



Alberto Freire de Carvalho Olivieri

Professor do Mestrado em Artes Visuais
da Escola de Belas Artes - EBA/UFBA
Coordenador de Atelier II da FAUFBA
Pós Doutor pela Universidade de Paris 8
(Arte das Imagens e Arte Contemporânea)

O CORPO E A LINGUAGEM

O corpo no seu mutismo se apresenta em estado nebuloso quando o indagamos à compreensão. Pedimos esclarecimentos ao mesmo pelo mesmo, numa neutralidade impossível, pois é significativo ao simultâneo do significado, onde o segundo se esconde no primeiro, criando esfinges. A dualidade entre a matéria e o espírito que constitui o corpo que persiste inalterada, e não podemos identificar limites nem passagens, só abismos. O corpo não poderia ser considerado um objeto, pois não podemos nos afastar do mesmo para vê-lo à distância, no entanto a perna ou braço do outro são percebidos com maior similitude à nossa quando ao olhar. Ao tocar a nossa perna a proximidade corporal é instantânea através de uma percepção mútua e simultânea, diferente de tocar na perna do outro. O corpo é identificado pelo pensamento, no entanto ele está sujeito a manifestações voluntárias e involuntárias. Esses gestos involuntários não podem ser considerados como não humanos. O embrião humano no estado de “gástrula” não passa de uma “vesícula”, um saco a três folhas, constituído do endoderma, mesoderma do ectoderma, que ao mesmo tempo serão formadores da pele que se dobrará nos órgãos dos sentidos e o cérebro. O endoderma é a mais interna das três camadas germinativas primárias do embrião,

da qual derivam o epitélio da faringe e o resto do tubo digestivo, a bexiga, a uretra. etc. O ectoderma é a mais externa das camadas e da qual derivam a epiderme, as unhas, os pelos, o sistema nervoso, os órgãos externos dos sentidos e a membrana mucosa da boca e do anus¹. O mesoderma gera o sangue, os tecidos e músculos. Essa noção vesicular do embrião nos remete à membrana, lugar oco de origem profunda do abrigo ancestral do ser humano, colocando em evidência a primazia do sentido epidérmico e táctil da sensibilidade humana. Esta gestualidade involuntária, de certas ações corporais parecem “extra-mentis” como não nos pertencessem em virtude de agirem com independência ao sistema sensorial consciente. no entanto, a membrana principal, esse palimpsesto local onde se escreve todo o advir de uma pessoa humana, o gérmen da formação do corpo, nos permite supor que esses “movimentos”, ou ações fenomenológicas inconscientes que ocorrem em torno da nossa pessoa corporal fogem ao nosso domínio, no entanto essas manifestações nos permitem supor que são ocorrências involuntárias que estão se reportando a esse lugar arcaicamente implantado no corpo, longe das percepções do sistema nervoso central, justamente por ser esse último um



detalhe a *posteriori* da formação epidérmica do embrião. A epiderme se representa como um significativo eminentemente tátil. O tato é o sentido que se manifesta no corpo como antecessor de todos os outros sentidos. A distância surge mais propriamente do tato que do olhar. É o sentido da apreensão que nos fornece a distância²⁰. Esse dobramento epitélico parece se constituir num fractal de multiplicação de pães e que se reporta a um centro gerador que tem a vibração e ondas como meio receptor e emissor de linguagem. Como exemplo, vibrações eletromagnéticas de frequências cromáticas nos sensibilizam de forma camal nesta pele particular da retina como dobramento do epitélio inicial. A dobra formada por essas camadas embrionárias representa o início do ser que segundo Heidegger em antigo alemão “buan” habitar tem como fundamento etimológico o “bin” “sou” “ich bin” eu sou. “O modo segundo o qual somos homens sobre a terra é o Buan, o habitar”²¹. O ser se reporta à noção de habitação no mesmo sentido desse ser embrionário, palimpsesto onde está gravada nossa existência. A noção uterina do abrigo tem um referencial menos profundo que o leito

formado pelas camadas epidérmicas, membranas arquetípicas que se permitem serem o referencial assintótico primário da longínqua imagem corporal donde emana a noção dessa arquitetura. Essa noção assintótica desse dobramento das paredes epiteliais em direção ao homem, tem em sentido inverso o desdobramento do homem em busca de uma interiorização

partindo do exterior. “Uma imaginação da forma que não se produziria sozinha se não houvesse verdadeiras interioridades alhures”²². Nesse texto Gilles Deleuze, reinterpreta Leibniz, onde o desdobramento desses monemas nos levaria a uma afinidade ou aproximação onde o orgânico, torna-se no seu início propriamente inorgânico.



Vermeer

Essa imanência entre esses dois opostos no cenário da dobra na sua macro escala, tem no sentido assintótico origens comuns na desdobra. No entanto, o inorgânico se definiria na dobra, onde as pequenas partículas se juntariam em massas maiores para a definição do estado material enquanto que o orgânico se expandiria num desdobramento interno em direção a massas cada vez menores uma individuação interna. Esse desdobramento interno em busca da individuação não seria lugar de passagem para

o encontro da alma ou do espírito, uma vez que o espírito não é um estado. O espírito não tem significante cronotópico. Ele está entre o desdobramento ou a dobra, ou melhor, o espírito não se situa, ele é em um não lugar, por tratar-se de uma tendência “plasmática” que não se identifica num estado do cenário espacial. O espírito é o próprio criador do desdobramento ou da dobra, sem o qual essas relações não existiriam. “Sem dúvida, é o corpo orgânico que, assim, confere à matéria um interior graças ao qual o princípio da individuação se exerce sobre ela”²⁵.

Se o tato é um sentido que se manifesta no homem desde a fase epitelial do embrião, pois a epiderme é o lugar privilegiado da sintonia tátil dos sentidos, não há porque a noção ou o próprio sentido do ser em “ich bin”, eu sou, eu habito, não seja também reportada à conexão existente entre o embrião e o homem, dotando-o dessa noção vesicular ou oca da proteção do abrigo de forma pré-uterina, classificando esse oco como uma das noções inconscientes mais arcaicas do ser, do estado espacial e arquitetural, já que é o tato, a apreensão que cria a noção de distância, essência da imagem espacial. A fragilização da proteção epidérmica do ser humano ao longo da história leva-o, à procura do abrigo. A invocação do oco como cenário germinativo tem a pele como intercessor na comunicação com o exterior. Essa desdobra que realizamos em direção ao útero seqüencialmente até as três peles do embrião nos leva ao encontro de uma mensagem escrita nesse palimpsesto constituído por esse lugar, onde o oco, o espaço surge como noção de invólucro pela interioridade, onde o vazio se apresenta através das franjas formadas pela película que circunscribe o abrigo. Essa noção do oco, do espaço vazio limitado se apresenta como um arquétipo corporal que acompanha o arquiteto como elemento axiomático tanto no método de utilização de modelos como em outro método qualquer, identificando o vazio, o oco, o espaço percebido como essência da arquitetura.

