

ENSAIO





A ATENÇÃO NA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA: COGNIÇÃO, ARTE E PRODUÇÃO DE SUBJETIVIDADE

Virgínia Kastrup*

Resumo – O objetivo do texto é discutir o funcionamento da atenção durante a experiência estética, tomando como base os trabalhos de James, Bergson, Freud e da pragmática fenomenológica de Varela, Depraz e Vermersch. Por esse caminho teórico procura lançar luz sobre a potência de transformação que a arte possui, tanto para o artista como para o percebido. O texto argumenta que a experiência estética tem dois lados: um em que a atenção está voltada para o exterior, e outro em que a atenção está voltada para o interior, numa espécie de atenção a si. A atenção possui aí uma qualidade especial, capaz de acessar a dimensão de virtualidade tanto do mundo quanto da subjetividade. Nesse sentido, ela possui papel de destaque na cognição inventiva e nos processos de produção de subjetividade.

Palavras-chave: atenção, experiência estética, arte, cognição inventiva, produção de subjetividade.

Escolhi como tema da minha fala de hoje o problema da atenção na experiência estética¹. Além de um gosto pessoal sobre o assunto, decidi por esse tema movida pela importância e pelo destaque que o problema da atenção vem assumindo na atualidade. Muito tem se falado sobre o chamado transtorno de déficit de atenção e hiperatividade (TDAH), sobre a demanda de solução desse problema por parte da escola, sobre a preocupação dos pais e a aceitação fácil da medicalização de crianças.

Além das crianças pequenas, essa medicalização atinge hoje inúmeros jovens tidos como dispersos, distraídos e desinteressados, transpondo os limites da escola e atingindo o campo da saúde mental. O fenômeno se espalha pela rede social e a Ritalina é adotada por vestibulandos e universitários em busca do chamado *enhancement* cognitivo, que nós podemos traduzir como uma cognição aditivada e competitiva. Além disso, a atenção tem hoje em dia um valor comercial, e por isso a mídia busca capturá-la a todo custo.

* Doutora em Psicologia pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) e professora associada do Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

1 - Aula inaugural do Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura, Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM), em fevereiro de 2011.

Há na atualidade toda uma questão de economia da atenção já bem conhecida no meio da publicidade. Em diversos museus do mundo, o setor de públicos dedica-se a discutir como atrair a atenção dos visitantes para uma efetiva experiência das obras de arte.

Numa pesquisa recente realizada no Museu do Louvre, foi constatado que o tempo médio de permanência do visitante diante de cada obra é de menos de três segundos. Enfim, a atenção está na ordem do dia e na agenda de educadores, psicólogos, artistas, museólogos, historiadores da cultura etc.

Quem pensa a partir dos estudos da produção da subjetividade – Deleuze (1992) e Guattari (1993) são aí referências incontornáveis –, e mesmo dos estudos sobre a produção histórica da atenção; quem leu, por exemplo, o belo livro de Jonathan Crary (2001) sobre a produção do observador atento no século XIX, percebe com clareza que a atenção de fato mudou, ou melhor, vem mudando, sobretudo em função do acoplamento com as novas tecnologias da inteligência, que começa cada vez mais cedo, hoje em dia já com bebês.

Por um lado, desenvolve-se uma hiperatenção, rápida e respondente aos estímulos, ligada em tudo a todo momento; por outro, a atenção concentrada e duradoura, que vai junto com a suspensão da ação, torna-se rara e difícil. O curioso nesse cenário, em que se multiplicam os estudos sobre atenção, é que pouco se fala sobre a atenção na experiência estética, que é distinta da atenção funcional que prevalece na realização de tarefas e na solução de problemas da vida prática.

A maior parte das pesquisas e das discussões nem chega a reconhecer que a atenção é um processo complexo, que pode ser aprendido e cultivado, que possui múltiplos gestos atencionais, e que não se resume ao gesto de prestar atenção nem a um funcionamento binário atenção-desatenção. Muitos a identificam apenas ao ato de prestar atenção e à função seletiva. Mas a atenção tem por certo muitas outras nuanças e virtualidades.

