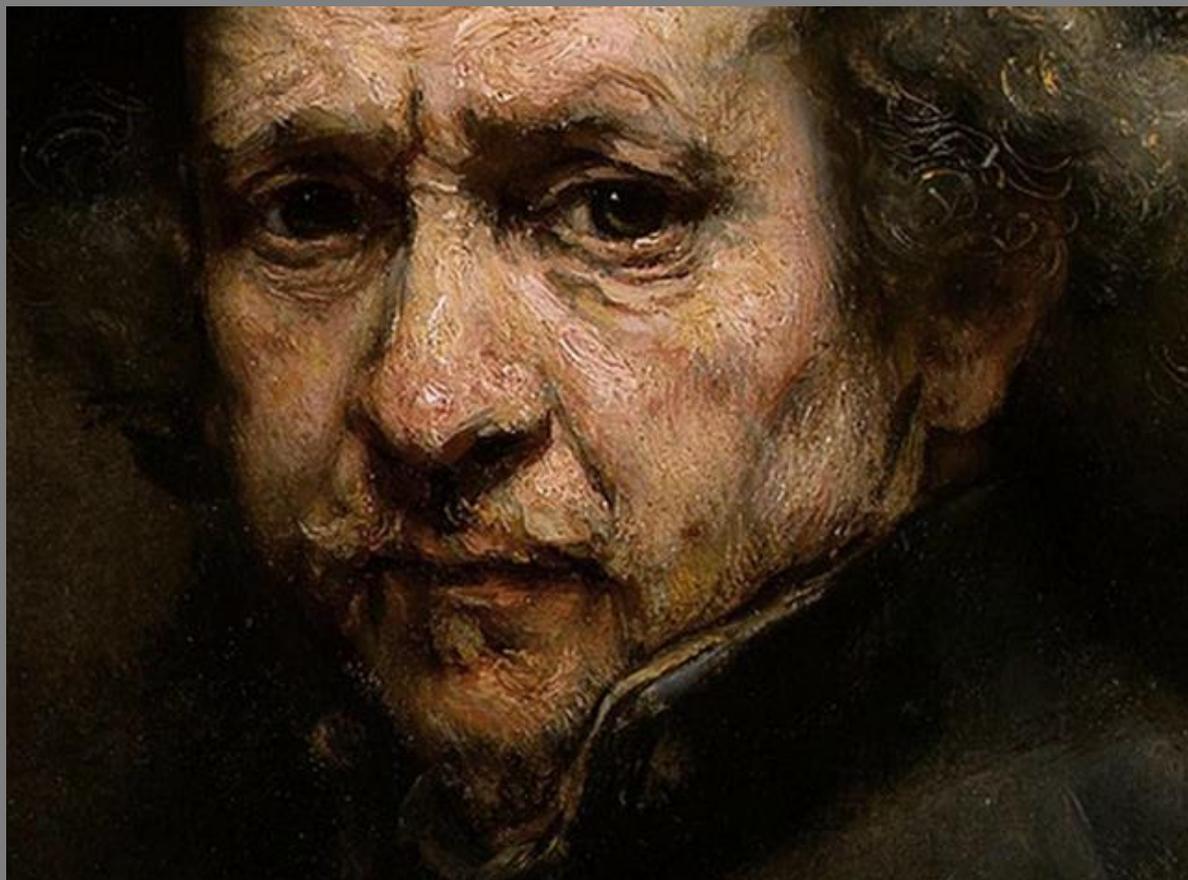
sentindo-se ameaçada pela agressividade percebida no personagem, concentrada sobretudo em seus olhos
 dando nenhum sinal de identificação com o personagem retratado e mostrando que seu sentimento de medo seria unívoco

sendo levada a um sentimento unívoco de muito medo pela percepção de uma agressividade intensa, concentrada nos olhos personagem retratado; personagem que não lhe lembrava ninguém e com o qual não se identificava de modo algum, sinalizando, de modo negativo, um possível contato estético com a imagem

Fonte: elaboração própria.

Das imagens que classificaram como "feias", Doaldi e Rieli escolheram falar sobre imagem correspondente a detalhe de autorretrato de Rembrandt H. Van Rijn (Figura 55), mostrada a seguir.

Figura 55 - Rembrandt Harmenszoon van Rijn: Autorretrato, 1659. Pintura (detalhe)



Fonte: amopintar.com¹²⁴.

A primeira coisa que Doaldi fez foi reconhecer a imagem como um desenho. Depois, em tom de repulsa, dirigiu as palavras "velho" e "feio" à imagem. Perguntei-lhe, então, sobre seu sentimento em relação a ela. Ele respondeu dizendo que não havia sentimento algum. Notando sua resistência em relação ao personagem da imagem, decidi checar mais detidamente alguma possibilidade de empatia, perguntando-lhe sobre como achava que o personagem retratado estaria se sentindo. Doaldi respondeu dizendo que achava que ele estaria se sentindo triste. Perguntei-lhe, assim, qual seria a intensidade dessa tristeza, ao que ele respondeu afirmando que achava não se tratar de nada grande, mas de algo passageiro. Interrogado sobre que sentimento o faria ficar com a mesma expressão do personagem, respondeu que pensaria: "estou velho", dizendo, logo, em seguida: "ninguém vai querer ver isso". Doaldi esteve, então: reconhecendo a imagem como um desenho; em tom de repulsa, dirigindo os termos "velho" e "feio" à imagem; afirmando nenhum sentimento pela imagem; reconhecendo uma tristeza trivial no personagem retratado; imputando a afirmação "estou velho" ao personagem retratado; afirmando que ninguém iria querer ver "isso" - essa imagem ou esse personagem.

¹²⁴ Disponível em: <<http://www.amopintar.com/wp-content/uploads/610.jpg>>. Acesso em: 9 nov. 2013.

Evidentemente, a atitude repulsiva de Doaldi, ao dirigir os termos "velho" e "feio" ao personagem retratado na imagem, desmente sua declaração de "nenhum sentimento" por ela. Essa atitude parece até mesmo tingida de desprezo na afirmação "ninguém iria querer ver 'isso'". Nessa frase, parece fácil substituir o pronome demonstrativo "isso" por "essa coisa", duas expressões frequentemente usadas em situações em que há necessidade de designar algo exclusivamente por si mesmo, cuja presença, aspecto e/ou significado não parece corresponder a nenhum nome capaz de dar conta da urgência de expressar o incômodo ou a aversão despertados por esse algo, olhado como inapropriado, evitável, digno de distância¹²⁵. Doaldi estaria, assim: sentindo grande repulsa pela "feiúra" e velhice percebidas no personagem retratado.

Mas a utilização do "isso" pode ser também a forma de garantir poder apontar para esse algo, delimitá-lo para fora de si mesmo. Tal é o que Doaldi pareceu querer fazer. Afirmando não ter nenhum sentimento pela imagem, desconsiderou sua própria repulsa, parecendo tomar, à conta de sentimento, apenas o que pudesse aproximá-lo do personagem ou humanizá-lo a seus olhos. Afirmar essa falta de sentimento parece ter sido a forma encontrada por Doaldi para descomprometer-se com o Rembrandt retratado, expulsá-lo de si mesmo. Ainda que Doaldi tenha reconhecido tristeza no personagem, não deixou de fazer pouco caso dessa tristeza, sugerindo que era trivial e passageira. Menosprezá-la parece ter sido seu modo de assegurar a delimitação desse personagem fora de si. Afinal, seria razoável pensar que alguém "velho", que causa tanta repulsa, deveria estar muito triste, mas Doaldi parece precisar desumanizá-lo para fazer essa exclusão, fazê-lo incapaz de uma das inclinações mais entendidas como humana: sentir. Doaldi estaria, então: atribuindo, ao personagem, uma tristeza que seria só dele e não sua. Lembremos ainda que, ao ser convidado a dizer o que estaria sentindo se estivesse com a mesma expressão do personagem, Doaldi poderia ter aproveitado seu próprio reconhecimento de tristeza nessa expressão e respondido: "tristeza" ou, recorrendo à primeira pessoa, ter dito: "estou triste" ou "gostaria de desaparecer" etc., mas escolheu, uma vez mais, recusar-se uma união com o personagem, pois sua resposta não deixa de ser uma forma de usar a primeira pessoa apenas para, novamente, julgar o personagem, voltar a vê-lo pelo lado de fora, apontá-lo como "velho". Doaldi estaria, então: recusando a humanidade do personagem, na forma de sua capacidade de sentir, como modo de descomprometer-se com ele, separá-lo de si.

¹²⁵ Aquele que tem medo ou nojo de um determinado inseto, por exemplo, dificilmente dirá "tire essa aranha daqui", "tire essa barata daqui" a uma criança que se aproxima com um exemplar dele nas mãos, mas, provavelmente, dirá "tire isso daqui". São momentos em que parece não haver tempo, sequer, para encontrar um nome convencional; nome que seria insuficiente para expressar uma urgência de afastar da qual apenas o "isso" parece dar conta.

A experiência de Doaldi parece poder ser resumida dizendo que ele estaria: apontando a "feiúra" e, sobretudo, velhice do personagem como fontes do único e unívoco sentimento que ele lhe teria despertado, a saber, uma repulsa extrema ao ponto de incliná-lo a não ver sentimentos relevantes no personagem; provavelmente, um artifício para excluí-lo de si mesmo, eliminar o ensejo de identificar-se com ele. Isso impediria concluir sobre a experiência de Doaldi pelo ramo "5-A" da árvore estética, conduzindo essa conclusão para o ramo "5-B", o que caracteriza uma negativa estética para o contato de Doaldi com a imagem de Rembrandt; portanto, sem detrimento da classificação "feia" dada, por ele mesmo, à imagem.

O quadro a seguir (Quadro 29) compila os códigos conseguidos para a experiência de Doaldi com imagem correspondente a detalhe de autorretrato de Rembrandt.

Quadro 29 – Codificação da experiência de Doaldi com imagem correspondente a detalhe de autorretrato de Rembrandt

classificando a imagem como "feia"
reconhecendo a imagem como um desenho
em tom de repulsa, dirigindo os termos "velho" e "feio" à imagem
afirmando nenhum sentimento pela imagem
reconhecendo uma tristeza trivial no personagem retratado
imputando a afirmação "estou velho" ao personagem retratado
afirmando que ninguém iria querer ver "isso" - essa imagem ou esse personagem

sentindo grande repulsa pela "feiúra" e velhice percebidas no personagem retratado
atribuindo, ao personagem, uma tristeza que seria só dele e não sua
recusando a humanidade do personagem, na forma de sua capacidade de sentir, como modo de se descomprometer com ele, separá-lo de si

apontando a "feiúra" e, sobretudo, velhice do personagem como fontes do único e unívoco sentimento que ele lhe teria despertado, a saber, uma repulsa extrema ao ponto de incliná-lo a não ver sentimentos relevantes no personagem; provavelmente, um artifício para excluí-lo de si mesmo, eliminar o ensejo de identificar-se com ele, sinalizando de modo negativo um possível contato estético com a imagem
--

Fonte: elaboração própria.

Em relação a essa mesma imagem, comparativamente, Rieli mostrou certa morosidade em classificá-la como "feia", um provável indicador de sua hesitação nesse sentido.

Rieli confessou assimilar a tristeza e a preocupação do rosto retratado. Segundo ela, viu, no olhar do Rembrandt pintado, o mesmo olhar que assolou as expressões preocupadas de seus pais quando era criança. Seguiu, contando que sua infância foi marcada por dificuldades financeiras. Convidada a criar uma história para o personagem da pintura, Rieli imaginou-o tomado por preocupações cotidianas. Perguntada sobre a intensidade do sentimento da figura retratada,

respondeu que, para ela, se tratava de algo muito marcante, algo que, em suas palavras: "vai ficar", "um sofrimento do tipo que ensina uma pessoa para o resto da vida", disse. Ainda se referindo ao personagem do quadro, afirmou: "seu olhar é profundo". Rieli esteve, então: reconhecendo tristeza e preocupação no rosto retratado; associando o olhar do personagem às expressões preocupadas de seus pais quando era criança; lembrando-se de uma infância marcada por dificuldades financeiras; vendo o personagem retratado como alguém tomado por preocupações cotidianas; atribuindo, ao personagem, um sentimento marcante, que "vai ficar", "um sofrimento do tipo que ensina uma pessoa para o resto da vida"; atribuindo um "olhar profundo" ao personagem.

O depoimento de Rieli conta com diversas expressões reveladoras de seu engajamento pessoal. Primeiramente, não há como crer que ela se tenha lembrado dos pais, da maneira que fez, sem que um sentimento relevante, para dizer o mínimo, tenha sido despertado. Depois, suas remissivas ao rosto retratado não prescindem de denotativos superlativos: "sentimento marcante", "que ensina para o resto da vida", "olhar profundo". Certamente, a experiência de Rieli conta com um núcleo consistente, que é preciso entender.

Quando Rieli caracteriza o sentimento que reconhece no personagem após já ter referido seus pais, é difícil não suspeitar que possa simplesmente ter trasladado o sentimento associado a eles para o rosto do quadro; mas, para isso, seria preciso aceitar que algo além do próprio sentimento tivesse remetido aos pais. Suponhamos que o Rembrandt figurado se parecesse com o pai de Rieli e que isso a teria feito lembrar dele e, em sequência, de sua mãe e das expressões mais marcantes dos dois. Se fosse esse o caso, o sentimento de Rieli estaria tão somente ligado a essa recordação dos pais. Contudo, conhecendo Rieli e, por fotografia, seus pais, sei que a associação do personagem aos pais não se teria dado por similaridade física. A expressão do rosto no quadro não só parece ser a única coisa que resta para a associação com os pais, como é, justamente, o que Rieli aponta para tanto. Rieli estaria, portanto: associando a figura do Rembrandt retratado aos pais pela expressão do rosto. Mas, afinal, como ela teria caracterizado essa expressão? Para isso, Rieli falou em tristeza, preocupação, sofrimento. Ora, não seria por outra coisa que ela teria conseguido reconhecer essa expressão senão pelo sentimento. De outra forma, para efeito de reconhecimento, uma expressão facial não poderia ser outra coisa que um sentimento. Teria sido pelo reconhecimento da expressão-sentimento no personagem retratado que Rieli se teria remetido aos pais. Rieli estaria, então: se remetendo aos pais a partir do reconhecimento de uma expressão-sentimento no personagem do quadro. Na verdade, quando Rieli afirma ver o personagem como alguém tomado por preocupações cotidianas, parece já estar falando dos próprios pais tentando criá-la, sinalizando que, muito provavelmente, essa lembrança não apenas se teria seguido imediatamente ao reconhecimento da expressão-sentimento no rosto do personagem, como

também teria aderido a ela, de modo definitivo, em sua experiência. Seria fácil imaginar que, evocados os pais, Rieli abandonaria a imagem para permanecer apenas com eles. No entanto, mesmo depois disso, suas menções não parecem privilegiá-los, permanecendo aplicáveis também ao "Rembrandt" à sua frente. De fato, Rieli parece retomar claramente esse "Rembrandt", ao falar de seu "olhar profundo", mesmo após a menção aos pais. Dizendo de outro modo, as expressões paternas e "rembrandtianas" parecem definitivamente fusionadas, para ela, em sua experiência. Rieli estaria, então: experienciando, de modo fusionado, a figura do Rembrandt e a lembrança dos pais.

Recordemos ainda a fala de Rieli sobre o sentimento marcante atribuído ao personagem, um sentimento que, segundo ela, "vai ficar", "do tipo que ensina uma pessoa para o resto da vida". Com essas falas, o comprometimento de Rieli parece atingir seu ápice. Em quem ficaria esse sentimento? a quem ele poderia ensinar para o resto da vida? A verdade é que Rieli fez afirmações que não poderiam ter sido feitas de outro modo que a partir de si mesma. Não seria senão dentro de si que esse sentimento poderia ter ficado para sempre, como marca indelével. Rieli parece ter conhecido, por si mesma, o sentimento do Rembrandt retratado, assim como deve ter sabido, por si, o sentimento dos pais quando fitava seus olhares. O sentimento do "Rembrandt", fusionado ao dos pais, seria também seu próprio sentimento. A experiência de Rieli parece poder ser descrita dizendo que ela estaria, então: ressentindo, em si mesma, uma expressão-sentimento marcante, descrita como de preocupação, de sofrimento, a partir do reconhecimento dessa expressão no Rembrandt retratado, remetendo-a também aos pais perdidos e revelando um sentimento de essência unívoca, mas de pertinência difusa, ambígua, calibrada entre o personagem, ela mesma e os pais, permitindo dar saída da conclusão de seu contato com a imagem pelo ramo "5-A" do conhecido diagrama estético, o que qualifica esteticamente esse contato, em detrimento da denominação "feia" dada, por ela, à imagem.

O quadro a seguir (Quadro 30) compila os códigos conseguidos para a experiência de Rieli com imagem correspondente a detalhe de autorretrato de Rembrandt.

Quadro 30 – Codificação da experiência de Rieli com imagem correspondente a detalhe de autorretrato de Rembrandt

classificando a imagem como "feia", com hesitação
 reconhecendo tristeza e preocupação no rosto retratado
 associando o olhar do personagem às expressões preocupadas de seus pais quando era criança
 lembrando-se de uma infância marcada por dificuldades financeiras
 vendo o personagem retratado como alguém tomado por preocupações cotidianas
 atribuindo, ao personagem, um sentimento marcante, que "vai ficar", "um sofrimento do tipo que ensina uma pessoa para o resto da vida"
 atribuindo um "olhar profundo" ao personagem

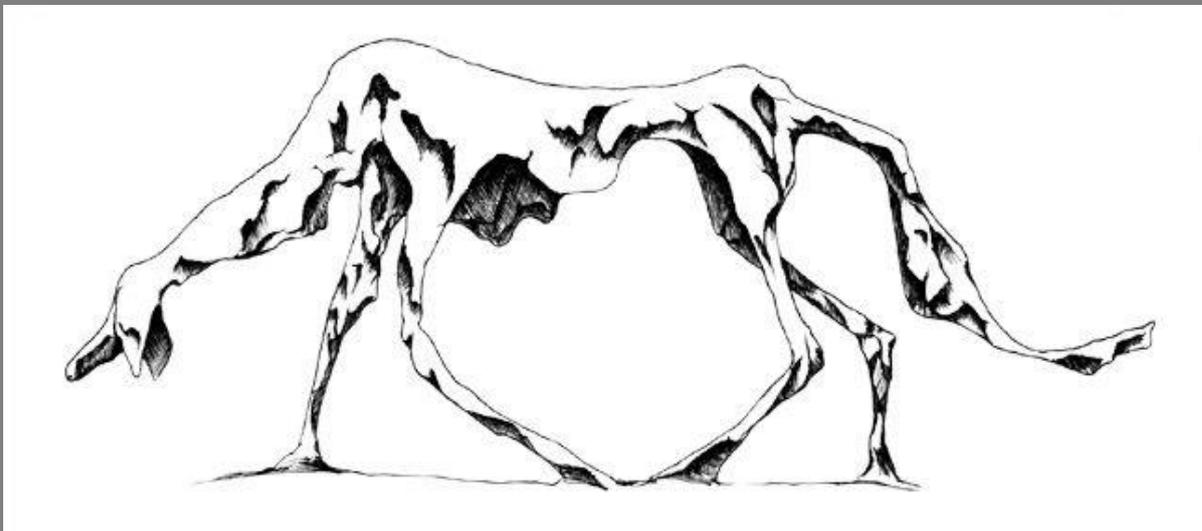
associando a figura do Rembrandt retratado aos pais pela expressão do rosto
 remetendo-se aos pais a partir do reconhecimento de uma expressão-sentimento no personagem do quadro
 experienciando, de modo fusionado, a figura do Rembrandt e a lembrança dos pais

ressentindo, em si mesma, uma expressão-sentimento marcante, descrita como de preocupação, de sofrimento, a partir do reconhecimento dessa expressão no Rembrandt retratado, remetendo-a também aos pais perdidos e revelando um sentimento de essência unívoca, mas de pertinência difusa, ambígua, calibrada entre o personagem, ela mesma e os pais, sinalizando, de modo positivo, um possível contato estético com a imagem

Fonte: elaboração própria.

Das imagens que classificou como "feias", Rilia escolheu falar sobre uma que parece corresponder a *sketch* de escultura de Alberto Giacometti intitulada *Dog*.

Figura 56 - *Sketch* de *Dog*, escultura de Alberto Giacometti, de 1951



Fonte: Boston college personal web server sites¹²⁶.

A primeira expressão que Rilia dirigiu à imagem, assim que a viu e antes mesmo de qualquer manifestação do entrevistador, foi: "coitadinho do cachorro!". Questionada sobre palavras que a imagem inspirava, mencionou "sofrimento" e "solidão". Disse que a imagem a incomodava, que a achava muito triste. Perguntei, então, o que faria alguém se sentir como o personagem da imagem¹²⁷. Rilia respondeu que seria não ter família. Tentando sondar alguma relação entre os sentimentos confessados e o entendimento sobre a imagem, perguntei como ela percebia a consistência do personagem, como seria tocá-lo. Ela respondeu que o achava ossudo e duro. Rilia esteve, então: entendendo o personagem da imagem como um cão; apiedando-se do personagem retratado; reportando sofrimento e solidão à imagem; confessando-se incomodada com a imagem e reportando tristeza à ela; comparando a postura do personagem figurado com a de alguém que não teria família; achando o personagem retratado ossudo e duro.

A espontaneidade e instantaneidade com que Rilia dirigiu piedade ao personagem é um dos sinais que creditam autenticidade à sua expressão. Na verdade, talvez fosse mais fácil encontrar apoios discursivos no sentido de repudiar a figura do cão, "ossudo" e "duro", como ela mesma disse. Para entender isso, basta lembrar de expressões como "tratado como cachorro", "me fez uma

¹²⁶ Disponível em: <http://www2.bc.edu/~doherty/web_site/images/Giacometti's%20Dog.jpg>. Acesso em: 9 nov. 2013.

¹²⁷ Supor que a proposição desse tipo de variação imaginativa pudesse ter favorecido uma identificação com os personagens retratados seria errôneo; não só porque os participantes deram, antes mesmo dessa proposição, sinais dessa identificação ou desidentificação, mas também porque houve respostas negativas a esse mesmo tipo de provocação: enquanto Tanaro e Rilia responderam positivamente, Nacóia e Doaldi responderam negativamente; Rieli não precisou, sequer, ser provocada nesse sentido, e Zazila esquivou-se desse tipo de provocação.

cachorrada”, “é um cachorro”, que parecem permitir o repúdio ao “cão sarnento”, ao “cão sem dono”. Ou seja, é difícil imaginar que Rilia se teria deparado com o mesmo tipo de restrição discursiva possível para a experiência de Dolando, Zazila, Izparo, todos com a imagem de Portinari, pois é razoável supor que haveria muito mais censura a uma confissão de repulsa e/ou indiferença por seres humanos em calamidade que por uma figura canina "ossuda" e "dura", que em nada lembraria qualquer mascote que Rilia pudesse já ter adotado ou visto em algum desenho animado. Mas, para dirigir piedade ao personagem, Rilia teria de atribuir-lhe algum sentimento. Os sentimentos que reportou foram: sofrimento, solidão, tristeza. Rilia estaria, então: se apiedando do personagem retratado, por perceber ao menos um dos seguintes sentimentos: sofrimento, solidão, tristeza, senão todos eles.

Rilia confessou-se incomodada com a imagem, isto é, houve um sentimento que, claramente, reportou a si mesma. Se é verdade que Rilia teria de atribuir sentimentos ao personagem para apiedar-se dele, não seria falso que poderia ter reportado esses sentimentos também a si mesma; já que relacionar as palavras "sofrimento" e "solidão" à imagem ou dizer que ela é muito triste não deixa claro o entendimento sobre a localização desses sentimentos: se nela mesma, se no personagem que lhe despertou pena, se em ambos. No entanto a comparação dramática com que caracterizou o sentimento percebido no personagem, equiparando-o ao sentimento de não ter família, vem trazer luz a essa questão. Provavelmente, para Rilia, assim como para qualquer criança, sabidamente mais dependente dos outros, não ter família seria a coisa mais triste, a punição máxima do abandono. Trata-se de uma declaração autoconfessional, impossível de ser feita senão a partir de si mesma; isto é, Rilia não teria como fazer tal comparação vendo o sentimento apenas exteriormente a ela, apenas no personagem, mas teria de fazê-la a partir do próprio sentimento. Em outras palavras, a imagem a teria feito sentir-se como alguém que não tivesse família. Trata-se também, portanto, de um indicador do quanto a imagem a teria tocado. Assim, os sentimentos mencionados: incômodo, sofrimento, solidão, tristeza, seriam, muito provavelmente, também sentimentos seus. Rilia estaria, assim: sendo levada a um sentimento parecido com o de imaginar-se sem família, provavelmente coincidente com pelo menos um dos sentimentos mencionados: incômodo, sofrimento, solidão e tristeza, senão todos eles.

Imaginando que Rilia estivesse, na parte inicial da entrevista, dirigindo, ao personagem da imagem, o sofrimento e a solidão mencionados, impressiona a possibilidade de justaposição desses sentimentos respectivamente com a confissão de incômodo e a privação de companhia familiar imaginada para si mesma na sequência. É preciso admitir que a diferença entre incômodo e sofrimento, seja pelo dicionário, seja pelo discurso comum, é mais uma questão de intensidade que de qualidade. O que seria o sofrimento senão a intensificação de um incômodo? O que poderia ser o

incômodo senão, ao menos, o início de um sofrimento? E a privação de companhia familiar? Não seria uma instância da solidão? Muito provavelmente, Rilia estivesse falando, ao mesmo tempo, de si mesma e do personagem retratado ao mencionar sentimentos. Dessa forma, sua experiência pode ser sintetizada dizendo que ela estaria: se apiendendo do personagem e se incomodando com o sofrimento, a solidão e a tristeza percebidos nele, mas a partir de si mesma, num sentimento ambíguo tanto em sua essência, calibrada entre necessidade de proteger e ser protegida, quanto em sua pertinência, calibrada entre ela mesma e o personagem, permitindo concluir a avaliação de sua experiência pelo ramo "5-A" do sabido diagrama estético, o que corresponde à positivação estética de seu contato com a imagem do cão estilizado, em contraste com a classificação "feia" dada à imagem.

O quadro a seguir (Quadro 31) compila os códigos conseguidos para a experiência de Rilia com a imagem de *sketch* da escultura de um cachorro, de Alberto Giacometti.

Quadro 31 – Codificação da experiência de Rilia com a imagem de *sketch* de escultura de Alberto Giacometti

entendendo o personagem da imagem como um cão
apiedando-se do personagem retratado
reportando sofrimento e solidão à imagem
confessando-se incomodada com a imagem e reportando tristeza à ela
comparando a postura do personagem figurado com a de alguém que não teria família
achando o personagem retratado ossudo e duro

apiedando-se do personagem retratado por perceber ao menos um dos seguintes sentimentos: sofrimento, solidão, tristeza, senão todos eles
sendo levada a um sentimento parecido com o de imaginar-se sem família, provavelmente coincidente com pelo menos um dos sentimentos mencionados: incômodo, sofrimento, solidão e tristeza, senão todos eles

apiendendo-se do personagem e incomodando-se com o sofrimento, solidão e tristeza percebidos nele, mas a partir de si mesma, num sentimento ambíguo tanto em sua essência, calibrada entre necessidade de proteger e ser protegida, quanto em sua pertinência, calibrada entre ela mesma e o personagem, sinalizando, de modo positivo, um possível contato estético com a imagem

Fonte: elaboração própria.

Numa síntese do ocorrido nos contatos com imagens classificadas como "feias", o resultado aproxima-se consideravelmente do esperado: em mais da metade das experiências, há apuração estética positiva, como é possível ver na tabela a seguir (Tabela 6). Esse resultado mostra como seria possível, ao experimento de Ishizo e Zeki (2011), levar, para um "escaneamento do feio", experiências esteticamente impertinentes a esse feio.

Tabela 6 - Sumário de experiências do Fluxo "A" com imagens classificadas como "feias"

PARTICIPANTE	IMAGEM	APURAÇÃO
Dolando	Figura 53 - Cândido Portinari: Retirantes, 1936. Pintura	Afirmação estética
Zazila	Figura 53 - Cândido Portinari: Retirantes, 1936. Pintura	Afirmação estética
Izparo	Figura 53 - Cândido Portinari: Retirantes, 1936. Pintura	Negação estética
Tanaro	Figura 54 - Franz von Stuck: Lúcifer, 1891. Pintura	Afirmação estética
Nacóia	Figura 54 - Franz von Stuck: Lúcifer, 1891. Pintura	Negação estética
Doaldi	Figura 55 - Rembrandt Harmenszoon van Rijn: Autorretrato, 1659. Pintura (detalhe)	Negação estética
Rieli	Figura 55 - Rembrandt Harmenszoon van Rijn: Autorretrato, 1659. Pintura (detalhe)	Afirmação estética
Rilia	Figura 56 - <i>Sketch</i> de Dog, escultura de Alberto Giacometti, de 1951	Afirmação estética

Fonte: elaboração própria.

Há ainda os códigos passíveis de serem apurados a partir de atitudes isoladas dos participantes no exato instante de classificação de imagens das quais não falaram em específico, mas pelas quais deixaram algumas pistas importantes.

Tomemos as imagens a seguir ilustradas (Figura 57 e Figura 58).

Figura 57 - Bebê sorrindo



Fonte: sobreavida.com.br¹²⁸.

¹²⁸ Disponível em: < <http://www.sobreavida.com.br/wp-content/uploads/2012/01/fotos-de-bebes-lindos-141.jpg>>. Acesso em: 9 nov. 2013.

Figura 58 - Criança sorridente correndo em campo florido



Fonte: <http://2.bp.blogspot.com>¹²⁹.

Em relação à imagem de um bebê sorrindo (Figura 57), por exemplo, Tanaro deixou entrever a razão pela qual a classificou como "bonita" quando disse, sorrindo: "é um neném", como se a classificação da imagem fosse óbvia por causa disso, por causa do que retratava, como se dissesse: "como posso dizer que não é bonita?", deixando subentendida sua submissão a uma interdição discursiva que o proibiria de classificar essa imagem de outro modo, que o impediria de dizer que bebês sorrindo não seriam "bonitos". Afinal, dizer que não acha um bebê sorrindo necessariamente "bonito" não poderia até mesmo ser uma forma de contrapropaganda indesejável para um rapaz que, na entrevista sobre a imagem da praia (Figura 51), mostrou-se tão preocupado com a vida afetiva? A mesma restrição parece ter dirigido a denominação "bonita" dada à imagem de criança correndo, feliz, em um campo florido (Figura 58), pois deixou claro que a denominação foi dada a partir do valor atribuído ao que estava representado. Tanaro estaria, então: classificando imagens de crianças sorrindo como "bonitas" porque não se poderia dizer que crianças sorrindo, felizes, não seriam "bonitas".

E por quê mais Zazila teria mostrado hesitação na demora para classificar a imagem do bebê com "tanto faz"? Sendo difícil imaginar que poderia ter pensado em defini-la como "feia", o mais

¹²⁹ Disponível em: <<http://2.bp.blogspot.com/-WXUP6t-mfvY/TsRmGPh3wAI/AAAAAAAAAEI/ZoUVGfalKes/s400/1312932300271.jpg>> Acesso em: 9 nov. 2013.

provável é que teria precisado de tempo e coragem para romper com o senso comum e assumir, para si mesma e seu interlocutor, que, apesar do retratado, a imagem não lhe teria tocado ou sido significativa.

No mais, Tanaro deu ainda mais um indicador de classificação por sujeição discursiva. Antes de dar sua definição para a imagem de Portinari (Figura 53), perguntou, ao entrevistador, se ela tratava-se de uma obra de arte, com olhar desconfiado e postura de resguardo, parecendo aguardar a resposta do entrevistador para dar seu parecer. Somente quando respondi positivamente à sua pergunta, definiu a imagem como "bonita". Tanaro estaria, assim: classificando a imagem de Portinari como "bonita" a partir da resposta positiva do entrevistador sobre ela ser uma obra de arte.

Em suma, Tanaro estaria: deixando entender que algumas de suas classificações "bonitas" foram sujeitadas a interdições discursivas. Foucault (1999, p. 9-20, 33-41) fala dessas interdições, seja pela noção de loucura, seja pela noção de vontade de verdade e as disciplinas. Por um lado, poderia ter parecido coisa de louco recusar-se a classificar, como bonitas, as imagens de um bebê ou de uma criança correndo num campo florido. Por outro, poderia causar constrangimento admitir, como feia, uma imagem classificada como arte pelas autoridades do assunto. O quadro a seguir (Quadro 32) resume os códigos de interdição de discurso nos depoimentos de Tanaro.

Quadro 32 - Códigos de interdição de discurso nos depoimentos de Tanaro

<p>com imagem de bebê sorrindo (Figura 57) e imagem de criança sorridente correndo em campo florido (Figura 58):</p> <p>classificando imagens de crianças sorrindo como "bonitas" porque não se poderia dizer que crianças sorrindo, felizes, não seriam "bonitas"</p>
<p>com imagem de Portinari (Figura 53):</p> <p>classificando como "bonita" a partir da resposta positiva do entrevistador sobre ela ser uma obra de arte</p> <p>deixando entender que algumas de suas classificações "bonitas" foram sujeitadas a interdições discursivas</p>

Fonte: elaboração própria.

É ainda interessante comparar a postura de Tanaro com a de Rília ou Zazila. Rília classificou com "tanto faz", sem hesitação, a maior parte das imagens classificadas como "bonitas" pela maioria. Zazila fez o mesmo com três dessas imagens, inclusive com a do bebê sorrindo (Figura 57). Isso mostra não só as diferenças de sujeição às redes de memória, como também que, por razões diversas, pode haver momentos de escape das mesmas, como explicado por Teixeira (2005, p. 181).

Passemos à imagem de um suposto canoeiro (Figura 59), a seguir ilustrada.

Figura 59 - Agence France Press: canoeiro em Jacarta, possivelmente 2005. Fotografia. Indonésia



Fonte: api.ning.com¹³⁰.

Tendo classificado essa imagem como "bonita", Doaldi justificou-se dizendo que, "bonito", era o que ele, o canoeiro da imagem, estava fazendo: limpando o rio. Enquanto o depoimento de Tanaro traz, à baila, a questão da interdição discursiva, a declaração de Doaldi traz a questão da interferência dos saberes pretensos e pressuposições, em detrimento das possibilidades do ver. Assim como a transformação e o vôo teriam sido enxertados, por Rieli, na imagem da borboleta (Figura 52), a limpeza do rio seria uma introjeção de Doaldi na imagem do canoeiro.

Como vimos, Rieli só poderia ter falado em vôo a partir do saber e/ou senso comum, e/ou a partir de imagens de vôo desdobradas, em sua imaginação, a partir desse saber; imagens que se mostram como provável apoio de seu sentimento de "liberdade/felicidade"; sentimento que, sem extrapolar a imagem ou romper com sua estaticidade, solidez, materialidade, provavelmente, só poderia ser bem posicionado no azul, como fez Rilia, senão na postura marcante e solene das asas-braços abertos da borboleta, o que não corresponderia à mobilidade pela qual Rieli parece ter explicado esse sentimento. Dessa forma, Rieli estaria: muito provavelmente, estabelecendo saberes como ponto de partida para sua experimentação da imagem.

Quanto a Doaldi, dizer que o canoeiro estaria limpando o rio porque este estava cheio de lixo e havia uma cesta em sua canoa é tão aceitável quanto dizer que ele estaria jogando o lixo no rio,

¹³⁰ Disponível em: < <http://api.ning.com/files/LRN63WVLF9iU8NUr7tOTF22V1YX0gBywM83eG4ABbH2fMIVPLXnpxVgeZRigSShNhNI4m55f68l2-SB89lyUp59pMrQX-t6R/lixo.bmp>>. Acesso em: 9 nov. 2013.

que poderia ter sido trazido na cesta para esse fim. O canoieiro poderia ainda estar, simplesmente, atravessando o rio. Na verdade, olhando bem para a imagem, o canoieiro poderia não ser canoieiro; o rio, não ser rio; e o lixo, não ser ser lixo. Doaldi estaria: classificando a imagem como "bonita" a partir de um valor positivo, aprovável, atribuído ao ato de limpar um rio; ato que, na verdade, corresponderia a um pressuposto que encaminharia de modo unívoco a interpretação, o entendimento, sobre a imagem em detrimento de outras possibilidades.

Dizendo de outro modo, Doaldi e Rieli estariam: classificando como "bonito" a partir de um pressuposto e de um valor ou tomando saberes como ponto de partida para chegar à conclusão de que a imagem seria "bonita". O quadro a seguir (Quadro 33) resume esses códigos referentes à interferência de saberes e valores na leitura de imagens.

Quadro 33 - Códigos de interferência de saberes e valores na leitura de imagens

Rieli com a imagem da borboleta (Figura 52):

muito provavelmente, estabelecendo saberes como ponto de partida para sua experimentação da imagem

Doaldi com a imagem do canoieiro (Figura 59):

classificando a imagem como "bonita" a partir de um valor positivo, aprovável, atribuído ao ato de limpar um rio; ato que, na verdade, corresponderia a um pressuposto que encaminharia de modo unívoco a interpretação, o entendimento, sobre a imagem em detrimento de outras possibilidades

classificando como "bonito" a partir de um pressuposto e de um valor ou tomando saberes como ponto de partida para chegar à conclusão de que a imagem seria "bonita"

Fonte: elaboração própria.

Assim como o sumarizado no Tabela 5, que compila as apurações estéticas para imagens classificadas como "bonitas", a informação resumida nos últimos dois quadros (Quadro 32 e Quadro 33) mostra o risco, que uma experiência como a de Ishizo e Zeki (2011) corre, de levar a mapeamento experiências tomadas como "belas" por razões não necessariamente estéticas do ponto de vista da teoria.

Na verdade, a imagem do canoieiro rendeu bons indicadores dessas outras possibilidades de interpretação com outros participantes. A primeira expressão que Rilia, por exemplo, dirigiu a essa imagem foi a pergunta: "o que é?"¹³¹, classificando-a como "feia". Nisso, ela estaria: mostrando dificuldade em interpretar a imagem do canoieiro. Já Nacóia, em face da mesma imagem, chegou a fugir das categorias prestabelecidas para o experimento, disparando a expressão "interessante",

¹³¹ Nesse sentido, como resposta, recebeu minha escusa, pois entendi que não poderia influenciar sua interpretação da imagem.

antes de mais nada, até decidir classificar a imagem com "tanto faz". Com isso, Nacóia deixou evidente o conflito entre sua relação com a imagem e a classificação dada para ela: como algo interessante poderia "tanto fazer"? Dessa forma, ela estaria: mostrando conflito entre a classificação "tanto faz" e o parecer "interessante"; ambos dirigidos à imagem.

Mas é com Zazila, que também classificou a mesma imagem com "tanto faz", que esse tipo de conflito parece ainda mais potente. Zazila disse que a imagem era "bonita" e "feia". Distinguiu o personagem. Reconheceu o lixo, mas, concomitantemente, viu, nele, o que seria uma espécie de cidade muito populosa. Disse que a imagem era interessante, mas não lhe despertava grandes sentimentos. Zazila estaria, então: distinguindo o personagem; vendo a imagem como "bonita" e "feia"; reconhecendo lixo e cidade populosa num mesmo espaço de imagem; achando a imagem interessante; afirmando não ser grande o sentimento pela imagem.

Parece evidente que a imagem dividiu Zazila. Quem não quiser admitir um novo espaço-tempo na visão de um personagem humilde navegando no lixo em concomitância com a visão de um gigante cortando a cidade, terá de admitir essa dupla visão como ambiguidade no "pensado + sentido" da experiência; isto é, se o contato de Zazila com a imagem não puder ser positivamente apurado do ponto de vista estético pelo ramo "2-A" do já conhecido diagrama estético, poderá ser pelo ramo "4-A" do mesmo diagrama. A classificação "tanto faz", dada à imagem, entra em conflito com absolutamente tudo quanto Zazila disse sobre ela, pois a participante foi além de simplesmente denominá-la como "interessante", deixando pistas claras da razão disso na ambiguidade com que viu a imagem, também presente na qualificação "bonita e feia" dirigida a ela. Zazila estaria, dessa forma: mostrando conflito entre a classificação "tanto faz", dada à imagem, e os elementos de ambiguidade e interesse presentes em seu depoimento e dirigidos também à imagem.

No mais, o fato de Zazila ter dito que a imagem não lhe despertou grandes sentimentos, não autoriza dizer que esses sentimentos tenham sido necessariamente irrelevantes, pois, como vimos, mesmo nos casos com a imagem da praia em que os participantes menosprezaram seus sentimentos por ela, foi preciso admitir, para maior parte deles (Dolando e Izparo), que esses sentimentos tiveram força suficiente para sustentar um desejo de alcançar um lugar como retratado na imagem. Se lembrarmos que eles, além de afirmar debilidade de sentimento pela imagem da praia, disseram que ela não lhes despertou qualquer curiosidade, será preciso admitir que, tendo Zazila qualificado a imagem do canoieiro como "interessante", seu sentimento por essa imagem não poderia ser considerado menor que os respectivos sentimentos de Dolando e Izparo pela imagem da praia e, ainda menos, que o seu próprio sentimento por essa mesma imagem - da praia. Nesse sentido, vale lembrar que, enquanto Dolando e Izparo dirigiram intenções de usufruição do lugar retratado na imagem da praia, Zazila não fez o mesmo, muito menos com a imagem do canoieiro, mas mostrou,

por esta, mais consideração que Dolando, Izparo ou ela mesma pela imagem da praia. Zazila pareceu ancorada ao jogo que a imagem lhe teria proposto; até porque seria difícil imaginar que pudesse ter dirigido desejo usufrutivo a uma retratação unívoca de lixo e degradação. Assim, Zazila só poderia estar: se interessando pela imagem a partir da visão ambígua que ela lhe teria dado, dividindo-se a ponto de tomar a imagem como "bonita", "feia" e interessante, deixando entender que a classificação "tanto faz" dada à imagem seria mais uma soma de anulação recíproca de valores opostos que um indicador de indiferença pela imagem.

Vejamos ainda em que circunstâncias Tanaro classificou a imagem correspondente à pintura "Tempestade de Neve", de Josef Mallord William Turner (Figura 60).

Figura 60 - Josef Mallord William Turner:
Tempestade de Neve (Aníbal e seu exército cruzando os Alpes), 1812. Pintura



Fonte: upload.wikimedia.org¹³².

Sobre essa imagem, Tanaro afirmou ter reconhecido um ambiente conturbado, com pessoas perambulando. Disse ter pensado na época da escravidão. "Parece um vento, um temporal, não sei", disse. Segundo ele, a imagem despertou-lhe o sentimento de estar abandonado, desprezado. Para Tanaro, o sentimento em relação a essa imagem foi mais forte que em relação à imagem que classificou como "bonita" e sobre a qual falou: a da praia (Figura 51), lembremos. Arrolou as palavras "pesadelo" e "desconforto" para a imagem. Tanario estaria, dessa forma: reconhecendo ambiente

¹³² Disponível em: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f4/Joseph_Mallord_William_Turner_081.jpg>. Acesso em: 9 nov. 2013.

conturbado e pessoas perambulando; remetendo-se à escravidão; de modo incerto, identificando vento, temporal; afirmando sentimento de estar abandonado, desprezado; admitindo mais relevância de sentimento que em relação à imagem classificada como "bonita" sobre a qual falou; associando com pesadelo, com desconforto.

Olhando para esses códigos, a fruição de Tanaro parece dirigida num único sentido de desagrado em relação à imagem, mas, então, o que o teria impedido de seguir o senso comum de associar o desagradável ao "feio", deixando, para a imagem, a denominação "tanto faz"? Se Tanaro tivesse imaginado, assim como fez com a imagem de Portinari (Figura 53), que a imagem de Turner corresponderia a uma obra de arte, poderia ter ficado constrangido em falar dela como "feia", encontrando, no "tanto faz", sua forma de falar da imagem como "feia" sem entrar em conflito com o possível status de obra de arte da imagem. Poderia ainda ser que Tanaro houvesse encontrado, na própria imagem, algum elemento que o tivesse impedido de simplesmente lançá-la ao campo do "feio". Lembremos que Tanaro admitiu que o sentimento pertinente a essa imagem foi mais forte que o reportado à imagem da praia. Como algo pode ser emocionalmente mais relevante que a necessidade de reconciliação amorosa trazida pela imagem da praia e "tanto fazer"? Essa desunidade é, possivelmente, a coisa mais conotativa do afeto em relação à imagem. Se esse afeto não se deu em função do próprio contato com a imagem, deu-se pelo impasse na classificação, na indecisão entre dizer que a imagem seria "bonita" porque talvez fosse uma obra de arte e dizer que seria "feia" porque reunia valores negativos. De todo modo, Tanaro estaria: revelando um conflito entre a classificação "tanto faz", dada à imagem, e elementos de seu depoimento que contam com denominações fortes - como "pesadelo" - e mesmo um "não sei" para caracterizarem a imagem.

Ainda Izparo e Rieli hesitaram em classificar, respectivamente, o Lúcifer de von Stuck (Figura 54) e o Laoconte de El Greco - ilustrado na próxima figura (Figura 61) - com "tanto faz". Ambos estariam: hesitando em classificar com "tanto faz".

Assim, parece possível sintetizar que esses participantes estariam: deixando entender que a classificação "tanto faz" dada a algumas imagens corresponderia mais à indecisão que à indiferença.

Figura 61 - El Greco: Laoconte, 1810-1814. Pintura



Fonte: abcgallery.com¹³³.

¹³³ Disponível em: <<http://www.abcgallery.com/E/elgreco/elgreco11.JPG>. Acesso em: 9 nov. 2013.

O quadro a seguir (Quadro 34) resume os códigos de conflito e/ou dúvida apurados com a classificação "tanto faz".

Quadro 34 - Códigos de conflito e/ou dúvida com a classificação "tanto faz"

Nacóia com a imagem do canoeiro (Figura 59):

mostrando conflito entre a classificação "tanto faz" e o parecer "interessante"; ambos dirigidos à imagem

Zazila com a imagem do canoeiro (Figura 59):

distinguindo o personagem

vendo a imagem como "bonita" e "feia"

reconhecendo lixo e cidade populosa num mesmo espaço de imagem

achando a imagem interessante

afirmando não ser grande o sentimento pela imagem

mostrando conflito entre a classificação "tanto faz", dada à imagem, e os elementos de ambiguidade e interesse presentes em seu depoimento e dirigidos também à imagem

interessando-se pela imagem a partir da visão ambígua que ela lhe teria dado, dividindo-se a ponto de tomar a imagem como "bonita", "feia" e interessante, sinalizando, de modo positivo, um possível contato estético com a imagem, deixando entender que a classificação "tanto faz" dada à imagem seria mais uma soma de anulação recíproca de valores opostos que um indicador de indiferença pela imagem

Tanaro com a imagem da tempestade (Figura 60):

reconhecendo ambiente conturbado e pessoas perambulando

remetendo-se à escravidão

de modo incerto, identificando vento, temporal

afirmando sentimento de estar abandonado, desprezado

admitindo mais relevância de sentimento que em relação à imagem classificada como "bonita" sobre a qual falou

associando com pesadelo, com desconforto

revelando um conflito entre a classificação "tanto faz", dada à imagem, e elementos de seu depoimento que contam denominações fortes, como "pesadelo", e mesmo um "não sei" para caracterizarem a imagem

Izparo com a imagem de Lúcifer (Figura 54):

hesitando em classificar com "tanto faz"

Rieli com a imagem de El Greco (Figura 61):

hesitando em classificar com "tanto faz"

deixando entender que a classificação "tanto faz" dada a algumas imagens corresponderia mais à indecisão que à indiferença

O resultado do Quadro 34 mostra como seria possível ao experimento de Ishizo e Zeki (2011) levar, para um escaneamento do indiferente, experiências que, na verdade, poderiam envolver indecisão; experiências potencialmente estéticas.

É também muito interessante o que é possível apurar de uma sequência de comentários de Izparo para diferentes imagens a seguir colocadas, a saber: a imagem de um filhote de gato (Figura 62), a imagem de um castelo cor-de-rosa (Figura 63) e a imagem de rochas em preto e branco (Figura 64), todas classificadas como "bonitas" por ele.

Figura 62 - Filhote de gato



Fonte: papeldeparede.fotosdahora.com.br¹³⁴.

¹³⁴ Disponível em: <http://papeldeparede.fotosdahora.com.br/wallpaper/02Animais//gatinho_branco.gif>. Acesso em: 9 nov. 2013.

Figura 63 - Castelo cor-de-rosa



Fonte: 3.bp.blogspot.com¹³⁵.

¹³⁵ Disponível em: < <http://3.bp.blogspot.com/-FkKEwihUFeE/UPIivHgr2BI/AAAAAAAAAEoo/leQ-69EGyxo/s1600/castelo+disney.jpg>>. Acesso em: 9 nov. 2013.

Figura 64 - Rochas



Fonte: i.olhares.com¹³⁶.

Sobre a imagem do filhote de gato (Figura 62), Izparo disse: "bonito, mas não mexe com a pessoa". Pela a imagem de um castelo cor-de-rosa (Figura 63), admitiu não haver emoção correspondente. Izparo estaria, então: confessando falta e/ou irrelevância de sentimento para imagens classificadas por ele mesmo como "bonitas".

Contudo, sobre a imagem das rochas (Figura 64), em preto e branco, também classificada por ele como "bonita", disse: "bonita de verdade", confessando que ela mexeu com sua emoção, que seu sentimento em relação a ela foi forte. Segundo ele, essa imagem lhe interessou muito. Disse haver mistério nela, algo mais a ser descoberto. Izparo estaria, assim: confessando relevância de sentimento pela imagem; apurando mistério na imagem, algo a ser descoberto. "Parece um trabalho humano", disse. No uso do verbo "parecer", Izparo teria vislumbrado uma intenção humana sem deixar de admitir a possibilidade de sua inexistência, afirmando, na verdade, uma dúvida. Izparo estaria, dessa forma: vislumbrando uma intenção humana e admitindo, ao mesmo tempo, a possibilidade de sua inexistência e, com isso, afirmando uma dúvida, uma ambiguidade, deixando, com isso, entrever uma conclusão positivamente estética sobre seu contato com a imagem pelo ramo "4-A" do conhecido diagrama estético (Figura 16).

¹³⁶ Disponível em: <<http://i.olhares.com/data/big/274/2746371.jpg>>. Acesso em: 9 nov. 2013.

Em suma, Izparo deixou entender que não aplicou a mesma noção de "bonito" às imagens e que possuía, ao menos, duas noções diferentes para esse termo: uma que parece se referir ao que o tocaria de verdade e outra associada, muito provavelmente, a um senso comum do "bonito". Izparo estaria, dessa forma: arrolando duas noções distintas de "bonito", as quais estaria aplicando às imagens segundo lhe fossem ou não tocantes.

O quadro a seguir (Quadro 35) resume os códigos sobre diferentes noções de "bonito" em Izparo.

Quadro 35 - Códigos sobre diferentes noções de "bonito" em Izparo

com as imagens do filhote de gato (Figura 62) e do castelo cor-de-rosa (Figura 63):
confessando falta e/ou irrelevância de sentimento para imagens classificadas por ele mesmo como "bonitas"

com a imagem das rochas (Figura 64):

confessando relevância de sentimento pela imagem

apurando mistério na imagem, algo a ser descoberto

vislumbrando uma intenção humana e admitindo, ao mesmo tempo, a possibilidade de sua inexistência e, com isso, afirmando uma dúvida, uma ambiguidade, sinalizando, de modo positivo, um possível contato estético com a imagem

arrolando duas noções distintas de "bonito", as quais estaria aplicando às imagens segundo lhe fossem ou não tocantes

Fonte: elaboração própria.

A conclusão nesse quadro mostra mais um dos riscos da experiência de Ishizo e Zeki (2011): levar, para escaneamento, com a mesma expectativa, experiências igualmente denominadas, mas qualitativamente muito diferentes.

4.1.2 Síntese e Relação de Categorias

Começamos observando, no quadro a seguir (Quadro 36), um compilado dos códigos mais representativos e abrangentes das experiências que não foram esteticamente afirmadas, a despeito de as imagens pertinentes terem sido classificadas como "bonitas".

Quadro 36 - Códigos mais representativos e abrangentes das experiências não afirmadas esteticamente, mas com imagens classificadas como "bonitas"

Doaldi e a imagem da praia:

lembrando-se de lugar já visitado e afetando-se positivamente com isso (se agradando disso), desejando, provavelmente, matar a saudade do vivido nesse lugar visitado e/ou acessar o "a ser vivido" em lugar semelhante; em todo caso, com intuito de desfrutar desses lugares, sinalizando, de modo negativo, um possível contato estético com a imagem

Tanaro e a imagem da praia:

sendo levado a um sentimento correspondente a uma necessidade de resolução amorosa e às referências de seu namoro terminado e sua ex-namorada, que, ou teriam sido retomados por associação opositiva a uma ideia de maravilha e paz comumente relacionada a lugares como o retratado na imagem, ou, justamente, teriam motivado essa oposição, enquanto questões de fundo, dominantes quando da fase que em que foi entrevistado, no que o lugar retratado teria sido visto como instrumento de solução dessa necessidade de resolução amorosa, sinalizando, de modo negativo, um possível contato estético com a imagem

Dolando e a imagem da praia:

sendo motivado por um sentimento pré-construído de merecimento, por seu esforço, a ver o lugar retratado como exemplar de uma ideia de paraíso cuja usufruição serviria como recompensa alinhada com uma sensação de conforto, sinalizando, de modo negativo, um possível contato estético com a imagem

Izparo e a imagem da praia:

sendo lembrado, pela imagem, de uma sensação corporal agradável e conhecida, denominada por ele como "pureza" e "limpeza", a qual gostaria de retomar pelo acesso ao lugar retratado, sinalizando, de modo negativo, um possível contato estético com a imagem

Zazila e a imagem da praia:

repassando associações do senso comum, sendo afetada de modo algum e se interessando de nenhuma forma pela imagem, sinalizando, de modo negativo, um possível contato estético com a imagem

Rieli e a imagem da borboleta:

lembrando-se de que a borboleta sabe voar, desdobrando imagens de mobilidade/vôo pela imaginação e definindo o que sentiu a partir disso como "liberdade/felicidade" ou recorrendo ao senso comum para associar a borboleta à "liberdade/felicidade", sinalizando, de modo negativo, um possível contato estético com a imagem

Fonte: elaboração própria.

Começamos com Doaldi. Segundo o código pertinente, ele estaria se lembrando de um lugar já visitado. Evidentemente, para isso, precisou reconhecer o lugar retratado como uma praia. Esse reconhecimento foi feito por todos os outros participantes que falaram da imagem pertinente, sem qualquer sinal de embaraço, dúvida ou surpresa. Do mesmo modo, Rieli reconheceu a borboleta na

imagem da qual falou. Disso, é possível apurar que todos estiveram: reconhecendo, com facilidade, o retratado na imagem.

Doaldi lembrou-se do lugar visitado. Tanaro lembrou-se da ex-namorada e do relacionamento terminado. Rieli lembrou-se de que a borboleta sabe voar. Dolando e Zazila não se lembraram de nada específico. Izparo recordou-se do filme "Lagoa Azul", mas essa recordação não parece ter participado do sentimento/sensação que o teria ancorado à imagem; ao contrário de Doaldi e Tanaro, cujos sentimentos pertinentes às recordações teriam constituído sua forma de ligação pessoal com a imagem. Dessa forma, parece mais proveitoso dispensar, da reflexão, essa recordação de Izparo, aparentemente solta e isolada tanto em sua experiência quanto em comparação com as outras. Enquanto Doaldi e Tanaro visitaram um episódio específico de suas vidas, Rieli falou do que já viu e aprendeu em algum momento. Doaldi, Tanaro e Rieli parecem ter sido levados a imagens mentais bastante definidas e fundadoras de suas respectivas experiências. Com isso, é possível dizer que estariam: evocando referências ou imagens mentais claras e motivadoras da experiência com a imagem.

Na sequência, o código de Doaldi diz que ele estaria: se afetando positivamente, gostando. O sentimento motivador de sua relação com a imagem teria sido de agrado. Tal parece ser também o caso de Rieli com sua liberdade/felicidade e o de Izparo com o vislumbre de sua sensação de pureza/limpeza. Já o mesmo não parece poder ser dito de Dolando, que teria precisado se reconscientizar de seus esforços para se ver merecedor da recompensa de estar num lugar como o retratado, e, ainda menos, de Tanaro, que deu sinais de ter retomado uma necessidade de resolução amorosa, isto é, de resolver algo desconfortável. Por último, Zazila não pareceu, sequer, ter-se afetado de fato. O sentimento de cada participante, agradando-lhe ou não, possui uma única direção, é uma só coisa, é unívoco, mesmo o de Zazila em sua provável nulidade. Disso, poderia ser sintetizado que cada participante estaria: tendo a relação com a imagem motivada por um sentimento unívoco ou nulo.

Mas, se os sentimentos de Dolando e Tanaro não são agradáveis; e o de Zazila, nulo, o que explicaria a aplicação de termos como "paraíso", "solitude", "paz", "prova da existência de Deus"?

Começemos por Zazila: sem estar governada por um sentimento de fundo, não tendo sido, de fato, tocada pela imagem nem evocado nada verdadeiramente capaz de emocioná-la, que outra opção lhe teria restado, senão recorrer ao senso comum, ao ser instada a falar de sentimentos em relação à imagem?

Quanto a Dolando e Tanaro, se os sentimentos motivadores da relação com a imagem não foram de agrado, porque arrolaram expressões positivas? Não haveria um sentimento positivo em

relação à imagem da praia? Nesse caso, não é possível dizer que seus sentimentos teriam sido agradáveis e desconfortáveis, e, nesse sentido, ambíguos, contraditórios? O que parece ter ocorrido é que esses participantes teriam construído sua relação com a imagem a partir de um sentimento de fundo, motivador dessa relação, mas não o atribuíram à imagem, pois, não tendo sido trazido por ela, estando já em fundo, não teria representado uma modificação. Ao mesmo tempo, não havendo um sentimento motivado de fato pela imagem ou sendo ele irrelevante, teria restado, aos participantes, apenas arrolar noções do senso comum para qualificar a imagem, senão falar de sensações leves eventualmente emergidas, sendo elas o sentimento motivado, que teria sido menosprezado e reportado, pelo participante, à imagem. O cansaço-esforço-merecimento apurado em Dolando, por exemplo, parece ter sido o sentimento de fundo motivador de sua fala, de sua tentativa de construção de uma relação com a imagem, de ligação pessoal com ela, o que o teria feito ver o lugar retratado como prêmio possível. Contudo, desse prêmio em si mesmo, não teria podido mais que vislumbrar uma leve sensação de conforto. Muito provavelmente, foi a essa sensação/sentimento, motivada pela imagem, que Dolando se reportou ao menosprezar o sentimento, sensação que teria sido nula ou insuficiente mesmo para se igualar ao o sentimento motivador, sendo, assim, também incapaz de competir com ele a ponto de dividir Dolando. Essa nulidade e/ou insuficiência teria, então, o obrigado a recorrer a termos do senso comum para qualificar a imagem, pois, para Dolando, o lugar retratado, em si mesmo, não teria podido ser mais que uma mescla de ideia de paraíso e leve sensação de conforto, sendo a oposição a isso e a visão desse paraíso como prêmio a única forma de envolver seu sentimento motivador.

Assim, haveria uma diferença entre o que Dolando reportou à imagem e o que teria preponderado dentro de si mesmo para motivar o desejo de alcançar um lugar como o retratado. Isso poderia levar à falsa ideia de que haveria um contraste estético na experiência de Dolando. No entanto é preciso entender que o contraste, contradição ou ambiguidade que caracterizam uma afirmação estética, segundo o diagrama do capítulo “1 ” (Figura 16), deve dirigir-se para um mesmo ponto. Não é o caso de Dolando: em sua experiência com a imagem da praia, parece ter preponderado, dentro de si, seu sentimento de cansaço-esforço-merecimento, mas o que dirigiu à imagem para qualificá-la foi uma ideia de paraíso, algo que, na verdade, não corresponderia ao sentimento preponderante dentro de si. Então, na imagem, teria visto uma só coisa enquanto, dentro de si, teria visto uma única outra coisa. Dessa forma, não se trataria de cisão num único ponto, mas cisão, separação, desidentificação, entre espectador e imagem, o que parece ser justamente o oposto da fusão preconizada no conceito de paisagem de Dias (2010, p. 123-128, 145). O mesmo pode ser dito em relação a Tanaro. Dessa forma, alguns participantes estariam, então: tendo a relação com a imagem motivada por um sentimento de fundo e arrolando noções positivas e

comuns a ela - provavelmente em face da falta de correspondência ou mesmo oposição percebida entre ela e esse sentimento de fundo.

Na verdade, vale observar que, com exceção de Doaldi, em todas as experiências com imagens classificadas como "bonitas" sobre as quais os participantes falaram em específico, mas reprovadas segundo o conhecido diagrama estético, houve reportação à imagem por meio dessas noções positivas e comuns. Isso acirra a suspeita de que o que motivaria a classificação de imagens como "bonitas" seria justamente a associação com valores comumente positivos, mais um dos riscos possíveis na experiência de Ishizo e Zeki (2011).

Aliás, é interessantíssimo perceber que a maioria dos participantes que arrolaram valores positivos à imagem também estiveram: menosprezando tanto seu sentimento quanto sua curiosidade/interesse por ela. Nesse grupo, enquanto Dolando, Izparo e Zazila deixaram bem claro esse menosprezo, Tanaro apenas inferiorizou seu sentimento pela imagem da praia em comparação com o sentimento confessado pela imagem "feia" sobre a qual falou. Nisso, é possível ver a primeira relação entre categorias, dizendo que esses participantes estariam: provavelmente, arrolando noções comuns em virtude da ausência, irrelevância ou incompatibilidade de sentimento em relação à imagem.

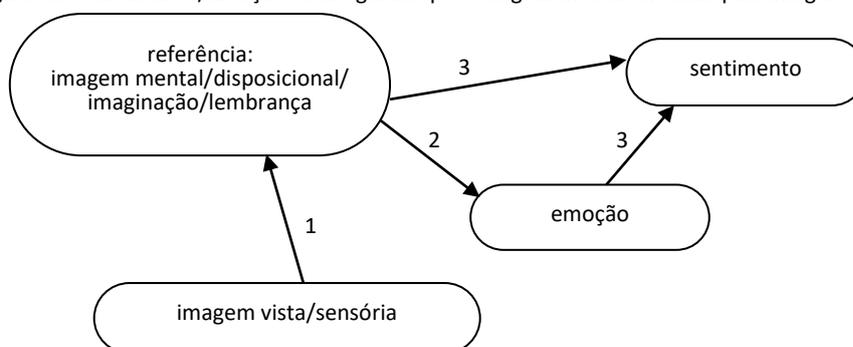
É ainda mais interessante notar que, justamente nos casos em que os participantes valorizaram seu sentimento em relação à imagem, referências e/ou imagens mentais claras e emancipadas puderam ser apuradas¹³⁷. Lembremos: todo o tempo, Doaldi falou do lugar já visitado. Doaldi parece ter-se descolado completamente da imagem vista para estar com sua memória, de modo que a imagem vista teria servido apenas como trampolim para esse lugar recordado, do qual ele não teria retornado, de forma alguma, para a imagem vista. Parece ter sido essa imagem mental, essa memória do lugar visitado, o que teria fixado seu sentimento. Já Rieli parece ter se emancipado de uma outra forma. A partir de um saber, teria criado a imagem mental capaz de fixar seu sentimento, uma imagem também emancipada da imagem vista. A diferença é que, enquanto a imagem de Doaldi parece ser mais memória que imaginação, a de Rieli parece ser mais imaginação que memória, mas ambas parecem livres da imagem vista. A impressão é de que Doaldi poderia ter chegado a seu lugar visitado por qualquer outra imagem de praia e de que Rieli teria usado a imagem da borboleta como índice de um saber a partir do qual teria desdobrado suas imagens de vôo, abandonando a imagem vista. Ambos parecem ter ido além da imagem vista sem voltar a ela,

¹³⁷ Vimos que Izparo evocou o filme "Lagoa Azul", mas que essa evocação não parece ter motivado sua ligação com a imagem. Ademais, a emoção mais provável de sua ligação com ela, a sensação de pureza-limpeza, seria a correspondência mais provável para o sentimento que julgou irrelevante, mas que, ainda assim, teria motivado um desejo de acesso ao retratado.

permanecendo apenas com as imagens produzidas pela memória-imaginação; imagens que, uma vez evocadas e/ou criadas não mais dependeriam do índice da imagem vista para existir. Nisso, haveria mais uma relação de categorias possível de ser sintetizada dizendo que esses participantes estariam: valorizando um sentimento que, na verdade, não seria dirigido à imagem vista, mas apenas às imagens mentais evocadas/criadas, emancipadas dessa imagem.

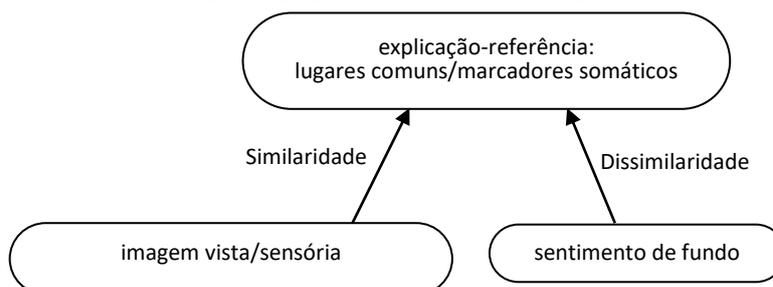
Vale observar como, então, é possível falar de dois grupos a partir dessa amostra de experiências. De um lado, há participantes que menosprezaram o sentimento atribuído à imagem e não reportaram imagens mentais claras, deixando apurar que, ou não não teriam sido tocados, ou teriam sido motivados, na verdade, por um outro sentimento, um sentimento de fundo, anterior ao contato com a imagem e dominante à época da entrevista, sentimento que só pôde ser associado à imagem por oposição, razão pela qual, provavelmente, não o dirigiram a ela, reportando-lhe apenas seus lugares comuns. De outro lado, há participantes que valorizaram seu sentimento reportado à imagem e construíram referências e/ou imagens mentais claras. Nesse caso, apenas essas imagens mentais teriam motivado a emoção e o sentimento, ou seja, eles estariam vinculados a elas e não à imagem vista. Em todo caso, a ligação da imagem vista com o sentimento relevante, ou parece nula, ou parece intermediada por imagens mentais emancipadas da imagem vista e/ou lugares comuns para ela. É o que os esquemas a seguir (Figura 65 e Figura 66) buscam sintetizar.

Figura 65 - Sentimento/emoção sendo gerado por imagem mental evocada pela imagem vista



Fonte: elaboração própria.

Figura 66 - Lugares comuns sendo evocados pela conjunção entre similaridade com a imagem vista e dissimilaridade com o sentimento de fundo



Fonte: elaboração própria.

A experiência de Tanaro é aquela que parece figurar entre os dois grupos. Como vimos, Tanaro não valorizou nem menosprezou o sentimento reportado à imagem da praia, mas apenas o inferiorizou em relação à imagem "feia" da qual falou. Seu sentimento de fundo mostrou-se vinculado a uma referência clara: a ex-namorada. Não podendo esse sentimento ser identificado com a imagem, esta parece ter-se ligado àquele por uma oposição raciocionada.

Dessa forma, a partir do comum entre esses dois grupos, é possível apurar um código-categoria ainda mais amplo e representativo dizendo que os participantes estariam: tendo suas experiências governadas por imagens mentais e/ou sentimentos de fundo, ou por sensações irrelevantes ou nem isso, relegando a imagem vista à coadjuvância.

No mais, com exceção de Zazila, que, como vimos, pareceu não querer, de fato, absolutamente nada com a imagem da praia, e Rieli, com a imagem da borboleta, todos os outros participantes estiveram: desejando acesso ao retratado pela imagem para usufruição.

A tabela a seguir (Tabela 7) sintetiza os códigos-categorias apuradas para experiências com imagens classificadas como "bonitas", mas negadas esteticamente.

Tabela 7 - Códigos-categorias apuradas para experiências com imagens classificadas como "bonitas", mas negadas esteticamente

CÓDIGO-CATEGORIA	PARTICIPANTES					
	Doaldi	Tanaro	Dolando	Izparo	Zazila	Rieli
reconhecendo, com facilidade, o retratado na imagem	X	X	X	X	X	X
evocando referências ou imagens mentais claras e motivadoras da experiência com a imagem	X	X				X
TENDO A RELAÇÃO COM A IMAGEM MOTIVADA POR UM SENTIMENTO:						
unívoco	X	X	X	X	X	X
nulo					X	
de fundo		X	X			
ARROLANDO NOÇÕES POSITIVAS E COMUNS À IMAGEM:				X		X
provavelmente em face da falta de correspondência ou oposição percebida entre a imagem e o que realmente sentiram		X	X		X	
EM RELAÇÃO À IMAGEM, MENOSPREZANDO OU INFERIORIZANDO:						
o interesse/curiosidade			X	X	X	
o sentimento		X	X	X	X	
provavelmente, arrolando noções comuns em virtude da ausência, irrelevância ou incompatibilidade de sentimento em relação à imagem		X	X	X	X	
valorizando um sentimento que, na verdade, não seria dirigido à imagem vista, mas apenas às imagens mentais evocadas/criadas, emancipadas dessa imagem	X					X
tendo suas experiências governadas por imagens mentais e/ou sentimentos de fundo ou por sensações irrelevantes ou nem isso, relegando a imagem vista à coadjuvância	X	X	X	X	X	X
desejando acesso ao retratado pela imagem para usufruição	X	X	X	X		
IMAGEM	Praia	Praia	Praia	Praia	Praia	Borboleta

Fonte: elaboração própria.

Nota: Em cinza médio, relação entre categorias como categoria mais ampla.

O estudo dos códigos-categorias compilados na Tabela 7 ajuda a compreender o que seria preponderante em experiências não estéticas e, ao mesmo tempo, a razão pela qual o senso comum seria tão recorrido nelas e porque as imagens envolvidas teriam sido classificadas como "bonitas".

As razões dessa classificação podem ser ainda mais reforçadas se olharmos para um compilado dos códigos soltos mais abrangentes sintetizados na seção anterior e reunidos no quadro a seguir (Quadro 37).

Quadro 37 - Códigos soltos mais representativos e abrangentes de razões de classificação das imagens como "bonitas" e "tanto faz"

deixando entender que algumas classificações "bonitas" foram sujeitadas a interdições discursivas classificando como "bonito" a partir de um pressuposto e de um valor ou tomando saberes como ponto de partida para chegar à conclusão de que a imagem seria "bonita"

arrolando duas noções distintas de "bonito", as quais estaria aplicando às imagens segundo lhe fossem ou não tocantes

deixando entender que a classificação "tanto faz" dada a algumas imagens corresponderia mais à indecisão que à indiferença

Fonte: elaboração própria.

Os três primeiros códigos desse quadro podem ser agrupados dizendo que os participantes pertinentes estariam: priorizando a recorrência a exaltações, saberes e censuras da memória discursiva para julgar a imagem, em detrimento de um exercício autêntico da sensibilidade. Quanto ao último código, seria possível enunciá-lo de outra forma, dizendo que alguns participantes estariam: tendo sua verdadeira opinião sobre a imagem ocultada pela obrigatoriedade de encaixá-la entre opções ou classes restritas. Com isso, é possível, na busca por categorias, reorganizar o Quadro 37 na tabela a seguir (Tabela 8), que sintetiza questões problematizantes do entendimento acerca da relação com imagens.

Tabela 8 - Categorias relativas a influências na classificação das imagens

CÓDIGO-CATEGORIA	PARTICIPANTES					
	Doaldi	Tanaro	Izparo	Zazila	Nacóia	Rieli
priorizando a recorrência a exaltações, saberes e censuras da memória discursiva para julgar a imagem, em detrimento de um exercício autêntico da sensibilidade	X	X*	X**			
tendo sua verdadeira opinião sobre a imagem ocultada pela obrigatoriedade de encaixá-la entre opções ou classes restritas		X***	X****	X	X	X
IMAGENS	Canoeiro	*Bebê Sorrindo *Correndo em campo florido *Retirantes, de Portinari ***Tempestade, de Turner	**Filhote de Gato **Castelo cor-de-ros ****Lúcifer, de Von Stock	Canoeiro	Canoeiro	Laoconte de El Greco

Fonte: elaboração própria.

Nota: Os asteriscos ao lado dos "X" visam a identificar sobre qual imagem o código-categoria se refere. "X*", por exemplo, indica que o código "priorizando a recorrência a exaltações, saberes e censuras da memória discursiva para julgar a imagem, em detrimento de um exercício autêntico da sensibilidade", em Tanaro, se refere às imagens do bebê sorrindo, da criança correndo em campo florido e dos retirantes "portinarianos".

Passemos, para o momento, à busca de um entendimento mais amplo acerca das experiências aprovadas esteticamente, mas envolvendo imagens classificadas como "feias". Para isso, observemos o quadro a seguir (Quadro 38), que compila os códigos mais representativos e abrangentes dessas experiências.

Quadro 38 - Códigos mais representativos e abrangentes das experiências afirmadas esteticamente, mas com imagens classificadas como "feias"

Dolando e os Retirantes, de Portinari:

sendo levado a um sentimento compartilhado com os personagens retratados, a partir do qual os teria visto por dentro, em sua dor, a ponto de aprová-los, identificando-se¹³⁸ com eles o bastante para os preservar do "feio" admitido na imagem, sinalizando de modo positivo um possível contato estético com a imagem

Zazila e os Retirantes de Portinari:

vivendo um sentimento que teria evoluído de algo entre tristeza e angústia para uma conjugação com algo mais, indefinido, que a teria interessado e empolgado a ponto de reclassificar a imagem como "bela" e redefinir suas noções de "feio" e "belo", numa calibração de valores contrários, sinalizando, de modo positivo, um possível contato estético com a imagem

Tanaro e o Lúçifer de Von Stock:

sendo levado à ambiguidade entre ver o personagem de modo mais externo, como maligno e odioso, temendo-o, rejeitando-o, fugindo dele, e vê-lo por dentro, identificando-se com ele, admitindo-o também como triste, surpreso, decepcionado, perdido, injustiçado, sinalizando, de modo positivo, um possível contato estético com a imagem

Rieli e o autorretrato de Rembrandt:

ressentindo, em si mesma, uma expressão-sentimento marcante, descrita como de preocupação, de sofrimento, a partir do reconhecimento dessa expressão no Rembrandt retratado e remetendo-a também aos pais perdidos, revelando um sentimento de essência unívoca, mas de pertinência difusa, ambígua, calibrada entre o personagem, ela mesma e os pais, sinalizando, de modo positivo, um possível contato estético com a imagem

Rilia e o *sketch* do cão de Giacometti:

apiendando-se do personagem e incomodando-se com o sofrimento, solidão e tristeza percebidos nele, mas a partir de si mesma, num sentimento ambíguo tanto em sua essência, calibrada entre necessidade de proteger e ser protegido, quanto em sua pertinência, calibrada entre ela mesma e o personagem, sinalizando, de modo positivo, um possível contato estético com a imagem

Fonte: elaboração própria.

¹³⁸ Freud (1900/s.d., p. 178, 1923-1925/s.d., p. 7, 17-34, 101-151) e Roudinesco (1994, p. 363-366) deixam entender que, antes de enfrentar o complexo de Édipo, o indivíduo dirige sua energia, sua libido, para os objetos; ama os objetos, o fora de si. De início: a mãe, o pai. Na impossibilidade da posse total desses objetos, aprende, a partir de determinado momento, a direcionar essa energia, esse amor, para si mesmo, isto é, transformar libido objetal em libido narcísica, mas faz isso por meio da identificação, isto é, uma forma de incorporação do objeto a si mesmo. Nesse sentido, a identificação seria um mecanismo de harmonização, apaziguamento, que implicaria a uma forma de dissolução do objeto incorporado e de aprovação deste ao mesmo tempo. Embora Freud pareça se referir à identificação como evento não consciente, que participa da formação do caráter do indivíduo, creio que esse conceito pode lançar luz sobre o entendimento da identificação com imagens, personagens etc.: assim como a identificação a que Freud se refere, creio que a identificação de que falo se dá, necessariamente, sob a égide do afeto dirigido à imagem, de alguma forma de aprovação da mesma, mas, talvez, não necessariamente do modo inconsciente e/ou dissolutivo que parece proposto por Freud. Noutro trecho de sua obra, Freud (1900/s.d., p. 107) alude à identificação exatamente como quero vê-la no exemplo de Dolando e outros adiante: como se colocar no lugar de um outro.

O código mais sintético de Dolando inicia dizendo que ele estaria sendo levado a um sentimento compartilhado com os personagens retratados, a partir do qual os teria visto por dentro. Enquanto, em Dolando, essa comunhão é explicitamente afirmada e indicada defendendo esses personagens do "feio", em Tanaro, Rieli e Rilia, ela fica indicada por expressões quase autoconfessionais. São casos em que existe identificação no sentido de se colocar no lugar de outros que são personagens retratados, vendo-os por dentro, como dizem os códigos de Dolando e Tanaro, ou ressentindo-os a partir de si mesmo, como expresso nos códigos de Rieli e Rilia. Ao mesmo tempo, os personagens foram reconhecidos e designados pelos participantes, que não desataram a falar de si mesmos se esquecendo da imagem como quem adere à alucinação de ser outro, mas apontaram os personagens falando desavisadamente de si próprios. Dolando defendeu os retirantes de serem relegados ao "feio"; Tanaro temeu o Lúcifer; Rilia consternou-se com o cão; Rieli disse que o Rembrandt do quadro tinha um "olhar profundo". Dessa forma, é possível dizer que, em relação ao personagem retratado visto, cada um desses participantes estaria: 1) identificando-se com ele, colocando-se no lugar dele, vendo-o por dentro a partir de si mesmo e 2) apontando-o, vendo-o como diferente de si. Já Zazila compartilharia apenas deste 2º código. Para compreender o caso dela, basta voltar ao Quadro 25 e encontrar o código em que ela reconhece, aponta, os retirantes na imagem de Portinari, mas sem deixar menções de identificação com eles.

O interessante é que parece haver uma correspondência intrínseca entre o apontamento dos personagens e a identificação com eles. É apontando os retirantes para defendê-los que Dolando mostra que, de fato, teria sentido com eles, convertido-se neles e, assim, não teria mais podido os admitir como "feios" sem a pena da autodepreciação. O olhar profundo que Rieli apontou no Rembrandt parece ser outra forma de falar de alguém que guarda um sentimento que que "vai ficar", que é "para o resto da vida", expressões pelas quais Rieli parece ter convertido o personagem em sua guia autoconfessional. A compaixão que Rilia dirigiu ao ser canino, pela qual o apontou, poderia ser perfeitamente justificada pela tristeza e solidão tão pungentes quanto a de uma criança abandonada, sem família, modo pelo qual Rilia, assim como Rieli, parece ter feito do personagem sua via autoexpressiva. Já Tanaro apontou Lúcifer com temor e evitação, destacando a concentração de mal e ódio nos olhos do personagem, ao mesmo tempo em que também pareceu o ter convertido em veículo autoconfessional, vendo-o perdido, triste e decepcionado, equiparando-o consigo mesmo em certo momento da vida.

É possível notar uma diferença entre Tanaro e os demais participantes: enquanto apontamento e identificação parecem fusionados nas experiências dos outros, casos em que, ou a forma do apontamento pressupunha já uma identificação - caso de Dolando -, ou o participante parecia falar da mesma coisa tanto ao apontar o personagem quanto ao mostrar de si mesmo - caso

de Rieli e, quase, como veremos, também o caso de Rilia -, o mesmo não acontece com Tanaro; o que não quer dizer que não haja correspondência entre apontamento e identificação em sua experiência.

Na verdade, o caso de Rilia parece fazer a ponte entre os outros dois e o de Tanaro, pois, já, com ela, é possível perceber uma ligeira diferença entre apontamento e identificação: ao apontar o cachorro, Rilia pareceu tomar uma postura mais protetora, mas revelou necessidade de proteção ao falar dele a partir de si mesma. No entanto vale observar que se tratam de posturas exatamente complementares: é provavelmente por ter visto, no personagem, sua própria vulnerabilidade que ela se teria comiserado dele, ensaiando seu acolhimento na expressão "coitadinho do cachorro", como vimos. Contudo, em Rilia, essa cisão é quase imperceptível, pois, em sua experiência, vulnerabilidade e piedade reforçam-se, sem jogar uma contra a outra. O fato de o cachorro ser ossudo e duro, para Rilia, não parece lhe ter inspirado alguma cisma sequer.

No caso de Tanaro, a correspondência entre apontamento e identificação não é óbvia, pois parece envolver também desidentificação e, assim, ser muito mais sujeita ao estranhamento. Essa desidentificação estaria no temor e evitação com que o participante apontou o Lúcifer, destacando a concentração de mal e ódio nos olhos do personagem. Contudo, essa desidentificação antes complexifica a mencionada correspondência que a impede. Pode parecer estranho, mas o ódio e a tristeza percebidos no personagem podem dar-se reforço mútuo: aprofundar a dor de Lúcifer, entrar nele, seria também uma forma de justificar e medir a força de seu ódio, de sua periculosidade. A indignação de Lúcifer poderia ser o ponto de virada entre tristeza e raiva. Não seria justamente a ferida interna de Lúcifer o que o tornaria tão perigoso? Sua raiva parece fazer ver sua tristeza e vice-versa. De outro modo, elas seriam os pólos, as contrapartes recíprocas, de uma só coisa, como copa e raiz de uma única árvore. Mas, enquanto parece fácil, aos outros participantes, transitar entre dentro e fora do personagem, ser com ele ou apontá-lo, o mesmo não parece ser verdade para Tanaro. No caso dele, parece haver a possibilidade de um choque, uma passagem brusca; ao passo que, na experiência de Rilia, por exemplo, parece ser possível passar, sem sobressalto, do ser protetor ao ser vulnerável e vice-versa, na experiência de Tanaro, não parece possível escapar ao solavanco de encontrar, ao navegar na vulnerabilidade do personagem, um Lúcifer ameaçador ou tombar, repentinamente, nessa mesma vulnerabilidade ao suportar a agressividade desse personagem.

O caso de Tanaro parece ser aquele a partir do qual todos os outros podem ser entendidos, aquele capaz de inspirar a estruturação teórica mais inclusiva, mais abrangente, aquele que faz pensar se não haveria estranhamento e desidentificação nos outros casos e se não caberia uma comparação com os casos em que imagens classificadas como "feias" foram esteticamente

reprovadas. Tragamos, para o instante, esses casos, cujas sínteses experienciais encontram-se no quadro a seguir (Quadro 39).

Quadro 39 - Códigos mais representativos e abrangentes das experiências com imagens classificadas como "feias" e esteticamente reprovadas

Izparo e os Retirantes de Portinari:

muito provavelmente, recorrendo ao sabido, visto e lembrado sobre o tema da imagem para falar dela e referindo sentimentos unívocos, sem contradição, também, muito provavelmente, em obediência a uma formação discursiva comum e, menos provavelmente, a partir de um exercício da própria sensibilidade, sinalizando, de modo negativo, um possível contato estético com a imagem

Nacóia e o Lucifer de Von Stock:

sendo levada a um sentimento unívoco de muito medo pela percepção de uma agressividade intensa, concentrada nos olhos personagem retratado; personagem que não lhe lembrava ninguém e com o qual não se identificava de modo algum; sinalizando, de modo negativo, um possível contato estético com a imagem

Doaldi e autorretrato de Rembrandt:

apontando a "feiúra" e, sobretudo, velhice do personagem como fontes do único e unívoco sentimento que ele lhe teria despertado, a saber, uma repulsa extrema ao ponto de incliná-lo a não ver sentimentos relevantes no personagem; provavelmente, um artifício para excluí-lo de si mesmo, eliminar o ensejo de identificar-se com ele, sinalizando, de modo negativo, um possível contato estético com a imagem

Fonte: elaboração própria.

O código de Nacóia diz que ela não se identificou com o Lúçifer de modo algum. Em Doaldi, a síntese diz que ele chegou mesmo a excluir a possibilidade de ver sentimentos no personagem para garantir sua desidentificação com ele. Juntamente com Tanaro, cada um desses participantes, em relação ao respectivo personagem retratado visto, estaria: desidentificando-se com ele, dirigindo-lhe algum tipo de evitação.

Em comparação com Nacóia, é preciso reconhecer que a desidentificação de Doaldi com o Rembrandt retratado teria avançado para uma espécie de negação do personagem. Enquanto Nacóia reconheceu o ser no Lúçifer de Von Stuck, admitindo, nele, sentimento, atitude, identificando, nele, extrema agressividade e chegando até mesmo a achá-lo interessante, Doaldi pareceu negar o ser do Rembrandt retratado, menosprezando o sentimento do personagem. Assim, em relação ao personagem retratado visto, enquanto Nacóia estaria: reconhecendo, nele, um ser que sente; Doaldi, ao contrário, estaria: menosprezando-o enquanto ser sentimental. Evidentemente, para os participantes identificados com os personagens de suas respectivas imagens-experiências, esse reconhecimento seria tácito.

Já Zazila apenas apontou os personagens, reconhecendo-os como retirantes, mas sem reportar sentimento a eles. Izparo expressou solidariedade com os personagens, dizendo imaginar como estariam se sentindo. No entanto, como vimos, essa expressão não se fez acompanhar por um sinal de engajamento pessoal, deixando a suspeita de sua submissão a uma memória discursiva e da

possibilidade de sua redução a um ato de apontamento sem constituir identificação verdadeira com os personagens.

Esses casos deixam pensar numa espécie de gradação entre inclusão e exclusão dos personagens em que a inclusão máxima se confundiria com uma alucinação¹³⁹ de ser outro - caso em que o participante mostraria indistinção entre si e o personagem -; e a exclusão máxima, com a completa negação de si no personagem ou vice-versa, no que o personagem seria como que reduzido a objeto. Nesses casos extremos, poderia haver uma espécie de anulação do personagem, fosse dissolvido no participante, fosse negado¹⁴⁰ como ser, como possível igual. Essa gradação e o posicionamento dos participantes nela pode ser ilustrada no como no gráfico a seguir (Quadro 40).

Quadro 40 - Gráfico participante x relação com personagens de imagens classificadas como "feias"

Alucinação	Identificação	Reconhecimento do ser	Apontamento	Desidentificação	Negação
	Dolando e os retirantes de Portinari				
			Zazila e os retirantes de Portinari		
	Tanaro e o Lúçifer de Von Stuck				
	Rieli e autorretrato de Rembrandt				
	Rilia e <i>sketch</i> de cão de Giacometti				
			Izparo e os retirantes de Portinari		
	Doaldi e autorretrato de Rembrandt				
	Nacóia e o Lúçifer de Von Stuck				

Fonte: elaboração própria.

Essas gradações de inclusão-exclusão do personagem parecem poder ser relacionadas a conceitos de pertinência estética trabalhados. A experiência de Tanaro com o Lúçifer parece instanciar perfeitamente o estranho em Freud (1976, p. 275-276, 308-313), consistido num jogo entre "autoscopia" e "xenoscopia"¹⁴¹. Em Tanaro, a radicalidade do contraste entre *autós* e *xenon* pode levar a ver experiências tais quais as de Dolando, Rieli e Rilia como exclusivamente

¹³⁹ Entendamos alucinação com Christoph Türcke (2015): uma indiferença entre percepção e representação, que não deixaria espaço para a imaginação. Vale refletir que essa indiferença impossibilitaria a emergência ficcional típica da experiência estética, experiência em que seria preciso algum elemento para colocar em xeque tanto a "verdade" quanto a "falsidade" do que estivesse sendo captado com os sentidos, que jamais poderia corresponder a uma certeza de verdade ou de falsidade, como deixa entender Juan José Saer (2012, p. 2-3) ao dizer que a ficção não pede para ser crível enquanto verdade, mas, sim, como ficção, sem ser, contudo, uma reivindicação do falso. Ela, nas palavras do autor, seria "o meio mais apropriado para tratar as relações complexas entre o verdadeiro e o falso" (SAER, 2012, p. 5). Dizendo de outro modo, na ficção, no espaço-tempo criado na experiência estética, como deixa entender Dewey (2008, 60-62, 97-98, 118, 127, 301-302), temos consciência do papel da própria percepção na sustentação dessa ficção. A ficção jamais poderia estar no engano de tomar algo pelo que não fosse, na ilusão, nem na certeza de tomar algo pelo que fosse objetivamente.

¹⁴⁰ Essa negação pode remeter ao conceito freudiano de projeção, em que uma percepção interna seria suprimida e reingressada na consciência na forma de uma percepção externa (FREUD, 1893-1895/s.d., p. 40), caso em que a desidentificação poderia até mesmo ser entendida como uma espécie de outro da própria identificação.

¹⁴¹ Do grego *autós*: quer dizer mesmo, próprio (NASCENTES, 1955, p. 53). Do grego *xênon*: quer dizer estrangeiro (NASCENTES, 1955, p. 530). Do grego *skop*: raiz de *skopéo*, que quer dizer olhar (NASCENTES, 1955, p. 173). "Autoscopia" quer referir, assim, olhar para si mesmo; e "xenoscopia, olhar para o outro diferente de si mesmo, exterior a si mesmo.

autopertinentes em relação aos participantes. Contudo imaginar o apontamento já como uma “xenoscopia” e ponto inicial ou interseccional com uma possível desidentificação abre espaço para a consideração do estranho também nessas experiências, isto é: haveria algo de estranho em me ver a partir de outro ainda que isso não me chegasse à consciência de forma inteligível¹⁴². Ver-se a partir de outro não seria o mesmo que se ver “lá”, separado de si, ou trazer, para si, para “cá”, esse outro? Não se trataria, então, de uma instância do já referido conceito de paisagem, de Dias (2010)? Ainda olhando para a gradação identificatória-desidentificatória inspirada pela consideração de experiências com imagens classificadas como “feias”, parece impossível evitar a remissiva ao que Vázquez diz sobre objetivação-subjetivação: “na [...] relação estética criadora do homem com a realidade [sic] [realidade], o subjetivo se torna objetivo (objeto), e o objeto se torna sujeito” (1978, p. 56). O autor sugere que é assim que o homem se humaniza, projeta-se fora de si. Tal o que parece ter ocorrido nessas experiências: os personagens teriam objetivado o subjetivo, o sentimento, teriam oportunizado olhar o sentimento como objeto ao mesmo tempo em que, como objetos, como observados, teriam sido subjetivados, feito sujeitos, convertidos naqueles mesmos que os olhavam, numa operação em que olhar seria também ser visto, como provavelmente apostaria Didi-Huberman (1998). O que parece figurar em Dias (2010) e Vázquez (1978) e ser trazido pelos casos estudados é a relação união-distinção na experiência estética, que seria se unir, fundir-se, com um diferente de si, sem se confundir com ele, sem anular a distância dele consigo. Nesse sentido, tanto a união sem distinção quanto a distinção sem união comprometeriam a qualificação estética da experiência. Sendo essa união-distinção uma noção que relaciona, necessariamente, um diferente de si, um outro, cabe ainda trazer o conceito de alteridade como capacidade de “ser outro, colocar-se ou constituir-se outro” (ABBAGNANO, 2007, p. 34-35). Para Deleuze e Guattari, a experiência estética parece ser o que chamam de *devenir sensível*, que definem como “devenir outro continuando a ser o que se é” (1992, p. 229-230). É o que parece ter ocorrido na maior parte das experiências com imagens classificadas como “feias”, mas esteticamente aprovadas, casos em que a identificação com um personagem foi apurada, casos de Dolando, Tanaro, Rieli e Rilia.

Isso levanta a questão de onde estaria esse *alter*¹⁴³ em outras experiências esteticamente aprovadas, como a de Zazila com a imagem dos retirantes de Portinari ou a de Rilia com a da borboleta azul, cuja síntese é a seguir recolocada (Quadro 41) para o momento desta reflexão.

¹⁴² De fato, não chega na maioria das vezes. Lembro-me de como era chamado por alguns estímulos, imagens, antes das leituras sobre estética: havia uma sensação de estranhamento e partilha que nunca me chegava claramente à consciência como forma de autoleitura.

¹⁴³ *Alter* vem do latim e significa o *outro* (ZIMERMAN, 2012, p. 54).

Quadro 41 - Síntese da experiência de Rilia com a imagem da borboleta azul e de Zazila com a imagem da pintura "Retirantes", de Portinari

Rilia e a borboleta azul

sendo levada, a partir do "de-talhamento" do gradiente azul das asas da borboleta representada, a um sentimento de contraste entre liberdade e perda, sinalizando, de modo positivo, um possível contato estético com a imagem

Zazila com a imagem da pintura "Retirantes", de Portinari

vivendo um sentimento que teria evoluído de algo entre tristeza e angústia para uma conjugação com algo mais, indefinido, que a teria interessado e empolgado a ponto de reclassificar a imagem como "bela" e redefinir suas noções de "feio" e "bela", numa calibração de valores contrários, sinalizando, de modo positivo, um possível contato estético com a imagem

Fonte: elaboração própria.

O código de Zazila diz que ela estaria vivendo um sentimento que teria evoluído de algo entre tristeza e angústia para uma conjugação com algo mais, indefinido, que a teria interessado e empolgado a ponto de reclassificar a imagem como "bela". O código de Rilia diz que ela teria sido levada a um sentimento de contraste entre liberdade e perda. Em ambos os casos, há uma calibração do sentimento entre pólos diferenciados e, em certo sentido, até opostos: enquanto Zazila foi do "feio" ao "bela", Rilia parece arremessada entre liberdade e perda. A verdade é que alguma forma de calibração entre diferentes marca todas as experiências esteticamente aprovadas segundo a conhecida árvore estética - até porque trata-se de coincidir com duas das três saídas positivas dessa árvore. São casos em que os participantes estariam: expressando um sentimento ambíguo, senão em sua essência, em sua pertinência. A questão é que, em experiências como a de Dolando com os retirantes "portinarianos", a de Tanaro com o Lúcifer, a de Rieli com o Rembrandt e a de Rilia com o cão giacomettiano, outro participa nessa calibração e é claramente apontado nela. É interessante encontrar esse outro que não está em nenhum dos nós ou saídas dessa árvore ao percorrê-la. Isso faz perguntar se, nas experiências esteticamente aprovadas em que houve apontamento de um diferente de si, mas sem identificação com ele¹⁴⁴, não haveria um outro oculto com o qual essa identificação seria possível, um outro sem referência externa, como simples distância de si mesmo. Dessa forma, a Zazila triste, que achou "feio", medir-se-ia com a Zazila empolgada, que achou "bela", e/ou vice-versa, e a Rilia livre poderia, reciprocamente, medir-se com seu *alter* ameaçado. Nessa hipótese, os casos de Zazila e Rilia poderiam ser entendidos como generalizações dos outros casos. Nessas generalizações, esse *alter* restaria informe, ao passo que, nos outros casos, ele estaria apontado. O levantamento dessa hipótese interessa sobretudo ao estudo dos casos do fluxo "B", em que os participantes foram expostos a imagens pretensamente abstratas.

¹⁴⁴ Rilia apontou a borboleta, mas não foi possível apurar identificação com ela. Se for possível falar do azul como personagem, então esse seria o personagem com que se teria identificado. Zazila apontou os retirantes, mas não foi possível apurar identificação com eles.

O código de Zazila traz ainda algo muito particular à sua experiência, mas de bastante interesse para esta pesquisa, dizendo que ela redefiniu suas noções de "feio" e "bello", o que corresponde a dizer, de modo mais geral, que ela estaria: redefinindo noções em seu contato com a imagem, numa provável espécie de catarse¹⁴⁵. Sua experiência parece tê-la levado a algo indefinido e empolgante, mas ter começado com tristeza e angústia. Continuando a perseguir o código de Dolando, de onde paramos, para comparar e alcançar os outros participantes, veremos a menção ao sentimento de dor para a imagem de Portinari. Comparativamente, Tanaro falou em tristeza e decepção no Lúçifer, já Rieli e Rilia arrolaram sofrimento respectivamente para o Rembrandt e o cachorro. No Quadro 26, é possível lembrar de que Izparo mencionou tristeza, fome, falta de perspectiva e de esperança para a imagem de Portinari. Em relação ao "Lúçifer", Nacóia admitiu medo. Doaldi mostrou repulsa pelo "Rembrandt". Há um traço comum para todas as experiências em que as imagens foram classificadas como "feias". Sendo os sentimentos autênticos ou provindos de um lugar comum, em todas essas experiências, os participantes estariam: levantando valores comumente negativos para a imagem. Tendo sido a maior parte dessas experiências esteticamente aprovadas, apesar da classificação "feia" recebida pelas imagens nelas utilizadas, é bastante razoável propor que a motivação para essa classificação tenha derivado da associação com esses valores negativos, o que constitui mais uma vulnerabilidade imputável a um experimento quantitativamente dirigido como o de Ishizo e Zeki (2011). É ainda ironicamente interessante que, na experiência de Rilia com a imagem da borboleta azul, a qual classificou como "bonita", figure menções como "morte" ou "tragédia", sem as quais não teria sido possível aprovar esteticamente a experiência, aliás, a única com uma imagem "bonita" aprovada nesse sentido. Essa experiência de Rilia trouxe também outra diferença própria no sentido de que a participante estaria: "de-talhando", focando, qualidade específica da imagem.

Resta ainda perseguir um trecho importante da síntese da experiência de Rieli com a imagem do "Rembrandt", o trecho que diz que ela estaria remetendo a expressão-sentimento também aos pais perdidos. Esse trecho é importante porque, a partir dele, é possível levantar pontos de comparação com as outras experiências no sentido de compreender o papel das referências e da memória em cada caso ou grupo de casos e a relação com outras variáveis, como o sentimento.

Como vimos, no caso "Rieli-Rembrandt", teria sido a expressão-sentimento percebida na imagem a evocadora da referência dos pais. Olhemos para os outros casos esteticamente aprovados em que alguma referência vem participar da experiência de alguma forma.

¹⁴⁵ Tal como entendida por Iser (1979, p. 101-102), como já vimos: transformação das convicções do espectador.

Começamos com Rilia e sua experiência com a imagem da borboleta azul. Também como vimos, teria sido a emoção despertada pelo recorte do gradiente azul nas asas da borboleta a detonadora da evocação avoenga. Passemos à experiência da mesma participante com a imagem de inspiração “giacomettiana”. A partir do cão estilizado, Rilia falou sobre não ter família. Imaginar-se sem família não seria algo tão preciso quanto evocar o rosto de alguém conhecido, tratar-se-ia de uma referência vaga em termos de imagem mental. Além disso, é preciso sinalar que Rilia nunca viveu tal experiência, isto é, sempre teve família. Assim, não poderia ter chegado a essa referência senão pela emoção e o sentimento. Teria sido a visão do *sketch* de inspiração “giacomettiana” a provocadora de uma emoção com força suficiente para ser dramaticamente equiparada a não ter família.

Já Tanaro citou um momento de sua vida ao falar do "Lúcifer". Primeiramente, vale lembrar que, nessa citação, o participante remeteu o personagem a si mesmo. Isso quer dizer que qualquer emoção dirigida ao personagem não se deu em virtude de associação com alguma pessoa que tenha conhecido e/ou lhe praticado ato afetivamente relevante em algum momento. Seria, então, algo diferente de olhar a fotografia de uma pessoa que lembrasse outra por quem nutrisse algum afeto, por exemplo, caso em que a referência teria de anteceder o sentimento, isto é, caso em que seria preciso trazer essa pessoa à mente para poder recobrar o sentimento correspondente. Mas e se o "Lúcifer" houvesse feito Tanaro retomar um acontecimento e, a partir dele, um sentimento? Tal como quem olhasse a fotografia de um brinde entre amigos numa festa e, remetendo-se ao momento, retomasse o sentimento vivido. Nesse caso, seria preciso responder à pergunta: qual seria o evento em "Lúcifer"? O que ele estaria fazendo que Tanaro já poderia ter feito? Nesse sentido, é necessário reconhecer que Lúcifer não faz absolutamente nada além de encarar o espectador, numa postura que só poderia ser potência de ato e jamais ato em si. Um ato só poderia ser percebido sendo feito ou pelo vislumbre de um sentimento, assim como um abraço ou um soco só poderiam ser vistos em andamento ou na expressão de quem os preparasse. Para Tanaro, "Lúcifer" parece ter podido ser apenas um sentimento feito imagem. Assim como Rieli, Tanaro só poderia ter retomado um momento já vivido por um sentimento emergido ao contato com a imagem, não podendo esse momento, ele mesmo, em essência, ser mais uma imagem mental que um sentimento cuja relevância teria merecido registro.

Mas há ainda uma diferença entre essas experiências: enquanto, em Tanaro e Rilia, as referências parecem ter sido usadas para expressar os sentimentos, em Rieli, a referência dos pais parece incorporada ao "Rembrandt", participando da experiência essencialmente.

Desse modo, cada um desses participantes estaria: sendo levado, a partir do sentimento despertado ao contato com a imagem, a referências da imaginação (no caso de Rilia com o *sketch*

“giacomettiano”) ou da memória (no caso de Rieli, Tanaro; e Rilia com a imagem da borboleta) usadas como recurso de expressão desse sentimento (no caso de Rilia e Tanaro) ou participando essencialmente da experiência (no caso de Rieli).

A tabela a seguir (Tabela 9) sintetiza os códigos-categorias apurados para experiências em que foram levantados valores comumente negativos.

Tabela 9 - Códigos-categorias apurados para experiências em que foram levantados valores comumente negativos

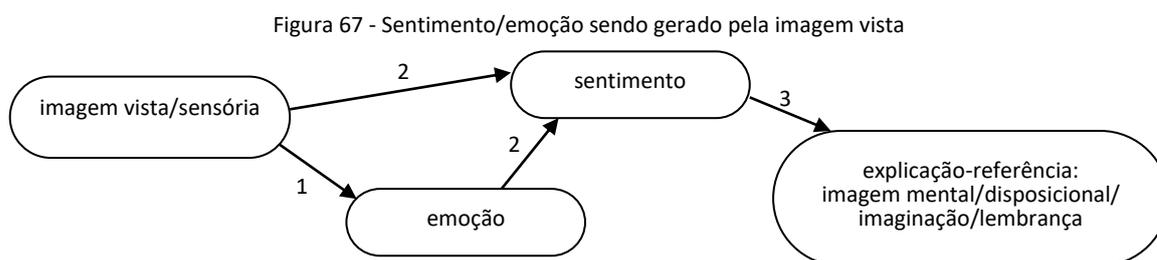
CÓDIGO-CATEGORIA	PARTICIPANTES								
	Dolando	Zazila	Tanaro	Rieli	Rília	Izparo	Doaldi	Nacóia	Rília
EM RELAÇÃO AO PERSONAGEM RETRATADO VISTO NA IMAGEM:									
identificando-se com ele, colocando-se no lugar dele, vendo-o por dentro a partir de si mesmo	X		X	X	X				
reconhecendo, nele, um ser que sente	X		X	X	X			X	
apontando-o, vendo-o como diferente de si	X	X	X	X	X	X	X	X	X
desidentificando-se com ele, dirigindo-lhe algum tipo de evitação			X				X	X	
menosprezando-o enquanto ser sentimental							X		
EXPRESSANDO UM SENTIMENTO AMBÍGUO EM SUA:									
essência		X	X						X
pertinência	X		X	X	X				
redefinindo noções em seu contato com a imagem, numa provável espécie de catarse		X							
“de-talhando”, focando, qualidade específica da imagem									X
levantando valores comumente negativos para a imagem	X	X	X	X	X	X	X	X	X
SENDO LEVADO, A PARTIR DO SENTIMENTO DESPERTADO AO CONTATO COM A IMAGEM, A REFERÊNCIAS:									
da imaginação					X				
da memória			X	X					X
REFERÊNCIAS QUE ESTARIAM:									
sendo usadas como recurso de expressão do sentimento despertado			X		X			X	X
participando essencialmente da experiência				X					
IMAGEM	Retirantes, de Portinari	Retirantes, de Portinari	Lúcifer, de Von Stuck	Autoretreto de Rembrandt	Sketch de Dog, de Giacometti	Retirantes, de Portinari	Autoretreto de Rembrandt	Lúcifer, de Von Stuck	Borboleta azul
MENÇÃO RECEBIDA	"Feia"	"Feia"	"Feia"	"Feia"	"Feia"	"Feia"	"Feia"	"Feia"	"Bonita"
AVALIAÇÃO ESTÉTICA DA EXPERIÊNCIA	Aprovada	Aprovada	Aprovada	Aprovada	Aprovada	Reprovada	Reprovada	Reprovada	Aprovada

Fonte: elaboração própria.

Se compararmos as experiências esteticamente aprovadas da tabela anterior com as experiências esteticamente negadas da Tabela 7, veremos uma diferença fundamental na relação do sentimento com aquilo que é evocado e/ou referido e imputado à imagem.

Como vimos, nas experiências esteticamente reprovadas da Tabela 7, ou os participantes teriam derivado, da imagem vista, uma imagem mental, algo lembrado e/ou imaginado, que teria originado o sentimento, ou teriam deixado um sentimento de fundo governar a experiência; um sentimento anterior ao contato com a imagem e alheio a ela portanto; ou não teria havido sentimento relevante. Nas duas últimas possibilidades mencionadas, os participantes teriam recorrido ao senso comum para comentar a imagem e não à própria sensibilidade, falando das imagens como se as qualidades sinaladas lhes fossem próprias, viessem prontas com elas. Assim, ou a imagem teria sido usada para evocar ou produzir uma referência essencialmente extrínseca, que teria sido qualificada no lugar da imagem, ou a imagem teria recebido imputações tiradas do senso comum, no fundo, impertinentes ao sentimento diretor do momento, acarrentando algo como uma falsa qualificação da imagem, a qual seria possível chegar por uma irrelevância de sentimento também. Em suma, ou a referência teria antecedido o sentimento, originando-o, ou o sentimento já existiria antes do contato com a imagem, ou não haveria sentimento relevante. Em nenhum desses casos, haveria sentimento ligado à imagem vista, como é possível notar na Figura 65 e na Figura 66.

Já nas experiências esteticamente aprovadas da Tabela 9, o contato com a imagem vista teria primeiramente provocado uma emoção, uma projeção corporal, compondo um sentimento, a partir do qual cada participante teria alinhavado referências para explicá-lo, conforme a figura a seguir (Figura 67).

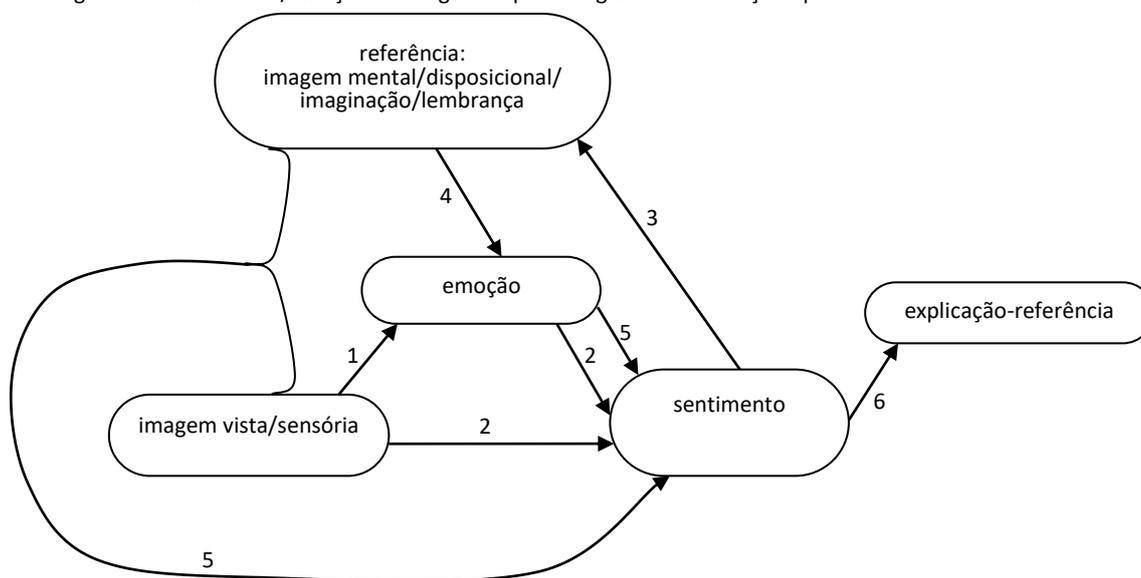


Fonte: elaboração própria

Dolando e Zazila não precisaram, sequer, de referências extras para qualificar suas experiências. Ativeram-se aos próprios elementos da imagem vista, de modo que os sentimentos apurados para suas experiências não podem ser entendidos com origem em outra fonte que a própria imagem vista.