Os movimentos involuntários do corpo estão ligados aos pensamentos inconscientes e muitos deles provêm de formas ancestrais que existiam na terra antes dos seres vertebrados. Esses seres respondem com o corpo aos estímulos externos em forma de tropismo. A linguagem corporal não é identificada através de gestos ou movimentos finalizados, mas, sobretudo nas articulações que unem as unidades de significação mínima (monemas). Também no processo da linguagem verbal, são as articulações que prestam significado à palavra e à frase. Essas unidades paradigmáticas têm sua gênese também no pensamento inconsciente. As unidades de significação mínima que habitam os movimentos corporais nós chamamos arquétipos corporais, cuja sintaxe foi estudada por Rudolf Laban, pioneiro da dança moderna. Essas unidades de significação mínima têm sua origem também na relação do útero, mãe e criança, formando as imagens inconscientes do corpo, estudadas por Françoise Dolto. Essa decifração da linguagem como estando composta por unidades indiferenciadas foi posta inicialmente por Freud, na observação do jogo da bobina, efetuado pelo seu neto, aos vinte meses. Esse conceito de unidades inconscientes de linguagem surge após a identificação por Freud do pensamento inconsciente. Nas artes visuais essas unidades são compostas por pré-imagens imprecisas que formam uma trama, cuja tendência de “vários sistemas espaciais à deriva” não se estabelecem numa geometria euclidiana que a mente infere, essa intuição sobre o espaço nasce da relação com o inconsciente, sendo prova que o processo criativo essencialmente se dá no inconsciente. As unidades de significação mínima são intuídas pela criança conforme Freud ilustrou. Para entendermos a gênese da linguagem no homem, devemos compreender primeiramente a noção do pensamento inconsciente. “A descontinuidade é a forma essencial onde nos aparece o inconsciente como fenômeno. Ora se essa descontinuidade tem esse caráter absoluto inaugural no



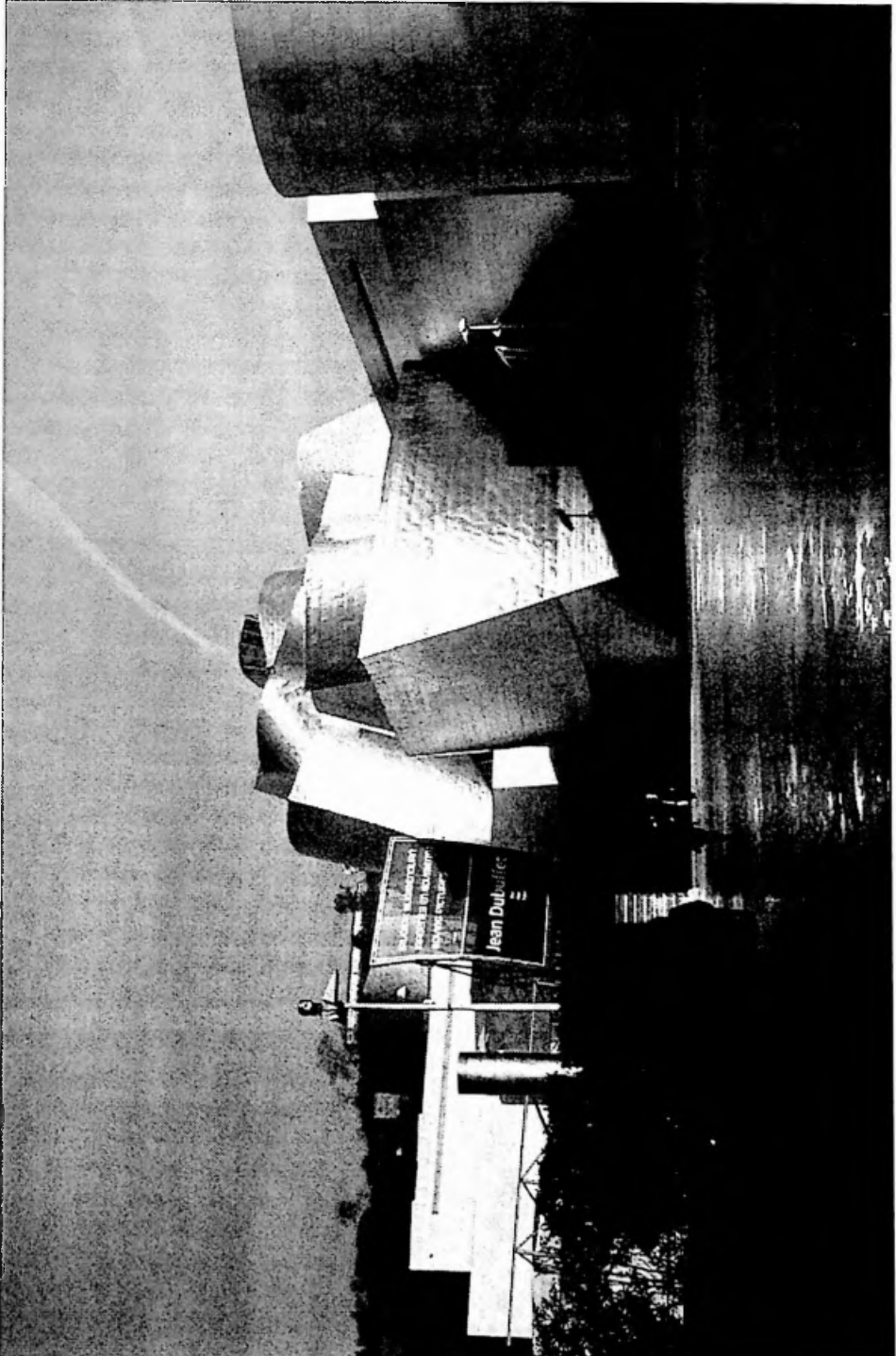
caminho da descoberta de Freud⁶. O que Freud identifica se reporta às categorias do tempo de Kant, a permanência, a simultaneidade e a seqüência. Sabemos hoje da inconsistência dessas categorias em virtude da relação espaço-tempo definida pela física moderna. É a descontinuidade temporal do pensamento denominado inconsciente que se manifesta nos sonhos que o torna diferente do pensamento consciente no real. O real se manifesta em três estágios de tempo, passado, presente e futuro. No sonho essa cronologia não se dá. O significante fundamental do real se processa na qualificação espaço temporal. Ao contrário no campo inconsciente, as relações entre as imagens se processam em descontinuidade, subtendendo-se para o inconsciente significantes diferenciados dos existentes no real. No corpo as experiências conscientes fazem parte da realidade cronotópica, onde o espaço-tempo é o fator primordial de modelação do espaço e da existência real. O espaço no consciente é causa dos fenômenos. No inconsciente, no entanto, as imagens espaciais representam-se através de efeitos, suponhamos em sinapses e transferências elétricas de íons. No consciente o espaço é causa e se apresenta como um fenômeno dado. No inconsciente o espaço se apresenta como efeito estando sua causa a depender de um significante até o momento desconhecido. Nesse sentido a criação só pode ocorrer em tese, através do inconsciente, pois o espaço não é dado e passa a se constituir de efeito, estando a sua causa mais ou menos livre para que situações diversificadas possam ser intuídas para fornecerem as condicionantes de causa, originadas de situações do acaso. O espaço sendo causa do consciente ele pode ser inferido numa geometria previsível e euclidiana. Nesse sentido, toda criação que surge no real, tem um caráter mimético. A mimese surge de uma desconstrução, de uma reconstrução e da repetição, “enquanto o homem o imita não ultrapassa os limites do natural⁷”. No entanto, algumas formas que já foram conscientes no homem são hoje parte do

inconsciente, como o tetraedro, forma piramidal dito por Jung.

No princípio Freudiano, a imitação pode também gerar uma transformação através da repetição, através do jogo repetido da bobina. O neto de Freud relacionou o desaparecimento e o aparecimento da mãe do seu campo visual, com o desaparecimento e o aparecimento da bobina que o mesmo puxava com uma linha. Esse fenômeno da compreensão do real na criança é concomitante à castração através da negação do peito. A criança passa a controlar a esfínter (diálogo com a mãe) a provar de outros alimentos e a compreender pela primeira vez, que não é o centro do mundo, mas que vive em um mundo recém descoberto. Para essa compreensão de mundo através do desaparecimento da mãe no cenário ótico, a criança inventou uma palavra em forte (D.A) e fraco (Da) passando a repetição a fazer a diferença. O mais importante dessa descoberta de Freud está no fato que esse fonema unidade de significação mínima foi inventado ou intuído pela criança. Essa intuição repetitiva demonstra que a linguagem tem origem no inconsciente, e que a repetição pode gerar a diferença, estando o começo da linguagem no inconsciente. Toda criação artística representa a criação de uma linguagem. Nesse sentido, criar significa intuir. A criação do espaço depende da estratégia intuitiva de um pretexto metafórico de um significante intuitivo que lhe seja causador de efeitos. -A criação pode surgir da desconstrução e da repetição, no entanto em tese a criação propriamente dita tem uma base intuitiva e surge no inconsciente.