Meu objetivo aqui hoje é, em primeiro lugar, trazer alguns autores que falam sobre o funcionamento da atenção durante a experiência estética, durante a experiência com a arte. Explorando esse caminho, vou procurar lançar luz sobre a potência de transformação que a arte possui, tanto para o artista como para o para o percebido. A ideia que vou procurar desenvolver é que a experiência estética tem dois lados: um em que a atenção está voltada para o exterior, e outro em que a atenção está voltada para o interior, numa espécie de atenção a si. Por sua vez, esses dois lados devem trabalhar com uma atenção de uma qualidade especial, capaz de acessar a dimensão de virtualidade tanto do mundo quanto da subjetividade. Enfim, vou procurar apontar o papel central da atenção para o entendimento da cognição inventiva e da articulação entre arte e produção de subjetividade.

O psicólogo Pierre Vermersch (2002a), ligado à abordagem fenomenológica e que trabalhou muito tempo com Francisco Varela, afirma que a atenção e a consciência são um mesmo objeto, encarado de dois pontos de vista diferentes. Escolher o ponto de vista da atenção significa apreender a consciência em suas transformações dinâmicas. O que o estudo da

atenção revela é a consciência em sua dimensão de variação e modulação. A ideia é que a modulação modifica a estrutura intencional da consciência. O funcionamento da atenção atesta que o ato de voltar-se para o mundo é sujeito a modulações, que fazem que a consciência varie em clareza e distinção.

A atenção é um processo que vem sempre acoplado a outros, como a percepção e a memória, possuindo uma espécie de funcionamento transversal. Esse caráter transversal faz da atenção um processo especial: ela é o fundo de variação da cognição. Como vou procurar demonstrar, esse caráter de modulação da intencionalidade será central para o entendimento do papel da atenção na cognição inventiva e na produção da subjetividade.

A atenção torna-se um tema central no campo dos estudos da cognição no final do século XX. Tais pesquisas promovem uma retomada dos estudos desenvolvidos pela psicologia, psicanálise e filosofia da segunda metade do século XIX, que já davam testemunho de que a atenção que não se restringe ao ato de prestar atenção. A distinção proposta por W. James (1945) entre foco e margem da consciência indica o caráter seletivo, mas também fluido da atenção. O próprio James reconheceu a flutuação da consciência e da atenção ao propor o conceito de fluxo do pensamento. James comparou o fluxo do pensamento ao voo de um pássaro que desenha o céu com seus movimentos contínuos, pousando de tempos em tempos em certo lugar.

Voos e pousos diferem quanto à velocidade da mudança que trazem consigo (JAMES, 1945, p. 231). O pouso não deve ser entendido como uma parada do movimento, mas como uma parada no movimento. Voos e pousos conferem um ritmo ao pensamento, e a atenção desempenha aí um papel essencial. James aponta ainda que o funcionamento da atenção voluntária opera por puxões, por sacudidelas que buscam recolocar repetidamente no foco uma atenção cuja tendência é escapar a todo momento. Ou seja, a seleção operada pela vontade e pelo eu encontra resistência para sua efetivação, demandando um esforço reiterado para manter-se no foco.

Vermersch (2002a, 2002b) aponta que E. Husserl também afirma que se experimentarmos fixar a percepção num único objeto, podemos ter a medida da oscilação a que somos acometidos, independentemente do esforço da vontade consciente. A percepção vagueia e escapa do objeto visado, e somos estão capazes de flagrar a presença da atenção (VERMERSCH, 2002b).

Por sua vez, Henri Bergson (2006b) aponta a existência de uma atenção à duração, que é como uma atenção suplementar, que não se confunde com aquela voltada para a vida prática e para os imperativos da ação. A atenção à vida prática está envolvida nas atividades ordinárias da vida cotidiana, sendo, portanto, utilitária. Já a atenção suplementar caracteriza um mergulho na duração, sendo evidenciada, sobretudo, na arte e na filosofia.

Henri Bergson distingue dois tipos de percepção. A primeira é voltada para interesses práticos e é assim definida:

Auxiliar da ação, ela isola, no conjunto da realidade, aquilo que nos interessa; mostra-nos menos as coisas do que o partido que delas podemos tirar. Antecipadamente as classifica, antecipadamente as etiqueta; mal olhamos o objeto, basta-nos saber a que categoria ele pertence (BERGSON, 2006a, p. 158).

