

**Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
PUC/SP**

Gisele Dozono Asanuma

**Poéticas do Inacabado:
verbetes para uma clínica em trânsito**

**SÃO PAULO
- 2010 -**

**Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
PUC/SP**

Gisele Dozono Asanuma

**Poéticas do Inacabado:
verbetes para uma clínica em trânsito**

Dissertação apresentada à
Banca Examinadora da
Pontifícia Universidade Católica
de São Paulo, como exigência
parcial para obtenção do título
de Mestre em Psicologia Clínica
pelo Núcleo de Subjetividade
sob a orientação do Prof.
Doutor Péter Pál Pélbart.

**SÃO PAULO
- 2010 -**

Banca examinadora:

Prof. Dr. Peter Pál Pelbart (orientador)

Profa. Dra. Elizabeth A. F. Lima (membro)

Prof. Dr. Luiz Benedicto Orlandi (membro)

Profa. Dra. Eliane Dias de Castro (suplente)

Profa. Dra. Suely Belinha Rolnik (suplente)

Resumo

Esta dissertação visa investigar alteridade, distâncias e trânsitos de uma clínica. A partir do tema “Como Viver Junto” da 27ª Bienal Internacional de Arte de São Paulo, inspirado nos cursos e seminários ministrados por Roland Barthes, essas questões foram exploradas nas experiências de uma certa clínica de Terapia Ocupacional. Esta prática faz uma compreensão de que saúde é a capacidade de flexibilizar e instituir novas normas, de lidar com desvios, portanto, sempre em processo e inacabada.

Este trabalho procura destacar um percurso híbrido marcado por práticas estético-clínicas que não visam terapeutizar a arte ou reduzir a clínica a meros procedimentos artísticos, mas sim afirmar experiências que se fazem passo a passo, em uma cartografia dos atendimentos e atravessamentos dos encontros com pacientes, artistas e a cidade. Assim, propõe-se apresentar um percurso dos fazeres, inventado no cotidiano de uma clínica constituída a partir das ações humanas.

Palavras-chaves: Terapia Ocupacional, arte, clínica, distância, procedimentos estéticos, alteridade.

Abstract

This dissertation aims to investigate alterity, distances and transit of and from a clinical practice. Based on the topic “How to live together” from the 27th Sao Paulo International Art Bienal, inspired in the courses and seminars lectured by Roland Barthes, this project explored these issues which were observed to a unique Occupational Therapy clinic. It conceives that health is an ability to change and establish new norms and deal with unexpected situations, therefore, health is always an on-going and never-ending process.

This project seeks to emphasize a hybrid route marked with clinical and aesthetical practices, which do not aim to diminish the clinical treatment as ordinary artistic procedures. Instead, it strives for reassurance of gradual experiences, created from cartographic appointments and encounters of patients, artists and the city. Therefore, you will be introduced to a range of activities, made in a routine clinic constituted from human experiences.

Key words: Occupational Therapy, art, clinic, distance, aesthetical practices, alterity.

Agradecimentos

Joana e Reizo Asanuma, Grazielle e Marcela, Kiyoshi e Masaye, e Kinder e Família Gouvêa. Cinthia Saito, Marilene Dotti, Taís Koike, Isabela Valent, Ana Marques, Erika Inforsato, Elizabeth Lima, Eliane Dias de Castro, Andrea Amparo, Christiana Moraes, Magali Nishimura Nottingham, Sidney Fernandes, Carine Kato, Juliana Tachibana, Carlos Obata, Safire de Cara, Fernanda Fukumitsu Siqueira, Joel Junior, Paulo Bettiol, Priscila Shimizu, Damian Kraus, Abrahão Santos, Margaret Chilemi Saulo Jardim, Eduardo Lettiere, Daniela Canguçu, Peter Pal Pebart, Luiz Orlandi, Denise Sant'anna, Suely Rolnik, Ida Kublikowski, Vitor Janei, Ruben Vidal, Rodrigo Noronha, Isabel Vieira, Maristela Souza, Juliana Varela, John Laudenbergler, Rafael Adaime, Elizabeth Pacheco, Fabi Borges, Arthur Amador, Fernando Piola, Danilo Bezerra, Sylvio Coutinho, Verence, Alda, Fukuyo, Lélia, Frô, Fares, Roberto, Mariza, Nilde, Ana Paula Lopes, Gabriel Mecca, Xéster, Fernando Ribeiro, Sanchez, Tereza, Marli, Vanessa, Rafael Nasralla, João da Silva, Daniela Murgia, João Leite Ribeiro, Joel, Marcos e Mario.

Ao CNPq pelo apoio financeiro.

Sumário:

<u>Alinhavando um percurso</u>	9
<u>Terceira margem: clínica-arte</u>	23
<u>Como Viver Junto</u>	50
<u>Distância</u>	75
<u>Conceito ma</u>	84
<u>Justo Meio</u>	90
<u>O Averso da Língua</u>	95
<u>Solidão povoada e Vacúolos de silêncio</u>	108
<u>O Neutro</u>	121
<u>Delicadeza</u>	134
<u>Pàthos</u>	143
<u>Mapa</u>	152
<u>Grupo Encontrar-te</u>	163
<u>Artistas Aliados</u>	188
<u>Formigar</u>	221
<u>Referências Bibliográficas</u>	230

Alinhavar

[a.linha.var]

1. Coser com pontos largos, com uma largura maior 2. coser estrategicamente com uma certa frouxidão. 3. Executar sem muito acabamento, i.e., executar com o inacabamento. 4. Alinhavar: a linha vai. 5. A linha de fuga de um percurso. 6. Alinhavos: a linha, a vós. 7. Alinhavos + linha de fuga = a linha de voz de fuga.

Alinhavando um percurso

Esta dissertação tratará de alteridade, distâncias e trânsitos de uma clínica. A partir do encontro com a alteridade nos debruçaremos um pouco mais atentos às noções de distâncias. A alteridade diz respeito ao desconhecido, ao estrangeiro, que segundo Blanchot, “*nos pega, nos abala, nos encanta, roubando-nos a nós mesmos*”¹, que marca em nós as nossas próprias estrangeirices, que nos desloca, que nos faz perder o chão, que nos convoca para uma abertura para o *Fora*, o radicalmente externo a nós, que não conseguimos aproximar por semelhança ou familiaridade.

A alteridade, nesta diferenciação com o radicalmente *Fora*, marca nossas distâncias. Deleuze já dizia que não somos senão distâncias. Interessa-nos uma noção de distância que afirme singulares modos de vida coletiva. Talvez, estranhamente, a vida coletiva esteja mais relacionada às distâncias que produzimos do que propriamente à proximidade que estabelecemos com os

¹ BLANCHOT, *A Conversa Infinita – a palavra plural*, p.97.

outros. Pois, por aproximação, tendemos a reduzir, simplificar ou abolir nossas diferenças, já que, por semelhança, lançamo-nos a identificações em categorias pré-formatas ou modos de vida supostamente já sabidos, não contemplando as gradações existentes que também nos compõem. Já as distâncias nos destacam, nos diferenciam, preservando nossas singularidades.

Estamos falando aqui de uma distância com uma delicada precisão, uma distância que apesar de ter este traço necessariamente preciso é ao mesmo tempo imensurável. Um tateamento das distâncias, que preserva as singularidades de cada um, que possibilita a afirmação das diferenças. Tateamento e precisão que se regulam o tempo todo, que precisam de atualizações a cada momento, numa espécie de pulsação entre aproximação e distanciamento, como fazem os lobos nas matilhas. Rever distâncias, rearranjar-se no espaço, reposicionar-se a cada deslocamento, eis o grande exercício de *estar em matilha*. É necessário estar atento para acompanhar os deslocamentos, é preciso se situar e se reposicionar o tempo todo em relação aos outros.