É possível ver a experiência de Rieli da mesma forma, mas com uma diferença: a referência trazida pareceu essencialmente fusionada ao sentimento despertado, de modo que sua experiência estaria melhor especificada pela próxima figura (Figura 68).

Figura 68 - Sentimento/emoção sendo gerado pela imagem vista e realçado por uma memória



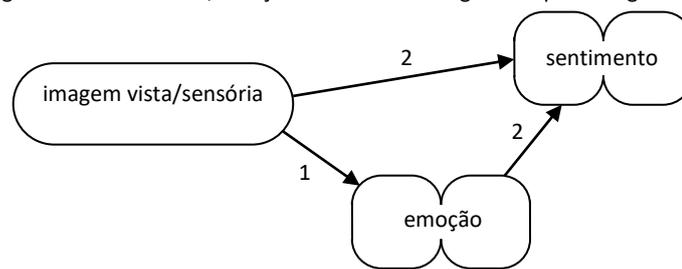
Fonte: elaboração própria.

Vale sinalar que, enquanto, nas outras experiências, a referência parece ter vindo apenas para explicar o sentimento já elaborado, em Rieli, a referência dos pais parece ter tomado parte no sentimento, não teria sido recurso explicativo, razão pela qual o diagrama ilustrativo de sua experiência (Figura 68) se mostra mais complexo. Com Rieli, a explicação-referência só poderia ter emergido após a soma da emoção trazida pela imagem em si mesma com a emoção da lembrança dos pais trazida pela emoção primeira - na figura: caminho "1","2","3" somado ao caminho "4","5","6" -, num processo em que essa lembrança ou imagem mental estaria fusionada à imagem vista.

Esses são casos em que o sentimento estaria diretamente ligado à imagem vista.

Há ainda as experiências em que há um sentimento gerado diretamente pela visão da imagem, mas que não foram esteticamente aprovados em virtude da unicidade desse sentimento. Trata-se dos casos: de Nacóia com "Lúcifer" e Doaldi com "Rembrandt". Isso tornaria a ilustração dos casos esteticamente aprovados mais fidedigna a partir da figura a seguir (Figura 69), com a representação gráfica da ambiguidade ou divisão qualitativa na emoção e sentimento correspondentes.

Figura 69 - Sentimento/emoção divididos sendo gerados pela imagem vista



Fonte: elaboração própria.

A próxima tabela (Tabela 10) busca uma síntese geral do experimento correspondente a instância do fluxo "A", numa união de categorias parecidas e/ou relacionadas da Tabela 7 com as da Tabela 9 e as reflexões tecidas após a apresentação desta última.

Tabela 10 - Coadunação de códigos-categorias levantados

CÓDIGO-CATEGORIA	PARTICIPANTES														
	Dolando	Zazila	Tanaro	Rieli	Rilia	Rilia	Izparo	Doaldi	Nacóia	Rieli	Doaldi	Tanaro	Dolando	Izparo	Zazila
LEVANTANDO REFERÊNCIAS EXTRAÍMAGEM:															
motivadas pelo sentimento despertado ao contato com a imagem			X	X	X	X1			X						
motivadoras do sentimento em relação à imagem				X					X	X	X3				
motivadas pela distância de sentimento em relação à imagem											X4	X			
motivadas pela irrelevância de sentimento em relação à imagem														X5	X
CORRESPONDENTES A:															
imaginação					X				X	X					
lembança			X	X		X1					X	X3			
valor negativo			X	X	X	X1	X		X			X3			
senso comum						X2	X			X		X4	X	X5	X
valor positivo						X1				X	X	X4	X	X5	X
CONSTITUINDO:															
parte essencial do contato com a imagem				X											
forma de expressar o sentimento emergido ao contato com a imagem			X		X	X1			X						
forma indireta de ligação com a imagem							X			X	X	X3 X4	X		X
TENDO A RELAÇÃO COM A IMAGEM MOTIVADA POR UM SENTIMENTO:															
diretamente ligado à imagem vista	X	X	X	X	X	X1		X	X						
ambíguo em sua essência		X	X		X	X1									
ambíguo em sua pertinência	X		X	X	X										
unívoco de fundo							X	X	X	X	X	X3	X	X6	X
irrelevante														X6	X
CORRESPONDENTE A:															
uma identificação	X		X	X	X										
uma desidentificação			X					X	X						
uma cartarse		X													
IMAGEM	Retirantes, de Portinari	Retirantes, de Portinari	Lúcifer, de Von Struck	Auto-retrato de Rembrandt	Sketch de Dog, de Giacometti	Borboleta azul	Retirantes, de Portinari	Auto-retrato de Rembrandt	Lúcifer, de Von Struck	Borboleta azul	Praia	Praia	Praia	Praia	Praia
MENÇÃO RECEBIDA / AVALIAÇÃO ESTÉTICA DA EXPERIÊNCIA	"Feia" / Aprovada	"Feia" / Aprovada	"Feia" / Aprovada	"Feia" / Aprovada	"Feia" / Aprovada	"Bonita" / Aprovada	"Feia" / Reprovada	"Feia" / Reprovada	"Feia" / Reprovada	"Bonita" / Reprovada	"Bonita" / Reprovada	"Bonita" / Reprovada	"Bonita" / Reprovada	"Bonita" / Reprovada	"Bonita" / Reprovada

Fonte: elaboração própria.

Continua na próxima página ->

Notas: No caso de Rilia com a imagem da borboleta, há um flerte com o senso comum na associação do azul com o planeta terra, mas que parece deslocada e excluída da parte central de sua experiência em que o azul figura como liberdade e perda ao mesmo tempo. Por isso, foram utilizadas sinalizações diferentes: X1 para falar do azul ambíguo, que retoma a avó, e X2 para falar da menção ao “azul-planeta-terra”. Vimos que, no caso de Rilia com a “borboleta”, a retomada da avó, a partir do céu azul para onde ela teria ido, teria sido uma referência de valor positivo apenas aparentemente, estando carregada de um valor subjacente de perda, “negativo”.

No caso de Tanaro com a imagem da praia, X3 refere-se à evocação, de valor negativo, da ex-namorada e do relacionamento, evocação que, como vimos, teria sido a forma pela qual se teria ligado, de fato, à experiência; ao passo que X4 se refere aos levantamentos da ideia de paraíso do senso comum recorridos de forma opositiva; juntos, essa evocação e esses levantamentos fariam a interface entre Tanaro e a imagem, mas uma interface fraturada em si mesma, como uma ponte que, ligando dois pontos de níveis diferentes, trouxesse para si o solavanco do desnível inerente a esses pontos.

No caso de Izparo, X5 refere-se que a suas menções ao senso comum de paz e paraíso; ao passo que X6 refere o sentimento relativo ao desejo de pureza e limpeza, cuja irrelevância o teria feito antepor essas menções.

Enfim, de modo geral, a instanciação correspondente ao fluxo "A" desta pesquisa parece cumprir os objetivos de mostrar os problemas possíveis no experimento de Ishizo e Zeki (2011).

4.2 Fluxo "B": encontros com o espectador

Como vimos, o fluxo "B" propõe a sondagem de espectadores selecionados para a fruição de uma de minhas propostas artísticas com estímulos luminosos apresentadas no capítulo “2”.

5 participantes passaram pelo fluxo "B". Podem ser primordialmente distinguidos por gênero e por classe de formação/atuação profissional. São 2 homens e 3 mulheres. Os homens: um psicoterapeuta, então com 37 anos, e um ex-bancário então com 67 anos. As mulheres: uma psicoterapeuta, então com 49 anos, uma poetisa, então com 47 anos, e uma assessora jurídica com superior completo em Ciência da Computação, então com 39 anos. Portanto, 3 dos participantes possuem formação profissional na área de humanidades ou atuam nela. Desses 3, um deles, a poetisa, atua também em campo de diligência mais pragmática, o do secretariado, podendo, então, ser vista como espécie de ponte para a outra parte da amostra: o conjunto formado pelos participantes com formação/atuação em áreas de cunho predominantemente pragmático - o ex-bancário e a assessora jurídica. Relativamente às propostas artísticas exploradas no capítulo “2”: 2 participantes foram expostos à proposta "1"; 2, à proposta "2"; e 1 foi exposto à proposta "3". Todos eles compõem meu círculo de convívio e/ou relacionamento e estão, a seguir, relacionados na Tabela 11 segundo sua participação. A Tabela 11, a seguir, faz uma compilação desses participantes.

Tabela 11– Grupo de participantes do fluxo “B”

	CODINOME	IDADE	ATUAÇÃO	ESCOLARIDADE	EXPOSIÇÃO À
1.	Liuce	37 anos	Psicoterapeuta e professor	Superior completo em Psicologia	Proposta "1"
2.	Tameli	49 anos	Psicoterapeuta	Superior completo em Psicologia e Mestrado em Ciências da Comunicação	Proposta "2"
3.	Neftira	47 anos	Poetisa, blogueira e técnica em secretariado	Superior completo em Letras e pós-graduação em Educação	Proposta "3"
4.	Dísias	67 anos	Desportista e ex-bancário	Superior completo em Contabilidade	Proposta "1"
5.	Déjori	39 anos	Assessora jurídica	Superior completo em Ciência da Computação	Proposta "2"

Fonte: elaboração própria.

Notas: Uso de codinomes para proteger a identidade dos participantes.

Idade e situação/ocupação quando da participação no experimento.

A ausência de artistas audiovisuais no grupo com formação/atuação em humanidades deveu-se à busca por uma potencialização, para além da individualidade, da diferença do autor das propostas artísticas, em função do objetivo comparativo, com um público que fosse apenas público, uma vez que artistas poderiam estar tão prevenidos quanto eu mesmo em relação a definições estéticas. Já a preponderância de psicoterapeutas, nesse mesmo grupo, deu-se no sentido contrário, uma vez que era esperado, deles, não apenas estarem desarmados dessas mesmas definições, mas também, potencialmente mais aptos na contribuição para uma avaliação do desempenho do entrevistador na aplicação do instrumento de sondagem¹⁴⁶.

Apenas um dos voluntários recebeu instalação artística em sua casa e foi entrevistado nela. Dois dos voluntários receberam instalações artísticas em seus locais de trabalho e, neles, foram entrevistados. Dois dos voluntários foram recebidos em espaço laboral e ensaístico próprio do pesquisador, fruindo, neles, em momentos distintos, a mesma proposta artística. A seguir, cada instância de instalação artística, organizada para cada participante, recebe o devido trato descritivo.

4.2.1 Síntese de Códigos: exame de casos e indicadores

4.2.1.1 O “Deserto” de Liuce na Cortina

O participante de codinome Liuce, sexo masculino, então com 37 anos, psicoterapeuta, foi exposto ao estímulo audiovisual correspondente à proposta “1” descrita no capítulo “2”. Uma

¹⁴⁶ Nesse sentido, a sondagem dos psicoterapeutas figuraram entre as primeiras e, deles, recebi retorno bastante positivo em relação ao conforto e liberdade do entrevistado.

aplicação do processo ante-expositivo "zero B" a Liuce pôde dar ideia da natureza de sua relação com os estímulos de seu cotidiano e história.

Ao ser perguntado sobre a lembrança de alguma coisa e/ou momento que lhe houvesse causado admiração, Liuce falou sobre um carro de brinquedo que gostaria de ter ganhado, no Natal, quando era criança, mas não ganhou. Trata-se de objeto que parece lhe ter sido marcante o bastante para ser digno de menção e ter peso simbólico suficiente para influenciar aquisições materiais da vida adulta, como contado. Com isso, Liuce esteve: confessando uma percepção dirigida pelo desejo de posse de objeto-estímulo.

Sobre coisas que, com mais frequência, lançá-lo-iam em algum tipo de intimismo, o entrevistado reportou a relação com músicas ouvidas no carro, ao encaminhar-se para algum lugar, sugerindo que essa relação seria conduzida pela expectativa do instante, expectativa voltada às possibilidades do ponto de destino: atividades, encontros, pessoas. Nisso, é possível ver como Liuce esteve: admitindo uma percepção conduzida por um sentimento de fundo, anterior e independente de estímulo sonoro a que se dirige.

Sobre solidão, relatou momento em que estivera viajando com amigos e, de repente, viram-se numa estrada enevoada, que parecera falar apenas a ele. Descreveu-a como deserta e viva ao mesmo tempo. Liuce esteve, então: relatando uma percepção ambígua, intimista e potencialmente estética, dirigida a espaço.

Ao ser instigado a falar de algum ente mais cotidiano capaz de lhe capturar o interesse e manter sua atenção, Liuce narrou sua visão conflituosa da luz "entrante" pela fresta em seu quarto pela manhã. Em suas palavras: "uma luz que entra pela fresta [...] parece que traz uma... assim, agora você tem de ir para a vida... não é mais o aconchego [...] de certa forma, parece que isso incomoda, mas, ao mesmo tempo... é uma esperança". Assim dizendo, Liuce parece ter ordenado essa luz como portadora mútua de concessões de permanência e ações de desterro. Numa oposição recíproca, uma permanência aconchegada entravaria um desterro, tão inexorável quanto um nascimento, no mesmo passo em que esse desterro lhe constituiria o corte temível. Perguntado sobre se a visão dessa luz o levaria para além dela, na asa de algum pensamento, ou se ela redundaria em si mesma, Liuce respondeu dizendo tratar-se de algo que "parece tornar real a própria vida". O participante estaria, assim: confessando percepção que delimitaria a luz como estímulo, fecundando-a de significações e sentimentos ambíguos que não a suplantariam como ente presente e predominante na consciência.

Essa luz foi mencionada como exemplo das "coisas simples" que Liuce confessou poder admirar, "inclusive o abstrato"¹⁴⁷, em suas palavras. Nesse sentido, pareceu abrir campo para entender sua experiência com a fresta de luz como experiência que figuraria no bojo de momentos caracterizados, por ele mesmo, como marcados por uma espécie de ausência, momentos em que se viveria, em seus dizeres: algo como uma "nostalgia que [seria] também um presente muito real". Essa fala do participante deixa entender essa ausência não como apagamento perceptivo do "diante de si", mas como interrupção do fluxo ordinário de percepção, demovido por uma percepção intensificada desse "diante de si" presente, real, mas indicativo de uma falta. Liuce estaria, então: confessando percepções marcadas por uma simultaneidade entre ausência e presença, potencialmente estéticas.

Liuce deu, então, notas de percepções dirigidas a entes de naturezas diversas: objetos, lugares, músicas, luz; percepções variadamente dirigidas por: desejo de posse, sentimento de fundo ou ente observado em si mesmo. Dessa forma, Liuce estaria: confessando percepções dirigidas a alvos diversos: objeto, som, espaço, luz; confessando motivações diversas para as percepções relatadas: desejo de posse, sentimento de fundo preexistente e interesse exclusivo no percebido; dando mostra tanto de experiências provavelmente inestéticas quanto de experiências potencialmente estéticas.

Assim, a entrevista ante-expositiva de Liuce pode ser sintetizada dizendo que o participante esteve: dando mostra de percepções com alvos diversos, como objeto, som, luz e espaço; a percepção com objeto sendo motivada por desejo de posse; a percepção com som, motivada por sentimento de fundo - essas duas sendo inestéticas provavelmente -; e a percepção com luz e espaço, motivada por interesse exclusivo no alvo da observação - esta sendo estética provavelmente.

¹⁴⁷ Nesse ponto, a palavra "abstrato" pareceu ter sido usada num sentido de oposição ao figurativo e não no sentido de abstração lógico-matemática.

O quadro a seguir (Quadro 42) resume os códigos apurados para a entrevista ante-expositiva de Liuce.

Quadro 42 – Codificação da entrevista ante-expositiva de Liuce

confessando uma percepção dirigida pelo desejo de posse de objeto-estímulo
admitindo uma percepção conduzida por um sentimento de fundo, anterior e independente de estímulo sonoro a que se dirige
relatando uma percepção ambígua, intimista e potencialmente estética, dirigida a espaço
confessando percepção que delimitaria a luz como estímulo, fecundando-a de significações e sentimentos ambíguos que não a suplantariam como ente presente e predominante na consciência
confessando percepções marcadas por uma simultaneidade entre ausência e presença, potencialmente estéticas

confessando percepções dirigidas a alvos diversos: objeto, som, espaço, luz.
confessando motivações diversas para as percepções relatadas: desejo de posse, sentimento de fundo preexistente e interesse exclusivo no percebido
dando mostra tanto de experiências provavelmente inestéticas quanto de experiências potencialmente estéticas

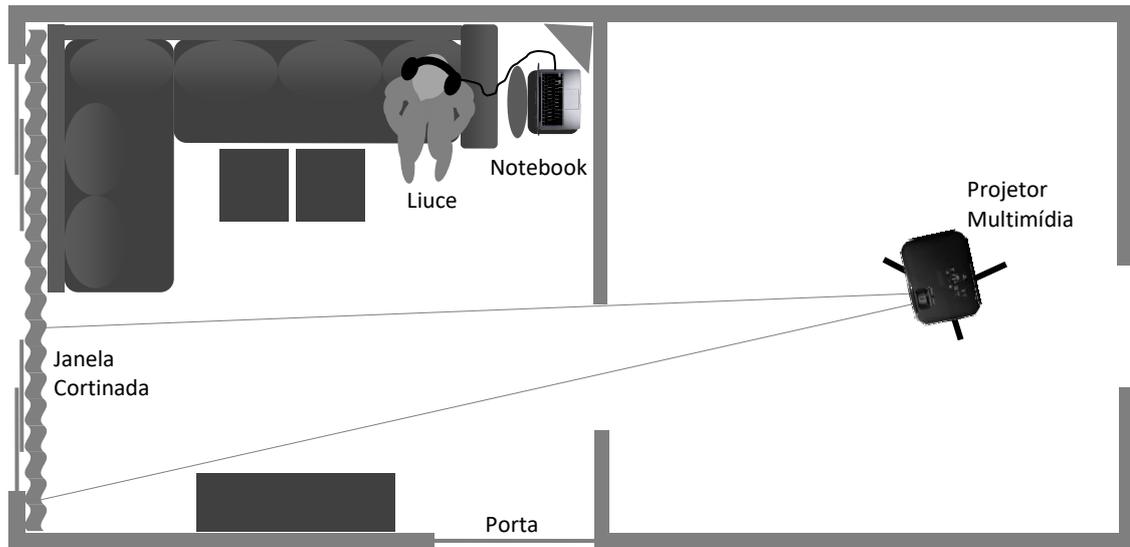
dando mostra de percepções com alvos diversos, como objeto, som, luz e espaço; a percepção com objeto sendo motivada por desejo de posse; a percepção com som, motivada por sentimento de fundo - essas duas sendo inestéticas provavelmente -; e a percepção com luz e espaço, motivada por interesse exclusivo no alvo da observação – esta sendo estética provavelmente

Fonte: elaboração própria.

A menção espontânea de Liuce à fresta de luz foi decisiva para a escolha de sua exposição à proposta "1", já que, como vimos no capítulo "2", foi da noção de fresta que essa proposta evoluiu até se tornar a cadeia de verticalidades luminosas, nos gomos da *fenestra*.

Não tendo sido possível, a Liuce, ofertar espaço sob sua responsabilidade para a instalação da proposta "1", ela deu-se, dias depois da entrevista ante-expositiva, em um de meus próprios espaços laborais e ensaísticos: uma sala de estar, relativamente espaçosa, com janela ampla e cortinada. No dia e horário da intervenção, a sala era alcançada pelos ruídos da rua, que não eram muitos nem altos naquele momento. Ainda assim, o participante usou *headphones* capazes de reduzir esses ruídos. Apagadas as luzes, as condições de luminosidade foram consideradas ideais. A instalação deu-se como na figura a seguir (Figura 70): com Liuce acomodado em sofá, e o projetor multimídia posicionado em outro cômodo, sustentado por tripé com bandeja regulável e ligado a *notebook* por cabo VGA de comprimento adequado. O *notebook* foi amparado por cadeira e posicionado fora do campo de visão do participante, tendo ainda sua tela desativada. A projeção foi feita na cortina como planejado para a proposta. A fiação relativa à instalação foi devidamente tratada, ocultada por tapetes e almofadas casualmente deixadas no chão.

Figura 70 – Esquema plantar de instalação da proposta “1” para Liuce



Fonte: elaboração própria.

Liuce foi orientado a observar a cortina pelo tempo que desejasse. O experimento teve início por volta de 19h15, com a aplicação do processo "1B", tempo a partir do qual o participante observou a instanciação do estímulo constituinte da proposta "1" por 8 minutos, sem produção expressiva; ou seja, nesse tempo, Liuce apenas observou. Depois disso, seguiu-se a aplicação do processo "2B", de sondagem da fruição do participante.

Na instalação destinada a Liuce - instanciação da proposta "1"-, a imagem projetada ficou semelhante ao ilustrado na figura a seguir (Figura 71), com bem menos módulos visuais que o ilustrado no capítulo "2" (Figura 42).

Figura 71 – Imagem como projetada em instalação da proposta “1” para Liuce



Fonte: registro próprio.

A primeira declaração de Liuce, sobre a experiência, foi de ter tido a sensação de estar em um deserto. Explicou que esse deserto¹⁴⁸ seria, em suas palavras: "estar sozinho", "sem recurso", "ter de se virar". Em seguida, fez sua assertiva provavelmente mais confusa e sintomática, dizendo que não haveria, nesse "deserto", em seus termos: "nada de ruim, mas a qualquer momento... [seria] necessário algo, mas não [se] sabe o quê". Nisso, estariam sugeridos, no mínimo, o suspense e a incerteza que marcaram sua experiência. Liuce esteve, assim: afirmando a sensação de estar num deserto a partir da experiência; vendo o deserto como estar só, não ter recurso, ter de se virar; falando do deserto como suspense.

¹⁴⁸ Vale notar que, a partir do ponto marcado por esta nota de rodapé no texto, a palavra "deserto" ganha um sentido ampliado, razão pela qual pode surgir entre aspas doravante.

Na sequência, o participante confessou-se incomodado com a impressão de não ter parceria em seu “deserto”. Disse que esse “deserto” o “[incomodava], mas não”. Depois, falou da experiência como situação em que não haveria outra opção, situação dependente de circunstâncias desconhecidas. Invocou o chavão “estar na chuva para se molhar” para explicar sua inserção na experiência. Justificou sua hesitação em aceitar um convite hipoteticamente correspondente ao estímulo audiovisual da proposta artística relacionando-o a uma situação sobre a qual gostaria de ter controle. Em seguida, mencionou a coragem necessária para enfrentar uma tal situação, sugerindo sentir-se submetido e finalizando com a afirmação de que havia “algo encoberto” na experiência. Liuce esteve, então: incomodando-se com o vislumbre de nenhuma parceria no “deserto” correspondente à experiência; afirmando que o “deserto” incomoda e não incomoda; comparando a experiência a não ter opção; entendendo a experiência como circunstância indefinida; falando da experiência como “estar na chuva para se molhar”; falando da experiência como algo sobre o que gostaria de ter controle; entendendo a experiência como algo a ser enfrentado com coragem; sugerindo sentir-se submetido à situação pertinente à experiência; apontando “algo encoberto” na experiência.

Ao ser perguntado se havia vontade de permanecer em seu deserto-experiência, Liuce respondeu afirmativamente, justificando: “por conta da coragem!”. Em resposta à provocação que o convidava a deixar uma mensagem para alguém, falando da experiência, formulou: “reveja seus conceitos” e “é incerto, por isso eu falo para rever os conceitos”, disse. Por fim, colocou que seu “deserto” era uma “coisa imensa”, intocável, algo “sensorial”, não físico, “abstrato”, uma criação interna, explicando que jamais estivera num deserto. Ainda relacionou “mentira” e “irrealidade” como valores opostos à experiência, e “peculiaridade”, “solidão” e “coragem” como itens pertinentes a ela. O entrevistado esteve, dessa forma: sugerindo a coragem como fonte do desejo de estar na experiência; falando da experiência como algo que demanda revisão de conceitos; falando da experiência como algo incerto; entendendo o deserto como uma “coisa imensa”, algo “sensorial”, intocável, não físico e “abstrato”; falando do deserto como criação interna; afirmando nunca ter estado num deserto; opondo “mentira” e “irrealidade” à experiência; associando “peculiaridade”, “solidão” e “coragem” à experiência.

Tais foram os códigos primários apurados para a experiência de Liuce. Passemos, agora, à resolução de questões mais complexas percebidas em seu depoimento.

Como dito, a primeira expressão verbal de Liuce, dirigida à experiência, veio pela colocação da palavra “deserto”, por meio da qual parece ter sintetizado sua vivência com o estímulo da proposta “1”. Dessa maneira, foi preciso compreender o que esse “deserto” teria sido para ele e

como a proposta "1" o teria aproximado desse "deserto" ou, antes, como ela se teria convertido nele.

Levantemos a hipótese de que, apesar do aspecto abstrato - não figurativo - da imagem e mesmo do som, Liuce teria "de-talhado" alguma coisa que pudesse remeter, analogicamente, ao deserto, ou seja, imaginemos que o estímulo lhe tivesse fornecido algum tipo de ícone¹⁴⁹ do deserto ou, talvez, formado algum tipo de índice ou símbolo do mesmo. Em qualquer dessas possibilidades, tratar-se-ia de um estímulo que teria levado a uma imagem mental ou referência clara, bastante emancipada do sensório, o que, como concluído no capítulo "1", não corresponderia a uma experiência estética.

Seria possível perguntar, por exemplo, se Liuce não teria visto, nos gradientes de passagem de luz e sombra da imagem projetada, algo do gradiente suave das dunas de um deserto banhado pelo sol. É difícil imaginar que Liuce nunca tenha visto imagens de deserto na TV ou no cinema. No entanto, quando afirmou jamais ter estado em qualquer deserto, o fez consecutivamente à sua explicação de que seu "deserto" lhe foi uma impressão, uma construção interna, deixando entender que não se teria tratado de qualquer remissiva a algo que já tivesse visto: "quando eu falo do deserto, eu consigo mais criar a partir de estímulo interno do que direto, porque eu nunca tive acesso... eu nunca estive lá, [num deserto], não é?", disse. De fato, em nenhum momento, Liuce arriscou qualquer interpretação "visoespacial" da proposta, não destacou nem fez referência a algum elemento específico da imagem ou do som, isto é, não falou analogicamente do estímulo, mas apenas do impacto deste sobre si mesmo. Além disso, Liuce deixou registrado que a experiência não teve a ver com momentos de sua vida, mas teve a ver consigo mesmo, o que pode ser entendido como reforço de que a experiência não teria mesmo destacado qualquer lembrança de referência episódica, espacial, objetual ou sujeitual, tornando possível afastar a hipótese de que seu "deserto" teria sido uma imagem mental emancipada do estímulo, o que equivaleria a sair do nó "3" do diagrama estético da Figura 16 por seu ramo "B".

Na verdade, o deserto como construção interna parece se afirmar, explicitamente, em sua qualificação como algo, nas palavras do participante, "sensorial" e "abstrato" ao mesmo tempo. Do dicionário, "sensorial" é "pertencente aos sentidos ou à sensação"; também do dicionário, "sensação" é um "fato elementar de consciência provocado pela modificação de um sentido externo ou interno" (MICHAELIS, 2009), o que parece corresponder com a noção "merleau-pontyana" de sensação (MERLEAY-PONTY, 1971, p. 22). O sentido mais comum de "sensação" parece ser um outro também trazido pelo dicionário: "faculdade de sentir" (MICHAELIS, 2009). Ainda do dicionário,

¹⁴⁹ Entendamos ícone, índice e símbolo com Santaella (1994, p. 161-162).

"abstrato" pode ser "obscuro, sutil, vago" ou, numa outra definição, algo "existente apenas no domínio das ideias, sem base material" (MICHAELIS, 2009). Como então coadunar "sensorial" e "abstrato" no depoimento de Liuce? Obviamente, do ponto de vista biológico, a expressão "sem base material" não faria sentido em Damásio (1996, p. 172) - para quem a "faculdade de sentir" não prescinde do corpo. Mas é preciso capturar o sentido mais provável dessas palavras, para Liuce, antes de tecer relações com a Biologia. Sobre esse "deserto", Liuce disse: "não é tocável", "não tem como [definir] fisicamente". Lembremos também sua afirmação sobre o deserto como criação interna. "Abstrato", enquanto algo desmaterializado, opõe-se a "sensorial" enquanto modificação de um sentido externo. No entanto não se opõe a "sensorial" enquanto modificação de um sentido interno ou a "sensação" enquanto "faculdade de sentir". Igualmente, o "sentido desmaterializado" de "abstrato" não se opõe a seu sentido de "vago" e esse sentido parece também incluído pela dificuldade com que Liuce tentou explicar seu "deserto": num intervalo de 30 segundos, o participante bateu as palmas das mãos três vezes em substituição a palavras não encontradas para se expressar. O sentido de "vago" parece ainda presumido na menção sobre o deserto como "uma coisa imensa". Se o "deserto" de Liuce não foi construído por meio de analogias visuais e/ou sonoras, não corresponde a uma imagem mental, como vimos, mas é intangível e interno, ele só pode ser um sentimento, cuja qualificação, intensidade e vagueza foram sugeridas pelo termo "coisa imensa".

Liuce estaria, então: deixando entender que o deserto não lhe teria sido sugerido por analogia/reconhecimento/rememoração, não corresponderia a uma imagem mental clara, mas seria, antes, um sentimento de imensidão¹⁵⁰, presumivelmente intenso e difícil de explicar.

Mas o estado, valor ou qualidade de deserto a que Liuce diz ter chegado não poderia ser simplesmente um clichê, um marcador somático¹⁵¹, um saber como se sentir diante de determinadas imagens? Se o uso do termo "coisa imensa" não bastar para qualificar a intensidade e equivocidade desse sentimento e afastar a hipótese de sua prontidão, isso não deixará de ser feito por falta de indicadores para exame.

À provocação, do questionário escrito, de formular, para alguém, uma mensagem sobre a experiência com o estímulo audiovisual da proposta "1", Liuce respondeu dizendo: "reveja seus conceitos". Tomado sozinho, esse conselho pode soar demasiado pronto e fácil de se dar, mas não se

¹⁵⁰ Para Bachelard, "a imensidão está em nós. Está presa a uma espécie de expansão do ser que a vida refreia, que a prudência detém, mas que volta de novo na solidão" (1978, p. 317). Bachelard (1978, p. 330-331) quer fazer uma correspondência entre a imensidão do espaço e a profundidade do "espaço interior". Lembra que, em Baudelaire, a imensidão é uma dimensão íntima (BACHELARD, 1978, p. 323). Evoca Pierre Gueguen e Philippe Diolé para sugerir que o mar, o deserto e a floresta podem ser valores de imensidão, intensidades do ser íntimo, estados de alma (BACHELARD, 1978, p. 318, 330, 331-332). É nesse âmbito que sinto poder localizar o deserto de Liuce.

¹⁵¹ Como entendido por Damásio (1996, p. 204, 221-222, 232).

examinarmos como Liuce chegou até ele. Quando perguntado, no questionário escrito, sobre aceitar ou não um convite hipoteticamente coincidente com o próprio estímulo audiovisual da proposta artística em questão, Liuce respondeu: “talvez, por ser situacional ou circunstancial”. Quando busquei sondar, na entrevista, o que seria “situacional ou circunstancial”, Liuce tentou explicar dizendo que se tratava de “estar na situação e não ter outra opção”, que “se a circunstância [oferecesse, seria preciso] ter a coragem de enfrentar”, que seria como “estar na chuva [para] se molhar [e] ver o que dá”, que sua hesitação em aceitar o convite tinha a ver com “querer ter um controle”, que esse aceite “[dependeria] da situação”. Apesar do tom definitivo do início de sua cadeia explicativa, em que falou de si mesmo como que inserido numa situação inamovível, única solução para si mesma, o restante dessa cadeia mostra-se carcomida por expressões condicionais e/ou conotativas de incerteza. As orações condicionais “se a circunstância [oferecesse]” e “[dependeria] da situação” indicam que Liuce se viu face a um não saber. O sentido mais comum da expressão “estar na chuva [para] se molhar” é o de assumir riscos (MELLO, 2009, p. 415), sentido em que Liuce parece tê-la empregado, indicado no uso da subsequente “ver o que dá”. O uso dessas expressões conota necessariamente um não dado, pois é preciso admitir a incerteza inerente a cogitar a assunção de qualquer risco. Ainda afirmar “querer ter um controle” é, antes, admitir, justamente, a falta dele. E o que dizer da expressão “coragem de enfrentar”? É preciso admitir que só é possível se saber corajoso quando se tem medo. A coragem supõe a superação de algo que se teme, algo que é preciso, como o próprio participante disse, “enfrentar”. O medo só pode advir de duas formas: ou pela certeza do desfavorável, ou pela dúvida. Um breve rastreio nas palavras de Liuce, empilhando termos como “se”, “depende”, “ver o que dá”, já é capaz de evidenciar a condicionalidade que marca seu depoimento, permitindo descartar a suposição de uma certeza como fonte de medo e ver a própria incerteza como arrazoadora provável dele, a menos que se trate de certeza de “não ter outra opção”, de ter de “enfrentar”. Ocorreu que, após essa sondagem verbal, acerca da resposta dada à pergunta sobre o convite no questionário escrito, ao tentar sondar também o sentido da resposta dada à proposta – igualmente presente no questionário - de formulação de mensagem, para alguém, sobre o que ele, participante, viu e ouviu, recebi a afirmação categórica de sua incerteza – antes, apenas sugerida. Isto é, quando refiz, verbalmente, a pergunta a Liuce, inquirindo sobre o que acharia importante contar aos outros sobre o que viu e ouviu, ele respondeu que seria preciso dizer “que é incerto, é por isso que eu falo para rever os conceitos”, afirmou. Dessa forma, Liuce estaria: falando da experiência como estar inserido numa situação inamovível, incerta, temível e exigente de autorevisões. O “deserto” de Liuce parece, então, não ser apenas imenso, mas também incerto, se for possível dizer isso sem incorrer em pleonasmos; porque tudo o que é imenso seria incerto e tudo que é incerto teria a potência do imenso como,

provavelmente, concordaria Bachelard (1978). Nesse sentido, a experiência de Liuce parece ganhar uma unidade irônica: se é de uma só coisa que fala ao evocar o imenso e o incerto, essa única coisa só pode ser a própria pluralidade que eles supõem.

Há ainda um outro ponto da entrevista em que essa imprecisão quase se esgarça. Liuce pareceu estirá-la rumo a uma dissolução quase total, expressa em lacunas verbais, conotativas de um empenho infrutífero na busca de substantivos designativos de um alvo, quando, após bater as palmas das mãos - gesto também aparentemente indicativo desse empenho -, deu mostra mesmo de uma diluição de gênero, dizendo: "tem umaaa... tem um... tem umaaa... ééé...", antes de, finalmente, conseguir condensar essa imprecisão, contê-la, mas como quem delimita um buraco negro, dizendo: "tem algo encoberto, não está claro, não é?". Assim fazendo, Liuce parece ter conduzido a névoa intangível dessa imprecisão à forma clara de um fosso desfundado, elevando-a ao patamar de mistério e, ao mesmo tempo, deixando vislumbrar a primeira opção de delimitação, objeto, para o medo, o qual, segundo Liuce, desejava enfrentar. Assim, o participante estaria: apontando um oculto na experiência, provável objeto de seu medo, o qual desejava enfrentar.

E não é só incerteza o que é possível encontrar no "deserto" de Liuce, a menos que ela possa ser entendida como a própria contradição que ele parece ter vivido. Lembremos que uma das palavras elencadas para designar a experiência foi "solidão". Veremos que essa solidão não só parece longe de ser um lugar comum, mas também longe de ser inequívoca.

Na entrevista, o participante afirmou que o deserto era também "estar sozinho". Examinemos a qualidade dessa solidão. Como vimos, Liuce falou de algo, na experiência, que demandava coragem, algo que era preciso enfrentar, "algo encoberto". De início, Liuce afirmou que seu "deserto" não tinha o sentido de que, em suas palavras, "vai acontecer algo". No entanto essa negativa soa mais como presságio - sintoma ou consciência desse algo que pode acontecer - quando, em trecho posterior, disse que não havia, usando suas próprias palavras: "nada que me garante que não vai aparecer nada e também que vá". A solidão de Liuce parece, assim, ambígua, sombreada por "algo encoberto", que parece rondá-lo, tingida de alguma potência, capaz de fazer "acontecer algo", capaz de "aparecer"¹⁵².

Em trecho anterior, da entrevista, Liuce pode ter condensado esse algo e a falta dele ao mesmo tempo: explicando sobre o deserto, afirmou não se tratar de "nada de ruim, mas a qualquer momento... é necessário algo, mas não [se] sabe o quê". Apenas com esforço, a palavra "nada"

¹⁵² Faz remeter-me à questão do presente-ausente em Didi-Huberman (1998, p. 153-172) ou Iser (1979, p. 110-112). Ainda Bachelard fala de uma "solidão ilimitada" - numa carta de Rainer Maria Rilke - em que o homem pode habitar e que "o cerca de inúmeras presenças" (1978, p. 329).

sobreveio pronunciada no alongamento de um "n" mudo e entrecortado¹⁵³, num indicativo de grande indecisão e hesitação na opção pelo uso dessa palavra. Não estaria Liuce duvidando desse "nada"? A suspeita de esse "nada" ser alguma coisa cresce com o avanço no exame da fala do participante, pois é impossível não ver, na expressão "mas a qualquer momento", um indicativo de suspense, de potência, de iminência de ação que só poderia ser tomada por um sujeito. Na sequência, Liuce pareceu quase confessar esse algo, dizendo: "é necessário algo". No entanto vale reparar que não fez isso sem reivindicar a própria presença dele, pois ele seria "necessário", reivindicação que, ao mesmo tempo, corresponderia também a reconhecer sua ausência, ausência que, contudo, não poderia ser assumida sem alguma sugestão desse "algo", mas uma sugestão forte o bastante para originar uma potência de ação sujeitua ou, em outras palavras, alguma forma de presença. Trata-se de um "nada" que "a qualquer momento" e "algo" que "é necessário". Olhando a afirmação anterior, é possível ver Liuce tentando manejar os entes da ausência e da presença, como um malabarista trocando batatas quentes de lugar inutilmente ou, antes, como um mágico que, tentando empurrar um coelho pela cartola, fizesse saí-lo, disfarçado, pela culatra. É assim que a ausência parece migrada do "nada" da primeira frase para o "é necessário" da segunda; ou a presença, transportada do "a qualquer momento", na primeira, para o "algo" na segunda. É interessante ver como a fala de Liuce soaria mais clara e natural se fosse: "nada de ruim, mas a qualquer momento... pode acontecer algo". No entanto, como visto, em vez de ter dito que "pode acontecer algo", disse: "é necessário algo", numa espécie de ato falho reivindicativo desse "algo", como se ele não só pudesse como devesse acontecer, quem sabe para cessar, em definitivo, no cheio terminante de uma presença plena, a gangorra inquietante do monjolo presença-ausência.

Dessa forma, Liuce estaria: sugerindo um oculto correspondente a uma potência sujeitua na experiência, um jogo entre presença e ausência, tornando sua solidão mais um estado ambíguo que uma desassimilação completa de companhia.

Logo em seguida, Liuce afirmou que o "deserto" incomodava por perceber que não haveria "parceria" nele. Fez isso numa expressão repleta de alongamentos sonoros, no mínimo, suspeitamente conotativos de um trabalho de elaboração dessa expressão e, muito provavelmente, também conotativos da afetação envolvida. Sendo parceria diferente de companhia e não podendo a primeira se dar sem a segunda, mas a segunda, dar-se sem a primeira, Liuce não poderia ter ido da noção de solidão à noção de parceria sem conceber companhia, de modo que o uso do termo "parceria" mais invoca que desterra uma companhia potencial, mas uma companhia presumivelmente insolidária ao participante. Liuce estaria, então: deixando entender a

¹⁵³ Na verdade, Liuce disse: "nnn... nnnada de ruim".

insolidariedade da potência sujeitua identificada em sua experiência. Nesse caso, imenso poderia também referir-se à sua distância desse sujeito oculto.

Essa insolidariedade pode ter relação com o que Liuce disse pouco antes de revelar essa potência de "parceria". Ele disse que seu "deserto" era também "estar sem recurso", "ter de se virar". Nesse trecho, impressiona a reticência e a entoação constante do participante, por meio do alongamento e/ou entoação de palavras, chaves, aliás: estar "sóóó", "seeem recurso", ter de "se viraaaar". Na verdade, parece ser o instante mais reticente e tonante da entrevista, apesar de curto. Parece ter havido grande afeto nesse momento. Liuce parece ter falado de seu "deserto" como destino, condição, algo de que não poderia escapar, algo "sem recurso", sem volta, algo a que estaria, em suas palavras, "submetido", o que parece acentuar os sentidos do medo e da coragem já mencionados: "essa é a situação, então eu vou enfrentar", disse. Liuce estaria, assim: enfatizando o deserto como um inexorável que ele escolheu enfrentar. As razões para Liuce ter escolhido esse enfrentamento podem estar indicadas em sua devolutiva à questão acerca do que ele não identificaria com a experiência: "mentira, irreabilidade" e/ou na resposta à pergunta sobre o que identificaria com ela: "peculiaridade, solidão, coragem". Dizer que algo não é mentira o lança ao campo, ou da verdade, ou do desconhecido. Esse desconhecido encontra-se registrado em códigos, já sintetizados, que falam do incerto e do oculto na experiência do participante. Dizer que algo é peculiar é reconhecer sua singularidade. Assim, é possível dizer que a experiência teria levado o participante a uma verdade absolutamente própria a seu encontro com a proposta artística. Nessa experiência, não faltariam opções de pouso a essa verdade: na solidão, na coragem, no desconhecido, no irrevogável, no singular. Contudo a solidão parece sombreada de companhia; a coragem, tingida de medo; e o desconhecido, cunhado pela própria síntese dos deslizamentos possíveis nesses espectros de valores, deslizamentos que se chocariam com a noção, comum, de verdade como certeza. Quanto ao singular, a exclusividade que ele pressupõe também se chocaria com a noção, igualmente comum, de verdade como valor universal. Dessa forma, restaria, para pouso irrestrito dessa verdade, apenas o irrevogável. Aceitar o incerto como verdade inexorável e própria a cada um parece habilitar, para essa verdade, todas essas mencionadas opções de pouso com inclusão dos deslizamentos de valores opostos possíveis nelas. Liuce estaria, assim: sendo levado a uma verdade absolutamente própria a seu encontro com a proposta artística, provavelmente coincidente com o desconhecido e o inamovível identificados na experiência¹⁵⁴.

¹⁵⁴ Nesse sentido, teria Liuce sido conduzido à sua própria condição humana, seu estar no mundo, esse limiar da percepção, essa condição que seria o corpo? Teria sido conduzido à sua solidão de ser "pequeno e fechado em si", seu "abismo intransponível", como diria Medeiros (2005, p. 55), abismo entre nós e o mundo, como colocou Karina Dias em comunicação pessoal de aula proferida a 09 de maio de 2013?

Apesar do medo, insolidariedade e irrevogabilidade encontradas em seu “deserto”, ao ser perguntado sobre seu desejo de permanecer nele, Liuce respondeu positivamente, justificando: "por conta da coragem!", "não é? Dá medo, então deixa eu ver o que vai dar... isso é a coragem", disse. Com isso, é possível ver a coragem confundida com a própria experiência, pois, ao mesmo tempo em que parece crescer com ela, mostra-se vista como fundamento tanto para suportá-la quanto para desejá-la. Em outras palavras, Liuce estaria: deixando entender que uma coragem foi fermentada no enfrentamento do medo, insolidariedade e irrevogabilidade assimilados na experiência, não só porque é necessária a esse enfrentamento, mas também porque torna desejável a permanência nele e na experiência.

Em suma, a experiência de Liuce parece contar com quatro valores fundamentais, que parecem ser os dispostores dos demais valores. Esses valores fundamentais poderiam ser entendidos em dois eixos inversamente polarizados cada um: o eixo ausência-presença e o eixo medo-coragem. Poderiam ser vistos numa espécie de gráfico em cruz, formando uma área ao longo da qual estariam: o inexorável, a solidão, a submissão, o incerto, o suspense, a singularidade e a verdade. A experiência de Liuce consistiria na deparação com esses valores de área pela calibração dos valores axiais. A coragem não fazendo sentido sem o medo, é certo que o medo a tenha precedido na vivência do participante. No entanto não há como dizer se essa vivência começou pela presença ou pela ausência. De qualquer forma, interessa mais a dinâmica possível entre esses valores que esse início. Imaginemos que a experiência de Liuce tenha começado pelo vazio, pela ausência, pela total falta de assimilação de companhia, levando a uma solidão intimidadora a ponto de deflagrar alguma espécie de reação enérgica e corajosa no sentido de anular esse vazio. Nesse contramovimento, uma potência sujeitua ter-se-ia acumulado em suspense, mas, em vez de receber Liuce, ela ter-lhe-ia voltado as costas, lançando-o num outro tipo de solidão tão hostil quanto a primeira, mas, desta vez, pela assimilação dessa potência como presença insolidária, desagregada e possivelmente impassível. Novamente, Liuce teria sido levado a reagir corajosamente; desta vez, para enfrentar essa insolidariedade. No entanto anular essa presença seria voltar a uma desassimilação de companhia já conhecida de Liuce, tão brutal quanto essa potência de companhia. Nessa gangorra entre ser intimidado e reagir com coragem, entre desassimilar e assimilar uma companhia, Liuce teria tido a oportunidade de encontrar o incerto e, em todo caso, a solidão, donde, provavelmente, sua menção à submissão, ao inexorável, à realidade, à verdade de não poder escapar dessa solidão, restando, como único abrigo possível, ante investidas persecutórias, subtrativas, apequenadoras, a própria coragem, o autoengrandecimento, a autossuficiência, a revisão de conceitos - possíveis razões para a identificação de uma singularidade, de uma ufanía, capaz de tornar a experiência desejável -, que, ironicamente, só poderiam ser sustentados no combate com

seu oposto temível, como uma corda cuja resistência só poderia ser sentida na tensão que tentasse rompê-la. Dessa forma, o código que melhor parece sintetizar a experiência de Liuce é aquele que diz que ele estaria: desejando permanecer na experiência em virtude de um “autofortalecimento”, traduzido em autorevisão e coragem, que seria, provavelmente, a fonte do apontamento de um singular; tudo isso fermentado no enfrentamento de uma condição entendida como incerta e temível pela identificação de uma potência sujeitua, oculta e correspondente a um jogo entre ausência e presença; potência calibrada entre desassimilação de companhia e assimilação de uma companhia insolidária; sendo levado, em todo caso, ao inexorável, à verdade, de um sentimento-solidão-imensidão-deserto, seja pela notação da ausência, do vazio, seja pela notação da enorme distância entre si e a eventual companhia. Por fim, a ambiguidade entre presença e ausência, na experiência de Liuce, permite vê-la sendo solucionada pelo ramo "5-A" do diagrama estético correspondente à Figura 16, o que corresponde a afirmá-la esteticamente.

O quadro a seguir (Quadro 43) resume a codificação da experiência de Liuce com a proposta "1".

Quadro 43 – Codificação da experiência de Liuce com a proposta "1"

afirmando a sensação de estar num deserto a partir da experiência
vendo o deserto como estar só, não ter recurso, ter de se virar
falando do deserto como suspense
incomodando-se com o vislumbre de nenhuma parceria no “deserto” correspondente à experiência
afirmando que o “deserto” incomoda e não incomoda
comparando a experiência a não ter opção
entendendo a experiência como circunstância indefinida
falando da experiência como "estar na chuva para se molhar"
falando da experiência como algo sobre o que gostaria de ter controle
entendendo a experiência como algo a ser enfrentado com coragem
sugerindo sentir-se submetido à situação pertinente à experiência
apontando "algo encoberto" na experiência
sugerindo a coragem como fonte do desejo de estar na experiência
falando da experiência como algo que demanda revisão de conceitos
falando da experiência como algo incerto
entendendo o deserto como uma "coisa imensa", algo "sensorial", intocável, não físico e "abstrato"
falando do deserto como criação interna
afirmando nunca ter estado num deserto
opondo "mentira" e "irrealidade" à experiência
associando "peculiaridade", "solidão" e "coragem" à experiência

Continua na próxima página ->

deixando entender que o deserto não lhe teria sido sugerido por analogia/reconhecimento/rememoração, não corresponderia a uma imagem mental clara, mas seria, antes, um sentimento de imensidão¹⁵⁵, presumivelmente intenso e difícil de explicar

falando da experiência como estar inserido numa situação inamovível, incerta, temível e exigente de autorevisões

apontando um oculto na experiência, provável objeto de seu medo, o qual desejava enfrentar

sugerindo um oculto correspondente a uma potência sujeitual na experiência, um jogo entre presença e ausência, tornando sua solidão mais um estado ambíguo que uma desassimilação completa de companhia

deixando entender a insolidariedade da potência sujeitual identificada em sua experiência

ênfatizando o deserto como um inexorável que ele escolheu enfrentar

sendo levado a uma verdade absolutamente própria a seu encontro com a proposta artística, provavelmente coincidente com o desconhecido e o inamovível identificados na experiência

deixando entender que uma coragem foi fermentada no enfrentamento do medo, insolidariedade e irrevogabilidade assimilados na experiência, não só porque é necessária a esse enfrentamento, mas também porque torna desejável a permanência nele e na experiência

desejando permanecer na experiência em virtude de um “autofortalecimento”, traduzido em autorevisão e coragem, que seria, provavelmente, a fonte do apontamento de um singular; tudo isso fermentado no enfrentamento de uma condição entendida como incerta e temível pela identificação de uma potência sujeitual, oculta e correspondente a um jogo entre ausência e presença; potência calibrada entre desassimilação de companhia e assimilação de uma companhia insolidária; sendo levado, em todo caso, ao inexorável, à verdade, de um sentimento-solidão-imensidão-deserto, seja pela notação da ausência, do vazio, seja pela notação da enorme distância entre si e a eventual companhia, sinalizando, de modo positivo, um possível contato estético com a proposta artística em questão

Fonte: elaboração própria

4.2.1.2 Paisagens no Armário de Tamelí

A participante de codinome Tamelí, sexo feminino, então com 49 anos, psicoterapeuta, foi exposta ao estímulo audiovisual correspondente à proposta “2”, também descrita no capítulo “2”.

Na entrevista ante-expositiva correspondente à aplicação do processo "zero B" a Tamelí, ao ser perguntada sobre o que cativaria sua atenção e observação ao ver-se livre de seu fluxo comum de atividades, ela deu uma resposta surpreendente, dizendo que, muitas vezes, não é que ela parava, mas era parada, "por dentro", por alguma coisa, algo como, por exemplo: uma árvore numa rua conhecida e movimentada de sua cidade, a qual qualificou como "lindíssima"; ou a saída da lua, visível da janela de seu local de trabalho - o mesmo em que sua entrevista se deu, aliás. Com isso, a entrevistada esteve: admitindo um regime de fruição em que era surpreendida pelo estímulo-alvo observado em seu cotidiano.

¹⁵⁵ Para Bachelard, “a imensidão está em nós. Está presa a uma espécie de expansão do ser que a vida refreia, que a prudência detém, mas que volta de novo na solidão” (1978, p. 317). Bachelard (1978, p. 330-331) quer fazer uma correspondência entre a imensidão do espaço e a profundidade do “espaço interior”. Lembra que, em Baudelaire, a imensidão é uma dimensão íntima (BACHELARD, 1978, p. 323). Evoca Pierre Gueguen e Philippe Diolé para sugerir que o mar, o deserto e a floresta podem ser valores de imensidão, intensidades do ser íntimo, estados de alma (BACHELARD, 1978, p. 318, 330, 331-332). É nesse âmbito que sinto poder localizar o deserto de Liuce.

Na sequência, fez um contraponto entre esse já relatado, qualificado de "magnífico", e situações "duras", que também a faziam "parar", exemplificadas com a confissão da sensibilização e reflexão causadas pela observação de uma senhora empurrando um carrinho de recicláveis numa vez, ao largo da rodovia, nos limites da cidade. "Quanto tempo ela vai andar? Como é a vida dessa mulher?", perguntou-se, referindo-se às coisas que lhe vieram à mente com essa visão.

A partir dessas informações, é possível dizer que a participante estaria: comparando suas visões da Natureza a suas visões do ser humano, num contraste entre o magnífico e o severo, entre deleite e compaixão.

Depois, citou vários momentos que lhe foram impressionantes e que guardou na memória: a impressão causada pela observação de um gesto de torção de cabeça de um bebê com o restante do corpo ainda guardado pelo ventre materno, cujo parto acompanhou; sua visão da escultura grega "Vitória de Samotrácia" no Louvre, Paris, chegando a dizer: "sei lá o que era aquilo", numa expressão, muito provavelmente, indicadora da pluralidade interpretativa despertada por essa visão; o flagrante de ver o sol, de um lado, e a lua, de outro, no céu matutino de um dia em que pegara a estrada para outra cidade muito cedo, com destaque para o contraste entre o azul escuro da noite, despedindo-se, e o laranja do dia anunciando-se; a oportunidade de ver o dia nascer pela janela de um avião; o instante em que, viajando num trem e entretida em conversa com amigos, fora arrebatada pela visão do contraste entre a silhueta de aves voando e o fundo dourado típico das montanhas da região em que se encontrara – visão pela qual confessou um sentimento de gratidão. Nessa mesma cadeia, Tamelí destacou ainda a visão que tivera, uma vez, fora do país, de cima de um despenhadeiro para o mar. Descreveu esse momento como a experiência de conexão mais forte que já vivenciou, uma experiência, segundo ela, de unidade, totalidade, intensidade, imensidão. A participante esteve, então: admitindo conexões frutivas tanto a partir de visões da Natureza quanto de produtos artificiais tais como obras de arte; conexões, em todo caso, ocorridas no decurso de viagens, momentos excepcionais em comparação com o cotidiano, portanto, muito provavelmente, em regime diferenciado de observação.

Confessou também ter o hábito de uma meditação de observação, isto é, de parar e dedicar-se à veduta de determinados lugares ou eventos tais como, em suas palavras: "o sol batendo, alguma folha mexendo", dando ideia, com essa menção, das minúcias a que poderia entregar-se nesse hábito. Interessantemente, admitiu que a entrevista a predispôs a perceber algo que ainda não havia percebido: a frequência com que era, em suas palavras, "chamada" pela Natureza e que era uma "pessoa muito visual". Tamelí esteve, assim: admitindo um regime de fruição em que buscava o estímulo-alvo; referindo capacidade de fruição de minudências; confessando gosto por vistas da Natureza.

De fato, sobram referências a esses elementos naturais em seu depoimento: a árvore, a lua, o céu, os pássaros, as montanhas, o despenhadeiro, o mar, o sol, a folha. Mas eles não são os únicos nem parecem ter sido observados no mesmo regime. No *hall* de suas observações, há também alvos humanos, como a senhora na rodovia ou o recém-nascido. Ainda tiveram lugar elementos artificiais, com a menção à "Vitória de Samotracia" e ao gosto por arquitetura. Tamelí estaria, então: em relação aos alvos de fruição, confessando experiências com vistas grandiosas da Natureza, minudências, seres humanos e elementos artificiais artísticos e arquitetônicos.

Como dito, no depoimento de Tamelí, é possível notar não apenas tipos variados de alvos, mas também de regimes de observação. Enquanto a árvore e a senhora lhe teriam forçado uma parada interna, espiritual, um desvio do fluxo normal de sua percepção; "o sol batendo", "a folha mexendo" e os pássaros em sua janela teriam sido captados num momento de observação dedicada; isto é, ao passo que, em alguns casos, sua atenção teria sido roubada pelo estímulo-alvo, em outros, teria havido uma ativação prévia da atenção, uma espécie de trabalho de busca ou delimitação gradativa desse estímulo-alvo. Quanto às fruições realizadas fora do espaço e da rotina cotidianos, em saídas, viagens, visitas, é razoável pensar que teria havido, nelas, um outro filtro atento e uma maior predisposição para a apreciação, o que teria favorecido uma notação diferenciada dos alvos pertinentes. A participante estaria, assim: deixando vislumbrar três regimes de fruição: um em que seria surpreendida pelo estímulo-alvo em seu cotidiano, outro em que o encontraria fora de sua rotina, provavelmente numa predisposição diferenciada, e um último em que o buscaria e delimitaria.

É possível perceber também diferenças de afetação em relação aos diferentes alvos de fruição mencionados. A árvore e a saída da lua foram qualificados como "magníficos". A "Vitória de Samotracia" foi referida com enlevo. "Gratidão" foi a palavra usada para designar o sentimento resultante da visão, de dentro do trem, dos pássaros contra o fundo dourado de montanhas. A visão do mar, a partir do despenhadeiro, mereceu associação com unidade, totalidade, intensidade e imensidão. Já, na observação da senhora da rodovia e do recém-nascido, Tamelí parece ter deixado transparecer seu espírito de solidariedade, compaixão, humanidade - afinal, como ela mesma enfatizou, "[seu] trabalho é estar com o outro". A entrevistada estaria, então: em relação aos afetos envolvidos em suas fruições, dirigindo sentimentos de enlevo a visões grandiosas da Natureza e da Arte e dirigindo sentimentos de compaixão a seres humanos.

Vale observar a quantidade de estímulos-alvos depositários da luz e emodurados pela janela: a lua pela janela do consultório, o nascer do dia pela janela do avião, o céu com sol e lua pela janela do carro, o dourado de fundo montanhês pela janela do trem, "o sol batendo". Tamelí estaria, desse

modo: relacionando, em suas fruições, um número considerável de estímulos-alvo depositários da luz natural exterior vistos por alguma janela.

Enfim, a síntese da entrevista ante-expositiva de Tamelí parece poder ser feita dizendo que ela estaria: confessando grande número de experiências de fruição com vistas grandiosas da Natureza; grande parte envolvendo: a luz natural exterior, a intermediação de alguma janela, a predisposição advinda de condição “extrarrotineira” e sentimentos de enlevo; havendo também experiências em que seria surpreendida, no cotidiano, pelo observado, podendo ser este um elemento natural e resultar em sentimento de enlevo ou ser um elemento humano e resultar em sentimento de solidarização; existindo ainda experiências em que buscaria e delimitaria o observado, exemplificado com minudências neste último caso.

O quadro a seguir (Quadro 44) resume os códigos apurados para a entrevista ante-expositiva de Liuce.

Quadro 44 – Codificação da entrevista ante-expositiva de Tamelí

<p>admitindo um regime de fruição em que era surpreendida pelo estímulo-alvo observado em seu cotidiano</p> <p>comparando suas visões da Natureza a suas visões do ser humano, num contraste entre o magnífico e o severo, entre deleite e compaixão</p> <p>admitindo conexões frutivas tanto a partir de visões da n Natureza quanto de produtos artificiais tais como obras de arte; conexões, em todo caso, ocorridas no decurso de viagens, momentos excepcionais em comparação com o cotidiano, portanto, muito provavelmente, em regime diferenciado de observação</p> <p>admitindo um regime de fruição em que buscava o estímulo-alvo</p> <p>referindo capacidade de fruição de minudências</p> <p>confessando gosto por vistas da Natureza</p>

<p>em relação aos alvos de fruição, confessando experiências com vistas grandiosas da Natureza, minudências, seres humanos e elementos artificiais artísticos e arquitetônicos</p> <p>deixando vislumbrar três regimes de fruição: um em que seria surpreendida pelo estímulo-alvo em seu cotidiano, outro em que o encontraria fora de sua rotina, provavelmente numa predisposição diferenciada, e um último em que o buscaria e delimitaria</p> <p>em relação aos afetos envolvidos em suas fruições, dirigindo sentimentos de enlevo a visões grandiosas da Natureza e da Arte e dirigindo sentimentos de compaixão a seres humanos</p> <p>relacionando, em suas fruições, um número considerável de estímulos-alvo depositários da luz natural exterior vistos por alguma janela</p>

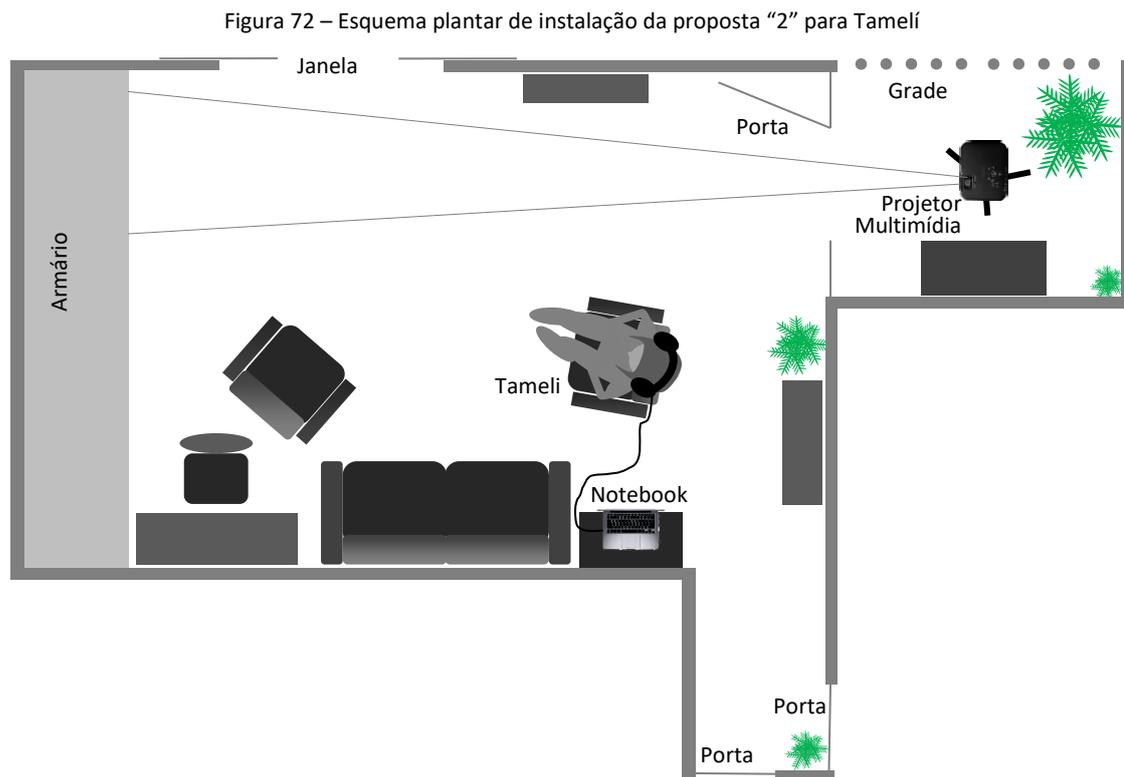
<p>confessando grande número de experiências de fruição com vistas grandiosas da Natureza; grande parte envolvendo: a luz natural exterior, a intermediação de alguma janela, a predisposição advinda de condição “extrarrotineira” e sentimentos de enlevo; havendo também experiências em que seria surpreendida, no cotidiano, pelo observado, podendo ser este um elemento natural e resultar em sentimento de enlevo ou ser um elemento humano e resultar em sentimento de solidarização; existindo ainda experiências em que buscaria e delimitaria o observado, exemplificado com minudências neste último caso</p>
--

Fonte: elaboração própria.

Tendo Tamelí disponibilizado seu consultório para a instalação artística, local preferível por ser da cotidianidade e familiaridade da entrevistada, a proposta “2” foi escolhida, para exposição, pela maior adequabilidade a esse espaço, comparativamente a outras propostas, no sentido de seu maior potencial simulatório de um recorte luminoso correspondente à luz que poderia atravessar a janela descortinada da participante, luz passível de entrecortes por parte das sombras de árvores externas. A possibilidade de sugerir esses entrecortes, na aderência da imagem projetável pela proposta “2” a um suporte, poderia trazer a referência a um natural pelo qual Tamelí confessou seu gosto, como vimos.

Assim, alguns dias depois da entrevista ante-expositiva, a instalação da proposta “2” foi feita no consultório da participante: um ambiente de estar com núcleo mais aconchegante e, ao mesmo tempo, uma sala bastante arejada, espaçosa e de circulação muito bem resolvida; um local naturalmente bem iluminado, com janela ampla e saída para uma sacada. No dia e horário da intervenção, o local estava bem guardado de ruídos e, apagadas as luzes e fechada a veneziana para evitar a iluminação artificial da rua, as condições de luminosidade foram consideradas ideais¹⁵⁶. Apesar do baixo nível de ruído, os *headphones* foram utilizados. A sacada foi providencial para posicionar o projetor multimídia - amparado por tripé com bandeja regulável, ligado a *notebook* por cabo VGA de comprimento adequado. Numa mesinha, o *notebook* foi amparado e posicionado fora do campo de visão da participante, tendo ainda sua tela desativada. A fiação estendeu-se pelo espaço atrás da entrevistada, sem que houvesse necessidade de ocultação dessa fiação. A projeção foi feita em armário embutido de madeira, mais proximamente à janela. Tamelí ficou acomodada em uma poltrona, como indicado na figura a seguir (Figura 72).

¹⁵⁶ Alguém pode perguntar se não seria um contra-senso fechar a veneziana e projetar um simulacro de luz exterior no cômodo e se isso não constituiria um entrave à experiência, mas creio que seria justamente o contrário: haveria o favorecimento de um contraste até desejado entre o sabido e o sentido, sentir que a janela está aberta sabendo que ela está fechada, eis o fantástico e a ficção.

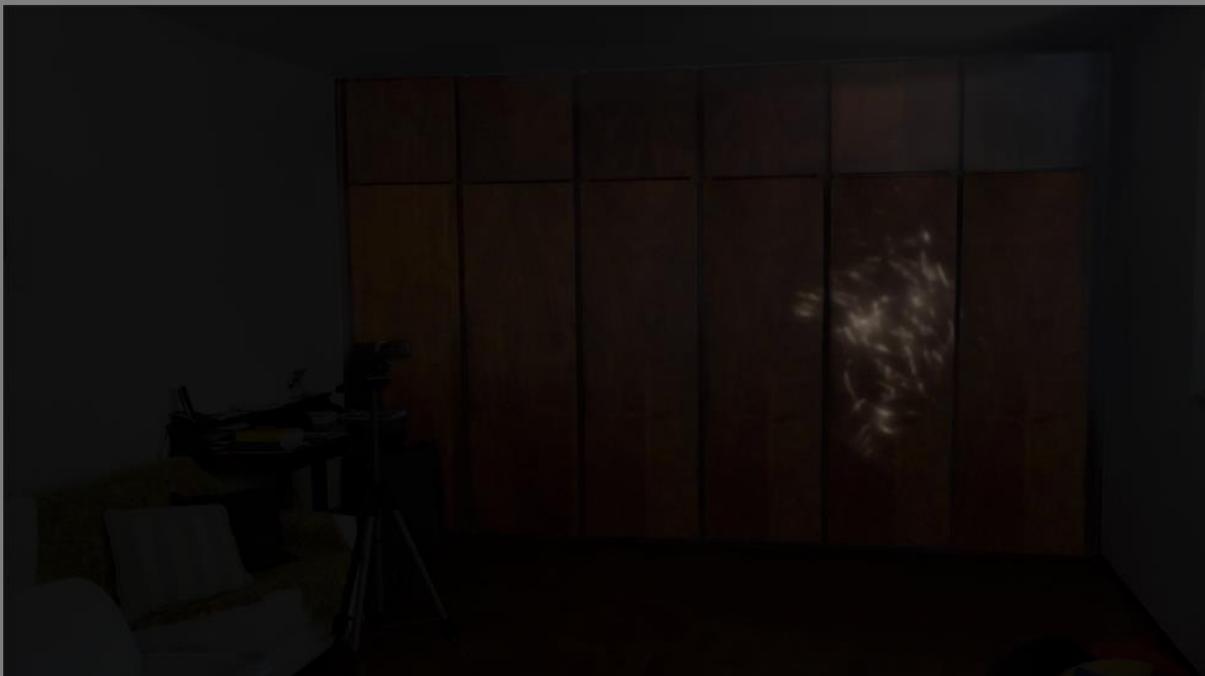


Fonte: elaboração própria.

Tamelí foi orientada a observar a projeção pelo tempo que desejasse. O processo "1B" teve então início às 20h30 aproximadamente, ficando a participante cerca de 25 minutos apenas na prática da observação pertinente, optando por não se expressar em qualquer linguagem nesse período. Depois disso, seguiu-se a aplicação da sondagem de sua fruição, correspondente à instanciação do processo "2B".

Na instalação da proposta "2", para Tamelí, a imagem projetada ficou semelhante ao ilustrado na figura a seguir (Figura 73).

Figura 73 - Simulação de imagem projetada em instalação da proposta "2" para Tamelí



Fonte: elaboração própria.

A primeira coisa que Tamelí mencionou foi a possibilidade de o artista ter "guardado" imagens no estímulo luminoso projetado. Contou que foi completamente absorvida, por longo tempo, pelo desejo de encontrar imagens no projetado, que se traduziu, para ela, numa brincadeira de descobri-las. Segundo ela, mais ao final, fechou os olhos, buscando fruir apenas o som, com o objetivo de, ao abrí-los novamente, recobrar, uma vez mais, sua atenção ao estímulo luminoso após ter se dispersado dele; disse sentir que ainda seria capaz de dedicar mais tempo ao estímulo após esse descanso com os olhos fechados. Tamelí esteve, assim: cogitando haver imagens guardadas pelo artista no estímulo luminoso; confessando-se absorvida em um brincadeira de encontrar imagens no estímulo luminoso; admitindo ter havido momento em que fechou os olhos para fruir apenas o som no sentido de descansar do estímulo visual para voltar a fruí-lo.

Na sequência, confessou sentir que o som se repetia. Disse que observar o estímulo visual, cadenciada por esse som, era hipnotizante. Contou que viu, no estímulo, imagens que se repetiram¹⁵⁷ por algum tempo e, depois, desapareceram, não sendo mais encontradas. Segundo ela, essas imagens foram substituídas por outras que mostraram o mesmo comportamento, isto é, foram

¹⁵⁷ Ela deixou entender que essa repetição era do movimento, que assimilou um movimento cíclico em cada imagem encontrada.

também sucessivamente substituídas até que ela não conseguiu mais encontrar imagens. Confessou que ficou atenta para ver o que surgia do que chamou de "brincadeira das luzes", "jogo das luzes". Disse ter havido um momento em que identificou um pai, um outro em que viu um bebê e, depois, alguns homens. Nesse ponto, voltou a cogitar que o artista tivesse enxertado imagens, mas sem deixar de referir a possibilidade de serem apenas visões suas. Deixou entender que havia imagens que surgiam suavemente, na "brincadeira", na busca, na cadência da projeção luminosa; e outras que emergiam subitamente, surpreendendo-a, como parece ter sido o caso da face de um homem e de um bebê. Explicou que a experiência não se constituiu de imagens identificáveis todo o tempo, que, entre uma e outra imagem, havia o indefinido, o abstrato, que isso era intrigante, numa espera para que uma próxima imagem se formasse. Segundo ela, esses entremeios de indefinição mereceram muita atenção. Eram momentos em que queria ver o que poderia aparecer, se o que já apareceu não poderia aparecer de novo, se não havia perdido determinada imagem para sempre, se ainda estava vendo certa imagem. A participante esteve, então: assimilando repetitividade relativa ao som; classificando, como hipnotizante, observar o estímulo visual cadenciado pelo som; percebendo uma dinâmica em que as imagens encontradas surgiam, repetiam movimentos, desapareciam e davam lugar a outras do mesmo modo; dirigindo atenção para encontrar imagens no estímulo luminoso; identificando imagens específicas no estímulo luminoso: como um pai, um bebê, depois, alguns homens; marcando dois tipos distintos de aparições de imagens: as que surgiam na "brincadeira", suavemente, e as que surgiam subitamente; apontando, entre as imagens encontradas, intervalos de abstração, indefinição, intrigantes e cativantes da atenção; descrevendo os intervalos abstratos, entre imagens identificadas, como momentos de desejar saber o que podia aparecer, se o que já apareceu podia reaparecer, se o que desapareceu não iria mais aparecer, se ainda estaria vendo determinada imagem.

Tamelí comparou ainda a atenção dada ao estímulo à atenção necessária em seu trabalho de terapeuta, uma atenção, segundo ela, no sentido de descobrir o que pode surgir ou de averiguar por onde passam determinadas questões. Colocou que sua postura, relativamente ao estímulo, foi também a de se deixar levar. A entrevistada esteve, desse modo: comparando a atenção dada ao estímulo à atenção necessária em seu trabalho como terapeuta; confessando postura de abertura, de disponibilidade, de deixar-se levar.

Na sequência, ela confessou que era preciso coragem para encarar ou entrar em contato com as coisas que via dentro de si mesma e lidar com as emoções correspondentes. Diferenciou o desafio de encontrar as imagens do de encará-las, colocando o primeiro como leve e o segundo como difícil. Tamelí esteve, então: revelando necessidade de coragem para encarar as imagens encontradas, para lidar com elas dentro de si, lidar com as emoções correspondentes; diferenciando

o desafio de encontrar as imagens do de encará-las, colocando o primeiro como leve e o segundo como difícil.

Segundo ela, percebeu ainda uma consonância do som com a movimentação das luzes, mas uma dissonância dele em relação a alguns entes encontrados nessas luzes, como, por exemplo, o rosto de alguém assustado, em sofrimento, como se o som estivesse tentando disfaçá-los ou transformando-os num tipo de filme de terror. Sugeriu que as imagens vistas eram tão difíceis que, em seus dizeres risonhos, “teria de ir para a terapia”; imagens que, segundo ela, não correspondiam a emoções fáceis, mas, sim, a emoções que “não eram brincadeira”, apesar de conhecidas para si. Falou também de sua disponibilidade para com essas visões, afirmando que visitou, dentro de si, as imagens vistas. Segundo ela, houve mais que uma curiosidade em relação a essas imagens, mas também uma aceitação. A entrevistada esteve, dessa maneira: assimilando consonância entre a movimentação das luzes e o som, mas dissonância entre os entes significantes encontrados nelas e esse mesmo som, como se o som as tentasse disfarçar ou entoasse um filme de terror; sugerindo que as imagens identificadas eram tão difíceis que teria de ir para a terapia; afirmando que as imagens encontradas não eram “brincadeira”, não correspondiam a emoções fáceis, embora conhecidas; afirmando visitar as imagens identificadas dentro de si; dizendo haver mais que curiosidade em relação às imagens encontradas, mas também aceitação delas.

Tamelí contou também que não fez nenhuma associação específica a partir das imagens vistas no estímulo, dizendo que, apenas no final, quando começou a enxergar uma multidão, remeteu-se, em suas palavras, “àqueles quadros antigos não sei de quando”. Confessou que, fora esse momento, as outras visões não foram capazes de evocar momentos específicos, mas, sim, sentimentos com os quais admitiu se ter identificado, ter reconhecido dentro de si. Noutro trecho, afirmou que era ela mesma quem estava “lá” - nas imagens observadas no estímulo. A participante esteve, assim: afirmando não ter feito associações específicas, mas, sim, ter sido levada a sentimentos com os quais admitiu ter-se identificado e reconhecido dentro de si; reconhecendo remeter-se, ao final, a quadros antigos de não sabia quando; afirmando ser ela mesma quem estava nas imagens observadas no estímulo luminoso.

Toda a sua entrevista foi entrecortada pelo retorno insistente à questão da dúvida sobre as imagens que viu serem enxertos do artista ou visões exclusivamente suas. Tamelí esteve, então: retornando, insistentemente, à questão da dúvida sobre as imagens encontradas serem enxertos do artista ou visões exclusivamente suas.

Após essas primeiras sínteses, faz ainda mister trazer luz a fatores menos evidentes no discurso da entrevistada.

Chama muita atenção o tempo e a forma de fruição de Tamelí, muito superior a dos outros participantes e completamente dedicado, uma vez que ela não utilizou nada desse tempo para se expressar em qualquer forma gráfica ou de outra natureza, como já dito. Teria ela se doado a essa fruição todo esse tempo ou em apenas parte dele? Espontaneamente, essa foi a primeira coisa que ela esclareceu, afirmando que “o tempo todo foi... descobrindo o que é que aparecia”, que, apenas no final, sua atenção e interesse pela imagem caíram, momento em que buscou ainda experimentar apenas o som, de olhos fechados, antes de chamar o pesquisador. Disse ainda sentir que sua observação poderia se ter prolongado, não fosse, como ela sugeriu, o avançado da hora e o cansaço de um dia de trabalho. Fica, então, claro que o tempo contado pelo pesquisador foi majoritariamente de plena atenção ao estímulo. Contudo o maior indicador do interesse de Tameli parece estar em sua confissão de escolher não realizar qualquer registro justamente para se dedicar à observação do estímulo correspondente à proposta. Na verdade, Tamelí pareceu quase tragada ao dizer: “aí eu não tinha vontade de fazer nada, porque foi uma brincadeira de... de descobrir imagens”, “o que mais, o que mais tem ali, e, aí, foi um tempão mesmo”, disse. Ademais, Tamelí elencou palavras como “atenção”, “envolvimento”, “sentimentos”, como relativas à sua experiência. Tamelí estaria, assim: dando sinais de interesse e envolvimento reais pela experiência; descobrindo entes significantes no estímulo luminoso.

Não restando dúvida acerca da atenção e do interesse que Tamelí dirigiu ao estímulo, é preciso ainda compreender a qualidade desse interesse. Estaria Tamelí apenas a se divertir? Afinal ela chegou a usar a palavra “brincadeira” para falar do modo com que descobria formas na imagem projetada. Mas, para fazer cair essa hipótese, basta lembrar que ela admitiu também afetos difíceis no que viu. Disse, por exemplo, que “era preciso coragem para olhar”. Apesar disso, deixou claro que queria ver o que ia aparecer: “a gente fica atenta para ver o que é que poderia surgir naquela brincadeira das luzes”, disse. Explicou que as formas que via não apareciam ininterruptamente encadeadas, que era preciso “dar tempo para que uma imagem se formasse”. Dessa forma, Tamelí estaria: deixando entender que a dinâmica de descobrir e perder imagens, que marcaria sua relação com o estímulo luminoso, colaboraria para manter sua atenção, mas que a participação nessa dinâmica exigiria coragem.

A observação de Tamelí parece ter sido mais marcada pela evolução que pela repetição. Ela deixa entender que, em sua experiência com a imagem projetada, as formas surgiam e sempre eram perdidas - mesmo as que se repetiram -, dando espaço para novas formas. Indica que seu interesse perpassava todas as fases de cada forma que viu: desde a ausência, iminência ou formação, que a

intrigava¹⁵⁸, passando por uma emergência rápida ou gradual e seu respectivo afeto ou surpresa, até sua desapareção repentina ou precarização, também gradual, talvez já em coincidência com a iminência da forma seguinte, isto é, com cada "fase" parecendo convocar à próxima numa dinâmica que Dewey (2008, p. 190), provavelmente, assinalaria para uma experiência estética; já que Tamelí confessou ter tido "surpresas", "descobertas", intercaladas por momentos em que, em suas palavras, queria: "ver o que vai aparecer", saber "se vai aparecer de novo", saber se o que viu se "perdeu para sempre", saber se "não vê mais, se só vê isso", saber "se não está vendo mais", saber se está vendo mesmo, saber "se acabou". Tamelí parece falar, então, de momentos de não saber; dentre eles, um não saber relativo à própria visão: não saber se já vê, se vê de fato ou se ainda vê. Segundo ela, lembremos, houve intervalos intrigantes de abstração, indefinição, que cativaram sua atenção. Tamelí estaria, então: sugerindo que a dinâmica de descobrir e perder imagens, que marcaria sua relação com o estímulo luminoso, seria constituída de intervalos de assimilação de imagens abstratas, de dessaberes, incertezas, curiosidade, expectativas, surpresas, descobertas.

Mas Tamelí não poderia ter-se interessado apenas pelas imagens identificadas no estímulo luminoso, como quem se interessasse pelo espelho porque refletiria a própria imagem, caso em que a motivação estaria na imagem refletida e não no espelho em si mesmo, o que, numa analogia com a Arte, corresponderia a localizar o interesse apenas no representado em detrimento da materialidade da obra, algo que, para Dewey (2008, p. 116, 137-138, 302-303), seria comprometedor do ponto de vista estético? Apesar de mencionar dois instantes mais marcantes dessa delimitação de imagens, o depoimento de Tamelí parece ancorar a manutenção de sua atenção e interesse mais ao processo de encontrar e perder essas imagens que a elas próprias. Nesse caso, voltando à comparação com o espelho, seria como alguém mais interessado na formação da imagem que na própria imagem, o que corresponderia a trazer o próprio espelho para o centro da experiência de olhar e, na mesma analogia com a Arte, recobrar a relevância da matriz corpórea da obra. Afinal, a despeito das imagens encontradas, Tamelí não deixou de ver e interpretar o estímulo como luz, como fica claro em sua expressão "brincadeira das luzes", o que é bastante compreensível se lembrarmos da precariedade que deixa entrever para essas imagens ao falar, por exemplo, de momentos em que não soube se as estaria vendo ou não. Assim, a participante estaria: sugerindo que o dinamismo do estímulo não permitiria que as representações nele encontradas se independessem de sua materialidade luminosa para monopolizar sua atenção.

Se o estímulo pareceu interessar Tamelí por si mesmo e não se caracterizar como entretenimento para ela, seria ainda possível perguntar se não teria havido apenas um interesse

¹⁵⁸ Possivelmente, num processo parecido com o que Ramachandran e Hirsten (1999, p. 22-23) assinalam para o reconhecimento de forma com recorrência ao sistema límbico.

puramente profissional no experimento, já que ela comparou a atenção dada ao estímulo à atenção necessária em sua profissão e, inclusive, chegou a lembrar-se dos experimentos de busca de forma da *Gestalt*. Nesse sentido, talvez coubesse imaginar que sua atenção teria sido esforçada, como na espera por um sinal específico, como numa detecção de sinal conforme entendida por Sternberg (2000, p. 92). Contudo essa hipótese cai a partir da consideração de que Tamelí não sabia pelo que procurar e de que se, em alguns momentos, como deixou entender, sentia ir encontrando as imagens numa busca ativa, numa brincadeira, numa construção, em outros momentos, sentiu ter sido surpreendida, "encontrada", por elementos que lhe pareceram subitamente "autoemergidos". Além disso, ela diferenciou, de outros experimentos de busca por formas, como os da *Gestalt*, a vivência com a proposta artística em questão, por sentir, nessa vivência, mais fluidez, mais condução e menos controle de sua própria parte, como quando perdia as formas em definitivo. Parece, então, haver um equilíbrio entre buscar e ser conduzida na experiência de Tamelí, um tipo de equilíbrio que Dewey (2008, p. 52-62) assinala para o estético. Dessa forma, a participante estaria: deixando entender que tanto encontrava quanto "era encontrada" pelas imagens vistas no estímulo luminoso.

Bem no início do processo "2B", referindo-se à projeção luminosa a sua frente, Tamelí disse ao pesquisador: "você guardou imagens no meio disso". Em seguida, falou: "não pôs imagem aí não, sou eu que estou vendo". Mais à frente, fez várias menções à dúvida sobre a colocação das imagens que viu: "não é possível que eu estou projetando¹⁵⁹ isso aí", "não é possível que eu estou vendo isso, isso está aí, deixa eu ver se vai aparecer de novo", "não sei se eu projetei, se você colocou [...] era o que eu enxergava", disse. Assim, são numerosos os indicadores de que Tamelí se inquietou acerca da autoria do que viu, se seu, se do artista, se casual, se intencional, se suas visões tinham ou não um interlocutor externo. Na verdade, sua curiosidade acerca da autoria das imagens vistas foi tal que confessou ter cogitado "bisbilhotar" o computador da instalação, pedindo, ao final de todo o processo, que lhe contasse se o que viu havia ou não sido enxertado, de fato, na projeção luminosa. Tamelí estaria, então: mostrando dúvida sobre as visões de imagens na projeção luminosa serem criações suas ou do artista.

¹⁵⁹ A participante referiu-se ao conceito psicanalítico de projeção. Para Freud (1911-1925/s.d., p. 40), trata-se de processo no qual uma percepção interna é suprimida e seu conteúdo, após certa deformação, acende à consciência sob a forma de uma percepção externa. Elisabeth Roudinesco (1994, p. 603) conta que, tendo esse conceito nascido com Freud para explicar a paranóia, foi, posteriormente, retomado para designar um modo de defesa comum à psicose, à neurose e à perversão. A autora ratifica a definição de Freud, mas de um modo mais interessante pela inclusão do termo "alteridade". Segundo ela, a projeção é o processo pelo qual "o sujeito projeta num outro sujeito ou num objeto desejos que provêm dele, mas cuja origem ele desconhece, atribuindo-os a uma alteridade que lhe é externa" (ROUDINESCO, 1994, p. 603). Em suma, projetar seria a supressão defensiva da visão, em si mesmo, de algo próprio, para passar a vê-lo como propriedade de um externo a si. Contudo, como profissional da área e conhecedora desse conceito, Tamelí parece tê-lo usado justamente para referir a possibilidade de as imagens vistas terem sido visões absolutamente suas e não programadas pelo artista, isto é, fez isso por saber que a projeção é, no fundo, uma questão daquele que olha.

Mas o artista que a participante supôs lhe falar seria, na verdade, apenas a hipótese de interlocutor possível. A menção ao artista é natural e até esperada, em função de a vivência corresponder a um convite dele. Contudo esse convite, sendo apenas um pedido de observação, sem qualquer gancho interpretativo, não poderia ser capaz de a induzir a ver o que viu, assim como simplesmente apontar a mesma nuvem a duas pessoas distintas, sem lhes dizer mais nada, não poderia fazer com que vissem exatamente a mesma coisa. Ademais, ao dizer: “não é possível que eu estou projetando isso aí”, “não posso ser só eu criando isso”, Tamelí parece autonomizar, delimitar, fortemente, fora de si, “isso” que ela viu, mas sem anular, desse visto, a aura de dependência perceptiva, de coexistência com o observador - como vimos também com outros indicadores -, deixando, assim, vislumbrar uma espécie de potência autonômica em sua experiência, pela qual parece ter construído uma potência interlocutora, intencional, sujeitual. Ou seja, a força da relação com a imagem ou a emergência dessa potência autonômica teria sido, antes, a sugestora de um interlocutor possível ou potência sujeitual remetida ao artista que a derivação de um interlocutor eventualmente deduzido do convite. Numa analogia, a potência da mensagem teria sido mais evocadora de um eventual remete que o contrário. Sem essa potência, mesmo a constatação de um remetente poderia deixar qualquer destinatário como um solitário na multidão. Tamelí estaria, dessa maneira: encontrando sentido - uma potência autonômica - na projeção luminosa, elevada a potência interlocutora, intencional, sujeitual, a qual teria relacionado ao artista.

Ao questionar se não estaria “projetando”, por conta própria, o que via, Tamelí expôs seu entendimento do conceito de projeção, dizendo que ela ocorria, em suas palavras, “quando eu coloco lá o que é meu”, quando “eu coloco lá o que está aqui dentro”. Essa ideia fica expressa em diversos outros trechos de sua entrevista. A certa altura, referindo-se ao observado, disse: “sou eu mesma que estou lá”. Noutra parte, afirmou que “estava lá [com o observado]”. Noutro trecho, perguntou-se: “o que é que é meu que eu estou colocando aí?”. Com isso, Tamelí estaria: localizando seu íntimo no que vê. Também sugeriu que as imagens vistas estariam dentro de si: “eu visito essas imagens dentro de mim”, disse. À frente, confessou ser preciso aceitação do que estava vendo, por reconhecê-lo em si mesma. Dessa forma, Tamelí também estaria: localizando e aceitando, em seu íntimo, o que vê; . A conjunção dos dois últimos códigos sintetizados parece alcançar o conceito de paisagem, de Dias (2010). Na verdade, o próprio significado de dicionário da palavra “projeção” (“arremesso, lanço” (MICHAELIS, 2009)) parece não permitir outra coisa. Um lanço supõe, necessariamente, dois lugares: um de onde se sai e outro para onde se entra; um lanço supõe um “daqui” para “lá” ou um de “lá” para “cá”. Assim, Tamelí estaria: experimentando o estímulo luminoso enquanto paisagem: transportando-se para ele e internalizando-o ao mesmo tempo.

Tamelí deixa entender que sua vivência se constituiu da visão de uma seriação de feições humanas em formação e dissolução. Nesse sentido, talvez coubesse ponderar se seu “estar dentro” não teria sido uma racionalização, um saber como se sentir diante de determinadas feições. Essa suspeita sobreveio ao pinçar a afirmação: “eu reconheço a dor [...] lá e reconheço que também, dentro de mim, existe dor”. Mencionada dessa forma, essa “dor” parece um tanto genérica. Cabe perguntar porque ela não disse “eu reconheço a dor [...] lá e a reconheço também dentro de mim”, afinal, dito, assim, talvez parecesse mais se tratar da mesma dor e não de uma dor qualquer, sentida em algum momento. Examinemos outros indicadores no sentido de decidir se essa suspeita procede ou tratou-se apenas de jeito de dizer.

Em vários pontos da entrevista, Tamelí deu notas da qualidade de seu “aqui, dentro”. Algumas das palavras que relacionou como distantes da experiência foram: “neutralidade”, “indiferença”. A certa altura, colocou: “não tem jeito de ficar neutra”, “não é uma emoção fácil... não é uma brincadeira”. Num trecho posterior, chegou a admitir a palavra “dificuldade” para referir a afetação causada pela observação do estímulo. Em resposta à provocação de deixar, para alguém, uma mensagem relativa à experiência, Tamelí escreveu: “muitas imagens você poderá encontrar, se tiver coragem”, coragem que foi reafirmada na entrevista, como vimos. Noutra parte, disse: “imagina as imagens que eu fiquei vendo [...] vou para a terapia agora”, terminou rindo. O riso, aliás, acompanhou outros dois momentos em que sugeriu ter de enfrentar, dentro de si, o que viu. Já os momentos em que simplesmente admitiu o visto como algo difícil ou acolhível, mas sem a perspectiva de resolver, não foram acompanhados por risos. Essa observação é interessante porque dá nota do afeto envolvido na experiência, isto é, toda vez que Tamelí falou em enfrentar o que viu, recorreu ao que especialistas deixam entender como instrumento gerenciador de tensão: o riso (CARDOSO, 2002; WEENS, 2014). Na verdade, esse afeto parece ter sido tal que ela chegou a falar em “aceitação daquilo que [...] estava vendo”. Noutra trecho, sugeriu sentir que seu envolvimento com a experiência extrapolava a ordem do entendimento, do racional. Dessa forma, isso que Tamelí afirmou reconhecer, dentro de si, parece não poder ser relegado ao campo da convenção, mas, sim, constituir um afeto legítimo. A participante estaria, desse modo: confessando afetos difíceis pelas imagens encontradas no estímulo luminoso.

Considerando tudo isso, não seria impossível ter uma visão unívoca desses afetos, na direção do desagradável, do doloroso ou, para usar as palavras de Tamelí: de algo como um “filme de terror”, algo que a colocaria “no sal”, algo em que não gostaria de “enfiar o pé”. Contudo “encantamento” foi uma das palavras que ela também associou à vivência. Noutra parte, essa ideia parece ter sido reforçada: “eu vou ficar hipnotizada aqui”, disse, aludindo à cadência da imagem e do som, no que

seria possível ver uma outra forma de referir encantamento¹⁶⁰. Segundo ela, as imagens que viu "não eram agradabilíssimas". O uso do superlativo parece entregar que, se as imagens não lhe foram "agradabilíssimas", teriam sido agradáveis de alguma forma. Afinal, apesar de ter dito que o que viu não foi "brincadeira", noutro momento, como vimos, Tamelí falou em "brincadeira das luzes", curiosidade, intriga e surpresa. Além disso, assinalou a percepção de uma dissonância entre imagem e som, um estranhamento na conjugação do que via com o que ouvia. Provavelmente, o " não sei" da participante, em a resposta à provocação sobre aceitar ou não um convite constituído do que viu e ouviu no experimento, seja a sùmula perfeita dessa divisão, que, ironicamente, mostra suas metades no uso de uma mesma palavra: por um lado, o depoimento de Tamelí sugere ludismo com a expressão "brincadeira das luzes" e declarações sobre querer saber, querer descobrir, ser intrigada; por outro lado, o mesmo depoimento insinua medo ao dirigir, às imagens vistas, expressões como "não é brincadeira", "vou para a terapia", "se tiver coragem", valendo somar, a isso, sua confissão sobre reconhecer a dor na imagem e dentro de si, como vimos. Ainda, num conjunto do respondido no roteiro escrito com seu depoimento verbal, é possível ter clara ideia dos antagonismos ou dissonâncias que marcam seus afetos, a saber: dor, conforto, desconforto, surpresa, medo, encantamento. Assim, Tamelí estaria: desejando encontrar as imagens no estímulo luminoso ainda que elas correspondessem também a afetos difíceis; dirigindo, ao estímulo luminoso, afetos antagônicos ou dissonantes, tais como: dor, conforto, desconforto, surpresa, medo, encantamento, desagrado, agrado.

Caberia ainda cogitar se os afetos de Tamelí não estariam, talvez, mais ligados a possíveis referências específicas de sua vida, evocadas pelo estímulo audiovisual, caso em que esses afetos estariam, possivelmente, mais ligados a imagens mentais emancipadas desse estímulo, o que colocaria em xeque a afirmação estética de sua experiência. Nesse sentido, Tamelí disse que não sabia dizer se a experiência teria a ver com momentos de sua vida. De fato, sobre isso, ela não conseguiu mais que localizar as imagens encontradas, nas suas palavras, "em algum lugar do passado, dentro de mim, na história da humanidade, em algum filme", "naqueles quadros não sei de quando". Tratam-se de remetimentos que, em seu excesso de indefinidos e abertos, não poderiam ser mais vagos, deixando entender que quando, na sequência, decidiu afirmar que a vivência tinha a ver com momentos de sua vida, não poderia estar falando de outra coisa que de de sua própria vida vivida, de si mesma como somatório, repertório e memória humanos. Na verdade, houve um momento, da entrevista, em que Tamelí disse expressamente não ter feito nenhuma associação,

¹⁶⁰ Do dicionário, hipnotizar é: "fazer com que alguém fique tão encantado que não consiga agir nem raciocinar logicamente; encantar" (DICIO, 2009).

deixando entender que o que sabia denominar não eram pessoas nem episódios de sua vida, mas expressões e afetos identificados nas imagens que viu, sentimentos e sensações que afirmou saber denominar e, de fato, como vimos, denominou. Dessa forma, Tamelí estaria: deixando entender que o que saberia definir da experiência seriam sentimentos e não imagens mentais precisas.

A entrevistada confessou ainda que as imagens não foram imediatamente sucedidas umas pelas outras, que, entre elas, houve momentos abstratos, indefinidos, instigantes. Enfim, relacionou tanto encantamento e conforto quanto medo e dor à experiência. A experiência de Tamelí parece, então, ter sido calibrada entre: o ludismo de buscar imagens e a gravidade de encará-las; a expectativa de encontrá-las e o susto de dar com elas; a postura de enfrentá-las e a postura de acolhê-las, em si mesma, como sendo suas; a impressão de rastreá-las e a impressão de ser surpreendida por elas; sua assimilação como luz e sua assimilação como representação; a consonância e dissonância do visto com o ouvido; a assimilação do visto como auto e alter mensagem.

Como esses contrastes teriam constituído uma potência autonômica e uma potência interlocutora? Coloquemo-nos no lugar de Tamelí: suponhamos que ela tenha começado com a visão do abstrato. A aparição gradual de uma imagem teria de ter começado com uma iminência, uma pré-assimilação da matéria-luz como representação “formanda”. Nesse momento, teria havido um crescimento da expectativa, da curiosidade, do afeto. E não teria sido preciso que a representação “formanda” tivesse se fixado para que o afeto correspondente surgisse. É muito mais provável que, nesse instante, o próprio afeto-expectativa tenha adquirido traços de afeto-dificuldade, mas sem deixar de ser expectativa, assim como o estímulo não teria deixado de ser assimilado em sua materialidade luminosa. Esse afeto-dificuldade teria adquirido, na sequência, traços de afeto-identificação-aceitação. Contudo a representação formada, ao desfazer-se, não teria podido deixar esse afeto como antes, apenas expectativa. A partir disso, cada novo afeto teria trazido consigo os rastros das emoções anteriores, isto é, a cada representação dissolvida, o ciclo teria sido retomado, mas cada nova expectativa teria sido também o contraste radical entre o medo do desconforto e o desejo irresistível de descobrir mais de si mesma num novo reconhecimento e aceitação do visto. Ao mesmo tempo, o auge da identificação de cada imagem não poderia ter deixado de envolver algum dessaber e expectativa, já que Tamelí sugeriu não ter conseguido emancipar, da materialidade luminosa do estímulo, as visões de figuras humanas nem decidir se assimilava a mensagem de um interlocutor coincidente consigo mesma ou correspondente ao artista ou se o som enredava ou crispava a parte visual da proposta artística. Todos esses contrastes teriam sido acirrados pela diferença na forma de dar com os entes identificados no estímulo luminoso: uns encontrados de modo gradual e outros impondo-se de modo surpreendente. Certamente, essa diferença teria

contribuído para a apuração de uma potência autonômica da qual teria sido derivada uma potência interlocutora. Todas essas calibrações permitiriam dar conclusão da experiência de Tamelí pelo ramo "4-A" do conhecido diagrama estético, senão pelo ramo "5-A", pensando em sua vivência como uma sucessão de paisagens em que teria se sentido unida com cada visão a qual teria internalizado ou para a qual se teria transportado. O encantamento confessado poderia ter advindo de ao menos uma dessas calibrações, senão de todas. Dessa forma, o eventual interesse profissional de Tamelí pela experiência não poderia ter outra fonte que seu próprio envolvimento afetivo e encantamento pessoal, coincidindo, em todo caso, com o interesse pela própria experiência, pelo próprio estímulo luminoso, isto é, a participante só poderia ter pensado numa aplicação terapêutica pela apuração do funcionamento espiritual de sua vivência e porque seria justamente o espírito uma das principais matérias de seu trabalho. Enfim, o código mais sintetizante da experiência de Tamelí parece ser aquele que diz que ela estaria: sendo levada a afetos antagônicos e/ou dissonantes - como, dor, conforto, desconforto, surpresa, medo, encantamento, desagrado, agrado -, pela participação em um jogo intrigante de encontrar e perder imagens, expectá-las ou ser surpreendida por elas, para as quais se teria transportado e nas quais se teria reconhecido, com as quais se teria identificado e as quais teria acolhido dentro de si; imagens correspondentes a expressões e afetos difíceis e exigentes de coragem - como a dor, o desconforto e o medo -, imagens avisadas ou diluídas na assimilação de abstrações imagéticas fermentadoras da curiosidade, da expectativa, em operações depositantes de dessaberes, incertezas, indefinições, dentre as quais a dúvida sobre se as imagens identificadas seriam visões exclusivamente suas ou apenas comunicações intencionais do artista; dúvida sinaleira de uma potência interlocutora, intencional, sujeitual, surgida da assimilação de um sentido - uma potência autonômica - no estímulo luminoso, provavelmente coincidente com a impossibilidade de emancipar as imagens identificadas de sua materialidade luminosa e com a apuração tanto de imagens graduais quanto repentinas nesse estímulo.

O quadro a seguir (Quadro 45) resume a codificação da experiência de Tamelí com a proposta "2".

Quadro 45 – Codificação da experiência de Tamelí com a proposta "2"

cogitando haver imagens guardadas pelo artista no estímulo luminoso
 confessando-se absorvida em um brincadeira de encontrar imagens no estímulo luminoso
 admitindo ter havido momento em que fechou os olhos para fruir apenas o som no sentido de descansar do estímulo visual para voltar a fruí-lo
 assimilando repetitividade relativa ao som
 classificando, como hipnotizante, observar o estímulo visual cadenciado pelo som
 percebendo uma dinâmica em que as imagens encontradas surgiam, repetiam movimentos, desapareciam e davam lugar a outras do mesmo modo

Continua na próxima página ->

dirigindo atenção para encontrar imagens no estímulo luminoso

identificando imagens específicas no estímulo luminoso: como um pai, um bebê, depois, alguns homens

marcando dois tipos distintos de aparições de imagens: as que surgiam na "brincadeira", suavemente, e as que surgiam subitamente

apontando, entre as imagens encontradas, intervalos de abstração, indefinição, intrigantes e cativantes da atenção

descrevendo os intervalos abstratos, entre imagens identificadas, como momentos de desejar saber o que podia aparecer, se o que já apareceu podia reaparecer, se o que desapareceu não iria mais aparecer, se ainda estaria vendo determinada imagem

comparando a atenção dada ao estímulo à atenção necessária em seu trabalho como terapeuta

confessando postura de abertura, de disponibilidade, de deixar-se levar

revelando necessidade de coragem para encarar as imagens encontradas, para lidar com elas dentro de si, lidar com as emoções correspondentes

diferenciando o desafio de encontrar as imagens do de encará-las, colocando o primeiro como leve e o segundo como difícil

assimilando consonância entre a movimentação das luzes e o som, mas dissonância entre os entes significantes encontrados nelas e esse mesmo som, como se o som as tentasse disfarçar ou entoasse um filme de terror

sugerindo que as imagens identificadas eram tão difíceis que teria de ir para a terapia

afirmando que as imagens encontradas não eram "brincadeira", não correspondiam a emoções fáceis, embora conhecidas

afirmando visitar as imagens identificadas dentro de si

dizendo haver mais que curiosidade em relação às imagens encontradas, mas também aceitação delas

afirmando não ter feito associações específicas, mas, sim, ter sido levada a sentimentos com os quais admitiu ter-se identificado e reconhecido dentro de si

reconhecendo remeter-se, ao final, a quadros antigos de não sabia quando

afirmando ser ela mesma quem estava nas imagens observadas no estímulo luminoso

retornando, insistentemente, à questão da dúvida sobre as imagens encontradas serem enxertos do artista ou visões exclusivamente suas

dando sinais de interesse e envolvimento reais pela experiência

descobrimo entes significantes no estímulo luminoso

deixando entender que a dinâmica de descobrir e perder imagens, que marcaria sua relação com o estímulo luminoso, colaboraria para manter sua atenção, mas que a participação nessa dinâmica exigiria coragem

sugerindo que a dinâmica de descobrir e perder imagens, que marcaria sua relação com o estímulo luminoso, seria constituída de intervalos de assimilação de imagens abstratas, de dessaberes, incertezas, curiosidade, expectativas, surpresas, descobertas

deixando entender que tanto encontrava quanto "era encontrada" pelas imagens vistas no estímulo luminoso

sugerindo que o dinamismo do estímulo não permitiria que as representações nele encontradas se independessem de sua materialidade luminosa para monopolizar sua atenção

mostrando dúvida sobre as visões de imagens na projeção luminosa serem criações suas ou do artista

localizando seu íntimo no que vê

localizando e aceitando, em seu íntimo, o que vê

Continua na próxima página ->

experimentando o estímulo luminoso enquanto paisagem: transportando-se para ele e internalizando-o ao mesmo tempo

confessando afetos difíceis pelas imagens encontradas no estímulo luminoso

encontrando sentido - uma potência autonômica - na projeção luminosa, elevada a potência interlocutora, intencional, sujeitua, a qual teria relacionado ao artista

desejando encontrar as imagens no estímulo luminoso ainda que elas correspondessem também a afetos difíceis

dirigindo, ao estímulo luminoso, afetos antagônicos ou dissonantes, tais como: dor, conforto, desconforto, surpresa, medo, encantamento, desgosto, agrado

deixando entender que o que saberia definir da experiência seriam sentimentos e não imagens mentais precisas

sendo levada a afetos antagônicos e/ou dissonantes - como, dor, conforto, desconforto, surpresa, medo, encantamento, desgosto, agrado -, pela participação em um jogo intrigante de encontrar e perder imagens, expectá-las ou ser surpreendida por elas, para as quais se teria transportado e nas quais se teria reconhecido, com as quais se teria identificado e as quais teria acolhido dentro de si; imagens correspondentes a expressões e afetos difíceis e exigentes de coragem - como a dor, o desconforto e o medo -, imagens avisadas ou diluídas na assimilação de abstrações imagéticas fermentadoras da curiosidade, da expectativa, em operações depositantes de dessaberes, incertezas, indefinições, dentre as quais a dúvida sobre se as imagens identificadas seriam visões exclusivamente suas ou apenas comunicações intencionais do artista; dúvida sinaleira de uma potência interlocutora, intencional, sujeitua, surgida da assimilação de um sentido - uma potência autonômica - no estímulo luminoso, provavelmente coincidente com a impossibilidade de emancipar as imagens identificadas de sua materialidade luminosa e com a apuração tanto de imagens graduais quanto repentinas nesse estímulo, sinalizando, de modo positivo, um possível contato estético com a proposta artística em questão

Fonte: elaboração própria.

4.2.1.3 Neftira na Caverna e no Céu

A entrevistada de codinome Neftira, sexo feminino, então com 47 anos, poetisa, blogueira e técnica em secretariado foi exposta ao estímulo audiovisual correspondente à proposta "3" descrita no capítulo "0".

Na entrevista ante-expositiva pertinente ao processo "zero B", ao ser perguntada sobre o que, em seu dia a dia, geralmente atraía seu olhar, sua atenção, levando-a a um estado íntimo, Neftira acabou revelando como, em suas palavras, "tecia" seus textos. Segundo ela, a inspiração costumava vir numa leitura ou numa escuta, instantes em que uma palavra lida ou ouvida se destacava e se fundava como princípio agregador de outras palavras na direção da formação de um texto ou poema. Neftira esteve, então: confessando hábito de escrever textos, poemas; admitindo preponderância de trabalho imaginante em momentos de leitura e/ou escuta; colocando a palavra falada e/ou escrita como bloco elementar de uma observação imaginante. Contou que, nesse processo, era como se essas palavras lhe falassem, como se estivessem, de algum modo, incompletas e pedissem uma forma de complementação, de trabalho, de transformação. A participante esteve, assim: afirmando que o trabalho de sua observação imaginante com as palavras começava com a apuração de uma falta, de algo a ser completado. Colocou que esse tipo de exercício não se tratava de algo esporádico, mas de um hábito.

A entrevistada falou também sobre uma canção que sempre a fez voltar para um momento especial de seus 15 anos de idade. Segundo ela, essa canção era capaz de propiciar esse retorno de modo único. Neftira esteve, desse modo: mencionando canção capaz de fazê-la retornar, de modo único, a um momento especial de seus 15 anos de idade.