Segundo H.Bergson, as propriedades vitais não são jamais realizadas mas sempre estão em vias de realização. Wittgenstein diz que a linguagem é um ‘traje’ que disfarça o pensamento e que a palavra é a forma mais sintética de um pensamento e, no entanto ela jamais seria capaz de definir totalmente um conceito⁸.

Voltando a Bergson: “As propriedades vitais’ são menos estados que tendências, e a reprodução depende da ausência do isolamento⁹”. Nesse sentido, sendo a palavra uma reunião de fonemas, e como os



Glery 01

fonemas têm sua gênese no inconsciente, toda palavra para continuar viva, necessita da condição de tendência e de transitoriedade. A palavra é um instrumento de linguagem onde seu início tem uma gênese fortemente intuitiva e a sua tendência germinativa lhe fornece uma condição de fenômeno vago.

Esses elementos vêm a reforçar as origens dos procedimentos criativos inseridos numa prática evidentemente intuitiva. A intuição é base fundamental para que haja transformação em qualquer fenômeno vital. Através dessas considerações observamos que todo tipo de linguagem está evidentemente em estado de transitoriedade e da ação, e vinculada ao pensamento inconsciente e a sua tangibilidade é impossível de ser verificada no real devido ao diacronismo e falta de simultaneidade, em relação aos nossos aparelhos sensores. Essa “realidade” velada só pode ser identificada através dos seus efeitos. A palavra é símbolo, o efeito é conceito, o fonema é símbolo, o sintagma é o efeito. Na metodologia do ensino, a mesma pode ser experimentada se intuída ou intuída se for primeiramente experimentada. “Muitos dos partidários mais significativos e influentes de Freud não se contentam com a constatação de uma dependência recíproca ou de uma influência entre os fins conscientes e os impulsos inconscientes na atividade espiritual, assim que afirmam ao contrário, que o inconsciente tem que libertar-se das cadeias da consciência para tomar-se criador”¹⁰. Segundo Ehrenzweig, o processo criador pode se dividir em três estágios:

1. um estado inicial, onde se projetam na obra partes fragmentadas:
2. a segunda fase inaugura o *scanning* inconsciente que integra a subestrutura da arte sem contudo cicatrizar necessariamente a fragmentação da Gestalt;
3. Na terceira fase, uma parte da subestrutura da obra é retomada no ego do artista num nível mental elevado.

Essa subestrutura indiferenciada aparece de forma caótica na análise consciente em forma angustiante, no entanto essa angústia nesta fase não tem o caráter persecuidor (paranóico-esquizoide) que existia na primeira fase da projeção fragmentada. Ela tende a ser depressiva e se acompanha de uma aceitação resignada da imperfeição e da esperança de uma integração futura¹¹. A geometria euclidiana é composta de representações estáveis identificadoras de situações arquetípicas óbvias fazendo parte da consciência coletiva em cenário da continuidade temporal do real. “Freud afirma que certas atitudes “anímicas” que eram conscientes no homem primitivo”, [...] no curso de sua transmissão hereditária foram convertendo-se paulatinamente em inconscientes. Apela para isso uma consciência da raça [...]. Freud não só afirma que a sociedade possui um super-ego como também o indivíduo aceita a existência de uma neurose da raça”¹². “Quando o sujeito não pode decidir por ele mesmo o objeto do seu desejo, ele se apóia sobre o desejo do outro. E ele transforma automaticamente o desejo modelo em um desejo que se opõe ao seu”¹³. O entendimento desse desejo último se refere ao desejo coletivo imposto pelo consciente, se tratando de uma forma fácil, já estabelecida pela obviosidade do real. Essa repetição, no entanto, não é desprovida de valor estético, uma vez que existem valores repetitivos da sensibilidade, que estão postos na gênese arcaica do aprendizado do período



Gbery 02

chamado *"in útero"*, onde se pode observar os efeitos repetitivos do pulsar dos dois corações transmitindo já conhecimento auditivo do ritmo, bem como após a castração umbilical, os movimentos de base do sugar e o de arremessar, representados pelo mamar e a defecação que representam ações repetitivas, representando a segunda uma das primeiras formas de linguagem no diálogo com a mãe após o controle do esfíncter. Esses elementos repetitivos da linguagem podem engendrar situações criativas sem limites, a exemplo das notas musicais no contexto da música, da geometria euclidiana no movimento construtivista e até mesmo nas formações rochosas ou biológicas onde a natureza faz uso de formas arquetípicas dos fractais, moldados numa repetição de séries,- "Assim, a imagem funcional anal do corpo de uma criança é primeiramente uma imagem de emissão expulsiva à origem em relação com a necessidade defecatória a que ele está submetido ressentindo passivamente, podendo ter sentido de linguagem com a mãe"¹⁴. O próprio corpo e o movimento rítmico do andar permite a possibilidade dos desvios do caminhar. A repetição integrada do "micro-automatismo" permite a intercessão de outras condutas, na própria fisiologia corporal. "Eu fiz a experiência com bons resultados através de marchas rítmicas acompanhadas de sons ritmos ao redor do meu atelier. Isso deve se assemelhar ao tipo de excitação obtida nas danças africanas"¹⁵. Essa interligação entre ritmos e repetições são conectados através de uma situação plasmática do corpo não propriamente num estado corporal, mas em circunstância tendencial. O corpo se encontra, na repetição, num pulsar inconsciente em caráter anímico repetitivo que contempla as divindades artísticas Apolo e Dionísio incitando-se mutuamente na visão Nietzscheana. A sua inconsciência não está sobre o corpo. A inconsciência está funcionando num corpo em processo quase involuntário. De repente essa interligação entre tendências não poderia se processar num

cenário puramente mecânico, mas num estado plasmático entre esferas de energias tonais dos músculos, esse lugar de Anacrusa um "pré-significante (poético e rítmico) que predispõe o sujeito a se engajar na linguagem. Essa paleta de embreagem [...] um espaço de preparação essa visão da Anacrusa faz dela a inversão do gesto (mutação depressiva do tono) sem a qual nenhum movimento surgiria"¹⁶. Esse desvio de caminhar pode ter um caráter criativo à medida que a mudança tonal do movimento pode surgir de uma situação de uma tendência inconsciente e involuntária do corpo, semelhante ao estado de vigília, passando dum estado voluntário para uma frequência de tendências simbólicas, diferindo substancialmente do estado repetitivo inicial. O desvio do processo repetitivo é considerado por René Passeron, um desvio criativo integrando-se a um processo de produção criativa:

1. A obra criada pelo desvio imporá sua singularidade contra os empréstimos assimilados;
2. A obra criada pelo desvio será uma pessoa autônoma num conjunto diacrônico;
3. Ela comprometerá seu autor¹⁷.

"Ninguém pode criar ou realizar sem se preocupar com as atitudes do fazer no cenário do micro-automatismo da repetição integrada. Essa repetição está no coração da criação"¹⁸. No período moderno, a repetição dos atos mecanizados na indústria, levou os artistas a abominarem a repetição, recuando em outras formas de repetição em tipologias de escolas ou movimentos similares. Essa via de recusa da repetição levou a arte a uma espécie de obrigatoriedade de transposição de paradigmas. Cada obra em si deveria ser o seu próprio referencial de linguagem. Toda obra deveria ter características de uma obra prima. A obra prima, no entanto, não se distingue do seu realizador. Nesse sentido ela não pode se constituir somente em linguagem ou paradigma. Ela se refere a um momento social de produção artística; ela é uma obra de autor. "Se uma obra prima é uma prima obra, uma obra de ligação,