Propomos pensar aqui o “Como Viver Junto”, tema que serviu para a 27ª Bienal Internacional de Arte de São

Paulo, inspirada em Roland Barthes, e que disparou as questões desta pesquisa. Um “Como Viver Junto” pensado a partir destas noções de distância, que preservam as singularidades, sem se desfazer do coletivo, numa orquestração de movimentação conjunta. Noções que levaremos para o campo da clínica, perpassando também pelo campo da arte, e que servirão como operadores em situações específicas de intervenção estético-clínica. Uma clínica em trânsito, em constante movimento, que trava suas próprias distâncias: distâncias de um campo, distância de um *setting*, distância com os pacientes, num exercício de reposicionamento do eu, do outro, das pré-individualidades, da cidade e seus fluxos, da cidade, numa importante sustentação das tensões que a distância convoca.

Uma clínica que se afirma numa idéia de saúde frágil, provisória, pois a compreensão que fazemos dela é sempre processual, movente, desviante, que não cessa de variar, e que é, portanto, inacabada:

“A clínica, nesta nova configuração, se faz no território da cidade – e não no interior de grandes asilos – e não está voltada para a remissão de sintomas, mas para a promoção de processos de

*vida e de criação que comportam uma outra saúde, não uma saúde inteiriça, perfeita, acabada, funcionando bem demais, mas uma saúde frágil, marcada por um inacabamento essencial que, por isso mesmo, pode se abrir para o mundo; uma saúde que consegue ser vital mesmo na doença"*²

Como Viver Junto e uma certa clínica

Além de evidenciar a discussão sobre a alteridade e as distâncias, o viver-junto ainda pressupõe um *onde* e um *como*. Esse *onde* pode ser uma localização fixa, um endereço ou então, uma fantasia, um delírio, uma demarcação, e ao *como* atribuímos uma singularidade de habitar, de se apropriar, de ocupar um espaço, uma experiência ou um encontro. Localizemos então, o percurso desta dissertação: seu *onde* e seu *como*.

O percurso se deu em espaços que venho percorrendo profissionalmente, tendo como ponto de partida a Terapia Ocupacional, porém ampliada para uma zona cavada entre dois territórios – clínica e arte – uma zona artesanalmente esculpida, num processo de

² LIMA; PELBART. *Arte, clínica e loucura: um território em mutação*, p. 729-730.

construção-escavação-inscrição em territórios pré-existentes. Chamaremos esta zona de *terceira margem clínica-arte*, inspirada no conto de Guimarães Rosa, em que o personagem abandona a solidez da terra firme para se instalar na fluidez do incerto e de uma nova temporalidade, transgredindo o limite das margens.

Falo aqui de intervenções com pacientes em instituições de tratamento em saúde mental e encontros deslocados do *setting fechado* mais comumente delimitado da clínica, para habitar espaços da cidade. Estes encontros com pacientes se dão em dois âmbitos: individuais ou grupais. Individuais, mais numa composição com o trabalho como acompanhante terapêutica, e grupais, mais atrelados à experiência junto ao *Encontrar-te na cidade de São Paulo*, proposta que consiste em transitar coletivamente pela cidade e pelos centros de cultura e arte, habitando de modo singular, na contramão de um homogêneo modo de estar e circular pelos espaços urbanos.

Outras ampliações surgem a partir dos atravessamentos promovidos no campo da arte. Estes encontros ocorrem em esferas diferenciadas, de modo um tanto mais claudicante, já que tocamos aí, um território menos constituído como campo de atuação clínica. A

entrada ao campo da arte é mais comumente feita quando uma demanda específica de cuidado à saúde aparece. Tem sido um modo de atuação e intervenção dos terapeutas ocupacionais em centros de convivência, espaços artístico-culturais com populações que exigem cuidados singulares como, por exemplo, pessoas com deficiência ou transtornos psíquicos, ou ainda espaços que acolham público idoso. Nesta proposta, de deslocar o campo de atuação e habitar espaço de arte enquanto terapeuta ocupacional, participei por três anos do Programa Lazer com Arte para a Terceira Idade, da Divisão de Educação do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC/USP), em parceria com arte-educadores, oferecendo suporte no cuidado às questões ligadas ao envelhecimento e à relação estabelecida com os processos criativos. Ainda há um outro tipo de ampliação neste campo da arte: A presença de terapeutas ocupacionais compondo equipes de arte-educadores em espaços expositivos de arte. Temos aqui, um deslocamento maior, já que, não mais convocados por demandas específicas, exercemos funções de arte-educadores, monitores, mediadores ou *performers* nas exposições de arte. Tais funções não fazem parte de um lugar reconhecido de atuação do terapeuta; no entanto, constituem um campo que se abre para intervenções. Uma construção, pois o

terapeuta, munido de aparatos clínicos, de experiência em lidar com grupos heterogêneos, situações inusitadas e imprevisíveis mais comumente vividas na clínica, ao lançar mão de dispositivos de cuidado singular com o outro, enriquece a aproximação com a arte, uma vez que tais aparatos possibilitam um *cartografar com*, construindo um modo de olhar junto com o outro para as poéticas em questão, o que pode facilitar a apropriação dos atravessamentos a partir da própria experiência das pessoas presentes e das costuras possíveis com os sentidos atribuídos. Pude vivenciar tal prática em duas ocasiões: na 27ª Bienal Internacional de Arte de São Paulo em 2006, cujo tema foi *Como Viver Junto* e na exposição *Objetos Transitórios para uso humano* da artista Marina Abramovic, em 2008, na Galeria Brito Cimini.

Ainda localizando o percurso desta pesquisa, apresentemos o *como*, ou a maneira como os caminhos foram percorridos e esta dissertação tomou forma. Um *como* que diz respeito a uma singularidade em operar nesta zona *entre*, um *como* que aborda o meu modo de entender a clínica, ou ainda aos procedimentos inventados para dar conta da alteridade, das distâncias e deslocamentos que se impuseram como questões durante o percurso.

Para tanto, nos valeremos de alguns conceitos separados por fragmentos relativamente autônomos e interligados por alguns saltos que serão sugeridos, e outros que ficarão a critério do leitor. Evocaremos a questão das distâncias na relação com a alteridade nos fragmentos: *Distância*, *Conceito ma*, e *Justo Meio*, fazendo uma diferenciação entre distanciamento, afastamento e espaçamento; indagaremos a institucionalização da arte, da clínica e dos espaços onde estão alocados, no fragmento *Como Viver Junto*; abordaremos em *O Averso da Língua* as necessárias torções que precisamos fazer para produzir uma espécie de língua estrangeira, uma minoração numa língua maior, para que algo de novo possa ser dito, como será visto no verbete *Solidão povoada e Vacúolos de silêncio*. Também abordaremos *O Neutro*, que justamente nos ajuda a pensar a desmontagem das polaridades, e dois pequenos verbetes *Pãthos* e *Delicadeza*, dialogando com as distâncias. Não nos esqueçamos do verbete chamado *Terceira Margem: clínica-arte*, que interroga sobre a zona cavada entre esses dois territórios. Além desses, constituímos um verbete *Mapa*, com um conto e umas pinceladas sobre o ato de cartografar, um fragmento com as experiências do grupo *Encontrar-te*, um outro que chamamos de *Artistas Aliados*, onde são relatadas

vinhetas híbridas, e o *Formigar*, uma experimentação produzida no programa Lazer com Arte para Terceira Idade no MAC/USP.