A segunda é descrita como a percepção do artista: "Quando olham para alguma coisa, vêem-na por ela mesma, e não mais para eles; percebem por perceber – por nada, pelo prazer" (BERGSON, 2006a, p. 158). Por esse desprendimento dos interesses do eu, possuem "uma visão mais direta da realidade" (BERGSON, 2006a, p. 159).

Segundo Bergson (2006a), é por um deslocamento da atenção que o espírito se distancia dos interesses que limitam a percepção para então chegar à sua ampliação. Denomina conversão o movimento de transformação da atenção funcional na atenção suplementar. Adverte ainda que habitualmente predomina a atenção funcional, mas existem episódios que concorrem para a dita conversão. A conversão brusca da atenção é narrada pelos afogados, que veem, em poucos segundos, sua memória desfilar inteira. A morte iminente ou emoções fortes também operam a conversão da atenção, mas pequenas conversões são relativamente frequentes na experiência de cada um de nós. A experiência com a arte provoca, muitas vezes, a inversão do fluxo cognitivo habitual, concorrendo para o alargamento da percepção.

Bergson (2006a, p. 160) afirma ainda que essa atenção suplementar pode ser cultivada e educada. A educação da atenção consiste, na maior parte das vezes, em "retirar seus antolhos, em desabitua-la do encolhimento que as exigências da vida lhe impõem".

Na mesma época, embora num outro contexto, Freud (1969) estabelece o conceito de atenção flutuante, destacando-a como aquela a ser exercida pelo analista no *setting* clínico, posto que necessária à escuta sintonizada com as associações inconscientes trazidas pelo paciente. Freud aponta que a mais importante recomendação ao futuro analista consiste em não dirigir a atenção para algo específico e em manter a atenção "uniformemente suspensa".

Argumenta que o grande perigo da escuta clínica é a seleção do material trazido pelo paciente, operada com base em expectativas e inclinações, tanto de natureza pessoal quanto teórica. Por meio da seleção, fixa-se um ponto com clareza particular e se negligenciam outros. A indesejável seleção envolve uma atenção consciente e deliberadamente concentrada. No entanto, Freud (1969, p. 150) observa com precisão que "ao efetuar a seleção e seguir suas expectativas, estará arriscado a nunca descobrir nada além do que já sabe; e, se seguir as inclinações, certamente falsificará o que possa perceber".

Para Freud a atenção consciente e voluntária é o grande obstáculo à descoberta. Por sua vez, recomenda a utilização de uma atenção em que a seleção se encontra inicialmente suspensa, cuja definição é "prestar igual atenção a tudo". Essa atenção aberta, sem focalização específica, permite a captação não apenas dos elementos que formam um texto coerente e

à disposição da consciência do analista, mas também do material "desconexo e em desordem caótica". Em seu sentido mais conhecido, a atenção flutuante é a regra técnica que, do lado do analista, corresponde à regra de associação livre da parte do analisando, permitindo a comunicação de inconsciente a inconsciente.

O uso da atenção flutuante significa que, durante a sessão, a atenção do analista fica aparentemente adormecida, até que subitamente emerge no discurso do analisando a fala inusitada do inconsciente. Em seu caráter desconexo ou fragmentado, ela desperta a atenção do analista. Mesmo que não seja capaz de compreendê-la, o analista lança tais fragmentos para sua própria memória inconsciente até que, mais à frente, eles possam vir a compor com outros e ganhar algum sentido.

Falando de um inconsciente receptor, a ênfase do texto freudiano recai na atenção auditiva. A contribuição do conceito de atenção flutuante para a discussão da atenção na experiência estética é a ênfase na suspensão de inclinações e expectativas do eu, que operariam uma seleção prévia, levando a um predomínio da reconhecimento e consequente obturação dos elementos de surpresa no observado.

Voltando ao problema que nos concerne, a atenção na experiência estética, proponho que ela seja entendida a partir da noção de conversão. O que quero dizer com conversão da atenção?