uma obra capital, ela é por extensão a obra de um chefe, de um mestre, o produto incomparável de um indivíduo que se distingue dos outros”¹⁹. A obra prima está mais enfiada num processo de reprodução incessante no conjunto da obra de autor que propriamente na chance de encontrar um objeto na eureka. Nesse sentido ela está mais sujeita a surgir de um desvio da reprodução que propriamente de uma descoberta. Ou seja, a obra prima surge do amadurecimento e do esgotamento do manuseio de significantes e da transfiguração do símbolo para um outro nível de linguagem, tomando-o uma esfinge, onde não importam as perguntas nem suscitam respostas, apenas elas dizem “eis-me aqui”, dizendo dessa forma pela primeira vez. Todos nós somos realizadores de uma obra prima, há, no entanto seres humanos que são capazes de realizar uma segunda obra-prima. Todos nós realizamos nossa primeira obra quando passamos a compreender o mundo como exterior a nós mesmos. O intuir criativo é dado ao homem, com o poder de criar, que Lacan chama de objeto (a). Não é a descoberta do símbolo que satisfaz ao homem denominá-lo. Segundo Lacan, é o jogo da linguagem, o jogo da descoberta que estartece e impregna a criança do prazer, de afeirir ao mundo o significado do seu desejo. “Eu vos darei mais tarde os fatos que sugerem que em certos momentos deste monólogo infantil imprudentemente qualificado de egocêntrico, são jogos propriamente sintáticos que se deve observar. Esses jogos relevam do campo que nós chamamos pré-conscientes, mas fazem se posso dizer, o leito da reserva inconsciente [...]. A sintaxe, bem verdade é pré-consciente. Mas o que escapa ao sujeito é que sua sintaxe está em relação com a reserva inconsciente”²⁰. Essa última afirmação de Lacan evidencia o inconsciente como fonte de reserva da linguagem, portanto o aprendizado criativo não pode estar calcado somente em estímulos encorajantes do conhecimento real. A geometria euclidiana, por exemplo, é um depositário fiel da realidade. Os estímulos do processo criativo estão no exercício da respiração,

segundo W. Reich, bem como no manuseio baseado nos movimentos corporais, quando se trata da manipulação de modelos, no discurso interminável com a materialidade de cada material, e, sobretudo no tratamento do símbolo onde se identifiquem três fases de entendimento. A intuição onde se dê vazão a estímulos do próprio corpo e ao mesmo tempo se permita à materialidade o fluir de estados e de tendências. A percepção não tendo ainda um caráter definitivo, mas que esse perceber surja de uma forma ainda esboçada como no croqui, onde as imagens estejam no limbo do pré-consciente. “Finalmente, a representação quando o fruidor entenda na obra um estado menos conflitante onde as suas partes estejam alinhavadas entre si, em vias de uma cicatrização”²¹. O gesto sem prosseguimento provoca e define o estado de consciência²¹.

A geometria representa um referencial espacial da qual não podemos nos abster. Ela possui uma encarnação psíquica, onde algumas formas já habitam o inconsciente, formando o que Freud chama de inconsciente da raça e que Jung identifica como inconsciente coletivo. Sabemos do mito da anaconda tratado por Jung como forma inconsciente coletiva, e que a Gestalt a considera na espiral como linha de boa continuidade. A pirâmide é uma forma geométrica já oculta no inconsciente, sendo tratada por Jung como um arquétipo coletivo²². Portanto, não podemos excluir totalmente a geometria cartesiana dos processos criativos. Trata-se, é verdade, de um espaço contagiado pelo real pela concupiscência do olhar que surge no imediato do “*speculum mundi*”. O tratamento criativo de sistemas geométricos surge da interlocução de intercessores metafóricos que possam criar desvios na geometria pré-concebida. Como esta geometria está embebida pela lógica do espaço e, no entanto ela surge do espaço-tempo, o próprio tempo pode ser acelerado ou retardado no interior da forma, para que o seu ritmo interior ou exterior possa originar uma nova forma. O manuseio do tempo pode ser realizado através de modificações estruturais da

materialidade, com intervenções na energia cinética como também através de mudanças nos componentes físicos e químicos, bem como no manuseio entre as partes. Essas intervenções no cenário espaço-temporal dos objetos restringem o pensamento que fala com a linguagem do olhar, como se as coisas fossem dadas por uma geometria conclusiva. O olhar apalpa as coisas, mas não se apropria. Existe na percepção de um fenômeno, o deslizamento do tátil para visual²³. “Veja como isso é duro”. Veja como isso cheira a rosa. Essa rosa tem o mesmo cheiro da outra e, portanto não é a mesma rosa. A visão identifica o lugar, o tato também o pode definir, já o cheiro é mais difícil de tornar significante topológico. É natural que à medida que nos aproximamos do mundo, o seu cheiro estará identificado ao lugar. O corpo se revela na sua intimidade com o mundo. No entanto existem divisões entre os sentidos que valorizam certas situações, como o alto e o baixo, o horizontal e o vertical, o perfume e o mau cheiro. A relação entre o corpo e o mundo se faz com maior ou menor intensidade a medida em que nos aproximamos. “A medida em que meu horizonte aumenta, as imagens que estão em volta se confundem sobre um

fundo mais uniforme até se tornam indiferenciadas. Quanto mais se encolhe esse horizonte mais facilmente eu posso tocar e mover o que está em torno²⁴”. O corpo vivo descreve o mundo em relação aos seus sistemas perceptivos. A ciência pode intervir no sistema perceptivo do homem através da introdução e indução de novos significantes. Na ciência tanto a presença da mensagem como a ausência dela, determinam um significante. As modificações das causas podem causar mudanças nos efeitos e sendo sabedores dos limites dos órgãos sensoriais, até mesmo, dos limites do cérebro, a própria matemática é capaz de identificar situações inalcançáveis com o pensamento. A percepção do tempo, por exemplo, só é obtida através do aparecimento do espaço. A variabilidade do tempo não nos é possível compreender, pois fere a lógica espacial que fundamenta o cogito no real. Nós não temos sensores que possam identificar fenômenos inconscientes no real.

O Embrião palimpsesto da linguagem do Corpo

A passagem entre os sentidos se dá em campo não consciente, como forma de anacrusa. Esses sentidos estão postos no

embrião humano e transmitem ao corpo e ainda persistem sem acontecer no cérebro, a exemplo da “Morfogenia dinâmica²⁵” fenômeno que permite que as ondas elétricas do coração aos dois meses do feto sejam iguais ao do homem adulto embora neste período não haja ainda controle nervoso do coração. “Se um embrião de três meses for submetido a uma estimulação tátil, obtém-se contrações definidas da mímica variável de um embrião a outro²⁶”.

A relação do corpo na linguagem da modelação não



Gbery 03



nos permite separá-lo da sua condição movente. Conforme já mencionamos, as mudanças dos percursos nos movimentos corporais se fazem através das variações tonais dos músculos, que vibram em consonância com a respiração, cadenciados pelo “espírito” do diafragma, condicionado pela anacrusa, que permite a passagem de um estado a outro através do acoplamento de tendências fibrosas, num desenvolver-se a si mesmo, “onde o sujeito se define por e como um movimento [...], se depressando onde crer e inventar eis o que faz o sujeito como sujeito”²⁷. A percepção, e posteriormente a representação dão como causa o percebido, no entanto o aspecto carnal do fenômeno interno e biológico que se passa no interior do sujeito, lhe é estranho e projetado para fora de si, tratando a exterioridade como uma ruptura em relação ao sujeito. Separação esta que realmente não acontece. O percebido externo é carnal. Essa interioridade movente que se expressa no sujeito não está completa na percepção da exterioridade. Me permito dizer que o sujeito cria uma completeza, através do permeio no estado de “anacrusa”, onde acrescenta algo que ultrapassa o fenômeno. “Entre as qualidades sensíveis e os poderes da natureza inferimos uma conexão que não é conhecida”²⁸. Esse desconhecimento dessa conexão ao nível mental se apresenta pela ausência de significantes. Mais uma vez a ancestralidade tátil, define esse sentido no embrião antes da formação do sistema nervoso, responsável pelo cogito, ela coloca a embreagem muscular como um lugar de fato percebido pelo corpo. Nos explica a sintaxe da dança que a condição movente do corpo está dada no campo tátil, sensações que muitas das vezes não ultrapassam esses limiares adormecidos do inconsciente. Essa ancestralidade tátil sensível das fibras, das membranas permite ao corpo as interseções e transferências entre esses lugares de passagem prescindindo do raciocínio para perceber, interagindo através do estado da anacrusa como forma de prescindir as diversas