Tais fragmentos foram organizados em espécies de verbetes que são como que rastros dos atravessamentos produzidos. Verbetes que não se referem ao dicionário. Talvez, estejam mais na vizinhança do que Umberto Eco diferenciou como sendo enciclopédico, em que:

“cada um dos seus pontos pode ser ligado a qualquer outro ponto, e o processo de conexão é também um processo contínuo de correção das conexões; seria sempre ilimitado, porque a sua estrutura seria sempre diferente da que era um momento antes e cada vez se poderia percorrê-lo segundo linhas diferentes”³.

Enciclopédico, pois, não reflete um universo ordenado, apenas fornece regras, para que, “*segundo algum critério provisório*”, possa dar-se sentido a um mundo desordenado ou cujos critérios de ordem escapam a todo tempo.

Ou ainda podemos pensar que esses verbetes se organizam como um mapa rizomático:

³ ECO, *Sobre os espelhos e outros ensaios*. p. 339.

“O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social. Pode-se desenhá-lo numa parede, concebê-lo como obra de arte, construí-lo como uma ação política ou como uma meditação. Uma das características mais importantes do rizoma talvez seja a de ter sempre múltiplas entradas;”⁴

Os fragmentos-verbetes são blocos assimétricos, ora mais longos, ora bem curtos, ora mais conceituais, ora mais literários, ora mais clínicos. Uma composição híbrida, uma escrita permeada por estilos diferentes. Ir de um fragmento a outro exige saltos: saltos aleatórios, saltos intuídos por aquele que lê. Não há uma ordem a ser seguida entre eles, podem ser lidos a partir de qualquer ponto e seguir para qualquer direção. Muitas entradas, muitas saídas. Verbetes em rede. Inventário-rizomático. Uma espécie de rizoma, com seus tímidos platôs que se conectam de diferentes formas: platôs heterogêneos, de

⁴ DELEUZE, *Mil Platôs*, vol.I, p.22.

diferentes naturezas, nos termos usados por Deleuze e Guattari.

Compõe também esta dissertação um outro bloco, com várias imagens, produções de andanças, de um caminho zigzagueante. Este bloco diz respeito a uma cartografia dessas andanças, dos acontecimentos e dos trajetos, num singular modo de acolher os atravessamentos.

São imagens, colagens, cenas, registros de atendimentos, mapas produzidos a partir das afetações dos encontros intensivos com a clínica e com a arte, com pacientes, com artistas, com a cidade. Algo dos encontros evocou a abertura de canais sensíveis e uma maior porosidade para à escuta do que Pasolini chamou de “desesperada vitalidade”, disparando em mim uma necessidade de criação. Algo disso que será apresentado, ainda precisa ser esculpido, mas ao mesmo tempo, nunca deixará de ser bruto.

Afirmou-se assim, um percurso marcado por práticas estéticas que não quer terapeutizar a arte ou reduzir a clínica a meros procedimentos artísticos, mas que se faz passo a passo, inventando-se no cotidiano de uma clínica constituída a partir das ações humanas, na

compreensão de uma ética e de uma estética, movidas pelos desejos e afetos. Práticas estéticas que inventamos para dar conta dos deslocamentos produzidos pelo *estrangeiro-outro* ou *estrangeiro-eu*, que se revelam no acompanhamento da precariedade e fragilidade do outro. As distâncias se relativizam nesse ato de acompanhar o outro – no sofrimento, nas situações limites, nos enfrentamentos – e evidenciam a nossa própria vulnerabilidade. No entanto, neste *trilhar com* produzimos trocas, percebemos diferentes modos de olhar para o outro, de lidar com as situações, de se relacionar com o mundo, partilhando o que captam nossas próprias sensibilidades, numa composição mútua de processos de vida, que embora singulares, são compostos no encontro com a alteridade.

Práticas estéticas que permearam toda esta pesquisa, numa afirmação de que afeto e procedimentos sensíveis podem compor um trabalho acadêmico. Procedimentos sensíveis que podemos chamá-los ainda de estético-clínicos, na medida em que não apenas se compõem com um modo de pesquisar e clinicar, mas também me constituem: na forma de apreensão do mundo, na lentificação do tempo e na apropriação das experiências. Nesse sentido, o ato opera coisas, revela

potências e nos damos conta de nossas forças, a despeito de toda nossa incompletude e fragilidade.

“Há exercícios manuais que são como pequenas iluminações, pois nos conscientizam de que nossa vulnerabilidade é paradoxalmente nossa força, de que nossa inevitável dor forma parte da lógica do ser vivente e de que no tédio que invade os recantos de nossas habitações cotidianas vibra uma lacerante verdade sobre o sentido de nosso estar no mundo.”⁵

Resta-nos apostar que esse inventário-rizomático flutue. Deixemos que os verbetes, os mapas e as imagens se imponham, que convoquem as combinações ou os distanciamentos necessários. Que o acaso, a disposição e a subjetividade daqueles que os leiam seja o leme desta divagação por este trabalho.

⁵ MARTINEZ, *O trabalho dos dias*.

Terceira Margem: Clínica-Arte

[clín.i.ca - ar.te]

1. Encontro e composição entre dois campos
 2. Potente por ser uma zona de hibridação
 3. Não interessa onde começa ou onde termina cada campo
 4. Potência no "e" no "entre", no intervalo.
 5. Não se trata de terapeutizar a arte, nem de transformar a clínica em artística
 6. Fazer variar tanto quanto possíveis o potencial deste encontro.
-

Terceira Margem

Clínica e Arte

A clínica está sempre associada à idéia de promoção de saúde. Saúde, no entanto, pode ser entendida de diversos modos e dependendo da compreensão que se faça dela surgem noções diferentes de clínica.

Estamos interessados em um certo modo de pensar a saúde que não é oposto de doença. Nem tampouco, ausência de doença. Saúde não é estar imune aos diversos tipos de enfermidades. Aliás, doença compõe o exercício de produção de saúde. Saúde e doença seriam estados permanentes ou estados moventes? Estados moventes que se reconfiguram o tempo todo, ganhando novas formas. Saúde como um processo em produção, em composição ou decomposição, a partir de encontros alegres e tristes.⁶

Idéia esta de saúde que nada tem a ver com a *gorda saúde dominante*, dos corpos esculturais, veiculados

⁶ DELEUZE, *Curso sobre Espinosa* - onde explica que “quando eu sou afetado ao acaso dos encontros, ou sou afetado de tristeza, ou de alegria. Quando sou afetado de tristeza, minha potência de agir diminui, ou seja, eu estou ainda mais separado dessa potência. Quando sou afetado de alegria, ela aumenta, ou seja, eu estou menos separado dessa potência.”. Deleuze, curso sobre Espinosa, Vincennes, aula de 24/01/1978. Disponível online. In: <http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=194&groupe=Spinoza&langue=5>

com suas formas “tanquinhos”, estampadas em revista de moda, adquiridos à custa de incessante repetição em “aquários-academias” ou corpos “blindados”, mantidos por intoxicação medicamentosa, vítimas da expansão dos mercados farmacêuticos.

Deleuze fala da literatura como empreendimentos de saúde e o escritor como médico de si e do mundo. É com esta estranha afirmação que queremos nos avizinhar. Mas o que seria isso? O que faz da literatura um empreendimento de saúde? A escrita, nos diz Deleuze, não qualquer escrita, mas uma escrita menor é sempre um caso de devir, sempre inacabado, uma passagem de Vida que atravessa o vivível e o vivido.⁷ A saúde estaria então nesta estreita relação com estado de devir.