Em geral, quando percebemos uma obra de arte, ocorre que algo se destaca e ganha relevo no conjunto, em princípio homogêneo, de elementos observados. Em princípio, o relevo de tal elemento não resulta da inclinação ou deliberação do percebedor, não sendo, portanto, de natureza subjetiva. Também não é um mero estímulo que se traduz num reconhecimento automático. Algo acontece e exige atenção. O que atrai e convoca o pouso da atenção não é algo da ordem da reconhecimento. Ao contrário, o ambiente perceptivo traz algo que evidencia uma incongruência com a reconhecimento. Muitas vezes, o que se destaca não é uma figura, mas uma rugosidade, um elemento heterogêneo. Trata-se aqui de uma rugosidade de origem exógena, pois o elemento perturbador provém do ambiente.

Segundo a distinção estabelecida por Suely Rolnik (2006), a subjetividade é afetada pelo mundo em sua dimensão de matéria-força, e não na dimensão de matéria-forma. A atenção é tocada nesse nível – das forças, da dinâmica, das intensidades, dos ritmos –, havendo um acionamento no nível das sensações, e não no nível da reconhecimento ou representação de objetos. O gesto de pouso da atenção indica uma parada. Um novo território se forma, o campo de observação se reconfigura. Dizemos que a atenção muda de qualidade, há a conversão numa atenção diferente.

O problema da mudança na qualidade da atenção é discutido por Depraz, Varela e Vermersch (2003, 2006). A inspiração é o método da *epoché* ou método da redução fenomenológica, formulado por E. Husserl. Os autores sublinham que em geral encontramos dificuldade em efetivar a redução, que envolve a suspensão da atitude natural, ou seja, a colocação

entre parênteses dos juízos sobre o mundo. Não é simples colocar entre parênteses o juízo. Procurando torná-lo um método concreto, os autores propõem o ciclo básico da redução, formado por três gestos ou atos: suspensão, redireção e deixar-vir (*letting-go*).

A suspensão da atitude natural de juízo é o primeiro gesto e pode ser desencadeada por um acontecimento especial, que interrompe o fluxo cognitivo habitual, como é o caso da surpresa estética. A experiência estética surpreende pela beleza ou pelo estranhamento, mas sempre por seu caráter de enigma, que mobiliza a atenção e desativa a atitude recognitiva natural. Ela instala um estado de exceção. A suspensão pode ser aí entendida tanto como uma interrupção do fluxo cognitivo quanto como suspensão no tempo. Os dois outros atos do ciclo básico tocam ainda mais diretamente no problema da atenção.

O segundo gesto, que ocorre com base no ato de suspensão, é a redireção. A atenção é redirecionada do exterior – para onde ela é habitualmente voltada – para o interior. A atenção a si é então o segundo ato do ciclo básico. No caso da experiência estética, o encontro com a obra de arte instala uma relação consigo já marcada pela suspensão da tendência recognitiva. Quando a atenção sofre essa dobra do exterior para o interior, não aciona um processo de consciência de si nem de reflexão. Tendo em vista que o ato já ocorre sob suspensão, a relação consigo não dá lugar a lembranças pessoais, pensamentos ou preocupações. Ao contrário, esse recolhimento pode ser dito um movimento de saída de si. Trata-se de um tempo de reverberações afetivas, de ressonâncias das forças captadas na experiência estética. As forças e os afetos que a obra traz consigo e oferece ao percebedor funcionam como dados exteriores e objetivos.

O terceiro gesto cognitivo consiste numa mudança da qualidade da atenção. É o deixa-vir (em inglês *letting-go*, em francês *lâcher-prise*). A atenção que busca é transmutada em atenção que encontra, que acolhe os elementos afetivos que foram mobilizados. Componentes e vetores pertencentes a um plano pré-egoico e pré-reflexivo se conectam e ressoam junto com componentes e vetores objetivos da obra, criando um plano comum de alteridade. A alteridade em mim, que me habita, é especialmente percebida pela atenção a si que o agenciamento com a obra possibilita. Eis aí o cerne do problema da articulação entre arte, cognição inventiva e produção de subjetividade. Voltarei a ele mais à frente.