É interessante observar como as experiências destacadas por Neftira priorizam a observação e a imaginação sonoras, seja na apreciação de uma canção, seja na escuta de uma conversa, seja numa leitura. E não parece se tratar de uma observação que se abstém da dimensão semântica das palavras para se ater à fonética (o que ela sugeriu ao falar do trabalho de tecitura dessas palavras se encaminhando para um poema). Dessa forma, Tamelí estaria: destacando uma fruição dirigida a alvos, ou semântico-visuais, ou semântico-sonoros.

Vale notar que a participante falou tanto de momentos em que teria operado predominantemente a imaginação, na escuta e leitura, impulsionada pela falta, quanto de momentos em que teria operado mais a memória, como no mencionado caso da canção. Então Tamelí estaria: pontuando tanto momentos - fruitivos - de predomínio de uma imaginação impulsionada pela falta quanto momento de rememoração do passado.

A entrevista ante-expositiva de Neftira pode, então, ser resumida dizendo que ela estaria: destacando uma fruição dirigida a alvos - ou semântico-visuais, ou semântico-sonoros -, com predomínio de um operatório imaginante na escuta ou leitura de palavras - do qual resultariam seus textos ou poemas -, e destacando fruição de memória episódica no caso de uma canção.

O quadro a seguir (Quadro 46) resume os códigos apurados para a entrevista ante-expositiva de Neftira.

Quadro 46 – Codificação da entrevista ante-expositiva de Neftira

confessando hábito de escrever textos, poemas
admitindo preponderância de trabalho imaginante em momentos de leitura e/ou escuta
colocando a palavra falada e/ou escrita como bloco elementar de uma observação imaginante
afirmando que o trabalho de sua observação imaginante com as palavras começava com a apuração de uma falta, de algo a ser completado
mencionando canção capaz de fazê-la retornar, de modo único, a um momento especial de seus 15 anos de idade

destacando uma fruição dirigida a alvos, ou semântico-visuais, ou semântico-sonoros
pontuando tanto momentos - fruitivos - de predomínio de uma imaginação impulsionada pela falta quanto momento de rememoração do passado

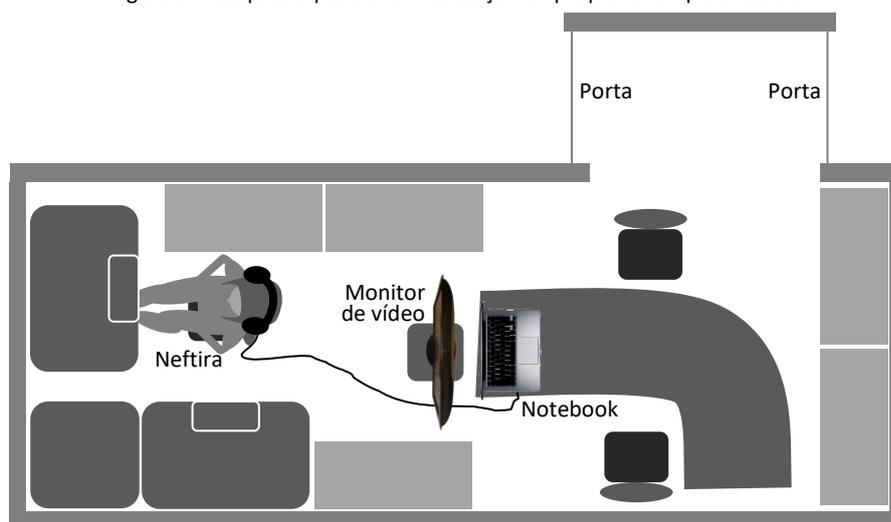
destacando uma fruição dirigida a alvos - ou semântico-visuais, ou semântico-sonoros -, com predomínio de um operatório imaginante na escuta ou leitura de palavras - do qual resultariam seus textos ou poemas -, e destacando fruição de memória episódica no caso de uma canção
--

Fonte: elaboração própria.

O universo destacado por Neftira é, então, o dos diálogos de entorno, das palavras e seus sentidos, que, segundo ela mesma, parecem lhe pedir uma continuidade, um completamento. Essa foi a razão pela qual a proposta “3” foi pensada para Neftira: essa proposta é a menos “visível”¹⁶¹, o que pode realçar sua sonoridade, uma sonoridade, como vimos, simulatória de coisas distantes, trazidas pelo vento, pelos sons e mesmo por palavras, todos abafados, filtrados, abstraídos.

Alguns dias depois da entrevista ante-expositiva, a instalação da proposta “3” foi feita, para Neftira, em sítio disponibilizado por ela: seu local de trabalho, um ambiente tipicamente escritural, normalmente bastante banhado de ruído da rua, mas bem mais silencioso no dia e horário da exposição, dia bastante propício, aliás, pois o estabelecimento estava fechado para o público e sem circulação de pessoas no seu interior. Era de manhã e a experimentação teve início às 10h00 aproximadamente. Apagadas as luzes, apesar de o cômodo não contar com janelas e o estabelecimento não estar aberto ao público, as condições de luminosidade e ruído ainda não foram ideais, mas foram julgadas aceitáveis para proceder à exposição. A sala foi isolada do ruído e da luz quanto possível, contando a participante com *headphones* redutores de ruído, ligados a um *notebook* executando a animação pertinente e acondicionado na mesa disponível na sala. A tela do *notebook* foi desativada; e ele, ligado a um monitor de vídeo de 23”; este, colocado sobre uma mini escada de dois degraus e cerca de 50 cm de altura. A figura a seguir (Figura 74) reconstitui a instalação com a participante acomodada em uma cadeira.

Figura 74 - Esquema plantar de instalação da proposta “3” para Neftira



Fonte: elaboração própria.

¹⁶¹ Prefiro usar a palavra visível que visual porque Didi-Huberman (1990, p. 41) inclui o virtual no campo do visual e, para mim, a proposta “3” é bastante forte nesse virtual.

Vale reparar como ela ficou de costas para o equipamento, dispensando maiores preocupações com ocultação da fiação, que não era tão volumosa quanto a normalmente requerida numa instalação com projetor multimídia. A ideia era que Neftira olhasse apenas para a parede a sua frente, rebatida com a luz da animação advinda do monitor de vídeo atrás de si. Como é possível ver na figura anterior (Figura 74), tratava-se de uma sala bastante mobiliada, com poucos espaços vazios, que quase chegou a ter sua circulação comprometida pela instalação. Isso era agravado pelo fato de a sala não contar com qualquer janela e a posição de Neftira não deixar vislumbrar as portas sequer. Em outras palavras, Neftira viu-se “encaixotada” entre móveis, sem qualquer saída e com uma intermitência luminosa, atrás de si, que ela poderia adivinhar pela luz rebatida na parede a sua frente.

Neftira foi orientada a olhar para frente, observar pelo tempo que desejasse e jamais olhar para trás de si. Sua experiência foi constituída de cerca de 24 minutos de fruição e expressão, ou seja, nesse tempo, ela não apenas observou, mas também escreveu e desenhou. Depois disso, seguiram-se os procedimentos de sondagem de sua fruição, previstos no processo "2B".

A figura a seguir (Figura 75), com o próprio artista como modelo - para preservação da identificação de Neftira -, dá ideia da forma de acomodação da participante, na instalação, e da luminosidade provocada, no ambiente, pelos *flashes* da animação no monitor de vídeo.

Figura 75 - O artista ilustrando a posição de Neftira na instalação



Fonte: registro próprio.

Neftira iniciou seu depoimento dizendo que a experiência foi interessante, comparando-a a um nada cheio de informações. Afirmou que não ficou apenas na observação, mas que seu pensamento funcionou muito. Chegou a dizer que houve momento em que se sentiu resgatada pelo que chamou de zunido - que compunha a parte sonora da proposta artística em questão -, sugerindo que esse resgate consistiu em retirá-la de uma espécie de viagem: "você começa a viajar demais", disse nesse momento. Desse modo, a participante esteve: classificando a experiência como algo interessante; definindo a experiência como um nada cheio de informações; colocando a experiência como algo que a fazia pensar; afirmando momento em que se sentiu resgatada do próprio pensamento, "de uma viagem", por um zunido.

Em sequência, Neftira referiu-se ao que viu como opostos brigando, como coisas que estavam juntas e separadas, construindo e desconstruindo ao mesmo tempo. Disse que associaria imprecisão à experiência. No texto que produziu, escreveu sobre contraste entre a frieza das máquinas e o calor da madeira. Conversando com ela, descobri que esse trecho se referia à observação feita do ambiente, o que denuncia que ela não se ateu à observação da parede, mas expandiu seu campo de visão numa espécie de operação inversa ao "de-talhamento" mencionado por Dias (2010), numa espécie de ampliação, contrariando a orientação do pesquisador. Isso mostra também que permaneceu atenta ao que via. Contudo as sombras na parede não deixaram de ser mencionadas em seu texto escrito, fazendo notar que, ainda que não tenham sido protagonistas de sua atenção, conseguiram-na o suficiente para adentrar sua consciência e merecer alguma referência. Juntamente com essa menção, Neftira reportou, em suas palavras, uma "luz que vem de algum lugar". A entrevistada esteve, assim: definindo o que via como opostos brigando, coisas juntas e separadas, construindo e desconstruindo; associando imprecisão à experiência; notando computadores e móveis de madeira; definindo, por si mesma, seu campo de observação, mais amplo que o indicado pelo pesquisador; mostrando-se atenta ao observado; notando sombras na parede; referindo luz que vem de algum lugar.

Neftira mencionou também, em suas palavras, "os cheiros quase inexistentes das coisas" ao seu redor, como metal, eletricidade, madeira. Disse ter ouvido o som de seu próprio silêncio, "tão cheio de barulho". Confessou ainda ter imaginado a si mesma como "peça indistinta do cenário" da instalação. Na sequência, admitiu nunca se ter permitido olhar melhor o espaço da sala até a experiência com a proposta artística. Segundo ela, a partir da experiência, conseguiu imaginar o ar livre, remeter-se a um espaço aberto, mas correspondente ao próprio espaço da sala com seus objetos. Disse que a experiência lhe trouxe a sensação do ar livre, de poder respirar melhor, de estar a céu aberto, com o sol. A participante esteve, então: mencionando "cheiros quase inexistentes" das coisas ao redor; falando do silêncio de si mesma, "tão cheio de barulho"; imaginando a si mesma

como peça evanescida do cenário da instalação; admitindo nunca ter valorizado o espaço da sala de uma forma diferente até a experiência; confessando imaginar o ar livre, remeter-se a espaço aberto, mas correspondente ao próprio espaço da sala com seus objetos; tendo a sensação de ar livre, de poder respirar melhor, de estar a céu aberto, com o sol.

Confessando um sentimento de solidão, explicou que não se tratou de estar desacompanhada nem de algo dolorido, mas, sim, confortável, companheiro. Segundo ela, essa solidão foi como a de outros momentos de sua vida. Disse ser esse o tipo de solidão pela qual conseguia escrever seus textos, seus poemas. Neftira estaria, dessa forma: mencionando um sentimento de solidão que não corresponderia a estar desacompanhada nem a algo doloroso, mas, sim, confortável, companheiro, comparável à solidão de quando produzia seus textos poéticos.

Adiante, ela confessou ter dissolvido os objetos do ambiente em sua imaginação, no sentido de conferir-lhes outras formas, mas sugerindo não ter perdido a consciência e a percepção da presença, fisicalidade e solidez desses objetos. Nesse sentido, afirmou a sensação de uma coexistência entre os dissolvidos e os sólidos e, ao mesmo tempo, uma espécie de movimento de afastamento e aproximação deles – dos dissolvidos em relação aos sólidos - em sua percepção. Logo, a entrevistada estaria afirmando ter dissolvido os objetos do ambiente, na imaginação, no sentido de conferir-lhes outras formas, mas sugerindo não ter perdido a percepção de sua presença, fisicalidade, solidez; sentindo coexistência entre os objetos dissolvidos em sua imaginação e os objetos físicos; sendo, em sua percepção, os dissolvidos ritmicamente afastados e aproximados dos físicos.

Depois, perguntada sobre aceitar um convite correspondente à proposta artística apreciada, Neftira colocou que aceitaria sem receio e com muito prazer, comparando a experiência vivida a fazer uma viagem sem necessidade de bagagem ou de deixar o local de origem. Disse também ter sentido conseguir se desviar do fechamento e “minidimensão” do espaço. Segundo ela, se tivesse de associar estações do ano ao mencionado espaço aberto que relacionou à experiência, elas seriam a primavera e o verão. A participante estaria, então: comparando a experiência a viajar sem precisar de bagagem nem deixar o ponto de partida; sentindo desviar-se do fechamento e “minidimensão” percebidos para a ambiência do experimento; associando o espaço aberto, relacionado à experiência, à primavera e ao verão.

Perguntada sobre o impacto, numa escala de 1 a 10, da visualização da proposta artística instalada, na redação do poema que produziu na hora, Neftira escolheu 10, esclarecendo que essa escrita não teria como ter sido feita sem a inspiração ou sem os "objetos" fornecidos pela aplicação da proposta artística nem com elementos para além do tempo e espaço pertinentes a essa aplicação.

Segundo ela, foi sua participação na proposta aplicada o que lhe impeliu a escrever. A poetisa estaria, desse modo: atribuindo, para a produção de seu poema, a máxima importância e unicidade a sua participação na aplicação da proposta artística.

A participante expôs ainda que não conseguiu manter sua observação na parede, afirmando que esta não lhe disse nada e que, olhando apenas a parede, sentiu um distanciamento, uma ausência - de si mesma no espaço -, sentindo-se melhor somente quando começou a observar outras coisas: o ambiente, o barulho, o cheiro, o vai e vem da luz e, em menor escala de importância, as sombras na parede. Aliás, disse que, de início, não viu as sombras na parede, que sua experiência começou com a percepção de uma parede sem nada e, dali, seguiu para uma observação do entorno, depois do que parece ter atentado nas sombras. Na verdade, Neftira aprofundou sua declaração sobre a parede confessando sentir que ela a limitou, aprisionou, agustiou e, assim, buscou fugir a ela. Na sequência, a entrevistada definiu como luta esse contraste entre prisão e liberdade percebido na experiência, mas uma luta da qual não quis fugir, porque, nela, encontrou também o conforto da solidão, de sua interioridade. De fato, afirmou que a experiência lhe foi prazerosa. Contudo, ao final, falou da experiência como um momento em que tudo estava certo, mas não; uma sensação, que, segundo ela, foi apenas desse momento. A entrevistada estaria, dessa maneira: iniciando a experiência pela observação da parede, que lhe teria sido nula de elementos e significado, fazendo-a sentir distanciamento, ausência - de si mesma -, para, em seguida, partir para uma observação do entorno, dos objetos e seus materiais, do vai e vem da luz, do cheiro, encontrando-se e sentindo-se melhor a partir daí, voltando à parede apenas para perceber sombras, as quais classificou como irrelevantes em sua experiência; sentindo-se limitada, aprisionada, pela parede; buscando fugir dela. Neftira estaria também: definindo o contraste entre prisão e liberdade, experimentado, como uma luta da qual não queria fugir, em que também encontrava o conforto da solidão, da interioridade; definindo a experiência como prazerosa; falando da experiência como momento em que tudo estaria e não estaria certo, uma sensação, segundo ela, apenas desse momento.

Após a apuração de códigos mais diretos, cabe o exame de questões mais densas no depoimento da poetisa.

No início da entrevista de sondagem com Neftira, tive a sensação de que sua experiência se tinha perdido completamente do ponto de vista estético, pois ela admitiu, de pronto, uma fuga ao falar de um zunido - um dos sons da proposta em questão - que, segundo ela, trouxe-lhe de volta - como já dito. A expressão “trazer de volta” poderia indicar que ela teria estado distante em pensamento. “Você começa a viajar demais”, disse ela. No questionário escrito, ela mencionou “viagem sem deixar o local de origem”, dizendo: “me pego um pouco distante quando fico apenas observando”. A partir dessas falas, suspeitei fortemente que ela se houvesse entregado a algum tipo

de divagação, extrapolação imaginativa ou lembrança, em detrimento da atenção ao estímulo em si mesmo.

Essa suspeita cresceu quando examinei a produção expressiva de Neftira relativamente à proposta: versos e um desenho feitos num espaço de tempo relativamente curto. Comecei a perguntar-me se ela não teria abandonado o estímulo para se concentrar em suas expressões gráficas. No entanto chamou-me atenção a unidade de sua produção expressiva. O desenho trazia esboços, abstrações, inacabamentos, iminências. Nos versos, havia trechos como “imagino as peças se dissolvendo, se misturando, criando outras formas”. Com isso, é preciso admitir que sua imaginação teria trabalhado e que a instalação a teria inspirado ao menos. Mas ainda seria preciso entender se Neftira não se haveria entregado a uma imagem mental emancipada do sensório da instalação, se ela não haveria cedido totalmente à imaginação visual de outras formas, ainda que abstratas, como numa tela mental, e se não haveria sido dessas formas que se teria ocupado, o que poderia desqualificar, esteticamente, sua experiência. Foi preciso, então, compreender como Neftira teria chegado a essas formas dissolvidas.

No questionário escrito, é possível encontrar as seguintes expressões de Neftira: “nesse cenário tão exato e pronto, a desconstrução é quase uma rebeldia”; “posso imaginar que estou ao ar livre”; “deixe livre sua imaginação e liberte-se de qualquer forma pronta e imposta”. Na entrevista, ela disse: “aquilo que veio na minha imaginação”; “eu quero dissolver”; “eu começo a dar forma para eles”; “eu construo outras formas”, “consigo imaginar tudo [...] até o ar livre”. Com essas afirmações, Neftira parece concentrar demasiadamente sobre si mesma a responsabilidade pela experiência: “minha imaginação”, “eu dissolvo”, “eu dou forma”, “eu construo”, deixando suspeitas sobre o equilíbrio necessário entre atividade e impressividade, que Dewey (2008, p. 52-62) aponta para uma experiência estética. Nessas declarações, Neftira parece ativa demais na construção dessas formas, desse outro mundo. O uso da palavra “rebeldia” poderia indicar que ela teria feito essa construção lutando contra alguma coisa, que seria o próprio ambiente. Na verdade, me surpreendi terrivelmente quando ela elencou justamente expressões como “desconstrução” e “objetos dissolvidos” como descondizentes com a experiência, o que foi reafirmado na entrevista. Isso poderia levar a crer que esses objetos teriam sido dissolvidos numa espécie de tela mental, o que daria força à hipótese de que Neftira teria criado um virtual paralelo e emancipado da instalação, quanto mais considerando que ela usou verbos e palavras que parecem supor um visual: “imaginar”, “formas”, “ver”. Contudo vale buscar compreender melhor como ela teria imaginado, “visto”, e que formas seriam essas.

Primeiramente, é preciso compreender que, quando Neftira tentou banir, de sua experiência, as expressões “desconstrução” e “objetos dissolvidos”, incorreu numa enorme contradição, já que são essas mesmas expressões que marcam a descrição de sua vivência psíquica. Quando tentei

elucidar essa questão com ela, ela insistiu, mas, nesse processo, encontrei o indicador necessário para desfazer o mal entendido. Neftira afirmou que excluiu essas expressões porque esses objetos dissolvidos, de que falou, não estavam presentes no espaço físico, ou seja, ela teria dirigido a pergunta sobre o que não relacionaria à experiência apenas à fisicalidade da instalação, ao local *ipsis literis*, desconsiderando o virtual que ela mesma lhe teria acoplado. Mas isso ainda não exclui a possibilidade de um virtual independente.

Se Neftira tivesse criado uma espécie de tela mental, lugar ou série de objetos para os quais tivesse fugido durante o experimento, ela deveria ser capaz, com alguma clareza, de dar alguma descrição visual dos mesmos, o que não aconteceu. Nos versos de Neftira, é possível encontrar: “figuras que se formam na parede, pela pouquíssima luz que vem de algum lugar”. O próprio pronome “algum” dá ideia do quão vago teria sido esse lugar para ela. Quando tentei esclarecer sobre essa luz e esse lugar, buscando pistas desse possível mundo imaginário onde, talvez, ela se tivesse refugiado, percebi que Neftira ateu suas referências ao próprio local; quem sabe, numa racionalização, dizendo entender que, para ela, a luz viria do computador, do reflexo na parede. Tentando aprofundar a sondagem acerca do funcionamento de sua imaginação, procurei fazê-la falar um pouco mais desse “algum lugar”, ao que ela respondeu: “você pode dar várias interpretações para esse lugar”. Essa afirmativa mostra que Neftira, de fato, não teria esse lugar pronto em sua mente, que ela não o teria formulado, pois, dele, não descreveu nenhuma hipótese capaz de fugir à própria sala, preferindo dar uma resposta que parece poder figurar como duplo indício da imprecisão desse “algum lugar” em sua mente, seja pelo uso do pronome indefinido “várias”, seja pela sutileza de devolver a provocação ao entrevistador, sugerindo que ele mesmo pensasse nas possibilidades de interpretação para o tal lugar. Assim, é preciso compreender para onde Neftira sugeriu ter ido mentalmente no início da entrevista, que viagem e que mundo seriam esses de onde afirmou ter sido resgatada em determinado instante.

Tentando sondar se esse possível mundo paralelo estaria nos objetos e formas que Neftira mencionou em seus versos, se seria para eles que ela teria se entregado, descobri, surpreendentemente, que, ao falar desses objetos e formas, ela referia-se aos próprios objetos da sala, que as formas mencionadas eram justamente as formas desses objetos, que viu, que observou. “Eles estão comigo, mas num lugar aberto”, disse ela sobre esses objetos. Aliás, com exceção da “luz que vem de algum lugar”, seus versos não mencionam absolutamente nada fora do ambiente da própria sala, mas soam, muito mais, como uma declaração de entrega ao espaço correspondente a ela, que parece ter sido observado por Neftira de uma outra maneira. De fato, na entrevista, ela revelou que “até então não havia um olhar”, “eu nunca tinha me permitido olhar em volta”, disse. Nos versos, Neftira sugere que só começou sua produção expressiva após essa observação que

colocou em marcha sua imaginação, pois, nesses versos, menciona toda a sua relação com o ambiente antes de dizer, por fim, que: "aos poucos somos só eu, o papel e a caneta", parecendo referir-se ao momento em que teria começado seus registros. Nisso, parece haver mais um indício da dedicação de Neftira a essa observação. Assim, a hipótese de que ela teria priorizado um mundo imaginário simplesmente inspirado no ambiente preparado, mas à parte ou em detrimento dele, perde força para dar lugar à hipótese de que ela não teria fugido à fisicalidade do ambiente para priorizar uma imagem mental, mas, sim, partido para uma outra observação dessa fisicalidade. Então, Neftira estaria: permanecendo atenta à fisicalidade do ambiente, partindo para uma outra observação dele e não para um virtual emancipado e paralelo, uma observação espacialmente mais ampla que a indicada pelo artista.

Se, por um lado, declarações como "eu consigo visualizar o meu espaço aberto" e "imagino as peças se dissolvendo" poderiam indicar que algum tipo de visão mental se teria sobreposto ao sensorio da experiência, por outro lado, expressões como "consigo imaginar o ar livre" parecem colocar em xeque a clareza e mesmo a visualidade desse virtual. Afinal, como alguém imaginaria o ar livre? A própria Neftira parece dar a resposta dizendo: "eu levo os objetos que estão a minha volta... só que eu arranco tudo, eu arranco a parede, eu arranco o telhado. Eles estão comigo, mas num lugar aberto... onde eu consiga respirar melhor. E esse respirar melhor é a sensação do ar livre, de estar a céu aberto, vendo o sol...". Mais que mostrar que Neftira não teria abdicado dos objetos ao seu redor, esse trecho revela a natureza do virtual pertinente a seu contato com a proposta: mais uma emoção que uma imagem mental. Como ela teria "arrancado" a parede e o telhado? Tudo indica que Neftira não teria dito isso porque teria passado a enxergar esse lugar aberto - do qual, aliás, não deu qualquer detalhe -, mas porque teria sentido poder "respirar melhor" e ter, em suas palavras, a "sensação do ar livre" ou, como disse noutro trecho, a "sensação de desconstrução". Assim, a hipótese que vai se firmando é a de que a intermitência luminosa da instalação teria impressionado o córtex somatossensorial de Neftira, levando-a a uma alteração corporal, uma emoção correspondente à sensação de ar livre, muito mais definida que qualquer imagem em seu córtex visual primário e para além da correspondência à própria visão dessa intermitência, já que ela não conseguiu esboçar, sequer, qualquer descrição que escapasse a essa mesma visão, indicando que qualquer imagem mental possível não poderia ter passado de frágil esboço, ainda que resultante de intensa provocação da memória e da imaginação. Isso parece ainda ratificado no trecho em que a participante disse: "como se eu estivesse dissolvendo tudo". A expressão "como se" parece sugerir que essa dissolução teria ocorrido de modo inevidente e, portanto, sem precisão, sobretudo visual. Dessa forma, Neftira estaria: sendo levada, pela intermitência luminosa, a uma sensação de espaço

aberto e iluminado correspondente a uma emoção - uma mudança de estado corporal - e não a uma imagem mental.

Essa dissolução mencionada por Neftira parece corresponder também a uma aeração dos objetos da sala, que pode ser entendida na menção aos cheiros: “os cheiros são quase inexistentes, mas sei que estão ali, cheiro do metal e da eletricidade, cheiro da madeira envelhecida”, disse. Somente uma potencialização da sensação de aeração do ambiente poderia lhe ter sugerido cheiros que ela praticamente admitiu não ter sentido com o olfato. Essa sugestão parece ter sido tão forte que ela citou cheiros que, de fato, não poderiam ter sido sentidos, tais como o do metal e da eletricidade¹⁶². A hipótese que vai se firmando é a de que ela não teria sentido esses cheiros, mas, sim, que, de alguma forma, ter-se-ia sentido capaz de “respirar” os objetos. Os cheiros e as dissoluções parecem, assim, indicadores de uma aeração generalizada que o estímulo a teria feito sentir. Sendo razoável admitir uma coincidência entre a dissolução vista e/ou imaginada e a aeração sentida e lembrando que a entrevistada falou em imaginar a si mesma dissolvida na cena, parece provável que essa sensação de arejamento tenha se estendido ao próprio corpo. Desse modo, Neftira estaria: sendo levada a uma sensação de dissolução, aeração, do ambiente, dos objetos e, provavelmente, do próprio corpo; sensação que teria chegado ao ponto de sugerir os cheiros e a respirabilidade das coisas.

A certa altura da entrevista, perguntei-lhe se ela conseguiria escolher um sentido pelo qual a sensação confessada do espaço aberto seria mais forte. Ela respondeu: “liberdade”. Na verdade, o objetivo da pergunta era saber qual dos cinco sentidos corporais predominava na experiência. Mas o próprio entendimento de Neftira acerca da pergunta pode ser compreendido como indicador daquilo que lhe teria sido central na experiência: um sentir. Entretanto achei importante descobrir qual dos cinco sentidos ela elegeria como guia de sua experiência, de modo que refiz a pergunta, explicando que me referia a um dos cinco sentidos corporais. À pergunta reformulada, Neftira respondeu: “é visual”. Essa resposta deixa entender que, se a experiência de Neftira não pode ser reduzida a uma imagem mental clara e emancipada, também não pode se limitar à já deduzida emoção ou alteração corporal pertinente. Assim, a única possibilidade de fixação deixada à mencionada visualidade teria sido a imagem sensória correspondente à própria visão do ambiente interferido pela luminosidade intervalada. O retorno da estimulação, pela imagem vista, dos córtices de associação aos córtices sensoriais iniciais, não sendo uma imagem pronta, só poderia ter encontrado ancoragem nessa imagem vista e na emoção correspondente. Dessa forma, teria havido uma fusão do visto com o imaginado que parece confirmada na resposta de Neftira à pergunta improvisada sobre como ela

¹⁶² A Professora Bettina Malnic, do Instituto de Química da Universidade de São Paulo, explica que só podemos sentir o cheiro do que possui algum grau de volatilidade, evaporação, daquilo que desprende moléculas no ar.

relacionaria os objetos que viu, à sua frente, e os objetos dissolvidos em sua imaginação; se eles estariam juntos ou separados. Ela pareceu não conseguir se decidir, afirmando que eles estariam juntos e separados, que se afastavam e se reaproximavam, e concluiu dizendo: "nossa mente é muito louca", dando nota do grau de sua indecisão a esse respeito. Parece ter sido ainda dessa fusão, desse jogo entre o que teria visto, imaginado e sentido, que falou ao tentar explicar seu desenho abstrato. A esse respeito, disse: "ao mesmo tempo que você quer dar uma forma... você também não quer dar forma, quer que a coisa seja... que saia... da forma que você está enxergando, da forma que você está vendo". Essa fala sugere que o que Neftira viu estaria sem forma, dissolvido, e que sua imaginação estaria ativa na busca de uma forma - de uma fixação -, que estaria definida em sua imaginação-sentimento de algum modo. Mas reparemos no contraste dessa fala com a seguinte: "mesmo estando tudo certinho, montadinho, a sensação é de desconstrução". Esta última fala sugere justamente o oposto da anterior, deixa entender que o fixo estaria no que foi visto e que o disforme estaria no imaginado-sentido. Uma comparação dessas falas dá nota do quão difícil parece ter sido, para Neftira, localizar o que lhe era fixo e o que lhe parecia em dissolução, se na visão, se na imaginação-sentimento, sugerindo quão unidas estariam essas impressões de fixidez e dissolução. Ainda uma outra frase parece coroar a apuração dessa dificuldade: "porque são sempre opostos que estão ali, não é? Como se estivessem brigando", "que estão juntos, mas, ao mesmo tempo, separados", disse ela. A entrevistada estaria, então: ora falando do que via como dissolvido, ora, como fixo; ora falando do que imaginava e sentia como fixo, ora, como dissolvido; mostrando dificuldade em separar o que via do que imaginava e sentia, deixando entender que lhe pareciam fusionados, mas não completamente, uma das fontes prováveis de sua associação da experiência à imprecisão.

A questão é: como essa fusão se teria dado? Partamos das declarações de Neftira que comutam a solidez e a dissolubilidade entre o visto e o imaginado-sentido de sua experiência. O que Neftira tinha diante de si? Não seria senão uma maré constante de luminosidade, um revezamento diafanógeno entre um fluxo iluminante e revelador do traço das coisas e um refluxo obscurante e ocultante desse mesmo traço? Lembremos que ela sugere, como vimos, um faro, uma respirabilidade dos objetos, que poderia ser entendida como uma forma de tangibilidade olfativa, de "pneumomaterialidade"¹⁶³. Então, ao mesmo tempo em que Neftira saberia, racionalmente, da solidez e presença das coisas, podendo atestá-las visualmente tanto no momento mais iluminado - brevíssimo - quanto no mais escuro, teria sido também influenciada pela visão de instantes de uma diafanidade propiciada pela maré luminescente em processo, fosse no fluxo iluminante, fosse no

¹⁶³ Do grego *pnêuma*: sopro, respiração, expiração (INFOPEIDIA, 2003). "Pneumomaterialidade" quer, então, especificar uma

refluxo obscurante, no sentido da sensação de uma dissolvência ou "ausentação" das coisas. Contudo o predomínio temporal desses instantes iluminantes ou obscurantes teriam levado essa dissolvência à radicalização correspondente a uma aeração que teria chegado às raias de uma solidez, materialidade ou tangibilidade de outro tipo, de cunho mais pneumático, olfativo. Ironicamente, a diafanidade que, de início, teria combatido a solidez, teria sido radicalizada a ponto de devolver a experiência a um outro tipo de materialidade. Dessa forma, Neftira teria tido a oportunidade de experimentar vários contrastes: de início, entre seu saber de solidez e uma "sensivisualidade" dissolvente e, depois, entre essa mesma visualidade diafanógena e uma nova "sensitangibilidade aerirrematerializante". Neftira estaria, então: enfrentando contrastes de densidade entre o sabido e o visto e entre o visto e o sentido.

Dizendo que a experiência lhe permitiu, em suas palavras, "mesmo estando nesse lugar fechado, sair", Neftira parece ainda ter sido levada a uma ficção do aberto e do fechado, mas em que a sucessividade entre claro e escuro teria, de alguma sorte, mesclado esses momentos a ponto de originar mais sensações simultâneas que interpostas, entre *claustru*¹⁶⁴ e *aéros*¹⁶⁵. Segundo ela, esse "sair" não se tratou de ir para outro lugar. Assim, a saída de Neftira não poderia ter sido outra coisa que um retorno a um *alter* da própria sala em que estava, como se dois lugares estivessem acoplados num só¹⁶⁶. Tratar-se-ia, portanto, como ela mesma colocou, de um "sair" que levaria o entorno consigo, de um "sair" que dependeria de um "permanecer", tratar-se-ia de ficar para sair, de ficar e sair. A instalação na sala, na caverna de Neftira, parece ter sido capaz de trazer-lhe o céu por meio de uma sugestão audiovisual de céu, por meio do que ele compartilharia com diversos espaços: a luz, o ar. De fato, Neftira falou, como vimos, de luz que vinha de algum lugar. Quando perguntada acerca de que estação associaria à sensação de espaço aberto que teve com a experiência, respondeu enfaticamente: "primavera, verão", revelando também uma percepção de calor. A entrevistada estaria, desse modo: sendo levada, no fechado, à sensação do aberto, da luz e do calor.

Busquemos entender ainda como Neftira se teria encontrado no espaço-instalação proposto. Não teria ela recorrido a algum estereótipo, um saber como se sentir na situação proposta, quando disse ter sentido uma solidão companheira, confortável? No entanto, antes de assumir essa possibilidade, é preciso lembrar que ela não disse apenas que essa solidão era um sentimento forte,

¹⁶⁴ Do latim *claustru*: o que serve para fechar, prisão (INFOPÉDIA, 2003).

¹⁶⁵ Do grego *aéros*: ar (INFOPÉDIA, 2003).

¹⁶⁶ Neftira parece ter feito isso à maneira de Diolé (apud BACHELARD, 1978, p. 331-332), que confessou humanizar a *secura* do deserto do Saara, que visitara, com sua memória de mergulhador, a memória do fundo do mar. Contudo, também como sugeriu Bachelard (1978, p. 331-332), isso só teria sido possível porque, em todo caso, é de profundidade, de imensidão, que se falaria, quer dizer, seria preciso que houvesse, no deserto, na sua materialidade, na sua visualidade, essa pista, essa sugestão do mar profundo: "o espaço do deserto, longe de contradizer o espaço da água profunda vai, nos sonhos de Diolé, exprimir-se na linguagem das águas" (BACHELARD, 1978, p. 331).

mas também que era algo próximo da solidão típica de seus momentos de escrita poética, de modo que se faz mister considerar mais profundamente esse sentimento.

Como visto, de início, Neftira foi orientada, pelo artista, a olhar estritamente para frente, onde havia, basicamente, uma parede e duas mesas. Segundo ela, a parede e as sombras projetadas nela foram irrelevantes em sua experimentação, não lhe fizeram qualquer sentido em nenhum momento, fazendo-a tomar a iniciativa de observar, no ambiente, outras coisas em vez de dar sua vivência por encerrada. Muito provavelmente, teria sido essa a razão pela qual entendeu ter fugido da experiência, a ponto de considerar excluída, dela, justamente aquilo que viveu com os objetos ao seu redor, como já dito. Neftira poderia ter sentido que, observando os objetos ao redor e abaixo, teria contrariado a orientação do artista e, assim, fugido da proposta. Contudo, desavisadamente, ela teria construído sua própria proposta, abrindo outro campo de compreensão para a instalação, um campo imprevisto pelo artista.

Apesar de ter afirmado a irrelevância da parede, veremos que é pela parede, mais precisamente pela negação dela, que a experiência de Neftira parece ter tido início. Ela disse: “não prestar atenção na sombra... também é como fuga, porque se eu for prestar atenção na sombra, eu vou prestar atenção na parede e a parede me prende... e tudo o que eu não quero é essa prisão, é essa sensação de prisão, que acaba sendo uma angústia”. Num trecho adiante, ela afirmou: “mas quando eu começo a olhar para o lado e a ver outras coisas, aí, eu me encaixo”. Assim, a parede parece não ter permitido, à Neftira, a sensação de aeração que os objetos ao seu redor teriam oportunizado ao serem diafanizados pela maré constante da luz, de modo que ela teria escolhido ficar com eles em detrimento dessa parede, forma pela qual teria também humanizado sua experiência, suavizado o intolerável, elevado *claustru* para *aéros*, tomado distância de si para dar abrigo a si mesma. É o que parece ter sido essa sua solidão confortável e o que parece indicado em sua fala a seguir:

É uma luta constante entre o estar dentro de mim e a necessidade de estar fora, nesse ambiente livre, não é? Que eu busco o tempo todo. Então, é uma luta que eu não sei até quando ela vai durar... mas ela está ali... e eu não sei se eu quero fugir dela também porque também é confortável, não é? Porque sair... você se depara com vários obstáculos, não é? Que você pode dar conta ou não de ultrapassar, então estar dentro dessa minha solidão, dentro de mim, também é confortável.

Trata-se de um trecho bastante confuso, é verdade, mas importante por dar nota de mais contradições na experiência de Neftira, um trecho que vale esclarecer, interpretar. Vejamos: a experiência foi-lhe confortável, mas também não foi fácil; foi uma luta. Em suas palavras, num trecho adiante, “está tudo certo, mas não”. Neftira afirmou ter tido necessidade de estar fora, mas, ao mesmo tempo, identificou obstáculos na possibilidade de sair, no lado de fora. Ela disse ter tido necessidade de estar fora, num ambiente livre, mas identificou o conforto dentro de si mesma.

Neftira parece ter tido dificuldade para localizar esse ambiente livre, se dentro, se fora. Sendo razoável pensar que a insatisfação de uma necessidade seja incompatível com o conforto, se Neftira teve necessidade de estar fora, num ambiente livre, mas localizou o conforto no lado de dentro, em si mesma, é porque teria visto a satisfação dessa necessidade, esse ambiente livre, nesse lado interno. Assim, a participante teria "entrado em si mesma" para fugir ao fechamento, aos obstáculos de fora, mas, tendo entrado justamente no intuito de se libertar e, portanto, na busca de alguma forma de ressaír, teria, seguindo esse impulso, sido lançada para fora, vendo-se no exterior mais uma vez. Contudo esse exterior, sendo-lhe fechado, a teria feito desejar sair novamente. Mas a única forma de sair seria entrar, uma vez mais, onde teria sentido ser livre, ou seja, dentro de si¹⁶⁷. Neftira teria vivido, então, um jogo dialético, de certo modo irônico, de inversão, em que o exterior teria sido "interiorizado"; ou o interior, "exteriorizado". A diafanidade dada aos objetos pela maré da luz teria impressionado seu córtex somatossensorial, fazendo-a sentir, dentro de si, o arejamento necessário à fundação do aberto no interior, lugar fechado por definição, em contraste com um exterior, aberto também por conceito, mas sabidamente fechado naquele instante. A experiência parece ter deixado Neftira confusa sobre onde seria dentro e onde seria fora e, assim, confusa também sobre para onde ir no sentido de ganhar sua liberdade, abrigar-se do fechado. A participante parece ter ficado dividida entre sentir ou ver o claustro e sentir ou ver o ar. Em todo caso, parece ter sido a Neftira do céu a acolher, continuamente, a Neftira da caverna, assim como parece ter sido esta a rogar, constantemente, àquela. Teria a maré de luz instaurado, em Neftira, uma espécie de maré do sentir que, pela cadência, teria feito emergir dois estados afetivos os quais, equilibrando complementarmente seus volumes, sem que nenhum deles se transbordasse ou anulasse, teriam-se dado mútua e contínua sustentação? Neftira estaria, assim: sendo levada ao contraste entre dois estados subjetivos: um fechado, correspondente a sentir-se presa, angustiada, e outro aberto, atinente a sentir-se livre, confortável; estados tornados simultâneos por sucessão recíproca constante, comutando, entre si, posições subjetivas de dentro e fora, na mesma medida em que ela se deslocaria nessas posições, na duração da vivência, na busca pelo aberto e na fuga ao fechado; contraste donde, provavelmente, provinha a unicidade de sua impressão, para a experiência, de que tudo estaria e não estaria certo. Dessa forma, Neftira parece ter ido de um tipo a outro de solidão. Disse ter sentido, ao encarar o fechado, como vimos, distanciamento, ausência de si mesma, mas, contra isso, teria encontrado guarida no aberto emergente em si própria e, com ele, passou ao conforto de uma "solidão companheira". Contudo deixou entender que essa busca pelo aberto e fuga ao fechado não ocorreram sem luta constante. Isso quer dizer, como já analisado, que Neftira

¹⁶⁷ Eis uma bela e anadiômena imagem, como entendida por Didi-Huberman (1998, p. 33), ou processo autorreferencial, retroalimentativo, típico do estético, como entendida por Dewey (2008, p. 190).

não teria chegado ao aberto e permanecido completa e definitivamente nele. Se o fechado houvesse cedido, não haveria razão para o uso da palavra "luta". Assim, a persistência de impressão do fechado teria sido antes fomentadora que debeladora da busca pelo aberto em sua competição com ela; aberto que teria sido sugerido, audiovisualmente, como dito, pela maré de luz. Nesse processo, onde estaria o prazer da experiência, mencionado pela participante, senão no alcance desse conforto e/ou no vencimento dessa luta? Neftira estaria, então: equilibrando-se na luta entre uma solidão correspondente à assimilação de uma supressão de si mesma - coincidente com a percepção de um estado fechado, prisional, angustioso - e uma solidão pertinente à apuração de uma "autocompanhia" solidária - aliás, típica de sua produção poético-literária - , em que encontrava conforto - alinhada com a percepção de um estado aberto em cujo alcance, numa superação reiterada do fechado, provavelmente, repousava seu prazer da experiência.

E se Neftira estivesse falando de sua criação e não do estímulo? Afinal, trata-se de uma poetisa e, de minha parte, sei o quanto os artistas estão acostumados a tirar mundos de um quase nada. No entanto, quando perguntada sobre como sentia, numa escala de 1 a 10, a importância do estímulo em sua vivência, ela atribuiu nota máxima a essa importância, dando um indicador do quão fundamental teria sido o estímulo para sua experiência. É ainda possível desfazer a impressão de superconcentração em si, de "superautoatividade", que foi mencionada, em trechos em que Neftira colocou o estímulo, a instalação, o ambiente, como sujeito, dizendo: "vão construindo e desconstruindo", "ela me permite"; ou seja, não teria sido apenas ela – Neftira - que teria construído ou desconstruído e feito o que bem quisesse. Ela parece ter percebido esse externo a si como algo com alguma autonomia e capacidade de potencializar ou limitar o que vivia. Neftira estaria, então: admitindo a importância do estímulo em sua vivência; sugerindo ter percebido alguma autonomia para além de si na experiência.

Basicamente, a vivência de Neftira parece ter se constituído de simultaneidades e/ou trânsitos entre oposições como: apuração de espaço fechado versus sensação de espaço aberto; claustrofobia versus "aeriluminifilia"; angústia versus conforto; apuração, no observado, de solidez versus arejamento; solidão de "autoausência" versus solidão de "autocompanhia". Como Neftira contou, sua experiência começou pelo atendimento à solicitação, do artista, de observar a parede à sua frente. Sentindo-se aprisionada, angustiada e privada de si mesma, fugiu à parede, iniciando uma observação das adjacências. A maré da luz, nesses objetos, num fluxo iluminante e revelador dos seus traços, em diálogo com um refluxo obscurante e ocultante desses mesmo traços, parece ter sugerido, a Neftira, uma diafanização do observado que a teria levado tanto a uma sensação de espaço aberto quanto à assimilação de um arejamento nesse observado, arejamento radical ao ponto de provocar uma reassimilação capaz de conferir cheiro e respirabilidade a esse observado,

numa espécie de rematerialização aérea dele na “sensi-imaginação”¹⁶⁸. Isso teria propiciado, a Neftira, tanto a fuga ao fechado, necessária à conversão de sua angústia em conforto e de sua solidão autoprivativa em solidão autossolidária, quanto a contrastação entre a consciência de solidez acerca do observado e a visualidade diafanógena, adquirida por ele, aos olhos da participante, em virtude do banho anadiômeneo de luz, assim como teria propiciado também a contrastação entre essa visualidade dissolutiva e a rematerialização aérea “sensi-imaginativamente” registrada; contrastações que teriam levado a uma confusão na identificação dessas assimilações distintas (de solidez, aeração ou “retangibilidade”¹⁶⁹) acerca do observado: se visivas, se imaginárias, se proprioceptivas. No entanto Neftira não teria chegado às correspondências do estado aberto e nelas permanecido em total detrimento das pertinências ao estado claustal, até porque, se a expansão da luz teria tratado de sugerir o estado aberto, a retração dela mesma não teria deixado de insinuar o retorno ao estado claustal. A partir do trânsito constante entre esses estados, esse vai e vem teria dado origem a uma espécie de simultaneidade entre eles, de modo que, sustentando o fechado e sugerindo o aberto, teria conduzido Neftira a uma superação permanente e prazerosa do fechado pelo aberto, coincidente com uma navegação contínua entre estados subjetivos de dentro e fora de si na busca por esse aberto e na fuga ao fechado. Dessa forma, o código mais sumarizante da experiência de Neftira pode ser o que diz que ela estaria: sendo levada a uma luta correspondente a um trânsito constante entre os estados subjetivos de dentro e fora de si, na perseguição reiterada por um estado aberto e fuga a um estado fechado, numa superação constante e prazerosa do fechado pelo aberto; sendo o estado fechado correspondente a uma percepção da solidez das coisas, a uma sensação prisional, angustiada e coincidente com uma solidão atinente a um afastamento, a uma “autoausência”; e sendo o estado aberto correspondente a uma sensação de arejamento tal que teria chegado a conferir uma “pneumotangibilidade” olfativa aos objetos, coincidente com uma sensação de conforto e com a interioridade de uma solidão atinente a uma “autocompanhia” solidária; esses dois estados opostos tendo se tornado simultâneos por sua intercalação sucessiva a partir da maré de luz propiciada pela proposta artística; maré correspondente a um fluxo iluminante da luz e seu refluxo obscurante, provocadora da assimilação de uma diafanização ou dissolvência do observado tanto para a visão quanto para a “sensi-imaginação”; dissolvência, ora contraposta a um saber de solidez, ora contraposta a si mesma pelo contraste entre sua parte visual diafanizada e a radicalização de sua parte “sensi-imaginativa” na direção de uma espécie de “retangibilização” aérea do observado, tornando difícil localizar tanto a impressão de sólido quanto a de aéreo, se na visão, se

¹⁶⁸ Segundo o dicionário, o prefixo “sensi” guarda a ideia de sentimento, sensação (INFOPÉDIA, 2003). Neste ponto, seu uso quer falar de uma imaginação para além do visual, uma imaginação da sensação.

¹⁶⁹ No sentido de tornar-se tangível, novamente, depois de ter-se tornado intangível.

na “sensi-imaginação” corporal. No mais, a vivência da ficção do aberto no fechado parece permitir a solução da experiência de Neftira pelo ramo "2-A" do já apresentado diagrama estético do capítulo “1 ” (Figura 16). Já as diversas ambiguidades, na consideração do visto, sugerem uma solução pelo ramo "4-A" do diagrama. Enfim, a ambiguidade relativa à densidade do observado, sendo dependente de alguma propriocepção, conduziria a resolução da vivência pelo "5-A" do mesmo diagrama. Em todo caso, trata-se de corresponder a experiência de Neftira a uma afirmação estética.

O quadro a seguir (Quadro 47) resume a codificação da experiência de Neftira com a proposta "3".

Quadro 47 – Codificação da experiência de Neftira com a proposta "3"

classificando a experiência como algo interessante
definindo a experiência como um nada cheio de informações
colocando a experiência como algo que a fazia pensar
afirmando momento em que se sentiu resgatada do próprio pensamento, "de uma viagem", por um zunido
definindo o que via como opostos brigando, coisas juntas e separadas, construindo e desconstruindo
associando imprecisão à experiência
notando computadores e móveis de madeira
definindo, por si mesma, seu campo de observação, mais amplo que o indicado pelo pesquisador
mostrando-se atenta ao observado
notando sombras na parede
referindo luz que vem de algum lugar
mencionando "cheiros quase inexistentes" das coisas ao redor
falando do silêncio de si mesma, "tão cheio de barulho"
imaginando a si mesma como peça evanescida do cenário da instalação
admitindo nunca ter valorizado o espaço da sala de uma forma diferente até a experiência
confessando imaginar o ar livre, remeter-se a espaço aberto, mas correspondente ao próprio espaço da sala com seus objetos
tendo a sensação de ar livre, de poder respirar melhor, de estar a céu aberto, com o sol
mencionando um sentimento de solidão que não corresponderia a estar desacompanhada nem a algo doloroso, mas, sim, confortável, companheiro, comparável à solidão de quando produzia seus textos poéticos
afirmando ter dissolvido os objetos do ambiente, na imaginação, no sentido de conferir-lhes outras formas, mas sugerindo não ter perdido a percepção de sua presença, fisicalidade, solidez
sentindo coexistência entre os objetos dissolvidos em sua imaginação e os objetos físicos; sendo, em sua percepção, os dissolvidos ritmicamente afastados e aproximados dos físicos
comparando a experiência a viajar sem precisar de bagagem nem deixar o ponto de partida
sentindo desviar-se do fechamento e “minidimensão” percebidos para a ambiência do experimento
associando o espaço aberto, relacionado à experiência, à primavera e ao verão
atribuindo, para a produção de seu poema, a máxima importância e unicidade a sua participação na aplicação da proposta artística

Continua na próxima página ->

iniciando a experiência pela observação da parede, que lhe teria sido nula de elementos e significado, fazendo-a sentir distanciamento, ausência - de si mesma -, para, em seguida, partir para uma observação do entorno, dos objetos e seus materiais, do vai e vem da luz, do cheiro, encontrando-se e sentindo-se melhor a partir daí, voltando à parede apenas para perceber sombras, as quais classificou como irrelevantes em sua experiência

sentindo-se limitada, aprisionada, pela parede; buscando fugir dela

definindo o contraste entre prisão e liberdade, experimentado, como uma luta da qual não queria fugir, em que também encontrava o conforto da solidão, da interioridade

definindo a experiência como prazerosa

falando da experiência como momento em que tudo estaria e não estaria certo, uma sensação, segundo ela, apenas desse momento

permanecendo atenta à fisicalidade do ambiente, partindo para uma outra observação dele e não para um virtual emancipado e paralelo, uma observação espacialmente mais ampla que a indicada pelo artista

sendo levada, pela intermitência luminosa, a uma sensação de espaço aberto e iluminado correspondente a uma emoção - uma mudança de estado corporal - e não a uma imagem mental

sendo levada a uma sensação de dissolução, aeração, do ambiente, dos objetos e, provavelmente, do próprio corpo; sensação que teria chegado ao ponto de sugerir os cheiros e a respirabilidade das coisas

ora falando do que via como dissolvido, ora, como fixo

ora falando do que imaginava e sentia como fixo, ora, como dissolvido

mostrando dificuldade em separar o que via do que imaginava e sentia, deixando entender que lhe pareciam fusionados, mas não completamente, uma das fontes prováveis de sua associação da experiência à imprecisão

enfrentando contrastes de densidade entre o sabido e o visto e entre o visto e o sentido

sendo levada, no fechado, à sensação do aberto, da luz e do calor

sendo levada ao contraste entre dois estados subjetivos: um fechado, correspondente a sentir-se presa, angustiada, e outro aberto, atinente a sentir-se livre, confortável; estados tornados simultâneos por sucessão recíproca constante, comutando, entre si, posições subjetivas de dentro e fora, na mesma medida em que ela se deslocaria nessas posições, na duração da vivência, na busca pelo aberto e na fuga ao fechado; contraste donde, provavelmente, provinha a unicidade de sua impressão, para a experiência, de que tudo estaria e não estaria certo

equilibrando-se na luta entre uma solidão correspondente à assimilação de uma supressão de si mesma - coincidente com a percepção de um estado fechado, prisional, angustiante - e uma solidão pertinente à apuração de uma "autocompanhia" solidária - aliás, típica de sua produção poético-literária - , em que encontrava conforto - alinhada com a percepção de um estado aberto em cujo alcance, numa superação reiterada do fechado, provavelmente, repousava seu prazer da experiência

admitindo a importância do estímulo em sua vivência

sugerindo ter percebido alguma autonomia para além de si na experiência

sendo levada a uma luta correspondente a um trânsito constante entre os estados subjetivos de dentro e fora de si, na perseguição reiterada por um estado aberto e fuga a um estado fechado, numa superação constante e prazerosa do fechado pelo aberto; sendo o estado fechado correspondente a uma percepção da solidez das coisas, a uma sensação prisional, angustiante e coincidente com uma solidão atinente a um afastamento, a uma "autoausência"; e sendo o estado aberto correspondente a uma sensação de arejamento tal que teria chegado a conferir uma "pneumotangibilidade" olfativa aos objetos, coincidente com uma sensação de conforto e com a interioridade de uma solidão atinente a uma "autocompanhia" solidária; esses dois estados opostos tendo se tornado simultâneos por sua intercalação sucessiva a partir da maré de luz propiciada pela proposta artística; maré correspondente a um fluxo iluminante da luz e seu refluxo obscurante, provocadora da assimilação de uma diafanização ou dissolvência do observado tanto para a visão quanto para a "sensi-imaginação"; dissolvência, ora contraposta a um saber de solidez, ora contraposta a si mesma pelo contraste entre sua parte visual diafanizada e a radicalização de sua parte "sensi-imaginativa" na direção de uma espécie de "retangibilização" aérea do observado, tornando difícil localizar tanto a impressão de sólido quanto a de aéreo, se na visão, se na "sensi-imaginação" corporal, sinalizando, de modo positivo, um possível contato estético com a proposta artística em questão

4.2.1.4 Dísias: um paraíso para salvar-se

O participante de codinome Dísias, sexo masculino, então com 67 anos, bancário aposentado, graduado em contabilidade, foi exposto ao estímulo audiovisual correspondente à proposta "1", descrita no capítulo "2".

A entrevista correspondente à aplicação do processo "zero B" a Dísias deixou clara a significação negativa e dolorosa que atribuía ao termo "solidão". Falou da solidão como algo difícil de encarar, como tristeza, falta de companhia, sugerindo-a como a mais severa e desumana das punições: "a solidão 'prá' mim é... é uma coisa que não... que não devia existir", "eu evito o máximo, evito o máximo, eu... se dependesse de mim eu nunca ficava... solitário", disse. Assinalou os momentos de permanência em hotéis, a trabalho, privado da companhia familiar, como alguns dos momentos mais tristes de sua vida. Dísias explicou também que, em momentos assim, sua mente voltava-se para pessoas e instantes de sua vida. Segundo ele, eram momentos de autoavaliação, balanceamento de relações com outros - sobretudo os distantes -, repasse de situações e, até mesmo, de oração. Dessa forma, Dísias estaria: avaliando negativamente a solidão; associando a solidão à tristeza e à falta de companhia; admitindo momentos passados em hotéis, sozinho, longe da família, como dos mais tristes de sua vida; confessando ocupar-se de pensamentos autoavaliativos, revisionísticos de relações e situações e ocupar-se também de orações.

Diante de uma solidão tão dirigida a pensamentos, busquei saber sobre visões e/ou audições que já lhe houvessem chamado a atenção e ganhado um significado diferenciado. Nesse sentido, Dísias falou sobre a forte impressão causada pela visão recorrente de pessoas - e mesmo animais - em situação de risco e desamparo, na rua. Na verdade, segundo seu depoimento, sua empatia e comiseração por elas chegava ao ponto de, nesses momentos, traçar comparativas consigo mesmo e com membros de sua própria família. Dísias estaria, assim: revelando-se um observador extremamente empático e comiserador de seres vivos em dificuldade, sobretudo humanos.

Dísias chegou também a falar de remetimentos, em função da audição de músicas, a coisas vividas, no passado, e marcadas por essas músicas. Ele estaria, então: afirmando remetimentos, pela audição de músicas, a coisas vividas e marcadas por essas músicas.

Quando arguido sobre algo capaz de capturar, recorrentemente, seu interesse, sua admiração, Dísias falou sobre sua participação na chamada "Procissão do Enterro", da Semana Santa, um evento católico do qual sempre participou desde a infância. Segundo ele, tratava-se de momento que sempre lhe foi marcante e tocante. Disse ainda que, nesses momentos, sentia-se muito consigo mesmo, apesar da grande quantidade de pessoas ao redor. O participante estaria, dessa forma:

colocando suas participações na chamada "Procissão do Enterro", da Semana Santa, como momentos tocantes, intimistas e marcantes.

Ao ser perguntado sobre as vivências mais bonitas de sua vida, Dísias não titubeou. Disse que foi o nascimento de sua filha. Deixou claros a grande expectativa e o sentido especial dessa nascença, contando que ela ocorreu após uma grande, triste e marcante perda num parto anterior. O entrevistado estaria, assim: definindo como a coisa mais bela já vivenciada o muito esperado nascimento de uma filha posterior à nascença não vingada de outro filho.

Os alvos de consideração mencionados por Dísias envolvem pensamentos sobre pessoas e situações alheios ao ambiente de sua inserção corporal, como quando em hotéis. Englobam também seres humanos e animais em dificuldade, músicas e memórias correspondentes, a vivência do evento religioso chamado "Procissão do Enterro" e a nascença de uma filha sucedida da perda de outra. Em código, vale dizer que Dísias esteve: confessando considerações dirigidas a alvos diversos: pensamentos autoavaliativos e/ou sobre pessoas e situações alheios ao ambiente de sua inserção corporal, seres humanos e animais em dificuldade, músicas e memórias correspondentes a elas, vivência de evento religioso chamado "Procissão do Enterro" e a nascença de uma filha sucedida da perda de outra.

É possível notar duas formas de solidão no depoimento de Dísias: uma dolorosa, triste, confessada pela falta de companhia psicofísica, mas prene de pensamentos sobre pessoas e situações alhures, e outra bem-vinda, sugerida como ensimesmamento, no meio da multidão, nas edições do mencionado evento religioso. Há ainda outras posições afetivas em que a questão da solidão não fica clara: a observação extremamente empática e comiserada de humanos - e animais - em dificuldade, a expectativa e beleza do nascimento da primeira filha e a tristeza da perda de um nascituro anterior. Dísias estaria, então: revelando vivências de dois tipos distintos de solidão: um relativo à desassimilação de companhia psicofísica, doloroso, indesejável e prene de pensamentos sobre pessoas e situações alhures, e outro, bem-vindo, relativo a um ensimesmamento em público; havendo ainda os afetos em que não há pistas sobre o sentimento de solidão, como a grande empatia e comiserção por pessoas - e animais - em dificuldade, a beleza assinalada para o nascimento da primeira filha e a tristeza relativa à perda de um nascituro anterior.

Com relação à qualidade dos afetos envolvidos nas situações mencionadas por Dísias, é possível falar tanto de afetos positivos quanto negativos e sintetizar que ele estaria: revelando afetos positivos com relação à participação em evento público religioso e ao nascimento da primeira filha vingada, mas revelando afetos negativos com relação à falta de companhia psicofísica, à observação de seres humanos - e animais - em dificuldade e à perda da primeira nascitura.

Das vivências citadas, há tanto aquelas com grande probabilidade estética, como o ensimesmamento em ritual público religioso e a observação empática de pessoas e animais, quanto aquelas com baixa probabilidade estética, como os instantes de consideração de pessoas e situações distantes de seu local de inserção no momento e os remetimentos por audição de música. Já sobre as experiências com nascimento de uma filha e perda de outra, apesar de serem, muito provavelmente, as de maior carga afetiva, são também as mais difíceis de serem previstas esteticamente. Dísias estaria, então: dando mostra tanto de experiências mais potencialmente estéticas, como o ensimesmamento em ritual público religioso e a observação empática de pessoas e animais, quanto de experiências potencialmente menos estéticas, como os instantes de consideração de pessoas e situações distantes de seu local de inserção no momento e os remetimentos, por audição de música, a vivências; havendo ainda as experiências mais imprevisivelmente estéticas, como o nascimento de uma filha e a perda, anterior, de outra.

A entrevista ante-expositiva de Dísias pode, então, ser resumida dizendo que ele estaria: revelando afetos de desagrado pela perda de uma primeira filha nascitura, por momentos - muito provavelmente, de baixo potencial estético - de uma solidão relativa à desassimilação de companhia psicofísica - desassimilação marcada por pensamentos autoavaliativos e/ou sobre pessoas e situações alheios ao ambiente de sua inserção corporal - e pela observação extremamente empática e comiserada de seres humanos - e animais - em dificuldades; observação, muito provavelmente, de tão grande potencial estético quanto seus momentos de ensimesmamento na participação de evento público religioso; sendo estes momentos, contudo, marcados por afetos de agrado, assim como o momento de nascença da filha nascitura posterior, vingada - aliás, definido como mais belo momento de sua vida.

O quadro a seguir (Quadro 48) resume os códigos apurados para a entrevista ante-expositiva de Dísias.

Quadro 48 – Codificação da entrevista ante-expositiva de Dísias

<p>avaliando negativamente a solidão</p> <p>associando a solidão à tristeza e à falta de companhia</p> <p>admitindo momentos passados em hotéis, sozinho, longe da família, como dos mais tristes de sua vida</p> <p>confessando ocupar-se de pensamentos autoavaliativos, revisionísticos de relações e situações e ocupar-se também de orações</p> <p>revelando-se um observador extremamente empático e comiserador de seres vivos em dificuldade, sobretudo humanos</p> <p>afirmando remetimentos, pela audição de músicas, a coisas vividas e marcadas por essas músicas</p> <p>colocando suas participações na chamada “Procissão do Enterro”, da Semana Santa, como momentos tocantes, intimistas e marcantes</p> <p>definindo como a coisa mais bela já vivenciada o muito esperado nascimento de uma filha posterior à nascença não vingada de outro filho</p>

<p>confessando considerações dirigidas a alvos diversos: pensamentos autoavaliativos e/ou sobre pessoas e situações alheios ao ambiente de sua inserção corporal, seres humanos e animais em dificuldade, músicas e memórias correspondentes a elas, vivência de evento religioso chamado "Procissão do Enterro" e a nascença de uma filha sucedida da perda de outra</p> <p>revelando vivências de dois tipos distintos de solidão: um relativo à desassimilação de companhia psicofísica, doloroso, indesejável e prenhe de pensamentos sobre pessoas e situações alheios, e outro relativo a um ensimesmamento em público; havendo ainda os afetos em que não há pistas sobre o sentimento de solidão, como a grande empatia e comiseração por pessoas - e animais - em dificuldade, a beleza assinalada para o nascimento da primeira filha e a tristeza relativa à perda de um nascituro anterior</p> <p>revelando afetos positivos com relação à participação em evento público religioso e ao nascimento da primeira filha vingada, mas revelando afetos negativos com relação à falta de companhia psicofísica, à observação de seres humanos - e animais - em dificuldade e à perda da primeira nascitura</p> <p>dando mostra tanto de experiências mais potencieamente estéticas, como o ensimesmamento em ritual público religioso e a observação empática de pessoas e animais, quanto de experiências potencialmente menos estéticas, como os instantes de consideração de pessoas e situações distantes de seu local de inserção no momento e os remetimentos, por audição de música, a vivências; havendo ainda as experiências mais imprevisivelmente estéticas, como o nascimento de uma filha e a perda, anterior, de outra</p>

<p>revelando afetos de desagrado pela perda de uma primeira filha nascitura, por momentos - muito provavelmente, de baixo potencial estético - de uma solidão relativa à desassimilação de companhia psicofísica - desassimilação marcada por pensamentos autoavaliativos e/ou sobre pessoas e situações alheios ao ambiente de sua inserção corporal – e pela observação extremamente empática e comiserada de seres humanos - e animais - em dificuldades; observação, muito provavelmente, de tão grande potencial estético quanto seus momentos de ensimesmamento na participação de evento público religioso; sendo estes momentos, contudo, marcados por afetos de agrado, assim como o momento de nascença da filha nascitura posterior, vingada - aliás, definido como mais belo momento de sua vida</p>
--

Fonte: elaboração própria.

Dísias disponibilizou seu apartamento para a instalação artística, o que seria ideal. No entanto não foram encontradas, nele, soluções, de instalação, livres de comprometimento da circulação do local e, portanto, livres de constrangimento para o participante e sua família. O *hall* de entrada do edifício de seu apartamento, relativamente vasto, foi igualmente considerado, mas também essa possibilidade foi deixada no sentido de evitar qualquer tipo de constrangimento com outros moradores do prédio bem como o risco de uma abordagem mal intencionada, na portaria,

visando aos equipamentos componentes da instalação, ficando definido, então, que o experimento com Dísias se daria, assim como para Liuce, em local de responsabilidade do pesquisador.

Isso considerado e não tendo sido encontrado, na entrevista ante-expositiva com Dísias, nenhum elemento capaz de ligá-lo, mais especificamente, a uma das propostas artísticas elaboradas, a escolha da proposta "1", para ele, deu-se por uma expectativa de comparação de sua experiência com a de Liuce, que também passou pela proposta "1" no mesmo local; já que a grande diferença entre seus campos de atuação profissional sugere diferenças marcantes entre seus respectivos perfis.

Assim, a exposição correspondente à proposta "1" aconteceu, para Dísias, alguns dias depois de sua entrevista ante-expositiva, na mesma faixa horária que o experimento feito com Liuce, em condições espaciais, de ruído e luminosidade muito semelhantes, tendo sido tomados os mesmos cuidados para o controle dessas variáveis e tendo sido adotado o mesmo formato de instalação (vide Figura 70). Assim, o participante foi igualmente acomodado numa sala de tamanho considerável, com janela vasta e cortinada, onde foi projetada a imagem que devia observar.

Dísias também foi orientado a olhar a cortina pelo tempo que quisesse. A aplicação do primeiro procedimento, processo "1B", de fruição do estímulo correspondente à proposta artística, teve início por volta de 19h e durou pouco mais de dois minutos sem que o participante tivesse produção expressiva, sendo esse tempo, portanto, apenas de observação de algo semelhante ao apresentado para Liuce (vide Figura 71).

Dísias contou que a primeira reação frente à visão da luz projetada foi de grande expectativa e, até mesmo, de ansiedade e desconforto, aguardando que alguma coisa inesperada e forte fosse acontecer, mas sem saber o quê. Chegou a comparar esse instante inicial a chegar num lugar sem conhecer nada. Confessou tratar-se de um momento de suspense. Mostrou grande dificuldade em tentar definir o que essa alguma coisa poderia ser, mencionando, nesse sentido: uma imagem, um losango, um trem, uma flor, uma pessoa, um mendigo, uma coisa, uma forma. Disse que a imagem projetada era diferente. Confessou ter perseguido a movimentação do estímulo, ter buscado nele. Segundo o participante, após algum tempo e a intuição de certa constância no observado, a ansiedade cedeu espaço a uma paz de espírito muito grande. Nesse sentido, ressaltou a influência da parte sonora da proposta: "a música me remeteu lá longe", disse, mas sem deixar de creditar o mesmo à parte visual, colocando, em suas palavras, que "a imagem fez meditar". Ainda a frase: "a expectativa baixou e ficou mais a meditação", proferida pelo entrevistado, pode indicar que, nem a expectativa teria cessado completamente, nem o estado meditativo teria surgido de repente, mas que teriam, antes, coexistido em desnível complementar. Dísias esteve, então: confessando grande

expectativa, ansiedade e desconforto frente ao observado, no início da experiência; esperando, de início, que alguma coisa inesperada, forte e, até mesmo, constrangedora acontecesse a partir do observado; comparando o instante inicial de ansiedade a chegar num lugar sem conhecer nada; afirmando suspense para a parte inicial da experiência; mostrando grande dificuldade em definir o que poderia acontecer relativamente à expectativa de ocorrência de alguma coisa a partir do observado no início, mencionando, nesse sentido: uma imagem, um trem, uma flor, uma pessoa, um mendigo, uma coisa, uma forma; definindo a imagem projetada como diferente; afirmando ter perseguido a movimentação do observado, ter buscado nele; intuindo alguma constância no observado, após algum tempo, e alcançando grande paz de espírito; reconhecendo a influência da sonoridade no alcance de um estado de paz de espírito; afirmando ter sido espiritualmente levado para muito longe em virtude do som; sendo levado, pela imagem, a meditar; sugerindo uma coexistência entre expectativa-ansiedade e paz-de-espírito-estado-meditativo, em que a primeira teria cedido, gradativamente, à segunda à medida que a experiência se processasse.

O paralelo traçado por Dísias, com sua vivência, foi, em suas palavras, o de "um lugar calmo", como um paraíso, fora da terra. Ao ser perguntado sobre se esse lugar seria mais uma sensação ou algo visualizável, respondeu que seria mais uma sensação. Colocou ainda se tratar de um lugar, em seus dizeres, "com pessoas querendo o seu bem-estar e fazendo tudo para que isso aconteça", pessoas de outra dimensão, tentando ajudá-lo, pessoas que começaram a aparecer "em sua cabeça", trazendo paz, conforto, calma, bem-estar e o fim do estado de ansiedade inicial. Ao ser convidado a definir essas pessoas, respondeu que eram pessoas na mente, mas invisíveis, pessoas sentidas, indescritíveis. Depois, acabou definindo também a luz do estímulo como ofertante dessa paz. O entrevistado esteve, desse modo: comparando a experiência à sensação de encontrar-se num lugar calmo, fora da terra, como um paraíso com pessoas surgidas em sua mente, invisíveis, indescritíveis, mas sentidas, pessoas de outra dimensão, querendo ajudá-lo e lhe trazer paz, conforto, bem-estar e o fim do estado inicial de ansiedade; definindo também a luz do estímulo como ofertante da paz sentida.

Adiante, afirmou que gostaria que uma pessoa querida sentisse o que sentiu com a experiência, mas que não gostaria que o mesmo ocorresse a uma pessoa detestada. Deixou entender que essa pessoa querida não estaria mais consigo. Dísias esteve, então: confessando desejar que uma pessoa querida, que já não está mais consigo, e não uma pessoa detestada, sentisse o que sentiu com a experiência.

À frente, o participante, surpreendentemente, confessou também solidão nesse paraíso que comparou à experiência, explicando que as tais mencionadas pessoas estariam apenas em sua mente, dentro e não diante de si. Dísias esteve, assim: confessando também solidão e explicando

que as pessoas do paraíso comparado à experiência estavam apenas em sua mente, dentro e não diante de si.

Desconfiado de que o paraíso de Dísias pudesse ter sido algum tipo de narrativa visual, imaginária e emancipada do estímulo, perguntei-lhe sobre o que teria dominado sua atenção durante a experiência, se teria havido alguma espécie de sobreposição ou predomínio do mencionado paraíso sobre a visão do estímulo luminoso projetado na cortina à sua frente, ao que respondeu deixando entender que sua atenção teria sido completamente dedicada à visão desse estímulo todo o tempo. Dessa forma, Dísias esteve: confessando que sua atenção era dedicada ao estímulo luminoso todo tempo, sem qualquer sobreposição ou predomínio imaginativo pertinente ao paraíso comparado à experiência.

Na sequência, o contabilista comparou o sentimento da vivência ao experimentado com o nascimento bem sucedido de sua primogênita, assinalando a semelhança entre essas experiências na relação entre ansiedade inicial e bem-estar final. Dísias esteve, assim: comparando o sentimento da vivência com o estímulo ao nascimento, bem sucedido, de sua primogênita, colocando a semelhança entre essas experiências na relação entre ansiedade inicial e bem-estar final.

Ao ser instigado a falar do que viu, o participante respondeu dizendo: "nem sei como eu interpreto mais", numa clara indicação de sua desconjuntura para interpretar o que viu. Deparado com essa dificuldade, voltou a falar, em suas palavras, do "lugar tranquilo, cheio de coisas boas, com uma nascente, um rio, uma árvore, algumas pessoas te levando para um caminho de paz, de tranquilidade". Perguntado sobre se esses elementos descritos vieram-lhe, à mente, como imagens, respondeu dizendo que não, enfaticamente, afirmando tratar-se de algo sentido, deixando entender que essa teria sido a forma encontrada para descrever seu sentimento, que, segundo ele, teve origem na imagem: "a imagem me deu a sensação de paz e, ao me dar a sensação de paz, eu me sinto, eu me coloco, em um lugar tranquilo [...] com pessoas te dando força, fazendo você ficar tranquilo", "a imagem me joga para isso aí, para esse sentimento", disse. Dísias esteve, então: mostrando dificuldade para interpretar o que viu; reafirmando a comparação do lugar-paraíso com a experiência; explicando que os elementos descritos no lugar-paraíso comparado à experiência não eram imagens mentais, mas, sim, um recurso para explicar o sentimento de paz trazido pela visão do estímulo luminoso; reafirmando as pessoas no lugar-paraíso comparado à experiência como portadoras da força e tranquilidade das quais era donatário.

Apurados esses primeiros códigos para a experiência de Dísias, vale passar à consideração de elementos menos explícitos de seu depoimento.

Tomando apenas a parte escrita da entrevista realizada com Dísias, restaria pouca ou nenhuma dúvida de que ele teria chegado a um clichê, e sua experiência teria encaminhado-se pelo ramo “3.1-A” da árvore de dedução estética. Suas respostas aos indutores mencionam “paz interior”, “um lugar calmo com pessoas querendo seu bem estar”, “coisas agradáveis”, além de negar qualquer desconforto. Lembremos que, ao comparar a experiência a um lugar, Dísias afirmou que seria “não da terra”, “não daqui”, que, nas palavras dele, pessoas “te deram aquele bem estar e você ficou levitando”. Nesse sentido, Dísias teria mesmo chegado ao perfeito estereótipo do paraíso, do céu, tão propalado pelo senso comum da religião. Apenas com essas informações, seria fácil dizer que ele recorreu a um marcador somático, a um saber como se sentir diante de imagens e sons supostamente calmos da proposta “1”. No entanto é preciso entender porque e como ele chegou a esse paraíso ou a essa paz que diz ter sentido e o que eles poderiam ser, de fato, no fluxo de sua experiência.

Primeiramente, é preciso dizer que essa paz não foi a primeira coisa a ser mencionada no primeiro contato com o pesquisador, após a exposição ao estímulo e, depois, que o paraíso não foi, sequer, mencionado nesse momento. Como visto, a primeira coisa que Dísias mencionou foi a extrema expectativa e ansiedade que se apossou dele a partir do início da vivência, em que ficou “esperando alguma coisa acontecer”, “alguma coisa aparecer”, em que “ficou procurando” por, em suas palavras, “um/ um/ um/ um/ uma FORma”. Esta última expressão, em que Dísias demorou a dizer pelo que estava procurando, repetindo o artigo indefinido enquanto buscava a palavra, bem como o uso, nas expressões anteriores, do pronome indefinido “alguma” e da palavra “coisa” dão ideia do grau de imprecisão acerca do que ele teria esperado ver. Disse ter esperado por “um trem”¹⁷⁰, algo que teria ido, como visto, de “losango” e “flor” a “um mendigo”. Malgrado Dísias tenha sido capaz de dar referências de sua imaginação, nenhuma delas emancipou-se, dominou a experiência ou fixou-se sequer. Parecem ter sido, antes, o sinal de uma intensa estimulação mnemônico-imaginativa, o que, aliás, alinha-se com a dificuldade e o esforço apurados na interpretação do observado, o que teria dado ensejo, ao participante, para, como também já colocado, chamar a imagem de diferente. O participante estaria, então: tendo sua memória e imaginação intensamente estimuladas, mas sem fixação de nenhuma imagem mental, provável sinal da dificuldade e do esforço para interpretar o estímulo e provável razão para classificá-lo como diferente.

¹⁷⁰ Em meu meio – o mesmo de Dísias -, essa palavra é comumente usada quando se está com dificuldades de definir alguma coisa. O dicionário a traz como palavra muito usada em Minas, Goiás e Tocantins para dizer “aquilo que não se quer ou não se sabe definir ou nomear” (MICHAELIS, 2016).

Houve um momento, como vimos, em que Dísias se confessou perdido diante da imagem, chegando a dizer: “nem sei como interpreto mais”. Segundo ele, recordemos, foi como “chegar num lugar sem conhecer nada”. Essa fartura de possibilidades, essa potência virtual, essa espera por alguma coisa tão indefinida, como é possível notar na quantidade de hipóteses levantadas, pelo participante, para essa coisa, parece ter sido forte o suficiente para firmar-se como, nas palavras do entrevistado: “um negócio [...] que podia me constranger”, “alguma coisa forte”, “um negócio [que] você não estava esperando” quando, na verdade, esperar parece ter sido o que ele mais fez nesse momento. A ausência de todas as coisas que ele teria esperado parece ter tido força para se configurar como algo presente o bastante para ser afirmado como ocorrência, já que algo só pode ser admitido como não esperado, forte ou constrangedor a partir do momento em que se manifesta de alguma forma. Dessa maneira, Dísias estaria: assimilando uma forte potência presencial e constrangedora, muito provavelmente resultante da intensa expectativa e excitação mnemônico-imaginativa.

Então, Dísias teria esperado, em suas palavras, por “uma coisa forte”, “um negócio, aí, que podia me constranger”, como vimos. Apesar de ter afirmado tratar-se de “um desconforto leve” ao reportar-se à parte inicial da experiência, traiu-se ao compará-la ao nascimento de sua primogênita vingada. Lembremos que, na entrevista prospectiva de seus hábitos de observação, o participante afirmou que esse nascimento foi o momento mais bonito de sua vida, explicando que, em muito, isso deveu-se à perda de um bebê anterior, que fez com que esse nascimento fosse antecedido pelo medo de uma nova perda. Parece, assim, que Dísias teria minimizado o desconforto da experiência aos olhos do pesquisador, qualificando como “leve” esse desconforto e abstendo-se de mencioná-lo na parte escrita. Talvez, a falta de abrupções do estímulo ou a ausência de viradas ou sustos, na experiência, tenha inspirado a recorrência ao termo “leve”, apesar do suspense confessado para o momento. O fato é que um suspense que se compare ao medo de perder um filho pode até ser leve no sentido de sutil, delicado, sinuoso, agudo, engenhoso, mas não pode deixar de ser, de modo algum, intenso. É preciso admitir que esse momento de suspense da experiência de Dísias seria também o instante de um prenúncio subtrativo, de uma “protoperda” ou castração. O entrevistado estaria, desse modo: deixando entender que o momento de suspense vivido seria também o instante de um intenso sentimento renunciativo de subtração, perda, castração.

O participante deixou entender que, somente após esse momento de intensa expectativa, teria sido possível falar em paz e tranqüilidade, palavras que, a bem da verdade, pouco ou nada contribuem para a compreensão de sua experiência quando tomadas sozinhas. Desse modo, ainda que o lugar-paraíso do entrevistado não tenha participado de sua vivência enquanto virtual claro, definido, e pareça ter sido evocado apenas como recurso de expressão alvejante da compreensão do

entrevistador, pode ser prolífico ao entendimento do vivido por Dísias e à contextualização da “paz” e “tranqüilidade” mencionadas dentro desse vivido.

Como visto, o participante afirmou ter sido pacificado após intuir alguma constância no estímulo. Dito assim, sua experiência parece dividida em duas partes que pouco se relacionam ou que se ligam apenas por contraste, mas um contraste sucessivo e não simultâneo, uma sequência de modos distintos de compreender o estímulo. Nesse sentido, a experiência não parece anadiômena sequer, isto é, não parece composta por estados distintos que se remetem reciprocamente ao menos, ainda que por algum tempo, como, possivelmente, gostaria, para um aval estético, Dewey (2008, p. 190) ou Didi-Huberman (1998, p. 33). O próprio Dísias parece convencido do completo contraste entre esses momentos e da inalienabilidade dessa paz nessa segunda etapa de sua experiência. Afinal, conforme sua própria resposta ao questionário escrito, a experiência não teria nada a ver com “contratempos”, seria apenas “bem-estar”, algo fácil de falar sobre.

Contudo, uma vez mais, Dísias traiu-se em seu depoimento, ao descrever seu paraíso. No próprio questionário, Dísias explicou que seu paraíso era como um lugar em que “as pessoas [estavam] querendo o seu bem-estar e fazendo tudo para que isto [acontecesse]”, disse. Essas pessoas estariam, em suas palavras, “tentando me ajudar”. Elas o teriam visto, nos seus dizeres, “meio preocupado, meio ansioso” e vieram dar-lhe “força”, “injeção de ânimo”, “aquela paz, aquele conforto”, “aquela calma [...] aquele bem-estar”. Ora, fazer tudo para que o bem-estar aconteça implica, primeiramente, que não haveria bem-estar e, depois, que haveria poderosa cancela contra ele; já que teria sido preciso fazer tudo para que ele acontecesse: foi necessário dar ânimo, dar força; foi preciso que as tais “pessoas” chegassem em seu socorro; a fala de Dísias sugere que ele teria carecido ser ajudado, confortado, acalmado. Assim, há indicadores de que, apenas com muito esforço, Dísias teria atingido sua paz e bem-estar. A verdade é que o desconforto e a subtração que Dísias tentou minorar assombram as entrelinhas de seu depoimento justamente à medida que fala de sua paz e conforto. No entanto essa paz e esse conforto não parecem ganhar sentido sem suas contrapartes indesejáveis, fazendo, antes, crer que estariam, para elas, numa analogia, como um quociente para um dividendo, numa espécie de operação que colocaria as tais “pessoas” como divisor ou diluente desse dividendo incômodo, mas, muito provavelmente, deixando, dele, um resto, possivelmente ainda capaz de algum contra peso com o quociente-paz de Dísias, num balanceamento temporariamente sustentante da experiência e, muito provavelmente, coincidente com a confessada assimilação de constância no observado. O participante estaria, então: gestando sua paz, conforto e bem-estar num dispendioso combate a um intenso sentimento prenunciativo de subtração, perda, castração; combate do qual essa paz, conforto e bem-estar teriam surgido como resultado, coincidindo com a assimilação de alguma constância no observado, combate que teria

recorrido à emergência subjetiva de potências presenciais e benfeitoras, emissárias e operantes desses benefícios.

Alguém poderia cogitar que o sentimento de Dísias teria derivado da lembrança do nascimento de sua filha, mas ele foi bastante afirmativo ao dizer que não se lembrou disso no momento do contato com o estímulo: “não, não, não. Ali, eu não lembrei”, disse. De fato, Dísias não mencionou essa lembrança na primeira parte da entrevista - que é justamente a parte em que o entrevistado não tem qualquer acesso ao sistema de referência do pesquisador, etapa "1" do processo "2B", vide Tabela 2. Tudo isso leva a concluir que essa evocação se trataria de um recurso de comparação, que teria surgido apenas quando Dísias foi instado a isso, sendo muito útil à compreensão da natureza de seu sentimento relativamente ao testemunho do estímulo exposto para ele.

Outro poderia insistir em que o sentimento de Dísias teria vindo da visão mental de seu paraíso. Afinal, ele chegou a dizer que esse lugar inspirado pela experiência seria um “lugar cheio de coisas boas, com uma nascente, um rio” etc. De fato, parece uma imagem um tanto clara demais e um clichê de paraíso, mas um clichê incapaz de originar a paz impura que é possível extrair de seu depoimento. Nesse sentido, seu sentimento não se poderia ter derivado desse lugar-comum, que, como averiguado, não seria, sequer, uma imagem mental finalizada, mas apenas um recurso de explicação, uma versão de sentido, uma nota do virtual envolvido na vivência, em que Dísias teria deixado escapar a complexidade do sentir emergido, revelando o jogo de potências presenciais nele. Em outras palavras, o "paraíso" e as "pessoas" teriam sido o modo como Dísias teria verbalizado essas “sensipresenças”, que, no entanto, não teriam abolido uma confessada sensação de solidão. Dessa forma, parece possível formular que Dísias estaria: derivando seus sentimentos - tanto de ansiedade, desconforto e pré-perda quanto de paz, conforto e bem-estar - a partir do contato com o estímulo “luminossonoro” e não da lembrança das nascituras nem do mencionado lugar-paraíso, os quais seriam apenas recursos explicativos de seus sentimentos; expressando as potências presenciais e benfeitoras de sua vivência como "pessoas" no mencionado recurso comparativo do lugar-paraíso, potências que não teriam extinguido uma confessada sensação de solidão.

A experiência de Dísias mostra, assim, alguns eixos com polaridades relacionadas: um primeiro eixo composto por um sentimento de expectativa-ansiedade-pré-perda versus um sentimento de paz-conforto-bem-estar, um segundo eixo formado pelo contraste entre sentir-se só e sentir-se acompanhado e um último eixo expresso na contraposição de qualidades entre uma potência presencial e constrangedora e potências presenciais e solidárias. Apesar de Dísias ter assinalado a virada do momento de tensão para o instante pacificado, veremos que o mais provável é que o segundo momento e seus elementos agradáveis tenham resultado de alguma espécie de

catarse ou sublimação impulsionada pelo primeiro momento e seu componente hostil. O depoimento de Dísias indica que, acomodando-se e iniciando sua fruição, ele teria entrado num estado de suspense, de expectativa ansiosa e crescente, entoada pela dificuldade de interpretar a imagem projetada na cortina, o que teria disparado uma intensa atividade ou esforço de busca associativa ou atributiva de sentido ao observado, mas sem que essa busca alcançasse mais que uma grande excitação mnemônico-imaginativa. Nesse processo, Dísias teria experimentado o sentimento renunciativo de alguma subtração, tão forte quanto a possibilidade de perder um filho, em consonância com a emergência subjetiva de uma potência presencial e constrangedora, muito provavelmente, portadora da possibilidade dessa “psicocastração” e originada, justamente, na falha da mencionada busca associativa, como “presentificação” de suspense, de falta. Por alguma forma de compensação, em coexistência e/ou combate com essa força “animissubtrativa”¹⁷¹ ou pela conversão dela, Dísias teria forjado potências presenciais, solidárias e reanimadoras, comparáveis a presenças humanas benfazejas de outra dimensão, em favor e/ou concomitância com a fundação de um estado de paz, conforto, leveza, bem-estar, comparável a um lugar distante, extrafísico e paradisíaco e ao nascimento bem-sucedido da primogênita, mas atribuído ao estímulo “luminossonoro”. No entanto essas potências presenciais não se teriam deixado desacompanhar de um confessado sentimento de solidão, a partir do qual Dísias teria falado de si mesmo absolutamente sozinho, em seu paraíso comparativo, posicionando, apenas dentro de si próprio, as tais presenças benignas. Aliando essa solidão ao modo como o participante referiu essas potências subjetuais, é possível intuir algo mais sobre a ligação delas com a força “protosubtrativa” do início e essa mesma solidão. Para isso, vale reparar o modo como Dísias falou das tais pessoas que vieram ajudar-lhe. Em seu paraíso, elas não teriam vindo trazer a paz e deixá-lo, elas teriam permanecido com ele, prestando empenhada e constante manutenção a essa paz, o que parece sinalizado no uso insistente do verbo no gerúndio ao se reportar a elas, que eram, em suas palavras, “pessoas que estão querendo o seu bem-estar e fazendo tudo para que isto aconteça”, “e essas pessoas estão tentando me ajudar”, são “pessoas [...] me dando aquela paz”, “é essa sensação de alguém me dando essa paz”, “algumas pessoas te levando para um caminho bom, um caminho de paz, um caminho de tranquilidade”, disse. A constância desses seres parece um indicativo da vulnerabilidade de Dísias nesse instante, de que ele não teria atingido ou mantido esse estado pacificado sem esses seres, de que teria necessitado deles. Essa vulnerabilidade poderia explicar a solidão confessada, a despeito dessas presenças, e sugerir que a potência presencial e insolidária, do início, não teria cedido completamente, sustentando a solidão de uma distância entre ela e o participante e deixando o

¹⁷¹ Do latim *anima*: alma, espírito (INFOPEDIA, 2003). “Animissubtrativo” quer dizer, então, subtrator, enfraquecedor, do espírito.

gancho para a permanência de uma necessidade de amparo e das forças amparadoras. Dessa forma, o código mais inclusivo da experiência de Dísias equivaleria a dizer que ele estaria: sendo conduzido a um sentimento de estar só e amparado ao mesmo tempo; sentimento resultante do jogo entre vulnerabilidade e amparo; vulnerabilidade, muito provavelmente, originada na assimilação de uma potência presencial, subtrativa, constrangedora e nascida da “presentificação” da falta retornada pelo esforço mnemônico-imaginativo - de busca e associação - para interpretar a imagem; potência coincidente com uma sensação de suspense, expectativa, ansiedade, pré-perda, comparável à perda de um filho e pelo combate da qual, muito provavelmente, potências presenciais e solidárias, comparáveis a pessoas benfazejas, dentro de si mesmo, teriam sido forjadas para o amparo, trazendo força, paz, conforto e bem-estar equiparáveis a um paraíso distante e extrafísico e ao nascimento bem-sucedido da própria primogênita, mas atribuídos ao estímulo “luminossonoro”, contudo sem conseguirem essas potências solidárias suprimir a tal potência ameaçadora, coexistindo com ela numa dinâmica de sustentação recíproca, já que a vulnerabilidade não se teria extinguido. A experiência de Dísias guarda contrastes - sobretudo o de se sentir só e acompanhado a um só tempo - que permitem dar conclusão de sua experiência pelos ramos "4-A" ou "5-A" do diagrama estético da Figura 16.

O quadro a seguir (Quadro 49) resume a codificação da experiência de Dísias com a proposta "1".

Quadro 49 – Codificação da experiência de Dísias com a proposta "1"

confessando grande expectativa, ansiedade e desconforto frente ao observado, no início da experiência esperando, de início, que alguma coisa inesperada, forte e, até mesmo, constrangedora acontecesse a partir do observado

comparando o instante inicial de ansiedade a chegar num lugar sem conhecer nada

afirmando suspense para a parte inicial da experiência

mostrando grande dificuldade em definir o que poderia acontecer relativamente à expectativa de ocorrência de alguma coisa a partir do observado no início, mencionando, nesse sentido: uma imagem, um losango, um trem, uma flor, uma pessoa, um mendigo, uma coisa, uma forma

definindo a imagem projetada como diferente

afirmando ter perseguido a movimentação do observado, ter buscado nele

intuindo alguma constância no observado, após algum tempo, e alcançando grande paz de espírito

reconhecendo a influência da sonoridade no alcance de um estado de paz de espírito

afirmando ter sido espiritualmente levado para muito longe em virtude do som

sendo levado, pela imagem, a meditar

sugerindo uma coexistência entre expectativa-ansiedade e paz-de-espírito-estado-meditativo, em que a primeira teria cedido, gradativamente, à segunda à medida que a experiência se processasse

comparando a experiência à sensação de encontrar-se num lugar calmo, fora da terra, como um paraíso com pessoas surgidas em sua mente, invisíveis, indescritíveis, mas sentidas, pessoas de outra dimensão, querendo ajudá-lo e lhe trazer paz, conforto, bem-estar e o fim do estado inicial de ansiedade

Continua na próxima página ->

definindo também a luz do estímulo como ofertante da paz sentida

confessando desejar que uma pessoa querida, que já não está mais consigo, e não uma pessoa detestada, sentisse o que sentiu com a experiência

confessando também solidão e explicando que as pessoas do paraíso comparado à experiência estavam apenas em sua mente, dentro e não diante de si

confessando que sua atenção era dedicada ao estímulo luminoso todo tempo, sem qualquer sobreposição ou predomínio imaginativo pertinente ao paraíso comparado à experiência

comparando o sentimento da vivência com o estímulo ao nascimento, bem sucedido, de sua primogênita, colocando a a semelhança entre essas experiências na relação entre ansiedade inicial e bem-estar final

mostrando dificuldade para interpretar o que viu

reafirmando a comparação do lugar-paraíso com a experiência

explicando que os elementos descritos no lugar-paraíso comparado à experiência não eram imagens mentais, mas, sim, um recurso para explicar o sentimento de paz trazido pela visão do estímulo luminoso

reafirmando as pessoas no lugar-paraíso comparado à experiência como portadoras da força e tranquilidade das quais era donatário

tendo sua memória e imaginação intensamente estimuladas, mas sem fixação de nenhuma imagem mental, provável sinal da dificuldade e do esforço para interpretar o estímulo e provável razão para classificá-lo como diferente

assimilando uma forte potência presencial e constrangedora, muito provavelmente resultante da intensa expectativa e excitação mnemônico-imaginativa

deixando entender que o momento de suspense vivido seria também o instante de um intenso sentimento prenunciativo de subtração, perda, castração

gestando sua paz, conforto e bem-estar num dispendioso combate a um intenso sentimento prenunciativo de subtração, perda, castração; combate do qual essa paz, conforto e bem-estar teriam surgido como resultado, coincidindo com a assimilação de alguma constância no observado, combate que teria recorrido à emergência subjetiva de potências presenciais e benfeitoras, emissárias e operantes desses benefícios

derivando seus sentimentos - tanto de ansiedade, desconforto e pré-perda quanto de paz, conforto e bem-estar - a partir do contato com o estímulo "luminossonoro" e não da lembrança das nascituras nem do mencionado lugar-paraíso, os quais seriam apenas recursos explicativos de seus sentimentos

expressando as potências presenciais e benfeitoras de sua vivência como "pessoas" no mencionado recurso comparativo do lugar-paraíso, potências que não teriam extinguido uma confessada sensação de solidão

sendo conduzido a um sentimento de estar só e amparado ao mesmo tempo; sentimento resultante do jogo entre vulnerabilidade e amparo; vulnerabilidade, muito provavelmente, originada na assimilação de uma potência presencial, subtrativa, constrangedora e nascida da "presentificação" da falta retornada pelo esforço mnemônico-imaginativo - de busca e associação - para interpretar a imagem; potência coincidente com uma sensação de suspense, expectativa, ansiedade, pré-perda, comparável à perda de um filho e pelo combate da qual, muito provavelmente, potências presenciais e solidárias, comparáveis a pessoas benfeitoras, dentro de si mesmo, teriam sido forjadas para o amparo, trazendo força, paz, conforto e bem-estar equiparáveis a um paraíso distante e extrafísico e ao nascimento bem-sucedido da própria primogênita, mas atribuídos ao estímulo "luminossonoro", contudo sem conseguirem essas potências solidárias suprimir a tal potência ameaçadora, coexistindo com ela numa dinâmica de sustentação recíproca, já que a vulnerabilidade não se teria extinguido, sinalizando, de modo positivo, um possível contato estético com a proposta artística em questão

Fonte: elaboração própria.

4.2.1.5 O Mergulho de Déjori

A participante de codinome Déjori, sexo feminino, então com 39 anos, assessora jurídica e graduada em ciência da computação, foi exposta ao estímulo audiovisual correspondente à proposta "2", descrita no capítulo "2".

Em sua entrevista ante-expositiva, deixando entender que não gostava de sair sozinha, Déjori contou que um sentimento de solidão normalmente lhe advinha quando lhe faltava companhia para atividades como refeição, cinema ou academia. Segundo ela, eram momentos em que chegava a sentir até mesmo, em suas palavras, uma "dorzinha, alguma coisa assim... é ruim... uma tristeza", "uma sensação ruim de não ter ninguém, de não ter companhia", disse. Para ela, a solidão relacionava-se com tristeza. Não considerou como solidão os momentos em que queria estar sozinha, em casa, por exemplo, lendo um livro ou assistindo a um filme. Déjori esteve, assim: relacionando solidão com tristeza, falta de companhia, não ter ninguém, quando desejava fazer algum programa; confessando momentos de presumido intimismo, em que a falta de companhia era desejada.

Perguntada sobre o que cativaria sua atenção ao ser surpreendida pela disponibilidade, isto é, ao ver-se livre de companhias, compromissos, possibilidades de entretenimento, desconfortos e desejos, Déjori respondeu que não se lembrava de algo parecido, que lhe era difícil se situar em tal condição, mas que, só de imaginar essa situação, que chamou de horrível, sentia-se desesperada: "quando está todo mundo ocupado, que ninguém vai me fazer companhia, cada um está com suas atividades, eu fico meio desesperada", "é uma situação que me dá vontade de ir correndo voltar para meu trabalho", "eu não consigo me ver sem fazer nada", disse. Segundo ela, a única coisa que lhe ocorreu para responder a essa pergunta foi um sentimento de vazio, ansiedade, inquietação, perda de tempo. Arrematou sugerindo que, na verdade, mais frustrou que não teve oportunidades do gênero: "fico reclamando daquele sentimento para ver se aparece alguma coisa", "eu fico procurando alguma coisa para fazer", "às vezes eu deito", disse. Deixou também entender que a iminência dessas situações não a lança para uma observação diferenciada dos elementos de entorno: "não sou de perceber as coisas assim", "é mais de sentir", colocou. Déjori esteve, então: se confessando desesperada por se imaginar numa situação de disponibilidade total apenas sua e não dos outros, sem companhia, entretenimento, preocupação ou desejo; admitindo preferir voltar correndo para o trabalho que se ver exclusiva e completamente disponível; imaginando um sentimento de vazio, ansiedade, inquietação e sensação de desperdício de tempo para uma eventual situação de total e exclusiva disponibilidade; deixando entender que nunca se permitiu fruir uma total e exclusiva disponibilidade, que seria anulada por ela, fosse buscando o que fazer, fosse

deitando-se para dormir; explicando que a iminência de uma total e exclusiva disponibilidade nunca lançou sua atenção ao entorno ou fez com que o tomasse numa observação diferenciada.

Questionada sobre estímulos capazes de capturar-lhe a atenção e fazer-lhe algum sentido, Déjori reportou a experiência frequente de alcançar afetos pela escuta de músicas conhecidas ou inéditas para ela, que chegaram a lhe despertar até mesmo uma espécie de saudade estranha de algo indefinível, de algo que não conheceu ou viveu, algo incompatível com uma lembrança. Em suas palavras,

"às vezes, é música que eu nunca ouvi ou, às vezes, é um artista que eu não tenho tanto... mas que me remete, assim, a sentimentos, emoções [...] que me dá aquela sensação [...] que eu já cheguei a falar assim: gente, que saudade! que saudade! de quê? não sei, sabe aquela coisa, assim, gostosa [...] é um sentimento tão gostoso, às vezes, assim, até vazio, não tem nada, não é que eu estou lembrando, não estou pensando em nada [...] não é uma recordação".

Explicou ainda que não tinha recordação de ter sido impactada por elementos visuais de entorno de algum ambiente em que estivesse inserida, dizendo que, visualmente, era mais impactada por lembranças trazidas pela observação de fotografias. A entrevistada esteve, dessa forma: confessando afetos que atingiam o estado agradável de saudade de algo indefinível, que, às vezes, parecia o sentimento de um vazio, mas incompatível com uma lembrança, a partir da audição de músicas conhecidas ou mesmo novas; afirmando não ter experiência de ser impactada por elementos visuais do entorno de sua inserção corporal; admitindo afetos provocados por lembranças trazidas pela observação de fotografias.

Sobre algo que seria capaz de reconquistar sua admiração ainda que observado várias e várias vezes, Déjori mencionou vistas da Natureza, como o pôr do sol e a lua cheia. Segundo ela, o pôr do sol é um fenômeno para o qual não se cansava de convidar os amigos no trabalho para ver pela janela: "é uma coisa que eu sempre gosto de ver", "se tiver todo dia, eu vou ver o sol na janela, porque do meu trabalho dá para ver", "eu fico lá... eu abro a janela [...] e tiro fotos, [a] mesma foto, do mesmo lugar [...]", "toda vez eu quero tirar foto do pôr do sol", disse. "Outra coisa que eu adoro, assim, eu acho que eu sou apaixonada é a lua [...] principalmente a lua cheia", explicou. Contou sobre as vezes em que saiu correndo para ver a lua cheia nascendo. Em suas palavras, "toda vez, lá no sítio, tem uma posição, lá, da lua, assim [...] que ela nasce bem lá em cima [...] cheia, grandona... sabe? e aí eu fico lá [...] vendo até ela subir [...] é uma coisa que eu não me canso, sempre eu gosto [...]". Segundo ela, sua visão mais marcante foi a de uma ascensão da lua cheia por um horizonte marítimo, quando criança, de mãos dadas com o pai:

ela estava nascendo, assim, [eu] era pequeninha, mas [...] eu não acreditava, queria que o povo visse [...] foi a lua mais linda... que eu já vi [...] se o assunto é esse [eu] falo: gente, vocês não sabem o tamanho da lua que eu vi [...] um farolão, sei lá o que [era] aquilo, não podia ser e era a lua, alarajadona, na praia [...] com aquele reflexo.

O mar e as cachoeiras foram também citados como quadros naturais dos quais nunca se cansou. Segundo ela, o contato com os elementos sensórios desses quadros, com destaque para os sonoros, desperta-lhe sentimentos bons, gostosos, dá paz, tranquilidade: "eu gosto de sentar e ficar olhando as ondas [...] é uma coisa de que não me canso", "o som das águas", "e cachoeira [...] o barulho da água caindo", "às vezes, se eu escuto o som, se eu fecho o olho e vem [uma] imagem, aquela coisa", "para mim, toda vez, é aquela sensação, não é uma coisa que eu enjoa, toda vez eu tenho aquele mesmo sentimento", colocou. Déjori esteve, então: afirmando sempre convidar colegas para ver o pôr do sol pela janela do local de trabalho; dizendo sempre querer fotografar o pôr do sol pela janela do trabalho; contando sobre vezes em que saiu correndo para ver o nascer da lua cheia; falando do hábito de apreciar o nascer da lua cheia em um sítio; confessando a ascensão de uma grande lua cheia, alaranjada, na linha do horizonte marítimo, de uma praia, junto a seu pai, como sua mais memorável visão do belo; deixando entender sua incansável admiração pelo pôr do sol e pela visão da lua; confessando sentimentos bons, gostosos, de paz e tranquilidade, que eram sempre reiterados ao contato com quadros naturais em que predominavam a água e seus sons, como o mar e as cachoeiras; afirmando tendência de, junto a quadros naturais, fechar os olhos para ouvir sons e formar imagens mentais.

Déjori contou ainda o quanto gosta de ensaiar recortes fotográficos diante desses quadros naturais: "quando estou com o celular, fico triando [foto] de cada quadro que eu vejo", "nossa! Esse quadro aqui está lindo, eu vou e tiro a foto", "aí, eu vejo, de outro ângulo, outra coisa, vou lá e tiro outra foto", disse. Com isso, foi também possível capturar sua noção de "bonito" e "feio", que se mostrou atrelada às noções de agradável e desagradável e alheia ao papel da mediação: "eu gosto de montar uma coisa bonita [...] se for meio feio, aí, já não me interessa [...] se tiver coisa, ali, lixo, alguma coisa, mesmo que está o mar bonito, ali, no fundo [...] às vezes nem é lixo, vamos falar, por exemplo, uma praia cheia de algas... eu acho feio", explicou. Déjori esteve, desse modo: se revelando uma ensaísta do registro fotográfico de quadros naturais; mostrando uma noção de belo e feio lastrada à polarização agradável versus desagradável.

O depoimento de Déjori relaciona, basicamente, duas formas de distanciamento das pessoas: uma desejada, prazerosa, que não considera como solidão, em que se envolveria com alguma forma de atividade intimista, e outra vinculada a um sentimento de ansiedade, inquietação, vazio, aterrorizante, desesperadora, evitável, que considera como solidão, em que apenas ela estaria disponível ou desejosa de alguma atividade enquanto os outros estariam já envolvidos e indisponíveis para ela. A entrevistada estaria, então: se posicionando sobre duas formas de distanciamento das pessoas: uma desejável e prazerosa, não considerada como solidão, em que se envolveria numa atividade intimista, e outra aterrorizante, desesperadora, evitável, vinculada a um

sentimento de ansiedade, inquietação, vazio, considerada como solidão, em que apenas ela estaria disponível ou desejava de alguma atividade enquanto os outros não estariam.

Déjori relatou a consideração de quatro formas principais de alvos perceptivos: música, lembranças fotográficas, vistas de horizontes animados pelo pôr do sol ou pela subida da lua cheia e inserção em quadros naturais de praia ou cachoeira, quadros para os quais deu destaque à escuta dos sons áqueos. A participante estaria, assim: reportando fruições de músicas, fotografias e respectivas lembranças, vistas do pôr do sol e da subida da lua cheia e apreciações correspondentes à inserção em quadros naturais de praia ou cachoeira, com destaque para seus sons áqueos.

A entrevistada reportou afetos de agrado e desagrado em pelos menos dois níveis. Expressou agrado com programas intimistas, alinhados com o desejo de estar só, com a escuta de certas músicas, com vistas e inserções em quadros naturais; agrado que ganhou contornos de saudade de um indefinível, com as músicas, de empolgação, com os horizontes animados pelo pôr do sol ou pela subida da lua cheia, e de paz e tranquilidade no caso da inserção em quadros naturais áqueos, como praias e cachoeiras. No entanto mostrou desagrado com a vista de elementos como lixo e algas e com a possibilidade de momentos de uma disponibilidade própria, total e exclusiva, em contraste com a indisponibilidade dos outros para com ela; desagrado que parece vertido em tristeza, vazio, inquietação e atitude de fuga neste último caso; sem pistas de qualidade para afetos pertinentes à rememoração por fotografia. Déjori estaria, desse modo: reportando agrado com programas intimistas, alinhados com o desejo de estar só; agrado que podia chegar à saudade de um indefinível, no caso da escuta de certas músicas, à empolgação, no caso de vistas de horizontes animados pelo pôr do sol ou pela subida da lua cheia, ou à paz e tranquilidade no caso de inserções em quadros naturais áqueos, como praias e cachoeiras; mas mostrando desagrado com a vista de elementos como lixo e algas; desagrado que podia chegar à tristeza, vazio, inquietação e atitude de fuga, na possibilidade de momentos de uma disponibilidade própria, total e exclusiva, em contraste com a indisponibilidade dos outros para com ela; havendo ainda afetos inclassificáveis pertinentes à rememoração por fotografia.

No mais, Déjori mencionou situações de exercitação potencialmente estética: a atitude sempre empolgada no apontamento reiterado do pôr do sol e da ascensão da lua cheia, a insistência em fotografar o pôr do sol da janela de seu trabalho, a busca por ângulos distintos no registro fotográfico de quadros naturais, o hábito de fechar os olhos para ouvir a atividade da água em ambientes propícios e a nostalgia do invivido na escuta de músicas eventuais. A entrevistada estaria, então: revelando momentos de exercitação potencialmente estética em seu apontamento reiterado e entusiasmado do pôr do sol e da ascensão da lua cheia, no hábito de fotografar o pôr do sol da janela de seu trabalho, na procura por ângulos no registro fotográfico de quadros naturais, na

dedicação habitual à escuta de sons áqueos, com os olhos fechados, em sítios favoráveis, na vivência de uma nostalgia do invivido na audição de músicas eventuais.

Em suma, Déjori estaria: reportando afetos correspondentes à rememoração por fotografias bem como instantes em que a falta de companhia psicofísica era vista positivamente; instantes correspondentes a programas intimistas alinhados com o desejo de estar só; programas componentes de um conjunto de momentos – de exercitação potencialmente estética - de seu agrado - agrado que podia chegar à saudade de um indefinível, no caso da escuta de certas músicas, à empolgação, no caso de vistas de horizontes animados pelo pôr do sol ou pela subida da lua cheia, ou à paz e tranquilidade no caso de inserções em quadros naturais áqueos, como praias e cachoeiras; no entanto reportando também desagrado com a visão de elementos como lixo ou algas ou com a possibilidade de momentos de uma disponibilidade própria, total e exclusiva em contraste com a indisponibilidade dos outros para consigo; momentos que entendia como solidão indesejada, caso em que seu desagrado podia atingir a tristeza, o vazio, a inquietação e uma atitude de fuga, evitação.

O quadro a seguir (Quadro 50) resume os códigos apurados para a entrevista ante-expositiva de Déjori.