tendências dos estados corporais que funcionam independentemente de uma vontade absoluta de um comando centralizado do cogito. Essa forma ancestral da linguagem corporal é dada em qualquer tipo de movimento dos elementos fibrosos do corpo. Seja através da fala, o paladar ou do odor bem como das cordas vocais, linguagem verbal que constrói o pensamento e a realização do cogito. Esse sistema de percepção tátil já bastante discutido é o sentido embrionário da percepção humana, tendo a anacrusa como lugar palimpsesto da linguagem criativa, pois é aí, que se dá a transição entre as esferas da consciência e do inconsciente, lugar considerado por Jung, Freud e Lacan, com assento na base do diafragma. Esse ser em movimento permite essa acoplagem, onde a invenção é possível, pois o sujeito tem o fenômeno impregnado em si em forma de signo, integrado a um sistema onde a condição precípua é o movente. A transformação é a razão da tendência vital. O sujeito pega daí a necessidade de inferir o fenômeno, percebido além dele já que o percebido está em ruptura, como exterior, formando apenas mais uma ilusão, pois o fenômeno percebido não está fora do corpo, ele é carne como já mencionamos. “Nesse sentido o sujeito reflete e se reflete: daquilo que o afeta em geral, ele extrai um poder independente do exercício atual [...]. Por isso tomam-se possíveis o artifício e a invenção [...]. É esta a dupla potência da subjetividade: crer e inventar; presumir os poderes secretos, supor poderes abstratos, distintos, criando normas ou regras gerais [...]. Crer e inferir de uma parte da natureza uma outra parte que não está dada. E inventar é distinguir poderes [...] totalidades que não estão dadas na natureza [...]. A construção do dado cede lugar à constituição do sujeito. O dado já não é dado a um sujeito; este se constitui no dado. Mas o que é o dado? É, diz Hume, o fluxo do sensível, uma coleção de impressões e de imagens, um conjunto de percepções. É o conjunto do que

aparece, o ser igual à aparência, é o movimento, a mudança [...]. Falar-se-á de imaginação, de espírito designando assim não uma faculdade, não um princípio de organização, mas um conjunto, uma tal coleção”²⁹.

Completa Deleuze que o empirismo parte da experiência internalizada de uma coleção de sentidos, onde tudo que é separável é discernível e tudo que é discernível é diferente, tendo a percepção como o dado fundamental. É impossível que algo percebido já não esteja contido previamente, retornando a Platão. Passa a experiência a ser uma sucessão onde o movente são idéias separadas que se diferenciam pela separação.

É interessante se ater à condição movente do sujeito, no sentido do seu acoplamento ao fenômeno dado, uma vez que sendo o movimento a condição precípua do corpo, onde o vir a ser é formador a cada “instante” de uma duração que pressiona sua existência pelo próprio tempo, a tendência da modificação do dado é intuída pela própria condição do movimento, trazendo ao estado de anacrusa, uma função de lugar transitório de passagem entre os diversos sentidos do corpo, permitindo a embreagem local espaço/temporal da invenção através do permeio projetado no que lhe é dado como suporte movente essência do próprio corpo. Esse palimpsesto formado pelo lugar da anacrusa nos permite uma referência ao próprio embrião, local onde está escrito, supondo-se que na embreagem da anacrusa formada por filigranas tácteis do corpo, (lugar plasmático entre o espírito e a matéria), está aí um “espaço” pedagógico de “leitura”. A ancestralidade táctil nos leva a supor o momento da anacrusa como “espaço” que transfere aos outros sentidos as condições da intuição criativa. Esse cômputo permite o cenário que condiciona os acasos naturais, onde o corpo se coloca como anti-natura onde a sua atividade intencional realiza uma acumulação de acasos anteriores que progrediram a sua própria condição humana, “onde esse acúmulo de acasos objetivam dialeticamente um salto qualitativo onde os

acasos que não são mais então que cruzamentos fortuitos de cadeias deterministas independentes”³⁰. Essa condição espaço temporal do sujeito como catalizador da transformação é evocada por Henri Bergson quando ele distingue os cenários dos seres vivos d’aqueles inorgânicos. “O ser vivo se conserva essencialmente ele dura justamente porque ele elabora sem cessar o novo e porque não existe elaboração sem pesquisa e não há busca sem apalpar. O tempo é essa excitação mesma onde ele não é nada. Suprima o vivo e o consciente, e você obterá, com efeito, um universo onde os estados sucessivos são teoricamente calculáveis previamente [...]. O simples bom senso responde: o tempo é o que impede que tudo seja dado de imediato. Ele retarda, ou melhor, é o retardamento. Ele deve ser elaboração. Não seria ele veículo da criação e da escolha. A existência do tempo não provaria que existe a indeterminação nas coisas”³¹. Bergson coloca a inteligência como adjacente à percepção imediata, (separando-a do pensamento ou do espírito) essa percepção seria o sentimento que teríamos de sermos criadores de nossas intenções, de nossas decisões de nossos atos, artistas e artesãos de nossas vidas figura original viva e imprevisível. A criação não somente é constatada como realidade, mas, sobretudo como meio perpétuo e contínuo de possibilidades. A experiência se apresenta como cenário que tem o suporte do tempo seqüencial. Menos de 70% das conexões do cérebro já estão prontas ao nascer. Durante o procedimento vários sentidos do sujeito estão integrados num sistema. É natural que a inferência surja em forma de síntese, e que essa leitura final surja de uma situação de passagem. “Como pode, no dado, constituir-se um sujeito tal que ultrapasse o dado? Sem dúvida, também o sujeito é dado, mas de outra maneira, em outro sentido. Esse sujeito que inventa e crê se constitui no dado de tal maneira que ele faz do próprio dado uma síntese, um sistema”³². Retomando Hume em Deleuze, sendo o dado um conjunto, uma coleção de imagens, fluxo do



sensível um conjunto de percepções, como se faria a síntese que permitiria a encruzilhada dos sentidos percebidos? As sensações tácteis se compatibilizam no estado de anacrusa. A ancestralidade do tato nos faz crer que é através desse “lugar” do anacrusa onde os sentidos se integram. O tato se mostra capaz de abraçar na quase simultaneidade as partes de um objeto ao momento do olhar. “Demócrito que reduz os outros sentidos ao tato, Aristóteles insiste que o tato e o gosto se inserem nas leis gerais dos sentidos, onde percebemos as coisas através de um meio sendo a carne um intermediário do tato, e não seu órgão último, sendo a essência do corpo a sua tangibilidade, e se o pensamento fosse tanto um assunto de pele quanto do cérebro”³³.

O eu se constitui primeiro pela experiência tátil e assim Anzieu se refere ao eu-pele como desígnio da figuração do eu criança. Na fase precoce do seu desenvolvimento, onde quatro funções interferem: etológicas, grupais, projetivas e dermatológicas. As primeiras evidenciam a pulsão de se reunir e do pegar contíguas às sexuais e da auto conservação. A reunião do corpo com o outro é veículo de construção de significantes fundamentais da construção da ruptura do sujeito, pela diferenciação na formação do “eu-corpo do qual se dissociará o eu-psíquico”³⁴. A necessidade do reagrupamento dos cultos e das danças e das artes corporais funcionam como uma psicoterapia, onde os vazios dos espaços se mostram indesejáveis. A construção dos lugares na concepção de Heidegger tem sua origem nessa pulsão epidérmica do acoplamento tátil, onde o “eu-sou” etimologicamente tem origem no “eu-habito” onde estaria posto o arquétipo envelopante e da penetração “referenciando-nos aos trabalhos dos americanos Fischer e Cleveland que supõe a noção do limite mais ou menos frágil do corpo, no tempo em que é suporte de comunicação, em suprimento do psíquico, elemento envelopante e parte excitativa bem como formadora da individual-

idade do “ser único” e elemento de interligação dos sentidos, prepara o auto-erotismo e estimulante do tônus senso motor, sendo reflexo da escritura original. A pele é o primeiro órgão de trocas significantes: são fundo ecorítmicos, ecodérmicos e ecotáteis”³⁵.