Talvez, a aproximação entre literatura e empreendimento de saúde esteja aí, nesta abertura para o devir, pura invenção, fabulação de uma vida. O escritor, médico de si e do mundo, não é aquele que detém uma saúde de ferro, mas segundo Deleuze, ele goza de uma frágil saúde irresistível, que:

⁷ DELEUZE, *Crítica e Clínica*, p.11.

*“provém do fato de ter visto e ouvido coisas demasiado grandes para ele, fortes demais, irrespiráveis, cuja passagem o esgota, dando-lhe, contudo devires que uma gorda saúde dominante tornaria impossível. Do que viu e ouviu, o escritor regressa com os olhos vermelhos, com os tímpanos perfurados”.*⁸

Deleuze instiga-nos a pensar:

“Qual saúde bastaria para libertar a vida em toda parte onde esteja aprisionada pelo homem e no homem, pelos organismos e gêneros e no interior deles?”

O que seria essa frágil saúde irresistível?

E que seria esse algo forte demais, demasiado grande?

Buscaríamos então, uma saúde frágil, a fim de ver e ouvir isso que é forte demais?

*Em termos deleuzeanos, esse algo forte demais é o retomar a criação, o recomeçar o novo*⁹. Mas é preciso que estejamos à espreita desse algo forte demais que passa, perturba e nos arrasta, disparando deslocamentos impensáveis, como diz Orlandi:

⁸ DELEUZE, *Crítica e Clínica*, p.14.

⁹ ORLANDI, *A respeito de confiança e desconfiança*, p. 14.

“implica um encontro disparador envolvendo meu poder de ser afetado e aquilo que nele desencadeia uma intensificação, um salto para além da minha estruturação atual [...]. Outros modos de sentir e perceber criados nos instantes desses encontros intensivos.”¹⁰

A saúde, a frágil saúde, está implicada, portanto, na espreita aos encontros intensivos, na incessante luta de liberar a vida de onde ela esteja aprisionada, deslocando-nos dos estados dormentes, convocando-nos para um recomeço do novo. Uma saúde frágil de um escritor, como coloca Pélbart, que não é nem neurose e nem psicose:

“mas porosidade ao excesso, abertura e permeabilidade àquilo que uma gorda saúde, uma autosuficiência acabada, madura, fechada, concluída, funcionando bem demais, jamais poderia acolher, abrigar, favorecer.”¹¹

Uma convocação para as intensificações de *uma* vida, “o de ligar os encontros intensivos à construção de um plano

¹⁰ ORLANDI, *A respeito de confiança e desconfiança*, p. 15.

¹¹ PÉLBART, *A vertigem por um fio: políticas da Subjetividade Contemporânea*, p. 65.

de consistência ou de imanência”,¹² que se faz num eterno

combate, em três frentes, como diz Orlandi:

*“uma frente em que nos dedicamos a não ser simplesmente tomados pela forma organismo que “cola no corpo” em detrimento de “conexões que supõem todo um agenciamento, circuitos, conjunções, superposições e limiares, passagens e distribuições de intensidade, territórios e desterritorializações medidas à maneira de um agrimensor”; outra frente é a de não nos limitarmos ao jogo do estrato da “significância” que “cola na alma”, fixando opiniões, por exemplo, em detrimento do ato de pensar; e numa terceira frente combatemos para “nos deslocar dos pontos de subjetivação que fixam” nossa “consciência” e “nos pregam numa realidade dominante”.*¹³

Então, a saúde, ou uma certa *“frágil saúde irresistível”*, é sempre um combate, sempre um jogo de deslocamentos, um processo, numa relação com o devir, em que mesmo a doença não é inimiga, pois *“aguça uma visão da vida, uma sensação da vida”*; trata-se de *“ser*

¹² ORLANDI, *A respeito de confiança e desconfiança*, p. 16.

¹³ ORLANDI, *A respeito de confiança e desconfiança*, p. 17.

tomado” pela “*vida em toda sua potência, em toda a sua beleza*”¹⁴

Inforsato propõe uma clínica em que a saúde e a doença possam estar liberadas de pressupostos de equilíbrio e ordenação, podendo assim, se inscrever em estados provisórios, moventes, não definitivos nem absolutos.

*“Desinvestir os objetivos que buscam a estabilidade, e afirmar-se no trabalho com o fortalecimento de devires menores, de fragilidade, de metaestabilidade. Apostar em equilíbrios precários, harmonias provisórias para a criação de saúdes que não cessem de variar.”*¹⁵

Saúdes que não cessam de variar, de mudar, de tomar outro rumo e, portanto, de desviar-se. Saúde seria então a capacidade de acolher desvios, de instituir novas normas diante de situações diferentes. Segundo Canguilhem¹⁶, o doente não é aquele que se desviou da saúde, mas sim aquele que é incapaz de flexibilizar ou

¹⁴ DELEUZE, apud ORLANDI. *Ibidem*, p.23

¹⁵ INFORSATO. *Clínica Barroca: exercícios de simpatia e feitiçaria*.

¹⁶ CANGUILHEM, *O normal e o patológico*, p.158.

instituir novas normas, é aquele que se torna incapaz de admitir uma nova norma. A saúde está relacionada à capacidade de flexibilização e adaptação frente às alterações vitais.

Ser sadio, são, saudável, diz respeito à *“possibilidade de tolerar infrações à norma habitual e de instituir normas novas em situações novas”*¹⁷.

Podemos pensar então, que saúde é a possibilidade de tolerar diferenças, situações para além das habituais e se relacionar com elas, acolhendo novas normas, novas ordens vitais. Portanto, saúde está mais relacionada a processos do que a estados fixos, ou seja, à capacidade de produzir mudanças conforme as diferenças impostas.

Como diz Deleuze¹⁸, a doença não é processo, mas sim, parada de processo. Saúde como processo de vida, e vida remetida ao que os gregos nomearam de *bios*, vida como potência de variação, potência de criação de novas formas, um leque de possibilidades.¹⁹

É a partir deste conceito de saúde que nos aproximaremos a uma idéia de clínica.

¹⁷ Ibidem, p.158

¹⁸ Deleuze, *Crítica e Clínica*, p.13.

¹⁹ PÉLBART, *A vertigem por um fio: políticas da Subjetividade Contemporânea*, p. 26.

Esgarçando os limites da clínica

Pensemos a clínica a partir da vertente etimológica grega: *klinos* e *klinamen*, cuja significação remete à *inclinação* e *desvio*.²⁰ Sentido que difere do *Kliné*, originado do termo *klinicos*, aquele que guarda cama e que nos remete a pensar a forte herança médica, a qual por vezes, a concepção atual de Clínica se mantém refém.²¹ Refém do modelo médico-patologizante, que se debruça sobre os sintomas na tentativa combatê-los. Não se trata tampouco de localizar e isolar o agente causador e eliminá-lo, pois não se refere a não estar doente, mas sim a estar saudável, fragilmente saudável, em sua potência de engendrar novas formas e novas forças.

Nesse sentido, podemos expandir a idéia de clínica, explorá-la nos pontos em que possa desviar. Desviar do instituído, desses modos que delimitam seu campo, sua área de atuação, seus dispositivos. Abri-la, colocando-a para funcionar de acordo com a vida singular que estiver em questão...

²⁰ PAULON, *Clínica Ampliada: que(m) demanda ampliações?*, p.259-274.

²¹ *Ibidem*, p.259-274.