Quadro 50 – Codificação da entrevista ante-expositiva de Déjori

relacionando solidão com tristeza, falta de companhia, não ter ninguém, quando desejava fazer algum programa
confessando momentos de presumido intimismo, em que a falta de companhia era desejada
confessando-se desesperada por imaginar-se numa situação de disponibilidade total apenas sua e não dos outros, sem companhia, entretenimento, preocupação ou desejo
admitindo preferir voltar correndo para o trabalho que se ver exclusiva e completamente disponível
imaginando um sentimento de vazio, ansiedade, inquietação e sensação de desperdício de tempo para uma eventual situação de total e exclusiva disponibilidade
deixando entender que nunca se permitiu fruir uma total e exclusiva disponibilidade, que seria anulada por ela, fosse buscando o que fazer, fosse deitando-se para dormir
explicando que a iminência de uma total e exclusiva disponibilidade nunca lançou sua atenção ao entorno ou fez com que o tomasse numa observação diferenciada
confessando afetos que atingiam o estado agradável de saudade de algo indefinível, que, às vezes, parecia o sentimento de um vazio, mas incompatível com uma lembrança, a partir da audição de músicas conhecidas ou mesmo novas
afirmando não ter experiência de ser impactada por elementos visuais do entorno de sua inserção corporal
admitindo afetos provocados por lembranças trazidas pela observação de fotografias
afirmando sempre convidar colegas para ver o pôr do sol pela janela do local de trabalho
dizendo sempre querer fotografar o pôr do sol pela janela do trabalho
contando sobre vezes em que saiu correndo para ver o nascer da lua cheia
falando do hábito de apreciar o nascer da lua cheia em um sítio

confessando a ascensão de uma grande lua cheia, alaranjada, na linha do horizonte marítimo, de uma praia, junto a seu pai, como sua mais memorável visão do belo

deixando entender sua incansável admiração pelo pôr do sol e pela visão da lua

confessando sentimentos bons, gostosos, de paz e tranquilidade, que eram sempre reiterados ao contato com quadros naturais em que predominavam a água e seus sons, como o mar e as cachoeiras

afirmando tendência de, junto a quadros naturais, fechar os olhos para ouvir sons e formar imagens mentais

revelando-se uma ensaísta do registro fotográfico de quadros naturais

mostrando uma noção de belo e feio lastrada à polarização agradável versus desagradável

posicionando-se sobre duas formas de distanciamento das pessoas: uma desejável e prazerosa, não considerada como solidão, em que se envolveria numa atividade intimista, e outra aterrorizante, desesperadora, evitável, vinculada a um sentimento de ansiedade, inquietação, vazio, considerada como solidão, em que apenas ela estaria disponível ou desejava de alguma atividade enquanto os outros não estariam

reportando fruições de músicas, fotografias e respectivas lembranças, vistas do pôr do sol e da subida da lua cheia e apreciações correspondentes à inserção em quadros naturais de praia ou cachoeira, com destaque para seus sons áqueos

reportando agrado com programas intimistas, alinhados com o desejo de estar só; agrado que podia chegar à saudade de um indefinível, no caso da escuta de certas músicas, à empolgação, no caso de vistas de horizontes animados pelo pôr do sol ou pela subida da lua cheia, ou à paz e tranquilidade no caso de inserções em quadros naturais áqueos, como praias e cachoeiras; mas mostrando desagrado com a vista de elementos como lixo e algas; desagrado que podia chegar à tristeza, vazio, inquietação e atitude de fuga, na possibilidade de momentos de uma disponibilidade própria, total e exclusiva, em contraste com a indisponibilidade dos outros para com ela; havendo ainda afetos inclassificáveis pertinentes à rememoração por fotografia

revelando momentos de exercitação potencialmente estética em seu apontamento reiterado e entusiasmado do pôr do sol e da ascensão da lua cheia, no hábito de fotografar o pôr do sol da janela de seu trabalho, na procura por ângulos no registro fotográfico de quadros naturais, na dedicação habitual à escuta de sons áqueos, com os olhos fechados, em sítios favoráveis, na vivência de uma nostalgia do invivido na audição de músicas eventuais

reportando afetos correspondentes à rememoração por fotografias bem como instantes em que a falta de companhia psicofísica era vista positivamente; instantes correspondentes a programas intimistas alinhados com o desejo de estar só; programas componentes de um conjunto de momentos – de exercitação potencialmente estética - de seu agrado - agrado que podia chegar à saudade de um indefinível, no caso da escuta de certas músicas, à empolgação, no caso de vistas de horizontes animados pelo pôr do sol ou pela subida da lua cheia, ou à paz e tranquilidade no caso de inserções em quadros naturais áqueos, como praias e cachoeiras; no entanto reportando também desagrado com a visão de elementos como lixo ou algas ou com a possibilidade de momentos de uma disponibilidade própria, total e exclusiva em contraste com a indisponibilidade dos outros para consigo; momentos que entendia como solidão indesejada, caso em que seu desagrado podia atingir a tristeza, o vazio, a inquietação e uma atitude de fuga, evitação

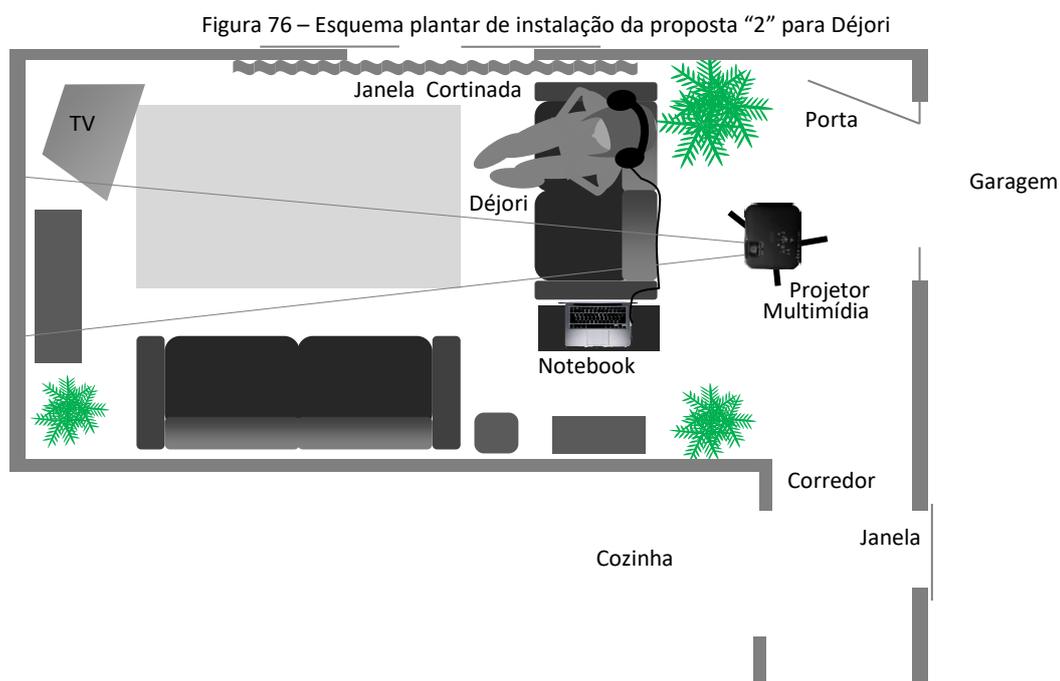
Fonte: elaboração própria.

Como Déjori disponibilizou sua própria residência para a instalação artística, a escolha da proposta "2", para ela, deu-se pelas mesmas razões que para Tamelí, ou seja: a relação com elementos próximos aos dos quadros naturais sobressaídos de seu depoimento ante-expositivo bem como a adequabilidade da proposta a um espaço familiar à participante; no caso, sua sala de estar "fenestrada"¹⁷², passível de abrigar a simulação do recorte luminoso formado por uma luz trespassante e entrecortada por elementos exteriores.

A instalação da proposta "2", para Déjori, foi feita no dia seguinte à sua entrevista ante-expositiva, em sua sala de estar. A sala de Déjori possuía uma de suas dimensões bem maior que a

¹⁷² De fenestra, janela.

outra, o que lhe dava um formato alongado e restringia algumas possibilidades de projeção. Por exemplo, a cortina de Déjori poderia ter funcionado como suporte de projeção, contudo, para isso, não seria possível posicionar o projetor totalmente fora do campo de visão da participante sem ocultá-lo no corredor da casa, o que comprometeria a circulação e o acesso a sanitários, quartos e cozinha, ferindo o princípio de respeito ao conforto do participante; conforto que é compromisso desta pesquisa. Assim, a melhor solução encontrada foi instalar a proposta “2” com o eixo entre o projetor e o suporte de projeção ao longo da maior dimensão da sala, como ilustrado na figura a seguir (Figura 76).



Fonte: elaboração própria.

A sala de Déjori não era tão defendida de ruídos externos, não apenas porque era posicionada bem proximamente à rua, mas também porque a rua participava de rota do transporte público coletivo da cidade. Contudo o cerramento de portas e janelas conjugado com o uso de *headphones* redutores de ruído e o horário de início do experimento, cerca de 20h30, dentro de uma faixa horária normalmente marcada por uma gradual e generalizada redução sonora, tornaram aceitável o nível de ruído para o experimento. O projetor multimídia pôde ser incluído no mesmo cômodo que a participante porque, para essa intervenção, foi conseguido um projetor multimídia muito mais silencioso que o utilizado nos outros experimentos. Sem isso, haveria ainda a opção de posicioná-lo na garagem. O projetor foi ajustado em tripé com bandeja regulável, tendo sido ligado a *notebook* por cabo VGA de comprimento suficiente. O *notebook* teve sua tela desativada e foi disposto em mesinha adjacente ao campo de visão da participante. A fiação manteve-se atrás desse campo de visão, sem necessidade de tratamento ocultante. As condições de luminosidade foram

adequadas com o apagamento das luzes artificiais internas e o cerramento da cortina, defendendo a sala da luz da rua. Foi ainda retirado um quadro, bastante grande, uma pintura, da parede em que foi feita a projeção, no sentido trocá-lo pela imagem projetada, que, assim, passou a dominar o campo de visão da participante. Déjori ficou, então, acomodada como na figura anterior (Figura 76).

Assim como os outros participantes, Déjori foi orientada a persistir na observação do estímulo correspondente à proposta pelo tempo que desejasse. A aplicação do processo "1B" foi iniciada por volta de 20h30, como dito, e teve duração de cerca de 5 minutos. Nesse mesmo intervalo, além de observar, Déjori também anotou algumas expressões numa lauda até então virgem. Em seguida, ela foi submetida ao processo "2B", correspondente à sondagem de sua fruição.

Na instalação da proposta "2" para Déjori, a imagem projetada ficou semelhante ao ilustrado na figura a seguir (Figura 77).

Figura 77 - Simulação de imagem projetada em instalação da proposta "2" para Déjori



Fonte: elaboração própria.

Déjori começou dizendo que, muito rapidamente, com o apagar das luzes e a escuta da sonoridade proposta, viu-se envolvida por um sentimento de paz e tranquilidade. Sugeriu que essa sonoridade influenciou em sua primeira interpretação da imagem formada na parede: "a música me

lembrou muito de cristais [...] e aí eu associei muito com a imagem, que parecia uns cristais, um brilho, um reflexo, como a luz, quando a luz bate no cristal", disse. Explicou que, depois, teve a sensação de estar no fundo do mar, deixando entender que, em certo momento, em virtude de repentino alinhamento e movimentação, em uníssono, das luminâncias projetadas na parede, passou a interpretar a imagem formada por elas como algas em suave movimento no fundo do mar, voltando a falar de seu sentimento de paz, calma e tranquilidade, mas, desta vez, atribuindo-o a essa visão submarina e acrescentando que, nesse instante, mergulhou, desligou-se do mundo e viveu uma experiência diferente. Segundo ela, assim que o alinhamento e a unissonância de movimento entre as luminâncias se desfizeram, a impressão de fundo do mar passou. Déjori justificou ainda as várias associações distintas feitas às luminâncias: cristais, reflexos luminosos e fundo do mar, colocando essas associações como resultado de um hábito de buscar a compreensão do que assimilava a partir daquilo que já conhecia¹⁷³ e afirmando que, na vivência da proposta artística, os afetos emergiram segundo as diferentes associações. Sugeriu que essas associações corresponderam a instantes bem distintos e separados uns dos outros. No entanto deixou também escapar que houve momento em que nenhuma associação foi feita, sugerindo ter visto as luminâncias apenas em si mesmas. Déjori esteve, então: reportando paz e tranquilidade logo no início da experiência, com o apagar das luzes e a escuta da sonoridade proposta; de início, sendo influenciada, pela sonoridade proposta, a remeter-se a cristais e a interpretar as luminâncias na parede como reflexo da luz desses cristais; deixando entender que sua sensação de estar no fundo do mar se devia à visão das luminâncias, na parede, como algas em suave movimento, momento em que sentiu "mergulhar", desligar-se do mundo e viver uma experiência diferente. A entrevistada esteve também: atribuindo paz, calma e tranquilidade à sensação de estar no fundo do mar, trazida pela visão do alinhamento e da unissonância de movimento entre as luminâncias; afirmando que a impressão de fundo do mar passou assim que se desfizeram o alinhamento e a unissonância entre as luminâncias; afirmando o hábito de uma assimilação marcada por associações; fazendo associações sequenciais às luminâncias; associações diferentes entre si, bem definidas e correspondentes a instantes bem distintos e separados uns dos outros. Déjori esteve ainda: deixando entender que os afetos emergiam segundo as associações feitas às luminâncias; falando de momento em que nenhuma associação era feita e sugerindo que as luminâncias eram vistas em si mesmas nesse momento.

Déjori deu continuidade a seu depoimento dizendo que não recorreu a imagens mentais específicas para fazer suas associações, isto é, não fez correspondências do que viu com entidades ou

¹⁷³ Na verdade, isso é próprio do cérebro e compõe o processo de busca comparativa entre dados sensoriais e hipóteses perceptivas formuladas a partir da memória de longo prazo, como vimos na seção 1.2.2.2. O que é possível tirar da questão que Déjori fez de declarar isso é ela tenderia, em suas assimilações, a preponderar, sobre os afetos, o entendimento, o que refletiria seu perfil mais lógico, matemático, jurídico.

momentos determinados, deixando entender que o dado sensório só pode ter sido equiparado a generalizações mnemônico-imaginativas, próprias, tiradas do conjunto de seu repertório vivencial¹⁷⁴, vagas a ponto de fazê-la confessar que não houve consideração de outra coisa que a própria visão do estímulo a sua frente. Em suas palavras,

[...] era como se eu estivesse mergulhando, assim, bem no fundo do mar [...] quando é bem escuro [...] e tem algum... não é? Sei lá, alguma alga que brilha [...] eu nem penso em outras imagens, assim, aquilo, para mim [...] é aquela imagem, [...] não [...] parece com aquela que eu vi naquele dia, é aquela, lá, [projetada na parede], que eu estou vendo, que, para mim, no meu cérebro, identifiquei com uma... alga, não é? Não é alga, plantas em geral, assim, do fundo do mar, assim, sei lá.

Sem jamais ter mergulhado, como declarou, Déjori não poderia ter falado de uma lembrança. Na verdade, sua fala dá pistas de vivência de um constructo “sensi-imaginativo” e sensorial próprio. A própria palavra “alga” parece mais uma âncora referencial que um descritor apropriado, uma vez que a entrevistada se mostrou em constante negociação com seu uso, dizendo, primeiramente, que, para ela, em seu cérebro, associou o que viu com algas, para, em seguida, sondar discretamente o pesquisador com a interrogativa “não é?” antes de chegar a declarar que não eram algas, mas plantas em geral, finalizando com a expressão indicativa de dúvida “sei lá”. Com a expressão “para mim, em meu cérebro”, Déjori parece restringir a associação com algas a si mesma e mostrar saber que essa correspondência poderia ser feita de modo diferente por outras pessoas, cujas associações só poderiam ser vislumbradas por ela a partir de seu próprio levantamento de possibilidades associativas, isto é, Déjori teria vislumbrado outras associações em potencial, algo que parece reiterado na sutilmente colocada necessidade de colher a aprovação do entrevistador. Na sequência, ao negar sua própria associação com algas para trocá-la por outra mais ampla, com plantas, Déjori faz acentuar a suspeita de generalidade acerca da entidade mental usada para descrever o que viu, conduzindo essa generalidade a uma “protoindefinição” ao finalizar com “sei lá”. Outra pista dessa generalidade está na confissão de não ter em consideração e atenção mais que o estímulo em si mesmo: as “algas” a que se referiu eram exatamente as luminâncias à sua frente. Com isso, Déjori deixa entender que essas “algas” teriam sido “presentificadas” diante de si. A participante esteve, assim: afirmando a completa canalização de sua consideração e atenção para o estímulo da proposta em si mesmo e não para alguma referência mnemônico-imaginativa e específica - episódica, espacial, objetual ou sujeitual; deixando entender que o termo “algas” referir-se-ia a um tipo de “presentificação” dessas entidades para si e/ou a uma generalização mnemônico-imaginativa, própria, imprecisa e tirada do conjunto de seu repertório vivencial.

¹⁷⁴ Zeki (1998) fala dessas generalizações ao mencionar o belo em Kant e Hegel.

Na sequência, Déjori confessou ter gostado da experiência, sentida, por ela, como contraponto ao então atual período de agitação e turbulência de sua vida, sobretudo profissional. Segundo ela, a experiência proporcionou-lhe um momento de paz, de desligamento da realidade, do dia-a-dia e das coisas que estavam lhe incomodando, momento de esquecimento do trabalho. Em suas palavras, "eu saí... esqueci... do trabalho e... vivi aquilo, não é? É uma coisa, assim, eu não sei, se, talvez, não tem tanto sentido para mim [...] eu que sou muito racional, assim, 'tá', qual o sentido? Não sei... mas eu gostei. Só... simplesmente" [...] agradou, assim, meus sentimentos". A certa altura, a participante chegou a usar o termo "delícia" para falar do que teria alcançado na experiência. Assim, parece possível ver sua experiência como algo que sua razão não teria alcançado, algo que ela teria, simplesmente, vivido, sentido e gostado; algo, segundo ela, diferente de tudo o que estava vivendo, algo proporcionador de um deleite. A participante esteve, desse modo: confessando agradecer-se da experiência; falando da experiência como momento de paz, de desligamento da realidade e do dia-a-dia; momento de livramento de incômodos recentes, de esquecimento do trabalho; Déjori esteve também: vendo a experiência como contraponto de turbulências vividas recentemente; vendo a experiência como algo que sua razão não alcançava, mas como algo delicioso, que ela simplesmente vivia, sentia e gostava; falando da experiência como algo diferente de tudo o que vinha vivendo; falando do deleite alcançado com a experiência.

Depois, Déjori passou a falar de sua sensação de mergulho. Segundo ela, houve um momento em que tudo pareceu ter parado enquanto fruía o estímulo. "Parece que tudo parou [...] meu pensamento [estava] agitado, então tudo parou e ficou no ritmo da música e do movimento", disse. Dessa forma, a participante parece ter atribuído essa parada, essa serenagem de seu pensamento, ao próprio sensorio (imagem e som) da proposta artística. Contou também que, nesse instante do "mergulho", em suas palavras,

eu já estava aqui [...] e parece que a sala era um... um... um mar, assim, não o mar, o fundo do mar [...] e eu estava lá... vendo, como se fosse... era como se eu tivesse uma câmera, eu também estava na corrente ali¹⁷⁵, no fundo do mar, e fazendo assim¹⁷⁶, entendeu? então eu senti, por que eu também estava na corrente [...] na realidade [...] eu nunca fiz um mergulho desses, não é? e nem sei como seria, mas eu mergulhei naquele... momento, eu estava lá... junto... na mesma corrente [...] no mesmo movimento... no mesmo balanço.

Nessa fala, há notas importantes da qualidade desse "mergulho", que, sem parecer deixar de compor-se por elementos subjetivos, extrafísicos e extra-ambientais¹⁷⁷, não permite ser entendido como simples digressão a um sítio puramente mnemônico e imaginário. Se a entrevistada sentiu-se,

¹⁷⁵ Na parede onde as luminâncias estavam projetadas.

¹⁷⁶ Como se ela estivesse se mexendo, sendo direcionada.

¹⁷⁷ Como o fundo do mar ou as "algas", por exemplo, que não existiam fisicamente, mas teriam existido subjetivamente.

como disse, "aqui", na sala, mas também no fundo do mar e "lá", com a imagem projetada, com uma câmera nela – imagem -, "na mesma corrente", então, a sala, o "fundo do mar"¹⁷⁸ e a imagem teriam de ter coincidido de algum modo, tomando parte numa percepção única, algo, segundo ela mesma, diferente e não vivido até então, algo que confessou não saber dizer o que era, mas que teria de ter sido também uma criação, já que, apesar de nunca ter realizado um mergulho, atestou ter "mergulhado", estado junto, no mesmo movimento, no mesmo balanço, palavras que dificilmente poderiam ser usadas sem implicar algum envolvimento proprioceptivo da participante, o que parece reforçado em seu depoimento, em dizeres como: "teve momentos que parece que eu interagi [...] principalmente na hora do mergulho, porque foi como se eu estivesse movimentando e mergulhando", "naquele momento, eu estava lá, vendo aquilo, mas como se eu tivesse mergulhado no escuro... do mar e vendo", "teve momento que eu estive dentro, era como se eu também estivesse fazendo movimento, ali, acompanhando [...] era como se me englobasse [...] e eu fizesse parte". Nisso, parece ainda reiterada sua declaração, como já visto, de ter vivido, sentido e apreciado o momento. Déjori completou dizendo que seu "mergulho" não foi apenas nesse "mar", mas tratou-se também de uma imersão no instante, constituiu-se de um sentimento, de uma intensificação de estar e, ao mesmo tempo, da impressão de uma ação de "ir e viver": "é um mergulho do momento [...] de estar aqui, de sentir [...] eu acho que eu fui lá e vivi", disse. Em suas palavras, na "maioria do tempo, eu estou aqui, vivendo o sentimento lá [...] sentindo, aqui, o que eu estou visualizando lá, na frente"¹⁷⁹. Vale ainda observar que a entrevistada expressou que "teve momentos que", isto é, não teria sido durante todo o experimento que ela teria se sentido "dentro", "englobada", "fazendo parte", mas "principalmente na hora do mergulho". Segundo ela, essa impressão não marcou o instante da associação com cristais, por exemplo: "nos outros momentos, que estava só o cristal, não, era como se eu estivesse aqui e vendo aquilo se mover na minha frente, que também dava alguma sensação", disse. Déjori esteve, então: afirmando nunca ter mergulhado antes; admitindo um momento de sensação de mergulho, instante de serenagem de seu pensamento, fim de uma agitação; instante de parada em prol de uma "psicoinserção" no ritmo da música e do movimento - sugeridos como razão dessa parada - propostos pelo estímulo "visossonoro". A participante esteve também: no momento da sensação de mergulho, sentindo-se na sala, no fundo do mar e junto à imagem projetada; sugerindo que o momento da sensação de mergulho não se tratava de simples digressão a um sítio puramente mnemônico e imaginário, mas de fusão de elementos subjetivos, extrafísicos e extra-ambientais com elementos físicos e ambientais; afirmando ter se sentido, no momento de sensação de mergulho, em uma corrente, em movimento, em balanço, provavelmente

¹⁷⁸ Entre aspas para se referir à criação de Déjori.

¹⁷⁹ Referindo-se a imagem projetada a sua frente.

acompanhando a dinâmica das luminâncias projetadas; afirmando momentos em que se sentia inserida, interagindo, fazendo parte, sobretudo no instante de sensação de mergulho, mas não no instante de associação com cristais; sugerindo uma participação “psicoimersiva” e proprioceptiva na experiência, no momento de sensação de mergulho; deixando entender que a sala, o fundo do mar e a imagem projetada coincidiam, tomavam parte numa percepção única, algo tido como diferente e não vivido até então, algo que não sabia dizer o que era, muito provavelmente uma criação; falando do mergulho não apenas como ir ao fundo da água, mas também como imersão no momento, como sentimento, intensificação do estar e, ao mesmo tempo, impressão de uma ação de “ir e viver”; declarando que, na maior parte do tempo, sentia, em si, o que observava “lá” - no estímulo - e, ao mesmo tempo, vivia esse sentimento “lá” - no estímulo.

Déjori comparou sua experiência a um instante “protossonífero” e pré-onírico, contudo deixando claro que, se, por um lado, tratou-se de um momento de desligamento do regular, por outro, constituiu-se hora de aprofundamento, de envolvimento com um diferente. Segundo ela, sua atenção ficou, em suas palavras, “presa na vivência, ali, naquele negócio, ali”, deixando entender que o mencionado vaguear de sua mente teria sido, na verdade, a vivência das associações sucessivas pertinentes à consideração do estímulo. A entrevistada esteve, assim: comparando a experiência a um instante “protossonífero” e pré-onírico, de desligamento do regular, mas de envolvimento com um diferente; confirmando atenção permanente no estímulo, marcada pela vivência de associações sucessivas pertinentes à consideração desse estímulo.

Mas não só de agrado foi a experiência de Déjori. Ela contou que se desagradou do aspecto desfocado da parte visual do estímulo em alguns momentos. Segundo ela, isso fez com que se esforçasse involuntariamente para focar o que via, que tivesse a impressão de que estava com algum problema de visão, mesmo sabendo que se tratava de um aspecto do próprio estímulo visual. Colocou, nesse aspecto, alguma frenagem do sentimento vivido. Arremetou confessando seu desconforto com imprecisões, dizendo que gostava de coisas nítidas, de conseguir dar nome às coisas. Dirigiu observações semelhantes à sonoridade do estímulo, colocando ter-se incomodado com sua repetitividade e agudez em alguns momentos, que lhe imprimiram alguma tensão e remetimento a alguma possibilidade de quebra estrutural. Apesar disso, reiterou a importância dessa mesma sonoridade na assimilação da mencionada tranquilidade sentida ao contato com a proposta artística. Ao cabo desse trecho, afirmou que 99% do tempo da experiência lhe foi agradável. Déjori esteve, então: afirmando assimilação de desfoque na visualidade do estímulo, em alguns momentos, e algum incômodo com isso; justificando o incômodo com a assimilação de desfoque na visualidade do estímulo pela impressão de estar com problema de visão, pelo esforço involuntário de focar, apesar de saber se tratar de característica da visualidade do estímulo; afirmando gostar de coisas

nítidas, de conseguir dar nome às coisas; atribuindo, à assimilação de desfoque na visualidade do estímulo, alguma frenagem do sentimento relativo à experiência; afirmando assimilação de repetitividade e agudez na sonoridade do estímulo e algum incômodo com isso; justificando o incômodo com agudez na sonoridade do estímulo pela impressão tensa de que algo poderia se quebrar; sinalando a relevância da sonoridade do estímulo para a assimilação da tranquilidade que a agradava; afirmando que 99% do tempo da experiência foi de agrado.

Segundo Déjori, a experiência não lhe remeteu a qualquer episódio ou referência vivenciais específicos. Contudo a participante deixou entender que, se, por um lado, a vivência em si mesma ter-lhe-ia sido nova, por outro, teria havido algo de familiar no sentimento pertinente¹⁸⁰. "Eu senti, eu experimentei algo totalmente diferente... totalmente diferente, não, pode ser uma mistura, ali, de... de coisas que eu já senti, eu acho", disse. Nesse sentido, declarou já ter vivido, de algum modo, algo semelhante à sensação de paz e tranquilidade proporcionada pela inserção na instalação artística. Exemplificou referindo a semelhança da sensação na experiência com a sensação obtida ao final de uma aula de ioga realizada uma vez. Para além da paz admitida, confessou ainda, em seus dizeres, uma sensação "boa", de desconhecido, que parece caracterizada como expectativa dirigida à sucessão de cada associação possível a partir da "visossonoridade" da proposta artística instalada: "e agora, o que é que vai ser? O que é que vem? Não sei... não sei", disse. Déjori esteve, desse modo: confessando associar a experiência com nenhum episódio ou referência vivenciais específicos; deixando entender que a vivência, em si, era nova, mas que havia algo de familiar no sentimento pertinente; falando das sensações da experiência como uma mistura de coisas que já sentiu e não como algo completamente novo; declarando já ter vivido, de alguma forma, algo semelhante à sensação de paz, tranquilidade e calma proporcionada pela inserção na instalação artística; firmando semelhança entre a sensação pertinente à experiência e a sensação ao final de uma aula de ioga realizada uma vez; atribuindo também uma sensação "boa", de desconhecido, muito provavelmente dirigida à sucessão de cada associação possível a partir da "visossonoridade" da proposta artística.

Na sequência, Déjori retomou a questão das associações. "O que eu defini, ali, na hora que eu olhei... são reflexos, são luzes [...] aí, às vezes, parecia [...] pedaços de cristais e, às vezes, parecia um planta, no fundo do mar [...] e, quando eu não conseguia [associar], era o reflexo", disse. Essa fala pode deixar entender a assimilação de reflexos apenas como alternativa à falta de associações. No entanto dizer que "o tempo todo eram luzes, reflexos", como fez Déjori, colocaria a assimilação das luminâncias, em si mesmas, como visão intrínseca a qualquer outra visão em que figuresse entidades extra-ambientais "psicoassociadas". Lembrar que a entrevistada declarou associar as luminâncias a

¹⁸⁰ Didi-Huberman (1998, p. 80-172) e Dewey (2008, p. 116, 138, 301-302) sugerem o esteticamente qualificado como algo, em parte novo, em parte conhecido.

cristais em virtude do som ou atentar para quando ela sugeriu ter feito a associação com plantas a partir do movimento das luminâncias¹⁸¹ mostra que essas associações não teriam sido ancoradas por identificações formais e reforça a hipótese de que, em momento algum, Déjori ter-se-ia desfeito da impressão correspondente à assimilação das luminâncias como luminâncias. Dessa forma, a participante esteve: associando as luminâncias a plantas no fundo do mar mais por identificação cinética que por identificação formal; associando as luminâncias a cristais mais por identificação sonora que por identificação visual; deixando entender que a assimilação das luminâncias como luminâncias não resultaria de simples falta de outras possibilidades de associação com o estímulo, mas seria intrínseca a assimilações que incluíssem essas possibilidades.

Ao final, Déjori confessou que, na maior parte do tempo, viu o estímulo como coleção de elementos. No entanto afirmou ter tentado, por último, enxergá-lo como ente único e, nesse sentido, falou de um exercício de busca e expectativa em que conseguiu apenas detectar iminências para cujas finalizações chegou a torcer sem êxito. Para uma dessas iminências, ensaiou definições como "pessoa", "monstrinho" e "pássaro". Déjori esteve, então: confessando ter visto o estímulo como coleção de elementos na maior parte do tempo; buscando, após algum tempo, também ver o conjunto das luminâncias como ente único e não apenas como coleção de elementos; quase vendo algo como uma pessoa, um "monstrinho" ou um pássaro no estímulo; torcendo para que algumas iminências de entes detectadas no estímulo se definissem segundo sua expectativa.

Apurados os primeiros códigos ou expressões da experiência de Déjori, cabe o debate de algumas questões pertinentes a seu depoimento.

O depoimento de Déjori parece permitir o vislumbre de três momentos mais marcantes em sua experiência: um em que tomou as luminâncias como reflexos de cristais, outro em que as tomou por elementos submarinos e um último em que lidou com a expectativa da aparição de entidades provocada pela apuração de iminências formais. Dentre afetos e entes citados, constam: paz, tranquilidade, calma, "cristais", reflexos, "plantas"¹⁸², fundo de mar, expectativa, pessoa, "monstrinho", pássaro. "Eu acho que, em nenhum momento, não foi nada", disse Déjori, sinalando que sempre sabia identificar o que via e ouvia. Em relação aos entes, ao menos nos dois primeiros momentos mais marcantes, dos "cristais" e, depois, das "plantas", como visto, não houve percepção de mescla ou gradação entre eles, isto é, não houve momento em que as luminâncias foram simultaneamente vistas como "cristais" e como "plantas". Em se tratando dos afetos, se a paz, tranquilidade e calma parecem poder ser consideradas num mesmo bojo e direção, o mesmo não

¹⁸¹ "Não que parecia uma planta no fundo do mar, mas o jeito me mostrou, entendeu?", disse a entrevistada.

¹⁸² Depois de verificar como as associações com cristais e plantas foram feitas, parece mais prudente referir-las entre aspas.

parece poder ser dito do conjunto acrescido da expectativa, já que esta pressupõe alguma inquietação. No entanto a torcida pela descoberta de entes, correspondente ao último momento mais marcante identificado, não parece poder ser equiparada com a paz dos instantes de associação com “cristais” ou de sensação de mergulho, simplesmente porque, segundo Déjori, ocorreram em sucessão e não em concomitância. Com base nisso apenas, a experiência da entrevistada não se mostra, sequer, minimamente provida de contrastes ou ambivalências capazes de alçá-la a um estatuto estético. Contudo, vimos também que, além de o mencionado último momento parecer marcado por uma assimilação indecisa de formas¹⁸³, a associação com “cristais” e a associação com “plantas” não gozariam da pureza necessária a um completo desterro da ambivalência. Como apurado, enquanto a associação com “cristais” parece não ter podido se abster de uma assimilação sonora, o momento do mergulho parece insustentável sem uma assimilação cinética, o que quer dizer que o acordo com cada associação não poderia ter sido fechado apenas cromática ou morfológicamente. De fato, Déjori começou referindo algas, passando por plantas até negar mesmo isso e lançar mão da expressão de dúvida “sei lá”, deixando entender que essa associação seria bem mais imprecisa e potencialmente ambígua do que pareceu de início. Desse modo, algo teria de ter restado aberto o suficiente não apenas para isso, mas também para que a participante não perdesse, em momento algum, a percepção da materialidade luminosa do estímulo a despeito das associações, como deixou entender, o que seria, já, uma forma de ambivalência primária, isto é, entre luz e algo mais. Ainda, voltando à questão dos afetos, vale lembrar que Déjori falou também em sensação de desconhecido, sugerindo expectativa para os instantes pré-associativos, e em incômodo com o agudo do som ou o desfoque na imagem projetada na parede. Embora seja razoável supor que esses fatores pudessem ter maculado a paz de Déjori, cabe recordar que ela mesma os minimizou. Quanto à sensação de desconhecido, é difícil dizer o quanto ela pode ter interferido na paz da entrevistada. O fato é que não há indícios de desgaste dessa paz, que parece figurar como sentimento predominante; predominância que a participante afirmou também tanto para seu agrado da experiência quanto para a impressão de se transpor para o observado ou trazê-lo para si por meio do sentimento. A entrevistada estaria, então: deixando apurar ambivalência possível tanto na forma de interpretar o estímulo - com a potencial competição entre cada associação feita e a percepção de materialidade luminosa do próprio estímulo - quanto no sentimento dirigido a ele: uma paz potencialmente tingida de dessaber e expectativa, malgrado essa paz parecesse inteira e predominante, tal qual o agrado da experiência e a impressão de sentir, em si, o observado e/ou transpor, para ele, seu sentimento.

¹⁸³ Lembremos que, para uma mesma iminência formal, Déjori arriscou três expressões: pessoa, “mostrinho” e pássaro.

Figurando a mencionada paz como linha mestra do sentimento de Déjori na experiência, faz-se necessário compreendê-la um pouco mais. Não seria difícil imaginar que a paz da participante correspondesse tão somente a uma distensão mental e corporal induzida pela “cadência suave” das imagens e sons envolvidos na proposta “2” ou, num caso pior, que Déjori, simplesmente, tivesse definido essa paz em referência ao que, frequentemente, já tivesse visto ser associado à paz e à tranquilidade desde sempre, reportando-se aos estímulos por um saber, um lugar comum, sem precisar se dedicar a eles sequer.

A hipótese de uso do senso comum pode ser afastada a partir de indicadores de que Déjori teria sofrido, de fato, algum tipo de impacto emocional, de projeção ou mudança corporal, indicadores que podem ser encontrados em declarações como: “eu fui desligando”, deu “aquela sensação de relaxamento”, “um pouquinho de sono”, “aquela coisa gostosa”. Dessa forma, sendo a paz da entrevistada apenas potencialmente tingida de expectativa e dessaber, como visto, seria ainda prudente examinar se Déjori simplesmente não se teria valido da experiência como instrumento indutor de seu descanso, não só porque a colocou como instante de fuga do regular e livramento de incômodos recentes, mas também porque o experimento se deu à noite, após um turno de trabalho da participante. Na verdade, não fossem as sínteses já realizadas favorecendo a conclusão por sua atenção permanente ao estímulo, seria razoável, até mesmo, supor sua desatenção a partir de certo ponto. Nesse sentido, vale lembrar, como visto, que o desligamento mencionado por Déjori teria sido também envolvimento: “fui me envolvendo”, o sentimento era o de “desligar do mundo... entendeu? Parece que eu mergulhei”, disse. Esse desligamento não teria sido, portanto, um “alienar-se” da experiência, mas justamente o abandono de fatores alheios para se envolver nela, de modo que a emergência da palavra “desligar” depõe mais a favor que contra a atenção e o envolvimento da entrevistada na experiência; esse desligamento parece ter tido sua ênfase no instante de sensação de mergulho a julgar pela menção ao ato de mergulhar logo após a declaração de se desligar do mundo. Mas, talvez, em favor de uma maior atestação desse envolvimento, seja ainda preciso suavizar o peso da palavra “sono”, que ela também usou para qualificar sua fruição. Como vimos, o “sono” de Déjori era uma referência a uma fase inicial do repouso, que ela não parecia ver como desocupação da consciência, sobretudo porque deixou entender, como examinado, que teria permanecido ligada ao estímulo - que ela sugeriu ter fruído como um sonho¹⁸⁴ - ou, antes, que teria colocado sua consciência em modo onírico¹⁸⁵. Dessa forma,

¹⁸⁴ Algo que “já vira até um sonho”, disse.

¹⁸⁵ Já me surpreendi, nessa fase do sono, em deleite com a imagem da TV desfocada por meus olhos ou, antes, acomodada num outro foco, deles, que me permitiu fazer ainda um sentido com o que era observado; um sentido para meu corpo, que, a partir dos olhos, ocupava intensamente aquele espaço abstrato, a ponto de essa experiência persistir em minha memória. Dessa forma, consigo imaginar sobre o que Déjori estaria falando.

Déjori estaria: deixando entender que a paz mencionada seria uma emoção vivida e correspondente a desligamento do regular, a livramento de incômodos recentes e, ao mesmo tempo, a um envolvimento com o estímulo, cuja fruição lhe seria algo agradável, diferente, intangível pela razão e comparável a um estado onírico e pré-sonífero de consciência; envolvimento cuja ênfase, muito provavelmente, encontrar-se-ia na sensação de mergulho.

Se, por um lado, não parece difícil mostrar que a paz de Déjori teria sido emoção de fato, correspondente a uma forma de distensão mental e corporal, sem que essa distensão fosse falta de atenção, mas, ao contrário, marcada por envolvimento, por outro lado, parece difícil dizer se esse envolvimento ter-se-ia dado em virtude dessa distensão ou em função das associações efetuadas e vividas, se essa distensão teria favorecido essas associações ou vice-versa ou se elas teriam emergido em concomitância¹⁸⁶, de modo que a hipótese de o estímulo lhe ter funcionado simplesmente como indutor de descanso, alívio e entretenimento não parece ainda completamente afastada; afinal, segundo ela mesma, gostou muito da experiência porque, em suas palavras, “me deu paz e eu tenho vivido um período de turbulência” e estado “muito agitada”. A experiência, nos seus dizeres, “me desligou”, “me fez bem”, “eu saí da realidade do dia a dia, das coisas que já estão me incomodando há muito tempo”, disse. Nesse sentido, reexaminar a questão das associações pode auxiliar a compreender melhor a razão pela qual Déjori permaneceu atenta ao estímulo todo o tempo, como declarou. Como vimos, a experiência não teria remetido a entrevistada a nenhuma referência vivencial específica ou a qualquer sítio puramente imaginado. Na verdade, a associação com “algas” parece mais ter sido sua forma de falar de uma “presentificação” de entes que não teriam existido, em sua experiência, senão como generalização vivencial sem outro corpo que o próprio estímulo presenciado. É bastante provável que o mesmo tenha ocorrido às outras associações porque, como já sintetizado, nenhuma delas se teria mostrado, à participante, independente da materialidade sensorial proposta pelo estímulo.

Apesar de Déjori nomear claramente as associações, seu depoimento deixa claro que esses nomes seriam apenas âncoras verbais para coisas que teriam existido somente como criação, choque entre ela e o estímulo. Os “cristais”, por exemplo, não parecem poder ser encontrados apenas no visual ou apenas no sonoro. Teria sido a participante a criá-los a partir de uma fusão ou convergência dessas modalidades, operada por sua própria imaginação, parecendo improvável que uma tal menção surgisse em função da exposição a apenas uma dessas modalidades. Os sons da proposta artística em questão não foram obtidos da gravação do choque entre estruturas, mas sintetizados via computador, correspondendo, simplesmente, a um encadeamento de notas mais agudas,

¹⁸⁶ Como vimos, Déjori começou dizendo que a emergência da paz deu-se logo no início da experiência, mas, depois, disse também que os afetos emergiam segundo às associações feitas.

aleatoriamente temporizadas, que, dificilmente, seriam associadas a estruturas cristalinas se a entrevistada não estivesse de olhos postos nas luminâncias. Somente pela fusão da sugestão luminosa e da insinuação sonora, esses “entes cristalinos” poderiam ter-lhe advido. A seu turno, o que foi inicialmente descrito como alga foi generalizando-se, sucessivamente, no depoimento de Déjori, passando pela definição de planta, até ser caracterizado como forma de movimento e terminar na expressão “sei lá”. Toda essa hesitação na descrição visual do estímulo aliada à confissão da participante de que se sentiu no fundo do mar, interagindo, se balançando junto, transportada para junto da imagem, imergindo, indica que ela teria, antes, chegado à sensação de mergulho para, depois, raciocionalizar sua visão na síntese da palavra “alga”. Em outras palavras, essas “algas” não poderiam ter sido encontradas numa vivência meramente visual, que não houvesse transbordado para o campo sinestésico e proprioceptivo presente no trabalho de criação “sensi-imaginante” que parece cunhar o encontro de Déjori com o estímulo.

Dizendo de outro modo, as referências da entrevistada não teriam sido meras associações, mas criações, trabalhos da imaginação e da memória, o que daria sentido à sua afirmação de ter vivido algo diferente, inédito, ao menos em parte - já que, segundo ela, houve algo de familiar no sentimento de paz declarado. Dessa forma, o interesse de Déjori pelo estímulo não parece poder ser reduzido a simples desejo de fuga e alívio. Se, como vimos, sua fuga do regular não fosse outra coisa que o envolvimento com um extraordinário, sua paz não poderia ser pura distensão, mas, antes, corresponderia à fluência no emprego de suas faculdades mnemônico-imaginativas num processo de fruição criativa.

Déjori estaria, então: chegando à referência dos “cristais” a partir de fusão imaginativa da sugestão luminosa com a insinuação sonora; mostrando hesitação na descrição visual do estímulo no momento de sensação de mergulho; nomeando as luminâncias não a partir de um reconhecimento visual, mas a partir de uma vivência sinestésica, proprioceptiva, “visossonoramente” sugerida e correspondente a uma criação “sensi-imaginante” no momento de sensação de mergulho; deixando entender que suas associações seriam, na verdade, criações, trabalhos da imaginação e da memória e não remetimentos a episódios ou referências vivenciais específicos - muito provavelmente, a razão pela qual se teria referido à experiência como algo diferente, inédito, apesar de acusar algo de familiar no sentimento de paz despertado, algo como uma mistura de coisas que já sentiu; deixando entender que a paz sentida corresponde mais a uma fluência do emprego de faculdades mnemônico-imaginativas num processo de fruição criativa.

Como sintetizado, apesar de Déjori ter mencionado outros afetos, além da paz e tranquilidade, como a expectativa deduzida da sensação de desconhecido e o incômodo com a agudez do som ou com o desfoque da parte visual, eles não mostram força suficiente, sequer, para

abalar essa paz, de modo que ela parece predominantemente unívoca em sua experiência. Também não houve associações simultâneas e concorrentes¹⁸⁷ capazes de apontar cisões interpretativas. Isso quer dizer que, por ora, não é possível afirmar esteticamente a experiência da entrevistada por um contraste ou divisão afetiva ou cogitativa. Por outro lado, a experiência não pode ser esteticamente negada pela apuração de protagonismos mnemônicos específicos. Assim, a fruição criativa atrelada ao estímulo resta como única alternativa de positivação estética para a experiência de Déjori. Apesar de a apuração dessa fruição já bastar para qualificar esteticamente a vivência da participante pelo ramo "2-A" da conhecida árvore de exame da Figura 16, há ainda elementos interessantes a apontar. O primeiro deles é que, diferentemente das vivências dos outros participantes, cujas experiências parecem encontrar sentido como um todo, cujas partes, ainda que distintas, aparecem numa relação intrínseca, seja como fundamento, seja como desdobramento umas das outras, a vivência de Déjori mostra-se, como examinado, dividida em pelo menos três momentos claramente distintos e, portanto, com potenciais estéticos diferenciados. Embora a participante deixe entender o apazigo, a excitabilidade, a associabilidade e a imanência do estímulo para toda a vivência, algumas distinções parecem possíveis para cada um dos momentos mencionados.

O terceiro instante ou momento persecutório de entes acopláveis ao estímulo como um todo, por exemplo, é aquele para o qual Déjori declarou ter chegado a torcer por algumas iminências formais no sentido de que elas se definissem segundo sua expectativa. Nesse sentido, essa fase de sua experiência parece ter sido a de maior expectativa e menor apazigo. Parece ter sido também a de maior esforço associativo e, ao mesmo tempo, de menor êxito nesse mesmo sentido. Segundo ela, nesse momento, em suas palavras, "alguma coisa me despertou a querer ver o todo", imaginou "que ia formar alguma coisa", "estava tentando organizar", "teve o querer que virasse, mas não virou", "não estava muito bem definido", foi "quase, mas não formou", "estava um pouco distante de ser, até lembrou", mas "no final das contas, [...] não me mostrou nada", disse. Tendo sucedido o afeto da expectativa, a falta de finalização associativa não poderia prejudicá-lo e, per se, não representaria ameaça a uma qualificação estética desse trecho da experiência, dado seu potencial de aturdir a interpretação e abrir campo para o contraste cogitativo. No entanto essa incompletude associativa parece, antes, ter gerado esboços sucessivos pálidos demais para estacar possibilidades capazes de disputar, entre si, a ponto de estabelecer uma divisão da consideração ou, sequer, um sentido afetivo marcante e próprio para além da mencionada torcida ou da paz já em curso em razão dos

¹⁸⁷ Por exemplo: as luzes foram associadas tanto a "cristais" quanto a "algas" mas não de forma concorrente, e sim sucessiva, isto é, não houve um momento em que as luzes foram vistas tanto como "cristais" quanto como "algas". A única concorrência possível, nesse sentido, seria a própria consideração da luz como luz, para a qual, particularmente, no entanto, Déjori não forneceu pistas afetivas suficientes para uma abordagem mais segura dessa concorrência como ambivalência.

momentos associativos anteriores, deixando essa terceira fase da experiência de Déjori sem indicadores mais concretos de uma possível qualificação estética.

A primeira fase da experiência de Déjori, de associação com “cristais”, parece também aquela em que a mencionada paz teria sido não só introduzida, mas também entronizada; isto é, por mais que, como vimos, essa associação pareça não ter emergido senão como criação ou fusão imaginante da própria entrevistada, talvez corresponda também ao instante mais estável dessa paz, apesar da potencial concorrência desta com a expectativa – expectativa, aliás, apurada para toda a experiência, como também examinado. Se, nesse instante, não teria havido divisão desse sentimento de paz, o mesmo não parece poder ser plenamente dito da ponte “cogitossensorial”¹⁸⁸ da experiência, já que a associação feita não teria conseguido extirpar a percepção de um imanente ao estímulo – isto é da assimilação dele, em si mesmo, como luz -; percepção que poderia, então, ter restado como rival dessa associação com “cristais”, no sentido de potencializar uma divisão ou conflito interpretativo. No entanto, assim como afetos mais específicos que uma expectativa não parecem poder ser apurados dos ensaios associativos da terceira fase da experiência de Déjori – a do “pássaro-pessoa-monstrinho”, lembremos -, também não parece haver, na primeira fase dela, traços da qualidade desse potencial conflito entre a imanência do estímulo e sua correspondência a “cristais”. A fusão imaginativa de difentes modalidades perceptivas em prol da criação de um ente cujo corpo não parece poder ser localizado apenas no estímulo nem só na memória-imaginação, mas somente na percepção resultante do choque entre estímulo e fruidor, restaria, então, como único indicador mais sólido de uma possível qualificação estética dessa primeira fase da experiência de Déjori.

No entanto a fusão criativa processada pela entrevistada nessa primeira etapa – dos “cristais” - parece pálida se comparada à vivência alcançada na segunda fase claramente identificada de sua exposição ao estímulo, em que ela teria “mergulhado”. Enquanto a primeira fase se caracterizaria apenas pela observação do ente nascido de seu encontro com o estímulo, a segunda, como vimos, alcança o estatuto de imersão, de transporte, de participação, sobre uma base ficcional muito mais ampla, “psicoespacialmente” inclusiva e sujeita a ambivalências para as quais é possível conseguir indicadores mais concretos. Como examinado, o “mergulho” de Déjori não teria ocorrido com um apagamento ou abandono perceptivo da sala, mas a partir de uma sobreposição dela com um fundo de mar. Nesse sentido, é fácil ver como a entrevistada parece pega nesse entrelaçamento. Ela poderia simplesmente ter dito que foi para o fundo do mar, mas, escolhendo dizer que a sala se tornou esse “fundo de mar”, sem abrir mão de uma nem de outra dessas referências, deixou

¹⁸⁸ Ou seja, do ponto de vista da ligação com associações, relações despertadas entre o sensório, a imaginação e a memória.

entrever a indivisibilidade entre essa sala e esse “mar”, entre o sensorial e o “sensi-imaginário”, nesse trecho de vivência. No depoimento de Déjori, frases como: "eu também estava na corrente ali, no fundo do mar, e fazendo assim", “eu mergulhei, naquele... momento, eu estava lá... junto... na mesma corrente [...] no mesmo movimento... no mesmo balanço”, "eu estava lá... vendo" ou "teve momento que eu estive dentro", expressam, no uso de tempos verbais do pretérito perfeito e imperfeito do indicativo¹⁸⁹, ações, no passado, certamente concluídas, senão em andamento; ou seja, trata-se de frases que sugerem uma certeza de ter “mergulhado”, de ter “estado”, enfim, de ter vivenciado, experimentado. No entanto frases como: "era como se eu estivesse movimentando e mergulhando [...] no escuro", "veio aquele sentimento, aquela sensação de estar vendo o fundo do mar", "eu senti como se eu estivesse mergulhando", "teve momentos que parece que eu interagi", "teve momento que eu me senti indo lá”, sugerem incerteza de ter vivido de fato, seja no uso de tempo verbal indicador de hipótese¹⁹⁰, possibilidade - "como se estivesse" -, seja no uso de expressões que conotam a alternativa de disjunção entre o entendido como sentido e o entendido como real - tais como: “como se”, "aquela sensação de", " momentos que parece que", "me senti indo lá" -; ou seja, trata-se de frases que deixam vislumbrar uma dúvida da participante sobre ter, de fato, mergulhado ou estado “lá”. Dessa forma, Déjori parece, de algum modo, ter certeza do que viveu, mas sem saber dizer se viveu mesmo, isto é, haveria, nesse trecho da experiência, algo que a teria feito crer e descrever, tomar como real e irreal, abrindo caminho para uma cisão ou ambivalência na tomada do espaço vivido.

Essa ambivalência seria também uma divisão de localização, de como se sentir no espaço, uma divisão de sentimento, portanto. Quando, em seu depoimento, Déjori diz: "acho que eu fui lá e fiquei enquanto durou", “naquele momento, eu estava lá, junto”, "eu estou aqui, vivendo o sentimento lá [...] sentindo, aqui, o que eu estou visualizando lá, na frente", parece enunciar, com exatidão, o conceito de paisagem de que fala Dias (2010, p. 127-133): estar “aqui” e “lá”, saber-se “aqui” e sentir-se “lá”, sentir “aqui” o que está “lá”, estar “aqui” e viver o sentimento “lá”. Essa divisão de localização seria, assim, uma divisão de si mesma. Essa divisão parece ter sido possível apenas pelo alcance do observado, um alcance que não teria sido feito pelo percurso da distância entre a participante e ele, mas por uma aproximação desse observado a partir de um processo de incorporação, internalização, do movimento assimilado das luminâncias, algo que parece evidenciado nos dizeres: "eu também estava na corrente ali, no fundo do mar, e fazendo assim", "eu estava lá... junto... na mesma corrente [...] no mesmo movimento... no mesmo balanço", "eu estava lá... vendo". Na verdade, impressiona a forma com que a entrevistada entoou os primeiros trechos

¹⁸⁹ Conforme gramática: Conjugação (2011).

¹⁹⁰ O pretérito imperfeito do subjuntivo, conforme gramática (SÓ PORTUGUÊS, 2007).

em que falou desse “fundo de mar”, como se tentasse traduzir a cadência desse movimento absorvido por seu corpo: “eu tive a sensação de estar no fundo do maaar, quando passa uma corrente lááá, no fuuundo, que tem aquelas aaalgas, que ficam assiiim”, disse. Esse movimento parece ter sido instantaneamente impresso em Déjori, imediatamente incorporado como emergência emocional, forma de estar, o que parece indicado em sua fala seguinte: “quando os reflexos ficaram todos na mesma direção e [se] moveram juntos, quando eles se ordenaram... aí, na hora... ah, [era o] fundo do mar”. É assim que a ambivalência no entendimento do espaço, a divisão de si mesma e a internalização do movimento observado parecem poder ser considerados como dimensões de um só e único fenômeno frutivo criador e fictício, um movimento-mergulho-sentimento. Assim, ao menos para esse trecho de experiência, a paz sentida e a sensação de imersão parecem poder ser entendidas também como a própria incorporação desse movimento, que Déjori parece ter assimilado também como deleite, a julgar pelo modo com que entoou sua fala sobre ele¹⁹¹.

A entrevistada estaria, dessa forma: deixando apurar pelo menos três momentos distintos e com diferentes potenciais estéticos em sua experiência: dois primeiros momentos em que teria tomado o estímulo como coleção de elementos, sendo um primeiro momento de consideração das luminâncias como reflexos de cristais e um segundo sendo associativo com mergulho, de consideração das mesmas luminâncias como elementos submarinos; num terceiro momento, o estímulo teria sido tomado como ente inteiriço, com tentativas de reconhecimento marcadas pela apuração de iminências formais pelas quais se teria dado a expectativa da aparição de entes acopláveis ao estímulo. Déjori estaria também: deixando entender que o terceiro momento seria marcado por esboços associativos, sem finalização e força suficientes para estabelecer tanto uma divisão da consideração quanto um sentido afetivo próprio para além da paz e de uma tonificação da expectativa, já estabelecidas em momentos anteriores; deixando compreender o primeiro momento como instaurador de uma paz que não teria sido abalada ou dividida pela expectativa ou por pequenos incômodos, em que não haveria traços da qualidade de uma possível competição “cogitossensorial”- conflito interpretativo ou concorrência entre a associação realizada a partir do estímulo e uma visão dele em sua imanência -; mas, ainda assim, um momento de fruição criativa, fusão imaginante de modalidades perceptivas distintas em prol do nascimento de um “ente cristalino” cuja existência não poderia repousar apenas no sensorial nem apenas na memória, nem apenas na imaginação, isto é, nem apenas no corpo, nem apenas fora dele. A participante estaria ainda: deixando entender o segundo momento como instante entre real e irreal, entre sala e fundo

¹⁹¹ Na verdade, foi bem após confessar ter mergulhado que a entrevistada falou do alcançado na experiência como “delícia”.

de mar, instante de ambivalência na tomada do espaço vivido, de divisão de si, cisão da própria localização e do próprio sentimento portanto; divisão proporcionada por um alcance do observado que não corresponderia ao percurso de uma distância entre si e ele, mas a uma aproximação dele, entendida como “mergulho”, por incorporação instantânea do movimento desse observado; movimento convertido em emergência emocional, forma de estar impressa no corpo, possível versão da paz, deleite e sensação de imersão e interação declarados, ao menos para esse trecho de experiência.

Assim, o código mais sintético e inclusivo de ocorrências da experiência de Déjori seria dizer que ela estaria: experimentando a impressão de sentir, em si, o observado e/ou transpor, para ele, seu sentimento; um sentimento com lugar para a expectativa e o des saber, mas familiar e predominantemente de paz, um sentimento correspondente a uma emoção vivida, desligamento do regular, livramento de incômodos recentes e, ao mesmo tempo, a um envolvimento com o estímulo, cuja fruição seria agradável, diferente, intangível pela razão e comparável a um estado onírico e pré-sonífero de consciência; fruição cujas associações corresponderiam a criações, trabalhos da imaginação e da memória e não a remetimentos a episódios ou referências vivenciais específicos, deixando entender a paz sentida também como fluência do emprego de faculdades mnemônico-imaginativas, fazendo, dessa fruição, um processo criativo; além disso, deixando apurar pelo menos três momentos distintos e com diferentes potenciais estéticos na experiência: dois primeiros momentos em que teria tomado o estímulo como coleção de elementos, sendo o primeiro momento de consideração das luminâncias como reflexos de cristais, entes os quais teria sintetizado por fusão imaginativa da sugestão luminosa com a insinuação sonora do estímulo, e o segundo momento sendo de consideração entre real e irreal, entre sala e fundo de mar, isto é, de ambivalência na tomada do espaço vivido, de divisão de si, cisão da própria localização e do próprio sentimento portanto; divisão proporcionada por um alcance do observado que não corresponderia ao percurso de uma distância entre si e ele, mas a uma aproximação dele assimilada como “mergulho”, “imersão”, “interação”, vivência sinestésica, proprioceptiva e “visossonoramente” sugerida por incorporação instantânea do movimento das luminâncias, tomadas como elementos submarinos de difícil nomeação exata; movimento convertido em emergência emocional, forma de estar impressa no corpo, possível versão da paz e deleite declarados; já no terceiro momento, teria havido uma tomada do estímulo como ente inteiriço; tomada a partir da qual teriam sido feitas tentativas de reconhecimento equivalentes à apuração de iminências formais pelas quais se teria dado a expectativa da aparição de entes acopláveis ao estímulo, mas sem constituir mais que esboços associativos, sem finalização e força suficientes para estabelecer tanto uma divisão da consideração quanto um sentido afetivo próprio para além da paz e de uma tonificação da expectativa, já

estabelecidas em momentos anteriores. Do ponto de vista de um termo estético, o terceiro momento, apesar de potencialmente afirmativo, é inconclusivo e, ainda que o primeiro momento ofereça a apuração de uma síntese sensorial e mnemônico-imaginativa na referência aos “cristais”, ela não parece tão robusta para permitir uma saída confortável pelo ramo "2-A" da já apresentada árvore de dedução estética quanto o espaço sintetizado e vivido no segundo momento: o “mergulho” na “sala submarina”. Como vimos, esse segundo momento contaria também com a apuração tanto de uma ambivalência do espaço vivido quanto de uma cisão de Déjori, de sua localização, de seu sentimento, ampliando as possibilidades de afirmação estética desse momento para os ramos "4-A" e "5-A" da já mencionada árvore.

O quadro a seguir (Quadro 51) resume a codificação da experiência de Déjori com a proposta "2".

Quadro 51 – Codificação da experiência de Déjori com a proposta "2"

reportando paz e tranquilidade logo no início da experiência, com o apagar das luzes e a escuta da sonoridade proposta de início, sendo influenciada, pela sonoridade proposta, a remeter-se a cristais e a interpretar as luminâncias na parede como reflexo da luz desses cristais

deixando entender que sua sensação de estar no fundo do mar se devia à visão das luminâncias, na parede, como algas em suave movimento, momento em que sentiu “mergulhar”, desligar-se do mundo e viver uma experiência diferente

atribuindo paz, calma e tranquilidade à sensação de estar no fundo do mar, trazida pela visão do alinhamento e da unissonância de movimento entre as luminâncias

afirmando que a impressão de fundo do mar passou assim que se desfizeram o alinhamento e a unissonância entre as luminâncias

afirmando o hábito de uma assimilação marcada por associações

fazendo associações sequenciais às luminâncias; associações diferentes entre si, bem definidas e correspondentes a instantes bem distintos e separados uns dos outros

deixando entender que os afetos emergiam segundo as associações feitas às luminâncias

falando de momento em que nenhuma associação era feita e sugerindo que as luminâncias eram vistas em si mesmas nesse momento

afirmando a completa canalização de sua consideração e atenção para o estímulo da proposta em si mesmo e não para alguma referência mnemônico-imaginativa e específica - episódica, espacial, objetual ou sujeital

deixando entender que o termo "algas" referir-se-ia a um tipo de “presentificação” dessas entidades para si e/ou a uma generalização mnemônico-imaginativa, própria, imprecisa e tirada do conjunto de seu repertório vivencial

confessando agradecer-se da experiência

falando da experiência como momento de paz, de desligamento da realidade e do dia-a-dia; momento de livramento de incômodos recentes, de esquecimento do trabalho

vendo a experiência como contraponto de turbulências vividas recentemente

vendo a experiência como algo que sua razão não alcançava, mas como algo deleitoso, que ela simplesmente vivia, sentia e gostava

falando da experiência como algo diferente de tudo o que vinha vivendo

falando do deleite alcançado com a experiência

afirmando nunca ter mergulhado antes

admitindo um momento de sensação de mergulho, instante de serenagem de seu pensamento, fim de uma agitação; instante de parada em prol de uma “psicoinserção” no ritmo da música e do movimento - sugeridos como razão dessa parada - propostos pelo estímulo “visossonoro”

Continua na próxima página ->

no momento da sensação de mergulho, sentindo-se na sala, no fundo do mar e junto à imagem projetada

sugerindo que o momento da sensação de mergulho não se tratava de simples digressão a um sítio puramente mnemônico e imaginário, mas de fusão de elementos subjetivos, extrafísicos e extra-ambientais com elementos físicos e ambientais

afirmando ter se sentido, no momento de sensação de mergulho, em uma corrente, em movimento, em balanço, provavelmente acompanhando a dinâmica das luminâncias projetadas

afirmando momentos em que se sentia inserida, interagindo, fazendo parte, sobretudo no instante de sensação de mergulho, mas não no instante de associação com cristais

sugerindo uma participação "psicoimersiva" e proprioceptiva na experiência, no momento de sensação de mergulho

deixando entender que a sala, o fundo do mar e a imagem projetada coincidiam, tomavam parte numa percepção única, algo tido como diferente e não vivido até então, algo que não sabia dizer o que era, muito provavelmente uma criação

falando do mergulho não apenas como ir ao fundo da água, mas também como imersão no momento, como sentimento, intensificação do estar e, ao mesmo tempo, impressão de uma ação de "ir e viver"

declarando que, na maior parte do tempo, sentia, em si, o que observava "lá" - no estímulo - e, ao mesmo tempo, vivia esse sentimento "lá" - no estímulo

comparando a experiência a um instante "protossônico" e pré-onírico, de desligamento do regular, mas de envolvimento com um diferente

confirmando atenção permanente no estímulo, marcada pela vivência de associações sucessivas pertinentes à consideração desse estímulo

afirmando assimilação de desfoque na visualidade do estímulo, em alguns momentos, e algum incômodo com isso

justificando o incômodo com a assimilação de desfoque na visualidade do estímulo pela impressão de estar com problema de visão, pelo esforço involuntário de focar, apesar de saber se tratar de característica da visualidade do estímulo

afirmando gostar de coisas nítidas, de conseguir dar nome às coisas

atribuindo, à assimilação de desfoque na visualidade do estímulo, alguma frenagem do sentimento relativo à experiência

afirmando assimilação de repetitividade e agudez na sonoridade do estímulo e algum incômodo com isso

justificando o incômodo com agudez na sonoridade do estímulo pela impressão tensa de que algo poderia se quebrar

sinalando a relevância da sonoridade do estímulo para a assimilação da tranquilidade que a agradava

afirmando que 99% do tempo da experiência foi de agrado

confessando associar a experiência com nenhum episódio ou referência vivenciais específicos

deixando entender que a vivência, em si, era nova, mas que havia algo de familiar no sentimento pertinente

falando das sensações da experiência como uma mistura de coisas que já sentiu e não como algo completamente novo

declarando já ter vivido, de alguma forma, algo semelhante à sensação de paz, tranquilidade e calma proporcionada pela inserção na instalação artística

afirmando semelhança entre a sensação pertinente à experiência e a sensação ao final de uma aula de ioga realizada uma vez

atribuindo também uma sensação "boa", de desconhecido, muito provavelmente dirigida à sucessão de cada associação possível a partir da "visossonoridade" da proposta artística

associando as luminâncias a plantas no fundo do mar mais por identificação cinética que por identificação formal

associando as luminâncias a cristais mais por identificação sonora que por identificação visual

deixando entender que a assimilação das luminâncias como luminâncias não resultaria de simples falta de outras possibilidades de associação com o estímulo, mas seria intrínseca a assimilações que incluíssem essas possibilidades

confessando ter visto o estímulo como coleção de elementos na maior parte do tempo

buscando, após algum tempo, também ver o conjunto das luminâncias como ente único e não apenas como coleção de elementos

quase vendo algo como uma pessoa, um "monstrinho" ou um pássaro no estímulo

torcendo para que algumas iminências de entes detectadas no estímulo se definissem segundo sua expectativa

deixando apurar ambivalência possível tanto na forma de interpretar o estímulo - com a potencial competição entre cada associação feita e a percepção de materialidade luminosa do próprio estímulo - quanto no sentimento dirigido a ele: uma paz potencialmente tingida de dessaber e expectativa, malgrado essa paz parecesse inteira e predominante, tal qual o agrado da experiência e a impressão de sentir, em si, o observado e/ou transpor, para ele, seu sentimento

deixando entender que a paz mencionada seria uma emoção vivida e correspondente a desligamento do regular, a livramento de incômodos recentes e, ao mesmo tempo, a um envolvimento com o estímulo, cuja fruição lhe seria algo agradável, diferente, intangível pela razão e comparável a um estado onírico e pré-sonífero de consciência; envolvimento cuja ênfase, muito provavelmente, encontrar-se-ia na sensação de mergulho

chegando à referência dos “cristais” a partir de fusão imaginativa da sugestão luminosa com a insinuação sonora

mostrando hesitação na descrição visual do estímulo no momento de sensação de mergulho

nomeando as luminâncias não a partir de um reconhecimento visual, mas a partir de uma vivência sinestésica, proprioceptiva, “visossonoramente” sugerida e correspondente a uma criação “sensi-imaginante” no momento de sensação de mergulho

deixando entender que suas associações seriam, na verdade, criações, trabalhos da imaginação e da memória e não remetimentos a episódios ou referências vivenciais específicos - muito provavelmente, a razão pela qual se teria referido à experiência como algo diferente, inédito, apesar de acusar algo de familiar no sentimento de paz despertado, algo como uma mistura de coisas que já sentiu

deixando entender que a paz sentida corresponde mais a uma fluência do emprego de faculdades mnemônico-imaginativas num processo de fruição criativa

deixando apurar pelo menos três momentos distintos e com diferentes potenciais estéticos em sua experiência: dois primeiros momentos em que teria tomado o estímulo como coleção de elementos, sendo um primeiro momento de consideração das luminâncias como reflexos de cristais e um segundo sendo associativo com mergulho, de consideração das mesmas luminâncias como elementos submarinos; num terceiro momento, o estímulo teria sido tomado como ente inteiro, com tentativas de reconhecimento marcadas pela apuração de iminências formais pelas quais se teria dado a expectativa da aparição de entes acopláveis ao estímulo

deixando entender que o terceiro momento seria marcado por esboços associativos, sem finalização e força suficientes para estabelecer tanto uma divisão da consideração quanto um sentido afetivo próprio para além da paz e de uma tonificação da expectativa, já estabelecidas em momentos anteriores

deixando compreender o primeiro momento como instaurador de uma paz que não teria sido abalada ou dividida pela expectativa ou por pequenos incômodos, em que não haveria traços da qualidade de uma possível competição “cogitossensorial” - conflito interpretativo ou concorrência entre a associação realizada a partir do estímulo e uma visão dele em sua imanência - ; mas, ainda assim, um momento de fruição criativa, fusão imaginante de modalidades perceptivas distintas em prol do nascimento de um “ente cristalino” cuja existência não poderia repousar apenas no sensorial nem apenas na memória, nem apenas na imaginação, isto é, nem apenas no corpo, nem apenas fora dele

deixando entender o segundo momento como instante entre real e irreal, entre sala e fundo de mar, instante de ambivalência na tomada do espaço vivido, de divisão de si, cisão da própria localização e do próprio sentimento portanto; divisão proporcionada por um alcance do observado que não corresponderia ao percurso de uma distância entre si e ele, mas a uma aproximação dele, entendida como “mergulho”, por incorporação instantânea do movimento desse observado; movimento convertido em emergência emocional, forma de estar impressa no corpo, possível versão da paz, deleite e sensação de imersão e interação declarados, ao menos para esse trecho de experiência

experimentando a impressão de sentir, em si, o observado e/ou transpor, para ele, seu sentimento; um sentimento com lugar para a expectativa e o dessaber, mas familiar e predominantemente de paz, um sentimento correspondente a uma emoção vivida, desligamento do regular, livramento de incômodos recentes e, ao mesmo tempo, a um envolvimento com o estímulo, cuja fruição seria agradável, diferente, intangível pela razão e comparável a um estado onírico e pré-sonífero de consciência; fruição cujas associações corresponderiam a criações, trabalhos da imaginação e da memória e não a remetimentos a episódios ou referências vivenciais específicos, deixando entender a paz sentida também como fluência do emprego de faculdades mnemônico-imaginativas, fazendo, dessa fruição, um processo criativo; além disso, deixando apurar pelo menos três momentos distintos e com diferentes potenciais estéticos na experiência: dois primeiros momentos em que teria tomado o estímulo como coleção de elementos, sendo o primeiro momento de consideração das luminâncias como reflexos de cristais, entes os quais teria sintetizado por fusão imaginativa da sugestão luminosa com a insinuação sonora do estímulo, e o segundo momento sendo de consideração entre real e irreal, entre sala e fundo de mar, isto é, de ambivalência na tomada do espaço vivido, de divisão de si, cisão da própria localização e do próprio sentimento portanto; divisão proporcionada por um alcance do observado que não corresponderia ao percurso de uma distância entre si e ele, mas a uma aproximação dele assimilada como “mergulho”, “imersão”, “interação”, vivência sinestésica, proprioceptiva e “visossonoramente” sugerida por incorporação instantânea do movimento das luminâncias, tomadas como elementos submarinos de difícil nomeação exata; movimento convertido em emergência emocional, forma de estar impressa no corpo, possível versão da paz e deleite declarados; já no terceiro momento, teria havido uma tomada do estímulo como ente inteiro; tomada a partir da qual teriam sido feitas tentativas de reconhecimento equivalentes à apuração de iminências formais pelas quais se teria dado a expectativa da aparição de entes acopláveis ao estímulo, mas sem constituir mais que esboços associativos, sem finalização e força suficientes para estabelecer tanto uma divisão da consideração quanto um sentido afetivo próprio para além da paz e de uma tonificação da expectativa, já estabelecidas em momentos anteriores; sinalizando, de modo positivo, no segundo momento da experiência, um possível contato estético com a proposta artística em questão

4.2.1.6 Autocodificação

Antes de comparar os resultados, convém traduzir minha própria experiência em códigos. Isso não é o mesmo que codificar a vivência do espectador, uma vez que, realizada a entrevista, essa vivência encontra-se cristalizada em registros que passam a ser a única porta de acesso do pesquisador a essa experiência, sendo possível discernir códigos mais primários, diretos, objetivos, de códigos mais elaborados, profundos e sujeitos à interpretação, conhecimento, dedução e sensibilidade do pesquisador, isto é, discernir aquilo que o entrevistado parece ter dito mais clara e diretamente daquilo que parece mais subjacente em seu depoimento, no aguardo da pinça e da cola do pesquisador, ao passo que quando se trata de codificar a mim mesmo, continuo tendo acesso direto à fonte e, dessa forma, todos os códigos são primários, pois não falo de mim mesmo a partir de sinais como falaria do entrevistado, não preciso deduzir, mas apenas estar consciente dos diferentes graus de nitidez de cada coisa que digo sobre mim mesmo, ou, de outro modo, saber que, assim como existe um ponto cego quando se olha para outro, existe um ponto cego quando se olha para si mesmo, de modo que pode ser proveitoso buscar sair de si mesmo tanto para ver o outro quanto para ver a si mesmo. Codificar minha fruição com as propostas artísticas é, assim, uma forma de deixá-las mais nítidas para mim mesmo, assumindo um ponto de vista mais frutivo-objetivo e menos poético-autoral que a descrição feita delas na seção 2.4 . Nessa seção, disse várias coisas que convém organizar.

4.2.1.6.1 Proposta "1"

Para a proposta "1", disse que trabalhei nas luminâncias até vê-las como generalidades das intermitências luminosas, que, projetadas na cortina, me faziam entrever, nela, um leve e duvidoso balanço; disse que encontrei na cortina um lugar para habitar, para atravessar. É preciso esclarecer que essas impressões não inundaram minha percepção de uma só vez, mas sucederam-se com suavidade, tornadas umas nas outras. Nesse sentido, é possível identificar dois momentos fundamentais: um em que via a cortina como cortina e outro em que essa cortina era apagada em prol da apuração de um mundo dentro dela, para o qual era possível se “psicotransportar”, o qual era possível “tele-habitar” e atravessar. O remetimento das luminâncias a fontes diversas de luz e a impressão-dúvida de balanço na cortina eram percepções aderidas à superfície do objeto cortina, já os atravessamentos eram percepções oriundas de certo apagamento dessa superfície em si mesma em prol da concessão de uma vida própria aos contrastes nela presentes, tornados vãos ou corpos, passagens ou barreiras, que, no entanto, continuaram na dependência das reentrâncias dessa cortina para, assim, formarem-se. Com isso, é possível dizer que teria havido mais um predomínio, ora de

uma coisa, ora de outra que uma passagem completa de uma coisa a outra. Então posso dizer que estive: ora vendo mais a cortina como cortina, ora mais “psicoimergindo” no mundo nascido dentro dela, teletransportando para ele; momento em que ela mesma – cortina - tomava um segundo plano na percepção. Relativamente ao reconhecimento do que era visto, posso dizer que estive: ao tomar a cortina como cortina, vendo cada luminância vertical como uma generalidade das intermitências luminosas (intermitência da luz diurna “entrada” pela janela e suavemente entrecortada pela passagem suave das nuvens, tremeluzir de chamas na noite, balanço variante e incerto da luz nas lâminas d'água etc.) e não sabendo se a cortina, atingida pelas luminâncias, se balançava ou não; isto é: confundindo o conjunto das suaves variações formais dessas luminâncias com um leve balançar da cortina. Já ao fazer, da cortina, tela de imersão, posso dizer que estive: ora vendo as verticalidades luminosas como vãos e as sombras como pilares escuros, ora vendo as sombras como vãos e as verticalidades luminosas como pilares.

Vale recordar que disse me sentir olhado, ora pela luz, ora pela sombra; elas revezando-se, para mim, entre presença e ausência, entre corpo e passagem, no que parece residir uma dinâmica afetiva. Dessa forma, posso dizer que estive: ao tomar a cortina como tela de imersão, ora vendo as luzes como barreiras austeras e excludentes e as sombras como vazios, ausências desamparadoras, ora vendo as sombras como corpos convidativos à passagem entre eles, instante em que as luzes se tornavam amigáveis e até acolhedoras. Embora este último código resuma bem os afetos dirigidos aos elementos visuais do observado, não dá conta das passagens ou do tempo entre esses afetos. Para ser mais específico, nesse sentido, posso dizer que estive: ao tomar a cortina como tela de imersão, ao ver as luminâncias como pilares, sentindo-me barrado, constrangido, excluído, privado... por potências presenciais e austeras e desviando o olhar para os vãos escuros - possivelmente para escapar a elas -, mas, com isso, ao observar esses vazios negros, passando do sentimento de exclusão ao de ausência, falta de companhia, desamparo, abandono... Contudo, depois disso, sendo levado a ver esses vãos escuros como corpos, pilares, e as luzes como vãos, passagens, instante em que esses corpos escuros passavam a ser sentidos como potências presenciais e solidárias, que convidavam à passagem pelos vãos de luz, provocando o desvio do olhar para esses vãos iluminados, momento em que eles se convertiam em potências presenciais, solidárias, acolhedoras, até tornarem-se barreiras hostis novamente, reiniciando esse ciclo perceptivo.

Assim, o código mais representativo de minha própria experiência com a proposta "1" pode ser sintetizado dizendo que estive: ora vendo mais a cortina como cortina, ora mais “psicoimergindo” no mundo nascido dentro dela, o qual era possível “tele ou psico-habitar”; ao vê-la como cortina, enxergando as luminâncias verticais como generalidades de intermitências luminosas diversas e confundindo o conjunto das suaves variações formais dessas luminâncias com um leve balançar da

cortina; ao fazer da cortina tela de imersão, ora vendo as verticalidades luminosas como vãos e as sombras como pilares escuros, ora vendo as sombras como vãos e as verticalidades luminosas como pilares, conforme a seguinte dinâmica afetiva: ao ver as luminâncias como pilares, sentindo-me barrado, constrangido, excluído e privado por potências presenciais e austeras e desviando o olhar para os vãos escuros - possivelmente para escapar a elas -, mas, com isso, ao observar esses vazios negros, passando do sentimento de exclusão ao de ausência, falta de companhia, desamparo, abandono... Contudo, depois disso, sendo levado a ver esses vãos escuros como corpos, pilares, e as luzes como vãos, passagens, instante em que esses corpos escuros passavam a ser sentidos como potências presenciais e solidárias que convidavam à passagem pelos vãos de luz, provocando o desvio do olhar para esses vãos iluminados, momento em que eles se convertiam em potências presenciais, solidárias, acolhedoras, até tornarem-se barreiras hostis novamente, reiniciando esse ciclo perceptivo.

O quadro a seguir (Quadro 52) compila os códigos sintetizados para minha própria experiência com a proposta "1".

Quadro 52 - Codificação da experiência do autor com a proposta "1"

ora vendo mais a cortina como cortina, ora mais “psicoimerso” no mundo nascido dentro dela, teletransportando para ele; momento em que ela mesma – cortina - tomava um segundo plano na percepção

ao tomar a cortina como cortina, vendo cada luminância vertical como uma generalidade das intermitências luminosas (intermitência da luz diurna “entrada” pela janela e suavemente entrecortada pela passagem suave das nuvens, tremeluzir de chamas na noite, balanço variante e incerto da luz nas lâminas d’água etc.) e não sabendo se a cortina, atingida pelas luminâncias, se balançava ou não; isto é: confundindo o conjunto das suaves variações formais dessas luminâncias com um leve balançar da cortina

ao fazer, da cortina, tela de imersão, ora vendo as verticalidades luminosas como vãos e as sombras como pilares escuros, ora vendo as sombras como vãos e as verticalidades luminosas como pilares

ao tomar a cortina como tela de imersão, ora vendo as luzes como barreiras austeras e excludentes e as sombras como vazios, ausências desamparadoras, ora vendo as sombras como corpos convidativos à passagem entre eles, instante em que as luzes se tornavam amigáveis e até acolhedoras

ao tomar a cortina como tela de imersão, ao ver as luminâncias como pilares, sentindo-me barrado, constrangido, excluído, privado... por potências presenciais e austeras e desviando o olhar para os vãos escuros - possivelmente para escapar a elas -, mas, com isso, ao observar esses vazios negros, passando do sentimento de exclusão ao de ausência, falta de companhia, desamparo, abandono... Contudo, depois disso, sendo levado a ver esses vãos escuros como corpos, pilares, e as luzes como vãos, passagens, instante em que esses corpos escuros passavam a ser sentidos como potências presenciais e solidárias, que convidavam à passagem pelos vãos de luz, provocando o desvio do olhar para esses vãos iluminados, momento em que eles se convertiam em potências presenciais, solidárias, acolhedoras, até tornarem-se barreiras hostis novamente, reiniciando esse ciclo perceptivo

ora vendo mais a cortina como cortina, ora mais “psicoimerso” no mundo nascido dentro dela, o qual era possível “tele ou psico-habitar”; ao vê-la como cortina, enxergando as luminâncias verticais como generalidades de intermitências luminosas diversas e confundindo o conjunto das suaves variações formais dessas luminâncias com um leve balançar da cortina; ao fazer da cortina tela de imersão, ora vendo as verticalidades luminosas como vãos e as sombras como pilares escuros, ora vendo as sombras como vãos e as verticalidades luminosas como pilares, conforme a seguinte dinâmica afetiva: ao ver as luminâncias como pilares, sentindo-me barrado, constrangido, excluído e privado por potências presenciais e austeras e desviando o olhar para os vãos escuros - possivelmente para escapar a elas -, mas, com isso, ao observar esses vazios negros, passando do sentimento de exclusão ao de ausência, falta de companhia, desamparo, abandono... Contudo, depois disso, sendo levado a ver esses vãos escuros como corpos, pilares, e as luzes como vãos, passagens, instante em que esses corpos escuros passavam a ser sentidos como potências presenciais e solidárias, que convidavam à passagem pelos vãos de luz, provocando o desvio do olhar para esses vãos iluminados, momento em que eles se convertiam em potências presenciais, solidárias, acolhedoras, até tornarem-se barreiras hostis novamente, reiniciando esse ciclo perceptivo

Fonte: elaboração própria.

4.2.1.6.2 Proposta "2"

Na descrição da proposta "2", disse que trabalhei, nela, até alcançar um ponto em que não me foi mais possível fixar o protagonismo do movimento nem na luz nem na sombra. Isso não quer dizer que não havia protagonismo, mas que ele passou a transitar de um ente a outro com fluência e agilidade, como uma vida continuamente trocada entre a luz e a sombra. Quando esse protagonismo se instalava na luz, a estabelecia, para mim, como algo entre reflexo e refração, ora de cristal, ora de lâmina d'água, digo, havia, de minha parte, a apuração do vestígio, nesse observado, ora de algo pétreo, ora de uma mobilidade líquida e, interessantemente, por vezes, de uma fluidez eólica, numa quase abdicação de sua natureza ou aspecto especular, refrativo, lúcido, em prol da apuração de alguma "materialização". Quando o protagonismo se transferia para as sombras, estas eram vistas como vestígios de vidas vegetais em suave balanço. Dessa forma, posso dizer que estive: percebendo uma espécie de vida, autonomia ou protagonismo que se transferia, continuamente, da luz para a sombra e vice-versa; nos instantes de apuração de um protagonismo/animismo na luz, vendo-a como brilho rebatido ou transversal, ora de algo pétreo como um cristal, ora de algo líquido como uma lâmina d'água; vendo-a também, por vezes, como espécie de fluidez eólica, numa quase abdicação de seu aspecto lúcido em favor da apuração de algum aspecto mais tangível, material. Estive também: nos instantes de protagonismo/animismo da sombra, vendo-a como vestígio de vida vegetal em suave balanço, abrindo, por vezes, ensejo para a apuração de um espaço "psicopentrável", "psico-habitável" e a ser atingido, para onde ir e permanecer.

As transferências de animismo entre luz e sombra despertaram sentimentos conflitantes em virtude de corresponderem a mostragens visualmente concorrentes e intermitentes, mas recíproca e valorativamente reforçadoras em sua sucessão mútua. Os instantes de protagonismo da luz correspondiam à percepção de uma espécie de autonomia lúcida ou potência intencional, graciosa, convidativa e promissora de algo como um éden distante, a tentar-me com seu chamado de tom escapista para partir com ela, instilando-me uma forma sutil de desdém por minha própria condição naquele instante, apartado de meu objeto de desejo. Os momentos de predomínio anímico das sombras eram marcados pela apuração de vitalidades vegetais que faziam emergir um mundo "psicopentrável" e "psico-habitável"¹⁹², um espaço acolhedor e desejado, a ser alcançado e onde permanecer, como dito. Em sucessão, o ser lúcido e o abrigo de vitalidades sombrias somavam-se, como promissor e promessa, como se o acolhimento do abrigo e a amistosidade de seus habitantes umbráticos dessem alguma visibilidade ao além "sensiprenunciado"¹⁹³ pelo soma luminoso. No

¹⁹² Habitável ou penetrável pela mente, pelo espírito.

¹⁹³ Prenunciado pela sensação.

entanto, se, por um lado, a sucessão podia provocar esse remetimento mútuo entre os entes de luz e sombra, por outro, é preciso admitir que correspondia também a intermitências de ambas as partes, isto é, o protagonismo de uma era também o ofuscamento da outra, de modo que cada mostragem ou vividez anímica correspondia também a um esmaecimento ou falha de mesma natureza. Essas interrupções parecem ter favorecido a apuração de uma fugacidade nesses entes, o que trouxe desconfiança tanto sobre a luz prometente quanto sobre o éden umbrátil prometido, de forma não apenas a adicionar nuances fééricas e iscaríotes à gracilidade dessa luz como também sobejar algo de quimérico à hospitalidade desse éden e, assim, também algo de culposo e ultrajante à impossibilidade de partir e ao desdém pela própria condição, sentida como amálgama de claustro, precariedade, arruinação, abandono, espera, mas também daquilo que é conhecido, familiar. Dessa forma, vi-me entre encantamento, desconfiança, medo, esperança, ultraje e desconsolo, face ao inexorável de uma perda que, ora correspondia a lastimar a permanência num acessível, a meu alcance, mas precívél e sem identificação comigo, ora significava sonhar com uma espécie de eterno com o qual me identificava, mas utópico, inatingível. Nesse sentido, falo, em todo caso, de dor e ultraje, algo como ter de escolher entre permanecer na cidade natal, em lenta arruinação, e partir para um paraíso sem qualquer endereço, numa peregrinação sem termo. Então posso dizer que estive: vendo a luz como espécie de autonomia ou potência intencional, graciosa, féérica, convidativa, promissora de algo como um éden distante, mas também algo traiçoeira e fermentadora de meu desdém por minha própria condição no instante, apartado desse éden ou objeto de desejo; tentando-me essa luz com um chamado de tom escapista para partir com ela. Estive também: vendo as sombras como vitalidades vegetais e identificando-me com um mundo “psicopentrável” e “psicohabitável”, formado por elas, espaço acolhedor e desejado, a ser alcançado e onde permanecer, percebido como espécie de eterno, mas também quimérico e inatingível; desidentificando-me com a própria condição no instante e vendo-a como precariedade, claustro, abandono, espera, arruinação, mas também algo conhecido e familiar; sendo levado, pela percepção de uma troca anímica contínua entre o ser-luz e os seres-sombra, tanto a vê-los como reforço mútuo - como se o ser lúcido fosse o promissor do mundo acolhedor ou éden feito de seres umbráticos - quanto a vê-los como formas de ofuscamento anímico recíproco em virtude da percepção de uma impossibilidade de seu coanimismo e, portanto, sendo levado a vê-los também como seres fugazes e inconfiáveis; sendo levado a uma amálgama de encantamento, desconfiança, medo, desconsolo e ultraje face ao inexorável de uma perda, ora correspondente à permanência num atual acessível, mas precívél e desidentificado comigo, ora correspondente à partida para um eterno, desejado e identificado comigo, mas quimérico, inatingível... algo como ter de escolher entre permanecer na cidade natal, em lenta arruinação, e partir para um paraíso sem qualquer endereço, numa peregrinação sem termo.

Dessa forma, posso sintetizar minha experiência com a proposta "2" dizendo que estive: percebendo um protagonismo ou animismo intercalado entre a luz e a sombra; intercalação provocadora tanto de reforço quanto de anulação recíprocos entre os entes de luz e os entes de sombra, estabelecendo relação de significação entre eles, mas também tornando-os fugazes; relação em que, sob a aparência de brilho rebatido ou transversal - ora de um cristal, ora de uma lâmina líquida - ou de fluidez eólica, a luz era sentida como autonomia ou potência intencional graciosa, féerica, convidativa e promissora de algo como um éden distante, mas também ressentida como volátil, traiçoeira e fermentadora de meu desdém por minha própria condição no instante, ao passo que as sombras eram sentidas como vitalidades vegetais formadoras de um mundo "psicopentrável", "psico-habitável", acolhedor, desejado, identificado comigo e insinuante do éden prometido pela luz, mas também sentido como volátil, quimérico, inatingível, em oposição a minha condição no instante, sentida como precariedade, claustro, abandono, espera, arruinação, mas também algo conhecido e familiar; levando-me todos esses contrastes a uma amálgama de encantamento, desconfiança, medo, desconsolo e ultraje, algo como sentir-me face ao inexorável de uma perda, ora correspondente à permanência num atual acessível, mas precívél e desidentificado comigo, ora correspondente à partida para um eterno desejado e identificado comigo, mas utópico.

O quadro a seguir (Quadro 53) compila os códigos formulados para minha própria vivência da proposta "2".

Quadro 53 - Codificação da experiência do autor com a proposta "2"

percebendo uma espécie de vida, autonomia ou protagonismo que se transferia, continuamente, da luz para a sombra e vice-versa

nos instantes de apuração de um protagonismo/animismo na luz, vendo-a como brilho rebatido ou transversal, ora de algo pétreo como um cristal, ora de algo líquido como uma lâmina d'água; vendo-a também, por vezes, como espécie de fluidez eólica, numa quase abdicação de seu aspecto lúcido em favor da apuração de algum aspecto mais tangível, material

nos instantes de protagonismo/animismo da sombra, vendo-a como vestígio de vida vegetal em suave balanço, abrindo, por vezes, ensejo para a apuração de um espaço "psicopentrável", "psico-habitável" e a ser atingido, para onde ir e permanecer

vendo a luz como espécie de autonomia ou potência intencional, graciosa, féerica, convidativa, promissora de algo como um éden distante, mas também algo traiçoeira e fermentadora de meu desdém por minha própria condição no instante, apartado desse éden ou objeto de desejo; tentando-me essa luz com um chamado de tom escapista para partir com ela

vendo as sombras como vitalidades vegetais e identificando-me com um mundo "psicopentrável" e "psico-habitável", formado por elas, espaço acolhedor e desejado, a ser alcançado e onde permanecer, percebido como espécie de eterno, mas também quimérico e inatingível

desidentificando-me com a própria condição no instante e vendo-a como precariedade, claustro, abandono, espera, arruinação, mas também algo conhecido e familiar

sendo levado, pela percepção de uma troca anímica contínua entre o ser-luz e os seres-sombra, tanto a vê-los como reforço mútuo - como se o ser lúcido fosse o promissor do mundo acolhedor ou éden feito de seres umbráticos - quanto a vê-los como formas de ofuscamento anímico recíproco em virtude da percepção de uma impossibilidade de seu coanimismo e, portanto, sendo levado a vê-los também como seres fugazes e inconfiáveis

Continua na próxima página ->

sendo levado a uma amálgama de encantamento, desconfiança, medo, desconsolo e ultraje face ao inexorável de uma perda, ora correspondente à permanência num atual acessível, mas perecível e desidentificado comigo, ora correspondente à partida para um eterno, desejado e identificado comigo, mas quimérico, inatingível... algo como ter de escolher entre permanecer na cidade natal, em lenta arruinação, e partir para um paraíso sem qualquer endereço, numa peregrinação sem termo

percebendo um protagonismo ou animismo intercalado entre a luz e a sombra; intercalação provocadora tanto de reforço quanto de anulação recíprocos entre os entes de luz e os entes de sombra, estabelecendo relação de significação entre eles, mas também tornando-os fugazes; relação em que, sob a aparência de brilho rebatido ou transversal - ora de um cristal, ora de uma lâmina líquida - ou de fluidez eólica, a luz era sentida como autonomia ou potência intencional graciosa, féérica, convidativa e promissora de algo como um éden distante, mas também ressentida como volátil, traiçoeira e fermentadora de meu desdém por minha própria condição no instante, ao passo que as sombras eram sentidas como vitalidades vegetais formadoras de um mundo "psicopenetrável", "psico-habitável", acolhedor, desejado, identificado comigo e insinuante do éden prometido pela luz, mas também sentido como volátil, quimérico, inatingível, em oposição a minha condição no instante, sentida como precariedade, claustro, abandono, espera, arruinação, mas também algo conhecido e familiar; levando-me todos esses contrastes a uma amálgama de encantamento, desconfiança, medo, desconsolo e ultraje, algo como sentir-me face ao inexorável de uma perda, ora correspondente à permanência num atual acessível, mas perecível e desidentificado comigo, ora correspondente à partida para um eterno desejado e identificado comigo, mas utópico

Fonte: elaboração própria.

4.2.1.6.3 Proposta "3"

Em minha descrição da proposta "3", surgiram substantivos como "nada", "sons", "vento", "luz", "sombra", "mancha", "cortina", "parede", "umidade" bem como adjetivos como "própria", "distantes", "enigmáticos", "intermitentes", "autônoma", "viva" além de verbos como "brincar", "esgueirar-se", "recolher-se". Relacionar esses elementos parece uma boa maneira de iniciar a compreensão de minha própria vivência com essa proposta. A primeira coisa percebida em minha fruição dessa proposta foi a completa ausência de qualquer variação, fosse visual, fosse sonora, isto é, a observação de um nada na parede do cômodo escuro, um nada que passou a ser rompido intermitentemente, ora por sons, uns suaves, outros estrondosos, ora por uma claridade crescente, às vezes acompanhada de alguns desses mesmos sons suaves, alguns distantes, enigmáticos e sugestivos da voz humana, outros remetentes a algo como um sopro brando ou vento a "brincar" com a cortina. Essa claridade "entrante" trazia, consigo - formava diante de mim, na parede - minha própria sombra, algo indistinta, autônoma, embalada pelo som da vez. Algumas vezes, essa claridade partia, suavemente, do mesmo modo que havia entrado. Outras vezes, partia de forma súbita, ao som de algo como um baque ventoso, levando, consigo, minha sombra. Nesse "ir" e "vir", essa sombra cedia um tanto para o aspecto de uma umidade movente e viva na parede. Posso dizer, então, que estive: percebendo uma intercalação entre completa ausência de variação visual e sonora - um nada na parede do cômodo escuro - e algum evento visual e/ou sonoro; notando, como eventos interruptivos de um nada, ora sons - uns suaves, outros estrondosos -, ora uma claridade crescente, às vezes acompanhada de alguns desses mesmos sons suaves - alguns distantes, enigmáticos e sugestivos da voz humana, outros remetentes a algo como um sopro brando ou vento a "brincar" com a cortina; notando que a claridade "entrada" trazia, consigo, minha própria sombra na parede,

algo indistinta e autônoma; notando que a claridade “entrada” se retirava, numas vezes, suavemente, como entrava e, noutras vezes, de forma súbita, ao som de algo como um baque ventoso, levando, consigo, minha própria sombra na parede; percebendo que o “ir” e “vir” da luz com minha sombra dava, a esta, certo aspecto de umidade movente e viva na parede.

Passando ao entendimento da dinâmica afetiva envolvendo a temporalidade de mostragem de todos esses elementos, é possível começar dizendo que os momentos de completa ausência de variação visual e sonora - os instantes de um absoluto nada na parede - eram também períodos de intensa fermentação expectante e mesmo de certo constrangimento. Dos eventos disruptivos desse nada, os sons desacompanhados de variação visual não trabalhavam na direção de uma amenização da expectativa; pelo contrário: especialmente os mais estrondosos, sugestivos de um cerco ameaçador ao espaço de situação e ao próprio corpo. Ademais, essa expectativa só era rompida nos momentos de variação visual ocasionada pela emergência luminosa eventual, mas para dar lugar a um outro tipo de expectativa, porém mais breve. Como visto, essa luminosidade dava corpo a minha própria sombra na parede. Ou seja, ao mesmo tempo em que a chegada dessa claridade era alívio, ápice e fim de um processo expectatório anterior, era também instante de certo espanto pela formação dessa sombra e de enfrentamento dela, isto é, de instauração de um novo processo de expectativa. Ainda que por um período muito curto, ao firmar-se na parede, essa sombra adquiria, para mim, uma espécie de vitalidade admirável e majestosa, mas também constrangedora, algo como uma intensidade de mim mesmo, “presentificação” de minha solidão e unicidade - ou da solidão como preço dessa unicidade - e, ao mesmo tempo, força invasora, vinda de longe, de fora de mim, potência credora de minha corporeidade, de meu tempo, e delatora de minha mortalidade, de minha fugacidade somática, de minha urgência. Havia, de minha parte, a apuração de uma espécie de potência que vinha de longe, entrava no cômodo em forma de luz e vento e resplandecia-se, vertida em sombra na parede, para me apontar. Quando partia, tão suavemente quanto entrava, era como se saísse por onde entrou, aliviando-me por brevíssimo instante para, a seguir, relegar-me, novamente, ao período expectante e penumbroso de invariância visual. No entanto havia também instantes em que essa sombra partia - juntamente com sua luz formante, delineadora - de forma abrupta e entoada por um baque ventoso, como que engolida subitamente e, ao mesmo tempo, como se desabasse sobre mim, como se eu quedasse de uma só vez, como se fosse atacado, como se sua desapareição fosse a execução repentina de sua cobrança, como se me levasse consigo, me extirpasse de mim mesmo, tornando mais tenso o período de invariância visual subsequente. Desse modo, posso dizer que estive: nos períodos de invariância visual, passando por intensa fermentação expectante e mesmo certo constrangimento; trabalhando os sons eventuais desses períodos no sentido de um incremento dessa fermentação, sobretudo aqueles estrondosos e sugestivos de um

cercos ameaçador ao espaço de situação e ao próprio corpo. Estive também: percebendo os instantes de variação visual, de chegada da claridade e conseqüente formação de minha sombra na parede, como instantes de breve alívio, ápice e fim de um processo expectatório anterior e, ao mesmo tempo, de certo espanto pela formação dessa sombra e de enfrentamento dela, isto é, de instauração de um novo processo de expectativa, ainda que breve; vendo minha própria sombra como espécie de vitalidade admirável e majestosa, mas também constrangedora, algo como uma intensidade de mim mesmo, “presentificação” de minha solidão como preço de minha unicidade e, ao mesmo tempo, como força invasora, vinda de longe, de fora de mim, potência credora de minha corporeidade, de meu tempo, e delatora de minha mortalidade, de minha fugacidade somática, de minha urgência; apurando algo como uma transferência anímica de uma luz “entrante” e vinda de longe para a sombra; esta sentida como espécie de espalmamento, choque ou estabilização dessa luz ou energia imigrante na parede. Estive ainda: percebendo tanto momentos em que luz e sombra desapareciam tão suavemente como surgiam quanto momentos em que desapareciam abruptamente e entoadas por baque ventoso; nos momentos de partida suave da luz-sombra, tendo breves alívios, mas seguidos de nova entrega a período expectante e penumbroso, de invariância visual; nos momentos de partida abrupta da luz-sombra, ao som de baque ventoso, sentindo como se a sombra fosse engolida e, ao mesmo tempo, como se desabasse sobre mim, como se eu quedasse de uma só vez, como se fosse atacado, como se sua desapareção fosse a execução repentina de uma cobrança, como se ela me levasse consigo, me extirpasse de mim mesmo, tornando mais tenso o período de invariância visual subsequente.

Assim, minha experiência com a proposta "3" pode ser sintetizada dizendo que estive: apurando, para a experiência, um período cíclico de três momentos: um marcado por invariância visual, sons eventuais - alguns estrondosos e sugestivos de um cerco ameaçador ao espaço de situação e ao corpo -, fermentação expectante e até certo constrangimento, outro momento marcado pela chegada de uma claridade e conseqüente formação de minha própria sombra na parede; momento de breve alívio, ápice e fim de um processo expectatório anterior e, ao mesmo tempo, de certo espanto pela formação dessa sombra e de enfrentamento dela; sombra vista como espécie de vitalidade admirável e majestosa, intensidade de mim mesmo, mas também como força constrangedora, invasora, vinda de longe, de fora de mim, sentida como se houvesse entrado em forma de claridade e vento e se espalmado na parede para se constituir a “presentificação” de minha solidão como preço de minha unicidade, para ser potência credora de minha corporeidade e de meu tempo, para ser delatora de minha mortalidade e urgência... Havendo ainda mais um momento, este marcado pela partida dessa luz e dessa sombra, ora suavemente, tornando mais brando o próximo estágio de invariância visual, ora abruptamente e ao som de um baque ventoso, como se essa

sombra fosse engolida e, ao mesmo tempo, como se desabasse sobre mim, como se eu quedasse de uma só vez, como se fosse atacado, como se a desapareção dessa sombra fosse a execução repentina de uma cobrança, de um corte, como se ela me levasse consigo, extirpasse-me de mim mesmo, tornando mais tenso o estágio de invariância visual subsequente; o fluxo e refluxo dessa sombra imprimindo ainda, a ela, em cada ciclo, um aspecto de umidade movente e viva na parede.

O quadro a seguir (Quadro 54) reúne os códigos sintetizados para minha própria vivência da proposta "3".

Quadro 54 - Codificação da experiência do autor com a proposta "3"

percebendo uma intercalação entre completa ausência de variação visual e sonora - um nada na parede do cômodo escuro - e algum evento visual e/ou sonoro

notando, como eventos interruptivos de um nada, ora sons - uns suaves, outros estrondosos -, ora uma claridade crescente, às vezes acompanhada de alguns desses mesmos sons suaves - alguns distantes, enigmáticos e sugestivos da voz humana, outros remetentes a algo como um sopro brando ou vento a "brincar" com a cortina

notando que a claridade "entrada" trazia, consigo, minha própria sombra na parede, algo indistinta e autônoma

notando que a claridade "entrada" se retirava, numas vezes, suavemente, como entrava e, noutras vezes, de forma súbita, ao som de algo como um baque ventoso, levando, consigo, minha própria sombra na parede

percebendo que o "ir" e "vir" da luz com minha sombra dava, a esta, certo aspecto de umidade movente e viva na parede

nos períodos de invariância visual, passando por intensa fermentação expectante e mesmo certo constrangimento; trabalhando os sons eventuais desses períodos no sentido de um incremento dessa fermentação, sobretudo aqueles estrondosos e sugestivos de um cerco ameaçador ao espaço de situação e ao próprio corpo

percebendo os instantes de variação visual, de chegada da claridade e consequente formação de minha sombra na parede, como instantes de breve alívio, ápice e fim de um processo expectatório anterior e, ao mesmo tempo, de certo espanto pela formação dessa sombra e de enfrentamento dela, isto é, de instauração de um novo processo de expectação, ainda que breve

vendo minha própria sombra como espécie de vitalidade admirável e majestosa, mas também constrangedora, algo como uma intensidade de mim mesmo, "presentificação" de minha solidão como preço de minha unicidade e, ao mesmo tempo, como força invasora, vinda de longe, de fora de mim, potência credora de minha corporeidade, de meu tempo, e delatora de minha mortalidade, de minha fugacidade somática, de minha urgência

apurando algo como uma transferência anímica de uma luz "entrante" e vinda de longe para a sombra; esta sentida como espécie de espalmamento, choque ou estabilização dessa luz ou energia imigrante na parede

percebendo tanto momentos em que luz e sombra desapareciam tão suavemente como surgiam quanto momentos em que desapareciam abruptamente e entoadas por baque ventoso

nos momentos de partida suave da luz-sombra, tendo breves alívios, mas seguidos de nova entrega a período expectante e penumbroso, de invariância visual

nos momentos de partida abrupta da luz-sombra, ao som de baque ventoso, sentindo como se a sombra fosse engolida e, ao mesmo tempo, como se desabasse sobre mim, como se eu quedasse de uma só vez, como se fosse atacado, como se sua desapareção fosse a execução repentina de uma cobrança, como se ela me levasse consigo, me extirpasse de mim mesmo, tornando mais tenso o período de invariância visual subsequente

apurando, para a experiência, um período cíclico de três momentos: um marcado por invariância visual, sons eventuais - alguns estrondosos e sugestivos de um cerco ameaçador ao espaço de situação e ao corpo -, fermentação expectante e até certo constrangimento, outro momento marcado pela chegada de uma claridade e consequente formação de minha própria sombra na parede; momento de breve alívio, ápice e fim de um processo expectatório anterior e, ao mesmo tempo, de certo espanto pela formação dessa sombra e de enfrentamento dela; sombra vista como espécie de vitalidade admirável e majestosa, intensidade de mim mesmo, mas também como força constrangedora, invasora, vinda de longe, de fora de mim, sentida como se houvesse entrado em forma de claridade e vento e se espalmado na parede para se constituir a "presentificação" de minha solidão como preço de minha unicidade, para ser potência credora de minha corporeidade e de meu tempo, para ser delatora de minha mortalidade e urgência... Havendo ainda mais um momento, este marcado pela partida dessa luz e dessa sombra, ora suavemente, tornando mais brando o próximo estágio de invariância visual, ora abruptamente e ao som de um baque ventoso, como se essa sombra fosse engolida e, ao mesmo tempo, como se desabasse sobre mim, como se eu quedasse de uma só vez, como se fosse atacado, como se a desapareção dessa sombra fosse a execução repentina de uma cobrança, de um corte, como se ela me levasse consigo, extirpasse-me de mim mesmo, tornando mais tenso o estágio de invariância visual subsequente; o fluxo e refluxo dessa sombra imprimindo ainda, a ela, em cada ciclo, um aspecto de umidade movente e viva na parede

Fonte: elaboração própria.

4.2.2 Síntese e Relação de Categorias

Vale iniciar comparando os resultados de exposição à proposta "1" entre si e com meu próprio processo criativo. O quadro a seguir (Quadro 55) reúne os códigos mais abrangentes e representativos das experiências de Liuce e Dísias com proposta "1" e de minha própria experiência com ela.

Quadro 55 - Códigos mais representativos e abrangentes das experiências com a proposta "1"

Liuce e a proposta "1"

desejando permanecer na experiência em virtude de um “autofortalecimento”, traduzido em autorevisão e coragem, que seria, provavelmente, a fonte do apontamento de um singular; tudo isso fermentado no enfrentamento de uma condição entendida como incerta e temível pela identificação de uma potência sujeitua, oculta e correspondente a um jogo entre ausência e presença; potência calibrada entre desassimilação de companhia e assimilação de uma companhia insolidária; sendo levado, em todo caso, ao inexorável, à verdade, de um sentimento-solidão-imensidão-deserto, seja pela notação da ausência, do vazio, seja pela notação da enorme distância entre si e a eventual companhia, sinalizando, de modo positivo, um possível contato estético com a proposta artística em questão

Dísias e a proposta "1"

sendo conduzido a um sentimento de estar só e amparado ao mesmo tempo; sentimento resultante do jogo entre vulnerabilidade e amparo; vulnerabilidade, muito provavelmente, originada na assimilação de uma potência presencial, subtrativa, constrangedora e nascida da “presentificação” da falta retornada pelo esforço mnemônico-imaginativo - de busca e associação - para interpretar a imagem; potência coincidente com uma sensação de suspense, expectativa, ansiedade, pré-perda, comparável à perda de um filho e pelo combate da qual, muito provavelmente, potências presenciais e solidárias, comparáveis a pessoas benfazejas, dentro de si mesmo, teriam sido forjadas para o amparo, trazendo força, paz, conforto e bem-estar equiparáveis a um paraíso distante e extrafísico e ao nascimento bem-sucedido da própria primogênita, mas atribuídos ao estímulo “luminossoonoroso”; contudo sem conseguirem essas potências solidárias suprimir a tal potência ameaçadora, coexistindo com ela numa dinâmica de sustentação recíproca, já que a vulnerabilidade não se teria extinguido, sinalizando, de modo positivo, um possível contato estético com a proposta artística em questão

O autor e a proposta "1"

ora vendo mais a cortina como cortina, ora mais “psicoimergindo” no mundo nascido dentro dela, o qual era possível “tele ou psico-habitar”; ao vê-la como cortina, enxergando as luminâncias verticais como generalidades de intermitências luminosas diversas e confundindo o conjunto das suaves variações formais dessas luminâncias com um leve balançar da cortina; ao fazer da cortina tela de imersão, ora vendo as verticalidades luminosas como vãos e as sombras como pilares escuros, ora vendo as sombras como vãos e as verticalidades luminosas como pilares, conforme a seguinte dinâmica afetiva: ao ver as luminâncias como pilares, sentindo-me barrado, constrangido, excluído e privado por potências presenciais e austeras e desviando o olhar para os vãos escuros - possivelmente para escapar a elas -, mas, com isso, ao observar esses vazios negros, passando do sentimento de exclusão ao de ausência, falta de companhia, desamparo, abandono... Contudo, depois disso, sendo levado a ver esses vãos escuros como corpos, pilares, e as luzes como vãos, passagens, instante em que esses corpos escuros passavam a ser sentidos como potências presenciais e solidárias, que convidavam à passagem pelos vãos de luz, provocando o desvio do olhar para esses vãos iluminados, momento em que eles se convertiam em potências presenciais, solidárias, acolhedoras, até tornarem-se barreiras hostis novamente, reiniciando esse ciclo perceptivo

Fonte: elaboração própria.