Essa segunda qualidade da atenção – a atenção que encontra – é caracterizada por uma concentração aberta, destituída de intencionalidade e de foco. Para explicar essa forma pouco investigada da atenção – que é ao mesmo tempo concentrada e sem foco –, Varela dá o exemplo da visão estereoscópica, quando nos esforçamos para ver uma figura em 3D emergir de um fundo de formas indefinidas. Para que a emergência da figura ocorra, é preciso olhar sem ver. Poderia tratar-se também de escutar sem ouvir, mas sempre de deixar-vir algo que não é visado pela consciência intencional. Ao final, ocorre a emergência intuitiva e explícita da forma. Vale ressaltar que os três gestos citados não seguem uma ordem linear e sequencial. Cada gesto ultrapassa, ao mesmo tempo que conserva, o anterior. Sendo assim,

eles devem ser entendidos como fazendo parte de um ciclo, se entrelaçando e operando um movimento circular.

Cabe insistir que há uma notável modificação da atenção quando a cognição é colocada em suspensão. Redirecionada para o interior, a atenção não acessa representações e não funciona no registro do eu: eu penso, eu sei etc. Na ausência de preenchimento imediato, a atenção atravessa um vazio, um intervalo temporal que se revela como espera. Essa espera é considerada como o maior obstáculo para que a redução se cumpra, pois é necessário que a atenção aberta seja sustentada para acolher aquilo que, vindo seja de si, seja da obra, revela a dimensão de virtualidade do si e do mundo.

Por sua vez, se acessamos o lado de dentro da experiência e o acolhimento de algo dessa natureza se dá, a atenção coloca-nos em contato com uma distância íntima, algo que nos habita, mas que não é do conhecimento nem está sob o controle do eu (KASTRUP, 2008). Nesse caso, as práticas de suspensão, como é o caso da experiência estética, são práticas de presença a si onde a atenção acessa o fundo processual e inventivo da cognição. Não se trata de um processo natural nem espontâneo, mas que deve ser cultivado. Nesse caso, há que haver uma aprendizagem da atenção.

Podemos dizer, com Francisco Varela, que a atenção é como um músculo que se exercita. Por seu estatuto de fundo de flutuação da cognição, ela é flexível e modulável. Sempre é possível exercitá-la, o que pode se dar de modo voluntário e interessado (quando uma pessoa decide aprender a tocar um instrumento, por exemplo), ou forçado por um acontecimento que nos atinge de modo inusitado e inesperado (como ocorre quando alguém perde a visão). Podemos abordar ambos os casos com os instrumentos conceituais que acabamos de apresentar.

De que aprendizagem da atenção se trata aqui? Se respondermos sem pensar, ocorre-nos apenas a questão da redireção da atenção. É preciso, em ambos os casos, cultivar a audição. No caso da perda da visão, trata-se também de cultivar, sobretudo, o tato, pois é ele que melhor substitui a visão na percepção de formas. É a percepção háptica, ou seja, o tato ativo e exploratório que constrói, combinado a elementos verbais, o conhecimento dos objetos, as imagens mentais, os mapas cognitivos e todo um *Unwelt*. A redireção é um gesto da atenção funcional, necessária à vida prática.

Mas é preciso ressaltar – e isso é muito importante na nossa discussão – que há ainda, tanto na aprendizagem de um instrumento musical quanto na aprendizagem de alguém que se torna cego, a necessidade do cultivo de uma atenção que ultrapassa a funcionalidade e remete à cognição inventiva. Trata-se, como já vimos, da atenção dotada de outra qualidade, que definimos como uma atenção concentrada e aberta ao encontro no plano de virtualidades. Ela não é exclusiva da visão, mas é uma possibilidade de todos os sentidos.

Os estudos cognitivos tendem a ressaltar as distinções entre a visão e o tato. Enquanto a visão possui o caráter de totalidade, é instantânea e distal, o tato é uma percepção por

fragmentos, mobilizando a memória de trabalho e sendo construída pedaço por pedaço, pelo contato direto (HATWELL, 2003; HATWELL; STRERI; GENTAZ, 2000).