“Potencializar este seu caráter desviante passa por arriscar-se mais nos limites que fazem borrar as fronteiras disciplinares e anunciam os pontos desgarçamento do que já não se conforma aos contornos restritos de uma certa instituição.”²²

Como coloca LIMA²³, a re-invenção da clínica implica desfazer-se da relação clínica e hospitalar, num constante movimento de criação de dispositivos que trabalhem na lógica da heterogeneidade, da implicação e da circulação social. A invenção de uma nova clínica necessita ser espaços de encontro, encontros compositivos. O paciente não é objeto de um saber, mas indivíduo em construção, construção de um processo singular, que não é previsível – não há uma cartilha, ele está em constante transformação, e nesse sentido a clínica tem de poder dar conta dos desvios que se fizerem necessários.

Clínica dos desvios? Limite da clínica?

Derrida nos dá pistas de como pensar o limite, a partir de seus questionamentos sobre o limite da filosofia:

²² PAULON, *Clínica Ampliada: que(m) demanda ampliações?*, p.270.

²³ LIMA, *Arte, clínica e loucura: território em mutação*.

“Era necessário que o seu próprio limite não lhe permanecesse estranho. Apropriou-se, portanto, do conceito dele, acreditou dominar a margem do seu volume e pensar o seu outro. A filosofia ateu-se sempre a isso: pensar o seu outro. O seu outro: o que a limita e aquilo que ela supera na sua essência, na sua definição, na sua produção. Pensar o seu outro: isso não reconduz apenas a superar aquilo de que ela dimana, a não abrir a marcha do seu método senão passando o limite? Ou então o limite, obliquamente, de surpresa, reservar sempre um golpe mais ao saber filosófico? Limite/passagem.”²⁴

Pensar o limite da clínica é pensar o que a limita, o que a supera, o que extravasa. Derrida questiona se não seria necessário transgredir o limite para então conhecê-lo, para que não nos fosse mais estranho, pensando o seu outro. Neste sentido, podemos pensar o território que nos interessa: clínica e seus limites. Investigar os limites convoca-nos a olhar para além do limite, para o que desconhecemos, para o que é outro ou outros, para a alteridade do limite no seu sentido mais amplo:

²⁴ DERRIDA, *Margens da filosofia*, p.11-12.

“Ater-se a pensar o seu outro: o seu próprio outro, o próprio do seu outro, um outro próprio? Ao pensá-lo como tal, ao reconhecê-lo, perdemo-lo. Reapropriamo-lo, dispomos dele, perdemo-lo ou, mais ainda, perdemos-nos (de) o perder, o que, quanto ao outro, retorna sempre ao mesmo. Entre o próprio do outro e o outro do próprio.”²⁵

Esta aproximação com o limite da clínica nos parece uma tarefa perigosa, de certo modo aventureira, pois pensar a clínica e seu outro, o seu próprio outro, o próprio de seu outro, um outro próprio, é tangenciarmos e por vezes, transgredirmos os limites, correndo risco de nos perdermos, e de, portanto, perdermos a possibilidade de retornar ao momento anterior, retornar ao estado inicial. Neste percurso, não apenas a clínica está em jogo, mas também nós enquanto terapeutas, o tempo todo estamos à deriva em nossos papéis, ora bem delimitados, ora totalmente deslocados, num jogo de misturas e movências. Nesse sentido, uma aproximação com o limite e mesmo ultrapassá-lo se apresentam como um exercício experimental, um certo tateamento do desconhecido.

²⁵ DERRIDA, *Margens da filosofia*, p.12.

Barros e Passos, ao questionarem os limites da clínica, se perguntam se ultrapassar os limites da clínica não nos comprometeria com o não-clínico, mas ainda colocam em questão se mantê-la em seus limites não seria enclausurá-la lá onde ela fenece.

*“Forçando sempre os seus limites ou operando no limite, a clínica se apresenta como uma experiência do entre-dois que não pode realizar-se senão neste plano em que os domínios do eu e do outro, de si e do mundo, do clínico e do não-clínico se transversalizam.”*²⁶

Mais interessante do que levantar em qual território a clínica se inscreve, quais são seus limites, o que a delimita, e portanto, “onde a clínica se passa?”, é pensar “o que se passa na clínica?”, como propõem Passos e Barros²⁷. Nada de delimitações quanto ao campo ou aos locais reconhecidos em que se opera a clínica, mas de exploração do que se passa na clínica, e acompanhar as cartografias da clínica em movimento.

Clínica que se faz e se refaz nos encontros, clínica que nada tem a ver com a cura num sentido de atingir um estado de bem-estar, referida a uma noção de saúde normatizadora. Uma clínica da criação, da invenção, que

²⁶ PASSOS e BARROS, *O que pode a clínica? A posição de um problema e de um paradoxo*, p.279.

²⁷ *Ibidem*, p.275.

libera a saúde das garras de sistemas e normas, que não se limita a aplicações de protocolos e receituários. Uma clínica que se conecta com a vida, que se aproxima de um desejo de Neutro, de Barthes, que nada tem a ver com indiferença ou harmonia, mas que quer burlar os paradigmas, os protocolos, em nome de uma movência e de uma flutuação. A clínica que se relaciona com a alteridade, com a criação, que ao reinventar-se a todo instante, pede passagem para criação de novos devires.

Clínica que problematiza o mal-estar, que o acolhe, que o gesta, para que então possa parir novos modos de existência no mundo. Esta clínica visa *"desintoxicar a subjetividade"* como diz Suely Rolnik²⁸, abrindo passagem para novas sensações, ou seja, abrir a dimensão estética de subjetividade, arejando a possibilidade de percorrer por novos caminhos:

*"Em última instância, a clínica visaria à desobstrução da dimensão estética da subjetividade. Isto tornaria a clínica indissociável da crítica, enquanto reativação da força que problematiza e transforma a realidade, possibilidade aberta de invenção de devires."*²⁹

²⁸ ROLNIK, *Arte e Cura?*, p.9.

²⁹ *Ibidem*, p.10-11.

Clínica que segundo Guattari, deveria dar um “plus” de virtuosidade: “*Isto é, mais disponibilidade, mais humor, mais abertura para pular de uma gama de referência para outra*”.³⁰ Rolnik sugere uma virtuosidade para abertura para a alteridade, com toda modulação necessária para esta abertura.

Arte-clínica: uma *terceira margem*?

Aproveitemos da generosidade de Guimarães Rosa, que partilhou conosco a idéia de *terceira margem*, presente em Primeiras Estórias. *Terceira margem* é um conto enigmático em que é narrada a estória de um homem que abandona a terra firme pra morar em meio a um rio. Abandona a solidez para se instalar na fluidez, transgredindo o limite das margens, para viver num entre-lugar. Nem numa margem nem noutra, se lança em meio às águas que o levam, o deslocam do solo firme, sem afastá-lo. Evocação do rompimento das dualidades para assumir a fluidez do incerto, de uma nova temporalidade, liberto das exigências impostas por um dos pólos, uma das margens.

²⁵ GUATTARI apud ROLNIK, “*Fale com ele*” ou como tratar o corpo vibrátil em coma, p. 231-238.

Terceira margem do rio se apresenta como evocação de mudança de perspectivas, com a possibilidade de criação de uma terceira forma de pensar, rompendo com as dualidades tão presentes, estabelecidas e de certo modo previsíveis. Terceira margem, diferentemente das duas margens do rio, que não são ordenadas, mas sim de igual estatuto, propõe um deslocamento cardinal para ordinal, deslocamento este que aponta para uma dimensão desconhecida e com toda certeza, instauradora.