De modo geral, é possível encontrar, nesses códigos, uma gradação de exatidão na descrição da forma com que cada pessoa interpretou, apontou, identificou ou relacionou-se com elementos visíveis ou audíveis da proposta e respondeu, “mnemônico-imaginativamente”, a eles. Em Liuce, nenhum desses elementos foi, sequer, recortado e, muito menos, identificado ou remetido a qualquer referência vivencial ou episódica passada, indicando que um provável esforço mnemônico-imaginativo, do participante, não teria conseguido fechar associações específicas ao contato com a

proposta. Tampouco, há pistas de como ele se teria relacionado imaginativa ou “psicoproprioceptivamente”¹⁹⁴ com ela, isto é, não há, em seu depoimento, qualquer descrição indicativa de relação entre suas próprias dimensões corporais e os elementos “óptico ou ótico-sensibilizantes”¹⁹⁵ da proposta artística. Já os registros de Dísias dão boa ideia do uso de sua memória-imaginação, que pareceu submetida à intensa estimulação até certa altura de sua experiência com a proposta, possibilitando que ele elencasse elementos os mais distintos e desligados, mas sem que nenhum deles se fixasse o suficiente para constituir uma associação ou interpretação mais definitiva de qualquer parte do estímulo correspondente à proposição artística instalada. Também não há sinais de como Dísias teria dirigido uma imaginação engajadora de seu corpo aos elementos visíveis ou audíveis da proposta. Assim, embora, em meu caso com a mesma proposta - tal como em meus casos com as outras propostas -, não tenham sido estabelecidas associações “extra-atuais” ou ultrapassantes de uma identificação elemental, espacial, qualitativa, “quali-icônica”¹⁹⁶, fica claro o estabelecimento de uma relação “psicoproprioceptiva” com o observado, que, na proposta “1”, guiou uma interpretação extremamente movediça e variante dele, num jogo em que luz e sombra trocavam, continuamente, entre ser matéria e ser vazio, ser obstáculo e ser passagem, enquanto minha imaginação somática transitava entre estacar diante delas e sentir-me convidado a passar por elas. Dessa forma, é possível dizer que a exatidão no entendimento do esforço interpretativo, sensório, mnemônico e “sensi-imaginativo”, frente aos elementos sensórios (visíveis e audíveis) da proposta, cresceria partindo de Liuce, passando por Dísias, até mim, sendo possível dizer que: na consideração dos elementos sensórios (visíveis e audíveis) da proposta artística, Liuce, Dísias e eu estaríamos apresentando nenhuma associação “extra-atual” ou ultrapassante de uma identificação “quali-icônica”; Dísias e eu estaríamos dando referências de um intenso funcionamento ou estimulação da “mnemoimaginação”; eu estaria dando referências de uma relação “psicoproprioceptiva” guiante de uma interpretação extremamente movediça e variante dos elementos sensórios, num jogo em que luz e sombra trocavam, continuamente, entre ser matéria e ser vazio, ser obstáculo e ser passagem, enquanto a imaginação somática transitava entre estacar diante delas e se sentir convidado a passar por elas.

¹⁹⁴ Psico, do grego *psukhê*: vida espírito (PRIBERAM, 2013). Proprioceptivo: relativo à “sensibilidade da posição, deslocamento, equilíbrio, peso e distribuição do próprio corpo e das suas partes” (PRIBERAM, 2013). “Psicoproprioceptivo” quer, então, falar da relação espírito e sensibilidade corporal.

¹⁹⁵ Óptico, do grego *optikós*, referindo-se à visão. Ótico, do grego *otikós*, referindo-se à audição (PRIBERAM, 2013). “Óptico ou ótico-sensibilizante” quer, então, dizer sensibilizador da visão ou da audição.

¹⁹⁶ Uma identificação “quali-icônica” seria aquela em que um elemento seria identificado puramente a partir de suas qualidades, como Santaella (1994, p.159-162) deixa entender.

Passando a uma consideração dos afetos, tomemos, agora, alguns trechos específicos, recortados dos códigos sintetizados para as experiências com a proposta "1" e colocados no quadro a seguir (Quadro 56).

Quadro 56 - Trechos de códigos mais representativos e abrangentes das experiências com a proposta "1" - trechos sugestivos de afetos ou sentimentos de empoderamento

<p>Liuce e a proposta "1"</p> <p>desejando permanecer na experiência em virtude de um "autofortalecimento", traduzido em autorevisão e coragem, que seria, provavelmente, a fonte do apontamento de um singular....</p>
<p>Dísias e a proposta "1"</p> <p>.... potências presenciais e solidárias, comparáveis a pessoas benfezas, dentro de si mesmo, teriam sido forjadas para o amparo, trazendo força, paz, conforto e bem-estar equiparáveis a um paraíso distante e extrafísico e ao nascimento bem-sucedido da própria primogênita, mas atribuídos ao estímulo "luminossonoro"....</p>
<p>O autor e a proposta "1"</p> <p>.... Contudo, depois disso, sendo levado a ver esses vãos escuros como corpos, pilares, e as luzes como vãos, passagens, instante em que esses corpos escuros passavam a ser sentidos como potências presenciais e solidárias, que convidavam à passagem pelos vãos de luz, provocando o desvio do olhar para esses vãos iluminados, momento em que eles se convertiam em potências presenciais, solidárias, acolhedoras....</p>

Fonte: elaboração própria.

Em todos esses trechos, há algo que ampara alguma forma de bem-sentir, pacificação ou empoderamento dos participantes. Liuce desejou permanecer na experiência porque ela lhe teria fortalecido, proporcionado coragem. Dísias teria sido guarnecido com amparo, conforto, paz e força. Por último, eu mesmo vi-me acolhido e encorajado a passar entre estruturas. É possível dizer então que Liuce, Dísias e eu estaríamos: sendo levados a alguma forma ou instante de afeto ou sentimento empoderador.

Esses afetos, em minha experiência e na de Dísias, parecem motivados pelo apontamento de potências presenciais e solidárias, mas com a diferença de que, enquanto as aponto nas verticalidades umbráteis e lúcidas da imagem formada na cortina, Dísias consegue apontá-las apenas dentro de si mesmo e, de forma indireta, nas luzes¹⁹⁷. Olhando apenas os segmentos de códigos do quadro anterior, seria fácil ser levado a pensar que a experiência de Liuce não teria contado com esse tipo de potência. Para ver que isso não é verdadeiro, basta lembrar os códigos completos ou ampliar os segmentos de sínteses em análise com os trechos sublinhados no próximo quadro (Quadro 57).

¹⁹⁷ Lembremos que o participante atribuiu o bem-estar a essas presenças e as atribuiu também à luz. Vide código primário de Dísias no Quadro 49: "definindo também a luz do estímulo como ofertante da paz sentida". Isso parece permitir certo acolhimento das luzes com essas presenças.

Quadro 57 - Trechos de códigos mais representativos e abrangentes das experiências com a proposta "1" – trechos, em destaque, sugestivos de potências presenciais

Liuce e a proposta "1"

desejando permanecer na experiência em virtude de um “autofortalecimento”, traduzido em autorevisão e coragem, que seria, provavelmente, a fonte do apontamento de um singular; tudo isso fermentado no enfrentamento de uma condição entendida como incerta e temível pela identificação de uma potência sujeitual, oculta e correspondente a um jogo entre ausência e presença; potência calibrada entre desassimilação de companhia e assimilação de uma companhia insolidária....

Dísias e a proposta "1"

.... vulnerabilidade, muito provavelmente, originada na assimilação de uma potência presencial, subtrativa, constrangedora e nascida da “presentificação” da falta retornada pelo esforço mnemônico-imaginativo- de busca e associação - para interpretar a imagem; potência coincidente com uma sensação de suspense, expectativa, ansiedade, pré-perda, comparável à perda de um filho e pelo combate da qual, muito provavelmente, potências presenciais e solidárias, comparáveis a pessoas benfazejas, dentro de si mesmo, teriam sido forçadas para o amparo, trazendo força, paz, conforto e bem-estar equiparáveis a um paraíso distante e extrafísico e ao nascimento bem-sucedido da própria primogênita, mas atribuídos ao estímulo “luminossônico”; contudo sem conseguirem essas potências solidárias suprimir a tal potência ameaçadora, coexistindo com ela numa dinâmica de sustentação recíproca, já que a vulnerabilidade não se teria extinguido....

O autor e a proposta "1"

ao ver as luminâncias como pilares, sentindo-me barrado, constrangido, excluído e privado por potências presenciais e austeras e desviando o olhar para os vãos escuros - possivelmente para escapar a elas -, mas, com isso, ao observar esses vazios negros, passando do sentimento de exclusão ao de ausência, falta de companhia, desamparo, abandono... Contudo, depois disso, sendo levado a ver esses vãos escuros como corpos, pilares, e as luzes como vãos, passagens, instante em que esses corpos escuros passavam a ser sentidos como potências presenciais e solidárias, que convidavam à passagem pelos vãos de luz, provocando o desvio do olhar para esses vãos iluminados, momento em que eles se convertiam em potências presenciais, solidárias, acolhedoras, até tornarem-se barreiras hostis novamente, reiniciando esse ciclo perceptivo

Fonte: elaboração própria.

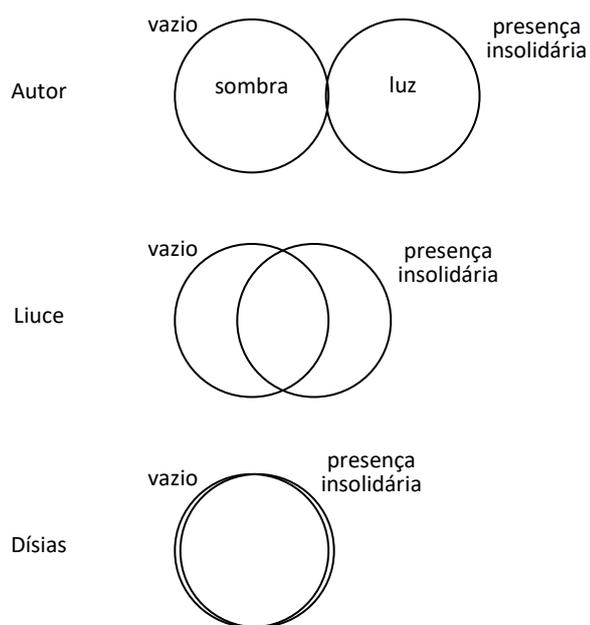
Nota: em destaque, o acréscimo relativamente ao quadro imediatamente anterior.

Essa extensão na consideração dos códigos permite lembrar que também haveria uma potência presencial e motivadora dos afetos empoderadores na experiência de Liuce, contudo, diferentemente dos outros casos com a proposta "1", ela não seria solidária ou acolhedora, mas o contrário. Além disso, não chegou a ser apontada pelo próprio participante, tendo sido apurada apenas pelas perturbações em seu depoimento. Essa extensão permite ainda lembrar que as outras experiências seriam também permeadas por potências insolidárias, austeras ou ameaçadoras. Nesse sentido, a outra diferença entre elas é que, enquanto se fez mister, comigo e Dísias, a apuração de potências solidárias para motivar o empoderamento, com Liuce, esse empoderamento parece ter advindo como reação a um afeto diminutivo, restritivo, injuriante, de temor, instigado, ou por uma desassimilação de companhia, ou pela assimilação de uma potência presencial ou companhia insolidária.

Como é possível observar, no acréscimo de código em consideração, realizado no quadro anterior, minha experiência e a de Dísias também contariam com afetos diminutivos: enquanto Liuce

se teria visto com a incerteza e o temor, Dísias ter-se-ia visto com a ansiedade e a possibilidade da perda; e eu, com a exclusão, o desamparo e o abandono. Todos esses afetos parecem forjados na assimilação de potências presenciais e insolidárias ou na completa desassimilação de companhia; esta última podendo também ser entendida como apuração do vazio. Nesse sentido, é interessante como, nas experiências, o vazio e a presença insolidária parecem duas faces de uma mesma moeda, ou, numa imagem melhor, um sistema binário de elementos que orbitariam um em torno do outro, distanciando-se ou fundindo-se ao longo da experiência. Enquanto, em Liuce, esses elementos parecem mais distanciados; e sua alternância, mais evidente em seu depoimento; em Dísias, eles parecem mais fusionados e praticamente coincidentes, como se o nada ou insucesso associativo de sua memória-imaginação tivesse ganhado presença por uma intensa condesação emocional ligada ao esforço ou busca associativa. Já, em meu caso, eles parecem ainda mais dissociados que em Liuce, pois assinalo um - a presença hostilizante - na luz e outro - o vazio - na sombra, havendo ainda diferença entre os afetos dirigidos a um e a outro, apesar de semelhantes e diminutivos: frente à luz que me segregava, me impedia, posso falar de uma espécie de constrangimento ou tensão respeitosa, de aprumo solene e consternado de quem era visto, examinado, ao passo que, ante o buraco da sombra, predominava o desespero e a descompostura de quem não tinha a quem recorrer, de quem não devia mais nada a ninguém. A figura a seguir (Figura 78) busca ilustrar a relação: apuração do nada versus assimilação de potência presencial e insolidária.

Figura 78 - Relação apuração do nada (desassimilação de companhia) versus assimilação de potência presencial e insolidária



Fonte: elaboração própria.

A sustentação de todas essas experiências com a proposta "1" parece firmada no contrapeso recíproco acordado entre afetos diminutivos e afetos de empoderamento, entre forças insolidárias -

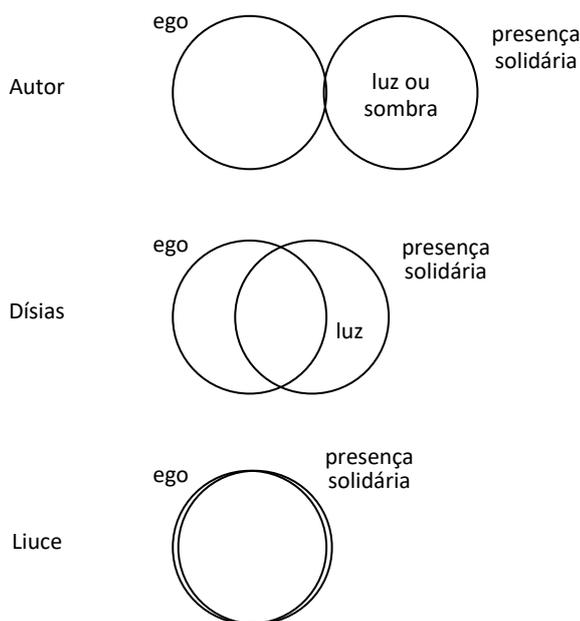
como o próprio vazio - e forças solidárias. Como visto, teria sido no enfrentamento de uma situação ou potência hostil que Liuce teria forjado sua força e coragem; e Dísias, invocando potências de amparo. Mais que isso: apenas pela manutenção dessa hostilidade, as fibras ou potências de empoderamento poderiam levantar-se e ser sentidas, assim como a força de uma corda só poderia ser vista pela tensão que se lhe aplicasse. Se, nas experiências de Liuce e Dísias, parece evidente o início pela hostilização, em meu caso, não sei dizer se teria começado pela ponta hostil ou acolhedora da experiência, posso dizer apenas que houve um trânsito contínuo entre elas.

Como vimos, em minha experiência, há um apontamento tanto das forças insolidárias quanto das forças solidárias, ao passo que, em Dísias, apenas as forças solidárias foram apontadas, permanecendo a força insolidária oculta, mas perturbante. Já, em Liuce, nenhuma dessas forças foi apontada e, na verdade, apenas a perturbação de uma potência presencial e insolidária parece evidente. Enquanto, em minha experiência e na de Dísias, tanto os afetos diminutivos quanto empoderadores ligam-se a potências presenciais - respectivamente insolidárias e solidárias - , em Liuce, todos os afetos parecem ter apenas uma potência presencial insolidária como opção de correspondência. No entanto, com base nos outros casos, seria razoável pensar que, assim como os afetos diminutivos teriam derivado da assimilação de uma força hostil ou “contraegóica”¹⁹⁸, os afetos de empoderamento teriam tido origem numa força “pró-egóica”¹⁹⁹. Evidentemente, acreditar na calibração de forças mencionada no parágrafo anterior implica em assumir essa força, que, de fato, parece coincidente com o próprio afeto empoderador de Liuce: sua coragem. Nesse sentido, surge a questão: essa força poderia ser entendida como algum tipo de potência presencial como nos outros casos? Minha resposta é: sim, mas apenas se entendermos essa potência como reforço da própria presença de Liuce, como reforço de si mesmo. Nesse caso, assim como foi possível falar de gradientes de coincidência ou dissociação entre o vazio e uma potência presencial e insolidária, parece também possível falar desses mesmos gradientes entre o “eu” e uma potência presencial e solidária. A própria forma de apontamento dessa potência, em cada caso, parece fornecer um *ranking* dessa dissociação. Lembremos que Liuce não apontou essa potência, ao passo que Dísias a apontou, mas dentro de si mesmo - e, indiretamente, nas luzes -, enquanto, em minha experiência, fiz esse apontamento nos elementos sensoriais da proposta artística. Ou seja, haveria uma dissociação crescente entre essa potência e o ego, de Liuce para Dísias e de Dísias para mim. Assim, é ainda possível observar uma interessante simetria teórica: o vazio estaria para a potência presencial e insolidária como o “eu” estaria para a potência presencial e solidária. A figura a seguir (Figura 79) busca esquematizar a relação “reforço do ego versus assimilação de potência presencial e solidária”.

¹⁹⁸ Contra o ego, contra si mesmo.

¹⁹⁹ A favor do ego, a favor de si mesmo.

Figura 79 - Relação reforço do ego versus assimilação de potência presencial e solidária



Fonte: elaboração própria.

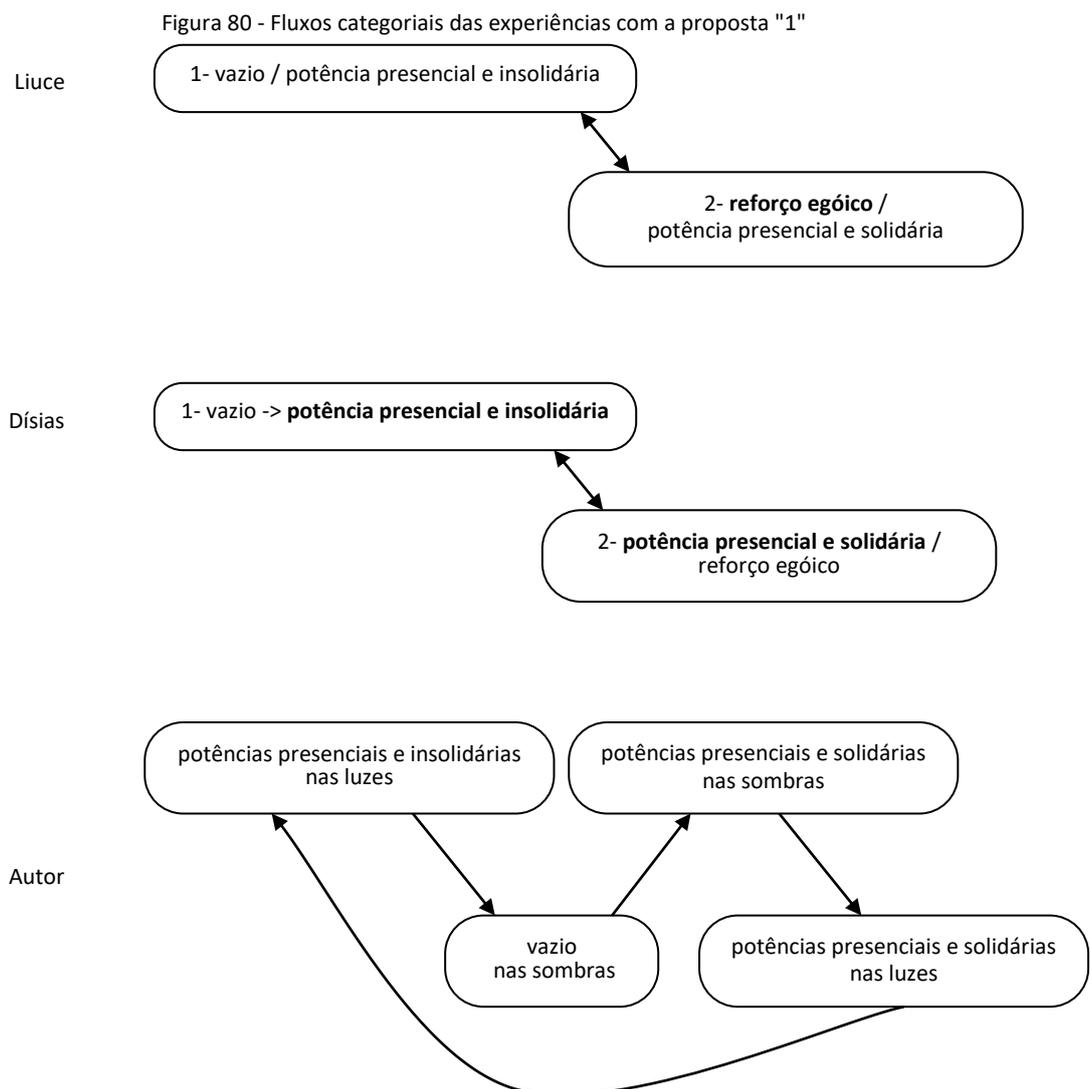
Assim, as experiências com a proposta "1" parecem permitir a apuração de categorias muito interessantes que carecem ser organizadas: forças "pró-egóicas" versus forças "contraegóicas", potências presenciais e solidárias versus potências presenciais e insolidárias, ego²⁰⁰ versus vazio, afetos diminutivos versus afetos empoderadores. A sustentação dessas experiências parece encontrar seu piso na calibração dessas categorias. Os afetos empoderadores parecem emergir da notação de forças "pró-egóicas", isto é, de apoio a si mesmo, duplicação de si mesmo, localizáveis numa extensão entre o "eu" e uma ou mais potências presenciais, solidárias, acolhedoras, hospitaleiras; potências apontáveis ou apenas perturbantes. Já os afetos diminutivos, subtrativos ou castradores parecem advir da apuração de forças "contraegóicas" ou hostis, ou seja, de combate ou

²⁰⁰ Freud (1923-1925/s.d., p. 7-35, 103) parece ver o ego como centro da consciência e o administrador de três estímulos fundamentais: o mundo externo e seus objetos, a libido do id e a autoridade do superego. Segundo o autor, o ego tenta "efetuar mediação entre o mundo e o id, tornar o id dócil ao mundo e, por meio de sua atividade muscular, fazer o mundo coincidir com os desejos do id" (FREUD, 1923-1925/s.d., p. 34), de modo que "o ego evolui da percepção para o controle dos instintos, da obediência a eles para a inibição deles" (FREUD, 1923-1925/s.d., p. 33). Nesse processo, o ego vai se formando e fortalecendo a partir de identificações pelas quais transfere, para si mesmo, a libido projetada pelo id nos objetos do mundo, ou seja, essas identificações tomam o lugar dos objetos de desejo do id. A primeira dessas abdições do id corresponde ao abandono dos pais enquanto objetos de desejo por meio de uma identificação especial que forma o superego, o modo pelo qual a autoridade dos pais é introjetada. Assim, o superego "constitui uma lembrança da antiga fraqueza e dependência do ego, e o ego maduro permanece sujeito à sua dominação" (FREUD, 1923-1925/s.d., p. 29). Mas o superego não exerce apenas a função de censor, ele também preenche a função de proteger e salvar que, um dia, foi preenchida pelos pais e, mais tarde, segundo o autor, pela "Providência" ou "Destino", de modo que, para o ego, viver significa o mesmo que ser amado pelo superego. Freud lembra que, na neurose obsessiva e na melancolia, o processo de identificação pelo qual o ego induz o id a deixar seus objetos de desejo, assumindo o controle da libido, faz com que o superego aumente sua severidade contra o ego. O autor explica que, no caso da melancolia, pode advir um medo da morte oriundo de um abandono do ego por si mesmo por se sentir odiado e perseguido pelo superego em vez de amado. Freud deixa entender que, nesse caso, "quando o ego se encontra num perigo real excessivo, que se acredita incapaz de superar por suas próprias forças [...] vê desertado por todas as forças protetoras e se deixa morrer" (FREUD, 1923-1925/s.d., p. 35).

negação de si mesmo, identificáveis numa faixa entre o nada, o vazio, a completa desassimilação de companhia, e uma ou mais potências presenciais insolidárias, austeras, ameaçadoras; potências também apontáveis ou somente perturbantes. Tudo isso faz perguntar se essas potências presenciais não seriam próprias da interface ou ficção entre o “eu” e o “não eu” ou mundo-objeto na experiência estética, como desdobramentos, ora de mim na direção do mundo, ora do mundo em minha direção, como se fosse possível falar de um gradiente com escalas como: “eu”, potência presencial e solidária, potência presencial e insolidária, vazio; escalas que só poderiam ser percorridas a partir de um descolamento ou distância de si mesmo, que encontraria seus extremos, de um lado, como reforço de si, recolocação de si em si mesmo, máxima proximidade de si, ponta mais hospitaleira desse gradiente, e, de outro, como o nada ou o vazio, máxima desassimilação de qualquer companhia, máxima distância de qualquer um e de si mesmo, ponta mais hostil dessa escala. O interessante é que, em nenhum dos casos, haveria uma passagem direta do “eu” para o vazio ou vice-versa, figurando as potências presenciais como interfaces aparentemente necessárias a esse trânsito. Ademais essas categorias parecem encontrar alguma ressonância em classes freudianas. Se, em Freud (1923-1925/s.d., p. 7-35, 103), é por meio da identificação que o ego se transforma, introjeta, em si, elementos externos visados pelo id, redirecionando a libido ou amor por eles para si mesmo, isto é, incrementando a si mesmo, é possível associar a identificação, a proteção ou amor do superego, a censura ou severidade do superego e o abandono do ego pelo superego respectivamente às seguintes categorias apuradas nas experiências com a proposta "1": o reforço de si mesmo, a potencia presencial solidária, a potencial presencial insolidária e o vazio ou desassimilação de companhia. Mas, enquanto, em Freud, a identificação aparece como instrumento do ego que, ao transformar a libido do id pelos objetos e absorvê-la, chama sobre si a agressividade do superego, em Liuce e Dísias, ao menos, parece que uma agressividade do superego antecederia e fundaria a necessidade de uma identificação, senão de um deslocamento do papel censor do superego para sua face mais tutelar. Assim, as reflexões sobre o último acréscimo de código em consideração permite sintetizar que: Liuce, Dísias e eu estaríamos sendo levados a alguma forma ou instante de afeto ou sentimento empoderador pela emergência de forças “pró-egóicas” (apreendidas como: reforço de si mesmo, não apontado, no caso de Liuce, potências presenciais, solidárias e apontadas em elementos “sensi-imaginados”, localizados dentro de si mesmo, no caso de de Dísias, mas apontadas em elementos sensórios - “visoaudíveis” - da proposta artística em meu caso). Estaríamos ainda sendo levados a alguma forma ou instante de afeto ou sentimento diminutivo ou restritivo, pela emergência de forças “contraegóicas”(apreendidas como: vazio, nada, desassimilação de companhia, no meu caso e no de Liuce, potências presenciais, insolidárias e não apontadas, no caso de Liuce e Dísias, mas apontadas em elementos sensórios - “visoaudíveis”- da proposta artística

em meu caso). Além disso: Liuce, Dísias e eu estaríamos equilibrando a experiência entre afetos empoderadores mais forças “pró-egóicas” e afetos diminutivos ou restritivos mais forças “contraegóicas”; e Liuce e Dísias, tendo os sentimentos ou afetos empoderadores e forças “pró-egóicas” motivadas por reação aos afetos ou sentimentos diminutivos ou restritivos e forças “contraegóicas”.

A próxima figura (Figura 80) busca dar conta de uma representação dos fluxos categoriais das experiências com a proposta "1".



Fonte: elaboração própria.

Notas: os números indicam a ordem emergencial das categorias nas experiências pertinentes antes do início da provável intercalação contínua entre essas categorias ao longo de cada experiência; intercalação indicada por setas de pontas duplas entre as categorias nos diagramas correspondentes. A ausência de números indica o desconhecimento dessa ordem emergencial na experiência pertinente. "/" separa categorias entendidas como praticamente fusionadas na experiência, estando, em negrito, aquela predominante em relação ao seu par dentro da mesma caixa de texto. "->" indica o entendimento de que a primeira categoria do par, dentro da mesma caixa de texto, teria levado à segunda antes de se acoplar a ela.

Vejamos o que ainda é possível extrair do restante do código sintetizado para cada um dos espectadores da proposta "1". Tomemos o acréscimo de código em análise, representado pelos trechos sublinhados no quadro a seguir (Quadro 58), em conjugação com os trechos em itálico, já anteriormente adicionados, mas eventualmente ainda não examinados ou já examinados, mas ainda úteis na síntese das próximas categorias junto aos trechos sublinhados.

Quadro 58 - Trechos de códigos mais representativos e abrangentes das experiências com a proposta "1"

Liuze e a proposta "1"

desejando permanecer na experiência em virtude de um *"autofortalecimento"*, traduzido em autorevisão e coragem, que seria, provavelmente, a fonte do apontamento de um singular; tudo isso fermentado no enfrentamento de uma condição entendida como incerta e temível pela identificação de uma potência sujeitual, oculta e correspondente a um jogo entre ausência e presença; potência calibrada entre desassimilação de companhia e assimilação de uma companhia insolidária; sendo levado, em todo caso, ao inexorável, à verdade, de um sentimento-solidão-imensidão-deserto, seja pela notação de ausência, do vazio, seja pela notação da enorme distância entre si e a eventual companhia

Dísias e a proposta "1"

sendo conduzido a um sentimento de estar só e amparado ao mesmo tempo; sentimento resultante do jogo entre vulnerabilidade e amparo; vulnerabilidade, muito provavelmente, originada na assimilação de uma potência presencial, subtrativa, constrangedora e nascida da "presentificação" da falta retornada pelo *esforço mnemônico-imaginativo - de busca e associação - para interpretar a imagem; potência coincidente com uma sensação de suspense, expectativa, ansiedade, pré-perda, comparável à perda de um filho e pelo combate da qual, muito provavelmente, potências presenciais e solidárias, comparáveis a pessoas benfazejas, dentro de si mesmo, teriam sido forjadas para o amparo, trazendo força, paz, conforto e bem-estar equiparáveis a um paraíso distante e extrafísico e ao nascimento bem-sucedido da própria primogênita*, mas atribuídos ao estímulo "luminossonoro", contudo sem conseguirem essas potências solidárias suprimir a tal potência ameaçadora, coexistindo com ela numa dinâmica de sustentação recíproca, já que a vulnerabilidade não se teria extinguido....

O autor e a proposta "1"

ora vendo mais a cortina como cortina, ora mais "psicoimergindo" no mundo nascido dentro dela, o qual era possível "tele ou psico-habitar"; ao vê-la como cortina, enxergando as luminâncias verticais como generalidades de intermitências luminosas diversas e confundindo o conjunto das suaves variações formais dessas luminâncias com um leve balançar da cortina; ao fazer da cortina tela de imersão, ora vendo as verticalidades luminosas como vãos e as sombras como pilares escuros, ora vendo as sombras como vãos e as verticalidades luminosas como pilares, conforme a seguinte dinâmica afetiva: ao ver as luminâncias como pilares, sentindo-me barrado, constrangido, excluído e privado por potências presenciais e austeras e desviando o olhar para os vãos escuros - possivelmente para escapar a elas -, mas, com isso, ao observar esses vazios negros, passando do sentimento de exclusão ao de ausência, falta de companhia, desamparo, abandono... *Contudo, depois disso, sendo levado a ver esses vãos escuros como corpos, pilares, e as luzes como vãos, passagens, instante em que esses corpos escuros passavam a ser sentidos como potências presenciais e solidárias que convidavam à passagem pelos vãos de luz, provocando o desvio do olhar para esses vãos iluminados, momento em que eles se convertiam em potências presenciais, solidárias, acolhedoras, até tornarem-se barreiras hostis novamente, reiniciando esse ciclo perceptivo*

Fonte: elaboração própria.

Nota: sublinhado, o acréscimo relativamente ao quadro imediatamente anterior. Em itálico, trechos já anteriormente adicionados capazes de auxiliar a próxima síntese de categorias junto aos trechos sublinhados.

Tomando o trecho de Liuze, em destaque no quadro, deparamo-nos com a inexorabilidade, a solidão, a imensidão e o "deserto" como amálgama correspondente a sentimento derivado da assimilação do nada ou de uma potência de companhia insolidária. Nesse sentido, restaria a essa solidão ser entendida como separação ou distância espiritual entre essa potência e o participante ou como apreensão do nada enquanto ausência ou distância pura e máxima. Lembremos que a codificação do termo "inexorável" foi inspirada pelo depoimento de Liuze acerca de se sentir

absolutamente só, sem recurso, sem volta, na experiência. Dessa forma, sua solidão parece poder ser entendida como algo semelhante a meu desamparo ou abandono ante a percepção das sombras como completo nada, permitindo, assim, ver meu próprio desamparo como uma forma de solidão tão agressiva quanto a de Liuce, já que também me vi, ora desolado ante o vazio das sombras, ora consternado e excluído ante a censura das barreiras presenciais e luminosas. Quanto a Dísias, apesar ter falado em solidão apenas num sentido positivo, é possível apurar que, sendo seu constrangimento, ansiedade, vulnerabilidade e pré-perda também provenientes da assimilação de um vazio e/ou potência de companhia ameaçadora, sua experiência corresponderia, igualmente, a uma vivência de solidão como distanciamento ou separação combativa. Assim, o código já sintetizado anteriormente pode ser reformulado dizendo que Liuce, Dísias e eu estaríamos sendo levados a alguma forma ou instante de afeto ou sentimento diminutivo ou restritivo (como: vulnerabilidade e perda, no caso de Dísias, desamparo, abandono e desolação, em meu caso e no de Liuce, ante a consideração das sombras como vãos em meu caso, além de consternação e exclusão ante a consideração das luzes como barreiras também em meu caso); tudo isso pela emergência de forças “contraegóicas” (apreendidas como: vazio, nada, desassimilação de companhia, no meu caso e no de Liuce, potências presenciais, insolidárias e não apontadas, no caso de Liuce e Dísias, mas apontadas em elementos sensoriais - visoaudíveis” - da proposta artística em meu caso); forças “contraegóicas” pela interação com as quais a solidão seria sugerida como distanciamento ou separação combativa, agressiva, em todo caso.

Já Dísias, lembremos, comparou sua experiência a estar só num paraíso, amparado por forças invisíveis apontadas dentro de si mesmo. Portanto, sua solidão teria também o estatuto de uma generosidade, que constituiria, aliás, o próprio modo pelo qual se confessou sozinho. Isso faz perguntar se haveria, na experiência de Liuce e na minha, algo de generoso em nossas solidões ou se um eventual traço de generosidade, em nossas experiências, constituiria solidão. De fato, como examinado, esse traço pode ser notado na relação com forças “pró-egóicas”, como alguma via de autoamor: Liuce deixou entender que deveria o alcance da força, coragem e singularidade à agressividade de sua solidão; em meu caso, se não consigo determinar a força precursora, não deixo de notar a simetria e a calibração entre uma força que me segregava e outra que me convidava e recebia. O simétrico de entender a solidão como distância ou banimento na relação com forças “contregóicas” não seria vê-la como proximidade ou união na relação com forças “pró-egóicas”? Nesse caso, a força dessa união não implicaria uma espécie de afastamento de todo o resto “extrarrelacional”? Esse afastamento não estaria expresso na já codificada “falta de associação ‘extra-atual’ ou ultrapassante de uma identificação ‘quali-icônica’”, isto é, no fato de as eventuais referências serem, no máximo, recursos explicativos do instante de entrevista, completamente

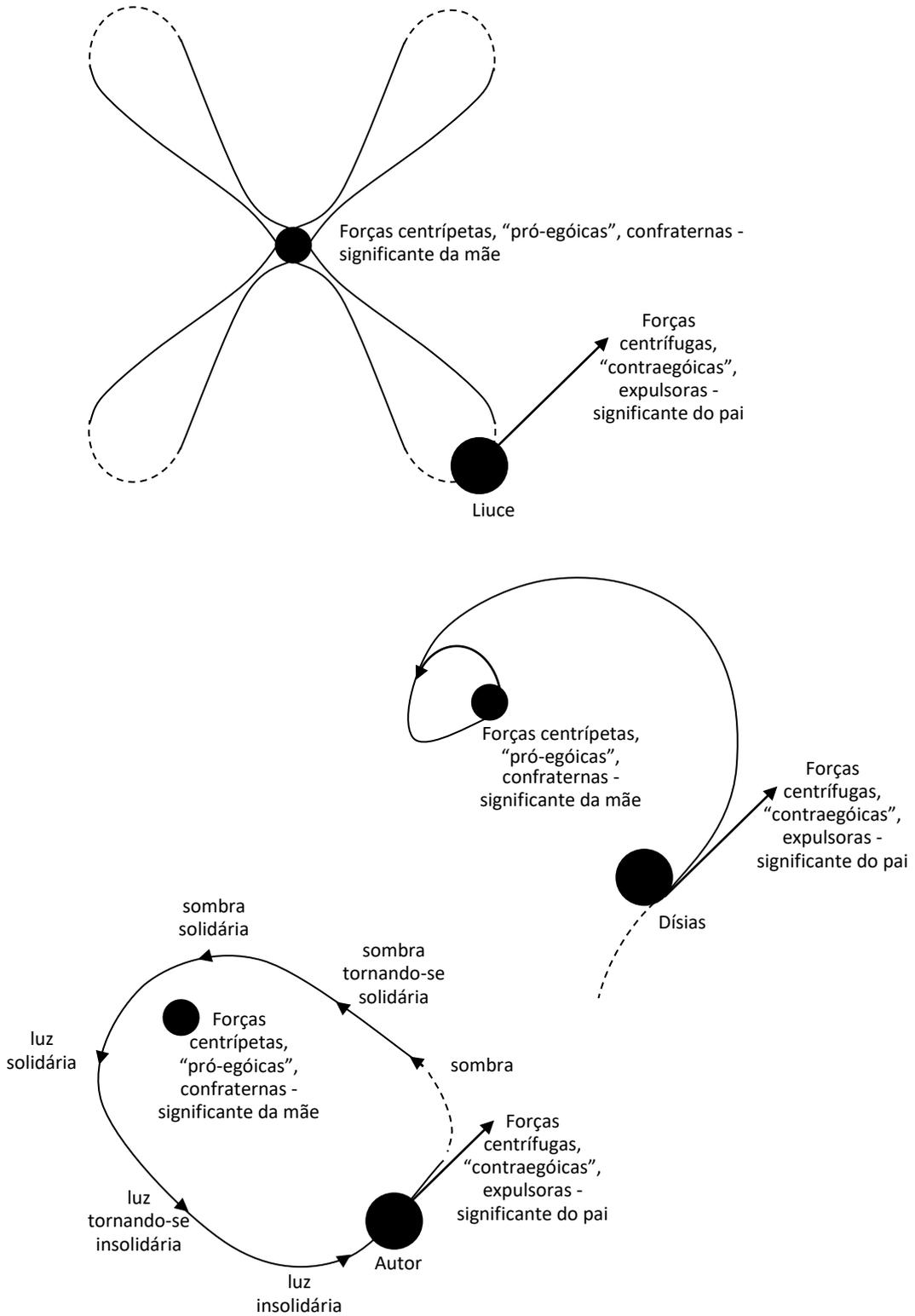
“extraexperenciais”? Assim, ao passo que haveria uma solidão combativa no sentido de uma separação com uma força expulsora e superlativa, na experiência, capaz de adquirir o valor de mundo ou ser o próprio mundo, podendo fazer, dessa separação, um embate com o vazio, haveria também uma solidão generosa no sentido de transformar essa separação na blindagem ou privacidade necessária à união com uma força confraterna e também superlativa, apta a assumir o valor de si mesmo ou verter-se em si, quem sabe, fazendo de si mesmo o próprio mundo ou reencontrando o caminho para o mundo através de si²⁰¹. Nisso, posso ver também um traço de generosidade nessa solidão. Dessa forma, o código já sintetizado anteriormente pode ser reformulado dizendo que Liuce, Dísias e eu estaríamos sendo levados a alguma forma ou instante de afeto ou sentimento empoderador (como: força, coragem e singularidade, no caso de Liuce, amparo, no caso de Dísias, acolhimento em meu caso); tudo isso pela emergência de forças “pró-egóicas” (apreendidas como: reforço de si mesmo, não apontado, no caso de Liuce, potências presenciais, solidárias e apontadas em elementos “sensi-imaginados”, localizados dentro de si mesmo e, indiretamente, na luz, no caso de Dísias, mas apontadas em elementos sensoriais - “visoaudíveis”- da proposta artística em meu caso); forças “pró-egóicas” pela interação com as quais a solidão seria sugerida como aproximação ou união privativa, repositiva, generosa, em todo caso.

Pensando na oposição entre forças “pró-egóicas” e “contraegóicas” apuradas nas fruições com a proposta "1", pergunto-me se a experiência estética não poderia ser compreendida como alguma forma de revivência da superação do complexo de Édipo, superação pela qual, como Freud (1923-1925/s.d., p. 7-35) deixa entender, seriam produzidas uma identificação paterna e uma identificação materna, ambas formantes do superego, estrutura pela qual o indivíduo poderia destinar tanto amor e proteção quanto ódio e censura a si mesmo. O superego freudiano parece ser o "grande Outro" de Jacques Lacan (apud TEIXEIRA, 2005, p. 79-82), algo como um composto de significantes recebidos da mãe e do pai. No chamado estágio do espelho, na internalização da figura da mãe, seria criada a imagem, o significante, daquilo que se desejaria verdadeiramente. Seria criado algo como um "grande Outro" inesquecível, que seria buscado para sempre, algo como um desejo da mãe. Com o que o autor chama de metáfora paterna ou o significante do pai, surgiria um "grande Outro" que retiraria a criança da mãe, do mundo natural, para ingressar no mundo cultural, algo como uma castração simbólica. Contudo o desejo da mãe constituiria o recalque originário, insistiria em se representar compulsivamente, constituindo a dimensão pulsional, do desejo. Assim, não seria difícil associar a identificação materna ou desejo da mãe às forças “pró-egóicas” e a identificação ou

²⁰¹ Peço licença, ao leitor, para deixar esse trecho em negrito simplesmente por ter gostado muito dele, por sentir que, nele, consegui expressar, em palavras, algo que me ronda desde sempre, por sentir que isso é extensível ao outro, que esse trecho reflete uma verdade de momentos importantes da experiência e da constituição psíquica humanas.

metáfora paterna às forças “contraegóicas”; forças admiráveis em todo caso. Dessa forma, a experiência estética poderia ser pensada como dinâmica orbital em que interviriam essas forças. Nesse sentido, o espectador estaria submetido a uma espécie de equilíbrio entre forças centrípetas e forças centrífugas, em que as forças “pró-egóicas” poderiam ser equiparadas a forças centrípetas, atraentes, maternais; e as forças “contraegóicas”, comparadas a forças centrífugas, expulsoras, paternais. Assim, a sustentação ou duração da experiência estética dependeria da adequada temporalização, calibração, relação, entre essas forças. Não que essa órbita hipotética devesse ser fixa. Ela poderia variar ao longo da experiência, ora trazendo o espectador mais para o centro (mãe), ora lançando-o mais para fora (pai), como no movimento anadiômeneo de que fala Didi-Huberman (1998, p. 33) ou como na sucessão ritmada de fases que Dewey (2008, p. 63-65, 190) aponta para a experiência estética, mas sem chegar a esse centro nem escapar para fora pela tangente, casos que constituiriam uma imagem de cessação da experiência. Isso faz perguntar se a potência estética da experiência equivaleria a sua durabilidade e se elas estariam na qualidade de interação dessas forças, que deveriam, então, ser alvo do empenho artístico. Especificamente com Liuce e Dísias, a experiência parece ter iniciado pela aplicação das forças centrífugas, segregantes, expulsoras, mas como se elas tivessem trazido, inoculada em si, a semente das forças centrípetas, confraternas, atraentes, germinada a tempo de evitar a aceleração e o naufrágio estético da experiência pela intensificação das forças expulsoras. Seria como se tivesse bastado hostilizar o espectador para que ele reagisse conclamando, em si, forças hospitaleiras. Assim, pergunto-me se o trabalho do artista poderia reduzir-se a um projeto de hostilização, apesar de não saber determinar se minha própria experiência com a proposta artística em questão teria começado pelo combate. Ainda a questão sobre a forma introdutória da experiência estética remete à questão sobre sua finalização. Como teriam sido encerradas as experiências com a proposta “1”? De minha parte, posso dizer que, sempre que tive de abandonar a fruição, muito mais por força do tempo e do compromisso com a vida ordinária, estava sempre em plena órbita. Mas e Liuce e Dísias? Estariam ainda em órbita quando me chamaram para dar início à entrevista? Estaria Dísias já confortável na parte nuclear da órbita encerrada? Parece ter sido do que tentou me convencer, mas não conseguiu. Já Liuce parecia ainda deslizar sobre uma órbita em rosácea, com variações extremas e ágeis entre o núcleo e a borda, entre si mesmo e o vazio. A figura (Figura 81) a seguir busca ilustrar prováveis esquemas orbitais traçados pela relação de forças identificadas nas experiências com a proposta “1”.

Figura 81 - Esquemas orbitais prováveis traçados pela relação de forças nas experiências com a proposta "1"



Fonte: elaboração própria.

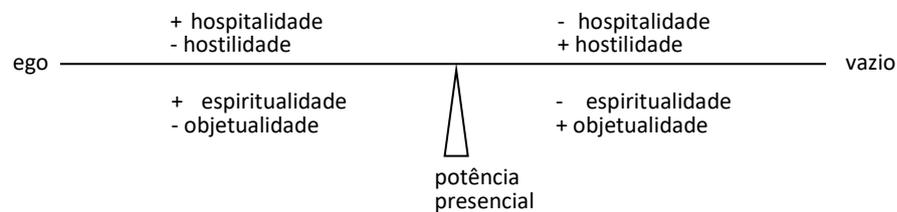
Nota: linhas tracejadas representando trechos de risco ou tangência com o vazio: em Liuce, esses trechos teriam-se intercalado, rapidamente, com os de reforço egóico, próximos ao centro; com Dísias, esse risco seria mais pertinente ao início da experiência; em meu caso, o mesmo risco corresponderia ao trecho de enfrentamento das sombras como ocos.

A órbita da experiência de Liuce é ilustrada como uma trajetória de extremos e variações ágeis - como que na forma de uma espécie de libélula ou donzelinha com as asas bem abertas -, em que, ora o participante quase abandonaria a órbita na direção do vazio, ora se tornaria um com a força confraterna representada no centro. A órbita da experiência de Dísias é retratada como um trecho de espiral, com a ponta mais aberta, o arco maior, representando o início de sua vivência, momento em que teria sido combatido pelo vazio ou potência de companhia insolidária, e a ponta mais fechada representando seu final estabilizado, num círculo menor, momento em que estaria estabilizado mais proximamente às potências de companhia solidárias, em certo aspecto, um tanto confundidas consigo mesmo – dentro de si mesmo, lembremos. Em meu caso, é possível falar de uma órbita com: um trecho mais próximo ao centro - representando o momento em que via as luzes como vãos de passagem e, logo, como potências solidárias -, um trecho de afastamento desse centro - ilustrando momento em que começava a sentir essas luzes como potências insolidárias -, um trecho mais distante desse centro - simbolizando o instante em que desviava o olhar para os vãos negros e os via como completo nada - e, enfim, um trecho de retorno a esse mesmo centro - representando o momento em que passava a ver os vãos negros como potências solidárias.

No mais, vale observar como a ambiguidade atravessaria as experiências em todas as dimensões examinadas, exceto pelo desconhecimento da forma exata com que Liuce e Dísias interpretaram o estímulo pertinente à proposta "1", o que não foi possível colher sem correr o risco de induzí-los. Em todas as experiências, o estímulo sensorio restou como única motivação tanto para a emergência de potências de companhia agressoras quanto confraternas, tanto para ver-se combatido quanto para se sentir amparado. Particularmente, comigo, essas potências puderam provocar uma visão ambígua tanto das luzes quanto das sombras. Na verdade, como vimos, todas as experiências parecem perpassadas por um incerto. O “deserto” de Liuce era uma situação incerta e temível. Dísias não soube como interpretar a imagem, esgotando sua imaginação. Em meu caso, as luzes evocaram toda sorte de intermitências luminosas, assaltando-me a dúvida sobre se essas luzes erravam suavemente ao longo da cortina ou se esta era “ninada” pelo vento. Dessa forma, é possível codificar que Liuce, Dísias e eu estaríamos: sendo atravessados pelo ambíguo, pelo incerto, na forma de considerar o estímulo, de afetar-se por ele e de ver a si mesmo diante das potências despertadas pela experiência. Também a solidão parece ter adquirido um carácter dúbio pela forma de relação com as potências presenciais, que parecem ter ido do ego ao vazio. Na verdade, não teria essa solidão mais relação com um contraste entre ter mais nitidez ou noção objetual (presença) de uma companhia potencial à medida que ela se distanciava espiritualmente (ausência) e ter, dela, cada vez menos nitidez ou noção objetual (ausência) à medida que ela se aproximava espiritualmente (presença)? Dessa forma, não seriam essas potências (a solidária e a insolidária), antes, a variação

uma da outra que entes diferenciados? De forma que haveria, então, uma distância ou nitidez objetual e uma distância espiritual a partir das quais uma potência presencial, ora caminharia para a solidariedade, a hospitalidade, podendo diluir-se no ego, em algo como uma identificação, no mesmo passo de sua aproximação espiritual e distanciamento ou apagamento objetual, ora caminharia para a hostilidade, na direção de uma objetualização do vazio - no caso mais radical - enquanto se afastasse espiritualmente ou se definisse objetualmente. Em todo caso, seria de uma dialética do dentro e do fora que estaria falando. A figura a seguir (Figura 82) ilustra essa potência presencial deslizando entre ego e vazio e as relações com hospitalidade, hostilidade, espiritualidade e objetualidade.

Figura 82 - Potência presencial deslizando entre ego e vazio e as relações com hospitalidade, hostilidade, espiritualidade e objetualidade



Fonte: elaboração própria.

A tabela a seguir (Tabela 12) sintetiza os códigos-categorias apurados para experiências com a proposta "1".

Tabela 12 - Códigos-categorias apurados para experiências com a proposta "1"

CÓDIGO-CATEGORIA	ESPECTADORES		
	Liuce	Dísias	Autor
NA CONSIDERAÇÃO DOS ELEMENTOS SENSORIOS (VISÍVEIS E AUDÍVEIS) DA PROPOSTA ARTÍSTICA:			
apresentando nenhuma associação "extra-atual" ou ultrapassante de uma identificação "quali-icônica"	X	X	X
dando referências de um intenso funcionamento ou estimulação da "mnemoimaginação"		X	X
dando referências de uma relação "psicoproprioceptiva" guiante de uma interpretação extremamente movediça e variante dos elementos sensórios, num jogo em que luz e sombra trocavam, continuamente, entre ser matéria e ser vazio, ser obstáculo e ser passagem, enquanto a imaginação somática transitava entre estacar diante delas e sentir-se convidado a passar por elas			X
SENDO LEVADO A ALGUMA FORMA OU INSTANTE DE AFETO OU SENTIMENTO EMPODERADOR COMO:			
força, coragem, singularidade	X		
amparo		X	
acolhimento			X
PELA EMERGENCIA DE FORÇAS "PRO-EGOICAS" APREENDIDAS COMO:			
reforço de si mesmo, não apontado	X		
potências presenciais e solidárias		X (apontadas em elementos "sensi-imaginados", localizados dentro de si mesmo e, indiretamente, na luz)	X (apontadas em elementos sensórios - "visoaudíveis" - da proposta artística)
PELA INTERAÇÃO COM AS QUAIS A SOLIDAO SERIA SUGERIDA COMO APROXIMAÇÃO OU UNIÃO PRIVATIVA, REPOSITIVA, GENEROSA	X	X	X
SENDO LEVADO A ALGUMA FORMA OU INSTANTE DE AFETO OU SENTIMENTO OU DIMINUTIVO OU RESTRITIVO COMO:			
vulnerabilidade e perda		X	
consternação e exclusão			X (ante a consideração das luzes como barreiras)
desamparo, abandono ou desolação	X		X (ante a consideração das sombras como vãos)
PELA EMERGENCIA DE FORÇAS "CONTRAEGOICAS" APREENDIDAS COMO:			
vazio, nada, desassimilação de companhia	X		X
potências presenciais insolidárias	X (não apontadas)	X (não apontadas)	X (apontadas em elementos sensórios - "visoaudíveis" - da proposta artística)
PELA INTERAÇÃO COM AS QUAIS A SOLIDAO SERIA SUGERIDA COMO DISTANCIAMENTO OU SEPARAÇÃO COMBATIVA, AGRESSIVA	X	X	X
equilibrando a experiência entre ou afetos empoderadores mais forças "pró-egóicas" e afetos diminutivos ou restritivos mais forças "contraegóicas"	X	X	X
tendo os sentimentos ou afetos empoderadores e forças "pró-egóicas" motivadas por reação aos sentimentos ou afetos diminutivos ou restritivos e forças "contraegóicas"	X	X	
sendo atravessado pelo ambíguo, pelo incerto, na forma de considerar o estímulo, de afetar-se por ele e de ver a si mesmo diante das potências despertadas pela experiência	X	X	X

Fonte: elaboração própria.

Passemos à comparação dos resultados de exposição à proposta "2" entre si e com meu próprio processo criativo. O quadro a seguir (Quadro 59) reúne os códigos mais abrangentes e representativos das experiências de Tamelí e Déjori com a proposta "2" e de minha própria experiência com ela.

Quadro 59 - Códigos mais representativos e abrangentes das experiências com a proposta "2"

Tamelí e a proposta "2"

sendo levada a afetos antagônicos e/ou dissonantes - como, dor, conforto, desconforto, surpresa, medo, encantamento, desagradado, agrado -, pela participação em um jogo intrigante de encontrar e perder imagens, expectá-las ou ser surpreendida por elas, para as quais se teria transportado e nas quais se teria reconhecido, com as quais se teria identificado e as quais teria acolhido dentro de si; imagens correspondentes a expressões e afetos difíceis e exigentes de coragem - como a dor, o desconforto e o medo -, imagens avisadas ou diluídas na assimilação de abstrações imagéticas fermentadoras da curiosidade, da expectativa, em operações depositantes de dessaberes, incertezas, indefinições, dentre as quais a dúvida sobre se as imagens identificadas seriam visões exclusivamente suas ou apenas comunicações intencionais do artista; dúvida sinaleira de uma potência interlocutora, intencional, sujeitual, surgida da assimilação de um sentido - uma potência autonômica - no estímulo luminoso, provavelmente coincidente com a impossibilidade de emancipar as imagens identificadas de sua materialidade luminosa e com a apuração tanto de imagens graduais quanto repentinas nesse estímulo, sinalizando, de modo positivo, um possível contato estético com a proposta artística em questão

Déjori e a proposta "2"

experimentando a impressão de sentir, em si, o observado e/ou transpor, para ele, seu sentimento; um sentimento com lugar para a expectativa e o dessaber, mas familiar e predominantemente de paz, um sentimento correspondente a uma emoção vivida, desligamento do regular, livramento de incômodos recentes e, ao mesmo tempo, a um envolvimento com o estímulo, cuja fruição seria agradável, diferente, intangível pela razão e comparável a um estado onírico e pré-sonífero de consciência; fruição cujas associações corresponderiam a criações, trabalhos da imaginação e da memória e não a remetimentos a episódios ou referências vivenciais específicos, deixando entender a paz sentida também como fluência do emprego de faculdades mnemônico-imaginativas, fazendo, dessa fruição, um processo criativo; além disso, deixando apurar pelo menos três momentos distintos e com diferentes potenciais estéticos na experiência: dois primeiros momentos em que teria tomado o estímulo como coleção de elementos, sendo o primeiro momento de consideração das luminâncias como reflexos de cristais, entes os quais teria sintetizado por fusão imaginativa da sugestão luminosa com a insinuação sonora do estímulo, e o segundo momento sendo de consideração entre real e irreal, entre sala e fundo de mar, isto é, de ambivalência na tomada do espaço vivido, de divisão de si, cisão da própria localização e do próprio sentimento portanto; divisão proporcionada por um alcance do observado que não corresponderia ao percurso de uma distância entre si e ele, mas a uma aproximação dele assimilada como "mergulho", "imersão", "interação", vivência sinestésica, proprioceptiva e "visossonoramente" sugerida por incorporação instantânea do movimento das luminâncias, tomadas como elementos submarinos de difícil nomeação exata; movimento convertido em emergência emocional, forma de estar impressa no corpo, possível versão da paz e deleite declarados; já no terceiro momento, teria havido uma tomada do estímulo como ente inteiriço; tomada a partir da qual teriam sido feitas tentativas de reconhecimento equivalentes à apuração de iminências formais pelas quais se teria dado a expectativa da aparição de entes acopláveis ao estímulo, mas sem constituir mais que esboços associativos, sem finalização e força suficientes para estabelecer tanto uma divisão da consideração quanto um sentido afetivo próprio para além da paz e de uma tonificação da expectativa, já estabelecidas em momentos anteriores

O autor e a proposta "2"

percebendo um protagonismo ou animismo intercalado entre a luz e a sombra; intercalação provocadora tanto de reforço quanto de anulação recíprocos entre os entes de luz e os entes de sombra, estabelecendo relação de significação entre eles, mas também tornando-os fugazes; relação em que, sob a aparência de brilho rebatido ou transversal - ora de um cristal, ora de uma lâmina líquida - ou de fluidez eólica, a luz era sentida como autonomia ou potência intencional graciosa, féérica, convidativa e promissora de algo como um éden distante, mas também ressentida como volátil, traiçoeira e fermentadora de meu desdém por minha própria condição no instante, ao passo que as sombras eram sentidas como vitalidades vegetais formadoras de um mundo "psicopentrável", "psico-habitável", acolhedor, desejado, identificado comigo e insinuante do éden prometido pela luz, mas também sentido como volátil, quimérico, inatingível, em oposição a minha condição no instante, sentida como precariedade, claustro, abandono, espera, arruinação, mas também algo conhecido e familiar; levando-me todos esses contrastes a uma amálgama de encantamento, desconfiança, medo, desconsolo e ultraje, algo como sentir-me face ao inexorável de uma perda, ora correspondente à permanência num atual acessível, mas perecível e desidentificado comigo, ora correspondente à partida para um eterno desejado e identificado comigo, mas utópico

Fonte: elaboração própria.

De forma geral, é possível perceber uma diferença imediata entre a experiência de Déjori e as demais. A experiência de Déjori é caracterizada por três momentos bem definidos e distintos, sendo apenas um deles marcadamente estético. Nas outras, haveria um jogo anadiômeneo com o estímulo que caracterizaria a experiência do início ao fim como um fluxo estético único. Tamelí passou sua experiência, ora achando que as faces que viu eram criações suas, ora achando que eram mensagens do artista. Sua experiência, ainda que ondeante, parece um fluxo único de busca por essas faces. Em meu caso, vi-me também num fluxo ondulante entre amar a luz ou desconfiar dela, entre regozijar-me com o abrigo de sombras e vê-lo como quimérico. Dessa forma, é possível codificar que: enquanto Déjori estaria experimentando um fluxo experiencial de três momentos bem distintos, sendo apenas um deles marcadamente estético; Tamelí e eu estaríamos experimentando um fluxo experiencial estético único, mas anadiômeneo, ondulante.

Agora, pensemos na observação dos elementos sensoriais da proposta artística e tomemos os extratos de código a seguir (Quadro 60).

Quadro 60 - Códigos mais representativos e abrangentes das experiências com a proposta "2" - trechos sugestivos de observação dos elementos sensoriais da proposta artística

Tamelí e a proposta "2"

....pela participação em um jogo intrigante de encontrar e perder imagens.... imagens correspondentes a expressões e afetos difíceis e exigentes de coragem - como a dor, o desconforto e o medo -, imagens avisadas ou diluídas na assimilação de abstrações imagéticas fermentadoras da curiosidade, da expectativa....

Déjori e a proposta "2"

dois primeiros momentos em que teria tomado o estímulo como coleção de elementos, sendo o primeiro momento de consideração das luminâncias como reflexos de cristais.... e o segundo momento.... das luminâncias, tomadas como elementos submarinos de difícil nomeação exata.... já no terceiro momento, teria havido uma tomada do estímulo como ente inteiro; tomada a partir da qual teriam sido feitas tentativas de reconhecimento equivalentes à apuração de iminências formais pelas quais se teria dado a expectativa da aparição de entes acopláveis ao estímulo, mas sem constituir mais que esboços associativos, sem finalização e força suficientes para estabelecer tanto uma divisão da consideração quanto um sentido afetivo próprio....

O autor e a proposta "2"

.... sob a aparência de brilho rebatido ou transversal - ora de um cristal, ora de uma lâmina líquida - ou de fluidez eólica, a luz era sentida.... ao passo que as sombras eram sentidas como vitalidades vegetais

Fonte: elaboração própria.

Por um lado, as condições semelhantes de exposição podem despertar o interesse pelas diferenças na consideração ou interpretação dos estímulos entre os participantes. Por outro lado, lembrar que mesmo os estímulos não foram exatamente iguais pode levar à curiosidade sobre convergências nessa consideração. Diferentemente das experiências com a proposta "1", em que, apenas em meu caso, há pistas de uma interpretação sensorial do estímulo, os depoimentos sobre as vivências com a proposta "2" trazem, cada um, sua própria leitura dos elementos "óptico ou ótico-

sensibilizantes”. O extrato de código da experiência de Tamelí, no quadro anterior, inicia dizendo que sua experiência se teria composto de "um jogo intrigante de encontrar e perder imagens". Essas imagens seriam expressões. Lembremos que essas expressões se referem a feições humanas²⁰². Em outras palavras, a participante viu-se num fluxo vedor de faces na imagem formada em seu armário. Já Déjori passou por três momentos: um em que considerou as luminâncias como reflexos de cristais, outro em que as viu como entes vegetais subaquáticos e um último em que lidou com iminências formais. Em meu caso, a mancha luminosa foi tomada, ora como reflexo de superfície pétrea, cristalina, ora como reflexo de superfície líquida, ora como luz projetada numa espécie de fundo submarino, ora como forma de fluidez eólica luminosa, ao passo que a sombra de recorte dessa luz foi tomada como silhueta de entes vegetais. Trata-se de entendimentos bastante diferenciados, mas nos quais é possível encontrar convergências. Dois aspectos se pronunciam: o que cada participante diz ter observado e em que parte da imagem formada na superfície de projeção, se nas manchas de luz, se nos recortes de sombra, se no todo. Com exceção do terceiro momento de sua experiência, Déjori parece ter alvejado as luzes predominantemente, ao passo que alvejei, ora as luzes, ora as sombras. Quanto à Tamelí, seria improvável que tivesse visto as feições que afirmou ter visto sem o concurso de uma amálgama de *chiaroscuro*²⁰³. E não foram apenas essas feições o que a participante enfrentou. Como vimos, houve instantes de enfrentamento de abstrações expectatórias, avisadoras dessas feições, algo parecido com o que Déjori parece ter encontrado no último trecho de sua vivência, expectando iminências formais ou quase seres, os quais suspeito terem sido visados apenas ao longo da parte iluminada. Nesse sentido, o mais perto que estive de algo assim, como uma abstração, em minha experiência, foi durante a percepção da luz como fluidez eólica. Outros trechos da vivência de Déjori parecem mais próximos de minha experiência. O primeiro instante, em que a participante situou reflexos de cristais, parece assemelhar-se aos momentos em que eu enxergava a luz como rebatimento de superfície pétrea e angulosa. No entanto lembremos que, em minha experiência, essa luz escapava a esse rebatimento para ganhar também o aspecto de sombra luminosa de lâmina d'água, ora rebatida na parede, ora como que projetada num fundo subaquático. Surpreendentemente, a segunda fase da experiência de Déjori é descrita como vivência de um mergulho, de vista do fundo do mar. No entanto, nesse momento, as luzes foram

²⁰² Vide código primário no quadro de códigos de Tamelí (Quadro 45): "identificando imagens específicas no estímulo luminoso: como um pai, um bebê, depois, alguns homens".

²⁰³ Expressão italiana que designa claro e escuro, luz e sombra (INFOPEDIA, 2003). Também entendida como técnica, desenvolvidas por pintores, de mistura gradual de luzes e sombras contrastantes, em uma imagem, criando a ilusão de volume (Ocvirk Oto G. et al., 2014, p. 152).

predominantemente tomadas como entes vegetais subaquáticos em movimento²⁰⁴. Interessantemente, entes vegetais também vieram tomar seu lugar em minha experiência, mas foram vistos nos recortes de sombra e não nas luzes, tratando-se de entes terrestres e não submarinos, embora, lembremos, em minha experiência, uma espécie de fundo submarino também tenha sido observada, isto é, o elemento subaquático compõe ambas as experiências. Dessa forma, é possível codificar que: Tamelí esteve observando feições humanas na imagem formada na superfície de projeção - provavelmente na conjunção de luz e sombra -; Déjori e eu estivemos observando as manchas luminosas como reflexos de cristais - no caso de Déjori, apenas no primeiro momento de sua experiência -; eu estive observando as manchas luminosas como reflexo de superfície líquida, numa parede, ou como sombra luminosa dessa superfície, como num fundo subaquático; Déjori e eu estivemos observando entes vegetais (subaquáticos, na mancha luminosa, apenas no segundo momento da experiência, no caso de Déjori e, em meu caso, terrestres, nas sombras recortando a luz); Déjori e eu estivemos observando elementos submarinos; e todos nós estivemos observando abstrações ou iminências formais (algo como uma fluidez eólica luminosa em meu caso).

²⁰⁴ O extrato de código no quadro anterior traz "elementos submarinos". Lembremos que esses elementos foram comparados a algas, o que é possível constatar no extrato de código primário a seguir: "deixando entender que sua sensação de estar no fundo do mar se devia à visão das luminâncias, na parede, como algas em suave movimento".

Para o momento, tomemos os acréscimos de código representados pela parte sublinhada no quadro a seguir (Quadro 61), focando as disposições geradas ao contato com a proposta artística.

Quadro 61 - Códigos mais representativos e abrangentes das experiências com a proposta "2" - trechos em destaque sugestivos de disposições geradas ao contato com a proposta artística

Tamelí e a proposta "2"

pela participação em um jogo intrigante de encontrar e perder imagens.... para as quais se teria transportado e nas quais se teria reconhecido, com as quais se teria identificado e as quais teria acolhido dentro de si; imagens correspondentes a expressões e afetos difíceis e exigentes de coragem - como a dor, o desconforto e o medo -, imagens avisadas ou diluídas na assimilação de abstrações imagéticas fermentadoras da curiosidade, da expectativa.... dentre as quais a dúvida sobre se as imagens identificadas seriam visões exclusivamente suas ou apenas comunicações intencionais do artista; dúvida sinaleira de uma potência interlocutora, intencional, sujeitual, surgida da assimilação de um sentido - uma potência autonômica - no estímulo luminoso....

Déjori e a proposta "2"

... dois primeiros momentos em que teria tomado o estímulo como coleção de elementos, sendo o primeiro momento de consideração das luminâncias como reflexos de cristais, entes os quais teria sintetizado por fusão imaginativa da sugestão luminosa com a insinuação sonora do estímulo, e o segundo momento sendo de consideração entre real e irreal, entre sala e fundo de mar, isto é, de ambivalência na tomada do espaço vivido, de divisão de si, cisão da própria localização e do próprio sentimento portanto; divisão proporcionada por um alcance do observado que não corresponderia ao percurso de uma distância entre si e ele, mas a uma aproximação dele assimilada como "mergulho", "imersão", "interação", vivência sinestésica, proprioceptiva e "visossonoramente" sugerida por incorporação instantânea do movimento das luminâncias, tomadas como elementos submarinos de difícil nomeação exata; movimento convertido em emergência emocional, forma de estar impressa no corpo já no terceiro momento, teria havido uma tomada do estímulo como ente inteiriço; tomada a partir da qual teriam sido feitas tentativas de reconhecimento equivalentes à apuração de iminências formais pelas quais se teria dado a expectativa da aparição de entes acopláveis ao estímulo, mas sem constituir mais que esboços associativos, sem finalização e força suficientes para estabelecer tanto uma divisão da consideração quanto um sentido afetivo próprio....

O autor e a proposta "2"

... sob a aparência de brilho rebatido ou transversal - ora de um cristal, ora de uma lâmina líquida - ou de fluidez eólica, a luz era sentida como autonomia ou potência intencional graciosa, féérica, convidativa e promissora de algo como um éden distante, mas também ressentida como volátil, traiçoeira.... ao passo que as sombras eram sentidas como vitalidades vegetais formadoras de um mundo "psicopentrável", "psico-habitável", acolhedor, desejado, identificado comigo.... mas também sentido como volátil, quimérico, inatingível....

Fonte: elaboração própria.

Nota: em destaque, o acréscimo relativamente ao quadro imediatamente anterior.

Obviamente, os reconhecimentos distintos dos estímulos deram origem a - ou foram originados por - diferentes engajamentos somático-imaginantes ou ficções, mas nos quais parece possível encontrar traços comuns. Tamelí viu-se envolvida com expressões humanas de afetos difíceis, para as quais se teria transportado, nas quais se teria reconhecido, com as quais se teria identificado, acolhendo-as dentro de si mesma. Essas mesmas expressões parecem ter sido o pivô de sua dúvida sobre se elas seriam criações suas ou mensagens do artista, isto é, sobre se estaria ou não sendo alvejada por um interlocutor. Sua ficção parece ter-se constituído, assim, de assistir a essas feições humanas dolorosas e intrigar-se, perguntando, a si mesma, de onde elas teriam vindo, se de dentro ou de fora de si. Apesar da dúvida e da natureza dos afetos, parece tê-las recebido em si, tornando-as suas, ou saído de si, tornando-se estrangeira a si mesma; em todo caso, para estar com elas, unir-se a elas, sem recusa de seu elemento estrangeiro. Como vimos, esse elemento

estrangeiro, essa potência interlocutora, teria derivado da assimilação de algum sentido, de alguma autonomia do estímulo observado. Em minha experiência, também falo de uma potência autonômica na luz, graciosa, féérica, convidativa, volátil, traiçoeira, algo que pareceu querer me falar, conduzir ou enganar, sobretudo quando ganhava o aspecto de fluidez eólica. Dessa forma, é possível falar de potências interlocutoras tanto em minha experiência quanto na de Tamelí. Em ambos os casos, essas potências parecem ter emergido como elementos sedutores²⁰⁵, mas estrangeiros, sugestivamente estelionatários e introdutores de entes com os quais os espectadores se teriam identificado, entes que parecem ter sido apresentados como iscas narcísicas²⁰⁶ aos observadores, isto é, como pistas interessantes, desejáveis, de si mesmos, ainda que dolorosas, no caso de Tamelí, e quiméricas, no meu caso; ou seja, também incômodas em todo caso. Assim como Tamelí se teria identificado com as feições vistas, identifiquei-me com as vitalidades vegetais, em sombra, por mim reconhecidas. Assim como ela parece ter saído de si para estar com suas expressões humanas, também saí de mim para estar com esses entes vegetais, adentrá-los, habitá-los, fazer deles meu abrigo. O interessante é que, em ambos os casos, parece uma questão de sair de si aprofundando em si mesmo²⁰⁷. No entanto, enquanto Tamelí parece ter acolhido suas expressões, fui eu que fui acolhido no bojo de minhas vitalidades vegetais. E assim como me senti capaz de “psicoimergir” num abrigo de sombras, Déjori, no segundo momento de sua experiência, ter-se-ia teletransportado para um universo vegetal luminoso. Nesse sentido, ambos parecemos entregues a alguma forma de engajamento sinestésico,

²⁰⁵ Em meu caso, há um encantamento confesso, no código-síntese em análise, com essa potência localizada na luz. O código-síntese de Tamelí também fala de encantamento, mas estaria ele localizado nessa potência autonômica? O fato é que, não sendo esse encantamento dirigido a um ponto específico da experiência, mas a ela como um todo, é razoável supor que ele se dirigiria, sobretudo, àquilo que parece marcar toda a experiência e, inclusive, é alvejado nos códigos intermediários que falam de manutenção da atenção, a saber, o dinamismo do estímulo, o aspecto mais coincidente com a mencionada potência autonômica. Ademais, a questão sobre a autoria do observado é também aquilo que mais marca a entrevista de Tamelí do início ao fim, cuja causa seria localizada, conforme o código-síntese, nessa potência. Isso pode ser verificado nos seguintes códigos: "retornando, insistentemente, à questão da dúvida sobre as imagens encontradas serem enxertos do artista ou visões exclusivamente suas"; "deixando entender que a dinâmica de descobrir e perder imagens, que marcaria sua relação com o estímulo luminoso, colaboraria para manter sua atenção, mas que a participação nessa dinâmica exigiria coragem"; "sugerindo que o dinamismo do estímulo não permitiria que as representações nele encontradas se independessem de sua materialidade luminosa para monopolizar sua atenção"; "encontrando sentido - uma potência autonômica - na projeção luminosa, elevada a potência interlocutora, intencional, sujeitual, a qual teria relacionado ao artista".

²⁰⁶ Freud (1911-1913/s.d., p. 36, 1913-1914/s.d., p. 67) chama de narcisismo o estágio no qual o sujeito toma a si próprio como objeto amoroso, quando constitui o próprio ego como objeto de desejo. Dá o mesmo nome às fixações patológicas dessa fase. O autor suspeita de que a organização narcisista nunca é totalmente abandonada. Roudinesco explica que, "a partir de meados da década de 1960, numerosos comentadores assinalaram que, entre os freudianos norte-americanos, o mito de Narciso estava em vias de substituir a antiga mitologia edípica" (1994, p. 168).

²⁰⁷ Novamente, o conceito de paisagem de Dias (2010, p. 127-133) parece evocado. Lembremos do seguinte código intermediário em Tamelí: "...experimentando o estímulo luminoso enquanto paisagem: transportando-se para ele e internalizando-o ao mesmo tempo...". Em meu caso, essa interiorização pode ser atestada tanto por mim mesmo, neste instante, quanto pelo próprio código em análise que diz haver uma identificação minha com o mundo formado pelos entes vegetais em sombra ou pelo código intermediário que diz que estive: " vendo as sombras como vitalidades vegetais e identificando-me com um mundo “psicopenetrável” e “psico-habitável”, formado por elas ".

somático, proprioceptivo. Contudo, enquanto tendi a vivenciar uma penetrabilidade acinética, envolvente, Déjori ter-se-ia “psicoprojetado” como num mergulho, soltando-se de si mesma. Ao passo que quis me aninhar na silhueta de uma floresta terrestre, numa intenção “entrante”, Déjori parece ter ensaiado sua soltura na assimilação da cadência luminosa de uma floresta aquática. Nesse sentido, minha experiência parece ter caminhado na direção de um adensamento para um interior; e a de Déjori, no rumo de um avanço, de um desdobramento, quem sabe, de um vôo aquático, já que a participante deixou entender que a referência ao mergulho não se teria dado pelo ímpeto de um salto e de um choque com a superfície da água, mas pelo favor do alívio gravitacional que marcaria a condução submarina; alívio assimilado por uma internalização do movimento das luminâncias, como é possível tirar do trecho de código em análise. Ora, essa internalização não poderia ser outra coisa que uma forma de aproximação espiritual desse movimento, uma identificação, isto é, algo como a relação que Tamelí parece ter tido com as feições humanas, em sua experiência, ou eu mesmo, com meu abrigo de sombras vegetais, mas com uma diferença: enquanto, em meu caso e no de Tamelí, essa identificação não se teria dado sem um elemento incômodo, a aproximação de Déjori teria sido plena, sem obstáculos, mas teria correspondido a um brevíssimo instante da experiência, ao passo que, em meu caso e no de Tamelí, teria abrangido a experiência toda. Dessa forma, é possível codificar que: Tamelí e eu estaríamos dispendo-nos à assimilação de uma potência autonômica, interlocutora, sedutora, mas estrangeira e sugestivamente estelionatária; potência introdutora de entes ou pistas egóicas, narcísicas, porém incômodas; potência fundadora da desconfiança, da dúvida (sobre se as feições vistas seriam mensagens do artista ou criações próprias, no caso de Tamelí, ou, em meu caso, sobre o convite da luz e ela mesma serem ou não confiáveis); Tamelí, Déjori e eu estaríamos dispendo-nos à uma aproximação espiritual, união, identificação, com entes reconhecidos no estímulo (aproximação correspondente à experiência como um todo, no caso de Tamelí e no meu, mas correspondente apenas a breve momento da experiência de Déjori – a segunda parte dela -; esses entes sendo como feições humanas que teriam sido acolhidas, no caso de Tamelí, ainda que portadoras de dor, medo e desconforto, sendo como vitalidades vegetais que se tornaram abrigo, ainda que todos quiméricos, em meu caso, ou, por fim, sendo como uma cadência de luminâncias, numa união sem obstáculos ou incômodos, no caso de Déjori).

Consideremos ainda os acréscimos de código representados pela parte sublinhada no quadro a seguir (Quadro 62), ainda focando disposições geradas ao contato com a proposta artística, em conjugação com os trechos em itálico, já anteriormente adicionados e úteis na síntese das próximas categorias junto aos trechos sublinhados.

Quadro 62 - Códigos mais representativos e abrangentes das experiências com a proposta "2" - mais trechos em destaque sugestivos de disposições geradas ao contato com a proposta artística

Tamelí e a proposta "2"

.... pela participação em um *jogo intrigante de encontrar e perder imagens*.... para as quais se teria transportado e nas quais se teria reconhecido, com as quais se teria identificado e as quais teria acolhido dentro de si; imagens correspondentes a expressões e afetos difíceis e exigentes de coragem - como a dor, o desconforto e o medo -, *imagens avisadas ou diluídas na assimilação de abstrações imagéticas fermentadoras da curiosidade, da expectativa*.... dentre as quais a dúvida sobre se as imagens identificadas seriam visões exclusivamente suas ou apenas comunicações intencionais do artista; dúvida sinaleira de uma potência interlocutora, intencional, sujeitual, surgida da assimilação de um sentido - uma potência autonômica - no estímulo luminoso, provavelmente coincidente com a impossibilidade de emancipar as imagens identificadas de sua materialidade luminosa e com a apuração tanto de imagens graduais quanto repentinas nesse estímulo....

Déjori e a proposta "2"

... fruição cujas associações corresponderiam a criações, trabalhos da imaginação e da memória e não a remetimentos a episódios ou referências vivenciais específicos, deixando entender a paz sentida também como fluência do emprego de faculdades mnemônico-imaginativas, fazendo, dessa fruição, um processo criativo; além disso, deixando apurar pelo menos três momentos distintos e com diferentes potenciais estéticos na experiência: dois primeiros momentos em que teria tomado o estímulo como coleção de elementos, sendo o primeiro momento de consideração das luminâncias como reflexos de cristais, antes os quais teria sintetizado por fusão imaginativa da sugestão luminosa com a insinuação sonora do estímulo, e o segundo momento sendo de consideração entre real e irreal, entre sala e fundo de mar, isto é, de ambivalência na tomada do espaço vivido, de divisão de si, cisão da própria localização e do próprio sentimento portanto; divisão proporcionada por um alcance do observado que não corresponderia ao percurso de uma distância entre si e ele, mas a uma aproximação dele assimilada como "mergulho", "imersão", "interação", vivência sinestésica, proprioceptiva e "visossonoramente" sugerida por incorporação instantânea do movimento das luminâncias, tomadas como elementos submarinos de difícil nomeação exata; movimento convertido em emergência emocional, forma de estar impressa no corpo.... já no terceiro momento, teria havido uma tomada do estímulo como ente inteiriço; tomada a partir da qual teriam sido feitas tentativas de reconhecimento equivalentes à apuração de iminências formais pelas quais se teria dado a expectativa da aparição de entes acolpáveis ao estímulo, mas sem constituir mais que esboços associativos, sem finalização e força suficientes para estabelecer tanto uma divisão da consideração quanto um sentido afetivo próprio....

O autor e a proposta "2"

percebendo um protagonismo ou animismo intercalado entre a luz e a sombra; intercalação provocadora tanto de reforço quanto de anulação recíprocos entre os entes de luz e os entes de sombra, estabelecendo relação de significação entre eles, mas também tornando-os fugazes; relação em que, sob a aparência de brilho rebatido ou transversal - ora de um cristal, ora de uma lâmina líquida - ou de fluidez eólica, a luz era sentida como autonomia ou potência intencional graciosa, féérica, convidativa e promissora de algo como um éden distante, mas também ressentida como volátil, traiçoeira.... ao passo que as sombras eram sentidas como vitalidades vegetais formadoras de um mundo "psicopentrável", "psico-habitável", acolhedor, desejado, identificado comigo e insinuante do éden prometido pela luz, mas também sentido como volátil, quimérico, inatingível....

Fonte: elaboração própria.

Nota: sublinhado, o acréscimo relativamente ao quadro imediatamente anterior. Em itálico, trechos já anteriormente adicionados capazes de auxiliar a próxima síntese de categorias junto aos trechos sublinhados.

O último acréscimo de código em consideração para a experiência de Tamelí fala em "impossibilidade de emancipar as imagens identificadas de sua materialidade luminosa". Recuperando alguns códigos de Déjori, é possível perceber semelhante inerência das associações ensaiadas com a materialidade luminosa do estímulo²⁰⁸. Em meu caso, não há codificação explícita sobre essa inerência e, ora, posso dizer que a intercalação anímica entre luz e sombra, mencionada

²⁰⁸ Vide os códigos: "afirmando a completa canalização de sua consideração e atenção para o estímulo da proposta em si mesmo e não para alguma referência mnemônico-imaginativa e específica - episódica, espacial, objetual ou sujeitual"; "deixando entender que a sala, o fundo do mar e a imagem projetada coincidiam, tomavam parte numa percepção única, algo tido como diferente e não vivido até então, algo que não sabia dizer o que era, muito provavelmente uma criação"; "deixando entender que a assimilação das luminâncias como luminâncias não resultaria de simples falta de outras possibilidades de associação com o estímulo, mas seria intrínseca a assimilações que incluíssem essas possibilidades".

nos códigos recém considerados sobre minha experiência, no quadro anterior, não poderia dar-se sem essa inerência, isto é, por mais que desejasse penetrar o mundo das sombras, não poderia passar do animismo da sombra ao da luz sem voltar a perceber as sombras como sombras e passar à luz como luz. Do mesmo modo, o momento de quase emancipação do ente forjado na luz, em seu aspecto de fluidez eólica, jamais se fixava, voltando a luz a ser assimilada como luz antes que seu animismo retornasse às sombras. Em suma, o que quero dizer é que me era impossível a passagem perceptiva direta do ser lúcido aos seres umbráticos e vice-versa pela abdicação de uma assimilação de retorno às suas respectivas imanências.

Já o incremento de código pertinente à vivência de Déjori, realizada no quadro anterior, fala de fruição e associações como trabalho de criação, como fluência no emprego de faculdades mnemônico-imaginativas, sem recorrência a referências vivenciais, específicas ou externas à própria experiência. A análise da vivência de Tamelí também dispõe de código que permite afirmar a ausência de referências ou associações específicas ou “extra-atuais” à sua experiência²⁰⁹. Em meu caso, essa ausência pode ser reconhecida justamente na falta de códigos pertinentes a lembranças determinadas e, ora, atestada por mim.

Por último, a adição de código pertinente à minha experiência trata da assimilação de um animismo intercalado entre um ente de luz e entes de sombra, estabelecendo relação de significação entre eles, em que o primeiro se sugeria como promissor do segundo; ou este, como isca do primeiro; isca que, lembremos, podia envolver, ser adentrada, habitada. Se, para essa relação de significação, bastava apenas um engajamento imaginante, a tomada das sombras como abrigo pedia um engajamento proprioceptivo que não poderia deixar de ser também imaginante. Essa mesma forma de engajamento pode ser sinalada, como verificado, na segunda parte da experiência de Déjori, em que teria performado seu vôo subaquático, e, se não é possível falar de um engajamento proprioceptivo na primeira e terceira partes de sua experiência, é preciso admitir, nelas, um engajamento imaginante, ao menos, para que a participante pudesse fusionar o visto e o ouvido no sentido de criar seu “cristal” ou ensaiar a delimitação de seres na imagem formada na parede de projeção. Quanto à Tamelí, como conceber que tenha se entregado, sem o concurso criativo e mnemônico-imaginante, a um jogo de buscar, encontrar e perder feições humanas carregadas de afeto onde o artista não pensou em colocá-las sequer?

Dessa forma, cabe dizer que Déjori e eu estaríamos: dispendo-nos a um engajamento proprioceptivo (na forma de um vôo subaquático, pela assimilação da cadência das luminâncias, na

²⁰⁹ Vide código: "afirmando não ter feito associações específicas, mas, sim, ter sido levada a sentimentos com os quais admitiu ter-se identificado e reconhecido dentro de si".

segunda parte de sua experiência, no caso de Déjori, e, em meu caso, na forma de um adentramento, aninhamento, nas estruturas vegetais em sombra). Ainda Tamelí, Déjori e eu estaríamos: dispondo-nos a um engajamento imaginante, criativo, com o observado, inerente a sua materialidade, livre de referências, “extra-atuais” e “extra-experienciais”, determinadas (engajamento em que: buscava, encontrava e perdia figuras humanas carregadas de afeto, no caso de Tamelí, criava um “cristal”, performava um vôo subaquático ou ensaiava delimitar seres, no caso de Déjori, ou, em meu caso, transferia um animismo da luz para a sombra e vice-versa, tecendo relação significativa entre os entes nelas formados, ambos fugazes, em que a luz aparecia como a promitente encantadora e falsária do abrigo de sombras desejado e utópico).

Vejamos o que ainda é possível extrair do restante do código sintetizado para cada um dos espectadores da proposta "2". Tomemos o acréscimo que totaliza o código em análise; acréscimo representado pelos trechos sublinhados no quadro a seguir (Quadro 63), em combinação com os trechos em itálico, já anteriormente acrescentados e prestativos na produção das próximas categorias juntos aos trechos sublinhados.

 Quadro 63 - Códigos mais representativos e abrangentes das experiências com a proposta "2"

Tamelí e a proposta "2"

sendo levada a afetos antagônicos e/ou dissonantes - como, dor, conforto, desconforto, surpresa, medo, encantamento, desagrado, agrado -, pela participação em um *jogo intrigante* de encontrar e perder imagens, expectá-las ou ser surpreendida por elas, para as quais se teria transportado e nas quais se teria reconhecido, com as quais se teria identificado e as quais teria acolhido dentro de si; imagens correspondentes a expressões e afetos difíceis e exigentes de coragem - como a dor, o desconforto e o medo -, *imagens avisadas ou diluídas na assimilação de abstrações imagéticas fermentadoras da curiosidade, da expectativa, em operações depositantes de dessaberes, incertezas, indefinições, dentre as quais a dúvida sobre se as imagens identificadas seriam visões exclusivamente suas ou apenas comunicações intencionais do artista*; dúvida sinaleira de uma potência interlocutora, intencional, sujeitua, surgida da assimilação de um sentido - uma potência autonômica - no estímulo luminoso, provavelmente coincidente com a impossibilidade de emancipar as imagens identificadas de sua materialidade luminosa e com a apuração tanto de imagens graduais quanto repentinias nesse estímulo....

Déjori e a proposta "2"

experimentando a impressão de sentir, em si, o observado e/ou transpor, para ele, seu sentimento; um sentimento com lugar para a expectativa e o dessaber, mas familiar e predominantemente de paz, um sentimento correspondente a uma emoção vivida, desligamento do regular, livramento de incômodos recentes e, ao mesmo tempo, a um envolvimento com o estímulo, cuja fruição seria agradável, diferente, intangível pela razão e comparável a um estado onírico e pré-sonífero de consciência; fruição cujas associações corresponderiam a criações, trabalhos da imaginação e da memória e não a remetimentos a episódios ou referências vivenciais específicos, deixando entender a paz sentida também como fluência do emprego de faculdades mnemônico-imaginativas, fazendo, dessa fruição, um processo criativo; além disso, deixando apurar pelo menos três momentos distintos e com diferentes potenciais estéticos na experiência: dois primeiros momentos em que teria tomado o estímulo como coleção de elementos, sendo o primeiro momento de consideração das luminâncias como reflexos de cristais, entes os quais teria sintetizado por fusão imaginativa da sugestão luminosa com a insinuação sonora do estímulo, *e o segundo momento sendo de consideração entre real e irreal, entre sala e fundo de mar, isto é, de ambivalência na tomada do espaço vivido, de divisão de si, cisão da própria localização e do próprio sentimento portante*; *divisão proporcionada por um alcance do observado que não corresponderia ao percurso de uma distância entre si e ele, mas a uma aproximação dele*, assimilada como "mergulho", "imersão", "interação", vivência sinestésica, proprioceptiva e "visossonoramente" sugerida por incorporação instantânea do movimento das luminâncias, tomadas como elementos submarinos de difícil nomeação exata; movimento convertido em emergência emocional, forma de estar impressa no corpo, possível versão da paz e deleite declarados; já no terceiro momento, teria havido uma tomada do estímulo como ente inteiriço; tomada a partir da qual teriam sido feitas tentativas de reconhecimento equivalentes à apuração de iminências formais pelas quais se teria dado a expectativa da aparição de entes acopláveis ao estímulo, mas sem constituir mais que esboços associativos, sem finalização e força suficientes para estabelecer tanto uma divisão da consideração quanto um sentido afetivo próprio....

O autor e a proposta "2"

percebendo um protagonismo ou animismo intercalado entre a luz e a sombra; intercalação provocadora tanto de reforço quanto de anulação recíprocos entre os entes de luz e os entes de sombra, estabelecendo relação de significação entre eles, *mas também tornando-os fugazes*; relação em que, sob a aparência de brilho rebatido ou transversal - ora de um cristal, ora de uma lâmina líquida - ou de fluidez eólica, a luz era sentida como autonomia ou potência intencional graciosa, féérica, convidativa e promissora de algo como um éden distante, *mas também ressentida como volátil, traiçoeira e fermentadora de meu desdém por minha própria condição no instante, ao passo que as sombras eram sentidas como vitalidades vegetais formadoras de um mundo "psicopenetrável", "psico-habitável", acolhedor, desejado, identificado comigo e insinuante do éden prometido pela luz*, mas também sentido como volátil, quimérico, inatingível, em oposição a minha condição no instante, sentida como precariedade, claustro, abandono, espera, arruinação, mas também algo conhecido e familiar; levando-me todos esses contrastes a uma amálgama de encantamento, desconfiança, medo, desconsolo e ultraje, algo como sentir-me face ao inexorável de uma perda, ora correspondente à permanência num atual acessível, mas perecível e desidentificado comigo, ora correspondente à partida para um eterno desejado e identificado comigo, mas utópico

Fonte: elaboração própria.

Nota: sublinhado, o acréscimo relativamente ao quadro imediatamente anterior. Em itálico, trechos já anteriormente adicionados capazes de auxiliar a próxima síntese de categorias junto aos trechos sublinhados.

É possível dizer que todas as três experiências com a proposta "2" seriam atravessadas por encantamento e dessaber. Se, em meu caso e no de Tamelí, esse encantamento é confesso, em Déjori, ele parece poder ser deduzido de sua declaração de deleite. Já o dessaber aparece explicitamente na síntese realizada para a experiência de Tamelí, que a coloca envolvida, conforme

código já sintetizado para sua experiência, na "assimilação de abstrações imagéticas fermentadoras da curiosidade, da expectativa, em operações depositantes de dessaberes, incertezas, indefinições". Em meu caso, esse dessaber parece poder ser inferido da fugacidade, da volatilidade, da potência de inverdade dos entes assimilados na experiência. Em Déjori, esse dessaber pode ser lido no código que diz que ela estaria numa fruição "diferente, intangível pela razão e comparável a um estado onírico e pré-sonífero de consciência". Contudo, em sua vivência, esse dessaber não teria degenerado - ou quem sabe, evoluído - para o receio, para algum traço de dúvida, desunião, xenofobia ou desconfiança²¹⁰, como parece ter sido para mim e Tamelí, ainda que de maneiras diferenciadas.

Tamelí e eu teríamos divisado a desconfiança e a identificação com algum impuro de nós mesmos, experimentando, cada um, a seu turno, ou estar entranhado dele, recebê-lo em si mesmo, ou estar embrenhado nele, ser receptado por ele. Em ambos os casos, em alguma espécie de pacto de solidariedade com entes que não teriam abdicado de seu anexo estrangeiro. Mas há uma diferença entre nossas experiências. Em Tamelí, esse anexo parece ter sido uma potência interlocutora que teria competido com ela pela autoria das feições humanas e respectivos afetos. Mesmo sem considerar essa potência, essas feições já guardariam elementos potencial e culturalmente rejeitáveis, como a dor, o desconforto e o medo. Nesse sentido, um eventual interlocutor externo poderia acentuar a expulsão psíquica dessas figuras, mas poderia também acirrar o interesse nelas, o que parece ter acontecido, já que Tamelí se confessou também expectante, encantada e surpresa. A despeito de qualquer coisa, a participante apreze ter acolhido essas feições, tomado-as para si, sem abstração de seu elemento estrangeiro, sem abandono da possibilidade de não serem suas, mas de um outro. De certo modo, teria sido como se Tamelí houvesse consentido em abrigar esse outro, isto é: na dúvida sobre a filiação dessas feições, teria escolhido assumí-las, abrigá-las em sua casa íntima, num gesto de generosidade. Já, em meu caso, não houve mais nada que desabonasse meu abrigo de sombras em si mesmo, senão sua possível falsidade. Contudo essa falsidade era completamente perpetrada por seu anexo externo, seu promitente malicioso: uma luz encantadora. Parecendo fácil entender minha mácula dessa luz, talvez soe curioso dizer que as sombras me feriram ainda mais e fizeram isso justamente por sua hospitalidade. Quanto mais generosas, mais pungentes porque ilusórias, porque teriam de ser irremediavelmente deixadas, mas num relutante ato de abandono de mim mesmo. Assim, enquanto

²¹⁰ Em meu caso, a desconfiança encontra-se expressa no código sobre minha experiência; em Tamelí, ela pode ser deduzida da dúvida de Tamelí sobre a autoria das feições reconhecidas ou deduzida da dissonância percebida entre elas e o som numa espécie de desfaçatez, registrada no código que diz que Tamelí estaria "assimilando consonância entre a movimentação das luzes e o som, mas dissonância entre os entes significantes encontrados nelas e esse mesmo som, como se o som as tentasse disfarçar ou entoasse um filme de terror".

a experiência de Tamelí parece ter caminhado para um apaziguamento, pela aceitação de elementos inerentemente rejeitáveis culturalmente, mas também encantadores e potencialmente estrangeiros, minha vivência parece ter-se colocado no encaixe da inquietação de ver-me constrangido a deixar aquilo em que não havia nada de rejeitável, aquilo que apenas amava, aquilo que era completamente meu, mas que foi posto em "quarentena" por um cicerone externo. Haveria ainda uma espécie de simetria entre minha experiência e a de Tamelí: na medida em que ela se teria assumido como cicerone, eu me teria deixado ser hóspede; enquanto ela teria adicionado, a si mesma, um potencialmente estrangeiro, eu me teria visto impelido a recusar até mesmo o que seria só meu; enquanto ela ter-se-ia aberto, eu teria fugido triplamente: fugido para o abrigo, fugido de aceitá-lo, fugido de deixá-lo; enquanto ela teria cedido ao encanto da promessa de encontrar a si mesma no estrangeiro, o estrangeiro me teria induzido a desconfiar e abrir mão de mim mesmo até. Para não perder a si mesma no estrangeiro, Tamelí teria escolhido abrigá-lo. Para não aceitar o eventual engodo alheio dentro de mim, eu teria pensado em abandonar uma parte minha.

Dessa forma, parece possível falar de uma gradação na harmonia com que as identificações teriam ocorrido nessas três experiências com a proposta "2": ao passo que a identificação de Déjori com a cadência das luminâncias parece ter transcorrido sem qualquer obstaculização, a de Tamelí dá sinais de ter sido processada pelo acolhimento de um elemento potencialmente estrangeiro em nome de um provável resguardo de si mesma nele; já, em meu caso, não fosse a interferência de um interlocutor potencialmente malicioso, sinto que essa identificação poderia ter sido tão plena quanto a de Déjori, mas o fato é que, na verdade, ela parece mais conflituosa que a de Tamelí, já que, ao fim e ao cabo, vi-me sob o lamento de sentir que deveria desfazê-la, rasgá-la de mim.

O interessante é que parece ser justamente a obstaculização, por um ente potencialmente estrangeiro, à aproximação, à união, à identificação, com um ente potencialmente narcísico, aquilo que parece ter prolongado minha experiência e a de Tamelí, em comparação com a brevidade da vivência de Déjori, em que essa obstaculização parece não ter ocorrido, de modo que seria razoável falar de uma tensão entre "homoegóico"²¹¹ e "heteroegóico" como base de sustentação dessas experiências; tensão que se teria dado também entre verdadeiro e falso, quando verdadeiro e falso se confundiriam, quando duas verdades se chocariam ou duas falsidades não se aniquilariam. Em meu caso, a verdade da assimilação de uma potência interlocutora teria tentado invalidar a verdade afetiva de minha união com as vitalidades vegetais. Contudo a eventual falsidade de qualquer uma delas não seria capaz de tornar a outra verdadeira, pois, enquanto a verdade seria uma questão de

²¹¹ Do grego *homós*: mesmo, igual, comum (PRIBERAM, 2013). Egóico: relativo a ego, que, na teoria freudiana, é a personalidade psíquica do indivíduo; núcleo da personalidade do indivíduo (PRIBERAM, 2013). "Homoegóico" quer, então, dizer, como si mesmo.

sentir, a falsidade seria uma questão de deixar de sentir. Nesse caso, escolher o que seria falso e o que seria verdadeiro se teria tornado uma questão de escolher entre o que seria consolador e o que seria desolador. Já, no caso de Tamelí, parece tratar-se de uma dúvida, um jogo entre verdadeiro e falso, que poderia ser desmembrado: saber se os afetos e feições seriam seus ou de um outro seria, antes, saber se seriam, de fato, seus, saber se seriam, mesmo, de um outro, se de ambos ou de ninguém. Talvez, a experiência de Tamelí ficasse melhor representada como choque de dúvidas, “semiverdades”, do que como um choque entre verdades completas; antes, questionando os conceitos de verdadeiro e falso que os encaixes de seus valores na experiência. Isto é, ao passo que eu teria apurado e confrontado, afetivamente, duas verdades, Tamelí teria preferido não apenas manter suas dúvidas, mas também ampliá-las, perguntando-se, a si mesma, se uma verdade anularia a outra, se a verdade de os afetos e feições serem seus anularia a verdade de serem de um outro.

Pensar nisso faz notar que, se Déjori não teria tido de lidar com uma potência estrangeira, tal qual Tamelí e eu, não teria tido menos de manejar a questão da verdade, no segundo momento de sua experiência, quando, conforme parte do código em destaque no quadro anterior, ter-se-ia visto num momento entre "real e irreal, entre sala e fundo de mar, instante de ambivalência na tomada do espaço vivido, de divisão de si, cisão da própria localização e do próprio sentimento portanto"; divisão que também pode ser deduzida do trecho de código que diz que ela estaria "experimentando a impressão de sentir, em si, o observado e/ou transpor, para ele, seu sentimento "; código que, aliás, muito se assemelha àquele que diz que Tamelí estaria sendo surpreendida por imagens "para as quais se teria transportado e nas quais se teria reconhecido, com as quais se teria identificado e as quais teria acolhido dentro de si". Nesse sentido, a assimilação do movimento das luminâncias “vegetalóides”²¹² por Déjori pode ser entendida como instância de identificação, de “homoegose”²¹³. No entanto, apesar de parecer evidente, nesse instante da experiência da participante, a ocorrência de uma transformação ou divisão do ego, ou seja, de uma “meta ou esquizoegose”²¹⁴, uma eventual “heteroegose” na experiência de Déjori não é clara, mas possível. Isso faz perguntar se a “homo e heteroegose”, em mim e Tamelí, não seriam instâncias de “meta ou esquizoegose” ou se a Déjori cansada, no sofá, não poderia ser considerada o “heteroego” de si mesma enquanto assumisse sua

²¹² Do grego *óide*: forma ou semelhança. A sufixação da palavra "vegetal" com esse termo quer falar da assimilação de algo semelhante a um vegetal, mas que poderia não ser um vegetal. Como vimos, Déjori atribuiu designações diversas a certos entes: "algas", "plantas", "sei lá", que ladeiam a noção de vegetal, mas sem fechá-la.

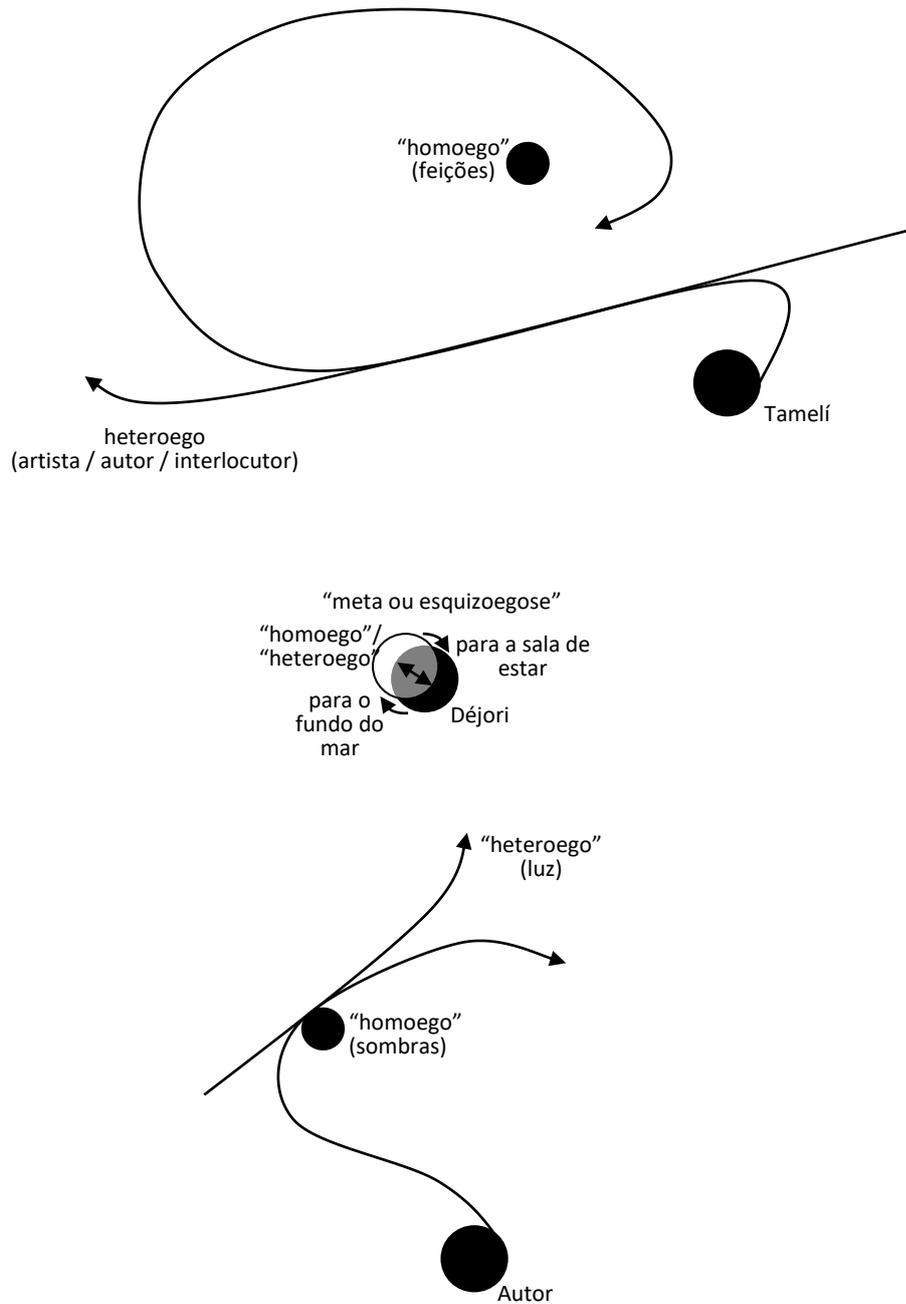
²¹³ Do grego *homós*: igual, semelhante. Do latim *ego*: eu. Ose: sufixo nominal, de origem grega, que exprime a ideia de doença, estado mórbido (INFOPEIDIA, 2003). Tomemos “ose” apenas em seu significado de estado. “Homoegose” quer, assim, designar um o processo de experimentação com um ego que o participante sentiria como sendo semelhante ao seu mesmo.

²¹⁴ Transformação é um dos sentidos do prefixo "meta" (PRIBERAM, 2013). Metaegose quer ter, portanto, o sentido de transformação do ego. Divisão é o sentido do sufixo "esquizo" (PRIBERAM, 2013). Assim, “esquizoegose” quer dizer divisão do ego.

disposição ondulante, aquática, ou se a Déjori aquática e a Déjori sentada, cansada, estressada de seu trabalho, não poderiam trocar continuamente entre “homo e heteroego”.

Pensando nas experiências com a proposta "2" como órbitas - como feito para as vivências com a proposta "1" -, imaginemos o espectador submetido à atração de uma força “homoegóica” e ao desvio de uma força “heteroegóica”. A figura (Figura 83), a seguir, tenta representar prováveis esquemas orbitais traçados pela relação de forças identificadas nas vivências com a proposta "2".

Figura 83 - Esquemas orbitais prováveis traçados pela relação de forças nas experiências com a proposta "2"



Fonte: elaboração própria.