“A diversidade sensorial seria explicada pela (aisthesis Koine). A alma 11/, 1, 425 para evitar que um dos cinco sentidos não se torne modelo de todos”³⁶. Esse lugar ou estado indicado por Aristóteles tem como contigüidade o exemplo da anacrusa destacada como cenário cômputo da passagem entre os movimentos do corpo, que se compatibilizariam de forma “plasmática” sincrética num estado pré-consciente. As qualidades táteis não são como as outras, são constitutivas da própria pluralidade onde o tato subsiste sem os outros sentidos, porém esses outros sucumbem sem o tato. Esse privilégio tátil nos leva a reforçá-lo como sentido pedagógico que ensina aos outros sentidos o seu conhecimento, reservando-o como sentido primário que surge do próprio embrião, não necessitando necessariamente que seja comandado ou dependente do sistema nervoso central. Essa ação periférica do tato o faz predominante como sentido intercessor e intermediário. Esse cenário unificante que engloba as diversidades sensoriais por um senso comum, evitando uma primazia de um modelo sensível. Esse artifício sensorial não pode ser pensado no real. Ele somente é entrevisto e adivinhado, como num estado pré-consciente ou de “vigília”.

A interseção do tato com os outros sentidos que se processa na periferia do sistema central da percepção se apresenta na sintaxe da dança como lugar da anacrusa, espaço de passagem do tônus muscular. Supomos que esse fenômeno se dê antecipadamente ao sistema central, se reportando à condição da sensibilidade das peles embrionárias. Tínhamos aí por contigüidade o mesmo fenômeno no olhar, pois o olhar é carne, a indicação, de que os símbolos que

atuam nas imagens visuais podem ficar latentes nos ícones produzidos pela própria cultura em cada época, possuindo ou não significações para a própria cultura que o produziu conforme nos diz T. Todorov a respeito da pintura Holandesa do séc XVII, os elogios ou as censuras que se expressam nas imagens podem ser inconscientes e assim podem continuar latentes para uma interpretação a posteriori. Essas imagens inconscientes formam uma topografia profunda no interior do quadro, representando um enigma podendo se fixar de forma involuntária pelo próprio pintor. Os arquétipos corporais existentes na Gestalt do quadro podem criar em direção contrária como já vimos, uma topografia que chega ao olhar de forma antecipada. Essas manifestações inconscientes se expressam involuntariamente seja na profundidade ou na topografia que se descola da superfície, quando são sintagmalizadas. São costuradas por contigüidade através dessa “membrana” em forma de anacrusa. Essa “membrana” se é assim que podemos falar se estabelece’ como elo entre o tempo do quadro e o tempo atual, atingindo o observador de forma contemporaneizada. As observações que sejam feitas através do sistema consciente estarão sempre referenciadas a cada presente. Esses “presentes”, o presente do passado e o presente do momento atual. O atual é percebido de forma consciente, não se interpenetra com o outro. Já os arquétipos e imagens inconscientes estão mais afeitos ao sujeito que à cultura cotidiana, sendo atemporais e diacrônicas. As percepções conscientes estão mais integradas ao sistema da cultura de cada época e são cronológicas. Podemos então considerar, que os elementos simbólicos postos no conjunto de uma imagem podem ter sido colocados involuntariamente, pois que uma das particularidades do símbolo é a sua camuflagem. Esse desconhecimento da simbologia da imagem pode afetar não somente o pintor como o espectador. “A supor mesmo que

esse outro sentido das pinturas tenha ficado inacessível aos pintores e aos espectadores neolandeses do século XVII. Isto não prova que esses elementos não existam nem que os mesmos tenham sido acrescentados pelos espectadores modernos, que ignoram os significados verdadeiros dos quadros. De outra maneira por uma releitura moderna, não teria em si nada de escandaloso, mas testemunharia ao contrário que os quadros pintados há trezentos e cinquenta anos não estão mortos, não é abusivo de se pensar que essa outra interpretação da pintura poderia se encontrar os contemporâneos mesmo se eles não fossem capazes de formular as palavras. O sentido codificado pelas alegorias disseminadas no quadro não possui a palavra final, trata-se de um ponto de partida mais que uma conclusão, prevalecendo a compreensão do conjunto do quadro que das suas partes isoladas”³⁷.

O quadro de Johannes Vermeer “A Mulher do Brinco de Pérola”,³⁸ reflete elementos simbólicos do próprio quadro, cuja sensualidade é trabalhada no filme realizado em torno dessa pintura, cuja imagem retratada no filme, a condição do olhar do próprio mestre cria um buraco na percepção onde o centro do olhar, olhos nos olhos, nos faz voyeur. A mulher é desnudada com o mesmo olhar através dos olhos do mestre. O olhar nos olhos nos retira do mundo, o sujeito passa a nadificar-se, sendo conduzido pelo olhar do outro. “Eu não vejo que de um ponto, mas na minha existência eu sou visível de todos os lugares”³⁹. Justamente está aí um ponto de passagem onde um sujeito se transfere ao outro sujeito tendo como veículo essa passagem de uma anacrusa em contigüidade, onde a narrativa se utiliza desse ponto arquetípico simbólico, onde nosso corpo se encarna no corpo do outro através do olhar, onde dentro do princípio Freudiano que “mostra que toda função psíquica se desenvolve apoiada sobre uma função corporal, enquanto ela transpõe esse funcionamento sobre o plano mental”.



O olhar retoma através da embreagem da anacrusa esse lugar arcaico pelimpsesto que se transfere em carne, cerne da linguagem do embrião humano, que “rouba” do consciente o instante do cogito passando a intuição do instante a se localizar nesse “lugar momento”, que não é mais do indivíduo, transformando o sentido não mais um cenário do sujeito, mas uma construção eminentemente grupal parte do inconsciente coletivo onde o próprio tempo perde a sua condição imediata retomando um passado longínquo.

O Corpo e a Modelação

A modelação para a criação de elementos tridimensionais foi utilizada por escultores em várias fases da história da arte, na Grécia antiga, no período medieval, no renascimento, no maneirismo, tendo como exemplo as obras de Miguel Ângelo, bem como de Poussin que utilizavam o manuseio de modelos para criar as suas esculturas e pinturas ⁴⁰. Na arquitetura, Gaudí, bem como Frank Gehry, também usaram. O aprofundamento do manuseio de modelos passa necessariamente por uma abordagem da sintaxe dessa linguagem. A manipulação de modelos não é um fenómeno de representação de uma “idéia” nem tão pouco funciona como uma maquete que parece representar o real em outra escala. A manipulação de modelos envolve o estado da materialidade do objeto em gênese, o estudo do corpo humano enquanto sujeito e como objeto material, suscetível à convivência com tendências do movimento, seja através de situações intuitivas, perceptivas e representativas. A relação entre corpos e movimentos e modelos não se pode ater a uma geometria já dada ou espectralmente atribuída. A sintaxe da modelação está vinculada ao estudo dos movimentos, ao estudo do corpo nas suas relações materiais e espirituais. Os elementos de interseção entre o espírito e a materialidade do corpo são “lugares” de passagem psíquicos onde se processa o pensamento intuitivo através do qual se dá a criação. Essa afirmação parece um tanto vaga, porém, alguns autores

consideram a psicanálise como possuidora de relações com a obra de arte pois a “obra de arte, como afirma exatamente a psicanálise, tem muito de comum com um sonho em estado de vigília”⁴¹. A relação entre o corpo e o espírito se encontra neste estado de vigília. Nessa passagem, onde, o lugar é apreendido funcionando mais como um vício de linguagem da pulsão escópica que propriamente como causa de um fenómeno topológico. Esse lugar trata-se mais do quando do que propriamente do onde embora tanto Freud, como Lacan ou Jung tenham se referido às aproximações do local, como nas redondezas do diafragma. “C’est là le lieu ou se joue l’affaire du sujet de l’inconscient. Et ce n’est pas, dit Freud, un lieu spatial anatomique sinon comment le concevoir tel qu’il nous est présenté - immense étatement, spectre special situé entre perception et conscience comme on dit entre cuir et chair [...] Les signifiants n’ont pu se constituer dans la simultanéité qu’en raison d’une structure très définie de la diachronie constituante Freud indique bien que, pour nous, au niveau de la dernière couche de l’inconscient là, ou fonctionne le diaphragme” ⁴².