“As duas margens do rio situam-se em firmes e reconfortantes coordenadas de tempo e espaço; a terceira escapa para uma dimensão desconhecida. O simples deslocamento do numeral cardinal para o ordinal retira o chão de debaixo dos pés. Um rio tem duas margens, de igual estatuto, não uma primeira margem e uma segunda margem. A mudança para o ordinal incide ainda para uma seriação e para uma outra temporalidade.”³¹

Pensem o encontro clínica e arte como uma terceira margem. Terceira margem que se mantém neste ENTRE duas coisas, não sendo nem uma nem a outra, ou

³¹ GALVÃO, *Mínima mímica: ensaios sobre Guimarães Rosa*.

nem só uma, nem só outra. Um lugar de instaurações, de deslocamentos, de fluidez.

Talvez uma terceira margem arte-clínica. Terceira margem, um justo meio³² (Julien), um Neutro³³ (Barthes). Um lugar de passagem, onde se passa a clínica, onde se passa a arte, onde elas se encontram, se hibridizam. Um lugar de desestabilização, que escapa das dimensões conhecidas.

Terceira margem como puro devir, que segundo Deleuze³⁴, não é atingir uma forma (identidade, imitação, Mimese), mas encontrar a zona de vizinhança, de indiscernibilidade ou de indiferenciação, que remeta não ao impreciso, nem às generalidades, mas ao imprevisto, ao singular.

Não nos interessa mapear onde a clínica e a arte começam, onde elas terminam. Interessa o que está ENTRE, o que se passa entre elas. Não está mais em questão a origem, o ponto de alavanca, de onde se partiu, mas sim como se colocar no movimento, se inserir numa onda preexistente e nela surfar.³⁵ Uma onda neste ENTRE,

³² Ver Verbete: *Meio Termo e Justo Meio*.

³³ Ver Verbete: *Neutro*.

³⁴ DELEUZE, *Crítica e Clínica*, p.11.

³⁵ DELEUZE, *Conversações*, p.151.

em que podemos aprender a surfar conforme as nuances e variações que vão se apresentando de velocidades e de intensidades.

“Entre as coisas não designa uma correlação localizável que vai de uma para outra e reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma e outra, riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio.”³⁶

Um ‘E’ entre clínica e arte, conjunção E, descrita por Deleuze em *Conversações*. Ele afirma que a multiplicidade nunca está nos termos, no conjunto dos termos ou na totalidade dos termos, mas está no E, que segundo ele não é nem um nem outro, e também não tem a natureza dos termos ou dos conjuntos.

“O E é nem um nem outro, é sempre entre os dois, é a fronteira, sempre há uma fronteira, uma linha de fuga ou de fluxo, mas que não se vê, porque ela é o menos perceptível. E no entanto é sobre essa linha de fuga que as coisas se passam, os devires se fazem, as revoluções se esboçam.”³⁷

³⁶ DELEUZE, *Mil Platôs*, vol.1, p. 37.

³⁷ DELEUZE, *Conversações*, p.60-61.

Talvez, nos perguntar como transitar entre a clínica e a arte, espaço entre, de passagem, de borramentos dos limites entre um e outro, ou do encontro dos dois campos possa ser mais fecundo do que a tentativa de impor um limite, e portanto, limitar, encaixotar estes campos em fôrmas prontas.

Falamos aqui sobre a clínica e seus limites, porém, mais do que isso, interessa-nos onde a clínica se hibridiza com a arte, essa *terceira margem*, e o que esse encontro instaura. *Terceira margem* que nada apresenta de estável, não se constitui como uma zona de conforto, de fácil trânsito – pelo contrário, é permeada por tensões por confundir ou fundir práticas de campos distintos.

Embora tenha seus pontos de contato que disparam potências múltiplas, de modo algum queremos terapeutizar a arte, entulhar os espaços de arte com cacoetes clínicos, nem mesmo reduzir a arte como uma “terapêutica”. Erika Inforsato, a este respeito afirma:

“Achatam-se os procedimentos e as obras de uma produção artística a mero efeito terapêutico, e todo

um trajeto clínico a um a priori artístico. Isso implica a detenção da multiplicidade de conexões entre eles mesmos e entre eles e outros campos, enclausurando-os num âmbito de linearidade e exclusividade. Para este aprisionamento, são leva-

dos ainda os sujeitos que praticam suas ações e intervenções”³⁸

Preservemos as potências que existem na arte e na clínica, não caiamos no simples e empobrecedor procedimento de adjetivarmos uma em função da outra. Queremos extrair deste encontro arte-clínica tantas nuances quanto possíveis.

O tema *COMO VIVER JUNTO*, que serviu de base para o projeto curatorial da 27^a Bienal de Arte de São Paulo, disparou uma série de questões deste encontro clínica e arte, aproximando estes dois campos. Segundo a curadora do evento, Lisette Lagnado, a 27^a Bienal teve por objetivo debater os vários aspectos de como as pessoas constroem seu espaço social (projetos construtivos) e como

³⁸ INFORSATO, INFORSATO. *Clínica Barroca: exercícios de simpatia e feitiçaria*, p.43.

colocam em prática relações comunitárias (programas para a vida).”³⁹

Pautada em três figuras centrais: Roland Barthes, Hélio Oiticica e Marcel Broodthaers, o eixo curatorial se debruçou em discussões sobre a coletividade, a institucionalização da arte e dos espaços expositivos, a relação entre arte e vida, o olhar do artista como antropólogo, entre outras. Discussões estas muito caras e que julgo fundamentais para a aproximação dos campos arte e clínica.

Prática antropológica

Há um certo modo de operar a arte, presente em alguns artistas selecionados para a mostra, que se aproxima de uma prática antropológica. O artista como antropólogo sai de seu espaço de ateliê, seu mundo próprio, numa expedição em busca de material, de substrato, na relação com o mundo, no encontro com a alteridade, rompendo assim, seu universo, antes muito delimitado, ou então, com os limites do campo artístico, para se misturar com a vida, com o extrato vivo. Segundo

³⁹ LAGNADO, 27ª *Bienal de São Paulo* COMO VIVER JUNTO – material educativo, p.7.

Joseph Kosuth, em seu artigo *Artist as Anthropologist*⁴⁰, o trabalho do artista como antropólogo consiste em buscar afetar à cultura ao mesmo tempo em que está simultaneamente aprendendo dessa mesma cultura que o afeta. Portanto, o artista, como explorador, cava, garimpa, não se fixa, pelo contrário, se expõe as novas experiências, coloca a si mesmo e a sua criatividade a disposição de atravessamentos múltiplos, dando lugar para que estes encontros sirvam de estrutura para seu trabalho.

*“a ambiência é necessária para qualquer explorador, nômade, antropólogo ou artista. Isto significa que o ambiente físico, cultura e social, a experiência comum, as redes de trocas sociais, a linguagem e seus sentidos ocultos estruturam o trabalho.”*⁴¹

Esta idéia de ambiência diz respeito ao aproximar-se do outro, partilhar da rotina, vivenciar modo de organização do cotidiano, das relações, do trabalho, da vida. É um termo igualmente usado em alguns espaços de saúde, em que os espaços comuns de uma instituição como corredores, pátio, sala de espera, possam se

⁴⁰ KOSUTH, J. *Artist as Anthropologist*.

⁴¹ FREIRE, *Contexturas: sobre artistas e/ou antropólogos*, p. 36.

configurar como espaços clínicos, ou espaços onde a clínica se passa, muitas vezes até mais do que em consultórios fechados ou *settings* clínicos reconhecidos.