Minha experiência, a experiência do autor, parece ser aquela que define essas forças do modo mais claro: teria havido uma atração quase imediata por um ente “homoegóico” - representada pela primeira parte, convergente, da curva -, atração consumada numa união espiritual que, no entanto, terminaria sendo perturbada assim que o ente “heteroegóico”, até então no apoio dessa atração, assumisse seu caráter malicioso, quando, então, teria atravessado a experiência como um cometa, assumindo trajetória divergente, ameaçando a união feita, tentando lançar-me para fora, mas sem conseguir definir uma trajetória necessariamente divergente dali por diante, momento em que eu teria permanecido vacilante, indeciso entre abandonar ou voltar a unir-me com o ente “homoegóico”. Já a experiência de Tamelí é ilustrada como uma curva que inicia vacilante, como se o ente “homoegóico”, fosse, por si só, incapaz de estabelecer uma trajetória necessariamente convergente, de união, já que portador tanto de elementos narcísicos quanto culturalmente repulsivos. O ente “heteroegóico” poderia ser visto como também passando como um cometa pela experiência, mas, em vez de necessariamente tentar provocar uma trajetória divergente, provocaria um desvio ligeiramente inclinado para dentro, representando uma retomada do interesse de Tamelí justamente pela intervenção desse agente “heteroegóico”, fazendo com que, ao fim e ao cabo, ela tendesse a uma união com o ente potencialmente “homoegóico”. Por último, o modelo orbital de Déjori busca retratar a divisão de si mesma no instante: haveria um “homoego” e um “heteroego” orbitando um em torno do outro como num sistema estelar binário, aproximando-se, confundindo-se, afastando-se, trocando, um deles sendo a Déjori da sala; e outro, a Déjori liberta, do fundo do mar, do mergulho, do vôo aquático.

Assim, minha experiência parece afetivamente mais próxima da de Tamelí que da de Déjori: ao passo que a vivência de Déjori traz alusões relevantes apenas a alívio, agrado, paz e deleite; a de Tamelí traz referências tanto de agrado, conforto e encantamento quanto de desagrado, desconforto e medo; e a minha, tanto de encantamento, familiaridade e acolhimento quanto de desconfiança, precariedade, abandono, desdém e ultraje. Ou seja, os afetos parecem dissonantes entre si na experiência de Tamelí e na minha, mas consonantes em Déjori²¹⁵. No entanto é com a experiência de Déjori que minha vivência parece mais sensorialmente engajada, já que tanto ela quanto eu apuramos entes “vegetalóides” e uma ambiência subquática em nossas respectivas fruições.

Para efeito de síntese, é preciso reconhecer: o alívio e a paz de Déjori como uma forma de agrado, meu sentimento de familiaridade e acolhimento como uma forma de agrado e conforto e

²¹⁵ Na verdade, como visto, Déjori confessou incômodos eventuais com o som e o desfoque do projetado, mas que foram irrelevantes em confronto com seu agrado da experiência. Isso pode apurado tanto no código que diz que ela esteve "afirmando que 99% do tempo da experiência foi de agrado" quanto na falta de reverberação desses incômodos para além das menções extremamente pontuais a eles.

meu sentimento de precariedade, abandono, desdém e ultraje como formas de desagrado e desconforto. Além disso, é preciso concordar que minha desconfiança pode ser tomada como modalidade de medo: medo de ser ludibriado, enganado, traído.

Enfim, é possível sintetizar que: Tamelí, Déjori e eu estaríamos sendo levados a um estado de agrado (na forma de alívio e paz em Déjori); Tamelí e eu estaríamos sendo levados a um estado de conforto (que, em meu caso, assumiu a forma de familiaridade e acolhimento); todos nós estaríamos sendo levados a um estado de encantamento e dessaber; e Tamelí e eu estaríamos sendo levados a um estado de desconfiança e medo, desagrado e desconforto (aparecendo os dois últimos, em meu caso, na forma sentimento de precariedade, abandono, desdém pela própria condição e ultraje pela comparação desta com a possibilidade de união e morada no abrigo vegetal).

Além disso, convém redefinir códigos já sintetizados, dizendo que Tamelí, Déjori e eu estaríamos: dispondo-nos à uma aproximação espiritual, união, identificação (correspondente à experiência como um todo no meu caso e no de Tamelí, mas correspondente a breve momento da experiência no caso de Déjori, pertinente à segunda parte de sua experiência) com potências narcísicas, “iso ou homoegóicas”²¹⁶, na forma de entes reconhecidos no estímulo (tais como feições humanas que teriam sido acolhidas, ainda que portadoras de elementos potencial e culturalmente rejeitáveis como a dor, o medo e o desconforto, no caso de Tamelí, ou tais como “vegetalóides” na forma de luminâncias de movimento cadenciado, no caso de Déjori, ou, em meu caso, na forma de vitalidades sombrias, tornadas abrigo quimérico; potências narcísicas, no caso de Tamelí e do meu, introduzidas por uma potência autonômica, interlocutora, sedutora, mas estrangeira, “xeno ou heteroegóica”²¹⁷, sugestivamente estelionatária e fundadora de desconfiança, de dúvida - sobre se as feições vistas seriam mensagens do artista ou criações próprias, no caso de Tamelí, ou sobre se o convite da luz e ela mesma seriam confiáveis em meu caso -, acirrando o interesse pelas potências “homoegóicas” e construindo a tendência de aceitá-las, no caso de Tamelí, ou, em meu caso, contaminando essas potências, fazendo confrontar o apego por elas à possibilidade de seu descarte e construindo a tendência de rejeitá-las sob pena de um pesar incontornável). Já, no caso de Déjori, essas potências narcísicas estariam: sendo introduzidas por “meta ou esquizoegose”, divisão de si entre perceber e estar na sala de estar e/ou no fundo do mar.

²¹⁶ “Iso” exprime a noção de igualdade (PRIBERAM, 2013). “Isoegóico” ou “isoego” quer dizer, assim, igual ao ego, igual a si mesmo.

²¹⁷ “Xeno”, do grego *ksénos*: estrangeiro, estranho (PRIBERAM, 2013). “Hetero”: diferente (PRIBERAM, 2013). “Xeno ou heteroegóico” quer dizer diferente do próprio ego, estrangeiro a si mesmo.

A tabela a seguir (Tabela 13) sintetiza os códigos-categorias apurados para experiências com a proposta "2".

Tabela 13 - Códigos-categorias apurados para experiências com a proposta "2"

CÓDIGO-CATEGORIA	ESPECTADORES		
	Tamelí	Déjori	Autor
EXPERIMENTANDO UM FLUXO EXPERIENCIAL: de três momentos bem distintos, sendo apenas um deles marcadamente estético estético único, mas anadiômeno, ondulante	X	X	X
OBSERVANDO: feições humanas na imagem formada na superfície de projeção as manchas luminosas como reflexos de cristais as manchas luminosas como reflexo de superfície líquida, numa parede, ou como sombra luminosa dessa superfície, como num fundo subaquático entes vegetais elementos submarinos abstrações ou iminências formais	X (provavelmente na junção de luz e sombra)	X (apenas no primeiro momento de sua experiência) X (subaquáticos, na mancha luminosa, apenas no segundo momento da experiência)	X X (terrestres, nas sombras recortando a luz)
DISPONDO-SE A UM ENGAJAMENTO: proprioceptivo imaginante, criativo, com o observado, inerente a sua materialidade, livre de referências, "extra-atuais" e "extra-experienciais", determinadas	X (engajamento em que buscava, encontrava e perdia figuras humanas carregadas de afeto)	X (na forma de um vôo subaquático, pela assimilação da cadência das luminâncias, na segunda parte de sua experiência) X (engajamento em que criava um "cristal", performava um vôo subaquático ou ensaiava delimitar seres)	X (na forma de um adentramento, aninhamento, nas estruturas vegetais em sombra) X (engajamento em que transferia um animismo da luz para a sombra e vice-versa, tecendo relação significativa entre os entes nelas formados, ambos fugazes, em que a luz aparecia como a promitente encantadora e falsária do abrigo de sombras desejado e utópico)

Continua na próxima página ->

CÓDIGO-CATEGORIA	ESPECTADORES		
	Tamelí	Déjori	Autor
DISPONDO-SE À UMA APROXIMAÇÃO ESPIRITUAL, UNIÃO, IDENTIFICAÇÃO:			
correspondente à experiência como um todo	X		X
correspondente a breve momento da experiência		X (pertinente à segunda parte de sua experiência)	
COM POTÊNCIAS NARCÍSICAS, “ISO OU HOMOEÓGICAS”, NA FORMA DE ENTES RECONHECIDOS NO ESTÍMULO:			
tais como feições humanas que teriam sido acolhidas, ainda que portadoras de elementos potencial e culturalmente rejeitáveis como a dor, o medo e o desconforto	X		
tais como “vegetalóides”		X (na forma de luminâncias de movimento cadenciado)	X (na forma de vitalidades sombras - tornadas abrigo quimérico)
INTRODUZIDAS POR:			
uma potência autonômica, interlocutora, sedutora, mas estrangeira, “xeno ou heteroegóica”, sugestivamente estelionatária e fundadora de desconfiança, de dúvida	X (sobre se as feições vistas seriam mensagens do artista ou criações próprias, acirrando o interesse pelas potências “homoeógicas” e construindo a tendência de aceitá-las)		X (sobre se o convite da luz e ela mesma seriam confiáveis, contaminando essas potências, fazendo confrontar o apego por elas à possibilidade de seu descarte e construindo a tendência de rejeitá-las sob pena de um pesar incontornável)
“meta ou esquizoegose”, divisão de si entre perceber e estar na sala de estar e/ou no fundo do mar		X	
SENDO LEVADO A UM ESTADO DE:			
agrado	X	X (na forma de alívio e paz)	X
conforto	X		X (na forma de familiaridade e acolhimento)
encantamento e dessaber	X	X	X
desconfiança e medo	X		X
desagrado e desconforto	X		X (na forma de sentimento de precariedade, abandono, desdém pela própria condição e ultraje pela comparação desta com a possibilidade de união e morada no abrigo vegetal)

Fonte: elaboração própria.

Comparemos, a seguir, o resultado de exposição à proposta "3" com meu próprio processo criativo. O quadro a seguir (Quadro 64) reúne os códigos mais abrangentes e representativos da experiência de Neftira com a proposta "2" e de minha própria experiência com a mesma proposta.

Quadro 64 - Códigos mais representativos e abrangentes das experiências com a proposta "3"

Neftira e a proposta "3"

sendo levada a uma luta correspondente a um trânsito constante entre os estados subjetivos de dentro e fora de si, na perseguição reiterada por um estado aberto e fuga a um estado fechado, numa superação constante e prazerosa do fechado pelo aberto; sendo o estado fechado correspondente a uma percepção da solidez das coisas, a uma sensação prisional, angustiada e coincidente com uma solidão atinente a um afastamento, a uma "autoausência"; e sendo o estado aberto correspondente a uma sensação de arejamento tal que teria chegado a conferir uma "pneumotangibilidade" olfativa aos objetos, coincidente com uma sensação de conforto e com a interioridade de uma solidão atinente a uma "autocompanhia" solidária; esses dois estados opostos tendo se tornado simultâneos por sua intercalação sucessiva a partir da maré de luz propiciada pela proposta artística; maré correspondente a um fluxo iluminante da luz e seu refluxo obscurante, provocadora da assimilação de uma diafanização ou dissolvência do observado tanto para a visão quanto para a "sensi-imaginação"; dissolvência, ora contraposta a um saber de solidez, ora contraposta a si mesma pelo contraste entre sua parte visual diafanizada e a radicalização de sua parte "sensi-imaginativa" na direção de uma espécie de "retangibilização" aérea do observado, tornando difícil localizar tanto a impressão de sólido quanto a de aéreo, se na visão, se na "sensi-imaginação" corporal, sinalizando, de modo positivo, um possível contato estético com a proposta artística em questão

O autor e a proposta "3"

apurando, para a experiência, um período cíclico de três momentos: um marcado por invariância visual, sons eventuais - alguns estrondosos e sugestivos de um cerco ameaçador ao espaço de situação e ao corpo -, fermentação expectante e até certo constrangimento, outro momento marcado pela chegada de uma claridade e consequente formação de minha própria sombra na parede; momento de breve alívio, ápice e fim de um processo expectatório anterior e, ao mesmo tempo, de certo espanto pela formação dessa sombra e de enfrentamento dela; sombra vista como espécie de vitalidade admirável e majestosa, intensidade de mim mesmo, mas também como força constrangedora, invasora, vinda de longe, de fora de mim, sentida como se houvesse entrado em forma de claridade e vento e se espalmado na parede para se constituir a "presentificação" de minha solidão como preço de minha unicidade, para ser potência credora de minha corporeidade e de meu tempo, para ser delatora de minha mortalidade e urgência... Havendo ainda mais um momento, este marcado pela partida dessa luz e dessa sombra, ora suavemente, tornando mais brando o próximo estágio de invariância visual, ora abruptamente e ao som de um baque ventoso, como se essa sombra fosse engolida e, ao mesmo tempo, como se desabasse sobre mim, como se eu quedasse de uma só vez, como se fosse atacado, como se a desapareção dessa sombra fosse a execução repentina de uma cobrança, de um corte, como se ela me levasse consigo, extirpasse-me de mim mesmo, tornando mais tenso o estágio de invariância visual subsequente; o fluxo e refluxo dessa sombra imprimindo ainda, a ela, em cada ciclo, um aspecto de umidade movente e viva na parede

Fonte: elaboração própria.

De imediato, é possível perceber que, enquanto minha experiência contou com um personagem apontado na sombra na parede, algo delimitado diante de mim, monopolizante de minha atenção, a de Neftira constituiu-se de uma reinvenção do espaço e de si mesma nele. Nesse sentido, ao passo que sua experiência parece caracterizada como envoltório, a minha parece colocada como ato de delimitação. Enquanto Neftira teria sido pega pelo espaço, eu teria abraçado um alvo a minha frente. Assim, relativamente à construção do alvo de fruição: Neftira estaria dispondo-se a eleger o espaço, a circundar-se dele, tomá-lo como envoltório; enquanto eu estaria dispondo-me a eleger a sombra na parede, a encará-la, num ato de delimitação.

Começamos com trechos sugestivos da abordagem ou leitura realizada, por cada um, para a proposta artística ora em questão, pinçados, para o momento, no Quadro 65, a seguir.

Quadro 65 - Códigos mais representativos e abrangentes das experiências com a proposta "3" - trechos sugestivos da abordagem ou leitura realizada para a proposta artística

Neftira e a proposta "3"

sendo levada a uma luta correspondente a um trânsito constante entre os estados subjetivos de dentro e fora de si, na perseguição reiterada por um estado aberto e fuga a um estado fechado, numa superação constante e prazerosa do fechado pelo aberto.... esses dois estados opostos tendo se tornado simultâneos por sua intercalação sucessiva a partir da maré de luz propiciada pela proposta artística; maré correspondente a um fluxo iluminante da luz e seu refluxo obscurante....

O autor e a proposta "3"

apurando, para a experiência, um período cíclico de três momentos: um marcado por invariância visual, sons eventuais - alguns estrondosos e sugestivos de um cerco ameaçador ao espaço de situação e ao corpo.... outro momento marcado pela chegada de uma claridade e conseqüente formação de minha própria sombra na parede.... Havendo ainda mais um momento, este marcado pela partida dessa luz e dessa sombra, ora suavemente, tornando mais brando o próximo estágio de invariância visual, ora abruptamente e ao som de um baque ventoso.... o fluxo e refluxo dessa sombra imprimindo ainda, a ela, em cada ciclo, um aspecto de umidade movente e viva na parede

Fonte: elaboração própria.

Tomando esses trechos, a primeira diferença é a ênfase na observância da sonoridade. Lembremos que até há observações de Neftira a esse respeito, mas que, ao longo da codificação de sua experiência, não alcançaram ênfase a ponto de sobreviverem até a codificação mais sintética, tal como ocorreu na codificação de meu caso, de modo que o som, em minha experiência, parece mais atuante na tessitura de significados e emoções. No sentido dessa tessitura, a maré luminosa parece ter assumido papel fundamental em ambos os casos, a ponto de delimitar os momentos de cada experiência: dois, no caso de Neftira - sendo um de ambiência aberta e outro de ambiência fechada -, e três em meu caso - sendo um de invariância visual, um de chegada da luz e outro de partida dessa luz. Ou seja, apenas em minha experiência, houve a delimitação de um ente que chegava e partia. Contudo, somente na experiência de Neftira, parece ter ocorrido a busca deliberada por um desses estados ou momentos como forma de combate do outro. Ou seja, Neftira parece ter sido mais ativa que eu, que me senti rendido pelos eventos a minha frente. Ainda em meu caso, parece importante a diferença de formas com que o refluxo da luz acontecia, ora suavemente, ora abruptamente, diferença que não parece relevante na experiência de Neftira. Outro aspecto distintivo entre nossas experiências é que, em Neftira, a intercalação de estados diferenciados parece ter alcançado uma forma de confusão ou simultaneidade desses estados, ao passo que, em meu caso, permaneceram bem marcados e relativamente alijados uns dos outros. Dessa forma, é possível codificar que: eu estaria sugerindo a relevância da sonoridade para a tessitura de significados e emoções; Neftira e eu estaríamos sugerindo a relevância da maré luminosa - fluxo e refluxo da luz (notando a diferença de formas de refluxo luminoso, ora suave, ora abrupto em meu caso) - para a tessitura de uma

identificação de momentos distintos na experiência (no caso de Neftira, 2 momentos - um de sensação de ambiência aberta e outro de sensação ambiência fechada -, cuja intercalação teria gerado uma espécie de confusão ou simultaneidade entre eles - sendo a sensação de aberto buscada como superação da sensação de fechado, numa atitude mais ativa - e, no meu caso, 3 momentos - um de invariância visual, um de chegada da luz e outro de partida da luz, que se mantiveram bem delimitados, alijados uns dos outros, que foram assistidos numa postura de rendição.

Continuemos com a tomada de acréscimos de código representados pela parte sublinhada no Quadro 66, a seguir, com foco em impressões de natureza “sensi-imaginante”.

Quadro 66 - Códigos mais representivos e abrangentes das experiências com a proposta "3" - trechos em destaque sugestivos de impressões de natureza “sensi-imaginante”

Neftira e a proposta "3"

sendo levada a uma luta correspondente a um trânsito constante entre os estados subjetivos de dentro e fora de si, na perseguição reiterada por um estado aberto e fuga a um estado fechado, numa superação constante e prazerosa do fechado pelo aberto; sendo o estado fechado correspondente a uma percepção da solidez das coisas, a uma sensação prisional, angustiosa e coincidente com uma solidão atinente a um afastamento, a uma “autoausência”; e sendo o estado aberto correspondente a uma sensação de arejamento tal que teria chegado a conferir uma “pneumotangibilidade” olfativa aos objetos.... esses dois estados opostos tendo se tornado simultâneos por sua intercalação sucessiva a partir da maré de luz propiciada pela proposta artística; maré correspondente a um fluxo iluminante da luz e seu refluxo obscurante, provocadora da assimilação de uma diafanização ou dissolvência do observado tanto para a visão quanto para a “sensi-imaginação”; dissolvência, ora contraposta a um saber de solidez, ora contraposta a si mesma pelo contraste entre sua parte visual diafanizada e a radicalização de sua parte “sensi-imaginativa” na direção de uma espécie de “retangibilização” aérea do observado, tornando difícil localizar tanto a impressão de sólido quanto a de aéreo, se na visão, se na “sensi-imaginação” corporal

O autor e a proposta "3"

apurando, para a experiência, um período cíclico de três momentos: um marcado por invariância visual, sons eventuais - alguns estrondosos e sugestivos de um cerco ameaçador ao espaço de situação e ao corpo.... outro momento marcado pela chegada de uma claridade e conseqüente formação de minha própria sombra na parede Havendo ainda mais um momento, este marcado pela partida dessa luz e dessa sombra, ora suavemente, tornando mais brando o próximo estágio de invariância visual, ora abruptamente e ao som de um baque ventoso.... como se essa sombra fosse engolida e, ao mesmo tempo, como se desabasse sobre mim, como se eu quedasse de uma só vez.... o fluxo e refluxo dessa sombra imprimindo ainda, a ela, em cada ciclo, um aspecto de umidade movente e viva na parede

Fonte: elaboração própria.

A diferença na construção de alvos frutivos entre mim e Neftira seria tal que nossas impressões “sensi-imaginativas” não parecem comparáveis sequer. Contudo o fato é que elas parecem guardar, cada uma em seu interior, contrastes extremos que as aproximariam. Neftira parece ter enfrentado uma desmaterialização que teria sido re-materialização. Ao mesmo tempo em que teria visto se desfazer, diante de si, aquilo que sabia ser sólido, teria sentido a re-tangibilização

do que teria visto se desfazer, divisando um choque entre o sabido, o visto e o “sensi-imaginado”²¹⁸. Em meu caso, é possível apurar o mesmo tipo de choque, na medida em que senti desabar, sobre mim, justamente aquilo que desaparecia. Dessa forma, cabe sintetizar que: Neftira estaria sendo levada a um choque entre o sabido e o visto, vendo desfazer-se aquilo que saberia ser sólido; Neftira e eu estaríamos sendo levados a um choque entre o visto e o “sensi-imaginado” - sentindo refazer-se aquilo que teria visto se desfazer, no caso de Neftira e, em meu caso, sentindo o impacto daquilo que via desaparecer.

Passemos à consideração de acréscimos acerca dos sentimentos despertados, em destaque no Quadro 67, a seguir.

Quadro 67 - Códigos mais representativos e abrangentes das experiências com a proposta "3" - trechos em destaque sobre sentimentos despertados

Neftira e a proposta "3"

sendo levada a uma luta correspondente a um trânsito constante entre os estados subjetivos de dentro e fora de si, na perseguição reiterada por um estado aberto e fuga a um estado fechado, numa superação constante e prazerosa do fechado pelo aberto; sendo o estado fechado correspondente a uma percepção da solidez das coisas, a uma sensação prisional, angustiada... e sendo o estado aberto correspondente a uma sensação de arejamento tal que teria chegado a conferir uma “pneumotangibilidade” olfativa aos objetos, coincidente com uma sensação de conforto... esses dois estados opostos tendo se tornado simultâneos por sua intercalação sucessiva a partir da maré de luz propiciada pela proposta artística; maré correspondente a um fluxo iluminante da luz e seu refluxo obscurante, provocadora da assimilação de uma diafanização ou dissolvidência do observado tanto para a visão quanto para a “sensi-imaginação”; dissolvidência, ora contraposta a um saber de solidez, ora contraposta a si mesma pelo contraste entre sua parte visual diafanizada e a radicalização de sua parte “sensi-imaginativa” na direção de uma espécie de “retangibilização” aérea do observado, tornando difícil localizar tanto a impressão de sólido quanto a de aéreo, se na visão, se na “sensi-imaginação” corporal....

O autor e a proposta "3"

apurando, para a experiência, um período cíclico de três momentos: um marcado por invariância visual, sons eventuais - alguns estrondosos e sugestivos de um cerco ameaçador ao espaço de situação e ao corpo -, fermentação expectante e até certo constrangimento... outro momento marcado pela chegada de uma claridade e consequente formação de minha própria sombra na parede; momento de breve alívio, ápice e fim de um processo expectatório anterior e, ao mesmo tempo, de certo espanto pela formação dessa sombra e de enfrentamento dela... Havendo ainda mais um momento, este marcado pela partida dessa luz e dessa sombra, ora suavemente, tornando mais brando o próximo estágio de invariância visual, ora abruptamente e ao som de um baque ventoso, como se essa sombra fosse engolida e, ao mesmo tempo, como se desabasse sobre mim, como se eu quedasse de uma só vez.... o fluxo e refluxo dessa sombra imprimindo ainda, a ela, em cada ciclo, um aspecto de umidade movente e viva na parede

Fonte: elaboração própria.

Considerando esses trechos em destaque, é possível pinçar, em Neftira, claustro, angústia, associados à sensação de ambiência fechada, e conforto vinculado à sensação de ambiência aberta. Vale lembrar que, pelo exposto na nota de rodapé 218, essas vinculações teriam contado com

²¹⁸ Nesse sentido, há vários códigos apurados para a experiência de Neftira: "sendo levada a uma sensação de dissolução, aeração, do ambiente, dos objetos e, provavelmente, do próprio corpo; sensação que teria chegado ao ponto de sugerir os cheiros e a respirabilidade das coisas"; "ora falando do que via como dissolvido, ora, como fixo"; "ora falando do que imaginava e sentia como fixo, ora, como dissolvido"; "mostrando dificuldade em separar o que via do que imaginava e sentia, deixando entender que lhe pareciam fusionados, mas não completamente, uma das fontes prováveis de sua associação da experiência à imprecisão"; "enfrentando contrastes de densidade entre o sabido e o visto e entre o visto e o sentido".

alguma racionalização, já que esses estados teriam adquirido certa simultaneidade, deixando deduzir a impossibilidade de sua pureza, ou seja, a angústia de Neftira teria de ter sido algo tingida de conforto; e seu conforto, algo infiltrado de angústia; até para que sua experiência se desenvolvesse como fuga e busca. Como vimos, ela teria de ter-se deparado constantemente com o fechado para buscar o aberto, fosse fugindo para dentro de si mesma, fosse voltando-se para o exterior²¹⁹. Já, em meu caso, quatro eventos bem marcados definiram três posturas básicas também bem delimitadas: uma de crescimento tensivo²²⁰, tanto no aguardo de minha silhueta, nos instantes de invariância visual e ausência de luz, quanto no enfrentamento dessa silhueta, outra de alívio, quando da finalização ou reentrada suave desses instantes - ou seja, quando a luz começava a surgir ou quando ela partia suavemente -, e uma última de espanto quando da fixação da silhueta na parede ou quando da partida brusca dessa mesma silhueta juntamente com sua luz formante. Nesse sentido, vale notar a brevidade do alívio no momento de entrada da luz, posto que era quase que imediatamente seguida pela fixação da sombra na parede. Assim, enquanto a vivência de Neftira parece melhor ilustrada como um borrão contínuo de duas tintas afetivas opostas - que se mesclariam, mas também imporiem seus respectivos predomínios num e noutro ponto -; a minha parece melhor representada como uma sequência de trechos bem delimitados²²¹, ora de uma cor, ora de outra, dentro de um paleta triádica (trechos com extensões também distintas, já que os estados tensivos, especialmente os de invariância visual, foram sempre maiores que os de alívio ou espanto). Assim, é possível notar que ambas as experiências contariam com um jogo entre afetos tensivos e distensivos, mas com durações e limites distintos entre si. No mais, para efeito de síntese, é preciso admitir a angústia e a sensação de clausura de Neftira como espécie de constrangimento que, em meu caso, encontra-se mencionado apenas de forma mais genérica. Dessa forma, é possível dizer que: Neftira e eu estaríamos sendo levados a estado tensivo de constrangimento (no caso de Neftira, na forma de angústia e sensação de clausura, que teriam sido associadas a uma ambiência fechada, e, em meu caso, na forma do enfrentamento da silhueta na parede, em sua desapareção brusca e, sobretudo, no instante de invariância visual); eu também estaria sendo levado a estados

²¹⁹ Conforme sintetizado no código que diz que ela estaria: "sendo levada ao contraste entre dois estados subjetivos: um fechado, correspondente a sentir-se presa, angustiada, e outro aberto, atinente a sentir-se livre, confortável; estados tornados simultâneos por sucessão recíproca constante, comutando, entre si, posições subjetivas de dentro e fora, na mesma medida em que ela se deslocaria nessas posições, na duração da vivência, na busca pelo aberto e na fuga ao fechado; contraste donde, provavelmente, provinha a unicidade de sua impressão, para a experiência, de que tudo estaria e não estaria certo".

²²⁰ O código menciona expectativa e constrangimento para os instantes de invariância visual. Ainda o enfrentamento da sombra na parede, mencionado nesse mesmo código, diz respeito a um processo de tensão crescente muito semelhante ao do instante de invariância visual.

²²¹ Essa delimitação clara entre os estados não quer dizer que eles não se interferiram de modo algum em minha experiência. É evidente que essa interferência ocorre, mas não a ponto de uma confusão entre os estados, como no caso de Neftira.

tensivos de espanto, de curtíssima duração, tanto na fixação da silhueta na parede quanto em sua desapareição brusca, e de expectativa, de duração maior, tanto nos instantes de invariância visual quanto de enfrentamento da silhueta, na parede, trazida com a luz; eu estaria ainda sendo levado a estado distensivo de alívio, de curtíssima duração, tanto no início da entrada da luz quanto em sua desapareição suave; Já Neftira estaria sendo levada a um estado distensivo de conforto, associado a uma ambiência aberta; estando os estados tensivos e distensivos confundindo-se em Neftira, mas não em meu caso.

Examinemos, para o momento, o restante do código, com os últimos acréscimos em destaque no Quadro 68, a seguir.

Quadro 68 - Códigos mais representivos e abrangentes das experiências com a proposta "3"

Neftira e a proposta "3"

sendo levada a uma luta correspondente a um trânsito constante entre os estados subjetivos de dentro e fora de si, na perseguição reiterada por um estado aberto e fuga a um estado fechado, numa superação constante e prazerosa do fechado pelo aberto; sendo o estado fechado correspondente a uma percepção da solidez das coisas, a uma sensação prisional, angustiada e coincidente com uma solidão atinente a um afastamento, a uma "autoausência"; e sendo o estado aberto correspondente a uma sensação de arejamento tal que teria chegado a conferir uma "pneumotangibilidade" olfativa aos objetos, coincidente com uma sensação de conforto e com a interioridade de uma solidão atinente a uma "autocompanhia"; esses dois estados opostos tendo se tornado simultâneos por sua intercalação sucessiva a partir da maré de luz propiciada pela proposta artística; maré correspondente a um fluxo iluminante da luz e seu refluxo obscurante, provocadora da assimilação de uma diafanização ou dissolvência do observado tanto para a visão quanto para a "sensi-imaginação"; dissolvência, ora contraposta a um saber de solidez, ora contraposta a si mesma pelo contraste entre sua parte visual diafanizada e a radicalização de sua parte "sensi-imaginativa" na direção de uma espécie de "retangibilização" aérea do observado, tornando difícil localizar tanto a impressão de sólido quanto a de aéreo, se na visão, se na "sensi-imaginação" corporal

O autor e a proposta "3"

apurando, para a experiência, um período cíclico de três momentos: um marcado por invariância visual, sons eventuais - alguns estrondosos e sugestivos de um cerco ameaçador ao espaço de situação e ao corpo -, fermentação expectante e até certo constrangimento, outro momento marcado pela chegada de uma claridade e consequente formação de minha própria sombra na parede; momento de breve alívio, ápice e fim de um processo expectatório anterior e, ao mesmo tempo, de certo espanto pela formação dessa sombra e de enfrentamento dela; sombra vista como espécie de vitalidade admirável e majestosa, intensidade de mim mesmo, mas também como força constrangedora, invasora, vinda de longe, de fora de mim, sentida como se houvesse entrado em forma de claridade e vento e se espalmado na parede para se constituir a "presentificação" de minha solidão como preço de minha unicidade, para ser potência credora de minha corporeidade e de meu tempo, para ser delatora de minha mortalidade e urgência... Havendo ainda mais um momento, este marcado pela partida dessa luz e dessa sombra, ora suavemente, tornando mais brando o próximo estágio de invariância visual, ora abruptamente e ao som de um baque ventoso, como se essa sombra fosse engolida e, ao mesmo tempo, como se desabasse sobre mim, como se eu quedasse de uma só vez, como se fosse atacado, como se a desapareição dessa sombra fosse a execução repentina de uma cobrança, de um corte, como se ela me levasse consigo, extirpasse-me de mim mesmo, tornando mais tenso o estágio de invariância visual subsequente; o fluxo e refluxo dessa sombra imprimindo ainda, a ela, em cada ciclo, um aspecto de umidade movente e viva na parede

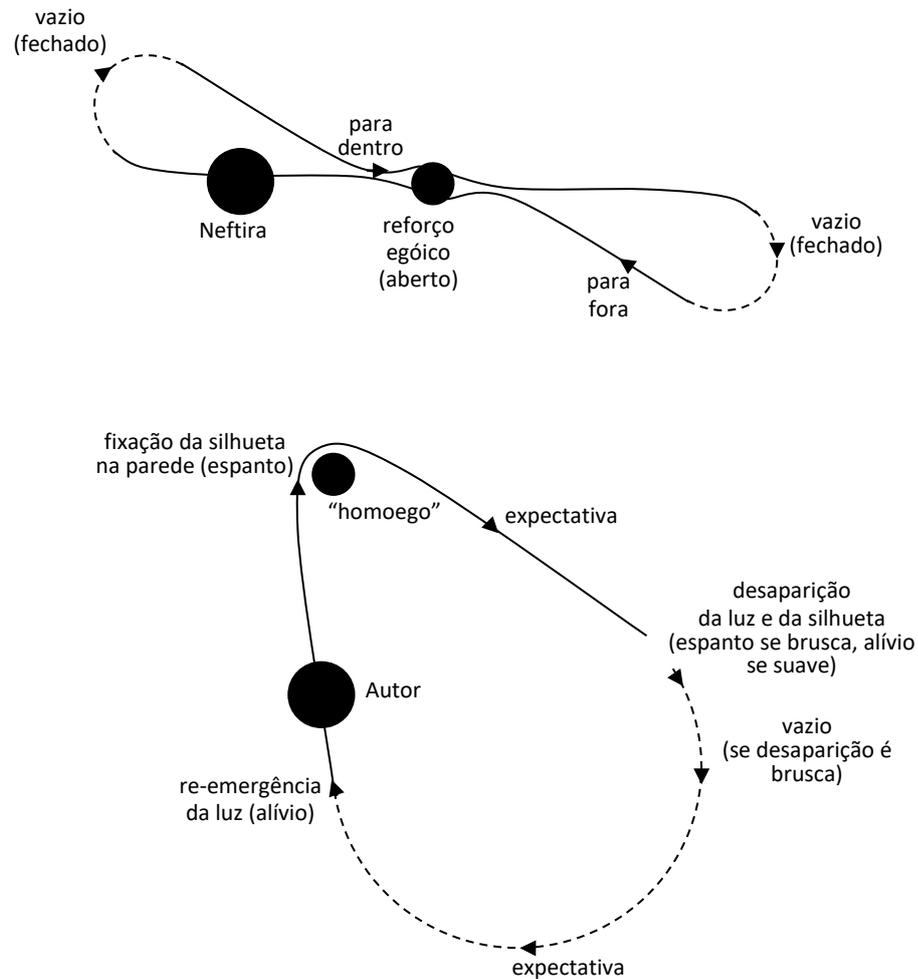
Fonte: elaboração própria.

Numa continuidade da avaliação dos afetos, é preciso reconhecer que, se a angústia e a sensação de clausura de Neftira não constituíssem, por si mesmos, afetos diminutivos, hostis, uma potência diminutiva poderia ser deduzida da coincidência desses afetos, como contou a participante, com uma solidão atinente a um afastamento de si mesma, a uma "autoausência", ou seja, nada menos que, muito provavelmente, a mais severa das possibilidades "psicoimpressivas", algo que poderíamos entender como uma forma de vazio. Por outro lado, como não considerar o conforto e a

sensação de interioridade e solidão atinente a uma “autocompanhia” solidária como afeto empoderador, hospitaleiro e coincidente com um reforço egóico? No entanto o que mais intriga, na experiência de Neftira, e a difere de todas as outras é a completa ausência de traços de qualquer potência presencial, sujeitua ou interlocutora, o que equivale a dizer que ela teria estado num trânsito entre a intensificação de si mesma e um nada constrangedor. Já, em meu caso, afirmar a silhueta na parede como força constrangedora ou dizer que ela me extirpou de mim mesmo dá ensejo a dizer não apenas que me expus a afetos diminutivos, mas também que me deparei com uma potência “hetero e contraegóica” e com uma estirpe de vazio. Contudo, nesse sentido, não é possível dizer que tenha havido a mesma simetria de afetos que na experiência de Neftira, ou seja, não posso dizer que, em minha experiência, um afeto empoderador tenha emergido, nem mesmo quando da admiração ou espanto frente à silhueta na parede; admiração que parece não poder ser equiparada a qualquer forma de encorajamento ou consolo, mas, antes, a uma forma de perplexidade, de assombro. Dessa forma, uma contrapartida de referência a essa silhueta como potência “pró-egóica” não parece possível, mas, sendo ela alvo de uma identificação, de alguma relação narcísica, cabe falar numa “homoeose” ao menos. Assim, essa silhueta corresponderia a uma potência presencial e dinamizada entre o “contra, o hetero e o isoegóico”. Trata-se de observações interessantes na medida em que, com Neftira, mesmo com os tingimentos mútuos entre os estados tensivo-diminutivos e distensivo-empoderadores, teria havido uma separação cognitiva entre luz e escuridão, entre aberto e fechado, bem como uma associação da luz aos estados distensivos e das trevas aos estados tensivos, ao passo que, em meu caso, a luz trazia, consigo, irremediavelmente, o personagem-sombra, mas de modo que a crescente admiração por ele jamais tivesse tempo para se fixar como “autoempoderamento”, posto que rapidamente seguida de cessação pela partida da luz. Nisso tudo, a influência da maré de luz, o jogo entre tensão e distensão, o constrangimento e a apuração do vazio adviriam como pedras-de-toque de ambas as experiências.

Voltando à metáfora orbital, as experiências com a proposta "3" podem ser tomadas como trajetórias de aproximação ou coincidência com um centro narcísico em contrapartida com um distanciamento deste, numa tangência com o vazio. No caso de Neftira, como vimos, numa constante fuga de um vazio-fechado e busca por um aberto-narcísico, intercalando entre dentro e fora de si mesma.

Figura 84 - Esquemas orbitais prováveis traçados pela relação de forças nas experiências com a proposta "3"



Fonte: elaboração própria.

Nota: linhas tracejadas representando trechos de risco ou tangência com o vazio.

Relativamente a esse esquema orbital, é interessante notar que, nessas experiências com a proposta "3", o próprio vazio parece atuar como contraparte centrífuga, não apenas porque, em Neftira, parece não haver outra oposição possível ao núcleo centrípeto, mas também porque, em meu caso, a silhueta teria-se tonado "contraegóica" tão somente após sua desapareção e conversão em vazio, ou seja, isso só teria acontecido, na verdade, com seu fantasma, com seu vestígio ou impressão deixada na "mnemoimaginação".

Enfim, para sintetizar, cabe dizer, incrementando e reformulando o código já concebido, que: eu estaria sendo levado a estados tensivos de espanto - de curtíssima duração, tanto na fixação da silhueta na parede quanto em sua desapareção brusca - e de expectativa - de duração maior, tanto nos instantes de invariância visual quanto nos de enfrentamento da silhueta trazida, para a parede, com a luz -; Neftira e eu estaríamos sendo levados a estados tensivos, diminutivos, de constrangimento (no caso de Neftira, na forma de angústia e sensação de clausura, que teriam sido

associadas a uma ambiência fechada, e, em meu caso, sobretudo, no instante de invariância visual, mas também na forma do enfrentamento da silhueta, na parede, e em sua desapareição brusca); estados correspondentes a um enfrentamento do vazio (em meu caso, no instante de desapareição brusca da silhueta e início do instante de invariância visual), a uma identificação com a silhueta (isso apenas em meu caso) - tomada, portanto, como potência “homoegóica” no instante de sua fixação na parede -; estados também correspondentes a um enfrentamento da silhueta na parede (isso também apenas em meu caso) - tomada, portanto, como potência subtrativa, “contra e heteroegóica” no instante de sua desapareição brusca. Ainda Neftira e eu estaríamos: sendo levados a estados distensivos (no caso de Neftira, de empoderamento, hospitalidade, conforto, associado a uma ambiência aberta e correspondentes a uma sensação de interioridade e solidão atinente a uma “autocompanhia” solidária ou reforço egóico, e, em meu caso, de alívio, de curtíssima duração, tanto no início da entrada da luz quanto em sua desapareição suave); estando os estados tensivos e distensivos confundindo-se no caso de Neftira, mas não no meu.

A tabela a seguir (Tabela 14) sintetiza os códigos-categorias apurados para experiências com a proposta "3".

Tabela 14 - Códigos-categorias apurados para experiências com a proposta "3"

CÓDIGO-CATEGORIA	ESPECTADORES	
	Néftira	Autor
RELATIVAMENTE A CONSTRUÇÃO DO ALVO DE FRUIÇÃO, DISPONDO-SE:	a eleger o espaço, a circundar-se dele, tomá-lo como envoltório	a eleger a sombra na parede, a encará-la, num ato de delimitação
SUGERINDO A RELEVÂNCIA:		
da sonoridade		X1
da maré luminosa - fluxo e refluxo da luz	X	X2 (notando a diferença de formas de refluxo luminoso, ora suave, ora abrupto)
PARA A TESSITURA:		
de significados e emoções	X	X1 e X2
de uma identificação de momentos distintos na experiência	X (2 momentos - um de sensação de ambiência aberta e outro de sensação ambiência fechada -, cuja intercalação teria gerado uma espécie de confusão ou simultaneidade entre eles - sendo a sensação de aberto buscada como superação da sensação de fechado, numa atitude mais ativa)	X2 (3 momentos - um de invariância visual, um de chegada da luz e outro de partida da luz, que se mantiveram bem delimitados, alijados uns dos outros, que foram assistidos numa postura de rendição)
SENDO LEVADO A UM CHOQUE ENTRE:		
o sabido e o visto	X (vendo desfazer-se aquilo que saberia ser sólido)	
o visto e o "sensi-imaginado"	X (sentindo refazer-se aquilo que teria visto se desfazer)	X (sentindo o impacto daquilo que via desaparecer)
SENDO LEVADO A ESTADOS TENSIVOS:		
de espanto - de curtíssima duração, tanto na fixação da silhueta na parede quanto em sua desapareição brusca		X
de expectativa - de duração maior, tanto nos instantes de invariância visual quanto nos de enfrentamento da silhueta trazida, para a parede, com a luz		X
diminutivos, de constrangimento	X (na forma de angústia e sensação de clausura, que teriam sido associadas a uma ambiência fechada)	X (no instante de invariância visual, mas também na forma do enfrentamento da silhueta, na parede, e em sua desapareição brusca)
ESTADOS CORRESPONDENTES:		
a um enfrentamento do vazio	X	X (no instante de desapareição brusca da silhueta e início do instante de invariância visual)
a uma identificação com a silhueta - tomada, portanto, como potência "homoeogóica" no instante de sua fixação na parede		X
a um enfrentamento da silhueta na parede - tomada, portanto, como potência subtrativa, "contra e heteroeogóica" no instante de sua desapareição brusca		X
SENDO LEVADO A ESTADOS DISTENSIVOS:	de empoderamento, hospitalidade, conforto, associado a uma ambiência aberta	de alívio, de curtíssima duração, tanto no início da entrada da luz quanto em sua desapareição suave
ESTADOS CORRESPONDENTES A:	a uma sensação de interioridade e solidão atinente a uma "autocompanhia" solidária ou reforço egóico	
ESTANDO OS ESTADOS TENSIVOS E DISTENSIVOS:	se confundindo	não se confundindo

Fonte: elaboração própria.

Notas: "X1 e X2" quer dizer que tanto a sonoridade quanto a maré luminosa foram relevantes para a construção de significados e emoções em minha experiência.

Passemos, então, a uma comparação dos resultados das experiências das três propostas artísticas, buscando códigos-categorias equiparáveis ou códigos já sintetizados que permitam esse ladeamento.

Começamos buscando uma ampliação do código-categoria construído sobre o andamento e divisão do fluxo experiencial. Para isso, rememoremos o trecho pertinente da Tabela 13, a seguir recolocado na Tabela 15.

Tabela 15 - Trecho da Tabela 13 - Códigos-categorias apurados para experiências com a proposta "2" - sobre fluxo experiencial

CÓDIGO-CATEGORIA	ESPECTADORES		
	Tamelí	Déjori	Autor
EXPERIMENTANDO UM FLUXO EXPERIENCIAL: de três momentos bem distintos, sendo apenas um deles marcadamente estético		X	
estético único, mas anadiômeno, ondulante	X		X

Fonte: elaboração própria.

Vimos que, enquanto Tamelí e eu parecemos ter sido lançados num único e contínuo fluxo estético, mas marcado por uma espécie de onda ou zigue-zague cíclico entre estados diferenciados, Déjori parece ter tido sua experiência marcada por três fases bastante distintas de tomada do observado. Em apenas uma delas, alguma forma de divisão ou ondulação ficou suficientemente evidenciada para caracterizar um segmento estético. Malgrado essa ondulação não tenha sido explicitamente codificada para as experiências das outras propostas artísticas, ela parece poder evidenciar-se numa varredura de outros códigos-categorias. Na experimentação com a proposta "1", Liuce teria transitado, todo o tempo, entre um reforço de si mesmo e uma força "contraegóica" (potência presencial, insolidária, tangencial ao vazio). Em meu caso, o estado cíclico ficou evidente até mesmo no modo com que via as partes lúcidas e umbráticas da imagem formada na cortina, ora como forças "pró-egóicas", ora como forças "contraegóicas". Já, em Dísias, parece ter havido também um trânsito entre uma força "pró-egóica" (potência presencial, solidária, tangencial ao reforço egóico) e outra "contraegóica". Com relação a tudo isso, é preciso admitir que, de algum modo, o caso de Dísias guarda alguma semelhança com o de Déjori no tocante à consideração do fluxo experiencial. Isso porque seria razoável dizer que, com Dísias, esse trânsito ou ondulação só se teria iniciado após um período de intensa hostilização e subida expectatória até que ele encontrasse a contraparte "pró-egóica" de sua vivência. Nesse sentido, talvez fosse mais fidedigno considerar a experiência de Dísias em duas etapas: uma primeira de aquecimento subtrativo e uma segunda caracterizada pela trajetória ondulante entre estados. No entanto, enquanto, em Déjori, as três partes de sua experiência podem ser compreendidas de forma estanque, com Dísias, não é possível compreender a segunda parte de sua experiência sem o aquecimento subtrativo correspondente à

primeira. Também não é difícil ver as experiências com a proposta "3" como fluxos estéticos ondeantes entre estados: Neftira teria estado entre uma intensificação de si mesma e o vazio; e eu, entre a tangência dessa intensificação e o nada. Dessa forma, é possível recodificar que: ao contato com instanciação da proposta "1", Liuce e eu estaríamos experimentando um fluxo experiencial estético único, mas marcado por cadência ou divisão entre estados espirituais distintos; assim como Tameli e eu, com instanciação da proposta "2"; e Neftira e eu, com instanciação da proposta "3". É possível também codificar que: Déjori estaria experimentando um fluxo experiencial de três momentos estanques, apenas um deles marcadamente estético e contentivo de divisão espiritual; e Dísias estaria experimentando um fluxo experiencial estético de dois momentos interdependentes: o primeiro sendo marcado por um crescimento expectatório e subtrativo, gestando o segundo; este marcado por cadência ou divisão entre estados espirituais distintos.

O restante dos códigos-categorias parece poder ser dividido em dois grupos. O primeiro deles diria respeito aos códigos que ligariam o observado à parte mais emocional do sentimento, ou seja, à atividade imaginante e de motivação somática, de referência corporal, também pertinente à delimitação desse observado, à definição de sua matéria, na imaginação, e ao confronto dessa matéria imaginada a partir do corpo e seus sentidos com a noção imaginante do próprio corpo; confronto a partir do qual a consciência das emoções ou estados corporais diante do observado seria obtida. Dessa forma, cabe entender esse primeiro grupo de códigos-categorias como definidores "obimagossomáticos" ou "ob sensi-imaginários"²²², isto é, definidores daquilo que faria frente à memória e à imaginação corporal e dos sentidos do fruidor. O segundo grupo de códigos-categorias referir-se-ia a uma outra parte do sentimento, uma parte mais espiritual, anímica, psíquica ou egóica, reunindo códigos que ligariam o observado ao próprio "eu" do observador, definindo tanto uma intencionalidade desse observado para com o centro egóico do observador quanto uma disposição espiritual desse centro para com o observado. Chamemos os códigos desse segundo grupo de definidores "obanímicos" ou "obegóicos"²²³, ou seja, definidores daquilo que faria frente ao espírito ou ego do fruidor.

²²² Do dicionário, "ob" quer dizer: diante de; imago quer dizer: representação; e somático refere-se a: corpo (PRIBERAM, 2013). Também do dicionário, "sensi" designa o que é relativo à sensação; e sensação designa: fato psicofisiológico provocado pela excitação de um órgão sensorial (INFOPEIDIA, 2003). Assim, "obimagossomático" quer designar aquilo que seria estabelecido ante a imaginação corporal; e "ob sensi-imaginário", aquilo que seria estabelecido ante a conjunção dos sentidos com a "mnemoimaginação".

²²³ Do dicionário, "ob" quer dizer: diante de corpo (PRIBERAM, 2013). Anímico vem do latim *anima*: alma, espírito (INFOPEIDIA, 2003).

Tomemos o primeiro grupo, de definidores “obimagossomáticos” ou “ob sensi-imaginários”, compilado, a seguir, na Tabela 16, como resultado da reunião de extratos pertinentes da Tabela 12, da Tabela 13 e da Tabela 14.

Tabela 16 - Compilação de definidores “obimagossomáticos” ou “ob sensi-imaginários” de experiências com as propostas "1", "2" e "3"

CÓDIGO-CATEGORIA	ESPECTADORES COM A PROPOSTA "1"		
	Liuce	Dísias	Autor
NA CONSIDERAÇÃO DOS ELEMENTOS SENSORÍOS (VISÍVEIS E AUDÍVEIS) DA PROPOSTA ARTÍSTICA:			
apresentando nenhuma associação “extra-atual” ou ultrapassante de uma identificação “quali-icônica”	X	X	X
dando referências de um intenso funcionamento ou estimulação da “mnemoimaginação”		X	X
dando referências de uma relação “psicoproprioceptiva” guiante de uma interpretação extremamente movediça e variante dos elementos sensorios, num jogo em que luz e sombra trocavam, continuamente, entre ser matéria e ser vazio, ser obstáculo e ser passagem, enquanto a imaginação somática transitava entre estacar diante delas e se sentir convidado a passar por elas			X

CÓDIGO-CATEGORIA	ESPECTADORES COM A PROPOSTA "2"		
	Tamelí	Déjori	Autor
OBSERVANDO:			
feições humanas na imagem formada na superfície de projeção	X (provavelmente na conjunção de luz e sombra)		
as manchas luminosas como reflexos de cristais		X (apenas no primeiro momento de sua experiência)	X
as manchas luminosas como reflexo de superfície líquida, numa parede, ou como sombra luminosa dessa superfície, como num fundo subaquático			X
entes vegetais		X (subaquáticos, na mancha luminosa, apenas no segundo momento da experiência)	X (terrestres, nas sombras recortando a luz)
elementos submarinos		X	X
abstrações ou iminências formais	X	X	X (algo como uma fluidez eólica luminosa)

Continua na próxima página ->

CÓDIGO-CATEGORIA	ESPECTADORES COM A PROPOSTA "2"		
	Tamelí	Déjori	Autor
DISPONDO-SE A UM ENGAJAMENTO: proprioceptivo,		X (na forma de um vôo subaquático, pela assimilação da cadência das luminâncias, na segunda parte de sua experiência)	X (na forma de um adentramento, aninhamento, nas estruturas vegetais em sombra)
imaginante, criativo, com o observado, inerente a sua materialidade, livre de referências, "extra-atuais" e "extra-experienciais", determinadas,	X (engajamento em que buscava, encontrava e perdia figuras humanas carregadas de afeto)	X (engajamento em que criava um "cristal", performava um vôo subaquático ou ensaiava delimitar seres)	X (engajamento em que transferia um animismo da luz para a sombra e vice-versa, tecendo relação significativa entre os entes nelas formados, ambos fugazes, em que a luz aparecia como a promitente encantadora e falsária do abrigo de sombras desejado e utópico)

CÓDIGO-CATEGORIA	ESPECTADORES COM A PROPOSTA "3"	
	Neftira	Autor
RELATIVAMENTE À CONSTRUÇÃO DO ALVO DE FRUIÇÃO, DISPONDO-SE:	a eleger o espaço, a circundar-se dele, tomá-lo como envoltório	a eleger a sombra na parede, a encará-la, num ato de delimitação
SUGERINDO A RELEVÂNCIA: da sonoridade da maré luminosa - fluxo e refluxo da luz	X	X1 X2 (notando a diferença de formas de refluxo luminoso, ora suave, ora abrupto)
PARA A TESSITURA: de significados e emoções de uma identificação de momentos distintos na experiência	X X (2 momentos - um de sensação de ambiência aberta e outro de sensação ambiência fechada -, cuja intercalação teria gerado uma espécie de confusão ou simultaneidade entre eles - sendo a sensação de aberto buscada como superação da sensação de fechado, numa atitude mais ativa)	X1 e X2 X2 (3 momentos - um de invariância visual, um de chegada da luz e outro de partida da luz, que se mantiveram bem delimitados, alijados uns dos outros, que foram assistidos numa postura de rendição)
SENDO LEVADO A UM CHOQUE ENTRE: o sabido e o visto o visto e o "sensi-imaginado"	X (vendo desfazer-se aquilo que saberia ser sólido) X (sentindo refazer-se aquilo que teria visto se desfazer)	X (sentindo o impacto daquilo que via desaparecer)

Fonte: elaboração própria.

Notas: "X1 e X2" quer dizer que tanto a sonoridade quanto a maré luminosa foram relevantes para a construção de significados e emoções em minha experiência.

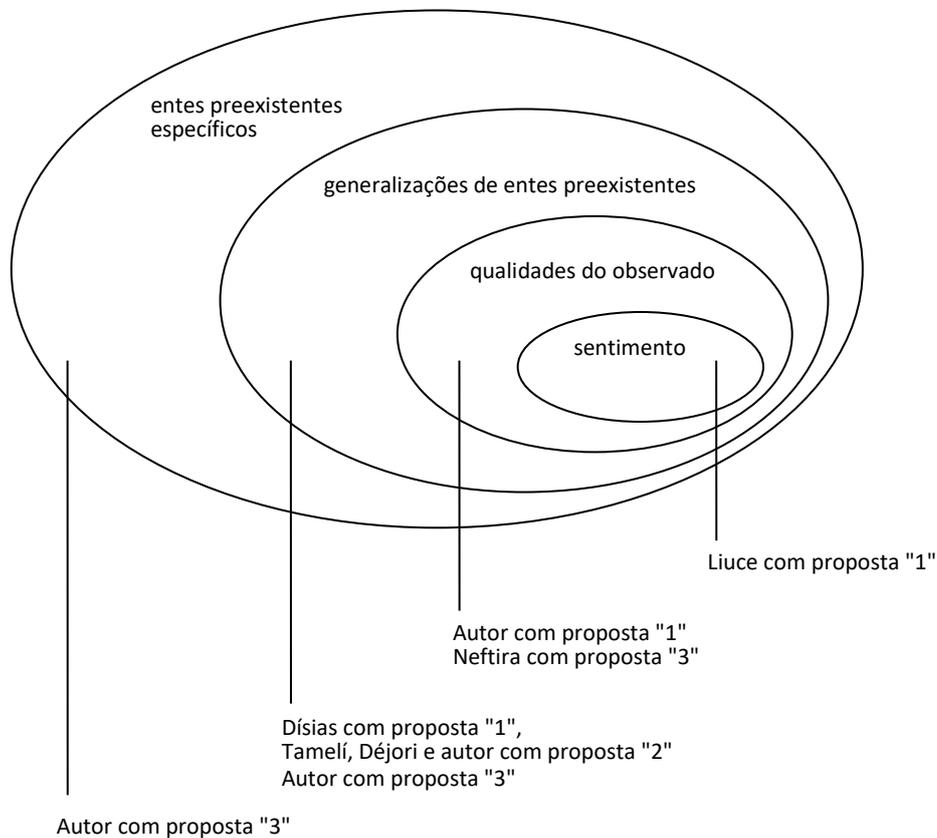
Comparar esses códigos-categorias implica em ampliá-los ou uni-los, redefini-los, em todo caso, buscando explicitar, para cada experiência, respostas a questões sugeridas por códigos que não foram explicitamente sintetizados para uma determinada vivência, mas com base nos códigos apurados para ela.

Começamos pela primeira parte da tabela anterior, parte que fala de associações feitas. Como vimos, nenhuma das experiências com a proposta "1" resultou em associações específicas com entes para além do instante da própria experiência. Na verdade, Liuce não deu, sequer, pistas de alguma forma de delimitação e reconhecimento do observado, revelando-se seu “deserto” não mais que um sentimento. Dísias falou apenas de um esforço de reconhecimento, de uma intensa varredura mental no sentido de tentar antever aparições possíveis, mas sem que nenhuma delas se fixasse ao observado²²⁴, ou seja, sem devolver um resultado de reconhecimento para além de uma breve menção à luz. Já, em meu caso, houve delimitações dinâmicas do observado, mas que não ultrapassaram a identificação de qualidades como densidade, dimensão e distância. Com base nisso, podemos dirigir, às experiências com as propostas "2" e "3", a pergunta: o que teria sido delimitado, reconhecido, identificado ou descrito no observado? É algo que códigos sobre observação, das experiências com a proposta "2", ou sobre alvejamento, das experiências com a proposta "3", podem ajudar a responder. Como vimos, delimitações ocorreram em todas as experiências com a proposta "2". Tamelí viu faces, Déjori e eu vimos “vegetalóides” e reflexos. Contudo as faces de Tamelí teriam sido as faces emergidas na própria experiência e não representações de faces que teria visto num outro lugar ou momento de sua vida, assim como os “vegetalóides” e reflexos descritos por mim e Déjori teriam sido os formados na imagem diante de cada um nós e não reproduções do visto noutra parte e instante. Dessa forma, enquanto, na experiência com a proposta "1", posso dizer que alvejei apenas qualidades do próprio observado, nas experiências com a proposta "2", teria havido também a comparação dessas qualidades com qualidades sintetizadas pelo contato com entes do mundo, ao longo da vida, agrupadas em abstrações ou noções sob a égide de um nome na memória. Embora as faces que Tamelí reconheceu na experiência não tenham sido faces que ela já vira, teria sido preciso que ela tivesse, consigo, a noção de face para que houvesse assim nomeado o que viu. O mesmo pode ser dito relativamente aos “vegetalóides” e reflexos em meu caso e no de Déjori. No caso de Neftira com a proposta "3", as referências a aberto e fechado parecem ter emergido apenas como qualidades. Já, em meu caso, com a mesma proposta, a delimitação da sombra na parede implicaria não apenas numa comparação com a noção de sombra, mas também numa comparação com um ente, específico e existente, coincidido comigo mesmo, com minha própria corporeidade. Assim, uma parte dos códigos parece poder ser estabelecida pela natureza do que é comparado ao observado ou lhe serve de parâmetro para alguma definição: se um ente preexistente, se uma generalização de entes preexistentes, se qualidades do observado ou, tão somente, um sentimento, este último sendo o caso de Liuce na experimentação com a proposta "1". A Figura 85, a seguir, busca organizar,

²²⁴ Lembremos que seu mencionado paraíso e a filha perdida, como vimos, não participaram da parte virtual da experiência, tendo sido referidos apenas para efeito de comparação em favor de seu esforço de comunicação com o entrevistador.

graficamente, a relação das experiências com referentes “obimagossomáticos” de definição do observado.

Figura 85 - Relação das experiências com referentes “obimagossomáticos” ou “ob sensi-imaginários” de definição do observado



Fonte: elaboração própria.

Desse modo, parece possível dizer que: Liuce, na experiência com a proposta "1", estaria definindo o observado apenas por seu próprio sentimento; eu, na experiência com a proposta "1", e Neftira, na experiência com a proposta "3", estaríamos definindo o observado por suas qualidades; já Dísias, na experiência com a proposta "1", Tamelí, Déjori e eu, na experiência com a proposta "2", e eu mesmo na experiência com a proposta "3", estaríamos: definindo o observado por menção a ente genérico ou generalização mnemônica; por último, eu estaria, na experiência com a proposta "3", definindo o observado por menção a ente preexistente específico, registrado na memória, coincido com uma representação de mim mesmo, de minha própria corporeidade.

Seguindo, linearmente, a Tabela 16, é possível deparar com o código sobre sinais do funcionamento da memória e da imaginação nas experiências com a proposta "1", que parecem encontrar paralelo em códigos que falam sobre engajamento imaginante, nas experiências com a proposta "2," e choques entre cognição, visão e imaginação nas experiências com a proposta "3". Num ladeamento desses códigos, a primeira coisa a ser feita é admitir que qualquer engajamento

imaginante, criativo e visceralmente entranhado do observado seria já uma forma de intenso funcionamento da memória-imaginação. No entanto a recíproca não parece verdadeira, pois seria possível fazer operar intensamente a imaginação e a memória, numa espécie de cálculo mental de quem, por exemplo, percorresse um mapa para encontrar um destino, sem que isso resultasse em criação com o observado. Dessa forma, se parece evidente que Tamelí, Déjori e eu tenhamos incorrido em intensa atividade mnemônico-imaginativa, na experimentação da proposta "2", pela criação que nos é imputada no código pertinente, cabe perguntar, reciprocamente, se Liuce, Dísias e eu teríamos criado com o observado na experimentação da proposta "1". Responder essa questão revela a necessidade de reformular os códigos de forma mais clara, bem como a natureza da mencionada criação. Parece evidente que Liuce, Dísias e eu teríamos vivido uma ficção que parece poder ser apurada numa abordagem dos afetos de ordem mais espiritual. Contudo vale lembrar que os códigos da tabela em exame se referem a aspectos "imaginandos" ou descritivos do observado, inseparáveis de pelo menos uma das cinco modalidades sensoriais²²⁵. Nesse sentido, não há sinal de criação em Liuce ou Dísias²²⁶. Já, em meu caso, a sensação de troca contínua de densidade entre luz e sombra bem como minha atitude de seguir ou estacar diante delas, diante da "sensi-imaginação" de sua resistência, dimensão e distância, são capazes de revelar uma interação, com o observado, que ultrapassou a visão ordinária ou, antes, proporcionou uma outra visão, que só poderia ter sido alcançada pelo exercício criativo da imaginação no erigir de um outro e novo espaço disponibilizado por meio desse exercício. Quanto à Neftira e eu, na experimentação da proposta "3", é possível classificar os choques identificados como criação imaginativamente engajada, na medida em que eles não poderiam ter sido vivenciados fora do território da ficção, fosse quando senti o impacto justamente do ausente, fosse no conflito de densidades experimentado por Neftira. O código seguinte, da tabela em questão, fala de uma relação "psicoproprioceptiva" com o observado em minha experiência com a proposta "1". Também há códigos sobre engajamento "psicoproprioceptivo" para mim e Déjori na experiência com a proposta "2". À frente, na mesma tabela, é possível deparar com códigos sobre a relevância da sonoridade e da maré luminosa para tessitura de significados e emoções e para demarcação de momentos nas experiências.

Tudo isso traz a necessidade de reconhecer uma escala com diversas formas ou níveis de engajamento somático, "sensi-imaginante" e criativo com observado. Num primeiro grupo de

²²⁵ Era esse o sentido da palavra "materialidade" no código "dispondo-se a um engajamento imaginante, criativo, com o observado, inerente a sua materialidade, livre de referências, "extra-atuais" e "extra-experienciais", determinadas", sintetizado para as experiências com a proposta "2". Se isso ainda não havia ficado claro, é marcado, neste ponto, o momento de fazê-lo em definitivo.

²²⁶ Isso não quer dizer que não tenha havido essa criação. O mais provável é que tenha havido, mas apenas não foi capturada pelo instrumento.

experiências, como vimos, em que é possível reunir as vivências de Liuce e Dísias com a proposta "1", não foram conseguidas pistas desse tipo de engajamento, malgrado seja inteligente apostar que ele tenha havido, uma vez que, nesses casos, há pistas de um engajamento espiritual e este não poderia ser ter sido conseguido sem alguma forma de sensibilização sensorial, corpórea, psicossomática. Num segundo grupo, cabe colocar experiências em que há pistas claras não apenas da influência visual, mas também da sonora, na narrativa "sensi-imaginante", seja para a construção de significados e emoções, como em Tamelí com a proposta "2"²²⁷ ou em meu caso com a proposta "3"²²⁸, seja para a composição perceptiva de entes como no caso de Déjori e seus cristais²²⁹. Um terceiro grupo pode ser formado com experiências em que parece ter havido alguma espécie de transbordo ou conversão do campo visual e/ou sonoro²³⁰ para o proprioceptivo, tátil e/ou bórico²³¹, como no instante em que cogitei estacar ou continuar diante da imaginação da densidade das verticalidades da proposta "1" formadas na cortina²³², como no momento em que Neftira parece ter chegado a "respirar" os objetos vistos na vivência com a proposta "3"²³³ ou como no instante em que me senti impactado, batido ou quedado pela desapareção ou sucção rompante e ruidosa da luz e da

²²⁷ É preciso ampliar, para Tamelí e a proposta "2", o código sobre a relevância da sonoridade escrito para mim e Neftira no trato com a proposta "3". Para isso, recobremos alguns códigos primários sintetizados para Tamelí e a proposta "2", que dizem que ela esteve: "classificando, como hipnotizante, observar o estímulo visual cadenciado pelo som" e "assimilando consonância entre a movimentação das luzes e o som, mas dissonância entre os entes significantes encontrados nelas e esse mesmo som, como se o som as tentasse disfarçar ou entoasse um filme de terror".

²²⁸ Recordemos parte de minha autocodificação com a proposta "3": "apurando, para a experiência, [...] [momento] marcado por invariância visual, sons eventuais - alguns estrondosos e sugestivos de um cerco ameaçador ao espaço de situação e ao corpo"; "[...] Havendo ainda mais um momento, este marcado pela partida dessa luz e dessa sombra [...] ora abruptamente e ao som de um baque ventoso, como se essa sombra fosse engolida e, ao mesmo tempo, como se desabasse sobre mim, como se eu quedasse de uma só vez, como se fosse atacado [...]".

²²⁹ Tomando o código de Déjori para a experiência com a proposta "2", na tabela em análise, que diz sobre o "engajamento imaginante em que criava um "cristal", é preciso lembrar que esse cristal não teria se constituído sem a influência sonora, como é possível notar recuperando parte do código da participante para a experiência, que diz: "[...] sendo o primeiro momento de consideração das luminâncias como reflexos de cristais, entes os quais teria sintetizado por fusão imaginativa da sugestão luminosa com a insinuação sonora do estímulo [...]".

²³⁰ Em meu caso com a proposta "3", a influência do visto e do ouvido é certa. No caso de Neftira com a proposta "3" e do meu com a proposta "1", há pistas da influência do visto e, embora não haja pistas da influência do ouvido, é improvável que a referência ao visto esteja descontaminada dessa influência, sobretudo se considerarmos, com Dewey (2008, p. 267-269), que o som é emocionalmente mais preemente e imediato que a imagem. Assim, é mais cauteloso e amplo falar em influência visual e/ou sonora que tentar delimitar uma delas.

²³¹ Relativo a "bório"; "bório" vem do grego e quer dizer pesado (PRIBERAM, 2013). "Bórico" quer então dizer: relativo à percepção de peso, de força, de densidade.

²³² Conforme código da própria tabela em análise, para minha experiência com a proposta "1": "[...] num jogo em que luz e sombra trocavam, continuamente, entre ser matéria e ser vazio, ser obstáculo e ser passagem, enquanto a imaginação somática transitava entre estacar diante delas e sentir-se convidado a passar por elas".

²³³ Lembremos que o que levou ao código "sentindo refazer-se aquilo que vê desfazer-se", de Neftira com a proposta "3", recordado na tabela em análise, foi a parte do código-síntese da experiência da participante que diz sobre a "assimilação de uma diafanização, dissolvência, do observado, tanto para a visão quanto para a 'sensi-imaginação', dissolvência, ora contraposta a um saber de solidez, ora contraposta a si mesma pelo contraste entre sua parte visual diafanizada e a radicalização de sua parte 'sensi-imaginativa' na direção de uma espécie de 'retangibilização', mas aérea, tornando difícil localizar tanto a impressão de sólido quanto a de aéreo, se na visão, se na 'sensi-imaginação' corporal".

própria sombra na parede²³⁴. Ainda um quarto grupo pode ser feito com experiências em que parece ter havido, a partir do campo visual e/ou sonoro, alguma espécie de comparação proprioceptiva dimensional e/ou posicional com o observado, como quando, tal qual já lembrado, pensei em trespassar os vãos na cortina, na experiência com a proposta "1", como quando pensei em me abrigar nas sombras da proposta "2"²³⁵ ou como quando Déjori parece ter sentido sair de si para entrar na "corrente", num vôo subaquático, na direção das vegetalidades luminosas²³⁶, ao contato com a proposta "2". Na verdade, parece haver a possibilidade de estabelecer um último grupo, considerando apenas meu caso com a proposta "1" e o de Déjori com a proposta "2", casos em que o engajamento proprioceptivo parece ter ganhado ímpetus condutivos, cinéticos, librianos²³⁷. Por fim, é interessante sinalar como Tamelí também pareceu transportada para o observado na aplicação da proposta "2", mas numa ordem mais espiritual, psíquica, que somática.

Dessa forma, cabe recodificar que: todos estariam sendo levados a um engajamento psicossomático ou "sensi-imaginante"²³⁸ e criativo (um engajamento indefinido e sem pistas próprias, mas provável por pistas de um engajamento espiritual, psíquico, inatingível, sem alguma forma de sensibilização sensorial, corpórea ou psicossomática no caso de Liuce e Dísias com a proposta "1"; um engajamento de marcada influência visual e sonora, no caso de Tamelí com a proposta "2", no de Déjori, em seu primeiro momento, com a mesma proposta, em que "criou" seus "cristais", e em meu caso com a proposta "3"; um engajamento de transbordo ou conversão sinestésica do campo visual e/ou sonoro para o proprioceptivo, tátil e/ou bárico em meu caso com as propostas "1" e "3" e no de Neftira com a proposta "3"; um engajamento de transbordo ou conversão sinestésica do campo visual e/ou sonoro para o proprioceptivo, dimensional e/ou posicional, em meu caso com a proposta "1", no de Déjori com a proposta "2" quando, no segundo

²³⁴ Conforme o código "sentindo o impacto daquilo que via desaparecer", na tabela em análise, ou parte do codificado para mim e a proposta "3" que diz: "[...] como se essa sombra fosse engolida e, ao mesmo tempo, como se desabasse sobre mim, como se eu quedasse de uma só vez [...]".

²³⁵ Isso fica bem claro recordando a parte do código sobre minha experiência com a proposta "2", que diz: "[...] ao passo que as sombras são sentidas como vitalidades vegetais formadoras de um mundo psicopenetrável, habitável, acolhedor [...]", que proporcionou falar em abrigo no código disponível na Tabela 16, cuja parte diz: "em que a luz aparece como a promitente encantadora e falsária do abrigo de sombras desejado [...]".

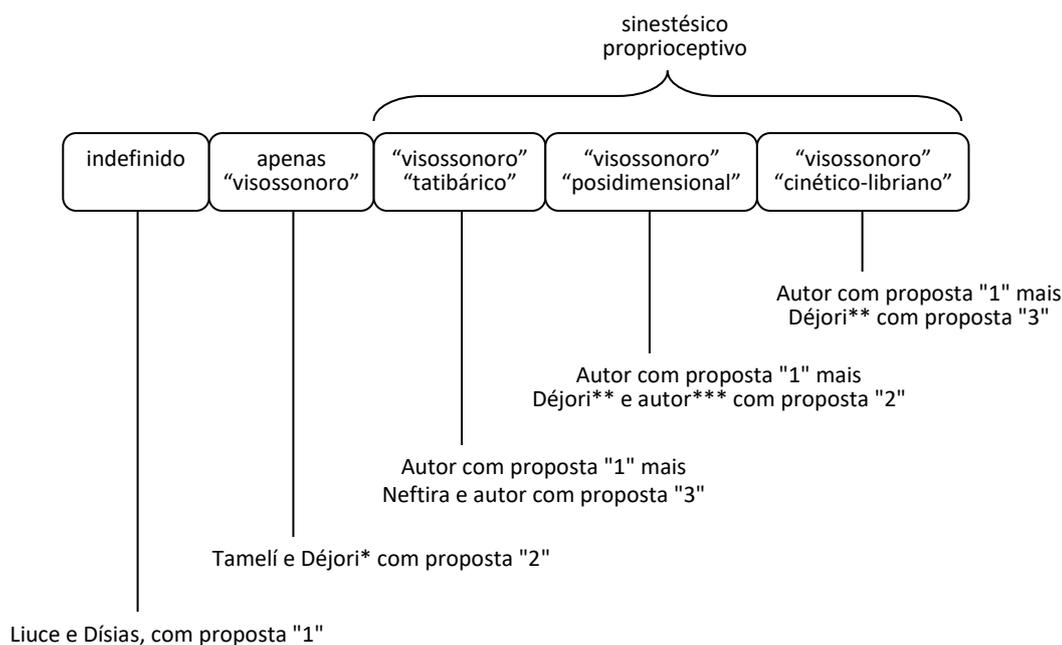
²³⁶ Como refere o próprio código pertinente na tabela em análise, ou como é possível apurar recordando o código que afirma o segundo momento de Déjori como "entre real e irreal, entre sala e fundo de mar, instante de ambivalência na tomada do espaço vivido, de divisão de si, cisão da própria localização e do próprio sentimento portanto, divisão proporcionada por um alcance do observado que não corresponde ao percurso de uma distância entre si e ele, mas a uma aproximação dele, assimilada como mergulho, imersão, interação, vivência sinestésica e proprioceptiva visossonoramente sugerida, por incorporação instantânea do movimento".

²³⁷ O dicionário traz "libra" como unidade de medida de massa ou peso ou como o signo do zodiaco correspondente a "Balança". Segundo o mesmo dicionário, o verbo "librar" quer dizer pôr em oscilação, equilibrar (PRIBERAM, 2013). Assim, "libriano" é utilizado como relativo a equilíbrio do corpo reativo à intenção de movimento.

²³⁸ Isto é, um engajamento imaginativo em conjunção com os sentidos.

momento de sua experiência, fez seu vô subaquático, e em meu caso com a proposta "2" quando vi as vegetalidades umbráteis como abrigo; um engajamento de transbordo ou conversão sinestésica do campo visual e/ou sonoro para o proprioceptivo, cinético e/ou libriano, em meu caso com a proposta "1" e no de Déjori com a proposta "2" no segundo momento de sua experiência, de vô subaquático). A figura a seguir (Figura 86) busca resumir as ordens de engajamento psicossomático ou “sensi-imaginante” para as aplicações das propostas artísticas aos participantes.

Figura 86 - Ordens de engajamento psicossomático ou “sensi-imaginante”



Fonte: elaboração própria.

Notas: *: no primeiro momento de sua experiência; **: no segundo momento de sua experiência, em que fez seu vô subaquático; ***: quando vi as vegetalidades umbráteis como abrigo.

Resta ainda checar em que medida o código sobre a eleição de um alvo frutivo, definido para as experiências com a proposta "3", pode ser transposto para as demais experiências. Segundo esse código, Neftira teria elegido o espaço circundante como alvo frutivo central de sua experiência; e eu, minha própria sombra na parede. No caso de Liuce com a proposta "1", não há pistas de uma delimitação nesse mesmo sentido, de modo que ele parece ter falado, todo o tempo, dos reflexos espirituais suscitados pelo estímulo audiovisual pertinente como um todo. Com a mesma proposta, Dísias chegou a falar da luz como ofertante da paz sentida, de uma atenção completamente dedicada ao estímulo²³⁹. Também em meu caso com proposta "1", falei em verticalidades luminosas e

²³⁹ Vide códigos de Dísias com aplicação da proposta "1": "definindo também a luz do estímulo como ofertante da paz sentida" e "confessando que sua atenção era dedicada ao estímulo luminoso todo tempo [...]".

sombrias²⁴⁰. Recorrendo aos códigos reunidos na Tabela 16 para a aplicação da proposta "2", é possível recordar que Tamelí sinalou feições humanas; Déjori, reflexos de cristais, num primeiro instante de sua experiência, "vegetalóides" subaquáticos luminescentes, num segundo momento, e esboços de criaturas num terceiro instante; ao passo que eu delimitei, ora um reflexo cristalino, ora um trespasse luminoso subaquático, ora uma espécie de vento luminoso, ora "vegetalóides" terrestres sombrios. Em todos esses casos com a proposta "2", teria havido um jogo com abstrações e/ou iminências formais: cada face de Tamelí, cada criatura de Déjori - no terceiro momento de sua experiência - ou meu vento luminoso parecem ter jogado com essas abstrações e/ou iminências, num ensaio de sua definição, e desaparecido nelas antes de ceder seu lugar para uma próxima eventual aparição²⁴¹. Assim, é possível dizer que: Dísias e eu com a proposta "1" mais Déjori e eu com a proposta "2" estaríamos elegendo ou delimitando, como alvo frutivo da experiência, a luz (na forma de verticalidades luminosas em meu caso com a proposta "1"; já, no caso de Déjori, entendida como reflexo cristalino num primeiro momento da experiência; e, em meu caso com a proposta "2", ora entendida como reflexo cristalino, ora como trespasse luminoso subaquático, ora como espécie de vento luminescente); já Déjori com a proposta "2" e eu com as propostas "1" e "2" estaríamos elegendo ou delimitando, como alvo frutivo da experiência, a sombra (na forma de verticalidades sombrias, em meu caso com a proposta "1", na forma de "vegetalóides" terrestres, em meu caso com a proposta "2", e na forma da própria sombra na parede em meu caso com a proposta "3"); ao passo que Tamelí estaria elegendo ou delimitando, como alvo frutivo da experiência, feições humanas; Já Tamelí, Déjori e eu com a proposta "2" estaríamos elegendo ou delimitando, como alvo frutivo da experiência, abstrações, iminências formais, esboços (dos quais teriam partido as feições humanas e nos quais elas se teriam redissolvido no caso de Tamelí; já, no caso de Déjori, esboços de algo entre humanóides, "passaróides" e "mostróides" num terceiro momento de sua experiência; em meu caso, esboços de algo como um vento luminescente); enquanto Déjori e eu com a proposta "2" estaríamos elegendo ou delimitando, como alvo frutivo da experiência, "vegetalóides" (subaquáticos e luminescentes, no segundo momento de sua experiência, no caso de

²⁴⁰ Vide parte do código sintético de minha experiência com a proposta "1": " [...] ora vendo as verticalidades luminosas como vãos e as sombras como pilares escuros, ora vendo as sombras como vãos e as verticalidades luminosas como pilares [...]".

²⁴¹ Vide trecho do código sintético de Tamelí: "[...] imagens avisadas ou diluídas na assimilação de abstrações imagéticas fermentadoras da curiosidade, da expectativa, em operações depositantes de dessaberes, incertezas, indefinições [...]". Vide trecho do código sintético de Déjori: "[...] já no terceiro momento, [...] teriam sido feitas tentativas de reconhecimento equivalentes à apuração de iminências formais pelas quais se teria dado a expectativa da aparição de entes acopláveis ao estímulo [...]" e os códigos primários também pertinentes à Déjori: "quase vendo algo como uma pessoa, um 'monstrinho' ou um pássaro no estímulo" e "torcendo para que algumas iminências de entes detectadas no estímulo se definissem segundo sua expectativa". No trecho referente às aplicações da proposta "2", na própria Tabela 16 - montada pela reunião de códigos convergentes - assumo a fluidez eólica como um tipo de abstração ou iminência formal.

Déjori, e, em meu caso, terrestres e sombrios); por fim, Neftira estaria: elegendo ou delimitando, como alvo frutivo da experiência, o espaço envoltório e seus objetos²⁴².

A tabela a seguir (Tabela 17) sintetiza os códigos-categorias de ordem “obimagossomática” ou “ob sensi-imaginária” apurados para todas as experiências do fluxo "B" ou aplicações das propostas artísticas.

Tabela 17 - códigos-categorias de ordem “obimagossomática” ou “ob sensi-imaginária” apurados para todas as experiências do fluxo "B" ou aplicações das propostas artísticas

CÓDIGO-CATEGORIA	PROPOSTAS ARTÍSTICAS E ESPECTADORES							
	PROPOSTA "1"			PROPOSTA "2"			PROPOSTA "3"	
	Liuce	Dísias	Autor	Tamelí	Déjori	Autor	Neftira	Autor
EXPERIMENTANDO UM FLUXO EXPERIENCIAL:								
estético único, mas marcado por cadência ou divisão entre estados espirituais distintos	X		X	X		X	X	X
estético de dois momentos interdependentes: o primeiro sendo marcado por um crescimento expectatório e subtrativo, gestando o segundo; este marcado por cadência ou divisão entre estados espirituais distintos		X						
de três momentos estanques, apenas um deles marcadamente estético e contentivo de divisão espiritual					X			
DEFININDO O OBSERVADO:								
apenas por seu próprio sentimento	X							
por suas qualidades			X				X	
por menção a ente genérico ou generalização mnemônica		X		X	X	X		X
por menção a ente preexistente específico, registrado na memória, coincidido com representação de si mesmo, da própria corporeidade								X

Continua na próxima página ->

²⁴² Há vários códigos que permitem reformular ligeiramente o código, trazido para a Tabela 16, que diz que “relativamente à construção do alvo de fruição: Neftira estaria dispendo-se a eleger o espaço, a circundar-se dele, tomá-lo como envoltório”, no sentido de incluir uma observação acerca dos objetos, já que eles estão mencionados em códigos da experiência de Neftira com a proposta "3"; códigos tais como: "confessando imaginar o ar livre, remeter-se a espaço aberto, mas correspondente ao próprio espaço da sala com seus objetos", "afirmando ter dissolvido os objetos do ambiente, na imaginação, no sentido de conferir-lhes outras formas, mas sugerindo não ter perdido a percepção de sua presença, fisicalidade, solidez", "sentindo coexistência entre os objetos dissolvidos em sua imaginação e os objetos físicos; sendo, em sua percepção, os dissolvidos ritmicamente afastados e aproximados dos físicos", "iniciando a experiência pela observação da parede [...] para, em seguida, partir para uma observação do entorno, dos objetos e seus materiais [...]” e "sendo levada a uma sensação de dissolução, aeração, do ambiente, dos objetos e, provavelmente, do próprio corpo; sensação que teria chegado ao ponto de sugerir os cheiros e a respirabilidade das coisas".

CÓDIGO-CATEGORIA	PROPOSTAS ARTÍSTICAS E ESPECTADORES							
	PROPOSTA "1"			PROPOSTA "2"			PROPOSTA "3"	
	Liuce	Dísias	Autor	Tamelí	Déjori	Autor	Neftira	Autor
ELEGENDO OU DELIMITANDO, COMO ALVO FRUITIVO DA EXPERIÊNCIA:								
feições humanas				X				
“vegetalóides”					X1	X2		
a sombra			X3			X4		X5
abstrações, iminências formais, esboços				X6	X7	X8		
a luz		X	X9		X10	X11		
o espaço envoltório e seus objetos							X	
SENDO LEVADO A UM ENGAJAMENTO PSICOSSOMÁTICO OU “SENSI-IMAGINANTE” E CRIATIVO:								
indefinido e sem pistas próprias, mas provável por pistas de um engajamento espiritual, psíquico, inatingível, sem alguma forma de sensibilização sensorial, corpórea ou psicossomática	X	X						
de marcada influência visual e sonora				X	X*			X
de transbordo ou conversão sinestésica do campo visual e/ou sonoro para o proprioceptivo, tátil e/ou bórico			X				X	X
de transbordo ou conversão sinestésica do campo visual e/ou sonoro para o proprioceptivo, dimensional e/ou posicional			X		X**	X***		
de transbordo ou conversão sinestésica do campo visual e/ou sonoro para o proprioceptivo, cinético e/ou libriano			X		X**			
PROPOSTA ARTÍSTICA	"1"			"2"			"3"	

Fonte: elaboração própria.

Notas: X1: subaquáticos e luminescentes, no segundo momento de sua experiência; X2: terrestres e sombrios; X3: na forma de verticalidades sombrias; X4: na forma de “vegetalóides” terrestres; X5: na forma da própria sombra na parede; X6: dos quais teriam partido as feições humanas e nos quais elas se teriam redissolvido; X7: de algo entre humanóides, “passaróides” e “mostróides” num terceiro momento de sua experiência; X8: de algo como um vento luminescente; X9: na forma de verticalidades luminosas; X10: entendida como reflexo cristalino num primeiro momento de sua experiência; X11: ora entendida como reflexo cristalino, ora como trespasse luminoso subaquático, ora como espécie de vento luminescente; X*: no primeiro momento de sua experiência, em que “criou” seus “cristais”; X**: no segundo momento de sua experiência, quando fez seu vôo subaquático; X***: quando vi as vegetalidades umbráteis como abrigo.

Vale observar a possibilidade de ordenar essas eleições de alvos fruitivos conforme a possibilidade de dissociação ou distanciamento entre uma percepção de sua objetualidade, materialidade, concretude, imanência, e os termos usados para sua designação, isto é, para referir-se a eles. Se tomássemos esses alvos fruitivos como signos, seria como falar em dissociação ou coincidência entre significante e referente²⁴³.

²⁴³ Eco (1994, p. 24-25) deixa entender o signo como modo pelo qual um ente existente (referente), no mundo ou na imaginação, é mentalizado, “presentificado” na mente (constituído em significado), pela apresentação de outro ente existente, manifesto (significante), capaz de sensibilizar algum dos sentidos.

Recobrando a fala de Neftira sobre o ambiente e os objetos ao seu redor, na aplicação da proposta "3", não parece possível pensar num descolamento, diafanização ou espanação mnemônico-imaginária dessa descrição. Trata-se de caso em que parece ter havido uma total inseparabilidade do significante, observado ou imanente com o referente, o designado, ou, antes, que Neftira não teria conseguido outros referentes para o significante senão a própria designação do significante, de modo que, em seu caso, o referente parece mais que coincido com a imagem projetada, mas também enredado no próprio suporte de projeção - o ambiente e os objetos -, tal a força do fusão entre ele e esses significantes.

No polo oposto, na aplicação da mesma proposta artística, quando penso em minha sombra na parede, sou compelido a espanar o pensamento na direção de mim mesmo como ser delimitado e independente dessa sombra, que, relativamente a mim, teria aspecto indicial²⁴⁴, cujo referente seria eu mesmo enquanto ente específico e existente no mundo físico.

No entanto, como vimos, pude também tomar essa sombra como mancha viva de umidade, "presentificada" na parede. Nesse sentido, ela seria algo como um referente autonomizado, rematerializado em novo significante, um "ressignificante" ou referente concretizado no significante²⁴⁵. "Mancha" e "sombra", ao contrário de mim mesmo como ente do mundo físico, não seriam referentes específicos, isto é, não usei essas palavras para falar de algo singular, evocado na memória - como uma mancha específica já vista - ou delineado na imaginação - como a imagem mental clara de uma mancha -, mas, sim, para falar de uma noção, um ente genérico, nomotético²⁴⁶, uma amálgama historiográfica da memória e da imaginação. Pensando no fusão entre significado e referente e na natureza genérica desse referente, no caso em exame, talvez se trate de algo entre o quali e o sin-signo²⁴⁷. Assim, essa sombra, enquanto mancha viva e úmida, na parede,

²⁴⁴ A partir de Charles Sanders Peirce, Santaella (1994, p. 161-162) explica que ícone, índice e símbolo são categorias dos signos em nível do que chama de secundidade, em relação ao tipo de relação entre referente e significante, ou seja, o que um seria do outro ou como se chegaria do significante ao significado. Segundo a autora, no caso do índice, o significante atuaria como pista extensiva do referente, como baton poderia ser índice de boca e vice-versa, por exemplo.

²⁴⁵ Tomemos o trecho de minha codificação final com a aplicação da proposta "2": "o fluxo e refluxo dessa sombra imprimindo ainda, a ela, em cada ciclo, um aspecto de umidade movente e viva na parede". Vale destacar, neste ponto, algo que ainda não havia sido: o uso do termo "umidade" é outra pista de engajamento sinestésico, proprioceptivo, de ordem "visotátil", pois indica, de minha parte, a apuração de uma outra temperatura para essa sombra. Por isso, posso falar em rematerialização do referente no significante também para essa mancha. Com relação a esse referente rematerializado, parece-se bastante com o conceito de significante fraturado de Iser (1979, p. 110-112), mencionado na seção 1.2.2.2.

²⁴⁶ Do grego *nomothetikós*: que se ocupa do estabelecimento de leis gerais (PRIBERAM, 2013). Nomotético quer, então, designar o que dá ordem do geral.

²⁴⁷ Com base em Peirce, Santaella (1994, p. 159-160) refere uma classificação dos signos em nível do que chama de primeiridade, pela caracterização de seus significantes. Nessa classificação, o quali-signo se apresentaria como pura aparência, qualidade, enquanto, o sin-signo, como sinal de um preexistente material ou imaginário. Nesse sentido, fica difícil classificar alguns signos levantados nas aplicações das propostas artísticas, já que seus referentes, por um lado, parecem coincidos com seus significantes e, por outro, não são específicos, singulares, mas genéricos.

em meu trato com a proposta "3", parece fazer jus à abertura de um patamar ou categoria, intermediário, entre os polos ou patamares abertos nos parágrafos anteriores - lembremos: um deles foi por essa mesma sombra tomada como significante de mim mesmo enquanto referente; o outro foi pelos objetos-referentes-significantes de Neftira na mesma proposta. Nesse patamar intermediário, parece possível colocar também: as sombras (significante) tomadas por mim como vegetalidades protetoras (referente) na proposta "2", as luzes (significante) tomadas como vegetalidades subaquáticas (referente) no trato de Déjori com a mesma proposta num segundo instante de sua experiência, as verticalidades de luz e sombra (significante) tomadas por mim como pilares ou vãos (referente) na aplicação da proposta "1". Em meu caso com a proposta "1", os referentes "pilares e vãos" não eram a memória de colunas ou frestas específicas já vistas, mas referências a noções, generalidades, assim como os referentes "vegetalidades sombrias protetoras" avistadas por mim na proposta "2" ou o referente "vegetalidades subaquáticas" referido por Déjori na mesma proposta²⁴⁸. Além disso, em meu caso com a proposta "1", os referentes podiam também ser vistos tanto como significantes "verticalidades aderentes aos gomos da cortina" quanto como "presentificações" de barreiras, pilares, e passagens, vãos, na própria cortina, como se houvessem solidificado ou rasgado seus gomos, como um referente tornado significante, matéria, induzindo-me, diante dele, ao impulso sinestésico, propioceptivo, de estacar ou atravessar. Já, em meu caso com a proposta "2", os referentes "vegetalidades sombrias protetoras" eram também percebidos como simples preenchimentos sombrios, mas justamente capazes de "presentificar" ou rematerializar os tais "vegetalóides", a ponto de me fazer ceder ao impulso propioceptivo, sinestésico, de penetrabilidade, "endotetia"²⁴⁹, de meu abrigo neles, também tornados novos significantes ("ressignificantes") ou referentes concretizados. No caso de Déjori, o significante "reflexos luminosos" pareceu capaz de abrir, "presentificar", diante dela, na própria parede, o referente "vegetalidades subaquáticas", dando-lhe ímpetus sinestésicos, propioceptivos, de percorrer, num vôo submarino, a distância entre si e essas vegetalidades, tornadas, assim como nos outros casos, novos significantes, novas materialidades. Nesses casos, nesse patamar intermediário em questão, a fusão entre observado e referido teria envolvido uma espécie de interferência recíproca, como se a imagem projetada vincasse, transformasse o relevo do suporte de projeção ou como se o suporte a absorvesse como textura própria.

²⁴⁸ Vide código primário apurado para Déjori: "deixando entender que o termo 'algas' se refere a um tipo de 'presentificação' dessas entidades para si e/ou a uma generalização mnemônico-imaginativa própria e imprecisa, tirada do conjunto de seu repertório vivencial".

²⁴⁹ Do dicionário: endo quer dizer dentro; teto designa casa, habitação, abrigo; e -ia dá ideia de qualidade (PRIBERAM, 2003). "Endotetia" quer, então, dizer: sensação de estar dentro, sob um teto, sob uma proteção.

Um segundo patamar intermediário parece poder ser aberto para o caso das feições (referente) de Tamelí no *chiaroscuro* (significante) da proposta "2". Quando Tamelí se referiu ao observado, à imagem formada, deixou entender que as feições vistas eram inseparáveis da amálgama de luz e sombra²⁵⁰ que constituía o estímulo, isto é, que teria tomado o observado tanto como feições humanas - um referente de natureza genérica, nomotética, e não referências de faces específicas, fosse do real, fosse do imaginário - quanto como preenchimentos luminosos e sombrios. No entanto esses preenchimentos, apesar de capazes de "presentificar" essas feições, não as teriam rematerializado em si mesmos, ou seja, não teriam criado um "ressignificante" no sentido somático, de ter diante de si um outro corpo, uma outra materialidade, a menos que fosse possível falar em "ressignificante" intangível ou espiritual ou, antes, no acoplamento de um elemento referente espiritual em concomitância com o elemento referente psicossomático ou sensorial, o que seria, na verdade, conforme tudo quanto já examinamos, o caso de todas as experiências, ao menos em alguma de suas partes ou tomadas.

Um terceiro patamar intermediário parece poder ser criado para casos em que o referente parece, ao mesmo tempo, genérico e sem outra opção de descrição que uma coincidente com uma descrição do significante. Nesse patamar, cabe colocar: a menção de Dísias à luz na proposta "1", a de Déjori aos reflexos cristalinos no primeiro instante de seu contato com a proposta "2" e minha menção à luz, ora "reflexivocristalina", ora "aquatrespasada", ora eólica e feérica na mesma proposta. Ao mesmo tempo, são casos em que não há traços - e nem faria sentido ter - de uma outra materialização do referente num "ressignificante", embora, ao menos no meu caso e no de Dísias, existiria um elemento referente espiritual coacoplado, como já examinamos.

Num quarto patamar, parece possível colocar as abstrações, iminências formais e esboços, nas aplicações da proposta "2", referidos por Tamelí e por Déjori, esta no terceiro instante de experiência. Nesse patamar, os referentes continuariam nomotéticos, mas difusos e não definidos como nos patamares anteriores, isto é, os "vegetalóides" do segundo momento da experiência de Déjori, por exemplo, seriam uma definição mais clara que a mescla de humanóides, "passaróides" e "monstróides" que ela referiu para o terceiro momento da mesma experiência; mescla que poderia

²⁵⁰ Lembremos que Tamelí deixou entender a impossibilidade de separar as feições vistas da materialidade, imanência, do estímulo. Isso pode ser recortado tanto do código sintético da experiência de Tamelí, que fala sobre "impossibilidade de emancipar as imagens identificadas de sua materialidade luminosa", quanto no código secundário que afirma que ela estaria: "sugerindo que o dinamismo do estímulo não permitiria que as representações nele encontradas se independessem de sua materialidade luminosa para monopolizar sua atenção". Vale reparar que, enquanto nesses códigos, foi utilizado o termo "materialidade luminosa", no trecho do qual esta nota é puxado, foi utilizado o termo "amálgama de luz e sombra". Este último termo parece uma definição melhor, não só porque, na verdade, nenhuma figura luminosa pode ser delineada sem um fundo de sombra e vice-versa, mas também porque a própria Tamelí não soube dar resposta exata a uma pergunta explícita sobre a contribuição da luz e da sombra para os contornos daquilo que viu, devolvendo: "acho que aconteceu de tudo", deixando entender que tanto apenas a luz quanto apenas a sombra e ambas juntas teriam participado da formação figurativa.

ser considerada uma outra forma de generalização, mais difusa, plural. O mesmo parece poder ser dito das abstrações ou iminências das quais partiam - e nas quais se dissolviam - as feições de Tamelí em sua experiência²⁵¹. Para esses instantes específicos de Tamelí e Déjori, não foram conseguidos traços de materialização do referente no significante, embora tenhamos já examinado o papel dessas abstrações para a construção de um elemento referente espiritual na experiência de Tamelí.

Dessa forma, parece possível definir as experiências segundo a natureza da delimitação dos alvos frutivos, cujas pistas repousariam nas menções ao observado por meio de referentes: se específicos, pertinentes a ente singulares física ou mentalmente existentes, ou se nomotéticos, relativos a generalizações da vivência - da historiográfica - mnemônico-imaginária; se definidos, de nomeação mais clara, ou se difusos, de verbalização mais difícil ou pluralizada. Também a diferença entre referentes de um mesmo significante pode fornecer outro interessante parâmetro comparativo dessas experiências: a permeabilidade entre referente e significante, se separáveis, se interpenetrados por um cometimento rematerializante, psicossomático, do referente no significante, se interpenetrados por um cometimento apenas anímico, espiritual, psíquico, do referente no significante, se indiscerníveis entre si, se “ultraíndiscerníveis”, isto é, indiscerníveis entre si e até mesmo do suporte de projeção²⁵². Para efeito de completa correlação desses diversos parâmetros levantados com os alvos frutivos abordados, vale ainda notar algumas faltas e supri-las. Nada foi dito sobre se minha sombra na parede como índice de mim mesmo seria um alvo definido ou difuso. Assim como não foi mencionado sobre a natureza do referente “ambiente envoltório e objetos” de Neftira. Também não foi resolvida a questão sobre a relação referente-significante com respeito às abstrações em Tamelí e Déjori. A primeira e a segunda faltas são de fácil solução: correspondendo minha sombra na parede a um referente específico, singular, ele pode ser considerado definido por dedução óbvia; a “ultraíndiscernibilidade” do caso de Neftira dever-se-ia a uma coincidência radical do referente com um significante justamente correspondido com objetos específicos, definidos e existentes no mundo físico. A terceira falta não parece poder ser resolvida senão por aproximação: sendo o *chiaroscuro* enquanto abstrações, em Tamelí, preparador do *chiaroscuro* enquanto feições, é bastante provável que esses signos compartilhem semelhante relação referente-significante, de modo que, tendo sido o *chiaroscuro*-feições considerado alvo em que referente e significante

²⁵¹ Nesse sentido, talvez pudéssemos falar dessas abstrações como “protofeições”, possivelmente algo semelhante aos “mostróides” de Déjori.

²⁵² Quando Dísias fala da luz na aplicação da proposta “1”, por exemplo, deixa margem para imaginá-la para além da cortina, sobretudo por seu elemento referente espiritual. Quando falo dos pilares e passagens também com a proposta “1”, apesar da rematerialização psicossomática desses referentes no suporte da cortina, é ainda possível imaginá-los fora dela. Mas, quando Neftira fala do ambiente em que está e dos próprios objetos nele contidos, algo semelhante não parece possível. De outro modo, posso dizer que uma luz, um pilar ou uma passagem parecem poder ser concebidos fora da cortina, por mais simulados, “presentificados”, que estejam nela, mas, no caso de Neftira, uma cadeira não parece poder ser concebida noutra coisa antes que nela mesma.

estariam interpenetrados por cometimento apenas espiritual do referente no significante, é razoável supor o mesmo para o *chiaroscuro*-abstrações. Numa mesma direção, as luzes-abstrações de Déjori, no terceiro momento de sua experiência, poderiam ser aproximadas das luzes-vegetalidades-subquáticas do segundo momento ou das luzes-reflexos-cristalinos do primeiro momento. Mas, enquanto o signo "luzes-reflexos-cristalinos" foi considerado portador de referente e significante simplesmente indiscerníveis, o signo "luzes-vegetalidades-subquáticas" foi considerado portador de referente e significante interpenetrados por cometimento rematerializante, psicossomático, do referente no significante. Lembrando que não foi possível apurar um elemento referente espiritual para essas abstrações em Déjori, ele também não poderia constituir o elo entre referente e significante. A busca por uma definição nesse sentido agrava-se se é recordado que o referente pertinente é nomotético e difuso, isto é, algo bastante vago. Contudo, o referente "humanóide, monróide ou passaróide" pode ainda ser algo distinto do significante "luzes". Dessa forma, a melhor solução parece ser considerar o signo "luzes-abstrações-esboços" como portador de referente e significante simplesmente interpenetrados de alguma forma desconhecida ou não capturada pela aplicação do instrumento de sondagem. A tabela a seguir (Tabela 18) ilustra a distribuição dos alvos frutivos ao longo dos parâmetros categorias levantados.

Tabela 18 - Classificação dos alvos frutivos das experiências com as propostas artísticas, do fluxo "B"

	NATUREZA DO REFERENTE				RELAÇÃO REFERENTE-SIGNIFICANTE					
	ESPECÍFICO, SINGULAR	GENÉRICO, NOMOTÉTICO	DEFINIDO	DIFUSO	SEPARÁVEIS	INTERPENETRADOS	INTERPENETRADOS POR COMETIMENTO REMATERIALIZANTE, PSICOSSOMÁTICO, DO REFERENTE NO SIGNIFICANTE	INTERPENETRADOS POR COMETIMENTO APENAS ESPIRITUAL DO REFERENTE NO SIGNIFICANTE	INDISCERNÍVEIS	"ULTRAINDISCERNÍVEIS"
ALVO FRUITIVO										
sombra na parede como índice do autor na aplicação da proposta "3" ao próprio	X		X		X					
sombra na parede como mancha de umidade viva na aplicação da proposta "3" ao autor		X	X				X			
sombras como vegetalidades protetoras na aplicação da proposta "2" ao autor		X	X				X			
luz e sombra como pilares ou vãos na aplicação da proposta "1" ao autor		X	X				X			
luzes como vegetalidades subaquáticas na aplicação da proposta "2" a Déjori		X	X				X			
<i>chiaroscuro</i> como feições humanas na aplicação da proposta "2" a Tamelí		X	X					X		
luz na aplicação da proposta "1" a Dísias		X	X						X	

Continua na próxima página ->

	NATUREZA DO REFERENTE				RELAÇÃO REFERENTE-SIGNIFICANTE					
	ESPECÍFICO, SINGULAR	GENÉRICO, NOMOTÉTICO	DEFINIDO	DIFUSO	SEPARÁVEIS	INTERPENETRADOS	INTERPENETRADOS POR COMETIMENTO REMATERIALIZANTE, PSICOSSOMÁTICO, DO REFERENTE NO SIGNIFICANTE	INTERPENETRADOS POR COMETIMENTO APENAS ESPIRITUAL DO REFERENTE NO SIGNIFICANTE	INDISCERNÍVEIS	"ULTRAINDISCERNÍVEIS"
ALVO FRUITIVO										
reflexos cristalinos na aplicação da proposta "2" a Déjori		X	X						X	
luz, ora "reflexivocristalina", ora "aquatrespasada", ora eólica e feérica na aplicação da proposta "2" ao autor		X	X					X		
abstrações, iminências formais, esboços, na aplicação da proposta "2" a Tamelí		X		X				~X		
abstrações, iminências formais, esboços, na aplicação da proposta "2" a Déjori		X		X		~X				
ambiente e objetos ao redor na aplicação da proposta "3" a Neftira	X		X							X

Fonte: elaboração própria.

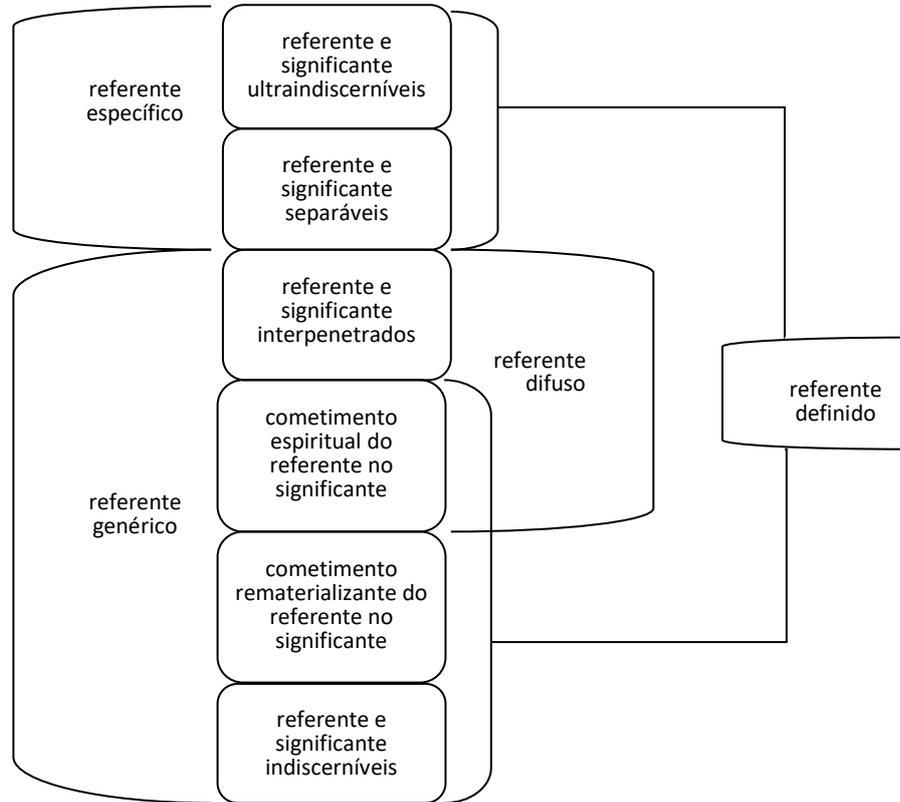
Nota: ~X: significa dedução por aproximação.

Vale notar as sobreposições possíveis entre as famílias de categorias levantadas. As análises mostram que, nas experiências, apenas nos casos em que o referente e o significante são, ou separáveis, ou ultraindiscerníveis, o referente é específico. O mais interessante é ver as diferenças radicais de relação com o significante que um referente específico pode ter sobretudo pensando que isso parece ter ocorrido para uma mesma proposta - a "3"- e considerando a relação disso com a emergência de ficções radicalmente distintas - ao menos do ponto de vista de uma descrição sensorial - para a exposição a estímulos extremamente semelhantes: os fantasmas dos objetos de Neftira foram descritos como os próprios objetos; no entanto eu mesmo fui o fantasma da sombra formada na parede. É também interessante perceber que, ao passo que os casos com referentes específicos, "palpáveis", reivindicaram os dois extremos possíveis da escala de possibilidades de relação referente-significante²⁵³, isto é, ou são casos em que referente e significante foram considerados completamente separáveis (meu caso com "3"), ou são casos em que referente e significante foram considerados fusionados até coincidir com o próprio suporte de projeção (caso de Neftira); os casos com referentes genéricos, amálgamas da memória e da imaginação, ficaram com as posições intermediárias dessa mesma escala: os casos de interpenetração e de separabilidade entre

²⁵³ Isto é, ou com referente e significante completamente separável, como em meu caso com "3", ou com referente e significante fusionados até o suporte de projeção como no caso de Neftira.

projetado e suporte. A figura a seguir (Figura 87) pretende dar ideia das interpenetrações possíveis entre os códigos-categorias referentes aos alvos fruitivos das experiências com as propostas artísticas, do fluxo "B".

Figura 87 - Interpenetrações possíveis entre os códigos-categorias referentes aos alvos fruitivos das experiências com as propostas artísticas, do fluxo "B"



Fonte: elaboração própria.

Feita a recodificação sintética dos códigos-categorias nomeados como definidores “obimagossomáticos” ou “ob sensi-imaginários”, tomemos, para o momento, a tarefa de ladeamento do que foi chamado de definidores “obanímicos” ou “obegóicos”, reunidos, a seguir, na Tabela 19, como produto da compilação de extratos pertinentes da Tabela 12, da Tabela 13 e da Tabela 14.