Essas distinções são básicas, embora existam controvérsias quanto à sua adequação. No campo da percepção estética, Arnheim (1989, 1990) afirma que a arte envolve, sobretudo, o caráter dinâmico e expressivo da forma. A crença de que não haveria uma percepção estética tátil decorre, segundo Arnheim, de uma interpretação equivocada tanto do tato quanto da visão. A percepção háptica é capaz de criar a imagem do todo mediante sucessivos atos de fixação.

É certo que, no caso da visão, a presença constante do campo perceptivo facilita em muito a síntese das fixações e a percepção da totalidade. Mas a síntese em nível perceptivo é característica de todas as modalidades perceptivas. A visão também não processa todos os seus componentes num único ato. Por sua vez, a exploração tátil com as duas mãos funciona como uma espécie de orquestra de estímulos táteis, produzindo uma simultaneidade sem equivalente na visão. Uma pessoa cega pode apreender a frente e as costas de um objeto, ou o côncavo e o convexo, os movimentos graduais ou súbitos de uma forma e forças de expansão e contração numa única apreensão, integrados num único percepto.

A fecundidade da noção de percepção háptica, como percepção de fragmentos e por contato direto, levou à interrogação de se ela seria restrita ao tato. Trazendo a discussão para o campo da arte, Deleuze (1981) propôs que a distinção mais importante não é entre os diferentes sentidos, mas entre o funcionamento óptico e o funcionamento háptico da percepção. A percepção óptica se caracteriza pela organização do campo em figura e fundo. A segregação autóctone faz que a forma salte do fundo, o que instala uma hierarquia, uma profundidade no campo. Além do dualismo figura-fundo, faz parte da percepção óptica a organização cognitiva no dualismo sujeito-objeto, que configura uma visão distanciada, característica da representação. O óptico não remete apenas ao domínio visual, embora seja aí dominante.

Já a percepção háptica é uma visão próxima, em que não vigora a organização figura-fundo. Os componentes se conectam lado a lado, localizando-se num mesmo plano igualmente próximo. Além da mão, o olho tateia, explora, rastreia, o mesmo podendo ocorrer com o ouvido ou outro órgão. De todo modo, a distinção mais importante aqui é entre percepção háptica e percepção óptica, e não entre os diferentes sentidos, com a visão, a audição e o tato. Para Deleuze (1981), o movimento da percepção háptica se aproxima mais da exploração de uma ameba do que do deslocamento de um corpo no espaço. O movimento da ameba é regido por sensações diretas, por ações de forças invisíveis como pressão, estiramento, dilatação e contração. Não é o movimento que explica a sensação, mas, ao contrário, é a elasticidade da sensação que explica o movimento (DELEUZE, 1981, p. 30).

A especificidade da percepção háptica é que ela pode não vir a produzir uma representação, e sim uma experiência direta, que pode concorrer para a inventividade da cognição

(KASTRUP, 2007). Deleuze aponta a importância do rastreio próximo e da percepção de fragmentos. Tais características não constituem um limite do tato, mas uma possibilidade e mesmo uma potência, que pode ser desempenhada por outros sentidos, incluindo a visão. Todo sentido possui uma virtualidade háptica que pode ser exercitada. A experiência estética marca aí seu papel nos processos de produção de subjetividade.

Em suma, o exame cuidadoso e atualizado do funcionamento da atenção revela que ela não é um processo único e homogêneo. O prestar atenção é apenas um dos atos de um processo complexo, que inclui modulações da cognição e da própria subjetividade. Como Bergson (2006a, 2006b) apontou, o funcionamento da atenção na experiência estética envolve uma duração, uma espessura temporal da experiência. Como sublinha a fenomenologia, ela envolve também a suspensão, a redireção e a conversão com mudança da qualidade da atenção. Daí resulta uma concentração sem foco e uma abertura ao encontro com a dimensão virtual. A subjetividade contemporânea não sofre de falta de foco, mas antes de excesso de focalização. Mas a focalização, por si só, é estéril para a invenção.

A dificuldade de concentração que caracteriza as formas cognitivas predominantes nos dias atuais parece requerer estratégias metodológicas consistentes e inventivas, que escapem da ditadura dos medicamentos e das receitas oferecidas pela maior parte das terapias cognitivas. A experiência com a arte parece indicar um caminho para atualizações da atenção distintas da hiperatenção, sem ter como objetivo reforçar a capacidade de prestar atenção a tarefas predefinidas.