O artista como antropólogo encontra-se neste sentido muito próximo do campo clínico, já que ele é quem escuta e procura compreender. O material coletado nesta escuta é que posteriormente servirá de matéria prima para sua produção. Há um atravessamento no encontro com o outro que produz no artista e move sua criação. O que o artista põe em evidência não é só o seu trabalho, mas sim, os modos outros de vida que foi encontrando. O artista coloca sua criação à disposição, ao serviço da alteridade para evidenciá-la, quase que num empréstimo de seu olhar, o artista apreende e dá materialidade aos atravessamentos no contato com o outro.

“As entrevistas utilizadas para exploração do campo invertem a direção do discurso. O artista não é aquele que fala, enuncia, declara, mas quem escuta, procura compreender e, em muitos projetos, desaparece atrás dos entrevistados. Nesse ocultamento de si busca revelar, por exemplo, o perfil de identidades culturais diferenciadas, as

formas do viver coletivo, suas tradições e necessidades.”⁴²

O trabalho clínico, especialmente da terapia ocupacional, se assemelha muito com o do artista antropólogo. No encontro com a pessoa atendida, o terapeuta vai resgatando a história de vida, o repertório de ações, com uma escuta atenta, também procura compreender e revelar as potencialidades, emprestando sua percepção para que o sujeito em questão possa dar-se visibilidade.

“Na Terapia Ocupacional, as atividades possibilitam a cada um “ser reconhecido e se reconhecer por outros fazeres”; elas permitem conhecer a história de vida dos sujeitos. A partir do encontro inicial entre terapeutas e pacientes estabelece-se um resgate biográfico no campo das atividades, no qual se descobrem interesses, habilidades e potencialidades que delineiam caminhos possíveis no rol das atividades e produções humanas.”⁴³

⁴² FREIRE, *Contexturas: sobre artistas e/ou antropólogos*, p. 33.

⁴³ BRUNELLO, CASTRO & LIMA, *Atividades Humanas e Terapia Ocupacional*, p. 49.

Um instrumento se constitui durante o percurso. Meu percurso clínico, meu percurso terapêutico, meu percurso híbrido entre a arte e a clínica, meu percurso nesta dissertação. Há um procedimento que atravessam estes percursos todos.

A partir do contágio de olhar e sensibilidade dos encontros com os acompanhados em acompanhamento terapêutico se teceu uma poética clínico-artística de marcas. Marcas no corpo, marcas em meu corpo, no corpo do acompanhado, marcas na relação, nos encontros. Uma poética partilhada por meus pacientes e eu, partilhada nos encontros que se sucederam.

É um pouco disso que se trata o trabalho de hibridização, campos se afetando e produzindo marcas... corpos se afetando e se reinventando...

O percurso da minha prática tem sido bastante permeado por esta dimensão criativa que se assemelha muito ao modo de operar do “artista como antropólogo”. O artista sai do universo restrito de seu ateliê para ir explorar outros espaços. Abandona o conforto de seu habitat conhecido para se lançar ao habitat que é do

desconhecido. Escolhe um lugar em que no contato com o outro é convocado a produzir a partir das marcas que este encontro imprime. A partir de problemáticas, questões que observa ao estar em contato com certa região, povos ou cultura, o artista antropólogo pensa, propõe, afeta a dinâmica desse outro e é afetado, reverberando um possível criativo.

Meu substrato vivo tem sido a aproximação com os pacientes, o abandono ou ampliação em questão é a do *setting* terapêutico, que não se restringe mais às quatro paredes do consultório. Esta ampliação se dá pelo deslocamento para os territórios habitados pelos pacientes, que fazem parte de seu cotidiano, ou então espaços pelos quais o acompanhado deseja circular. Um dispositivo para acompanhá-los em seus próprios processos e não retirados de locais vitais ou a partir do qual a vida se organiza. Estes espaços podem ser vários: o lugar de moradia, os espaços da cultura, o bairro, a escola, a faculdade, a padaria... Deste modo, o contato com este extrato vivo, produz fagulhas que podem vir a “incendiar” os atendimentos. São incêndios que evidenciam os atritos, apontando, ora para possibilidade de movimento, ora para a paralisia total, produzindo em mim e nos pacientes sensações que fazem vibrar. Esta vibração ocorre por contato, por ressonância, por dissonância. É um espaço de

trocas em que há a todo tempo um empréstimo recíproco do olhar, um empréstimo de sensibilidade.

As partilhas não são só feitas pelos terapeutas. As partilhas são também realizadas pelos pacientes, oferecidas generosamente. É bem verdade que essas partilhas vêm acompanhadas por vezes, de muito sofrimento. São modos de olhar para vida, que nos conectam com estranhamentos e esquisitices, mas que nos introduzem a um contato com mundos desconhecidos. Numa confiança sensível dividem conosco muito mais do que seus sintomas, suas dificuldades, delírios, angústias ou frustrações: partilham conosco seus modos singulares de operar, de se constituir, de olhar para o outro, para o mundo.

Como Viver Junto

[co.mo vi.ver jun.to]

1. Não é viver com, não é viver por
 2. Relacionada com a tópicada distância.
 3. Problemática apresentada por Barthes composta por uma ética da distância
 4. Relação com distância crítica
-

Como Viver Junto

Como Viver Junto das Instituições?

27^a Bienal Internacional de Arte de São Paulo

Um grande evento em uma grande cidade. Em apenas 3 meses São Paulo é palco de um grande espetáculo, visitado por um imenso público. Mas o que a instituição tem a ver com isso? E de qual instituição estamos falando? Ou de quais instituições? As instituições são várias num evento como este. É a instituição Bienal, é a instituição 'Internacional de Arte', é a própria 'arte', o próprio modo como é organizado e as relações de trabalho, de verticalidade, de curadoria, do setor educativo, tudo passa por questões institucionais. Mas o que é afinal uma instituição?

Era um dos primeiros dias de visitação aberta ao público no espaço. Tudo funcionava conforme o protocolo: controle na entrada, fluxo organizado pelas catracas, pessoas sendo agrupadas, escolas agendadas para visitas monitoradas, tudo resguardado por seguranças, grandes homens vestidos de terno preto, munidos de *walkie-talkie*,

que lembravam a todos os visitantes algumas regras de bom comportamento esperadas dentro de espaços museológicos. A lista era interminável: não correr dentro do espaço, não tocar nas obras, não mascar chicletes, deixar as mochilas, bolsas e malas no guarda-volumes, etc., etc., etc... Portanto, havia logo na entrada um enquadramento intimidador sobre aquela imperiosa instituição.

O público era diversificado: grupos de crianças, adolescentes, freqüentadores do Parque do Ibirapuera, idosos, famílias, artistas, estrangeiros, enfim, uma miscelânea de pessoas. Todos passavam por este constrangimento inicial, uns mais, outros menos, mas de algum modo, os guardas se prestavam a este papel controlador, num grau de automatismo que lhes parecia tão próprio, quase como se tivessem nascido para serem guardas. Foi neste contexto em que foram “pegos”. Sim, foram pegos e desmontados. Numa das regras na imensa lista de boas-vindas na entrada do prédio havia um item indicando não ser permitida a entrada de animais. O casal de visitantes trazia consigo seus inseparáveis animais de “estimação”. Mas estes não eram quaisquer animais, tinha uma peculiaridade que evidenciava os problemas do automatismo institucional e o enrijecimento de regras. Eram cães-guias – duplo problema: eram cães e também

portavam duas pessoas cegas. Como seria então, liberar a entrada de dois animais e de duas pessoas que precisavam fazer uso do tato para se aproximar da exposição? Como diluir a cegueira institucional e os automatismos impostos por regras duras em que as diferenças não são contempladas?