Tabela 19 - Compilação de definidores “obanímicos” ou “obegóicos” de experiências com as propostas "1", "2" e "3"

CÓDIGO-CATEGORIA	ESPECTADORES		
	Liuce	Dísias	Autor
SENDO LEVADO A ALGUMA FORMA OU INSTANTE DE AFETO OU SENTIMENTO EMPODERADOR COMO:			
força, coragem, singularidade	X		
amparo		X	
acolhimento			X
PELA EMERGÊNCIA DE FORÇAS “PRÓ-EGÓICAS” APREENDIDAS COMO:			
reforço de si mesmo, não apontado	X		
potências presenciais e solidárias		X (apontadas em elementos “sensi-imaginados”, localizados dentro de si mesmo e, indiretamente, na luz)	X (apontadas em elementos sensoriais - “visoaudíveis” - da proposta artística)
PELA INTERAÇÃO COM AS QUAIS A SOLIDÃO SERIA SUGERIDA COMO APROXIMAÇÃO OU UNIÃO PRIVATIVA, REPOSITIVA, GENEROSA	X	X	X
SENDO LEVADO A ALGUMA FORMA OU INSTANTE DE AFETO OU SENTIMENTO DIMINUTIVO OU RESTRITIVO COMO:			
vulnerabilidade e perda		X	
consternação e exclusão			X (ante a consideração das luzes como barreiras)
desamparo, abandono ou desolação	X		X (ante a consideração das sombras como vãos)
PELA EMERGÊNCIA DE FORÇAS “CONTRAEGÓICAS” APREENDIDAS COMO:			
vazio, nada, desassimilação de companhia	X		X
potências presenciais e insolidárias	X (não apontadas)	X (não apontadas)	X (apontadas em elementos sensoriais - “visoaudíveis” - da proposta artística)
PELA INTERAÇÃO COM AS QUAIS A SOLIDÃO SERIA SUGERIDA COMO DISTANCIAMENTO OU SEPARAÇÃO COMBATIVA, AGRESSIVA	X	X	X
equilibrando a experiência entre ou afetos empoderadores mais forças “pró-egóicas” e afetos diminutivos ou restritivos mais forças “contraegóicas”	X	X	X
tendo os sentimentos ou afetos empoderadores e forças “pró-egóicas” motivadas por reação aos sentimentos ou afetos diminutivos ou restritivos e forças “contraegóicas”	X	X	
sendo atravessado pelo pelo ambíguo, pelo incerto, na forma de considerar o estímulo, de afetar-se por ele e de ver a si mesmo diante das potências despertadas pela experiência	X	X	X

Continua na próxima página ->

CÓDIGO-CATEGORIA	ESPECTADORES		
	Tamelí	Déjori	Autor
DISPONDO-SE À UMA APROXIMAÇÃO ESPIRITUAL, UNIÃO, IDENTIFICAÇÃO:			
correspondente à experiência como um todo,	X		X
correspondente a breve momento da experiência,		X (pertinente à segunda parte de sua experiência)	
COM POTÊNCIAS NARCÍSICAS, "ISO OU HOMOEÓGICAS", NA FORMA DE ENTES RECONHECIDOS NO ESTÍMULO:			
tais como feições humanas que teriam sido acolhidas, ainda que portadoras de elementos potencial e culturalmente rejeitáveis como a dor, o medo e o desconforto	X		
tais como "vegetalóides"		X (na forma de luminâncias de movimento cadenciado)	X (na forma de vitalidades sombras - tornadas abrigo quimérico)
INTRODUZIDAS POR:			
uma potência autonômica, interlocutora, sedutora, mas estrangeira, "xeno ou heteroegóica", sugestivamente estelionatária e fundadora de desconfiança, de dúvida	X (sobre se as feições vistas seriam mensagens do artista ou criações próprias, acirrando o interesse pelas potências "homoegóicas" e construindo a tendência de aceitá-las)		X (sobre se o convite da luz e ela mesma seriam confiáveis, contaminando essas potências, fazendo confrontar o apego por elas à possibilidade de seu descarte e construindo a tendência de rejeitá-las sob pena de um pesar incontornável)
"meta ou esquizoegose", divisão de si entre perceber e estar na sala de estar e/ou no fundo do mar		X	
SENDO LEVADO A UM ESTADO DE:			
agrado	X	X (na forma de alívio e paz)	X
conforto	X		X (na forma de familiaridade e acolhimento)
encantamento e dessaber	X	X	X
desconfiança e medo	X		X
desagrado e desconforto	X		X (na forma de sentimento de precariedade, abandono, desdém pela própria condição e ultraje pela comparação desta com a possibilidade de união e morada no abrigo vegetal)

Continua na próxima página ->

CÓDIGO-CATEGORIA	ESPECTADORES	
	Néftira	Autor
SENDO LEVADO A ESTADOS TENSIVOS: de espanto - de curtíssima duração, tanto na fixação da silhueta na parede quanto em sua desapareição brusca		X
de expectativa - de duração maior, tanto nos instantes de invariância visual quanto nos de enfrentamento da silhueta trazida, para a parede, com a luz		X
diminutivos, de constrangimento	X (na forma de angústia e sensação de clausura, que teriam sido associadas a uma ambiência fechada)	X (no instante de invariância visual, mas também na forma do enfrentamento da silhueta, na parede, e em sua desapareição brusca)
ESTADOS CORRESPONDENTES: a um enfrentamento do vazio	X	X (no instante de desapareição brusca da silhueta e início do instante de invariância visual)
a uma identificação com a silhueta - tomada, portanto, como potência "homoeológica" no instante de sua fixação na parede		X
a um enfrentamento da silhueta na parede - tomada, portanto, como potência subtrativa, "contra e heteroeológica" no instante de sua desapareição brusca		X
SENDO LEVADO A ESTADOS DISTENSIVOS: ESTADOS CORRESPONDENTES A:	de empoderamento, hospitalidade, conforto, associado a uma ambiência aberta a uma sensação de interioridade e solidão atinente a uma "autocompanhia" solidária ou reforço egóico	de alívio, de curtíssima duração, tanto no início da entrada da luz quanto em sua desapareição suave
ESTANDO OS ESTADOS TENSIVOS E DISTENSIVOS:	se confundindo	não se confundindo

Fonte: elaboração própria.

Tomando a primeira parte da tabela anterior, somos levados aos códigos das aplicações com a proposta "1", cuja primeira linha diz "sendo [levados] levados a alguma forma ou instante de afeto ou sentimento empoderador" (representado por "força, coragem e singularidade", em Liuce, por "amparo", em Dísias, e por "acolhimento" em meu caso). Esse código leva a perguntar se afetos empoderadores teriam acometido os participantes das experiências com as outras propostas artísticas. Nos códigos correspondentes às aplicações da proposta "2", é possível encontrar: que os participantes estariam "sendo [levados] a um estado de agrado" (que teria a forma de "alívio e paz" em Déjori); e Tamelí e eu, a um estado de "conforto" (na forma de "familiaridade e acolhimento" em meu caso). Indo para a cauda da tabela, o código mais próximo dos outros já abordados neste parágrafo é: "sendo [levados] a estados distensivos" ("de empoderamento, hospitalidade, conforto [...]", no caso de Déjori, e, em meu caso, de "alívio, de curtíssima duração [...]"). Assim como os códigos das aplicações da proposta "1" levaram a perguntar sobre empoderamento para as experiências com as outras propostas, os códigos das vivências com a proposta "2" levam a questionar sobre agrado para as experiências com as aplicações das demais propostas; e os códigos

das aplicações com proposta "3", a questionar sobre distensão para as experiências com as outras propostas. Em suma, as aplicações com as três propostas trazem afetos empoderadores e/ou agradáveis e/ou confortáveis e/ou distensivos.

O comparativo das experiências com a proposta "1" favoreceu a emergência da escala "empoderamento-diminuição", colocando o amparo de Dísias e meu acolhimento como instâncias dessa escala. No comparativo das experiências com a proposta "2", algo muito semelhante a esse amparo e acolhimento (o agrado e o conforto) figurou não apenas como instâncias, mas também como referências das escalas "conforto-desconforto" e "agrado-desagrado" apuradas para essa proposta. Já, no comparativo das vivências com a proposta "3", o conforto de Neftira surgiu como instância da escala "tensão-distensão" e não como referência dessa escala. Isso mostra que o âmbito de comparação dos dados pode suscitar relevâncias distintas para os mesmos dados. Nesse sentido, cabe buscar encontrar quais seriam essas relevâncias para um comparativo dos afetos no âmbito inclusivo de todas as experiências do fluxo "B, o que pode iniciado por tentativas de transposições de instâncias de referência de uma escala para a referência de outra, verificando, por exemplo, se seria possível transferir a instância afetiva "alívio-paz", de Déjori, colocada na referência "agrado" da escala "agrado-desagrado" apurada para as experiências com a proposta "2", para a referência "distensão" da escala "tensão-distensão" levantada para as vivências com a proposta "3".

Alguns enxertos de instâncias parecem óbvios e já foram até sugeridos. Começamos admitindo que qualquer conforto agradaria. Assim, parece possível expandir a instância afetiva de minha familiaridade-conforto, na aplicação da proposta "2", para a referência "agrado" sintetizada para aplicações da mesma proposta. O amparo de Dísias e meu acolhimento, nas aplicações da proposta "1", parecem poder ser expandidos, sem esforço, para as referências "agrado" e "conforto" das escalas afetivas da proposta "2", já que é razoável supor que ser amparado ou acolhido seria bom e traria bem-estar. Por simples sinonímia, o alívio-paz²⁵⁴ de Déjori, na experimentação da proposta "2", parece também poder ser enquadrado na referência "distensão" da escala levantada para a proposta "3"; o conforto-hospitalidade de Neftira parece encontrar seu lugar na referência quase homônima da proposta "2", e seu empoderamento encontraria sua localização em referência também homônima da proposta "1". Pela mesma razão que meu acolhimento, na aplicação da proposta "1", pôde ser estendido para a referência "agrado" da escala da proposta "2", o conforto-hospitalidade de Neftira parece poder ser transbordado para a mesma referência, pois o acolhimento sendo considerado agradável, e participando de sinonímia a hospitalidade e o

²⁵⁴ A paz de Déjori pode ser facilmente vista como instância de distensão.

acolhimento, o que valer para o acolhimento pode valer para a hospitalidade, isto é: a hospitalidade seria também agradável. Como mencionado: o conforto seria sempre agradável, mas nem sempre algo agradável, apazível, geraria bem-estar²⁵⁵. No entanto, no caso do alívio-paz de Déjori, situado na referência "agrado" das aplicações da proposta "2", é impossível não admitir que esse sentimento constituiria uma forma de conforto, de bem-estar, o que permite estendê-lo para a referência correspondente da mesma proposta. Quanto a meu alívio, localizado na referência "distensão" da proposta "3", vimos que não poderia ter sido empoderamento²⁵⁶. Na verdade, não creio ser possível estendê-lo para outras referências, pois tratou-se de um alívio breve demais para que pudesse se consolidar em alguma outra coisa dentro de mim ou para que eu pudesse melhor apurar sua qualidade.

Passando aos enxertos de dedução mais complexa, é possível citar a possibilidade de estender meu amparo e o acolhimento de Dísias, nas aplicações da proposta "1", para a referência "distensão" da proposta "3". Para isso, é preciso considerar os códigos sobre afetos diminutivos e forças "obegóicas"²⁵⁷, reexibidos na Tabela 14 e conotados na Figura 81. Vale reparar que meu acolhimento e o amparo de Dísias não teriam emergido independentemente, mas teriam participado de um jogo de forças e, onde jogam forças, há sempre tensão e a possibilidade de sua variação e descontinuidade apurada como distensão. Desse modo, o acolhimento, em minha experimentação da proposta "1", teria sido uma forma de distender a consternação-exclusão-desamparo-abandono-desolação enquanto tensão espiritual, assim como o amparo, em Dísias, teria sido uma maneira de afrouxar sua vulnerabilidade e perda²⁵⁸.

Feito isso, examinemos a possibilidade de expandir, para as referências de empoderamento da proposta "1", o agrado-conforto de Tamelí, minha familiaridade-acolhimento e o alívio-paz de Déjori. Pensando bem, talvez haja mais empoderamento nesses casos que no de Dísias e no meu relativamente à proposta "1", o que faz questionar em que sentido a referência "empoderamento" nos foi aplicada. É preciso lembrar que Tamelí acolheu as feições sofredoras e potencialmente estrangeiras. Isso mostra que seu conforto-agrado não poderia ter sido inspirado por elas senão por reação, isto é, a participante teria de ter edificado, em si mesma, seu bem-estar para ter ímpetus de

²⁵⁵ Uma vingança, por exemplo, pode ser apazível, mas não necessariamente estabelecadora de um bem-estar. O vingador pode ter prazer e excitação em arquitetar sua revanche, mas experimentar o desconforto do ódio que o motiva, por exemplo.

²⁵⁶ Vide trecho codificado para o autor, na Tabela 14 - Códigos-categorias apurados para experiências com a proposta "3", que diz que os momentos da experiência do autor "foram assistidos numa postura de rendição".

²⁵⁷ Forças que se posicionam ante o ego, ante o eu.

²⁵⁸ O que fica muito evidente na codificação sintética de Dísias, segundo a qual essa vulnerabilidade e perda teriam origem numa "potência coincidente com uma sensação de suspense, expectativa, ansiedade e pré-perda".

dividi-lo com outros. Haveria, nisso, um fortalecimento de si mesmo, um empoderamento, um poder de confortar-se, expandir esse conforto e regozijar-se com isso. Nesse sentido, haveria muito mais empoderamento em Tamelí com a proposta "2" que em mim e Dísias com a proposta "1", pois, enquanto Tamelí teria filiado, Dísias e eu teríamos sido filiados; enquanto Tamelí se teria constituído como protetora, Dísias e eu teríamos nos constituído como protegidos, de sorte que nosso empoderamento teria dependido de forças entendidas como "extraegóicas" e, em comparação com Tamelí, parece limitado à frenagem de um constrangimento, a uma reposição, reconstituição, realicerçagem. Quanto à minha familiaridade-acolhimento em "2", pode não ter sido tão "empoderante" quanto o agrado-conforto de Tamelí, mas, certamente, teria sido mais que meus afetos e os de Dísias com a proposta "1". Novamente, entender isso requer um diálogo com os afetos e forças contrários. Enquanto Dísias e eu parecemos à mercê deles nas aplicações da proposta "1", na aplicação da proposta "2", apesar da necessidade de proteção conotada no uso da palavra "abrigo", tomei posse, de início, desse espaço nascido das sombras, me expandi nele e, ao mesmo tempo, não me vi à mercê da força potencialmente ludibriadora, mas, sim, em atitude de disputar, com ela, esse espaço ou de bani-la com ele. Na proposta "1", Dísias e eu parecemos mais com réus, ao passo que, na proposta "2", ainda permaneci como juiz e, portanto, com mais poder. Já o alívio-paz de Déjori, ao contato com a proposta "2", parece pura expansão sem outro limite que sua própria duração. Como vimos, ela ter-se-ia "psicoprojetado" para além de si, adiantado-se numa posse-vô do espaço entre si e a projeção luminosa. Talvez, nenhum empoderamento tenha sido mais livre nem mais breve que o de Déjori.

Passemos ao exame da possibilidade de extensão do agrado-conforto de Tamelí e de minha familiaridade-acolhimento para a referência "distensão" da proposta "3". A ideia de distensão parece incompleta sem uma motivação tensiva. Mas é fato que Déjori confessou essa distensão-alívio em sua experiência sem falar em tensão - ao menos para a experiência. No entanto sua distensão teve, sim, seu contraponto tensivo numa comparação com seu cotidiano e trabalho. Assim, parece possível que a fruição dialogue com estados anteriores a seu início, que podem ser considerados mais ou menos tensivos numa equiparação com o estado a que ela conduziria em seu início. Em meu caso, é preciso admitir que haveria sempre alguma distensão em encontrar abrigo comparativamente a um estado em que ele não era vislumbrado. Quanto à Tamelí, o código sintético de sua experiência com a proposta "2" expõe trechos em que é possível apurar a expectativa, a curiosidade, a desconfiança e o medo que parecem ter acompanhado sua fruição²⁵⁹. Pensar nesses afetos como estados especialmente tensivos e que a tensão traria sempre a possibilidade da distensão, faz ver o agrado-

²⁵⁹ Vide trechos da calda do Quadro 45 – Codificação da experiência de Tamelí com a proposta "2" : "[...] imagens avisadas ou diluídas na assimilação de abstrações imagéticas fermentadoras da curiosidade, da expectativa [...]" .

conforto de Tamelí como potencialmente distensivo. Além disso, embora Tamelí pareça ter tomado, para si, a manutenção desse agrado-conforto, ainda que esse trabalho pudesse trazer alguma tensão, seria preciso admitir que conforto, bem-estar, implicaria alguma distensão.

Já os termos "força", "coragem" e "singularidade", empregados por Liuce na experimentação da proposta "1", em nada inspiram distensão, mas, ao contrário, prontidão, firmeza, intrepidez²⁶⁰. Se Tamelí e Neftira parecem ter alcançado a distensão mesmo tendo sido âncoras do próprio afeto, isto é, mesmo localizando, em si mesmas, a potência mantenedora de seu poder, o mesmo não parece ter ocorrido com Liuce. De fato, não houve menção de bem-estar em Liuce como em Tamelí e Neftira. Ademais, comparando os esquemas orbitais dessas três experiências (cabeças: da Figura 81, da Figura 83 e da Figura 84), é possível ver: como a fruição de Tamelí parece tender a uma estabilização em torno do centro - que poderia ser associada a seu agrado-conforto -, como a de Neftira parece tender a uma forma lemniscatóide²⁶¹ - em que haveria a possibilidade de uma extensão temporal para apuração de um estado distensivo ao passar pelo centro -, ao passo que a curva correspondente à experiência de Liuce mostra-se mais estriada - justamente numa tentativa de mostrar, como vimos, os extremos e variações ágeis que teriam marcado sua vivência, sem que houvesse possibilidade para o predomínio temporal de qualquer das forças contrárias e, portanto, também para a apuração de qualquer distensão. No entanto, como também verificado, Liuce confessou o desejo de permanecer na experiência, o que não seria possível se ela não lhe houvesse agradado de alguma forma, de modo que a força de Liuce parece poder ser estendida para a referência "agrado", mas não para as referências "conforto" ou "distensão".

Vale reparar que, desde a abordagem dos definidores "obanímicos" até o instante, concentramo-nos na equiparação de referências afetivas tonificantes dos participantes. A tabela a seguir (Tabela 20) ilustra as extensões das instâncias afetivas tonificantes entre referências levantadas nas experiências com as propostas artísticas autorais, do fluxo "B". Em suma, essa tabela diz que: o empoderamento-força de Liuce teria sido também agrado; o empoderamento-amparo de Dísias e meu empoderamento-acolhimento em "1" teriam sido também agrado, conforto e distensão; o agrado de Tamelí teria sido também empoderamento; e seu conforto, também empoderamento e distensão; o agrado-alívio-paz de Déjori teria sido também empoderamento, conforto e distensão; meu conforto-familiaridade-acolhimento teria sido também empoderamento,

²⁶⁰ De fato, como vimos, segundo o código caudal do Quadro 42 – Codificação da entrevista ante-expositiva de Liuce, força, coragem e singularidade teriam sido "[...] fermentadas no enfrentamento de uma condição entendida como incerta e temível [...]".

²⁶¹ Lemniscata: curva plana semelhante ao símbolo de infinito descrita por Jacob Bernoulli em 1664 (PAVILHÃO, 1999).

agrado e distensão; a distensão-conforto-hospitalidade-empoderamento de Neftira teria sido também agrado; e, por fim, minha distensão-alívio em “3” manter-se-ia circunscrita a si mesma.

Tabela 20 - Extensões das instâncias afetivas tonificantes entre referências levantadas nas experiências com as propostas artísticas autorais, do fluxo “B”

		EMPODERAMENTO	AGRADO	CONFORTO	DISTENSÃO
PROPOSTA "1"	Liuce	X (força)	X		
	Dísias	X (amparo)	X	X	X
	Autor	X (acolhimento)	X	X	X
PROPOSTA "2"	Tamelí	X	X	X	X
	Déjori	X	X (alívio e paz)	X	X
	Autor	X	X	X (familiaridade e acolhimento)	X
PROPOSTA "3"	Neftira	X	X	X	X (conforto, hospitalidade, empoderamento)
	Autor				X (alívio breve)

Fonte: elaboração própria.

Essas comparações podem servir para detectar novas relevâncias no alinhamento dos códigos de todas as propostas e perceber que, nesse contexto ampliado, para “re-unir” esses dados, podem ser mais úteis perguntas como: quem teria tido poder? Quem teria reagido? Quem teria enfrentado? Quem teria avançado? Quem teria protegido? Quem teria sido protegido? Quem teria estacado? Quem se teria entregado? Quem teria estado à mercê?

Nesse sentido, tomemos, primeiramente, as disposições relativamente a si mesmo a ao outro nas experiências. Tamelí teria protegido a si mesma dos afetos perturbadores de suas feições sem deixar de as receber, estendendo essa proteção a elas²⁶². Liuce e Neftira teriam defendido a si mesmos, mas apenas Neftira teria encontrado conforto, enquanto Liuce teria se mantido intrépido em sua defesa. Dísias e eu, na proposta "1", teríamos sido protegidos por forças sentidas como “extraegóicas”, a cujos cuidados teríamos nos entregado²⁶³. Já eu, na proposta "2", teria sido acolhido por minha estrutura sombria, não apenas para ser cuidado por ela, mas também para me

²⁶² Vide trecho do código sintético de Tamelí: “[...] [feições] para as quais se teria transportado e nas quais se teria reconhecido, com as quais se teria identificado e as quais teria acolhido dentro de si [...] correspondentes a expressões e afetos difíceis e exigentes de coragem - como a dor, o desconforto e o medo [...]”.

²⁶³ Lembremos, conforme código sintético de Dísias, que sua “vulnerabilidade não se extingue”, mantendo-o na dependência de forças protetoras para sua defesa.

apropriar e cuidar dela²⁶⁴. Então, nesses casos, parece possível falar em autofiliação ou adoção, proteção, de si mesmo (em Tamelí, Liuce e Neftira), sobrefiliação, adoção de outros (em Tamelí, acolhendo suas feições, e eu mesmo, cuidando de meu abrigo umbrátil e desejando-o, na proposta "2"), subfiliação ou adoção por outros (no caso de Dísias e no meu com a proposta "1", em meu caso com a proposta "2", sendo abrigado pelas sombras) e afiliação em meu caso com a proposta "3" e no caso de Déjori com a proposta "2". Estes dois últimos, por razões bem distintas: por um lado, nada teria ameaçado Déjori dentro da experiência, tornando inócua a noção de proteção, e, por outro, nada me teria vindo socorrer apesar do constrangimento infligido.

Passando à consideração dos ímpetos, cabe começar notando o impulso de livre expansão, avanço, ação espontânea, de Déjori em seu vôo subaquático, em que a noção de enfrentamento parece tão inócua quanto a de proteção. Em seguida, vale perceber a expansão do conforto de Tamelí a outros, mas uma expansão reativa, que não teria sido feita sem enfrentamento²⁶⁵. Em meu caso com a proposta "2", é possível falar de uma expansão, ação espontânea, para o espaço de sombras; expansão que, em si mesma, não teria sido reativa, de enfrentamento, mas, certamente, impura e ameaçada pela sugestão ludibriadora da luz, não para afrontar essa luz, e sim a partir do desejo pelo espaço umbrátil. Em Liuce, não parece possível falar em expansão, mas numa espécie de estacamento valente no sentido de deter o avanço do vazio, do "deserto", sobre si. Nesse sentido, tratar-se-ia de reação, não de avanço, e sim de resistência. O mesmo parece poder ser dito para Neftira, isto é, em seu caso, não teria havido expansão, avanço, mas, sim, também uma reação, uma resistência, ao fechamento do espaço, ao cerco da clausura sobre si, contudo teria sido uma resistência serena e não rija como a de Liuce. Também parece possível falar em resistência em meu caso com "2", no momento em que pesou a possibilidade de abandonar meu abrigo de sombras, em que, de certo modo, disputei-o com a luz falsária. Já, comigo e com Dísias na proposta "1", não seria possível falar em reação própria - senão inconsciente -, pois, diferentemente dos outros casos já abordados neste parágrafo, nossa defesa, nossa reposição, não teria sido feita por nós mesmos, mas por forças sentidas como externas. Assim, parece possível falar não num estacamento de resistência, como o de Liuce ou Neftira, mas numa deriva de resignação, esperança, entrega²⁶⁶. Quanto a mim, na proposta "3", como vimos, não tendo sido socorrido nem por mim nem por outrem, teria-me

²⁶⁴ Lembremos, conforme código sintético de minha experiência com a proposta "1", que as luzes eram simplesmente acolhedoras, ao passo que, segundo o código sintético de minha vivência com a proposta "2", as estruturas sombrias não eram apenas acolhedoras, mas também narcisicamente desejadas.

²⁶⁵ Lembremos que, segundo a participante, teria sido preciso coragem para enfrentar os afetos trazidos pelas feições encontradas, segundo seu código sintético: ela teria encontrado "[...] imagens [...] correspondentes a expressões e afetos difíceis e exigentes de coragem [...]".

²⁶⁶ Lembremos de minha confessada disposição de atravessar os vãos luminosos. É preciso esclarecer que, apesar de isso parecer um avanço, teria sido mais entrega.

restado apenas uma inércia de rendição²⁶⁷. Dessa forma, valeria falar: em avanço-expansão para Déjori, Tamelí e eu mesmo com a proposta "2" (em meu caso, quando da apropriação de meu abrigo de sombras); em estacamento-resistência para Liuce, Neftira e eu mesmo (em meu caso, na proposta "2", quando da disputa com a luz falsária pelo abrigo de sombras); em deriva-esperança para Dísias e eu mesmo com a proposta "1"; e em inércia-rendição para mim na proposta "3". O avanço de Déjori e o meu próprio, em "2", teriam correspondido a ações espontâneas e autocentradas. O avanço de Tamelí e a resistência de Liuce e Neftira seriam pertinentes a reações autocentradas, ao passo que a deriva-esperança de Dísias e a minha, na proposta "1", teriam sido reações "outremcentradas". Se tivesse de arriscar uma palavra para a disposição de cada participante, escolheria: liberdade para falar do avanço-expansão de Déjori; desejo para falar de meu próprio avanço-expansão na aplicação da proposta "2"; generosidade para falar do avanço-expansão de Tamelí; intrepidez para falar do estacamento-resistência de Liuce; serenidade para falar do estacamento-resistência de Neftira; gratidão para falar da deriva-esperança de Dísias e da minha própria na experimentação da proposta "1"; e, por fim, escolheria pasmo para falar de minha inércia-rendição com a proposta "3". Se tivesse de arriscar uma escala de poder, força, para os participantes, em suas vivências, listaria, do mais para o menos empoderado: Déjori, Tamelí, eu com a proposta "2", Liuce, Neftira, Dísias, eu com a proposta "1" e eu com a proposta "3". Déjori seria a mais empoderada porque não teria sido restringida sequer - ao menos na experiência. Tamelí ficaria com o segundo lugar porque, relativamente a mim, em "2", teria sido capaz de filiar vários entes, ao passo que eu teria filiado apenas um espaço que me retribuía. Quanto a Liuce e Neftira, seria difícil ordená-los, pois, para um agravo de mesma qualidade e intensidade, seria razoável dizer que aquele que conseguisse se manter mais sereno, que enfrentasse com menos esforço, seria o mais forte; contudo não há como comparar as intensidades desses agravos, ou seja, não há como garantir que o "deserto" de Liuce o tenha assediado mais que o claustro de Neftira a ela, de modo que, na escala proposta, ambos poderiam ser colocados em quarto lugar. O mesmo pode ser dito relativamente a Dísias e eu mesmo com "1", de sorte que poderíamos dividir o quinto lugar. Por último, estaria eu, na proposta "3", como o mais desempoderado, desprotegido. Dessa forma, parece possível falar: em "autoempoderamento" para Déjori, Tamelí, eu com "2", Liuce e Neftira; "autorreposição" para Tamelí, Liuce e Neftira; "outremreposição" ou "outrem poderamento" para Dísias e eu com "1"; e

²⁶⁷ Apesar de essa rendição não ter sido explicitamente codificada no Quadro 54 - Codificação da experiência do autor com a proposta "3", não só a considero implícita no trecho de código em que admito ter sido retirado de mim mesmo como também confessada, espontaneamente, na comparação com a experiência de Tamelí, de modo que tomo, para o momento, a tarefa de preparo de sua codificação na comparação com as outras experiências.

“arreposição”²⁶⁸ em meu caso com "3". Vale observar que não caberia falar em “autorreposição” em meu caso com "2" como caberia no caso de Tamelí porque, ao passo que sua dúvida-injúria teria antecedido o abrigo de suas feições - a atitude repositiva dessa injúria -, a minha teria vindo depois do bônus do abrigo, ficando sem reposição. Nesse sentido, valeria falar em: empoderamento pré ou pós-injúria e, retomando a questão da referência injuriadora levantada para Déjori, confidenciando-se sobre as tensões de seu cotidiano e trabalho, falar também da posição dessa referência: se dentro ou se fora da experiência, isto é, “intra ou extraexperencial”.

²⁶⁸ “Autorreposição” quer dizer reposição das forças por si mesmo. Outremreposição quer significar reposição das próprias forças por outro. “Outremreempoderamento” quer dizer empoderamento dado por outro. “Arreposição”: não reposição das próprias forças.

A tabela a seguir (Tabela 21) busca resumir novas referências ou disposições correspondentes aos afetos tonificantes apurados nas experiências com as propostas artísticas autorais, do fluxo "B".

Tabela 21 - Novas referências ou disposições correspondentes aos afetos tonificantes apurados nas experiências com as propostas artísticas autorais, do fluxo "B"

REFERENCIAL DE INJÚRIA	ESPÉCIE EMPODERADORA/ REPOSITIVA	AFETO/PARTICIPANTE/ PROPOSTA ARTÍSTICA	TENDÊNCIA FILIATIVA				TENDÊNCIA ATITUDINAL*				ÍMPETO ATIVO-REATIVO*			
			AFILIAÇÃO	SOBREFILIAÇÃO	AUTOFILIAÇÃO	SUBFILIAÇÃO	AVANÇO-EXPANSÃO	ESTACAMENTO- RESISTÊNCIA	DERIVA-ESPERANÇA	INÉRCIA-RENDIÇÃO	AÇÃO ESPONTÂNEA AUTOCENTRADA	REAÇÃO AUTOCENTRADA	REAÇÃO "OUTREM/CENTRADA"	INAÇÃO
"EXTRAEXPERIENCIAL"	"AUTOEMPODERAMENTO"	Liberdade/ Déjori/"2"	X				X				X			
		Desejo/ autor/ "2"		X		X	X1	X2			X			
		Generosidade/ Tamelí/ "2"		X			X					X		
		Intrepidez/ Liuze / "1"			X			X				X		
		Serenidade/ Neftira/ "3"			X			X				X		
"INTRAEXPERIENCIAL"	"OUTREMREPOSIÇÃO/ EMPODERAMENTO"	Gratidão/ Dísias/ "1"				X			X			X		
		Gratidão/ autor/ "1"				X			X			X		
	"ARREPOSIÇÃO"	Pasmo/ autor/ "3"	X							X			X	

Fonte: elaboração própria.

Notas: X1: quando da apropriação de meu abrigo de sombras; X2: quando da disputa com a luz falsária pelo abrigo de sombras; *: essas colunas dão ideia das tendências atitudinais correspondentes aos afetos "egofortificantes" e localização da atitude proporcionadora do afeto "egofortificante".

Passemos à consideração do que poderia ser chamado afetos antagonistas dos participantes. Nesse sentido, o primeiro código da Tabela 19 diz que estaríamos

sendo levados a alguma forma ou instante de afeto ou sentimento diminutivo ou restritivo (como: vulnerabilidade e perda, no caso de Dísias, desamparo, abandono e desolação, em meu caso e no de Liuce, ante a consideração das sombras como vãos em meu caso, além de consternação e exclusão ante a consideração das luzes como barreiras também em meu caso).

Comparado aos afetos relatados na proposta "1", os afetos antagonistas levantados em "2" não parecem tão dramáticos. Os códigos correspondentes a "2" dizem que Tamelí e eu estaríamos “sendo levados a um estado de desconfiança e medo, desagrado e desconforto”. Essa diferença na carga dramática parece já no fato de os afetos com "1" terem sido chamados de diminutivos, restritivos; mas não, os afetos com "2"; o que não quer dizer que estes não tenham sido também diminutivos, mas apenas que esse atributo não teve destaque quando da análise restritiva aos casos da proposta "2". Tampouco parece grata a tarefa de comparar intensidades²⁶⁹. Contudo, é possível comparar qualidades. Teriam os afetos levantados nas aplicações com "2" sido tão diminutivo-restritivos quanto os descobertos nas aplicações com "1"? O elenco de afetos descobertos para "1" não parece mais dramático por acaso: é preciso admitir que ser desamparado, abandonado, excluído ou subtraído é mais ameaçador que simplesmente se desagradar, desconfortar-se, desconfiar ou temer. No primeiro caso, com “1”, o dano já estaria posto para quem estivesse abandonado, subtraído, excluído. No segundo caso, com “2”, ele ainda estaria no campo da possibilidade para quem apenas desconfiasse ou temesse. No primeiro caso, seria preciso recobrar o já perdido; no segundo, seria preciso apenas evitar a perda. Em “1”, ser "desexcluído", "desabandonado", "dessaubtraído", implicaria o julgamento e a aceitação de outrem. Em “2”, seria outrem o réu; e o "eu", o juiz; teria sido eu a avaliar o abandono de meu abrigo, e teria sido Tamelí a avaliar o acolhimento de suas feições. Embora uma menção a desagrado e desconforto pudesse já ter origem em alguma espécie de perda - da tranquilidade ou da segurança, por exemplo, o que parece ter ocorrido comigo e Tamelí, permitindo tomar também nossos afetos como diminutivo-restritivos -, o fato é que, ao menos, conosco, em "2", esse tipo de injúria não teria sido relevante para suplantar a própria possibilidade de uma outra perda futura e, possivelmente, mais grave. Da mesma forma, é muito provável que algum medo tenha tomado seu quinhão nas experiências com "1"²⁷⁰, mas não o

²⁶⁹ De minha parte, por exemplo, não sei dizer se o desagrado, a contrariedade, com a possibilidade de ter de abandonar meu abrigo sombrio instanciado com "2" seriam menos intensos que meu desamparo ou minha exclusão em "1", mas consigo discernir bem suas qualidades.

²⁷⁰ De fato, como vimos, esse medo ficou bem conotado na coragem de Liuce. No entanto, se parece possível entender o medo e a desconfiança como sinonímias e como uma espécie de desconforto para os quais parece razoável estender o desamparo de Liuce, a mesma extensão não parece natural para o desagrado, já que Liuce chegou a confessar seu desejo de permanecer em sua "situação desértica".

suficiente para superar as menções aos agravos espirituais já sofridos. Dessa forma, parece razoável dizer que o medo e a desconfiança seriam referências nas situações em que o foco estivesse no que ainda pudesse ser perdido e não no que já teria sido perdido - caso em que o foco estaria no próprio agravo. Assim, um comparativo dos afetos antagonistas em "1" e "2" parece por, em relevância, a posição temporal da perda ou subtração em foco em cada experiência - se antes, durante ou depois do instante experiencial em consideração no depoimento -, levando a um contraponto entre afetos focados numa subtração, agravo ou injúria - já consumada e/ou em consumação - correspondente a si mesmos e afetos não focados na injúria correspondente a si mesmos, mas, sim, nas possibilidades de agravo futuro. Então, tratar-se-ia de um contraponto entre afetos focados no consumado ("focuconsumados") e afetos focados na prevenção ("focupreventivos").

Sigamos, para o instante, com um comparativo entre os afetos antagonistas já mencionados e os levantados nas aplicações da proposta "3". Os códigos pertinentes a "3" dizem que: Neftira estaria "sendo levada a estados tensivos, diminutivos, de constrangimento, na forma de angústia e sensação de clausura [...] estados correspondentes a um enfrentamento do vazio"; e eu estaria

sendo levado a estados tensivos, [diminutivos, de constrangimento], [ora] de espanto - de curtíssima duração [...] -, [ora] de expectativa - de duração maior [...] - [...] estados correspondentes a um enfrentamento do vazio, a uma identificação com a silhueta [...] na parede [e] um enfrentamento [dela], - tomada, portanto, como potência subtrativa [...] no instante de sua desapareição brusca.

O próprio código já dispensa perguntar se os afetos teriam sido também diminutivo-subtrativo-restritivos em "3" como em "1" ou "2". No entanto o comparativo realizado no parágrafo anterior pede questionar se os afetos seriam "focuconsumados" ou "focupreventivos" em "3". Parece evidente que, em Neftira, esse afeto seria "focuconsumado": até porque não teria sido a possibilidade do claustro o gatilho de sua reação de busca pelo entorno e pelo aberto, mas a própria vivência dele²⁷¹. O mesmo parece poder ser dito em meu caso com "3", já subtraído de mim mesmo no instante a que minha narrativa se reporta. Contudo, talvez, seja possível levantar uma diferença. Como visto, diferentemente de mim, Neftira não falou em expectativa. Isso pode sugerir que ela teria encontrado alguma forma de acomodar mesmo seu desconforto, como se houvesse aprendido a tolerar o fechamento pela recompensa da abertura o suficiente para chegar à sua serenidade. Já, em meu caso, parece não ter havido tempo para qualquer consolidação de alívio, de modo que minha experiência parece dominada pela expectativa. Parece que, enquanto a chegada da luz aliviava Neftira, o mesmo não ocorria comigo, já que essa luz trazia, consigo, uma sombra

²⁷¹ Vide códigos pertinentes à experiência de Neftira no Quadro 47: "iniciando a experiência pela observação da parede, que lhe teria sido nula de elementos e significado, fazendo-a sentir distanciamento, ausência - de si mesma -, para, em seguida, partir para uma observação do entorno, dos objetos e seus materiais, do vai e vem da luz, do cheiro, encontrando-se e sentindo-se melhor a partir daí [...]", lembrando que o "estado fechado [corresponderia, justamente,] a uma percepção da solidez das coisas, a uma sensação prisional, angustiosa, coincidente com [essa] [...] 'autoausência'".

motivadora de suspense; sombra que não teve relevância na vivência de Neftira. Essa diferença teria provocado assimilações bastante distintas para os instantes de sombra, que parecem não ter sido tão psicologicamente longos para Neftira quanto para mim. Na Figura 84 - Esquemas orbitais prováveis traçados pela relação de forças nas experiências com a proposta "3" -, as diferenças entre as órbitas das experiências podem ser outra forma de compreender essa questão. Enquanto a órbita definida para Neftira é simétrica e com breves instantes de risco ou tangência de vazio, a órbita definida para mim apresenta uma grande assimetria, com amplos trajetos para a expectativa e o vazio. Dessa forma, parece mais apropriado dizer que, enquanto os afetos de Neftira teriam sido apenas "focuconsumados", isto é, de referência somente pós ou cossubtrativa²⁷², como nos casos com a proposta "1", o meu com "3" teria sido também "focupreventivo", isto é, teria tido também referência "prossubtrativa"²⁷³, numa quase coincidência da própria perda com a expectativa de sua repetição. Dizendo de outro modo, enquanto Neftira parece ter contaminado seus instantes fechados com a memória dos abertos, serenando seu fluxo experiencial, eu teria vivido um fluxo expectatório praticamente contínuo, uma sobreposição confusa da perda com a espera por ela mesma, numa mescla de afeto "focuconsumado" e "focupreventivo".

Vejamos também se tensões como as sinaladas para as experimentações em "3" teriam tido lugar nas aplicações das outras propostas e se seria possível detectar diferenças entre elas. Para isso, basta recobrar as considerações já realizadas para a síntese da Tabela 20 - Extensões das instâncias afetivas tonificantes entre referências levantadas nas experiências com as propostas artísticas autorais, do fluxo "B" -, já que as distensões estariam intimamente ligadas às tensões. Começando por Déjori, como vimos, não é possível falar de tensão "intraexperencial", pois seu referencial de injúria está fora de sua vivência, ou seja, ela não teria vivido tensões dentro da experiência, mas apenas teria sido aliviada relativamente à memória de estados anteriores. A caminho da síntese para a Tabela 20, vimos que a vulnerabilidade de Dísias, meu desamparo com "1" e a desconfiança de Tamelí teriam correspondido a estados tensivos. Nesse mesmo sentido, falta ainda pensar sobre os casos em que, ou não foi apurada distensão para poder falar em tensão (caso de Liuce), ou a distensão referida teria suplantada por uma nova tensão (meu caso com "2"). Como visto, em meu caso com "2", a partir do instante de assimilação da luz como potencial estelionatária, houve o disparo de um processo decisório sobre abandonar ou não meu abrigo sombrio; processo cuja dificuldade busquei ilustrar na cauda da Figura 83 - Esquemas orbitais prováveis traçados pela relação de forças nas experiências com a proposta "2" -, com uma seta finalizadora indicativa de um "eu" que parece não saber se vai voltar para o centro e assumir o abrigo ou abandoná-lo e desfazer a

²⁷² Isto é, teriam, como referência central, subtrações já feitas ou em andamento.

²⁷³ Isto é, teriam subtrações possíveis no futuro como referência central.

órbita, o que pode ser tomado como indício da tensão envolvida nesse processo justamente marcado pelo afeto antagônico da desconfiança. Quanto a Liuce, se, para admitir a tensão em sua experiência, não fosse suficiente lembrar o medo subjacente à sua coragem e a tensão implicada em qualquer medo, bastaria recobrar a definição de resistência dada à sua vivência afetiva, nas reflexões a caminho da síntese representada pela Tabela 21, e admitir que nenhuma resistência poderia ser feita sem tensão. Essa tensão só poderia coincidir com os afetos diminutivos, de desamparo, ante o incerto, ante o “deserto”²⁷⁴.

E a vulnerabilidade de Dísias e meu desamparo? Poderiam ser considerados instâncias das referências de medo, desconfiança, desconforto ou desagrado levantadas para as experimentações com a proposta "2"? Para resolver essas questões, retomemos alguns trechos codificados para Dísias e eu mesmo. Reconsideremos os códigos de Dísias que dizem que ele esteve: "esperando, de início, que alguma coisa inesperada, forte e até mesmo constrangedora acontecesse a partir do observado"; "deixando entender que o momento de suspense vivido seria também o instante de um intenso sentimento prenunciativo de subtração, perda, castração". Reconsideramos também o trecho de código sintético que diz que ele estaria envolvido numa:

[...] vulnerabilidade, muito provavelmente, originada na assimilação de uma potência presencial, subtrativa, constrangedora e nascida da “presentificação” da falta retornada pelo esforço mnemônico-imaginativo - de busca e associação - para interpretar a imagem; potência coincidente com uma sensação de suspense, expectativa, ansiedade, pré-perda, comparável à perda de um filho [...]

Repassemos ainda o trecho de código intermediário que, em “1”, me coloca em “momento em que [...] [as luzes] se convertiam em potências presenciais, solidárias, acolhedoras, até tornarem-se barreiras hostis novamente”. Embora o recurso de Dísias ao paraíso pareça mostrar que seu afeto de injúria seria “focuconsumado”, já que promoveria a ajuda necessária a si mesmo para compensar o agravo do momento em consideração, parece impossível não apurar desconfiança-medo-desconforto²⁷⁵ em sua "sensação de suspense, expectativa, ansiedade, pré-perda, comparável à perda de um filho", conjugada com sua espera por "alguma coisa inesperada, forte e até mesmo constrangedora". No entanto não parece possível dizer que isso lhe tenha sido necessariamente desagradável, não apenas porque o medo pode ser atrativo, a ponto de ser comercialmente

²⁷⁴ Alguém pode dizer que meu desamparo e o de Liuce e a vulnerabilidade de Dísias ou a desconfiança de Tamelí não teriam sido estados tensivos em si mesmos, mas consequências de estados tensivos. Nesse sentido, um pouco de variação imaginativa pode ajudar: seria possível, por exemplo, alguém, sozinho e ameaçado por cães raivosos, por exemplo, sentir primeiro a tensão da situação para, depois, sentir-se vulnerável, desamparado? E, acaso, a vulnerabilidade diminuiria a tensão? A tensão não seria também própria à constatação da impossibilidade de defesa, isto é, da vulnerabilidade? É nesse sentido que vejo esses afetos como tensões em si mesmos.

²⁷⁵ O encadeamento desconfiança-medo-desconforto deve-se ao entendimento de que a desconfiança parece poder ser tomada como instância do medo; e este, como instância do desconforto; de modo que, onde houvesse desconfiança, haveria medo e desconforto.

explorado, mas também porque não há menções a um desagrado da experiência em seu depoimento. Já, em em meu caso, há também grande foco no então corrente agravo do desamparo, mas o medo parece conotado no uso da palavra "hostis". Afinal, como eu teria chegado a essa palavra sem alguma apuração de ameaça, de medo? Contudo, jamais poderia dizer que se tratou de algo desagradável.

Cabe também pensar se os afetos em Neftira e em mim mesmo com "3" não poderiam, igualmente, estender-se às mencionadas referências de desconfiança-medo-desconforto e desagrado. Para isso, pode ajudar uma releitura do Quadro 47 – Codificação da experiência de Neftira com a proposta "3". Os códigos que dizem que ela estaria "sentindo desviar-se do fechamento e 'minidimensão' percebidos para a ambiência do experimento", "sentindo-se limitada, aprisionada, pela parede; buscando fugir dela" e "sendo levada a uma luta correspondente a um trânsito constante entre os estados subjetivos de dentro e fora de si, na perseguição reiterada por um estado aberto e fuga a um estado fechado [...]" permitem afirmar que ela teria se desagrado e se desconfortado, mas não necessariamente que teve medo ou desconfiança²⁷⁶; estes não parecem poder ser extraídas de sua codificação, sequer, por recurso ao conotativo. Isso faz bastante sentido pensando que ela poderia ter assimilado seu vazio como perda máxima, capaz de tornar inócua mesmo a noção de medo; o "autoconsolo" restando-lhe como única saída possível. O mesmo até parece poder ser dito de mim com "3", mas haveria uma diferença. Em Neftira, parece ter havido uma dupla inocuidade do medo. Como vimos, por um lado, o vazio, a perda de si mesma como perda máxima, poderia tê-la feito perder o sentido de medo; por outro, seu "autoconsolo", seu "autorreforço", poderia ter-lhe dado a fé necessária para suportar, com serenidade, o instante de retorno a esse vazio, já que teria tido certeza da reincidência desse "autorreforço" depois de cada esvaziamento. Mas, por que, em meu caso, um tal esvaziamento não teria surtido o mesmo efeito? Simplesmente porque, provavelmente, não se trataria exatamente da mesma espécie de esvaziamento. Lembremos que, em meu caso com "3", meus súbitos alívios não parecem ter sido suficientes para uma reposição, para impedir a escalada rumo a um esvaziamento completo, mas de modo que, a cada ciclo, ainda sentia que tinha algo a perder. Numa metáfora, seria como se Neftira fosse um balde sendo continuamente esvaziado, mas preenchido muito rapidamente; e eu, um balde sendo esvaziado a colheradas com quase o tamanho do próprio balde; a primeira colherada captando quase todo o conteúdo desse balde, contudo as próximas colheradas, em virtude do próprio tamanho dessa colher metafórica e hipotética, raspando sempre algo mais do fundo, porém sem nunca conseguir acabar com o restolho. Desse, modo, havendo, sempre algo a perder de um

²⁷⁶ Já vimos que seria razoável tomar a desconfiança como uma espécie de medo; e o medo, como uma espécie de desconforto. No entanto nem todo desconforto seria medo; e nem todo medo, desagradável.

quase nada, minha experiência com "3" parece marcada, conforme minha própria autocodificação no Quadro 54, por momentos de uma "fermentação expectante e até certo constrangimento", para os quais trabalhavam sons "estrondosos e sugestivos de um cerco ameaçador ao espaço de situação e ao [próprio] corpo", momentos cuja tensão era "sobreaumentada" ao se seguirem após a desaparição abrupta da luz e da sombra na parede. Isso parece permitir ver minha tensão com "3" também como instância de desconfiança- medo-desconforto, mas, incrivelmente, não de desagrado.

Assim, o refletido desde a postura da Tabela 21 parece permitir as seguintes extensões (Tabela 22) entre as referências de afetos antagonistas levantadas nas experiências com as propostas artísticas autorais, do fluxo "B".

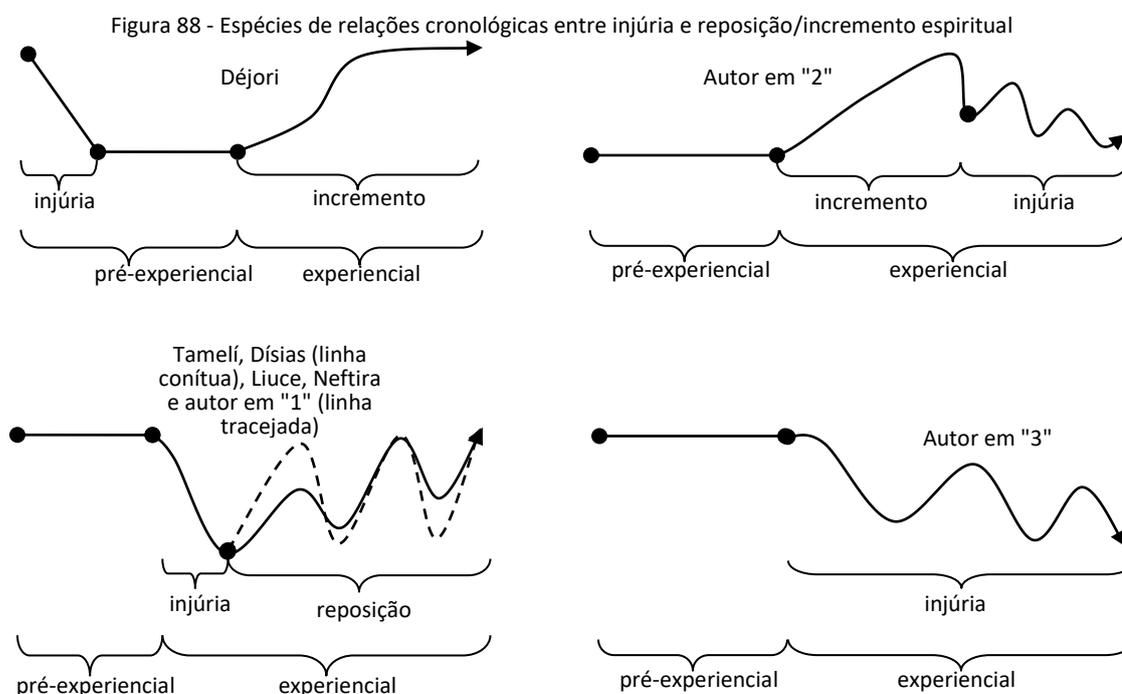
Tabela 22 - Extensões das instâncias afetivas antagonistas entre referências levantadas nas experiências com as propostas artísticas autorais, do fluxo "B"

		DIMINUIÇÃO	DESCONFIANÇA -MEDO	DESCONFORTO	DESAGRADO	TENSÃO
PROPOSTA "1"	Liuce	X (desamparo, abandono ou desolação)	X	X		X
	Dísias	X (vulnerabilidade - perda)	X	X		X
	Autor	X (consternação-exclusão-desamparo, abandono ou desolação)	X	X		X
PROPOSTA "2"	Tamelí	X	X	X	X	X
	Déjori					
	Autor	X	X	X	X	X
PROPOSTA "3"	Neftira	X		X	X	X (angústia-clausura-vazio)
	Autor	X	X	X		X (expectativa-espanto-vazio)

Fonte: elaboração própria.

Mas há algo que ainda é preciso dizer sobre o caso de Déjori e o meu em "2". Lembremos que minha experiência com "2" e a de Déjori não foram consideradas repositivas na Tabela 21, mas por razões bem distintas: por um lado, a referência de injúria de Déjori está fora de sua experiência, por outro, a minha está posicionada após meu empoderamento. Isso faz pensar que a relação cronológica entre injúria e reposição e/ou incremento de um tônus espiritual poderia constituir mais um parâmetro interessante de consideração dessas experiências no sentido de as explicar ainda mais. Isso é feito na figura a seguir (Figura 88), cujas curvas pretendem-se como tomadas do tônus

espiritual dos participantes. Veremos que o incremento-reposição é ilustrado por curvas com tendência ascende; e a injúria, por curvas com tendência descendente. Os zigue-zagues dessas curvas querem mostrar a disputa de forças com base nos esquemas orbitais ilustrados na Figura 81, na Figura 83 e na Figura 84.



Fonte: elaboração própria.

Nota: tomemos essas curvas como representantes do tônus espiritual dos participantes. A linha tracejada para Liuce, Neftira e eu mesmo em "1" quer indicar que, nesses casos, talvez caiba mais falar em disputa que em reposição.

Tomando, com base nessa cronologia, os afetos antagônicos, desfavoráveis ou decrementais em relação aos afetos tonificantes, favoráveis ou incrementais dos participantes, parece possível falar em: agravo "anteincremental" como aquele que apenas antecederia o incremento e/ou reposição espiritual; agravo "coincremental" como aquele que renunciaria ou provocaria esse incremento como reação e manter-se-ia na disputa com ele; agravo "pós-incremental" como aquele que viria depois desse incremento e o combateria. Dessa forma, cabe falar em: agravo pré-incremental para Déjori; agravo "coincremental" para Tamelí, Liuce, Neftira, Dísias e eu mesmo (em meu caso com "1"); e agravo "pós-incremental" para mim em "2".

A próxima tabela (Tabela 23) busca resumir as novas referências ou disposições correspondentes aos afetos antagonistas apurados nas experiências com as propostas artísticas autorais, do fluxo "B".

Tabela 23 - Novas referências ou disposições correspondentes aos afetos antagonistas apurados nas experiências com as propostas artísticas autorais, do fluxo "B"

AFETO/PARTICIPANTE/ PROPOSTA ARTÍSTICA	FOCO		RELAÇÃO COM REPOSIÇÃO/ INCREMENTO ESPIRITUAL			PERTENCIMENTO À EXPERIÊNCIA	
	"FOCUCONSUMADO"	"FOCUPREVENTIVO"	PRÉ-INCREMENTAL	"COINCREMENTAL"	"PÓS-INCREMENTAL"	"INTRAEXPERIENCIAL"	"EXTRAEXPERIENCIAL"
Desconfiança- desagrado/ de Tamelí/ "2"		X		X		X	
Desconfiança- desagrado/ autor/ "2"		X			X	X	
Estresse/ Déjori/ "2"			X				X
Desamparo/ Liuce/ "1"	X			X		X	
Angústia/ Neftira/ "3"	X			X		X	
Vulnerabilidade/ Dísias/ "1"	X			X		X	
Desamparo/ autor/ "1"	X			X		X	
Pasmo/ autor/ "3"	X	X				X	

Fonte: elaboração própria.

No mais, a última linha da Tabela 19 - Compilação de definidores "obanímicos" ou "obegóicos" de experiências com as propostas "1", "2" e "3" -, traz, para as aplicações com "3", códigos que buscam definir se os estados tensivos e distensivos estariam ou não se confundindo. Isso faz perguntar sobre a relação entre os afetos tonificantes e antagonistas em cada caso. Contudo, primeiramente, é preciso definir o sentido do termo "confusão" nesse código, uma vez que, como vimos, esses afetos contrapostos jogariam entre si em quase todas as experiências. Em Neftira, essa confusão refere-se a uma sobreposição quase completa de estados contrapostos: um aberto, confortável, respirável e outro de clausura, de angústia. Novamente, os gráficos orbitais da Figura 81, da Figura 83 e da Figura 84 parecem permitir um esclarecimento. Cabe reparar que as experiências com órbitas "estreladas", como as de Neftira e Liuce, foram também aquelas em que os participantes colocaram falas expoentes de uma ideia com sua negação ao mesmo tempo²⁷⁷. Assim, em Liuce, seria

²⁷⁷ Lembremos que Liuce falou de um "'nada' que 'a qualquer momento' e 'algo' que 'é necessário'", permitindo apurar que ele estaria "sugerindo um oculto correspondente a uma potência sujeital na experiência, um jogo entre presença e ausência, tornando sua solidão mais um estado ambíguo que uma desassimilação completa de companhia", uma confusão entre presença e ausência. Já, em Neftira, a dificuldade de localizar seu ambiente livre, se dentro, se fora, deu ensejo a codificação que diz que ela estaria entre "[...] estados opostos [] [tornados] simultâneos por sua intercalação sucessiva a partir da maré de luz propiciada pela proposta artística [...]".

também possível falar dessa sobreposição de estados que, no caso dele, teria-se dado entre assimilação e desassimilação de companhia, “autosolidariedade” e insolidariedade. As órbitas ilustrativas das experiências de Liuce e Neftira tiveram, assim, o intuito de expressar uma agilidade de troca entre esses estados contrapostos que teria dado origem a uma espécie de sobreposição bastante poderosa, sobretudo porque, nesses dois casos, parece ter havido um grande equilíbrio das forças correspondentes a esses estados, talvez com ligeira tendência de vitória dos afetos tonificantes. Já, em meu caso com a proposta "1", apesar de parecer ter havido um equilíbrio entre esses estados ou afetos dissonantes, os momentos de troca entre eles ficaram claros o suficiente para falar antes em cadenciamento, balanço, que em sobreposição. Com a mesma proposta, o depoimento de Dísias e a órbita sintetizada para representar sua experiência levam a entender que teria havido um predomínio de um estado tensivo ou afeto antagonista no início, seguido da emergência e sobreposição de afetos tonificantes, com tendência de vitória destes²⁷⁸. Passando à Tamelí, o balanço entre assumir as feições vistas como sendo suas ou legá-las à autoria de um outro parece nítido em seu depoimento. Como vimos, esse balanço poderia ter atuado tanto numa tendência para recusar quanto para acolher essas feições. A dúvida pode ter mantido o interesse de Tamelí, mas teria sido a possibilidade de uma autoria própria, sobre elas, o fator determinante da decisão acolhedora. Sendo essa decisão o único fator associável ao conforto da participante, e sendo ela sempre perturbada pela dúvida, o mais provável é que sua experiência tenha assumido a dinâmica do balanço correspondente à própria dúvida, ora abrigando, confortando, ora cedendo espaço ao desconforto, deixando-se tomar pela dor das feições, porém com uma tendência a finalizar a experiência pela aceitação, como também examinado. Dizendo de outro modo, se Tamelí não acolhesse as feições, restar-lhe-ia apenas, ou sofrer com elas, ou negá-las. Já meu caso com "2", como vimos, parece uma espécie de espelho do caso de Tamelí, posto que teria sido também a dúvida a balanceadora da decisão de assumir ou de deixar o abrigo, de modo que parece fácil imaginar que, semelhantemente a Tamelí, a possibilidade de meu abrigo ser autêntico, ser meu de fato, era o que cedia espaço ao conforto; e o inverso, ao desconforto, porém com uma tendência de vitória deste, como vimos. Dessa forma, parece razoável tomar a dinâmica entre os afetos contrapostos também como balanço em minha experiência com "2". A verdade é que os esquemas orbitais traçados para as experiências querem falar de um balanço para todas, mas, em Liuce, Neftira e, em “3”, meu caso, esse balanço teria sido tão rápido que teria dado origem a uma sobreposição, como um movimento muito acelerado tornar-se-ia borrado num registro fotográfico. Particularmente, em meu caso com "3", essa sobreposição teria sido mais uma função da brevidade dos instantes de alívio, engolidos de tal

²⁷⁸ Lembremos que Dísias não consegue falar de seu paraíso, de suas forças solidárias, sem, ao mesmo tempo, remeter-se a sua própria carência, assim como Neftira parece não conseguir falar do aberto sem se reportar ao fechado; ou Liuce, da ausência sem a presença.

forma pelos momentos expectantes e afetos antagonistas que, talvez, fosse mais prudente falar em anulação que em sobreposição, já que esse alívio não foi considerado repositivo sequer. Em suma, dessa forma, parece razoável, falar: em sobreposição total entre afetos tonificantes e antagonistas para Liuce, Neftira e, em "3", para mim mesmo; em sobreposição parcial para Dísias; e em balanço para Tamelí e mim mesmo com "2"; com tendência: de empate entre esses afetos para Neftira, Liuce e, em "1", meu caso; de vitória dos afetos tonificantes para Dísias e Tamelí; e de vitória dos afetos antagonistas para mim mesmo em "2" e "3"; essas classes sendo inócuas para a experiência de Déjori, sem afetos antagonistas dentro de sua experiência. A Tabela 24, a seguir, compila essas reflexões.

Tabela 24 - Relação entre afetos tonificantes e antagonistas apurada para experiências com as propostas artísticas autorais, do fluxo "B"

PARTICIPANTE	TENDÊNCIA OU DISPUTA DINÂMICA*			TENDÊNCIA DE TÉRMINO		
	SOBREPOSIÇÃO TOTAL	SOBREPOSIÇÃO PARCIAL	BALANÇO	VITÓRIA DOS AFETOS TONIFICANTES	EMPATE DOS AFETOS CONTRAPOSTOS	VITÓRIA DOS AFETOS ANTAGONISTAS
Liuce	X				X	
Neftira	X				X	
Autor em "3"	X					X
Dísias		X		X		
Tamelí			X	X		
Autor em "1"			X		X	
Autor em "2"			X			X

Fonte: elaboração própria.

Nota: *: Essa coluna dá uma ideia da temporalização entre afetos contrapostos.

Já os códigos "sendo [atravessados] pelo ambíguo, pelo incerto [...]", das aplicações de "1", e "sendo [levados] a um estado de encantamento e dessaber", das aplicações de "2", levam a perguntar sobre ambiguidade, incerteza, dessaber e encantamento ou, em suma, sobre incerteza e encantamento, que não parecem poder ser, necessariamente, tomados como afetos tonificantes nem antagonistas, não sem uma averiguação de sua motivação ao menos.

Começando pelas experiências com "2", vale recordar que, em Tamelí, não foi apurado alvo específico para seu encantamento. Seria ele relativo a não ter conseguido saber se era ela que encontrava as feições vistas ou se eram elas que se apresentavam autonomamente? Teria ele relação com não saber se essas feições eram ou não elaborações suas? Referir-se-ia esse encantamento a não saber se o que via era luz ou era face? Diria ele respeito ao fato de ter conseguido unir-se a essas feições a despeito dessas dúvidas ou da dor que lhe sugeriam as tais feições? Em qualquer hipótese, não parece possível dissociar o encantamento da incerteza, já que

nenhuma das hipóteses parece fazer sentido sem uma incerteza. Mas o caso de Tamelí suscita ainda outra questão: seria possível dissociar a incerteza da desconfiança, do medo? Se, por um lado, como vimos, a desconfiança pode ser tomada como instância de medo, por outro, o termo "incerteza" não inspira, necessariamente, ameaça. Contudo, parecendo ser o acolhimento das feições o grande ato da experiência de Tamelí, e sendo estas portadoras da dor, como evitar que qualquer incerteza dirigida a elas não fosse tingida de medo? Assim, a experiência de Tamelí parece revelar o encantamento e a incerteza como afetos conjuntivos dos afetos tonificantes e antagonistas, o "elo perdido" entre conforto e desconforto, por exemplo, em sua experiência. Em meu caso com "2", sei que o encantamento provinha diretamente das trocas anímicas entre luz e sombra. A questão é que justamente essas trocas deram origem à incerteza que evoluiu para o a desconfiança, o medo; de modo que, também em meu caso, a dissociação entre encantamento, incerteza e medo não parece possível. Lembremos que, no caso de Déjori, o encantamento foi apurado de seu deleite com a segunda parte de sua experiência, marcada por seu vô subaquático. Ora, o que marca essa parte de sua vivência é justamente, como também examinamos, uma cisão de si mesma, ou seja, talvez a mais visceral das incertezas. Então, também em Déjori, parece haver uma coincidência entre encantamento e incerteza, contudo, se algum medo permeou sua vivência, não foi capturado pelo instrumento.

Em Dísias, vimos que a incerteza do início teria forjado uma potência intimidadora e, portanto, outorgante do temor pertinente à sua experiência. Dísias comparou as potências que o acalentaram e seu paraíso ao nascimento bem sucedido de sua primogênica, como visto. Lembremos que, na entrevista ante-expositiva, ele declarou esse nascimento como a coisa mais bela que já vivenciou. A partir disso, parece possível falar em encantamento na experiência de Dísias; encantamento que, apesar de parecer não ter tido foco no alvo espiritual da incerteza em si mesmo - a potência intimidadora -, teria derivado dele como reação até porque, para Dísias, tudo parece ter sido, simplesmente, a luz: seu único alvo tanto para a incerteza quanto para um eventual encantamento. Quanto a Liuce, se uma experiência hostil a ponto de ser comparada com uma situação inamovível, sem solução, mas, ainda assim, desejável, singular, não puder receber a denominação de encantadora, o que mais poderá? Como vimos, esse desejo de permanência no experimento teria origem no "autofortalecimento" do participante. Contudo esse "autofortalecimento" só teria sido possível pelo enfrentamento do incerto e do temível, de modo que eles parecem poder ser apontados como pivôs desse fortalecimento, numa relação muito semelhante a de Dísias a esse respeito. Ainda em Liuce, parece muito difícil alguma dissociação entre incerteza e medo. Já, de minha parte, com a mesma proposta, posso dizer que houve um encantamento derivado de alvejar de modos tão diferentes uma mesma referência, mas se esse

encantamento parece coincido com a incerteza, não sinto poder dizer o mesmo do temor respeitoso pelas luzes "solidificadas", que parecem apenas participar da dinâmica maior do encantamento e da incerteza.

Não ter sido possível atestar medo em Neftira não impede de perceber a incerteza evidente em sua experiência. Lembremos como ela se embaraçou ao falar dos objetos vistos e da relação entre dentro e fora²⁷⁹. No entanto, apesar de ser difícil imaginar que Neftira não se tenha encantado a partir da interessantíssima ficção que seu depoimento revela, não parece possível extrair, dele, que ela se tenha encantado. Em meu caso com "3", vimos que a tensão teria correspondido também a medo e desconforto; mas teria ela algo com incerteza e/ou encantamento? Nesse sentido, a argumentação é parecida com a utilizada para Liuce: o que poderia fazer alguém querer participar de algo que lhe inflija desconforto, temor, senão algum encantamento? Encantamento que, de minha parte, não consigo separar desse desconforto, algo como um frio na barriga. Quanto à incerteza, ela é flagrante em relação ao elemento central e motor desse encantamento e desconforto: a sombra na parede²⁸⁰, de modo que também não consigo alijar essa incerteza do medo-desconforto e do encantamento.

²⁷⁹ Vide código intermediário do Quadro 47 – Codificação da experiência de Neftira com a proposta "3": "mostrando dificuldade em separar o que via do que imaginava e sentia, deixando entender que lhe pareciam fusionados, mas não completamente, uma das fontes prováveis de sua associação da experiência à imprecisão".

²⁸⁰ Vide código sintético de minha experiência no Quadro 54: "[...] sombra vista como espécie de vitalidade admirável e majestosa, intensidade de mim mesmo, mas também como força constrangedora, invasora, vinda de longe, de fora de mim [...]"

A Tabela 25, a seguir, busca sintetizar as relações entre encantamento, incerteza e medo nas experiências com as propostas artísticas autorais, do fluxo "B".

Tabela 25 - relações entre encantamento, incerteza e medo nas experiências com as propostas artísticas autorais, do fluxo "B"

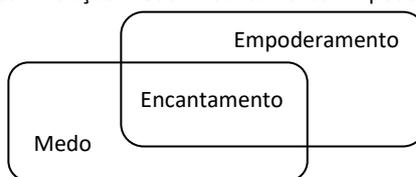
		ENCANTAMENTO	INCERTEZA	DESCONFIANÇA-MEDO
PROPOSTA "1"	Liuce		X	X
	Dísias		X	X
	Autor		X	X
PROPOSTA "2"	Tamelí	X	X	X
	Déjori	X	X	
	Autor	X	X	X
PROPOSTA "3"	Neftira		X	
	Autor	X	X	X

Fonte: elaboração própria.

Notas: \longleftrightarrow : quer dizer que coincidiriam; \leftarrow : quer dizer que aquele de onde a seta parte seria causador daquele onde ela chega; \curvearrowright : quer dizer que aquele de onde a seta sai participaria daquele onde ela chega, mas, sozinho, não seria sua causa.

Essas são reflexões iguais, de alguma forma, o encantamento, a incerteza e o medo, deixando ver, neles, como adiantado na consideração da experiência de Tamelí, uma espécie de elo entre afetos tonificantes e afetos antagonistas ou agravantes. Nesse sentido, parece possível ver o encantamento como a parte da ponte mais voltada aos afetos tonificantes, a incerteza como parte central e o medo como a ponta mais voltada aos afetos antagonistas. É interessante ver o predomínio da ligação entre diminuição e medo na Tabela 22 - Extensões das instâncias afetivas antagonistas entre referências levantadas nas experiências com as propostas artísticas autorais, do fluxo "B" -, bem como a visível profusão de ligações dos outros afetos com a desconfiança-medo. Do mesmo modo, é curiosa a profusão de mesma natureza em torno do empoderamento na Tabela 20 - Extensões das instâncias afetivas tonificantes entre referências levantadas nas experiências com as propostas artísticas autorais, do fluxo "B". Isso faz pensar na tríade empoderamento-encantamento-medo como pedra de toque das experiências ou ver o encantamento como o nascituro por excelência da sobreposição empoderamento-medo. Faz também perguntar se a falta de apuração de encantamento em Neftira não corresponderia a uma lacuna na aplicação do instrumento ou se meu alívio, pasmo ou visão da sombra como eu mesmo em "3" não poderiam ser considerados como alguma forma de empoderamento. A figura a seguir (Figura 89) busca sintetizar essa ideia.

Figura 89 - Relação Medo-Encantamento-Empoderamento



Fonte: elaboração própria.

Após essa equiparação dos afetos, é chegado o momento de passar a um ladeamento do que poderíamos chamar forças ou pressões espirituais ou psíquicas envolvidas nas experiências. A esse respeito, os códigos restantes dizem que, recordemos: os fruidores da proposta artística "1" teriam tido seus afetos tonificantes relacionados a forças "pró-egóicas" (na forma de "autorreforço", em Liuce, e na forma de potências presenciais e solidárias comigo e Dísias) e seus afetos antagonistas relacionados a forças "contraegóicas" (na forma de uma gangorra entre potências presenciais insolidárias e o vazio ou desassimilação de companhia, em Liuce, e na forma de potências presenciais insolidárias em meu caso e no de Dísias; potências apontadas nos elementos sensórios, "visoaudíveis", em meu caso), numa disputa entre os afetos e forças antagonistas e afetos e forças tonificantes (com os tonificantes parecendo emergir como reação aos antagonistas nos casos de Liuce e Dísias); já os fruidores da proposta "2" teriam-se disposto a uma união, aproximação espiritual ou identificação com potências narcísicas, "iso ou homoegóicas" na forma de entes reconhecidos no estímulo sensório (potências narcísicas introduzidas, em meu caso e no de Tamelí, por uma potência autonômica, interlocutora, sedutora, mas estrangeira, "xeno ou heteroegóica", sugestivamente estelionatária e fundadora de desconfiança, de dúvida, ou potências narcísicas forjadas por "meta ou esquizoegose", divisão de si, no caso de Déjori); ao passo que os fruidores de "3" teriam sido levados a estados tensivos, correspondentes a um enfrentamento do vazio (ou, em meu caso, ora, correspondentes ao enfrentamento de uma potência subtrativa, "contra e heteroegóica", coincidida com minha própria silhueta na parede, prestes a desaparecer, ora correspondentes a uma identificação com uma potência "homoegóica", também coincidida com minha silhueta na parede, logo após sua fixação), bem como teriam também sido levados a estados distensivos (correspondentes a uma sensação de interioridade e solidão atinente a uma "autocompanhia" solidária ou reforço egóico no caso de Neftira). Todos esses códigos levantam questões sobre se essas forças coincidiriam ou não com o próprio espectador e/ou com o vazio, isto é, se seriam correspondentes a "autorreforços" egóicos ou a esvaziamentos egóicos, e, em caso de não coincidência, se elas seriam identificadas ou não com o espectador, isto é, se seriam ou não tomadas como um outro internamente igual a si mesmo ou, dizendo de outro modo, se seriam "heteroegóicas" ou narcísicas ("homo, meta ou alteregóicas"); se seriam ou não apontadas no estímulo sensório ou em parte dele, isto é, se coincidiriam ou não com algum significante; se

possuiriam mais, menos ou o mesmo que o espectador, ou seja, se seriam superegógicas (maternais e protetoras ou paternais e censoras), “infraegógicas” (“egofiliais”) ou “frateregógicas”²⁸¹; se estariam ligadas a afetos tonificantes e/ou antagonistas (“egoconsumidores”), isto é, se posicionariam-se a favor ou contra o espectador, ou, dizendo de outro modo, se seriam “pró-egógicas” ou “contraegógicas”; se possuiriam alguma relação causal ou sincrônica entre si; se seriam ambíguas, místicas²⁸², em algum desses aspectos. Tendo essas categorias resultado da reunião de todos os experimentos do fluxo "B" e podendo algumas delas não terem figurado em todos eles, cabe um confronto das mesmas sobretudo com os casos em que não tenham emergido explicitamente.

Começando por Liuce, vimos que sua experiência teria contado com dois contrapesos mútuos: um “autorreforço” “pró-egóico” como reação a uma força “contraegógica” não especificamente apontada; força sentida como um balanço entre o vazio e uma potência insolidária; balanço que sugere ver essa força também como mística. Esse reforço egóico, sendo coincido com o próprio ser do participante, seria cabível tomá-lo, na relação de poder com ele, como um igual e, portanto, “frateregóico”. Quanto à força “contraegógica”, se alguma dúvida restou sobre seu caráter superegóico, é hora de desfazê-la. O foco do participante no desamparo e seu ressentimento pela falta de parceria, por não ter a que recorrer, pressupõem alguma busca de amparo num externo mais capaz de protegê-lo que ele mesmo, algo mais poderoso que ele, algo superegóico. Como esse amparo externo não teria chegado, essa potência “sobrepoderosa”, em construção, teria se concluído como impassível, insolidária, ante a situação “desértica” do participante, sendo sentida, portanto, como “contraforça”, levando-o a “autofortalecer-se” na tentativa de uma equiparação com ela, colocando, numa relação causal, essa “contraforça” e o “autofortalecimento”. No mais, a própria diferença de poder entre o participante e essa potência, bem como a insolidariade desta, deixa deduzí-la como “heteroegógica”, desidentificada com ele.

Já a experiência de Dísias, como examinado, também teria contado com dois contrapesos recíprocos: potências benévolas (“pró-egógicas”) como resposta a uma potência intimidadora (“contraegógica”) - também não especificamente apontada; esta tendo o poder de ameaçar Dísias e levá-lo à vulnerabilidade; e as outras, um poder de ampará-lo que faltava a ele mesmo; ou seja, tendo todas elas mais poder que ele próprio, seriam superegógicas e, em consequência, “heteroegógicas”. As potências benévolas, resultando do esforço reativo do participante no anteparo contra a potência intimidadora, podem ser entendidas numa “entrerrelação” causal com esta.

²⁸¹ Tomemos o prefixo "frater" como indicativo de irmão (RADICAIS, 2016); contudo consideramos o termo "irmão" não no seu sentido mais comum e religioso de companheirismo, mas sim no seu sentido mais freudiano: do irmão como aquele com quem também se rivaliza, se disputa (FREUD, 1923-1925/s.d., p. 22).

²⁸² Em dois dos seus sentidos de dicionário: algo que é misto e que é mistério (PRIBERAM, 2013).

Para meu caso com a proposta "1", lembremos que as luzes "solidificadas" tinham o poder de me barrar, excluir; e os vácuos escuros ou sombras etéreas, de me esvaziar, desamparar ou, como visto para Liuce, fazer-me esperar pelo amparo de algo maior que eu mesmo; já as sombras "solidificadas" tinham o poder de cessar meu constrangimento como um pai faria a um filho, interrompendo o castigo de uma madrasta; também as luzes etéreas tinham o poder de me acolher que pareceu me faltar. Assim como em Dísias, tendo essas potências, então, esse poder de diminuir-me ou proteger-me, ou seja, mais poder que eu mesmo naquele instante, parece razoável entendê-las também como sendo de natureza "super e heteroegóica". Além disso, intercalando densidades e potenciais afetivos opostos, tanto as luzes quanto as sombras parecem poder ser entendidas como místicas na experiência. No mais, as passagens espontâneas entre os diferentes afetos e potências sugerem mais uma "entrerrelação" de simples contiguidade que de causação entre eles²⁸³.

Enquanto, nos experimentos com "1", parece fácil separar as potências e seus momentos entre aqueles com potencial afetivo de tónus e aqueles com potencial afetivo de agravo, passando aos casos com a proposta "2", o mesmo parece não ocorrer comigo e Tamelí, casos em que as potências identificadas parecem combinadas para originar um efeito único, ao menos em certos aspectos.

Tomemos, primeiramente, o caso de Tamelí. Parece haver uma desconfiança que teria nascido não só da possibilidade de as feições serem estrageiras, mas também do risco de se identificar e descobrir a dor em si mesma. Por outro lado, parece haver também algum interesse, algum encanto, em descobrir algo novo sobre si própria, mas, ao mesmo tempo, algum alívio em ver as dores como elementos externos. Essa miscigenação torna praticamente impossível separar atribuições afetivas entre as feições e o interlocutor potencial que Tamelí ensaiou atribuir ao artista. Juntos, essas feições e esse interlocutor parecem tanto usar a desconfiança para atacar o ego quanto usar o interesse para o tonificar, de modo que, unidos, teriam papel tanto pró quanto "contraegóico", permitindo, dessa forma, considerar sua união também como mística e sua "entrerrelação" como sincrônica. No entanto esses entes não parecem tão uníssonos para tudo na experiência de Tamelí, como vimos. Acolher ou rejeitar as feições representaria o risco de acolher ou rejeitar tanto a si mesma quanto o outro manifestado nesse interlocutor possível, de modo que as feições, esse interlocutor e Tamelí teriam estado sempre juntos de alguma forma. Contudo as feições são o foco do acolhimento e da identificação: foi com elas que Tamelí disse ter estado, foram elas os

²⁸³ Isto é, pareço ter passado do hostil ao acolhedor por uma espécie de saturação e não a partir de uma busca ativa por amparo, do mesmo modo que parece se ter dado a passagem do acolhimento para a hostilidade, não por uma busca ativa, mas espontaneamente.

entes visitados e aceitos dentro de si mesma, foi nelas que a participante disse se ter visto²⁸⁴. Nesse sentido, estando o foco da identificação e do acolhimento nas feições, seria razoável admiti-las como núcleo narcísico e “egofilial” da experiência, o que seria o mesmo que dizer que Tamelí teria acolhido a si mesma. Por outro lado, a potência interlocutora, a autonomia daquele *chiaroscuro* na parede, parece ser o foco do núcleo estrangeiro, “heteroegóico”, da experiência, isto é, sem ela, Tamelí, muito provavelmente, não teria sido subtraída pela desconfiança. No mais, se essa potência não parece o foco da adoção de Tamelí, também não parece ter tido poder sobre ela. Na verdade, a equiparação dessa potência com o autor da proposta e consigo mesma pode ser um indício da equanimidade na consideração dos poderes envolvidos, ou seja, ao levantar essas suspeitas, Tamelí ter-se-ia sentido capaz de adiantar-se a esse interlocutor potencial, de prevenir-se contra ele, de enfrentá-lo num certo sentido, o que o coloria como força igual, irmã ou “frateregóica”.

Como dito, meu caso com "2" parece muito semelhante ao de Tamelí no sentido de uma dificuldade de atribuição dos potenciais afetivos às forças ou entes envolvidos. Para esse caso, lembremos que, em si mesmas, as sombras eram apenas o abrigo desejado. No entanto, assim como as feições de Tamelí teriam sido interferidas por seu interlocutor potencial, essas sombras foram contaminadas por uma luz dúbia, uma cicerone convidativa, cuja graça, de tão intensa, levantou suspeitas, conferindo-lhe ares de alcoviteira maliciosa entre mim e as sombras. Como vimos, minha mácula não veio apenas da chance de uma luz falsária, mas foi muito mais intensa pela possibilidade de abandono do meu abrigo, de mim mesmo, como uma criança que encara a mais perfeita bola de sorvete vertida no chão após estar prestes a tocá-la com os lábios. Ao mesmo tempo, é certo que, essa luz realçou meu abrigo, meu desejo, enquanto era vista como guia, abertura ou passagem para ele. Nesse sentido, afetivamente, juntas, luz e sombra teriam tanto alimentado quanto combatido meu ego, numa amálgama de caráter tanto pró quanto “contraegóico”, numa “entrerrelação” sincrônica. Não bastasse a marca mística dessa união, cada uma delas parece poder gozar dessa mesma marca em separado: a luz, ora gentil, ora aliciadora; as sombras, ora abrigo, ora quimera. Se uma era agravo; a outra, também; se uma era desejo; a outra, também; de modo que pendiam, juntas, na balança entre agravo e desejo, como duas crianças em balanços distintos, mas em movimento uníssono; diferentemente das feições com o interlocutor potencial de Tamelí, que parecem se ter rasgado, ambos, entre agravo e interesse, todo o tempo, fosse quando pendessem para Tamelí, levando-a tanto ao medo quanto ao desejo de saber sobre si mesma, fosse quando

²⁸⁴ Vide códigos primários do Quadro 45 – Codificação da experiência de Tamelí com a proposta "2": "afirmando visitar as imagens identificadas dentro de si"; "afirmando que as imagens encontradas não eram 'brincadeira', não correspondiam a emoções fáceis, embora conhecidas"; "dizendo haver mais que curiosidade em relação às imagens encontradas, mas também aceitação delas"; "afirmando ser ela mesma quem estava nas imagens observadas no estímulo luminoso".

pendessem para um autor estrangeiro, levando-a tanto ao receio de tomar para si o que não seria seu quanto ao interesse de conhecer a mensagem de outrem. Apesar dessa participação tão integrada dos entes em minha experiência, tanto para os agravos quanto para os desejos, vale continuar entendendo as sombras como carro chefe do desejo, ente narcísico, “homoegóico”, aquele que persegui, e a luz como a abertura para o elemento estrangeiro, “heteroegóico”, fundador da desconfiança. Passando à comparação de poderes desses entes com o meu próprio, recordemos que tanto corri para a proteção de meu abrigo de sombras quanto me apossei dele. Nesse sentido, ele poderia ser entendido tanto como superegóico quanto “egofilial”, isto é, tanto me protegendo quanto sendo adotado por mim. Assim, tendo ambos (o abrigo e eu) o poder de cuidar um do outro, esse abrigo poderia também ser visto como “frateregóico”. Já a luz, ao mesmo tempo em que eu não podia fazer nada para deter sua profanação, também ela não podia me obrigar a uma aceitação ou recusa, deixando a escolha por minha conta, restando-me a possibilidade de relegar tudo, de desprezá-la; de forma que, permanecendo insubmissos um ao outro, em condição de desafiar-nos reciprocamente, parece razoável considerar também essa luz como “frateregóica”.

Quanto a Déjori, vimos que toda a segunda parte de sua experiência, o acontecimento do vôo subaquático, teria-se dado em virtude de uma assimilação tal dos movimentos das vegetalidades luminosas que ela se teria dividido para estar com elas, incorporá-las, verter-se nelas, o que deixaria entender a “meta ou esquizoegose” codificada para seu caso também como “homoegose”, bem como os casos de “homoegose” - tais como o meu com "2" e o de Tamelí -, como casos de “meta, esquizo ou alteregose”, já que ver um outro como si mesmo não poderia ser diferente de ver a si mesmo como um outro, de transformar-se num outro. Dessa forma, as vegetalidades luminosas de Déjori, minhas vegetalidades sombrias e as feições de Tamelí parecem poder ser consideradas todas homo, meta ou alteregos. Quanto ao potencial afetivo das luminâncias “vegetalóides” de Déjori, o deleite manifestado pela participante, a esse respeito, parece permitir vê-las como “pró-egóicas”. No tocante à relação de poder, a falta de menções a censuras de parte a parte ou de qualquer necessidade de Déjori de proteger ou ser protegida cede espaço a tomar essas luminâncias vegetais como “frateregóicas”. No mais, elas parecem poder ser consideradas místicas porque Déjori teria alcançado sua divisão de si mesma ao internalizá-las.

Tomando, enfim, os casos com "3", recordemos que Neftira teria enfrentado um “autoesvaziamento” ante a parede, ante um espaço entendido como fechado e sua “objetoteca” sólida, o que a teria levado à angústia e a uma espécie de claustrofobia; de modo que esse vazio, esse “autoesvaziamento”, parece poder ser tomado como “contraegóico”. Ainda tendo tido ele o poder de tomar Neftira de si mesma, esvaziá-la sem seu consentimento, levando-a ao desagrado, ao

desconforto, é cabível compreendê-lo também como estando na posse de mais poder que ela mesma e, portanto, como superegóico. Já o espaço sentido como aberto teria possibilitado à Neftira seu conforto e o reforço de si mesma, o que deixa vê-lo como força “pró-egóica” e, pelas mesmas razões que em Liuce, também como força “frateregóica”. No mais, parecendo Neftira ter buscado o aberto como combate ao fechado, teria havido uma “entrerrelação” de causação entre esses estados.

Por fim, considerando meu caso com "3", vimos que minha sombra na parede, no instante em que desaparecia abruptamente, levava-me de mim mesmo, relegando-me a um enfrentamento do vazio. Isso parece permitir vê-la, como em Liuce, como uma mística de “autoesvaziamento” e força “heteroegóica”; “heteroegóica” não apenas porque delimitada para além de mim, mas também porque insolidária, impiedosa, subtrativa e, portanto, evidentemente, também “contraegóica”. Subtraindo-me de mim à revelia, sem que eu tivesse poder para detê-la, sem que eu tivesse escolha, isto é, mostrando-se mais poderosa que eu mesmo, parece cabível tomá-la como superegóica. Já a mesma sombra, no instante de sua fixação na parede, relembremos, foi tomada como intensidade de mim mesmo, como força narcísica, portanto. Apesar de ser natural imaginar que, sendo narcísica, deveria ter sido sentida como um poder igual ao meu, o próprio uso da palavra "intensidade" sugere algo diferente: essa sombra teria sido uma amplificação de mim mesmo, um meu poder “sobreaumentado”, de modo que parece mais honesto entendê-la como uma espécie de superego. Já seu potencial afetivo é bastante difícil de ser apurado, se “pró ou contraegóico”, pois, apesar de narcísica, uma eventual referência de afeto tonificante, “egofortificador”, pertinente a ela, como colocada na Tabela 19 - Compilação de definidores “obanímicos” ou “obegóicos” de experiências com as propostas "1", "2" e "3"- e na Tabela 21 - Novas referências ou disposições correspondentes aos afetos tonificantes apurados nas experiências com as propostas artísticas autorais, do fluxo "B" -, não passaria de breve alívio ou pasmo, considerado “arrepositivo” nesta última tabela, lembremos. Trata-se de uma definição delicada, como vimos na síntese para a Figura 89 - Relação Medo-Encantamento-Empoderamento -, em que me perguntei sobre a possibilidade de empoderamento em meu caso com "3". Afinal, por que teria havido encanto? Por que eu tenderia a optar por uma permanência no experimento sem qualquer ganho? Porque, no entanto, não consigo definir esse ganho, preferindo falar em “arreposição”? E porque teria usado a expressão "intensidade de mim" se não houvesse sido intensificado de algum modo? Isso pode mostrar o fino fio sobre o qual é caminhar numa pesquisa qualitativa, parecendo mais seguro falar em tendências que em definições. No mais, seria possível falar em misticismo para a sombra, de uma maneira geral, pelas tomadas distintas que ela permitiu em momentos contíguos, ora como tónus, ora como subtração.

A tabela a seguir (Tabela 26) compila novas referências para as potências, forças ou pressões espirituais identificadas nas experiências com as propostas artísticas autorais, do fluxo "B".

Tabela 26 - Novas referências para as potências, forças ou pressões espirituais identificadas nas experiências com as propostas artísticas autorais, do fluxo "B"

PROPOSTA	PARTICIPANTE	EM CONSIDERAÇÃO	GRAU DE COINCIDÊNCIA OU DISTÂNCIA COM O PARTICIPANTE				POTENCIAL AFETIVO		RELAÇÃO DE PODER			POTENCIAL MÍSTICO	"ENTRERRELAÇÃO"*****
			"AUTORREFORÇO" EGÓICO	NARCISICO, "HOMO, META OU ALTEREGÓICA"	"XENO OU HETEROEGÓICA"	VAZIO	"PRÓ-EGÓICA"	"CONTRAEGÓICA"	SUPEREGÓICA	"FRATEREGÓICA"	"EGOFILIAL"		
"1"	Liuce	Estímulo como um todo - suspense, potência insolidária, esvaziadora			X	X		X	X			X1	CAUSAL*
		Coragem	X				X		X				
	Dísias	Estímulo como um todo - suspense, potência intimidadora			X			X	X				CAUSAL**
		Luzes - paz, potências benévolas	^		X		X		X				
	Autor	Luzes "sólidas"			X			X	X			X2	CONTÍGUA
		Luzes etéreas			X		X		X				
		Sombras etéreas				X		X	X			X3	
		Sombras "sólidas"			X		X		X				
"2"	Tamelí	Feições de <i>chiaroscuro</i>		X							X	SINCRÔNICA	
		Potência interlocutora			X		X	X		X			X4
	Déjori	Vegetalidades subaquáticas de luz		X	^^		X			X		X5	
	Autor	Luz - sobretudo eólica			X					X		X6	SINCRÔNICA
		Vegetalidades terrestres de sombra		X			X	X	X	X	X	X7	

Continua na próxima página ->

PROPOSTA	PARTICIPANTE	EM CONSIDERAÇÃO	GRAU DE COINCIDÊNCIA OU DISTÂNCIA COM O PARTICIPANTE				POTENCIAL AFETIVO		RELAÇÃO DE PODER			POTENCIAL MÍSTICO	"ENTRERRELAÇÃO"*****
			"AUTORREFORÇO" EGÓICO	NARCISICO, "HOMO, META OU ALTEREGÓICA"	"XENO OU HETEROEGÓICA"	VAZIO	"PRÓ-EGÓICA"	"CONTRAEGÓICA"	SUPEREGÓICA	"FRATEREGÓICA"	"EGOFILIAL"		
3"	Neftira	Ambiente fechado, sólido				X		X	X			X8	CAUSAL***
		Ambiente aberto, etéreo	X				X			X			
	Autor	Sombra na parede desaparecida abruptamente			X	X		X	X			X9	CONTÍGUA
		Sombra na parede recém-fixada	^^^	X					X				

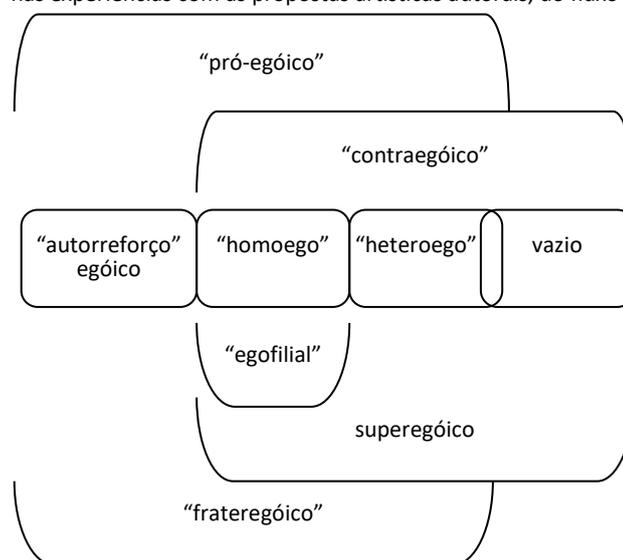
Fonte: elaboração própria.

Notas: ^: afirmando as tais presenças benévolas dentro de si, Dísias quase deixa entender que as teria trazido para si como reforço egóico; ^^: como vimos, ao incorporar o movimento das vegetalidades, trazê-las para si, tornar-se como elas, mergulhar, voar, Déjori teria encontrado, nelas, um "homoeogo", mas, sem perder a noção de que ainda estava no sofá, teria, então, enfrentado uma divisão na qual seu "eu" sentado no sofá, seu "eu" antes da experiência, poderia ser uma espécie de "heteroeogo" momentâneo, ou seja, Déjori poderia ter-se tornado o "heteroeogo" de si mesma; ^^: como vimos, existe, em meu caso com "3", uma suspeita de reforço egóico, conotada no uso que fiz da expressão "intensidade de mim mesmo", um quase ganho, um quase reforço egóico, algo difícil de ser apanhado, por sua brevidade; *: a potência insolidária ou esvaziadora provocando o "autorreforço" reativo; **: a potência intimidadora provocando a invocação das potências benévolas como reação; ***: o estado aberto sendo buscado por reação ao estado fechado; X1: ambiguidade por ser vazio e potência presencial; X2: luzes ambíguas por serem, ora sólidas, ora etéreas, ora contrapostas ao participante, ora favoráveis a ele; X3: sombras ambíguas por serem, ora sólidas, ora vazios, ora contrapostas ao participante, ora favoráveis a ele; X4: unidos, as feições e o interlocutor potencial levam a uma ambiguidade sobre o pertencimento das feições; X5: ambiguidade por serem provocadoras da divisão de Déjori; X6: ambiguidade por a luz ser, ora a guia para meu abrigo, ora minha aliciadora; X7: ambiguidade por as sombras serem, ora abrigo, ora quimera; X8: ambiguidade do ambiente por mostrar-se aberto e fechado; ambiguidade da sombra na parede por ser homo e "heteroeogica"; X9: ambiguidade por a sombra ser, ora eu mesmo, ora minha subtrator, ambiguidade também por o elemento subtrator ser, ora manifestado, ora apenas sentido; ****: essa coluna dá uma ideia da relação de interação dinância das forças espirituais e afetos.

Vale notar as sobreposições possíveis entre as famílias de categorias levantadas. As análises mostram o trânsito possível do "pró-egóico" pelos territórios do reforço egóico, do homo e o do "heteroeogico", mas não pelo vazio, o que parece fazer do vazio o lugar, por excelência, do combate ao ego. Mostram também o trânsito do "contraegóico" pelo homo, "heteroeogico" e o vazio, mas não pelo reforço egóico, o que, parece colocar o reforço egóico como lugar excelente do "pró-egóico" e, assim, como arquirrival do vazio, sugerindo alguma simetria também entre "homo e heteroeogico". Mostram ainda a navegação do superegóico tanto pelo "pró-egóico" quanto pelo "contraegóico" e pela faixa que vai do "homoeogico" - passando pelo "heteroeogico" - até o vazio, assim como a navegação do "fraterogico" pelo "autorreforço", o "homoeogico" e o "heteroeogico"; o "egofilial" atingindo apenas a faixa do "homoeogico". Vale ainda reparar a sobreposição entre "heteroeogico" e vazio, em alguns casos, bem como a sobreposição entre "pró e contraegóico" em

outros casos. A figura a seguir (Figura 90) busca dar ideia das interpenetrações possíveis entre os códigos-categorias organizados na tabela anterior (Tabela 26).

Figura 90 - Interpenetrações possíveis entre os códigos-categorias referentes às forças ou pressões espirituais identificadas nas experiências com as propostas artísticas autorais, do fluxo "B"



Fonte: elaboração própria.

Assim feito, estão dadas as condições de codificar todas as experiências a partir dos mesmos parâmetros ou categorias. O que é feito no quadro a seguir (Figura 91).

Figura 91 - Códigos-categorias uniformes das experiências com as propostas artísticas autorais, do fluxo "B"

Liuce e a proposta "1"

ELEGENDO OU DELIMITANDO O ALVO FRUITIVO DE SUA EXPERIÊNCIA sem um referente, apenas com sentimento. SENDO LEVADO(A) A UM ENGAJAMENTO PSICOSSOMÁTICO OU "SENSI-IMAGINANTE" E CRIATIVO provável, mas indefinido, CONFERENTE DE UM CARÁTER MÍSTICO AO ALVO FRUITIVO; ENGAJAMENTO COINCIDENTE COM uma sobreposição temporal total entre afeto "egofortificante" e afeto "egoconsumidor", NUMA DINÂMICA EM QUE os afetos e forças espirituais "egoconsumidores" persistem e movem os "egofortificantes", NUMA TENDÊNCIA APARENTE DE empate entre afetos "egofortificantes" e afetos "egoconsumidores", NUMA ATITUDE DE resistência aos afetos "egoconsumidores"; OS AFETOS "EGOFORTIFICANTES" DERIVANDO DA EMERGÊNCIA DE FORÇA(S) ESPIRITUAL/ESPIRITUAIS assimilada(s) em si mesmo(a) (força(s) egóica(s), de "autorreforço", "pró-egóica(s)"); OS AFETOS "EGOCONSUMIDORES" DERIVANDO DA EMERGÊNCIA DE FORÇA(S) ESPIRITUAL/ESPIRITUAIS, ora assimilada(s) como vazio (força(s) esvaziadora(s)), ora assimilada(s) tais quais outro(s) sentido(s) como diferente(s), estrangeiro(s), não identificado(s) consigo mesmo (força(s) "xeno ou heteroegóica(s)"), em todo caso, assimilada(s) como insolidária(s), intimidadora(s), com mais poder que o participante (contra e superegóica(s))

Dísias e a proposta "1"

ELEGENDO OU DELIMITANDO O ALVO FRUITIVO DE SUA EXPERIÊNCIA com um referente genérico, correspondente a uma amálgama da memória e da imaginação; SENDO O REFERENTE completamente coincido com seu significante enquanto projeção de luz ou *chiaroscuro* (considerando a referência à luz); SENDO O SIGNIFICANTE DESCRITO por menção ao referente. SENDO LEVADO(A) A UM ENGAJAMENTO PSICOSSOMÁTICO OU "SENSI-IMAGINANTE" E CRIATIVO provável, mas indefinido; ENGAJAMENTO COINCIDENTE COM uma sobreposição temporal total entre afeto "egofortificante" e afeto "egoconsumidor" (mas apenas depois da aparente superação do momento de suspense), NUMA DINÂMICA EM QUE os afetos e forças espirituais "egoconsumidores" persistem e movem os "egofortificantes", NUMA TENDÊNCIA APARENTE DE vitória dos afetos "egofortificantes", NUMA ATITUDE DE entrega a forças protetoras (superegóicas); OS AFETOS "EGOFORTIFICANTES" DERIVANDO DA EMERGÊNCIA DE FORÇAS ESPIRITUAIS assimiladas tais quais outros sentidos como diferentes, estrangeiros, não identificados consigo mesmo (forças "xeno ou heteroegóicas"), assimiladas como protetoras ou acolhedoras (forças pró e superegóicas); OS AFETOS "EGOCONSUMIDORES" DERIVANDO DA EMERGÊNCIA DE FORÇA(S) ESPIRITUAL/ESPIRITUAIS assimilada(s) tais quais outro(s) sentido(s) como diferente(s), estrangeiro(s), não identificado(s) consigo mesmo (força(s) "xeno ou heteroegóica(s)"), assimilada(s) como insolidária(s), intimidadora(s), com mais poder que o participante (contra e superegóica(s))

Continua na próxima página ->

 Autor e proposta "1"

ELEGENDO OU DELIMITANDO O ALVO FRUITIVO DE SUA EXPERIÊNCIA com um referente genérico, correspondente a uma amálgama da memória e da imaginação; SENDO O REFERENTE rematerializado psicossomaticamente no significante; SENDO O SIGNIFICANTE DESCRITO a partir de suas próprias qualidades. SENDO LEVADO(A) A UM ENGAJAMENTO PSICOSSOMÁTICO OU "SENSI-IMAGINANTE" E CRIATIVO de transbordo ou conversão sinestésica do campo visual e/ou sonoro para o proprioceptivo, CONFERENTE DE UM CARÁTER MÍSTICO AO ALVO FRUITIVO; ENGAJAMENTO COINCIDENTE COM uma intercalação temporal entre afeto "egofortificante" e afeto "egoconsumidor", NUMA DINÂMICA EM QUE afetos e forças espirituais "egoconsumidores" e "egofortificantes" simplesmente se sucedem, NUMA TENDÊNCIA APARENTE DE empate entre afetos "egofortificantes" e afetos "egoconsumidores", NUMA ATITUDE DE entrega a forças protetoras (superegóicas); OS AFETOS "EGOFORTIFICANTES" DERIVANDO DA EMERGÊNCIA DE FORÇAS ESPIRITUAIS assimiladas tais quais outros sentidos como diferentes, estrangeiros, não identificados consigo mesmo (forças "xeno ou heterogóicas"), assimiladas como protetoras ou acolhedoras (forças pró e superegóicas); OS AFETOS "EGOCONSUMIDORES" DERIVANDO DA EMERGÊNCIA DE FORÇA(S) ESPIRITUAL/ESPIRITUAIS, ora assimilada(s) como vazio (força(s) esvaziadora(s)), ora assimilada(s) tais quais outro(s) sentido(s) como diferente(s), estrangeiro(s), não identificado(s) consigo mesmo (força(s) "xeno ou heterogóica(s)"), em todo caso, assimilada(s) como insolidária(s), intimidadora(s), com mais poder que o participante (contra e superegóica(s))

Tamelí e proposta "2"

ELEGENDO OU DELIMITANDO O ALVO FRUITIVO DE SUA EXPERIÊNCIA com um referente genérico, correspondente a uma amálgama da memória e da imaginação; SENDO O REFERENTE apenas espiritualmente enranhado com seu significante enquanto projeção; SENDO O SIGNIFICANTE DESCRITO por menção ao referente. SENDO LEVADO(A) A UM ENGAJAMENTO PSICOSSOMÁTICO OU "SENSI-IMAGINANTE" E CRIATIVO de marcada influência visual e sonora, CONFERENTE DE UM CARÁTER MÍSTICO AO ALVO FRUITIVO; ENGAJAMENTO COINCIDENTE COM uma intercalação temporal entre afeto "egofortificante" e afeto "egoconsumidor", NUMA DINÂMICA EM QUE forças espirituais distintas e/ou ambíguas atuam em conjunto, ora em prol dos afetos "egoconsumidores", ora em prol dos afetos "egofortificantes", NUMA TENDÊNCIA APARENTE DE vitória dos afetos "egofortificantes", NUMA ATITUDE DE expansão de si mesmo(a) em narcisismo (e "egofilia"); OS AFETOS "EGOFORTIFICANTES" E "EGOCONSUMIDORES" NASCENDO DE UM JOGO ENTRE FORÇAS ESPIRITUAIS, ora assimiladas tais quais outros como si mesma, sentidos como iguais, internalizados, identificados consigo mesma (forças narcísicas, "iso ou homoegóicas") - tendendo a ser adotados, protegidos (forças "egofiliais"), pela participante -, ora assimiladas tais quais outros sentidos como diferentes, estrangeiros, não identificados consigo mesma (forças "xeno ou heterogóicas"), sentidos como tendo o mesmo poder que a participante (forças "frateregóicas")

Déjori e seu segundo momento com a proposta "2"

ELEGENDO OU DELIMITANDO O ALVO FRUITIVO DE SUA EXPERIÊNCIA com um referente genérico, correspondente a uma amálgama da memória e da imaginação; SENDO O REFERENTE rematerializado psicossomaticamente no significante; SENDO O SIGNIFICANTE DESCRITO por menção ao referente. SENDO LEVADO(A) A UM ENGAJAMENTO PSICOSSOMÁTICO OU "SENSI-IMAGINANTE" E CRIATIVO de transbordo ou conversão sinestésica do campo visual e/ou sonoro para o proprioceptivo, CONFERENTE DE UM CARÁTER MÍSTICO AO ALVO FRUITIVO; ENGAJAMENTO COINCIDENTE COM um afeto "egofortificante" apenas, NUMA ATITUDE DE expansão de si mesmo(a) em narcisismo (considerando apenas as vegetalidades subaquáticas vistas no segundo momento de sua experiência, o único que foi atestado como estético); OS AFETOS "EGOFORTIFICANTES" DERIVANDO DA EMERGÊNCIA DE FORÇA(S) ESPIRITUAL/ESPIRITUAIS assimilada(s) tal/tais qual/quais outro(s) como si mesmo(a), sentido(s) como igual/iguais, internalizado(s), identificado(s) consigo mesmo(a) (força(s) narcísica(s), "iso ou homoegóica(s)")

Autor e proposta "2"

ELEGENDO OU DELIMITANDO O ALVO FRUITIVO DE SUA EXPERIÊNCIA com um referente genérico, correspondente a uma amálgama da memória e da imaginação; SENDO O REFERENTE rematerializado psicossomaticamente no significante (considerando sombras como vegetalidades protetoras) ou apenas espiritualmente enranhado com seu significante enquanto projeção (considerando a luz, ora "reflexivo-cristalina", ora "aquatrespasada", ora eólica e feérica); SENDO O SIGNIFICANTE DESCRITO por menção ao referente. SENDO LEVADO(A) A UM ENGAJAMENTO PSICOSSOMÁTICO OU "SENSI-IMAGINANTE" E CRIATIVO de transbordo ou conversão sinestésica do campo visual e/ou sonoro para o proprioceptivo CONFERENTE DE UM CARÁTER MÍSTICO AO ALVO FRUITIVO; ENGAJAMENTO COINCIDENTE COM uma intercalação temporal entre afeto "egofortificante" e afeto "egoconsumidor", NUMA DINÂMICA EM QUE forças espirituais distintas e/ou ambíguas atuam em conjunto, ora em prol dos afetos "egoconsumidores", ora em prol dos afetos "egofortificantes", NUMA TENDÊNCIA APARENTE DE vitória dos afetos "egoconsumidores", NUMA ATITUDE DE resistência aos afetos "egoconsumidores" (ao, de certa forma, disputar meu abrigo de sombras com a luz falsária) e de expansão de si mesmo(a) em narcisismo (e "egofilia" ao me apossar de meu abrigo de sombras), OS AFETOS "EGOFORTIFICANTES" E "EGOCONSUMIDORES" NASCENDO DE UM JOGO ENTRE FORÇAS ESPIRITUAIS, uma assimilada tal qual outro como si mesmo, sentido como igual, internalizado, identificado consigo mesmo (força narcísica, "iso ou homoegóica") - tanto protegendo o participante quanto cuidando dele (força "super e frateregóica" e "egofilia") -, outra assimilada tal qual outro sentido como diferente, estrangeiro, não identificado consigo mesmo (força "xeno ou heterogóica"), ambas sentidas como tendo o mesmo poder que o participante (força "frateregóica")

Neftira e a proposta "3"

ELEGENDO OU DELIMITANDO O ALVO FRUITIVO DE SUA EXPERIÊNCIA com um referente específico, existente no mundo físico, SENDO O REFERENTE completamente coincido com seu significante enquanto suporte de projeção da luz, SENDO O SIGNIFICANTE DESCRITO a partir de suas próprias qualidades. SENDO LEVADO(A) A UM ENGAJAMENTO PSICOSSOMÁTICO OU "SENSI-IMAGINANTE" E CRIATIVO de transbordo ou conversão sinestésica do campo visual e/ou sonoro para o proprioceptivo, CONFERENTE DE UM CARÁTER MÍSTICO AO ALVO FRUITIVO; ENGAJAMENTO COINCIDENTE COM uma sobreposição temporal total entre afeto "egofortificante" e afeto "egoconsumidor", NUMA DINÂMICA EM QUE os afetos e forças espirituais "egoconsumidores" persistem e movem os "egofortificantes", NUMA TENDÊNCIA APARENTE DE empate entre afetos "egofortificantes" e afetos "egoconsumidores", NUMA ATITUDE DE resistência aos afetos "egoconsumidores"; OS AFETOS "EGOFORTIFICANTES" DERIVANDO DA EMERGÊNCIA DE FORÇA(S) ESPIRITUAL/ESPIRITUAIS assimilada(s) em si mesmo(a) (força(s) egóica(s), de "autorreforço", "pró-egóica(s)"); OS AFETOS "EGOCONSUMIDORES" DERIVANDO DA EMERGÊNCIA DE FORÇA(S) ESPIRITUAL/ESPIRITUAIS assimilada(s) como vazio (força(s) esvaziadora(s)), assimilada(s) como insolidária(s), intimidadora(s), com mais poder que a participante (contra e superegóica(s))

Autor e proposta "3"

ELEGENDO OU DELIMITANDO O ALVO FRUITIVO DE SUA EXPERIÊNCIA com um referente específico, existente no mundo físico, SENDO O REFERENTE completamente separável do significante (quando a sombra é tomada como meu índice) ou rematerializado psicossomaticamente no significante (quando a sombra é vista como mancha viva de umidade na parede), SENDO O SIGNIFICANTE DESCRITO por menção ao referente. SENDO LEVADO(A) A UM ENGAJAMENTO PSICOSSOMÁTICO OU "SENSI-IMAGINANTE" E CRIATIVO de marcada influência visual e sonora e de transbordo ou conversão sinestésica do campo visual e/ou sonoro para o proprioceptivo, CONFERENTE DE UM CARÁTER MÍSTICO AO ALVO FRUITIVO; ENGAJAMENTO COINCIDENTE COM uma sobreposição temporal total entre afeto "egofortificante" e afeto "egoconsumidor", NUMA DINÂMICA EM QUE afetos e forças espirituais "egoconsumidores" e "egofortificantes" simplesmente se sucedem, NUMA TENDÊNCIA APARENTE DE vitória dos afetos "egoconsumidores", NUMA ATITUDE DE rendição a forças "egoconsumidoras" superiores (superegóicas), OS AFETOS "EGOFORTIFICANTES" DERIVANDO DA EMERGÊNCIA DE FORÇA(S) ESPIRITUAL/ESPIRITUAIS assimilada(s) tal/tais qual/quais outro(s) como si mesmo(a), sentido(s) como igual/iguais, internalizado(s), identificado(s) consigo mesmo(a) (força(s) narcísica(s), "iso ou homoegóica(s)") (minha sombra, como intensidade de mim, mostrando-se como única e provável possibilidade de reposição egóica na experiência, apesar da brevidade desse instante); OS AFETOS "EGOCONSUMIDORES" DERIVANDO DA EMERGÊNCIA DE FORÇA ESPIRITUAL assimilada como vazio (força esvaziadora), assimilada como insolidária, intimidadora, com mais poder que o participante (contra e superegóica)

Fonte: elaboração própria.