O cultivo da atenção na experiência estética consiste em recompor, reativar, reinventar um regime de ritmo atencional, que funciona como o ritmo da respiração, alternando tensão e distensão. A suspensão que, como dissemos, pode ser desencadeada pela experiência com a arte, prepara a atenção para o encontro com a virtualidade que nos habita, que é fundamental para a bifurcação dos regimes cognitivos existentes e sua reinvenção. Sob suspensão, e passando por esse tipo de atenção a si, a cognição opera num nível zero de intencionalidade, acionando uma concentração sem foco e aberta ao presente. O ritmo atencional revela aí sua dimensão paradoxal: esforçar-se para soltar, fechar para abrir, concentrar para deixar-*vir*.

The attention on the aesthetic experience: cognition, art and production of subjectivity

Abstract – This text aims at discussing the functioning of attention within aesthetic experience, basing itself on the works of James, Bergson, Freud, Depraz, Vermersch and Varela's pragmatic phenomenology. By means of this theoretical path, light is shed on the transformation power which art has: for the artist, as well as for the perceiver. The text ponders that the aesthetical experience has two sides: one where attention is focussed towards the

exterior and another where attention is focussed towards the inside, in a kind of attention to oneself. In this case, attention has a special feature, able to reach the dimension of virtuality of the world, as well as of its subjectivity. In this sense, attention plays a major role in the inventive cognition and in the processes of producing subjectivity.

Keywords: attention, aesthetical experience, art, inventive cognition, production of subjectivity.

REFERÊNCIAS

ARNHEIM, R. *Intuição e intelecto na arte*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1989.

ARNHEIM, R. Perceptual aspects of art of the blind. *Journal of Aesthetic Education*, v. 24, p. 57-75, 1990.

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

BERGSON, H. O pensamento e o movente. In: BERGSON, H. *O pensamento e o movente: ensaios e conferências*. São Paulo: Martins Fontes, 2006b. Introdução.

CRARY, J. *Suspensions of perception*. Cambridge, London: MIT Press, 2001.

DELEUZE, G. *Francis Bacon: logique de la sensation*. Paris: De la Différence, 1981. 2 v.

DELEUZE, G. *Conversações*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DEPRAZ, N.; VARELA, F.; VERMERSCH, P. *On becoming aware: a pragmatic of experiencing*. Philadelphia, Amsterdam: Benjamin Publishing, 2003.

DEPRAZ, N.; VARELA, F.; VERMERSCH, P. A redução à prova da experiência. *Arquivos Brasileiros de Psicologia*, v. 58, n. 1, 2006. Disponível em: <<http://www.psicologia.ufrj.br/adp/>>. Acesso em: 5 jan. 2007.

FREUD, S. Recomendações aos médicos que exercem a psicanálise. In: FREUD, S. *O caso Schreber, artigos sobre técnica e outros trabalhos*. Obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1969. v. XII.

GUATTARI, F. Da produção da subjetividade. In: PARENTE, A. *Imagem máquina: a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

HATWELL, Y. *Psychologie cognitive de la cécité précoce*. Paris: Dunod, 2003.

HATWELL, Y.; STRERI, A.; GENTAZ, E. (Org.). *Toucher pour connaître*. Paris: PUF, 2000.

JAMES, W. *Princípios de psicologia*. Buenos Aires: Corrientes, 1945.

KASTRUP, V. *A invenção de si e do mundo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

KASTRUP, V. O lado de dentro da experiência: atenção a si mesmo e produção de subjetividade numa oficina de cerâmica para pessoas com deficiência visual adquirida. *Psicologia: ciência e profissão*, v. 28, p. 186-199, 2008.

ROLNIK, S. *Cartografia sentimental*. Porto Alegre: Sulina, Editora da UFRGS, 2006.

VERMERSCH, P. La prise en compte de la dynamique attentionnelle: éléments théoriques. *Expliciter*, v. 43, p. 27-39, janv. 2002a.

VERMERSCH, P. L'attention entre phénoménologie et sciences expérimentales: éléments de rapprochement. *Expliciter*, v. 44, p. 14-43, mars 2002b.