A busca de um significante para esse lugar de passagem, representa uma constante dos sábios, uma pedra filosofal que não terá jamais sua definição no mundo cronotópico, por se constituir numa esfinge, abismo fantasma do significante. Podemos, no entanto, compreendê-lo pelos efeitos e assim em ausência projetarmos no consciente pelos efeitos a sua existência como fenómeno vago porém responsável pelo processo criativo do ser humano. Jung, embora não confirmasse, inclui no texto referenciando-se aos pensadores medievais. “A alma nesse texto é evidentemente uma *anima corporalis* que está presente no sangue. Ela corresponde assim ao inconsciente [...] é o fenómeno psíquico que intervém entre a consciência e as funções fisiológicas do corpo. Na escala tantica dos *chakras* essa *anima* estaria situada abaixo do diafragma”⁴³. Outro autor como Wilhelm Reich observou pacientes que se abstinham

de expressar algum pensamento ou sentimento quando também continham a respiração. Reich determinava que eles respirassem livremente. Logo que o paciente passava a respirar de forma mais desembaraçada, seus pensamentos e sentimentos começavam a jorrar. Reich começou a se concentrar na respiração para a compreensão das resistências conscientes e inconscientes das pessoas que se consultavam com ele⁴¹. Quando se trata de entender a dimensão inconsciente e involuntária do corpo, possuímos o vício da linguagem escópica de procurarmos o seu entendimento no real, mas isso não é possível pela ausência de um significante, que representa o fantasma da fascinação. Esse diacronismo resulta de uma falta de conexão de simultaneidade na permanência do real. O inconsciente é causa, no entanto só podemos compreendê-lo através de efeitos. Ele representa um fenômeno vago, causador de fenômenos no próprio corpo. O entendimento da sintaxe da modelação passa necessariamente pelo conhecimento do próprio corpo. O mundo tal qual nós o percebemos são formas de pensamento que julgamos tratar de fenômenos exteriores, todavia, eles não passam de seu estado carnal, “o espelho é músculo”. O mundo na percepção é constituído de carne. Para a compreensão da sintaxe da modelação, devemos, portanto compreender previamente as imagens que se processam ao interior do corpo, tanto nas suas profundezas arcaicas, quanto nas suas manifestações artísticas.

A relação do corpo com a linguagem nos identificará as unidades fragmentárias que compõem a palavra ou imagem, situando-se num campo ainda pré-consciente. “Eu me contento aqui de colocar que a indiferenciação e o sincretismo, longe de serem caóticos, são de uma utilidade vital. Como vimos a faculdade sincrética pode se abstrair a partir de diferenças do detalhe analítico [...]. A Psicologia da percepção inconsciente ainda está para ser escrita”⁴⁵. A ruptura existente entre o artista ao observar a sua obra concluída, como uma

forma de expulsão é determinada pelo próprio olhar. Esse último impregnado pela análise se destaca do momento do jogo, em que o artista disputava com a obra através de sombras de desejos, ambos estavam numa situação indiferenciada sincrética se permitindo conexões que intercessores de fantasia e fascinação. Temos como ilustração uma face na posição de negação do olhar, que representa justamente a recusa do pintor ou artista em transferir todo o poder do olhar, figura da “castração” dupla: A recusa do trauma de tomar-se prisioneiro do olhar e a outra castração através do objeto do olhar que se faz de pessoa expulsando o artista que perde a posição privilegiada de fruitor genitor. A ilustração da negação do olhar representa a tentativa do pintor de atenuar a importância do olhar, desviando-o voluntariamente para o interior do espaço cúbico. Essa chamada de olhar dentro é a esperança de encontrá-lo aí num narcisismo encarnado no interior da obra, uma penetração. A identidade dos opostos sendo o traço característico da mente no estado inconsciente, a busca do desejo do olhar, fonte da impressão do sujeito, constrói o seu oposto, arquétipo dessas imagens (não olhar) no inconsciente do homem, produzindo um desvio do olhar, o reconhecimento da imagem traduzido pelo seu corolário e contrário, como a *anima* e o *animus* na psicologia de Jung. Esse desvio do olhar para o interior do quadro representa uma tentativa do fruitor em manter uma espécie de penetração do olhar dentro, fragilizando o poder de expulsão na ruptura à *posteriori* existente entre autor e a obra. Esse desejo sobre o olhar pelo fruitor representa a esperança da cicatrização, fenômeno que Cézanne chama de “passagem”, esse desdobramento entre as cores dos objetos no quadro, reações das cores entre si. O fruitor pode criar armadilhas na possibilidade de deixar a imagem sem alternativas de atalhos, enfraquecendo o seu poder de expulsão pelo recocheteamento do olhar, através da negação voluntária do olhar. Esses arquétipos são resquícios que estão presentes no adulto, oriundos da visão polinuclear e



indiferenciada da fase infantil. A negação do olhar nos reporta à tomada de consciência do mundo pela criança, a ruptura entre o sujeito e objeto, o desaparecimento da mãe do cenário visual e a perda do prazer profundo. A negação do olhar simbolizada no seu contrário vem a reforçar como arquétipo o signo do próprio olhar através do desaparecimento do olhar. A identificação de si mesmo pelo contrário evidenciada em Freud. No feminino a diferença surge da presença e no masculino a diferença se apresenta como ausência. Esse jogo de contrários é considerado também por Jung, como um arquétipo simbólico, onde um é o corolário do outro. O homem compreende-se diferente da mulher, quando ao olhar ele identifica a falta. A figura dos contrários ganha grande força visual destacando esse símbolo dos outros por se tratar de um arquétipo do automatismo, onde a visão está sempre na espreita para observar o contrário como uma pulsão. O ponto da assíntota representa a resultante dessa miríade, incessante, projetada simbolicamente na perspectiva. A relação entre a percepção dessa película real e o inconsciente se ilustra através de elementos intercessores que margeiam as esferas conscientes e inconscientes. Esses elementos fazem parte do sistema da linguagem visual conforme identificação de Ehrenzweig, onde campos abstratos em estado sincrético numa situação pré-consciente se constituem em verdadeiros tecidos em processo de alinhavo em busca da formação no real do significado concreto. As unidades mínimas visuais de significação perambulam ainda no estado inconsciente, antes de se constituírem no real, no significante definitivo. Esse exercício pré-significante da linguagem tem como forma seu caráter intuitivo, podendo ainda nesse estado de acaso constituir uma diversidade de conexões com o real, permitindo uma série incalculada de possibilidades. O processo criativo se fundamenta, portanto no inconsciente, e tem a intuição como base fundamental do conhecimento. Esse conhecer, no entanto, possui um caráter sincrético, calcado nas experiências ancestrais da humanidade.

A sintaxe da manipulação de modelos se identifica com a imagem inconsciente do corpo, uma vez que a manipulação de modelos implica na relação sincrética entre o observador e a imagem em movimento, fase que antecede a formação real do próprio modelo. O modelo em preparação em movimento se assemelha ao esboço ou croqui, situando-se em estado embrionário, constituído de diversas partes ainda não alinhavadas e abstratas. As imagens inconscientes do corpo são fundamentais para a identificação dos nossos sentidos e da sua hierarquia no processo da criação e da percepção. Essa noção do oco limitado por uma membrana é um axioma que coloca a função da arquitetura integrada no inconsciente, colocando a “venustas” paralela à “utilitas” restaria para o consciente só o firmatas?

A noção do habitar no alemão antigo é a mesma do ser. Como veremos posteriormente. Se no embrião reconhecemos o conceito humano do ser, podemos subtendê-lo à noção do habitar nas três peles do embrião onde aí está escrito o que seremos.

Notas

¹ FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Dicionário Aurélio. Ed. Nova Fronteira, R.J. 1988, p.246.

² LEVINE, Eva, TOUBOUL, Patricia, Le Corps Flammarion, Paris, 2002, p.73.

³ HEIDEGGER, M. Pensamento Humano, Ensaios e Conferências, Ed.Vozes, Petrópolis, 2002, p.127.