A tabela a seguir (Tabela 27) sumariza os mesmos códigos-categorias, mas numa apresentação mais favorável à comparação.

Tabela 27 - Sumarização dos códigos-categorias uniformes das experiências com as propostas artísticas autorais, do fluxo "B"

CÓDIGO-CATEGORIA	PROPOSTAS ARTÍSTICAS E ESPECTADORES							
	PROPOSTA "1"			PROPOSTA "2"			PROPOSTA "3"	
	Liuce	Dísias	Autor	Tamelí	Déjori	Autor	Neftira	Autor
ELEGENDO OU DELIMITANDO O ALVO FRUITIVO DE SUA EXPERIÊNCIA:								
sem um referente, apenas com sentimento	X							
com um referente específico, existente no mundo físico							X	X
com um referente genérico, correspondente a uma amálgama da memória e da imaginação		X	X	X	X1	X		
SENDO O REFERENTE:								
completamente separável do significante								X6
rematerializado psicossomaticamente no significante			X		X1	X2		X7
apenas espiritualmente entranhado com seu significante enquanto projeção				X		X3		
completamente coincido com seu significante enquanto projeção de luz ou <i>chiaroscuro</i>		X4						
completamente coincido com seu significante enquanto suporte de projeção da luz							X	
SENDO O SIGNIFICANTE DESCRITO:								
a partir de suas próprias qualidades			X				X	
por menção ao referente		X		X	X	X		X
SENDO LEVADO(A) A UM ENGAJAMENTO PSICOSSOMÁTICO OU "SENSI-IMAGINANTE" E CRIATIVO:								
provável, mas indefinido	X	X						
de marcada influência visual e sonora				X				X
de transbordo ou conversão sinestésica do, campo visual e/ou sonoro para o proprioceptivo,			X		X1	X	X	X
CONFERENTE DE UM CARÁTER MÍSTICO AO ALVO FRUITIVO	X		X	X	X1	X	X	X
ENGAJAMENTO COINCIDENTE COM:								
um afeto "egofortificante" apenas					X1			
uma sobreposição temporal total entre afeto "egofortificante" e afeto "egoconsumidor"	X	X5					X	X
uma intercalação temporal entre afeto "egofortificante" e afeto "egoconsumidor"			X	X		X		

Continua na próxima página ->

CÓDIGO-CATEGORIA	PROPOSTAS ARTÍSTICAS E ESPECTADORES							
	PROPOSTA "1"			PROPOSTA "2"			PROPOSTA "3"	
	Liuce	Dísias	Autor	Tamelí	Déjori	Autor	Neftira	Autor
NUMA DINÂMICA EM QUE:								
os afetos e forças espirituais "egoconsumidores" persistem e movem os "egofortificantes"	X	X					X	
forças espirituais distintas e/ou ambíguas atuam em conjunto, ora em prol dos afetos "egoconsumidores", ora em prol dos afetos "egofortificantes"				X		X		
afetos e forças espirituais "egoconsumidores" e "egofortificantes" simplesmente se sucedem			X					X
NUMA TENDÊNCIA APARENTE DE:								
empate entre afetos "egofortificantes" e afetos "egoconsumidores"	X		X				X	
vitória dos afetos "egofortificantes"		X		X				
vitória dos afetos "egoconsumidores"						X		X
NUMA ATITUDE DE:								
resistência aos afetos "egoconsumidores"	X					X8	X	
expansão de si mesmo(a) em narcisismo entrega a forças protetoras (superegóicas)		X	X	X10	X1	X9		
rendição a forças "egoconsumidoras" superiores (superegóicas)								X
OS AFETOS "EGOFORTIFICANTES" DERIVANDO DA EMERGÊNCIA DE FORÇA(S) ESPIRITUAL/ESPIRITUAIS:								
assimilada(s) em si mesmo(a) (força(s) egóica(s), de "autorreforço", "pró-egóica(s)")	X						X	
assimilada(s) tal/tais qual/quais outro(s) como si mesmo(a), sentido(s) como igual/iguais, internalizado(s), identificado(s) consigo mesmo(a) (força(s) narcísica(s), "iso ou homoegóica(s)")					X1			~X
assimiladas tais quais outros sentidos como diferentes, estrangeiros, não identificados consigo mesmo (forças "xeno ou heteroegóicas")		X	X					
assimiladas como protetoras ou acolhedoras (forças pró e superegóicas)		X	X					
OS AFETOS "EGOCONSUMIDORES" DERIVANDO DA EMERGÊNCIA DE FORÇA(S) ESPIRITUAL/ESPIRITUAIS:								
assimilada(s) como vazio (força(s) esvaziadora(s))	X		X				X	X
assimilada(s) tais quais outro(s) sentido(s) como diferente(s), estrangeiro(s), não identificado(s) consigo mesmo (força(s) "xeno ou heteroegóica(s)")	X	X	X					
assimilada(s) como insolidária(s), intimidadora(s), com mais poder que o(a) participante (contra e superegóica(s))	X	X	X				X	X

Continua na próxima página ->

CÓDIGO-CATEGORIA	PROPOSTAS ARTÍSTICAS E ESPECTADORES							
	PROPOSTA "1"			PROPOSTA "2"			PROPOSTA "3"	
	Liuce	Dísias	Autor	Tamelí	Déjori	Autor	Neftira	Autor
OS AFETOS "EGOFORTIFICANTES" E "EGOCONSUMIDORES" NASCENDO DE UM JOGO ENTRE FORÇAS ESPIRITUAIS:								
ora assimiladas tais quais outros como si mesma, sentidos como iguais, internalizados, identificados consigo mesma (forças narcísicas, "iso ou homoegóicas") - tendendo a ser adotados, protegidos (forças "egofiliais"), pela participante -, ora assimiladas tais quais outros sentidos como diferentes, estrangeiros, não identificados consigo mesma (forças "xeno ou heteroegóicas"), sentidos como tendo o mesmo poder que a participante (forças "frateregóicas")				X				
uma assimilada tal qual outro como si mesmo, sentido como igual, internalizado, identificado consigo mesmo (força narcísica, "iso ou homoegóica") - tanto protegendo o participante quanto cuidando dele (força "super e frateregóica" e "egofilial") -, outra assimilada tal qual outro sentido como diferente, estrangeiro, não identificado consigo mesmo (força "xeno ou heteroegóica"), ambas sentidas como tendo o mesmo poder que o participante (força "frateregóica")						X		

Fonte: elaboração própria.

Notas: X1: considerando apenas as vegetalidades subaquáticas vistas no segundo momento de sua experiência, o único que foi atestado como estético; X2: considerando sombras como vegetalidades protetoras; X3: considerando a luz, ora reflexivo-cristalina, ora "aquatrespasada", ora eólica e feérica; X4: considerando a referência à luz; X5: mas apenas depois da aparente superação do momento de suspense; X6: quando a sombra é tomada como meu índice; X7: quando a sombra é vista como mancha viva de umidade na parede; X8: ao, de certa forma, disputar meu abrigo de sombras com a luz falsária; X9: e "egofilia" ao me apossar de meu abrigo de sombras; X10: e "egofilia"; ~X: minha sombra, como intensidade de mim, mostrando-se como única e provável possibilidade de reposição egóica na experiência, apesar da brevidade desse instante.



“Em sentido próprio, contudo, a [solidão] não é isolamento, mas busca de formas diferentes e superiores de comunicação”

(Nicola Abbagnano)

Conclusão

A partir do instante em que me dispus a localizar o ponto comum entre mim e o espectador de meus trabalhos artísticos, uma intensa busca foi disparada no sentido de encontrar modelos estéticos que pudessem auxiliar nessa localização. Minha preocupação com o espectador tendo derivado da constatação informal de uma distância entre sua fruição e minha poética, minha retórica artística, e de sua desassimilação e até alheamento dos conceitos pertinentes a essa retórica, seria natural que a primeira ênfase de minha busca estivesse numa estética que, segundo Alberto Marinho Semeler e Juliano Santos do Carmo (2011, p. 7-15), resgatasse justamente o que havia perdido importância na Arte Conceitual: a Neuroestética, sobretudo em Semir Zeki, a qual, segundo os autores, via a subjetividade mais como um fenômeno de ordem visceral que da ordem de parâmetros ideológicos e simbólicos, privilegiados na Arte Conceitual.

Para Zeki (1998, p. 5-10), o belo seria uma questão de atingir construções capazes de aproximarem-se de uma constância organizada pelo cérebro a partir de um acúmulo da memória correspondente à vivência, o que equivaleria a dizer que haveria formas capazes de expressar esse acúmulo como aproximação, de um universal, apta à expressão de diversos particulares. Isso colocaria o foco da Arte na busca de conhecimento sobre o mundo e constituiria, aos olhos do autor, a razão pela qual essas construções seriam ambíguas. No entanto, como visto, nesta pesquisa, era necessária uma abordagem estética que abrangesse, ao menos, minha própria percepção como a experimentava, no que a Neuroestética pareceu desfalcada não apenas por seu foco extremamente cognitivista e desprestigiante dos afetos menos psicossomáticos, mas também por sua tomada excessivamente quantitativista do espectador, o que, aliás, ficou claramente apontado nas apurações concernentes aos dados colhidos nas experiências do fluxo "A", que mostrou como participantes de uma pesquisa estética podem tanto classificar, como "belas", peças com as quais não teriam alcançado uma vivência estética de fato - mas simplesmente por uma associação a valores positivos do senso comum ou por restrições discursivas - quanto nomear, como "feias", peças com as quais teriam alcançado uma vivência estética ou ainda classificar, como inafetivas, peças que, na verdade, teriam causado algum afeto ou interesse. Ademais, se o simples alcance de uma generalidade fosse o critério de uma definição estética guiante desta pesquisa, jamais saberíamos das enormes diferenças, por exemplo, entre as experiências de Tamelí, Déjori e a minha própria, na experimentação da proposta "2", malgrado, em todas elas, um referente absolutamente genérico da memória pareça ter sido atingido. No entanto como explicar que essas generalizações teriam sido completamente diferentes na comparação de meu caso com o de Tamelí, mas tão semelhantes na comparação de meu caso com o de Déjori, ainda que tenham sido encontrados indícios de afirmação estética em todos esses casos? É claro que, do ponto de vista estético, seria inaceitável

esperar que fizéssemos - elas e eu - as mesmas associações. Mas não deveríamos ter atingido, segundo a definição de Zeki (1998), um mesmo conceito ou, ao menos, a mesma constelação de incertezas, de ambiguidades? Onde as faces de Tamelí em minha experiência? Onde minhas vegetalidades na experiência dela? Onde o sinal de uma possível aproximação dessas generalidades numa generalidade mais ampla na comparação de nossas experiências por exemplo? Ademais, como explicar que, na comparação do caso de Neftira com o meu caso relativamente à aplicação da proposta "3", ambos não teríamos, sequer, atingido um referente genérico, mas um referente específico e, inclusive, existente no mundo físico, a despeito do alcance de indícios de afirmação estética nos dois casos? É ainda preciso admitir que seria impossível dar conta da variedade apurada nesta pesquisa, para experiências com uma mesma proposta artística, simplesmente tentando isolar áreas do cérebro. Também não seria possível, a uma pesquisa que pretendesse encontrar semelhanças, abrir mão de apurar diferenças, posto que esses trabalhos são, na verdade, uma só e única coisa, pois, quanto maior a diferença descoberta, mais fina é a semelhança apurada.

Como visto, foi num cruzamento entre Estética Fenomenológica e teorias afins, Psicologia Cognitiva e Neurobiologia que encontrei os recursos capazes de apoiar o entendimento de minha própria *aisthesis* aplicada e, a partir desse entendimento, construir um modelo para uma compreensão da *aisthesis* de meu público. Nessa escolha, vi a possibilidade de preparar os conectores necessários entre o devaneio artístico - para o qual não havia encontrado espaço na Neuroestética - e a Ciência, na forma da Neurobiologia Damasiana e sua ênfase na formação de imagens e, sobretudo, no sentimento. Esse cruzamento, como mostrado, levou-me ao entendimento inicial de que a incidência estética se daria de duas formas fundamentais, conforme Figura 8 e Figura 9: ou por meio de um choque da memória - que levaria à ambiguidade e à assimilação da falta de um correspondente ao próprio choque para além do estímulo sensorio em si mesmo, dando, como resultado, um sentimento pertinente a uma varredura sem resposta definida na memória -, ou por meio da assimilação de uma vida no observado, projetada em sentimento no observador - que levaria à ambiguidade de não ter essa vida para além desse sentimento. Se a marca da experiência estética fosse um esgotamento da memória, onde poderia ser encontrada a generalização referida por Zeki? No sentimento? Mas se esse sentimento resultasse desse esgotamento, sendo as vivências e as memórias sabidamente individuais, onde poderia haver um ponto comum entre mim e meu espectador?

A primeira hipótese para uma resposta está implícita na própria forma com que concebi as propostas artísticas aplicadas aos participantes da pesquisa, buscando ambiguidades pertinentes ao que acreditei serem os elementos mais primários e indivisíveis da linguagem praticada nos espaços: os próprios limites entre a luz e a sombra. Nisso, estaria apoiado por Halbwachs (2006), para quem o

artista seria um revelador das camadas discursivas do espaço. Com essa hipótese, eu acreditava trabalhar com a camada mais primordial do espaço, talvez com a biblioteca formada pelo aprendizado visual conquistado até os dois anos de idade, referida por Zeki (1998, p. 6-7), e, ao mesmo tempo, pensava acessar o único elemento capaz de participar tanto de minha memória quanto da de meu espectador, por mais distintas que fossem nossas vivências e culturas: a memória da luz e das sombras, a memória dos limites. Dito de outro modo, minha própria atitude conceitual parecia pressupor a esperança de alcançar, ao menos, um dilema da memória, da interpretação, que pudesse ser atingido também por meu espectador. Isto é, se já estava claro, para mim - até pelo avanço efetuado no conhecimento sobre estética até então -, que não seria possível haver uma mesma interpretação ou ponto a ser atingido por mim e meu espectador, havia a esperança subjacente de encontrar, entre mim e ele, uma mesma pluralidade, um mesmo horizonte, um mesmo choque, uma mesma ficção, uma mesma paisagem, uma mesma nuvem indefinida de possibilidades. Afinal, de que outro modo poderia chegar à compreensão de Eco (1991, p. 62) de que, ainda que plural e dotada de várias possibilidades de interpretação, a obra seria sempre o mundo desejado pelo autor? Mas como entender isso olhando para a comparação, por exemplo, de minha experiência com a de Tamelí, ambas com a proposta artística "2"? Ainda que não tenha havido, sequer, o retorno de uma referência ou imagem mental específica tanto em meu caso quanto no dela, é preciso reconhecer que o observado, o dado ou imagem perceptiva, para usar os termos de Damásio (1996, p. 123-133), teria sofrido lampejamentos ou aderências da memória distintos o suficiente para originar mais que generalizações e reconhecimentos diferentes, mas também ficções, horizontes ou paisagens extremamente diversos. Afinal, o que poderia haver de comum entre não saber se viu ou não feições dolorosas e se elas lhe foram ou não pertinentes e não saber se estava diante de um ser umbrátil ou luminoso? Se Tamelí e eu nos encontramos, não parece ser por alguma iconologia comum do espaço e da memória. No mais, se o não saber fosse a única coisa comum em nossas experiências, o que definiria a proposta "2"? O que a tornaria diferente de qualquer outra obra que levasse a outro dilema qualquer?

Teria eu caído na mesma armadilha que Didi-Huberman (1998, p. 39-77) já apontara para os minimalistas? Buscando exibir a luz como luz e a sombra como sombra, é possível que, no fundo, desejasse alcançar a completa coincidência entre significante e referente, alheando-me ao possível fato de que a própria busca por meu horizonte, por essa troca anímica entre luz e sombra, na proposta "2", teria sido, já, a introjeção de um referente que teria trazido, consigo, bem mais que o esperado. De fato, é possível atestar que houve mais que simples ambiguidade de reconhecimento na busca correspondente à concepção das propostas artísticas. Lembremos que, para todas elas, falei da assimilação de uma vida, de uma autonomia, no observado. Isso conduz à consideração da outra

hipótese de compreensão igualmente levantada para a experiência estética no capítulo “1 ”: justamente a assimilação de uma vida introjetada por um sentimento levando ao contradito da constatação de uma ausência dessa vida para além do intangível desse sentimento. Essa hipótese teria apoio nas noções de emoção e sentimento primários de Damásio (1996, p. 133-168), para quem uma alteração corporal (emoção) disparada por disposições cerebrais inatas, subcorticais, poderia dar origem a um sentimento antes mesmo que representações dispositivas da memória tivessem oportunidade de finalizar alguma imagem mental; ocorrendo as eventuais imagens mentais e/ou lampejamentos da memória já sob efeito desse sentimento. É exatamente para o que apontam os resultados da maior parte das experiências do fluxo "A" esteticamente aprovadas e presentes na Tabela 9 - Códigos-categorias apurados para experiências em que foram levantados valores comumente negativos -; resultados cuja compreensão se encontra esquematizada na Figura 67 - Sentimento/emoção sendo gerado pela imagem vista -, na Figura 68 - Sentimento/emoção sendo gerado pela imagem vista e realçado por uma memória - e na Figura 69 - Sentimento/emoção divididos sendo gerados pela imagem vista -, com destaque para a experiência de Rilia com a imagem da borboleta (Figura 52) e, sobretudo, de Rieli com o autorretrato “rembrandtiano” (Figura 55), em que, como vimos, mesmo a evocação de referências tão específicas e afetivamente relevantes, como a recordação da avó (caso de Rilia) ou dos pais (caso de Rieli), teriam sido provocadas pelo sentimento correspondente à internalização da imagem. Dessa forma, o alvo da expectativa de encontrar algo comum entre mim e meu espectador migra, em definitivo, para o que Damásio (1996, p. 160-161) chamaria de sentimento primário, isto é, derivado de uma emoção primária ou provocada por disposições inatas, subcorticais, diretamente afetadas por imagens sensoriais retidas nos córtices sensoriais iniciais.

Contudo o fato é que sobretudo a comparação da experiência de Déjori com a minha, no contato com a proposta "2", e a comparação da experiência de Neftira com a minha, no contato com a proposta "3", revelam engajamentos psicossomáticos diferenciados e, portanto, emoções e sentimentos pertinentes bastante distintos ao menos em parte. Como vimos, apesar de ambos termos assimilado vegetidades em "2", enquanto tendi a vivenciar uma penetrabilidade acinética, envolvente, Déjori ter-se-ia “psicoprojetado”, como num mergulho, soltando-se de si mesma. Ao passo que quis me aninhar na silhueta de uma floresta terrestre, numa intenção entrante e apropriadora, Déjori parece ter ensaiado sua soltura na assimilação da cadência luminosa de uma floresta aquática. Nesse sentido, minha experiência parece ter caminhado na direção de um adensamento para o interior; e a de Déjori no rumo de um avanço, de um desdobramento, numa espécie de vôo aquático. Enquanto soltura e liberdade parecem definir melhor a experiência de Déjori, “entrefilia” e pesar parecem mais adequados a uma definição da minha. Já na comparação de

meu caso com o de Neftira, relativamente à aplicação da proposta "3", enquanto ela ter-se-ia visto entre uma claustrofobia e uma "aerofilia", entre uma tangibilidade sólida e uma "pneumotangibilidade"; eu teria estado às voltas com algo entre uma "tonivisceração"²⁸⁵ e uma evisceração, entre uma "vácuofobia"²⁸⁶ e uma "baque ou barifobia"²⁸⁷. Na verdade, essas diferenças de engajamento psicossomático, entre mim e Neftira, teriam origem já nas tomadas, disposições, extremamente distintas face ao estímulo correspondente à proposta artística em questão. Como vimos, enquanto minha experiência partiu de um ato de delimitação, de opção pela sombra na parede, a de Neftira partiu de uma disposição contrária, de evitação dessa parede, de exclusão dessa sombra e de opção pelo espaço em volta. Parece haver uma frontalidade em minha fruição; frontalidade que teria sido dispensada na fruição de Neftira em favor de uma dispersão pelo espaço²⁸⁸. Essas diferenças de tomada parecem também exemplificadas numa comparação da experiência de Rilia com a dos demais participantes de aplicações do fluxo "A" no caso das interações com a imagem da borboleta azul. Lembremos como Rilia parece ter focado o gradiente azul das asas da borboleta representada e como isso a teria levado a uma experiência diferenciada e unicamente afirmativa do ponto de vista estético para o caso dessa imagem. São diferenças que parecem instanciar o que Merleau-Ponty (1971, p. 15) chama de intencionalidade operante, por meio da qual direcionamos nossos desejos e apreciações, ou o que Dias (2010, p. 156) refere como "detalhamento".

Mas, se não restar, sequer, no sentimento, a possibilidade para alguma forma de comunidade entre mim e meu espectador, onde mais ela poderia encontrar guarida na experiência estética? Vale reparar que tomei o cuidado, anteriormente, de dizer que, apenas em parte, algumas experiências teriam levado a sentimentos distintos. Impressiona, por exemplo, a similaridade de sentimentos para as experiências com a proposta "1". Parece haver, em todos os casos com essa proposta, uma hostilização tenaz e tangedora da objetualização de um nada, de um vazio, uma força "contraegógica" cuja superioridade ultrajaria ao ponto de um temor e de um desamparo radicais e tensivos; força que teria conclamado, à sua contraparte, forças protetoras também superlativas, capazes de uma coincidência maior ou menor com o próprio eu. Como vimos, a apuração dos casos

²⁸⁵ "Toni" vem do grego *tónus* e exprime a ideia de intensidade, vigor energia; vísceras: conjunto de órgãos ou parte interna ou profunda de qualquer coisa (INFOPEDIA, 2003). Falo então de uma espécie de intensificação visceral.

²⁸⁶ No sentido de medo do vácuo, do nada, do vazio.

²⁸⁷ "Bari" exprime a ideia de peso, gravidade (INFOPEDIA, 2003). Falo então de um medo de ser batido ou de cair.

²⁸⁸ É interessante como, em pesquisa qualitativa, a análise parece jamais se esgotar: vimos que teria havido, relativamente a "3", uma resistência serena da parte de Neftira e uma rendição de minha parte. Pergunto-me, para o momento, se não teria sido eu a atacar primeira e frontalmente essa sombra ao delimitá-la, para, em seguida, num tipo de reflexo reativo, ser surrado por ela até uma espécie de lassidão, ao passo que Neftira, ao fugir a uma frontalidade, teria recebido alguma esquivança em forma de aeração como ação reflexa.

com a proposta "1" parece desvelar uma *aisthesis* em que jogariam uma distância ou nitidez objetual e uma distância espiritual a partir das quais uma força ou pressão psíquica deslizaria entre hospitalidade e hostilidade, entre espiritualidade e objetualidade, conforme Figura 82 - Potência presencial deslizando entre ego e vazio e as relações com hospitalidade, hostilidade, espiritualidade e objetualidade-, isto é, uma força ou pressão psíquica que, ora caminharia para a hospitalidade, numa tendência de diluição no ego, em algo como uma identificação, no mesmo passo de sua aproximação espiritual e de seu distanciamento ou apagamento objetual, ora caminharia para a hostilidade, na direção de uma objetualização, concreção, do vazio, no caso mais radical, enquanto se afastasse espiritualmente ou se definisse objetualmente. Já, em "2", os sentimentos "egofortificantes" são muito parecidos em sua correspondência com empoderamento, agrado, conforto, distensão e uma tendência atitudinal expansiva. É verdade que, embora não seja possível falar em sentimento "egoconsumidor" na experiência de Déjori - ao menos não surgido dentro da experiência, mas, sim, fora dela -, Tamelí e eu mantemo-nos unidos por uma dinâmica muito semelhante entre afetos "egofortificantes" e "egoconsumidores". Como vimos, Tamelí e eu teríamos divisado a desconfiança e a identificação com algum impuro de nós mesmos, experimentando o dilema de união com um outro ambigualmente "intra e extraegóico", a desconfiança de adotar, de trazer para si, um ente potencialmente estrangeiro ou experimentando o pesar de abrir mão de uma entidade potencialmente irmã ou participe de si mesmo. Nesse sentido, considerando cada experiência como um trajeto ou rota com paradas ou pontos correspondentes às referências ou passagens "adegóicas"²⁸⁹, tomando a experiência de Liuce como uma rota indo do "eu", passando por um superego protetor e, depois, por um superego antagonista, até chegar ao vazio e a minha, também com "1", como uma rota indo do superego protetor, passando pelo superego antagonista, até atingir o vazio, assim como seria possível pensar em minha experiência com "1" e na de Liuce como rotas pertencentes a um mesmo eixo ou armação, mas em que apenas a rota de Liuce atingisse plenamente a estação do "eu", seria possível pensar numa armação comum para rotas correspondentes às experiências com "2", com estações para "heteroego", "homoego", "filiego" e "super pró-ego", mas em que apenas as rotas de minha experiência e da de Tamelí se estendessem até a estação correspondente a um "filiego"²⁹⁰ após passar pelo "homoego" - vide figura à frente (Figura 92 - Eixos e estações de cada conjunto de experiências com as propostas artísticas do fluxo "B" passando por territórios "adegóicos") -, ficando Déjori restrita ao trânsito entre as estações do "homoego" e do "heteroego" - isso considerando a possibilidade, como colocado, de ver sua

²⁸⁹ Do dicionário, o prefixo "ad" vem do latim e designa para, em direção a (PRIBERAM, 2013). Assim, "adegóicas" quer dizer: em relação ao ego, ao psíquico, ao espírito.

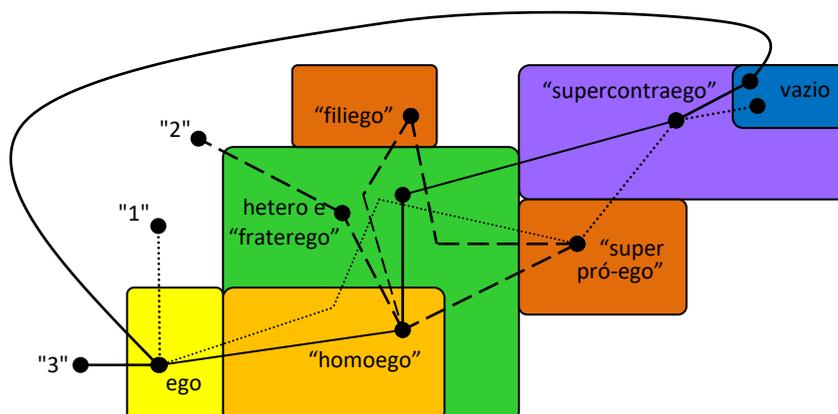
²⁹⁰ "Fili" vem do latim *filiu*, que exprime a ideia de filho (INFOPEDIA, 2003).

experiência, sua divisão de si, como instante em que teria havido a notação de uma diferenciação momentânea de si mesma no estado ordinário, já que ela se comparou consigo mesma; uma diferenciação de seu "eu" antes da experiência, de seu "eu" sentado no sofá, tornado "heteroego" momentâneo de si mesma enquanto assumisse seu "eu" voante e submarino do instante. Dessa forma, a apuração dos casos com "2" parece revelar uma *aesthesis* em que interviria um outro capaz de se confundir com o ser do espectador, um ser pelo qual poderia examinar a si mesmo²⁹¹, um externo de si sobre o qual haveria dúvida, desconfiança, sobre o qual a questão da verdade ou da falsidade seria posta; um externo que teria feito Déjori se perguntar se seria real ou irreal, que teria feito Tamelí e eu questionarmos se nos pertenceria ou não, que teria feito Tamelí tender a adotá-lo - talvez para evitar o pesar do descarte de si, também presente em minha cogitação de rejeitar algo semelhante. Em todo caso, uma *aisthesis* que parece nos ter feito pensar sobre o que éramos em comparação com o que nos teríamos tornado no momento da experiência. Passando à consideração das aplicações com "3", o que salta é o choque punjente entre uma intensificação de algo tangente a si mesmo²⁹² e um vazio superlativo, ultrajante. Parece possível encontrar o comum entre mim e Neftira numa metáfora do afogamento, como se fôssemos partícipes de um processo de contínua submersão, asfixia, no nada e reemergência, respiro, numa nova tangibilização do "eu". Contudo, ao passo que, em Neftira, haveria uma regularidade e uma simetria entre submergir e emergir, permitindo-lhe uma reposição, um respiro, proporcional à perda, à asfixia; em meu caso, seria como se o tempo de respiro fosse muito menor, a ponto de não me permitir uma reposição, obrigando-me a fazer valer, a intensificar, a quantidade cada vez menor de ar que me restasse. Voltando à metáfora anterior das experiências como rotas com estações em pontos "adegóicos" - ilustrada na Figura 92, à frente, como já dito -, parece possível traçar o eixo ou armação correspondente à minha experiência e a de Neftira partindo de um trajeto que seria mais como um laço. Nesse laço, eu iria do vazio, passando por um ente "supercontraegóico" até um "homoego" tangente ao "eu", um quase reforço egóico, um quase "eu", como vimos; ao passo que Neftira iria diretamente do vazio ao ego por uma espécie de caminho reverso, misterioso e terminante desse laço, vide Figura 95 - Armação e rotas "adegóicas" para experiências com proposta artística "3". A figura a seguir (Figura 92) ilustra essa metáfora das experiências como rotas por estações e/ou territórios "adegóicos", caracterizando eixos ou armações comuns para cada conjunto de experiências reunidas segundo a proposta artística a que pertinem: "1", "2" ou "3".

²⁹¹ Lembremos como Tamelí perguntou se as dores vistas não seriam suas, como minha experiência terminou me fazendo lastimar minha condição sem ou antes do abrigo sombrio e como Déjori comparou o que viveu a uma condição própria e anterior.

²⁹² Como vimos, apesar de não ter chegado a considerar meu alívio como repositivo, dada sua brevidade, teria havido alguma intensificação de mim mesmo pelo enfrentamento da sombra narcísica, a provável razão de meu encantamento e opção de permanência na experiência.

Figura 92 - Eixos e estações de cada conjunto de experiências com as propostas artísticas do fluxo "B" passando por territórios "adegóicos"



Fonte: elaboração própria.

Notas: linha pontilhada representando armação "adegóica" para experiências com proposta "1"; linha tracejada representando armação "adegóica" para experiências com proposta "2"; linha contínua representando armação "adegóica" para experiências com proposta "3".

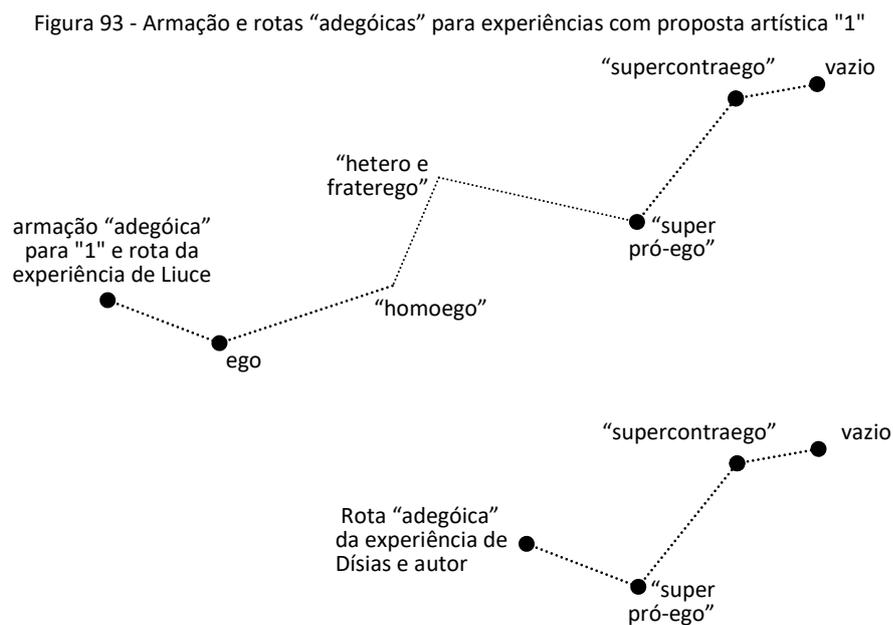
Em suma, no gráfico da figura anterior, as categorias "adegóicas" são ilustradas como um mapa de territórios e suas estações e conexões, pelos quais passariam eixos, modelos ou armações; cada armação correspondendo a uma proposta artística e sendo capaz de coincidir, em algum trecho, com rotas que representariam as experiências frutivas da proposta artística pertinente. Em cores quentes, estão representados os territórios de tendência "pró-egóica"; em cores frias, os de tendência "contraegóica"; e, em verde, está o território do "heteroego" e do "fraterego", capaz de abrigar qualquer dessas tendências. As fronteiras entre os territórios indicam as passagens possíveis. Isso quer dizer que não faria sentido alcançar o ego sem passar, em todo caso, ou por um "homoeego", ou pelo vazio²⁹³, assim como não seria possível ir do "homoeego" ao "filiego" sem se tornar "heteroegóico" e se assumir "frateregóico" até uma "menoscracia"²⁹⁴ representante da entrada em território "filiegóico", trânsito que, com "2", Tameli e eu teríamos feito. Da mesma forma, Liuce, em sua experiência com "1", apelando a uma estrutura "superpró-egóica", teria tido de nivelar-se com ela por um cruzamento ou conexão no território "hetero e frateregóico", que simbolizaria, ao mesmo tempo, o reconhecimento de um desnível crático e a anulação deste numa condução do poder "superpró-egóico" até si ou na condução de si até o território desse poder, numa espécie de anulação de distância. Dentro dos territórios, os pontos representam estações correspondendo ao tipo "adegóico" apurado nas experiências para uma determinada proposta artística. As quinas representam conexões ou passagens, não apuradas explicitamente nas

²⁹³ Sim, ou pelo vazio, como especulado para Neftira. Nesse sentido, podemos considerar esses territórios como uma espécie de mapa mundi em que, de algum modo, as pontas correspondentes, uma ao ego e outra ao vazio, possuiriam uma fronteira própria como contraparte da distância oposta entre elas, preenchida por territórios "adegóicos".

²⁹⁴ "Menos" vem do grego *minus* e significa diminuição; *cracia*: sufixo designante de poder (INFOPEDIA, 2003). "Menoscracia" quer dizer então diminuição de poder.

experiências, mas deduzidas apenas a partir da lógica “adegóica” proposta nesta pesquisa, segundo a qual, como dito, não haveria como, partindo de certos territórios, chegar a outros sem atravessar territórios intermediários.

Assim, a experiência de Liuce coincidiria completamente com a armação “adegóica” total apurada para a proposta “1”, passando pelas conexões de territórios intermediários, num igualmente crático de si mesmo com potências maiores, num vencimento de distâncias até estações de destino correspondentes a essas potências “super, pró e contraegóicas” antes de chegar a uma estação pertinente ao vazio. Já Dísias e eu teríamos transitado entre vazio, “supercontraego” e “super pró-ego” sem romper a distância vencida por Liuce até si mesmo, o que nos teria permitido admirar mais como um outro a potência “super pró-egóica” presente em nossas experiências e, a partir delas, vermo-nos, talvez, mais vulneráveis. A figura a seguir (Figura 93) separa a armação “adegóica” correspondente às fruições com a proposta “1”, destacando as rotas correspondentes a cada experiência dessa proposta.

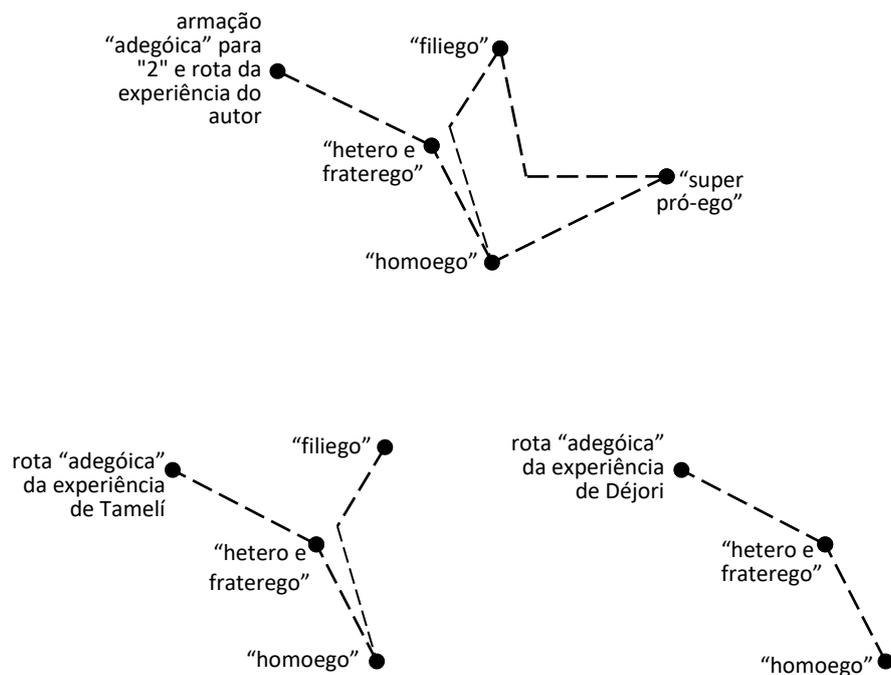


Fonte: elaboração própria.

Assim como a experiência de Liuce parece corresponder à própria armação “adegóica” das experiências com a proposta “1”, em “2”, é minha experiência que parece compor a armação na qual caberiam todas as outras experiências com a mesma proposta. Ao passo que, em minha experiência, haveria um trânsito até o “super pró-egóico” em virtude de ter encarado o abrigo de sombras também como proteção, em Tamelí, esse trânsito alcançaria apenas a estação “filiegóica” em função da atitude de adoção das feições em sua experiência; estação que estaria também abrangida na rota “adegóica” de minha experiência por minha atitude de assunção de meu abrigo. Já a experiência de

Déjori parece corresponder à versão mais nuclear da armação, numa rota de trânsito apenas entre estações correspondentes ao “homoegórico” e ao “heteroegórico”. A figura a seguir (Figura 94) separa a armação “adegórica” correspondente às fruições com a proposta “2”, destacando as rotas correspondentes a cada experiência dessa proposta.

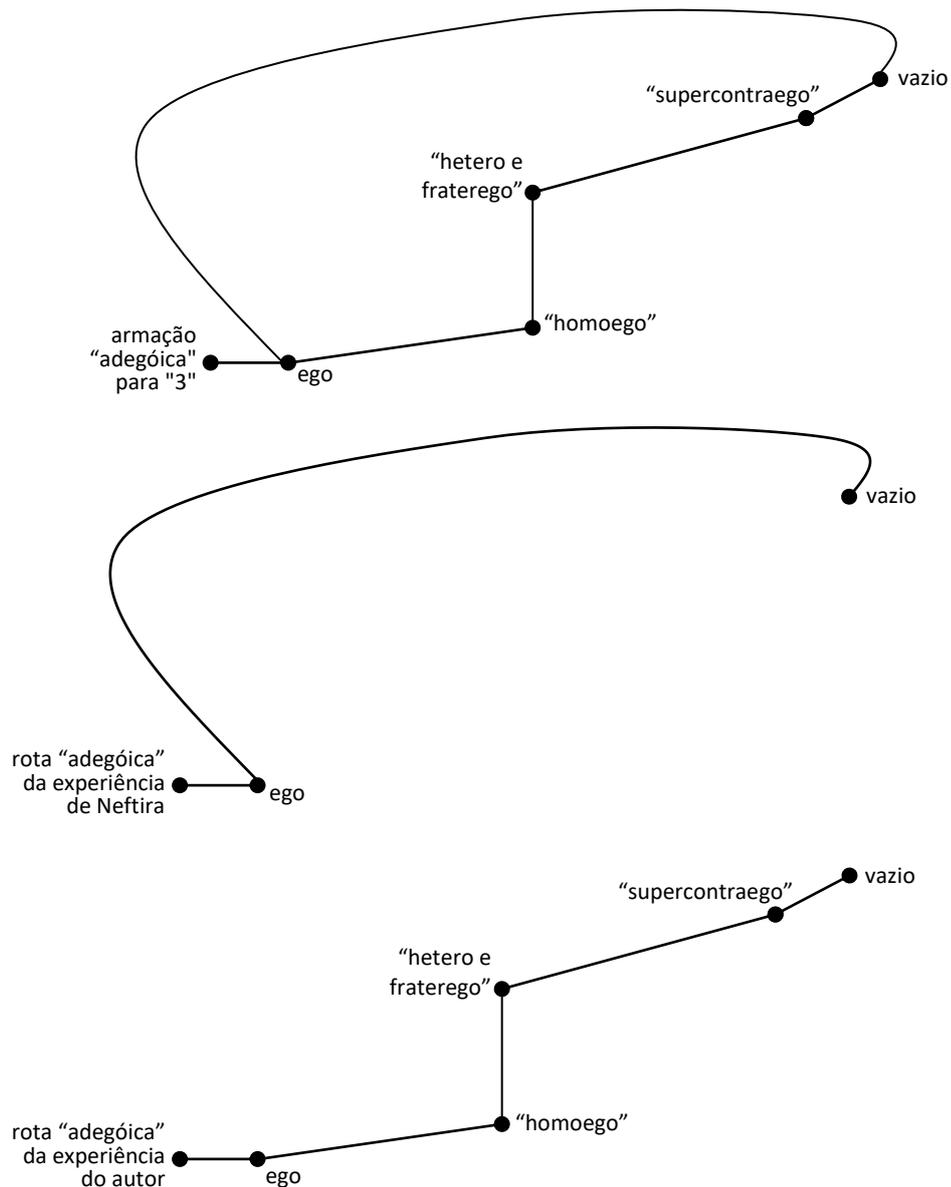
Figura 94 - Armação e rotas “adegóicas” para experiências com proposta artística “2”



Fonte: elaboração própria.

Interessante e diferentemente das experiências com outras propostas artísticas, a armação “adegórica” das experiências com a proposta artística “3” parece não poder ser dada apenas por uma delas, sendo deduzida de sua junção, facilitada por suas extremidades incrivelmente comuns. Como explicado, ao passo que eu teria atravessado territórios “super, hetero, frater e homoegóricos” para ir do vazio até um brevíssimo alcance do “eu”, Neftira não deu os mesmos sinais de passagem por esses territórios, parecendo sua experiência denunciar uma espécie de caminho reverso e de fronteira direta entre o “eu” e o vazio, os extremos marcantes tanto de minha experiência quanto da de Neftira; experiências que parecem falar do vencimento da distância entre esses extremos, mas sem a passagem pelo território “super pró-egórico” que marca as experiências com “1”. A figura a seguir (Figura 95) separa a armação “adegórica” correspondente às fruições com a proposta “3”, destacando as rotas correspondentes a cada experiência dessa proposta.

Figura 95 - Armação e rotas "adegóicas" para experiências com proposta artística "3"



Fonte: elaboração própria.

Malgrado tenha sido possível apurar uma armação, circuito ou tendência "adegóica" para cada conjunto de experiências segundo cada proposta artística, ficou claro que as diferenças entre elas não se restringiriam aos engajamentos "sensi-imaginantes" ou psicossomáticos, mas transbordariam também para a tendência atitudinal e a relação entre afetos "egofortificantes" e "egoconsumidores", fazendo de cada vivência uma experiência única, ainda que similaridades tenham sido encontradas também nesses aspectos. Como examinado, nas experiências com "1", enquanto Dísias e eu teríamos nos agrupado pela tendência de deriva ou entrega a forças "superprotetoras", Liuce teria resistido em si mesmo, mas estaria mais agrupado com Dísias e separado de mim no tocante a uma maior sobreposição entre afetos "egofortificantes" e "egoconsumidores", porém mais agrupado comigo na tendência de empatie desses afetos enquanto

Dísias isolar-se-ia, nesse sentido, numa aparente tendência de vitória dos afetos “egofortificantes”. Nas experiências com “2”, enquanto parece haver uma tendência de vitória dos afetos “egofortificantes” em Tamelí, numa atitude de expansão de si rumo à adoção das feições, parece haver uma tendência de triunfo dos afetos “egoconsumidores” em meu caso, embora ambos pareçamos numa intercalação temporal entre afeto “egofortificante” e afeto “egoconsumidor”. Assim como Tamelí, Déjori também se teria expandido em seu vôo subaquático, mas sua experiência não contou, sequer, com um afeto “egoconsumidor” - ao menos, não um instituído dentro da própria experiência. Já, nas experiências com “3”, embora tanto eu quanto Neftira pareçamos numa sobreposição entre afetos “egofortificantes” e “egoconsumidores”, haveria uma tendência de empate entre eles em Neftira, numa atitude de resistência dela aos afetos “egoconsumidores”; ao passo que, em meu caso, haveria uma tendência de triunfo destes e uma atitude minha de rendição, inércia.

Dessa forma, não se trata mais de questionar se o sentimento seria ou não o lugar do encontro entre espectador e artista, mas em que parte desse sentimento esse encontro se daria. Acredito ter mostrado que as experiências realizadas correspondem a ficções em que o espectador reconheceria entes, medir-se-ia com eles e adotaria uma tendência atitudinal ou disposição de ação ou escolha; ou seja, ficções de que participariam operações mnemônico-associativas e afetivas capazes de construir disposições decisórias. Vimos que os reconhecimentos e tendências atitudinais seriam bastante distintos mesmo para experiências com uma mesma proposta artística. Quanto aos afetos, sentimentos, apenas reconhecendo, neles, uma parte psicossomática ou “sensi-imaginante” e outra apenas psíquica ou espiritual, parece possível creditar, nesta última, o lugar do encontro entre espectador e artista para uma mesma proposta artística; ou seja, se, por um lado, para uma mesma proposta artística, os fruidores poderiam construir, para si, corpos imaginários bastante distintos, medir-se, corporalmente, pela imaginação, de formas muito diferentes, com entes reconhecidos no estímulo audiovisual pertinente, por outro lado, tenderiam a encontrar rotas e forças similares com as quais se medir espiritualmente, com as quais medir sua individualidade, seu “eu”.

Trata-se de resultado acordante no trânsito entre individual e universal previsto para a experiência estética segundo diversos autores como Dewey (2008, p. 210), Pareyson (1997, p. 102, 107-108, 115), Kant (apud JAUSS, 1979, p. 83; MEDEIROS, 2005, p. 41; SANTAELLA, 1994, p. 49-50) ou Vázquez (1978, p. 28), mas que traz embarços, desafios ou novas questões à Neuroestética e à própria Neurobiologia Damasiana - para qual, lembremos, não haveria sentimento sem referência corporal -, uma vez que pediria a elas, no sentido de encontrar o comum da experiência estética, buscar, no cérebro, no corpo, na carne, uma referência incorpórea, um apontamento para a individualidade, ilocável em qualquer dos cinco sentidos ou parte do corpo.

Tendo esta pesquisa levado a crer, como visto, que, na experiência estética, as tentativas de formulação de imagens mentais, as recorrências à memória vivencial, seriam posteriores a uma afetação primeira, à internalização de uma espécie de vida, essas tentativas desdobrando-se sob a influência dessa afetação e não a disparando, um dos embaraços da Neurobiologia seria explicar como a individualidade poderia ser diretamente interferida por sentimentos primários, isto é, sentimentos oriundos do acionamento de disposições inatas, instintivas, ou seja, justamente nossa parte mais impessoal e anistórica, tendo ainda em vista que, por outro lado, essas disposições apresentam-se, por sua definição, como lugar mais apropriado para a veiculação de um universal pertinente ao humano que a própria memória vivencial. Isso faz compreender melhor a afirmação de Deleuze e Guattari (1992, p. 218) de que a memória intervém pouco na arte, de que a obra de arte é um bloco de sensações presentes, que se escreve, por exemplo, mais por blocos de infância, devires-criança, que por lembranças de infância. Faz também pensar o ausente-presente, o próximo-distante, abordados por Didi-Huberman (1998, p. 153-172), Dias (2010, p. 127-133) ou Freud (1976, p. 308-309), como instância do sentimento primário damasiano e este como a forma excelente ou dinamizadora do virtual próprio à experiência estética, sob o jugo do qual estariam a imaginação, a memória e o passado pensados em Dewey (2008, p. 116, 137-138).

Com tudo isso, uma nova passagem por circuitos de funcionamento cerebral na geração de imagens, emoções e sentimentos, como da Figura 7 - Esquema de funcionamento entre cérebro e corpo na geração de imagens, emoções e sentimentos -, da Figura 68 - Sentimento/emoção sendo gerado pela imagem vista e realçado por uma memória - e da Figura 69 - Sentimento/emoção divididos sendo gerados pela imagem vista -, pode suscitar novas questões, capazes de dirigir um aprofundamento da Teoria Damasiana para a compreensão da experiência estética.

Pensemos, primeiramente, na comparação entre os engajamentos psicossomáticos ou “psicossomatoses”²⁹⁵ das experiências com “2”. Malgrado o esforço associativo de Déjori e a busca ativa de Tamelí, seus depoimentos deixaram clara a ocorrência de assimilações instantâneas e surpreendentes, que parecem ter correspondido a assaltos psicossomáticos²⁹⁶, mas assaltos completamente diferentes, distintos do meu próprio em minha experiência com a mesma proposta,

²⁹⁵ Nomalmente, o sufixo “ose” exprime estado de doença (INFOPEDIA, 2003), mas não é ideia que quero passar. Uso esse sufixo para designar alteração de estado; no caso uma alteração de estado corporal (soma) e psíquica (psico).

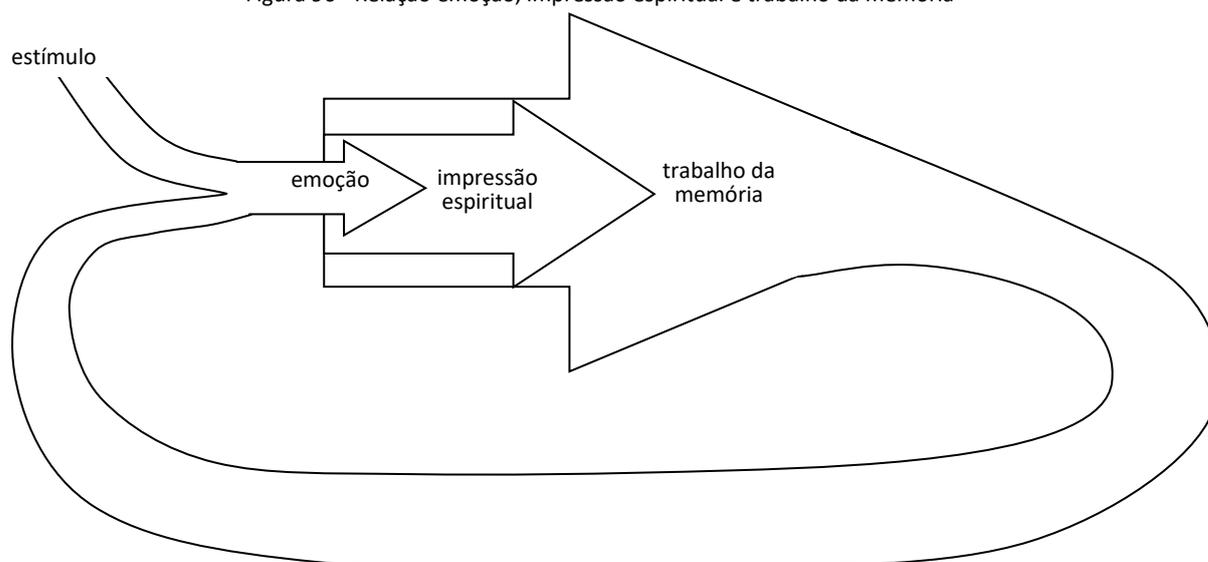
²⁹⁶ Lembremos que Déjori referiu o segundo instante de sua experiência, do mergulho, como momento em que tudo parou e ficou no ritmo do som e do movimento, momento em que esteve junto, no mesmo embalo, algo que ela disse simplesmente ter vivido. Os códigos seguintes ajudam a recordar como Tamelí teria introjetado o que via e como o que via parecia, algumas vezes, adiantar-se a ela: “afirmando ser ela mesma quem estava nas imagens observadas no estímulo luminoso”, “deixando entender que tanto encontrava quanto ‘era encontrada’ pelas imagens vistas no estímulo luminoso”, “encontrando sentido - uma potência autonômica - na projeção luminosa, elevada a potência interlocutora, intencional, sujeitua, a qual teria relacionado ao artista”. Lembremos ainda que ambas relacionaram suas experiências a algo que extrapolava a ordem do entendimento, do racional.

não esqueçamos; de modo que, como vimos, enquanto Tamelí afetou-se com feições, Déjori introjetou movimentos que a fizeram perfazer um um vô subaquático; já eu me embrenhei em meu abrigo de sombras. O interessante, nisso, é que essas “psicossomatoses” parecem alinhadas com o repertório vivencial de cada fruidor. Parece razoável pensar que feições humanas sejam a própria matéria do trabalho de uma psicoterapeuta como Tamelí, que um programador de mundos virtuais, como eu, viva a medir-se com espaços, como, de fato, é o caso. Quanto a Déjori, recuperando parte do codificado a partir de sua entrevista ante-expositiva, é possível encontrar que ela esteve "reportando afetos correspondentes [...] a programas em que seu agrado condiz com paz e tranquilidade no caso de inserções em quadros naturais áqueos como praias e cachoeiras [...]" e ser surpreendido com a proximidade desse código com o segundo trecho de fruição da participante, caracterizado pelo mergulho. Nesse sentido, como seria possível que impressões espirituais similares surgissem de engajamentos psicossomáticos tão distintos? Ou a questão seria: como engajamentos psicossomáticos tão distintos teriam surgido de impressões espirituais mais similares entre si que esses engajamentos? Se pensarmos que a “psicossomatose” seria, já, a ficção toda, isto é, não apenas o corpo alterado, mas também o entendimento, a interpretação sobre o que se passa²⁹⁷ - interpretação que dependeria do trabalho da memória -, o engasgo estaria em que, por um lado, não parece razoável aceitar que impressões espirituais similares possam depender do trabalho de memórias vivenciais tão distintas, embora pareça razoável imaginar que diferentes trabalhos da memória possam derivar de impressões espirituais similares; por outro lado, também parece razoável pensar que impressões espirituais similares possam derivar de emoções ou alterações corporais similares, que, no entanto, parecem fusionadas ao trabalho da memória para originar ficções ou “psicossomatoses” que, de fato, parecem muito diversas, de modo que a questão parece chegar a uma espécie de nó de Borromeo²⁹⁸, como ilustrado a seguir (Figura 96).

²⁹⁷ A “psicossomatose” de Déjori, por exemplo, não seria apenas a sensação de estar no balanço, mas também o entendimento, a interpretação de estar numa espécie de fundo de mar.

²⁹⁸ Trata-se de estrutura de três anéis em que cada um se acha preso pelos dois outros, de modo que se um dos anéis desaparecesse da estrutura, os dois restantes estariam livres um do outro. O nome Borromeo vem do fato de essa estrutura fazer parte do brasão da família Borromeo. No século XV, esse brasão registrava um pacto entre três famílias e enunciava uma igualdade entre elas, de modo que, se alguma delas não mais integrasse esse pacto, todo ele estaria desfeito (LEMOS, 2009, p. 38).

Figura 96 - Relação emoção, impressão espiritual e trabalho da memória



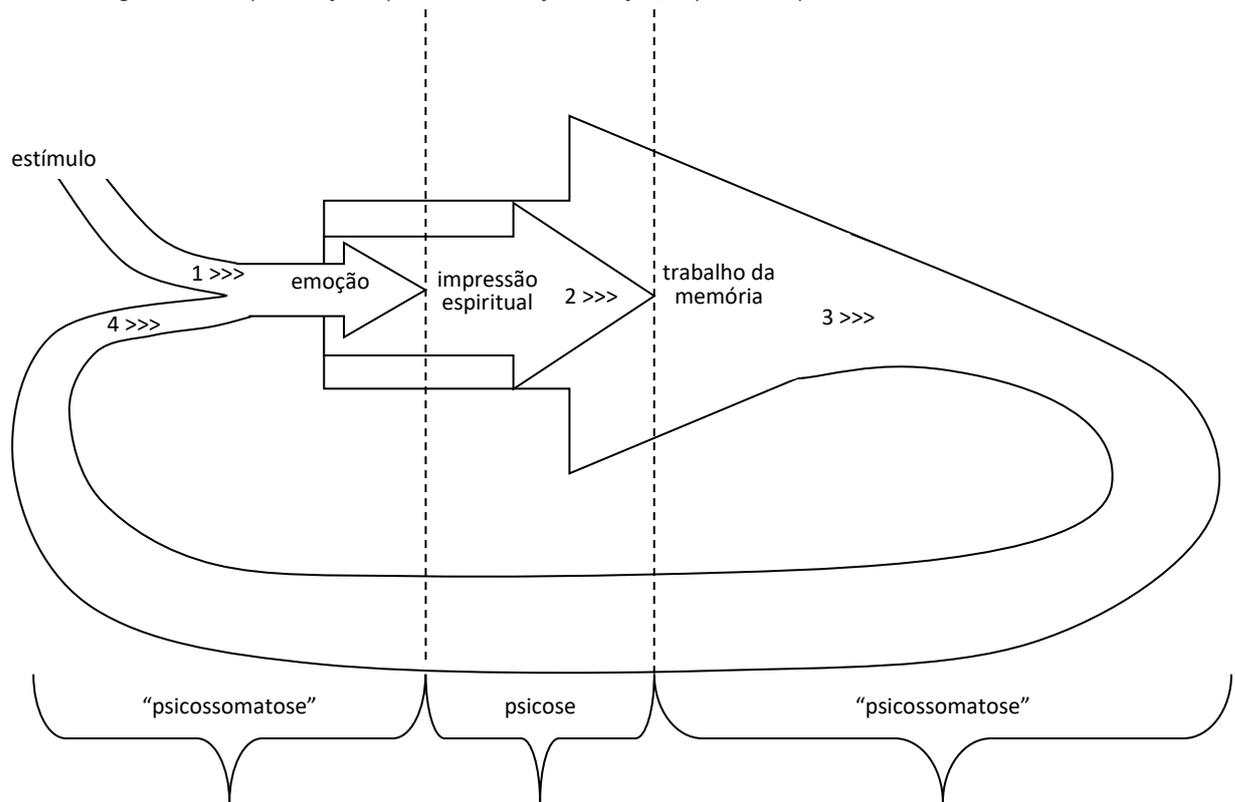
Fonte: elaboração própria.

Nesse sentido, a hipótese de solução que esta pesquisa pode deixar, como legado para investigações neurobiológicas futuras, corresponderia a uma temporalização do processo de assimilação ou fruição em que a “psicossomatose” seria disparada, logo, no início, com uma emoção primária pela qual o corpo assimilaria, de modo imediato, alguma forma de vida, autonomia, antropomorfia, dando origem a um sentimento primário correspondente a uma psicose²⁹⁹ ou rota de forças “adegóicas” ou espirituais; forças com as quais o fruidor se mediria e a partir das quais a memória seria acionada, por meio da imaginação, criando um quadro interpretativo, ficção ou mundo, mais ou menos vago, a partir do qual o fruidor finalizaria a criação de seu corpo imaginário para medir-se com esse novo mundo; esse corpo-imaginação-emoção fazendo soma com a emoção primária inicial no sentido de consumir uma emoção final, completando a “psicossomatose” desse fruidor. Tomando um exemplo, seria como imaginar que, de repente, no segundo instante de seu experimento, Déjori houvesse assimilado o movimento da imagem, internalizando-o, antropomorfizando-o, sentindo-se leve, volitante, numa corrente, e, depois disso, houvesse encontrado, em seu repertório ou memória de estados corporais, aquele que melhor se integrasse a esse estado volitante, criando a ficção de fundo submarino e finalizando sua “psicossomatose” como mergulho. Já Tamelí, assimilando uma autonomia, uma antropomorfia, no observado, teria incorporado uma espécie de encantamento-desconfiança em relação a ela e, a partir daí, encontrado, em seu repertório, as feições dolorosas capazes de advertir sobre o perigo de encantar-se e a razão pela qual seria preciso desconfiar. Em meu caso, a assimilação de uma autonomia semelhante fez-me introjetar sentimento similar, de encantamento-desconfiança, contudo, em meu

²⁹⁹ Novamente explico: nesta pesquisa, uso o sufixo "ose" para indicar alteração de estado e não doença, a menos que possamos considerar essa alteração como uma espécie de adoecimento momentâneo.

caso, o aviso sobre o perigo de encantar-se e a necessidade da desconfiança teria ganhado a ilustração de ficar sem lugar próprio - o que, de fato, seria uma punição para um caçador de lugares como eu. A figura a seguir (Figura 97) busca ilustrar essa temporalização hipotética. Vale reparar como, nesse modelo, a “psicossomatose”, iniciada com a emoção primária, precisaria esperar, antes de se concluir, a finalização da psicose que ela mesma dispararia, como num trabalho de duas etapas; a segunda etapa contando com o trabalho da memória e da imaginação.

Figura 97 - temporalização hipotética da relação emoção, impressão espiritual e trabalho da memória



Fonte: elaboração própria.

Vale lembrar ainda que, dependendo do trabalho da memória, essa “psicossomatose” poderia concluir-se extremamente vaga e quase coincidente com a própria psicose, como parece ser, por exemplo, o caso de Liuce e Dísias.

Para finalizar as colocações à Neurobiologia, é preciso recordar que, neste estudo, todos os casos do fluxo "B" examinados levaram à apuração de um sentir conflitante, com estados antagônicos, entre si, sobrepondo-se, mesclando-se ou cedendo espaço, como num balanço, um ao outro. Nesse sentido, fica claro que uma neurociência comprometida com o entendimento da dimensão estética deverá se debruçar sobre o córtex somatossensorial - onde as emoções são representadas-, e as zonas de convergência do cérebro - onde o sentimento é representado. Tomando Neftira como exemplo, seria possível perguntar se sua claustrofobia e sua “aerofilia” corresponderiam a uma mesma zona no córtex somatossensorial, mas acionada de modo distinto de

uma emoção unívoca, ou se corresponderiam a zonas distintas acionadas ao mesmo tempo. A mesma pergunta poderia ser transposta para as zonas de convergência do cérebro relativamente a angústia e à serenidade da participante. Mais: do ponto de vista experiencial, a claustrofobia de Neftira, por exemplo, sua angústia e seu “autoesvaziamento” seriam apenas dimensões de um mesmo sentimento, contudo seria possível, do ponto de vista biológico, cerebral, encontrar, no trecho de zona convergente correspondente a esse sentimento, seu apontamento psicossomático e seu apontamento apenas psíquico? Apontamento apenas psíquico em que, como vimos, repousaria a parte mais similar de experiências estéticas com uma mesma proposta artística.

É preciso dizer ainda que, depois da entrevista com Tamelí e Déjori, por exemplo, não consegui mais ver a proposta "2" do mesmo modo, isto é, passei a encontrar outros viventes, “animalóides”, para além de minhas vegetalidades; viventes, em seu *chiaroscuro*, tão encantadores quanto. Como visto, considerando o horizonte, ficção ou paisagem total de cada experiência, não chegamos a um mesmo horizonte, a uma mesma pluralidade, a uma mesma nuvem de possibilidades, a partir de um mesmo estímulo, mas apenas a esqueletos “adegóicos” similares. Dessa forma, não parece possível concordar com Eco (1991, p. 62) que a obra sempre insira o público no mundo planejado pelo autor. De minha parte, posso afirmar que, se, por um lado, impressionou-me a similaridade de sentimento entre Liuce, Dísias e mim relativamente às aplicações com a proposta "1", por outro, jamais imaginei as possibilidades, mundos ou ficções trazidas por Tamelí, Neftira ou Déjori enquanto buscava meu próprio horizonte na concepção das propostas artísticas pertinentes a esta pesquisa. Mesmo entendendo um horizonte como uma pluralidade de possibilidades interpretativas, isso me faz pensar na obra de arte não mais como um horizonte, mas como uma pluralidade de horizontes que nem mesmo o artista poderia alcançar em sua totalidade; uma totalidade que só poderia ser descoberta, aos poucos e indefinidamente, por meio do público. Nesse sentido, o artista dependeria do público para conhecer sua própria obra, pois, ao criar por seu horizonte próprio, não desconfiaria, sequer, da infinidade de horizontes que nasceriam com o seu próprio. Trata-se de uma recolocação importante do público, sobretudo no contexto contemporâneo, como acredita Avelina Lésper (2011, 2012), de uma arte dominada por discursos e conceitos que não parecem prezar a inclusão da sensibilidade do espectador no processo de leitura da obra.

Por fim, apesar de apontar a obra como uma pluralidade de horizontes, este estudo deixa a possibilidade de um comum entre esses horizontes; possibilidade, portanto, de um comum entre artista e espectador numa espécie de esqueleto espiritual ou “adegóico” possível à obra, capaz ainda de abrir, à Estética, uma outra possibilidade de investigação; investigação com foco não só nas ficções possíveis à obra, mas, sobretudo, nos lugares possíveis ao espectador dentro dessas ficções;

lugares a partir dos quais ele poderia testemunhar a si mesmo e relativizar o conceito de solidão. Segundo Nicola Abbagnano, a solidão é apenas a "busca de formas diferentes e superiores de comunicação [...] em vista de outros laços com homens do passado e do futuro, com os quais seja possível uma forma nova ou mais fecunda de comunicação" (2007, p. 918). Ora, ao fazer a obra, não desejaria o artista a comunicação com um homem do futuro? E, ao buscar a obra, não desejaria o espectador o contato com um homem do passado? Seria a obra, então, capaz de fundar essas posições para ver, ao mesmo tempo, a si mesmo, o outro, o outro do passado, o outro do futuro, a humanidade? Quem poderia dizer que, em nossas solidões, em nossas posições internas de ver, nos encontraríamos?

Bibliografia

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ALEXANDER, Christopher, et al. *Uma Linguagem dos Padrões*. São Paulo, Bookman, 2013.

ALCÂNTARA, Cris. O Flanêur na Contemporaneidade: registro e construção de paisagens. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 20., 2010. Cachoeira. *Anais...* Cachoeira: ANPAP, 2010, p. 1145-1159. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/anais/2010/pdf/cpa/cristiane_alcantara.pdf>. Acesso em: 14 set. 2014.

ALVES, Vera Lúcia P.. Psicoterapia Conjugal. In: Bruns, Maria A. de Toledo & Holanda, Adriano F. (Orgs.). *Psicologia e fenomenologia: reflexões e perspectivas*. Campinas: Editora Alínea, 2003. p. 93-119.

ANDERS Krisår. Christian Larsen Gallery. Sobre a exposição "Flesh Mirror" de Anders Krisår. Disponível em: <<http://www.christianlarsen.se/exhibitions/anders-krisar/>>. Acesso em: 7 ago. 2014.

ARNHEIM, Rudolf. *Intuição e Intelecto na Arte*. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BACHELARD, Gaston. *A Água e os Sonhos*. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. *A Filosofia do Não; O Novo Espírito Científico; A Poética do Espaço*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

_____. *A Poética do Devaneio*. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

_____. *A Psicanálise do Fogo*. São Paulo Martins Fontes, 1994.

_____. *O Ar e os Sonhos*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BANSKY. Disponível em: <<http://cinquecollective.com/lang/zh-hk/artist/banksy/>>. Acesso em: 25 mai. 2013.

BECKER, Melissa. Banksy: o anônimo mais famoso do mundo. *Super Interessante*, mar. 2011. Disponível em: <<http://super.abril.com.br/cultura/banksy-anonimo-mais-famoso-mundo-623045.shtml>>. Acesso em: 25 mai 2013.

BENSE, Max. *Pequena Estética*. 3. ed. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 2003.

BONI, Valdete; QUARESMA, Sílvia Jurema. Aprendendo a entrevistar. *Revista Eletrônica dos Pós-Graduandos em Sociologia Política da UFSC*, v. 2, n. 1(3), p. 68-80, jan./jul. 2005. Disponível em: <http://www.emtese.ufsc.br/3_art5.pdf>. Acesso em: 20 abr. 2014.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. 1. reimp da 1. ed. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008.

BOZZI, Nicola. Araneola by Friedrich von Schoor. 2012. Disponível em: <<http://www.frameweb.com/news/araneola-by-friedrich-van-schoor/>>. Acesso em: 14 mai 2012.

BRINKMANN, Martin. Mikontalo Lights Project. Disponível em: <<http://www.g hacks.net/2007/12/09/mikontalo-lights-project/>>. Acesso em: 04 set. 2014.

BRUNS, Maria A.de Toledo. *Não Era Bem Isto o Que Eu Esperava da Universidade: um Estudo de Escolhas Profissionais...*. 1992. Tese (Doutorado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

BRUNS, Maria A.de Toledo; TRINDADE, Ellika. Metodologia fenomenológica: A contribuição da ontologia-hermenêutica de Martin Heidegger. In: BRUNS, Maria Alves de Toledo, HOLANDA, Adriano Furtado (orgs.). *Psicologia e Fenomenologia: reflexões e perspectivas*. Campinas, SP: Editora Alínea, 2003.

BULFINCH, Thomas. *O Livro de Ouro da Mitologia: história de deuses e heróis*. Tradução de David Jardim Júnior. 26 ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

CARDOSO, Sílvia Helena. O Poder do Riso. *Cérebro e Mente*. Campinas, n. 15, jun. 2002. Disponível em: <<http://www.cerebromente.org.br/n15/mente/laughter2/info-ciencia.html>>. Acesso em: 18 fev. 2015.

CARMEL, David; LAVIE, Nillie; NASHALLAH, Maha. Murder She Wrote: enhanced sensitivity to negative word valence. *Emotion*, vol. 9, nº 5, p. 609- 618, 2009. Disponível em: <<http://psycnet.apa.org/journals/emo/9/5/609.pdf>>. Acesso em: 6 ago. 2014.

CAUQUELIN, Anne. *No Ângulo dos Mundos Possíveis*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

CHARMAZ, Kathy. *A construção da teoria fundamentada: uma guia prática para análise qualitativa*. Tradução de Joice Elias Costa. Porto Alegre: Artmed, 2009.

COGENT. Disponível em: <<http://www.vislab.ucl.ac.uk/cogent.php>>. Acesso em: 8 no. 2013.

CONJUGAÇÃO.com.br. 7 Graus, c2011-2017. Disponível em: <<https://www.conjugacao.com.br>>. Acesso em: 21 abr. 2017.

CORDEIRO, Tiago. Mito: Piratas costumavam enterrar seus tesouros. Super Interessante. nov. 2009. Disponível em: <<http://super.abril.com.br/historia/mito-piratas-costumavam-enterrar-seus-tesouros>>. Acesso em: 27 dez. 2015.

DAMÁSIO António R.. *O Erro de Descartes*. São Paulo Companhia das Letras, 1996.

DELEUZE, Gilles; GUATARI, Félix. *O que é Filosofia*. Rio de Janeiro Ed. 34, 1992.

DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. São Paulo: Contraponto, 1992.

DEWEY, John. *El arte como experiencia*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2008.

DIAS, Karina. *Entre Visão e Invisão: Paisagem [por uma experiência da paisagem no cotidiano]*. 1. ed. Brasília: Programa de Pós-graduação em Artes / VIS da Universidade de Brasília – UnB, 2010.

DICIO Dicionário Online de Português. Disponível em: <<http://www.dicio.com.br>>. Acesso em: 7 jan. 2015.

DICIONÁRIO Etimológico: etimologia e origem das palavras. 7 Graus. c2008. Disponível em: <<https://www.dicionarioetimologico.com.br/>>. Acesso em: 17 jul. 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant L'Image*. Paris: Minuit, 1990.

_____. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

DOCUMENTÁRIO "Poró: intervenções urbanas e ações efêmeras" (parte 1/2). Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=GaHurvGLpsA>>. Acesso em: 14 mai 2013.

ECO, Umberto. *História da Feiúra*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

_____. *Obra Aberta*. 3ª reimp da 9. ed de 2003. São Paulo: Perspectiva, 1991.

_____. *Signo*. Tradução Francisco Serra Cantarell. 2. ed. Colombia: Letra e, 1994.

EDWARDS, Betty. *Desenhando com o Lado Direito do Cérebro*. 14. ed. Rio de Janeiro: Ediouro S. A., 1984.

ENGELMANN, Arno. Da Conceituação de Estado Subjetivo até a Proposição dos Escalões de Percepto. *Psicologia Reflexão e Crítica*, v. 15, n. 2, p. 393-405, 2002.

ESPERIDIÃO-ANTÔNIO, Vanderson et al. Neurobiologia das Emoções. *Revista de Psiquiatria Clínica*, n.35, v.2, p.55-65. 2008. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rpc/v35n2/a03v35n2>>. Acesso em: 11 ago. 2014.

FACEBOOK. Plataforma de rede social. Disponível em: <<https://www.facebook.com/>>. Acesso em: 20 set. 2014.

FANTOMIAS. Disponível em: <<https://www.youtube.com/playlist?list=PLYyJ3lrgBZcLW9ObLWSeWuhNHQmvOwGaj>>. Acesso em: 4 jul. 2017.

FENDA CHEIA. Disponível em: <<https://vimeo.com/81737173>>. Acesso em: 24 mar. 2014.

FENESTRA. Disponível em: <<http://vimeo.com/channels/fenestra>>. Acesso em: 24 mar. 2014.

FLICK, Uwe. *Introdução à Pesquisa Qualitativa*. Tradução de Joice Elias Costa. 3. ed. Porto Alegre: Artmed, 2009.

FOUCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso*. 5. ed. São Paulo Edições Loyola, 1999.

FRANK, Helmar G.. *Cibernética e Filosofia*. Rio de Janeiro tempo brasileiro, 1970.

FREUD, Anna. Teoria dos Mecanismos de Defesa. In: FREUD, Anna. *O Ego e os Mecanismos de Defesa*. Tradução de Álvaro Cabral. 7. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. p. 3-55.

FREUD, Sigmund. A Interpretação dos Sonhos (primeira parte). *Obras Completas*, v. 4. 1900/s.d.. Versão digitalizada seguindo a Edição Standart Brasileira da Editora Imago, disponibilizada como obra de domínio público no site da Clínica de Psicanálise de Florianópolis, coordenada por Yuri Disaró Amado (psicanalista). Disponível em: <http://www.psicanaliseflorianopolis.com/images/stories/downloads/Obras_completas.rar>. Acesso em: 15 fev. 2016.

FREUD, Sigmund. A Negação. In: *Obras Completas - O Eu e o Id "Autobiografia e Outros Textos [1923-1926]*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 249-255, V. 16. Disponível em:

<[http://copyfight.me/Acervo/livros/FREUD,%20Sigmund.%20Obras%20Completas%20\(Cia.%20das%20Letras\)%20-%20Vol.%2016%20\(1923-1925\).pdf](http://copyfight.me/Acervo/livros/FREUD,%20Sigmund.%20Obras%20Completas%20(Cia.%20das%20Letras)%20-%20Vol.%2016%20(1923-1925).pdf)>. Acesso em: 12 nov. 2014.

_____. Estudos sobre a Histeria. *Obras Completas*, v. 2. 1893-1895/s.d.. Versão digitalizada seguindo a Edição Standart Brasileira da Editora Imago, disponibilizada como obra de domínio público no site da Clínica de Psicanálise de Florianópolis, coordenada por Yuri Disaró Amado (psicanalista). Disponível em: <http://www.psicanaliseflorianopolis.com/images/stories/downloads/Obras_completas.rar>. Acesso em: 15 fev. 2016.

_____. O caso Schereber, artigos sobre técnica e outros trabalhos. *Obras Completas*, v.12. 1911-1913/s.d.. Versão digitalizada seguindo a Edição Standart Brasileira da Editora Imago, disponibilizada como obra de domínio público no site da Clínica de Psicanálise de Florianópolis, coordenada por Yuri Disaró Amado (psicanalista). Disponível em: <http://www.psicanaliseflorianopolis.com/images/stories/downloads/Obras_completas.rar>. Acesso em: 15 fev. 2016.

_____. O Ego e o Id e Outros Trabalhos. *Obras Completas*, v. 19. 1923-1925/s.d.. Versão digitalizada seguindo a Edição Standart Brasileira da Editora Imago, disponibilizada como obra de domínio público no site da Clínica de Psicanálise de Florianópolis, coordenada por Yuri Disaró Amado (psicanalista). Disponível em: <http://www.psicanaliseflorianopolis.com/images/stories/downloads/Obras_completas.rar>. Acesso em: 15 fev. 2016.

_____. O Estranho. In: Edição *Standart Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*, IMAGO Editora, 1976, p. 275- 314, v. 18.

_____. Totem e Tabu e Outros Trabalhos. *Obras Completas*, v. 13. 1913-1914/s.d.. Versão digitalizada seguindo a Edição Standart Brasileira da Editora Imago, disponibilizada como obra de domínio público no site da Clínica de Psicanálise de Florianópolis, coordenada por Yuri Disaró Amado (psicanalista). Disponível em: <http://www.psicanaliseflorianopolis.com/images/stories/downloads/Obras_completas.rar>. Acesso em: 15 fev. 2016.

GENILDO Artista. Perfil no Facebook. Disponível em: < <https://pt-br.facebook.com/genildo.vix> >. Acesso em: 9 set. 2014.

GIANETTI, Cláudia. *Estética Digital: Sintopia del Arte, la Ciencia y la Tecnologia*. Barcelona: ACC L'Angelot, 2002.

GONZÁLEZ REY, Fernando. *Pesquisa Qualitativa e Subjetividade*. São Paulo Cengage Learning, 2010

GOOGLE. Site de busca. Disponível em: <<https://www.google.com.br/>>. Acesso em: 9 out. 2014.

GUIRAUD, Pierre. *A Linguagem do Corpo*. São Paulo: Editora Ática S.A., 1991.

HAGUETTE, Teresa Maria Frota. *Metodologias Qualitativas na Sociologia*. 5. ed. Petrópoles: Vozes, 1997.

HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. Tradução de Beatriz Sidou. 1. ed. São Paulo: Centauro, 2006.

HEIDEGGER, Martin. *A Origem da Obra de Arte*. Tradução de Maria da Conceição Costa. Lisboa, Portugal: Edições 70, 1977.

_____. *Ensaaios e Conferências*. Petrópolis: Editora Vozes, 2008.

INFOPÉDIA Língua Portuguesa com Acordo Ortográfico. Porto Editora, c2003. Disponível em: <<http://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/>>. Acesso em: 04 mai. 2016.

ISER, Wolfgang. *O ato de leitura: uma teoria do efeito estético*. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996, v. 1.

_____. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1999, v. 2.

_____. O Jogo do Texto. In JAUSS, Hans Robert et al. *A Literatura e o Leitor*. 2. ed. Rio de Janeiro Paz e Terra, 1979.

ISHIZU, Tomohiro; ZEKI, Semir. *PLOS.ORG*. Toward A Brain-Based Theory of Beauty. 2011. Disponível em: <<http://www.plosone.org/article/info%3Adoi%2F10.1371%2Fjournal.pone.0021852>>. Acesso em: 21 out. 2013.

JACQUES, Paola Berenstein (Org). *Apologia da Deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

JANELA em latim. Disponível em: <<http://pt.glosbe.com/pt/la/janela>>. Acesso em: 24 jun. 2013.

JAPONESSES reduzem casamento para álbum de fotos por causa da crise. *Epoca Negócios*, 28 abr. 2009. Disponível em: <<http://epocanegocios.globo.com/Revista/Common/0,,ERT70218-16353,00.html>>. Acesso em: 08 set. 2014.

JAUSS, Hans Robert. A Estética da Recepção: colocações gerais. In: JAUSS, Hans Robert et al. *A Literatura e o Leitor*. Tradução de Luiz Costa Lima. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

_____. *A História da Literatura como Provocação à Teoria Literária*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

_____. O Prazer Estético e as Experiências Fundamentais da *Poiesis, Aesthesis e Katharsis*. In: LIMA, Luis (org.). *A Literatura e o Leitor - Textos de Estética da Recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

LEMOS, Patrícia do Prado Ferreira. *Através - Da digitalização da vida*. 2009. Tese (Mestrado Profissional em Psicanálise, Saúde e Sociedade) - Departamento de Psicologia, Universidade Veiga de Almeida, Rio de Janeiro. Disponível em: <https://www.uva.br/mestrado/dissertacoes_psicanalise/atruves-da_digitalizacao_da_vida.pdf>. Acesso em: 11 nov. 2016.

LÉSPER, Avelina. El Relativismo de la Crueldad. *El Semanário Sin Limites*, 26 mai 2012 . Disponível em: <<http://elsemanario.com/30371/el-relativismo-de-la-crueldad/>>. Acesso em: 14 jun 2014.

_____. Sobre Arte Contemporâneo. Brevíssimo Dicionário de una Impostura. *Esfera Pública*, 17 nov. 2011. Disponível em: <<http://esferapublica.org/nfblog/sobre-arte-contemporaneo-brevissimo-diccionario-de-una-impostura/>>. Acesso em: 14 jun 2014.

LILIENFELD, Scott O.; LYNN, Steven Jay; RUSCIO, John; BEYERSTEIN, Barry L.. *Os 50 Maiores Mitos Populares da Psicologia: derrubando famosos equívocos sobre o comportamento humano*. Tradução de Irati Antonio. São Paulo: Editora Gente, 2010.

MALNIC, Bettina. Por que e como sentimos o cheiro. Disponível em: <<http://www.mundodakeka.com.br/Curiosidades/6.htm>>. Acesso em: 11 fev. 2015.

MANZANI, Eduardo José. Considerações sobre a Transcrição de Entrevistas. In: MANZANI, Eduardo José. *A Entrevista como Instrumento de Pesquisa em Educação e Educação Especial: uso e processo de análise*. 2008. Tese (Livre-Docência) – Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista, Marília. Disponível em: <http://www.oneesp.ufscar.br/texto_orientacao_transcricao_entrevista>. Acesso em: 27 dez. 2014.

MARTINS, José de Souza. O Ossário Urbano de Órion. 2006. Disponível em: <<http://www.alexandreorion.com/ossario/textos.html>>. Acesso em: 14 mai. 2013.

MATURANA, Humberto; VARELA Francisco. *A árvore do conhecimento*. 2.ed. São Paulo: Palas Athena, 2001.

MEDEIROS, Maria Beatriz de. *Aisthesis: estética, educação e comunidades*. Chapecó: Argos, 2005.

MELLO, Néelson Cunha Mello. *Conversando é que a Gente se entende: dicionário de expressões coloquiais brasileiras*. São Paulo: Leya, 2009. Disponível em: <<https://books.google.com.br/books?id=hf8pEsHX8NOC&printsec=frontcover&hl=pt-BR#v=onepage&q&f=false>>. Acesso em: 29 mar. 2016.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. 1. ed. São Paulo: Livraria Freitas Bastos S. A., tradução de Reginaldo de Piero, 1971.

MICHAELIS Dicionário Português Online. Editora Melhoramentos Ltda, c2009. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php>>. Acesso em: 5 jan. 2015.

MICHAELIS Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. Editora Melhoramentos Ltda, c2016. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/>>. Acesso em: 30 jun. 2016.

MICHAELIS Dicionário Escolar Francês. Editora Melhoramentos Ltda, c2017. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/escolar-frances/>>. Acesso em: 24 mai. 2017.

MOLES, Abraham. *Teoria da Informação e Percepção Estética*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1969.

MOORE, Charles. Foreword. In: TANIZAKI, Junichiro. Tradução de Thomas J. Harper e Edward G. Seidensticker. *In Praise of Shadows*. Stony Creek, Estados Unidos: Lette's Island Book, 1977. DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. São Paulo: Contraponto, 1992.

NASCENTES, Antenor. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. 1. ed. 2. tir. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1955.

NAVEGANDO na Filosofia. Coordenação de Carlos Fontes. Desenvolvido pela Filorbis. Disponível em: <<http://afilosofia.no.sapo.pt/>>. Acesso em: 24 mai 2003.

NESPOON Polska. Disponível em: <<http://www.behance.net/nespoon>>. Acesso em: 14 mai 2013.

NISHIDA, Silvia M. Sentido da Visão. In: NISHIDA, Silvia M. *Apostila do Curso de Fisiologia*, 2012. p. 85-100 Disponível em: <http://www.ibb.unesp.br/Home/Departamentos/Fisiologia/Neuro/08.sentido_visao.pdf>. Acesso em: 11 ago. 2014.

OCVIRK, Otto G. et al. *Fundamentos da Arte: teoria e prática*. Tradução de Alexandre Salvaterra. 12. ed. Porto Alegre: AMGH Editora Ltda., 2014.

ÓRION, Alexandre (1978). Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/Enc_Artistas/artistas_imp.cfm?cd_ve rbete=8661&imp=N&cd_idioma=28555>. Acesso em: 14 mai 2013.

ORLANDI, Eni P.. *Análise de Discurso*. 6.ed. Campinas, SP : Pontes, 2005.

PAREYSON, Luigi. *Os Problemas da Estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PAULA, Douglas de. Apropriações do Feio e Ultrapassagens do Kitsch. *Contemporâneos*, n. 11, nov. 2012 / abr. 2013. 2013. Disponível em: <<http://www.revistacontemporaneos.com.br/n11/artigos/artigo2-apropriacoesfeio.pdf>>. Acesso em: 05 set. 2014.

PAVILHÃO do Conhecimento. c2009. Disponível em: <<http://www.pavconhecimento.pt/>>. Acesso em: 18 out. 2016.

PEDROSA, Israel. *O Universo da Cor*. Rio de Janeiro Senac Nacional, 2008.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens Urbanas*. São Paulo: SENAC Editora, 2004.

PORO: intervenções urbanas e ações efêmeras. Disponível em: <<http://poro.redezero.org/>>. Acesso em: 14 mai 2013.

PRIBERAM Dicionário. Priberam Informática, c2013. Disponível em: <<http://www.priberam.pt/DLPO/>>. Acesso em: 13 set. 2016.

PROF Semir Zeki. Disponível em: < <http://www.icn.ucl.ac.uk/Staff-Lists/MemberDetails.php?FirstName=Semir&LastName=Zeki&Title=Prof>>. Acesso em: 2 mar. 2017.

PROJEÇÃO na Augusta, video guerrilha. Video online. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=5fYHA7dBzc4> >. Acesso em: 13 mai. 2013.

RAMACHANDRAN V.S.; HIRSTEIN, William. The Science of Art a neurological theory of aesthetic experience. *Journal of Consciousness Studies*, 6, N. 6-7, pp. 15–51, 1999. Disponível em: < <http://www.imprint.co.uk/rama/art.pdf>>. Acesso em: 16 out. 2013.

RAMILO, Maria Celeste; FREITAS, Tiago. Transcrição Ortográfica de Textos Oraís: problemas e perspectivas. 2012. Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/7173.pdf>>. Acesso em: 27 dez. 2014.

ROBERT Montgomery. Apresenta registros de intervenções do artista Robert Montgomery. Disponível em: <http://www.robertmontgomery.org/robertmontgomery.org/ROBERT_MONTGOMERY.html>. Acesso em: 05 set. 2014.

RODRIGUES Luzia Gontijo. A Arte para Além da Estética. *Arte e Filosofia*, Ouro Preto, n.5, p. 119-131, jul. 2008. Disponível em: <http://www.raf.ifac.ufop.br/pdf/artefilosofia_05/artefilosofia_05_02_arte_filosofia_para_alem_estetica_04_luzia_gontijo_rodrigues.pdf>. Acesso em: 28 fev. 2015.

ROCHA, Cleomar. Fenomenologia da Cibercepção. *Visualidades*. V. 2, n. 2, jul/dez. 2004. Disponível em: <http://www.fav.ufg.br/culturavisual/download.php?tipo=publicacoes_visualidades_edicoes&item=3&arquivo=arquivo1.pdf&nome=Visualidades-V.%202,%20n.%202>. Acesso em: 01 jun. 2009.

ROGERS, Carl R.. *Psicoterapia e Consulta Psicológica*. Tradução de Manuel José do Carmo Ferreira. Lisboa: Moraes Editores, 1974.

ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. *Dicionário de Psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

SAER, Juan José. O Conceito de Ficção. *Fronteiraz*, n. 8, jul. 2012. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/revistafronteiraz/download/pdf/TraducaoSaer-versaofinal.pdf>>. Acesso em: 8 mar. 2016

SANTAELLA, Lúcia. *Estética de Platão a Peirce*. São Paulo: Experimento, 1994.

SANTOS, Ronaldo Bispo dos. *Flash Aesthesis: comunicação instantânea e experiência estética*. 2004. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Comunicação, Letras e Artes, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/82971688/Flash-Aesthesis-a-Tese>>. Acesso em: 9 abr. 2012.

SEMELER, Alberto Marinho; DO CARMO, 2011, Juliano Santos. A Neuroestética como retomada da experiência estética enquanto forma de conhecimento visual. *Intuitio*, v. 4, nº 2, p. 4-16, 2011. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/intuitio/article/view/10271/7219>>. Acesso em: 14 jun. 2012.

STARCK. Site do designer Philippe Starck. Disponível em: <<http://www.starck.com>>. Acesso em: 13 jun. 2014.

STIEGLER, Bernad. *Reflexões (não) contemporâneas*. Tradução de Maria Beatriz de Medeiros. Chapecó: Argos, 2007.

SIMÕES, Maria João. Fantástico como categoria estética: Diferenças entre os monstros de Ana Teresa Pereira e Lúcia Jorge”, in SIMÕES, Maria João (coord.) . *O Fantástico*. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa, 2007, pp. 65-81.

SÓ PORTUGUÊS. Virtuous, c. 2007-2017. Disponível em: <<http://www.soportugues.com.br>>. Acesso em: 21 abr. 2017.

SOBRE a Pokémon Company International. Pokémon Company International. Disponível em: <<http://www.pokemon.com/br/sobre-pokemon/>>. Acesso em: 6 ago. 2014.

SPIDER Projection. Disponível em: <<http://vimeo.com/37176398>>. Acesso em: 14 mai 2013.

STERNBERG, Robert J. *Psicologia Cognitiva*. Tradução de Maria Regina Borges Osório. Porto Alegre: Artes Médicas Sul, 2000.

TANIZAKI, Junichiro. Tradução de Thomas J. Harper e Edward G. Seidensticker. *In Praise of Shadows*. Stony Creek, Estados Unidos: Lette's Island Book, 1977.

TEIXEIRA, Marlene. *Análise de Discurso e Psicanálise*. 2. ed. Porto Alegre EDIPUCRS, 2005.

THIOLLENT, Michel. *Metodologia da Pesquisa-ação*. 7. Ed. São Paulo: Cortez, 1996.

TÜRCKE, Christoph. Cultura do Déficit de Atenção. Tradução de Eduardo Guerreiro B. Losso. *Serrote*, n. 19. 2015. Disponível em: <<http://www.revistaserrote.com.br/2015/06/cultura-do-deficit-de-atencao/>>. Acesso em: 08 mar. 2016

VÁZQUEZ, Adolfo Sánches. *As Ideias Estéticas de Marx*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

WEEMS, Scott. O Riso é tão Importante para Nossa Vida quanto a Inteligência ou a Criatividade: depoimento. *Veja*, São Paulo, 14 abr. 2014. Entrevista concedida a Rita Loiola. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/noticia/ciencia/o-riso-e-tao-importante-para-nossa-vida-quanto-a-inteligencia-ou-a-criatividade>>. Acesso em: 18 fev. 2015.

WORDS in the city at night by Robert Montgomery. Disponível em: <<http://transparentcities.net/words-in-the-city-at-night-by-robert-montgomery/>>. Acesso em: 05 set. 2014.

ZEKI, Semir. *Art and th Brain*. 1998. Disponível em: < <http://www.vislab.ucl.ac.uk/pdf/Daedalus.pdf>>. Acesso em: 06 jul. 2012.

Glossário

Adegóico

Em relação ou direção ao ego, ao psíquico, ao espírito.

Aeriluminifilia

Preferência pelo ar e pela luz.

Aéros

Do grego *aéros*: ar (INFOPÉDIA, 2003).

Alter

Do latim, significa o *outro* (ZIMERMAN, 2012, p. 54).

Alterego; alteregóico

Outro de si mesmo.

Alteregose

Conversão de si mesmo em outro.

Animissubtrativo

subtrator, enfraquecedor, do espírito.

Autoscopia

Olhar para si mesmo.

Barifobia

Medo de ser batido ou de cair.

Booleana

Relativo a George Boole, que formalizou a Lógica Matemática a partir de desenvolvimentos anteriores de Aristóteles e Gottfried Wilhelm von Leibnitz (NAVEGANDO NA FILOSOFIA).

Catarse

prazer dos afetos capaz de transformar as convicções do espectador (ISER, 1979, p. 101-102).

Claustru

o que serve para fechar, prisão (INFOPÉDIA, 2003).

Cogitossensorial

relativo à ligação entre o sensório e o cognitivo, a imaginação e a memória.

Contraego; contraegóico

Contra o ego, contra si mesmo.

De-talhar

Recortar um trecho daquilo que experimenta, transformando-o num novo todo, um fragmento, um mediado, que caracteriza um novo espaço desprendido de seu contexto Dias (2010, p. 156).

Egofilial

Filho do ego, filho de si mesmo, adotado por si mesmo.

Esquizoegóico

Relativo a divisão do ego, divisão de si mesmo.

Esquizoegose

Processo de divisão do ego, divisão de si mesmo.

Extraegóico

De fora do ego, exterior a si mesmo.

Fenestra

“uma abertura, usualmente coberta por um ou mais painéis de vidro transparente que permite a entrada da luz vinda do exterior para dentro de um edifício ou veículo” (JANELA).

Filiego

Filho do ego, de si mesmo, adotado, protegido, por si mesmo.

Flâneur

‘Observador anônimo’, ‘passante anônimo’, ou ainda, como ‘transeunte anônimo’” (ALCÂNTARA, 2010, p. 1158).

Focuconsumado

Com foco no que já se consumou.

Focupreventivo

Com foco no que ainda pode ser evitado, prevenido.

Frateregóico

Irmão de si mesmo, com o mesmo poder que si mesmo.

Heteroegóico; heteroego

Diferente do próprio ego, diferente de si mesmo.

Heteroegose

Processo de contato com o diferente de si mesmo.

Homoego; homoegóico

Como o próprio ego, como si mesmo.

Infraegóico

Menor que o próprio ego, com menos poder que si mesmo.

Intraegóico

De dentro do ego, parte de si mesmo.

Isoego; isoegóico

Como o próprio ego, como si mesmo.

Katharsis

prazer dos afetos capaz de transformar as convicções do espectador (ISER, 1979, p. 101-102).

Metaegóico

Relativo à transformação do ego, transformação de si.

Metaegose

Processo de transformação do ego, transformação de si mesmo.

Narcísico

Referente a si mesmo, ao próprio ego.

Ob sensi-imaginário

O que seria estabelecido ante a conjunção dos sentidos com a memória e a imaginação.

Obanímico

Frente ao espírito.

Obegóico

Frente ao ego.

Obimagossomático

O que seria estabelecido ante a imaginação que envolve o corpo e seus sentidos.

Outrempoderamento

Empoderamento dado por outro.

Outremreposição

Reposição das próprias forças por outro.

Pneumomaterialidade

Sensação de que objetos teriam densidade aérea, como do ar.

Poiesis

O trabalho pelo qual o artista se familiariza com o mundo, o seu prazer de fazer (JAUSS, 1979, p. 101).

Pró-egóico; pró-ego

A favor do ego, a favor de si mesmo.

Projeção

Processo pelo qual "o sujeito projeta num outro sujeito ou num objeto desejos que provêm dele, mas cuja origem ele desconhece, atribuindo-os a uma alteridade que lhe é externa" (ROUDINESCO, 1994, p. 603).

Psicoproprioceptivo

relativo à ligação espírito e "autossensação" corporal.

Psicossomatose

Alteração psíquica e de estado corporal.

Sensi-imaginação

imaginação para além do visual, uma imaginação da sensação.

Sensi-imaginante

Que imagina em conjunção com os sentidos.

Sensiprenunciado

Prenunciado pela sensação.

Super pró-ego

A favor de si mesmo e com mais poder que si mesmo.

Supercontraego

Contra si mesmo e com mais poder que si mesmo.

Superego; superegóico

Maior que o próprio ego, com mais poder que si mesmo.

Tonivisceração

Intensificação visceral.

Vácuofobia

Medo do vácuo, do nada.

Verticonte

Horizonte vertical.

Voyeur

Pessoa que sente prazer na observação, às escondidas, de cenas íntimas ou eróticas levadas a efeito por outras pessoas (INFOPEDIA, 2003).

Xenoegóico; xenoego

Estranho ao ego, estrangeiro a si mesmo.

Xenoscopia

Olhar para o outro diferente de si mesmo, exterior a si mesmo.

Anexo "A" - Parecer Consubstanciado do Comitê de Ética em Pesquisa do Instituto de Ciências Humanas da Universidade de Brasília

INSTITUTO DE CIÊNCIAS
HUMANAS / UNIVERSIDADE
DE BRASÍLIA / CAMPUS



PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP

DADOS DO PROJETO DE PESQUISA

Título da Pesquisa: A Memória da Luz: customizações e encontros com o espectador.

Pesquisador: Douglas de Paula

Área Temática:

Versão: 2

CAAE: 49201015.2.0000.5540

Instituição Proponente: FUNDACAO UNIVERSIDADE DE BRASILIA

Patrocinador Principal: Financiamento Próprio

DADOS DO PARECER

Número do Parecer: 1.353.830

Apresentação do Projeto:

Apresentação do projeto: Trata-se de pesquisa de doutorado em arte que pretende investigar semelhanças e diferenças na percepção de dois grupos de indivíduos, artistas e espectadores, no contato com estímulos visuais e/ou auditivos, predominantemente artísticos, bem como a relação desse contato com a qualificação estética. Além disso, quer verificar diferenças no uso do termo "belo" tanto a nível teórico quanto acadêmico. Para tanto, será realizado dois experimentos práticos estruturados em metodologias psicossociais, traduzindo epistemologias estético-filosóficas para modelos psicobiológicos. Os experimentos foram chamados de fluxo A e fluxo B. Com os processos do fluxo "A", pretende-se investigar se a noção de "belo" do espectador corresponde à definição teórica ou se há outros termos pelos quais ele define o que, para a teoria, a estética, seria o "belo". Com os processos do fluxo "B", quer descobrir a obra de arte a partir do espectador, comparar o horizonte do artista, a percepção que o conduz à criação, com o horizonte do espectador, a percepção que o conduz à leitura ou reconstrução da obra. A amostra dos participantes não é delimitada, o pesquisador utilizará o processo gradual, em que os critérios de amostragem podem ser modificados a medida que os casos vão ser analisados. Ele buscará pessoas do seu círculo de convivência e/ou estudantes, profissionais e pesquisadores de áreas próximas ao tema de pesquisa: arte, design, comunicação, psicologia, filosofia, sociologia, etc. Todo candidato passará pelo processo "zero", para ser checado se pode participar da pesquisa.

Endereço: CAMPUS UNIVERSITARIO DARCY RIBEIRO - ICC e ALA NORTE e MEZANINO e SALA B1 e 606 (MINHOÇÃO)
Bairro: ASA NORTE **CEP:** 70.910-900
UF: DF **Município:** BRASILIA
Telefone: (61)3307-2760 **E-mail:** ihd@unb.br

INSTITUTO DE CIÊNCIAS
HUMANAS / UNIVERSIDADE
DE BRASÍLIA / CAMPUS



Continuação do Parecer: 1.353.830

Depois disso, passará por pelos menos um dos dois fluxos de processos da pesquisa: "A" ou "B", sendo que um mesmo indivíduo poderá fazer parte nos dois fluxos. Este projeto de pesquisa não será aplicado em espaço institucional. Os experimentos referem-se à fruição de estímulos audio-visuais que serão apresentados, ou no laboratório residencial do pesquisador, ou em espaço próprio e cotidiano do pesquisado. Há possibilidade de menores de idade participarem da pesquisa.

Objetivo da Pesquisa:

Comparar a percepção que conduz o artista à criação com a percepção que conduz o espectador/receptor à leitura ou reconstrução da obra, como entende Dewey (2008), buscando o comum e o diferente nessas percepções, visando a ver o comum como possibilidade de comunicação efetiva entre eles e, o diferente, como oportunidade de revelar da obra até mesmo o que era desconhecido do próprio artista.

Avaliação dos Riscos e Benefícios:

O pesquisador entende que os riscos são mínimos, pois seriam os mesmo de expor-se a qualquer obra de ficção. Esses riscos serão possivelmente menores que os de assistir TV e semelhantes ao de se assistir a um filme de censura livre, já que os estímulos audiovisuais dos processos pertinentes não correspondem a algo comumente considerado chocante, violento, explícito, ofensivo ou contrário ao gênero humano ou à vida. Caso o estímulo provoque incomodo ao participante, o pesquisador compromete-se a tomar as medidas necessárias.

Já quanto aos benefícios, o pesquisador acredita que o seu estudo poderá: 1) Incentivar a realização de outras pesquisas; 2) As ações da pesquisa oportunizarão ao participante uma aproximação diferenciada com arte; 3) A participação na pesquisa oportunizará os benefícios previstos no contato com arte: o estímulo à criatividade; o estímulo à reflexão; o convite à regeneração da sensibilidade.

Comentários e Considerações sobre a Pesquisa:

O projeto de pesquisa está adequado às exigências da Resolução CNS 466/2012 e complementares.

Considerações sobre os Termos de apresentação obrigatória:

O pesquisador forneceu todos os termos de apresentação obrigatória.

Recomendações:

Endereço: CAMPUS UNIVERSITARIO DARCY RIBEIRO - ICC 2 ALA NORTE 2 MEZANINO 2 SALA B1 2 606 (MINHOÇÃO)
Bairro: ASA NORTE **CEP:** 70.910-900
UF: DF **Município:** BRASÍLIA
Telefone: (61)3307-2760 **E-mail:** ihd@unb.br

**INSTITUTO DE CIÊNCIAS
HUMANAS / UNIVERSIDADE
DE BRASÍLIA / CAMPUS**



Continuação do Parecer: 1.353.830

Conclusões ou Pendências e Lista de Inadequações:

O projeto de pesquisa está adequado às exigências da Resolução CNS 466/2012 e complementares.

Considerações Finais a critério do CEP:

Este parecer foi elaborado baseado nos documentos abaixo relacionados:

Tipo Documento	Arquivo	Postagem	Autor	Situação
Informações Básicas do Projeto	PB_INFORMAÇÕES_BÁSICAS_DO_PROJETO_542535.pdf	17/11/2015 15:30:13		Aceito
Cronograma	Cronograma_dePaula.pdf	17/11/2015 15:26:15	Douglas de Paula	Aceito
Projeto Detalhado / Brochura Investigador	ProjetoPesquisaDetalhado_dePaula.pdf	17/11/2015 15:25:57	Douglas de Paula	Aceito
TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	TCLE_TermoDeConsentimentoLivreEEsclarecidoParaResponsavelPorMenor_dePaula.pdf	04/10/2015 19:40:55	Douglas de Paula	Aceito
TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	TALE_TermoDeAssentimentoLivreEEsclarecidoParaMenor_dePaula.pdf	04/10/2015 19:39:00	Douglas de Paula	Aceito
TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	TCLE_TermoDeConsentimentoLivreEEsclarecido_dePaula.pdf	04/10/2015 19:38:47	Douglas de Paula	Aceito
Outros	CopiaInstrumentoPesquisa_dePaula.pdf	25/08/2015 15:56:53	Douglas de Paula	Aceito
Outros	CartaRevisaoEtica_dePaula.pdf	25/08/2015 15:27:51	Douglas de Paula	Aceito
Outros	JustificativaNaoApresentacaoTermoAceitelInstitucional_dePaula.pdf	25/08/2015 15:18:20	Douglas de Paula	Aceito
Outros	CurriculoLattesOrientador_dePaula.pdf	25/08/2015 14:58:15	Douglas de Paula	Aceito
Outros	CurriculoLattesPesquisadorResponsavel_dePaula.pdf	25/08/2015 14:57:16	Douglas de Paula	Aceito
Outros	CartaDeEncaminhamento_dePaula.pdf	25/08/2015 14:48:25	Douglas de Paula	Aceito
Folha de Rosto	FolhaDeRosto_dePaula.pdf	25/08/2015 14:45:15	Douglas de Paula	Aceito

Situação do Parecer:

Endereço: CAMPUS UNIVERSITARIO DARCY RIBEIRO - ICC 2 ALA NORTE 2 MEZANINO 2 SALA B1 2 606 (MINHOÇÃO)
Bairro: ASA NORTE **CEP:** 70.910-900
UF: DF **Município:** BRASÍLIA
Telefone: (61)3307-2760 **E-mail:** ihd@unb.br

INSTITUTO DE CIÊNCIAS
HUMANAS / UNIVERSIDADE
DE BRASÍLIA / CAMPUS



Continuação do Parecer: 1.353.830

Aprovado

Necessita Apreciação da CONEP:

Não

BRASÍLIA, 07 de Dezembro de 2015

Assinado por:

Livia Barbosa
(Coordenador)

Endereço: CAMPUS UNIVERSITARIO DARCY RIBEIRO - ICC 2 ALA NORTE 2 MEZANINO 2 SALA B1 2 606 (MINHOÇÃO)
Bairro: ASA NORTE **CEP:** 70.910-900
UF: DF **Município:** BRASÍLIA
Telefone: (61)3307-2760 **E-mail:** ihd@unb.br