⁴ DELEUZE, Gilles. A Dobra, Leibniz e o Barroco. Papyrus Ed.1991, Campinas, S.P, p.22.

⁵ DELEUZE. Ibid.p.22

⁶ LACAN, Jacques, Les Quatre Concepts Fondamentaux de la Psychanalyse. Ed. Du Seuil, Saint Amand, p.55.

⁷ CHATEAU, Dominique. L'Heritage de l'Art, L'Harmattan, Paris, 1998, p.56.

⁸ WITTGENSTEIN, Ludwig, Tractatus Logico Philosophicus, Gallimard, Saint Amand. 1990

⁹ BERGSON, Henri. L'Evolution Créatrice, Puf. Quadrage, Paris 2001, (1941),p.13.

¹⁰ HAUSER, Arnold. *Introduction a La Historia Del.Arte. Punto omega* Madrid, 1961, p.121.

¹¹ EHRENZWEIG, Anton. *L'ordre caché de l'art*, Gallimard. Coll. Tel S.Amand. 1997. p.143

¹² HAUSER, A. *IBID*. P.111.

¹³ GAGNEBIN, Murielle. *La Répétition dans la série. "Le Peintre et son Modele" de Picasso in Creation et Repetition.* Dir. René Passeron, CLANCIER-GUENAUD, Paris, 1982, p.36.

¹⁴ DOLTO, Françoise. *L' image inconsciente du corps.* Ed. du Seuil St Amand, 1984, p.55.

¹⁵ TAPPIÉS, Antoni. *La pratique de l'art* Gallimard. Saint Amand, 2000, p.97.

¹⁶ LOUPPE, Laurence. *Poetique de la Danse Contemporaine. Contredanse.* Paris, 2000.

¹⁷ PASSERON, René, *La Naissance D'Icare. Éléments de Poietique générale.* Pres. Universitaires de Valenciennes, 1996, p.165.

¹⁸ P ASSERON, René. *Creation et Répétition.* Clancier-Guenaud. Paris, 1982, p.11.

¹⁹ CHATEAU, Dominique, *IBID*, p.272.

²⁰ LACAN, Jacques, *IBID*, p.84.

²¹ FOCILLON, Henri, *Vie des Formes.* PUF, Paris, 2000, p.128.

²² JUNG, C.G. *Psychologie et Alchimie,* Buchet Castel, Paris, 1995.

²³ CHAUI, Marilena. *Janela da Alma, Espelho do Mundo, in Chaui, Marilena e outros. Olhar Companhia das Letras, SP, 1988.* p.39.

²⁴ LEVINE, Eva et Touboul, FLAMMARION, P. *Le Corps,* Paris, 2002, p.62.

²⁵ PONTY, Merleau. *A Natureza.* M.Fontes. São Paulo. 2.000, p.241.

²⁶ *IBID*, p.241.

²⁷ DELEUZE, Gilles, *Empirismo e Subjetividade,* Ed. 34, S.P., 2001, p.93.

²⁸ DELEUZE, Gilles, *IBID*, p.93.

²⁹ DELEUZE, Gilles, *IBID* p.94 e 95.

³⁰ PASSERON, René, *Pour une Philosophie de la Creation,* Klincksieck, Paris, 1989, p.46. 37

³¹ BERGSON, Henri, *La pensée et le mouvant,* PUF, Paris, 1999, pg.102.

³² DELEUSE, Gilles, *IBID*, p.95.

³³ DIDIER, Anzieu, *O Eu Pele.* Casa do Psicólogo, SP, 1989.

³⁴ LEVINE, E. Touboul, Patrícia, *IBID*, p.98.

³⁵ *IBID*, p.117.

³⁶ LEVINE, Eva, Touboul, Patrícia, *IBID*, p.98

³⁷ TODOROV, T., *Éloge du quotidien, Essai sur la peinture hollandaise du XVII siecle.* Ed Seuil Tours, 1997, p.50.

³⁸ VERMEIER, Johannes, *Portrait of a Young Woman,* 44.5x40cms. Holanda, 1632-1675. Metropolitan Museum of Art, N.Y.

³⁹ LACAN, Jacques. *Les Quatre Concepts Fondamentaux de la Psychanalyse.* Ed. du Seuil, Saint-Amand, 2002

⁴⁰ WITKOWER, Rudolf. *Qu'est-ce que la Sculpture,* Ed. Macula, Paris, 1995.

⁴¹ HAUSER, Arnold *Introduction a La Historia de Arte.* Ed. Guadarrama, Madrid 1961, p.89.

⁴² LACAN, Jacques, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse,* Ed du Seuil, Coll. Points, 1973. St Amand (Cher), p.55.

⁴³ JUNG C.G. *Psychologie et Alchimie,* Buchet/Chastel. Paris, 1995.

⁴⁴ LOWEN, Alexandre M.D. *A Espiritualidade do Corpo,* Ed. Cultrix, São Paulo, 1997 p.55.

⁴⁵ EHRENZWEIG, Anton. *L'ordre caché de l'art,* Gallimard. Coll. Tel S.Amand. 1982. p.51

Bibliografia

1. BERGSON, Henri. *L'Evolution Créatrice,* Puf. Quadrage, Paris 2001, (1941);

2. _____, *La pensée et le Mouvant,* PUF, Paris, 1999;

3. CHATEAU, Dominique. *L'Heritage de l'Art.* L'Harmattan, Paris, 1998;

4. CHAUI, Marilena. *Janela da Alma, Espelho do Mundo,* in Chaui, Marilena e outros. Olhar Companhia das Letras, SP, 1988;

5. DELEUZE, Gilles. *A Dobra, Leibniz e o Barroco.* Papyrus Ed. 1991, Campinas, S.P.;

6. _____, *Empirismo e Subjetividade,* Ed. 34, S.P., 2001;

7. DOLTO, Françoise. *L'Image inconsciente du corps.* Ed. Du Seuil St Amand, 1984;

8. EHRENZWEIG; Anton. *L'ordre caché de l'art,* Gallimard. Coll. Tel S.Amand. 1982;

9. FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio.* Ed. Nova Fronteira, R.J. 1988;

10. FOCILLON, Henri. *Vie des Formes.* PUF. Paris, 2000;

11. HAUSER, Arnold. *Introduction a La Historia Del Arte.* Punto Omega. Madrid, 1961

12.- _____ *Historia Social de La Literatura y el Arte.* Ed. Guadarrama, Madrid 1969;

13. HEIDEGGER, M. *Pensamento Humano, Ensaio e Conferências,* Ed. Vozes, Petrópolis, 2002;



14. JUNG C.G. *Psychologie et Alchimie*, Buchet/Chastel. Paris, 1995;
15. LACAN, Jacques. *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Ed du Seuil, Coll. Points, St Amand (Cher), 1973;
16. LEVINE, Eva, TOUBOUL, Patricia, *Le Corps*, Flammarion. Paris, 2002;
17. LOUPPE, Laurence. *Poétique de la Danse Contemporaine*. Contredanse, Paris, 2000;
18. LOWEN, Alexandre M.D. *A Espiritualidade do Corpo*, Ed. Cultrix, São Paulo, 1997;
19. PASSERON, René. *La Naissance D'Icare. Éléments de Poétique générale*, Press Universitaires de Valenciennes, 1996;
20. _____, *Pour une Philosophie de la Creation*, Klincksieck, Paris, 1989;
21. _____, *Creation et Répétition*. Clancier-Guenaud. Paris, 1982;
22. PONTY, Merleau. *A Natureza*. M.Fontes. São Paulo. 2.000;
23. TAPPIÉS, Antoni. *La pratique de l'art*. Gallimard. Saint Amand, 2000;
24. TODOROV, Tzvetan, *Éloge du quotidien, Essai sur la peinture hollandaise du XVII siècle*. Ed Seuil, Tours, 1997, p.50-50;
25. WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tractatus Logico Philosophicus*, Gallimard, Saint Amand. 1990.
26. WITKOWER, Rudolf. *Qu'est-ce que la Sculpture*, Ed.Macula, Paris, 1995.