Isso implicaria em abrir uma exceção e pôr em risco à integridade das obras? Ou seria apenas possibilitar o viver junto?

As instituições deste tipo são espécies de distâncias que diferem e muito das distâncias que queremos afirmar nesta dissertação. São distâncias que de tão grandes perdem o contato com o outro que impossibilitam o encontro.

Como viver junto: uma questão de distâncias

“Devir é tornar-se cada vez mais sóbrio, cada vez mais simples, tornar-se cada vez mais deserto e, assim, mais povoado.”

Gilles Deleuze¹

¹ DELEUZE & PARNET, *Diálogos*, p.39.

Viver junto não é viver com, não é viver por, não é viver conjuntamente. Talvez a vida coletiva esteja mais relacionada às distâncias que produzimos do que propriamente à proximidade que estabelecemos com os outros.

Roland Barthes em seu curso, *Como viver junto*, ministrado no Collège de France, lança a seguinte questão:

“a que distância dos outros devo manter-me, para construir com eles uma sociabilidade sem alienação, uma solidão sem exílio?”².

O viver junto lança como questão mais do que a aproximação, um certo distanciamento, que possa garantir a dimensão singular de cada sujeito, mas sem o exílio. Para Barthes a questão do viver-junto é composta por uma ética da distância entre os sujeitos que coabitam espaços geográficos e sociais. É um exercício de se repensar a idéia de coletividade a partir das distâncias necessárias. Uma distância que acolha a singularidade dos sujeitos e os ritmos pessoais.

Barthes, para pensar a questão de ritmos de cada um, partilha um conceito que lhe é muito caro, o de

² BARTHES, *Como Viver Junto*, p.XXXVIII.

idiorritmia, que se refere ao modo de vida de certos monges, do monte Atos. *Idiorritmia* que, para o autor, é sua fantasia de vida em comum, remete a comunidade em que o ritmo de cada um encontraria seu lugar. Do grego, *Ídio* (próprio) e *rhythmós* (ritmo), Barthes vislumbra uma comunidade semelhante a dos monges em que vivem sós, mas dependem de um mosteiro. Isto é, seu ideal de uma comunidade idiorrítmica apresenta relação com:

*“todos os empreendimentos que conciliam ou tentam conciliar a vida coletiva e a vida individual a independência do sujeito e a sociabilidade do grupo”.*³

Há, portanto, uma questão posta por Barthes sobre as distâncias. Qual seria a distância necessária para que haja uma partilha que nem anule o sujeito e nem impossibilite o coletivo?

O que é esta distância necessária, que nem nos afasta a ponto de perder o contato, mas também não nos une a ponto de sermos indiferenciados. Uma distância que talvez não ponha em risco o singular nem o coletivo, mas que não anule o lugar do contato, não impossibilite o en-

³ BARTHES, *Como Viver Junto*, p. XXXIII.

contro – um entre-lugar, o espaçamento *entre* o coletivo e o individual.

Lisette Lagnado, no seminário “Vida Coletiva”, organizado pela 27ª Bienal Internacional de São Paulo afirma que o “*conjunto comum não significa fusão, mas talvez uma certa separação*”.⁴

A distância, a necessidade de diferenciar as relações por fusão e destacar a idéia de uma certa separação, possibilita a afirmação de um comum partilhado e partes exclusivas, sem que haja anulação de alguma dessas instâncias.

Barthes ao discorrer sobre sua fantasia do *como viver junto*, também apresenta a noção de distância crítica a partir dos grupos animais menos individualizados, espécies aparentemente mais gregárias.⁵ Chama de distância crítica esta distância interindividual, que julga ser o problema mais importante do viver-junto: “*encontrar*

⁴ LAGNADO, 27ª Bienal Internacional de Arte de São Paulo: “Como viver junto” – Seminário Internacional ocorrido em 04/08/2006. Disponível on-line. In: http://www.forumpermanente.org/event_pres/simp_sem/semin-bienal/bienal-vida

⁵ BARTHES, R. *Como Viver Junto*, p.258.

e regular a distância crítica, para além e para quem da qual se produz uma crise”.⁶ (Ver verbete: **DISTÂNCIA**)

Barthes faz menção aos cardumes e revoadas, grupos menos individualizados que regulam suas distâncias o tempo todo. Esta regulação da distância crítica coletiva nos faz invocar o caso clínico descrito por Freud, o Homem dos Lobos, analisado por Deleuze e Guattari em *Mil Platôs* 1. Na aproximação com o caso, explicitam a questão das distâncias, multiplicidades e da movimentação dos lobos no coletivo, questionando a interpretação freudiana.

Afirmam eles que os lobos nunca são solitários. Nunca se é um lobo apenas, mas um entre outros lobos. Podem ser seis ou sete, mas não apenas um. Sempre se está diante de uma multiplicidade-lobo. É justamente andar em matilha que faz deles lobos. São uma multiplicidade, e como toda multiplicidade, estão em constante movimento. Rever distâncias, rearranjar-se no espaço, reposicionar-se a cada deslocamento, eis o grande exercício de se estar em matilha. A questão maior da qual depende a matilha é sempre estas distâncias entre os lobos. Cada lobo em busca de seu alimento, cada um ocu-

⁶ BARTHES, R. *Como Viver Junto*, p.258.

pando uma função e, no entanto, sua movimentação é sempre conjunta. É necessário estar atento para acompanhar os deslocamentos da matilha, é preciso se situar e se reposicionar o tempo todo em relação aos outros. Mantêm-se as singularidades sem se desfazer do coletivo.⁷

Manter as singularidades sem se desfazer do coletivo, uma afirmação semelhante à de Barthes quanto às distâncias. Barthes idealiza uma relação que preserve as distâncias sem que se quebre o afeto, o que o faz remeter ao “*páthos das distâncias*” que, segundo ele, é uma “excelente expressão”⁸.

Este viver-junto que queremos afirmar, não está inscrito na idéia de ajuntamento por igualdade ou semelhança. Não nos interessam as massas identitárias, os agrupamentos por categorias ou a homogeneidade de uma tribo. Não está em evidência aqui um ajuntamento em torno de uma causa, de uma bandeira, de uma posição partidária. O que está em questão é a diferenciação no coletivo.

Deleuze e Guattari, ainda neste capítulo sobre o Homem dos Lobos, invocam Elias Canetti para distinguir massa e matilha. Na massa, segundo Canetti, visualiza-se

⁷ Deleuze e Guattari, *Mil Platôs 1*, p.42.

⁸ BARTHES, *Como Viver Junto*.

a “grande quantidade, a divisibilidade e a igualdade dos membros, a concentração, a sociabilidade do conjunto, a unicidade da direção hierárquica”. Já na matilha, valoriza-se “a restrição do número, a dispersão, as distâncias variáveis indecomponíveis, as metamorfoses qualitativas, as desigualdades como restos ou ultrapassagens, a impossibilidade de uma totalização ou de uma hierarquização fixas”.⁹

Mas pensemos um pouco em alguns elementos que permearam esta Bienal e que nos servem para fazer aproximações com o campo clínico. Toda questão foi pautada no tema “*Como Viver Junto*”, bastante criticado, visto que, sobressaltou um curadoria que foi de encontro com outros campos, assumindo um caráter mais social, político ou de qualquer outra ordem que para muitos, foi lido como um esvaziamento das questões artísticas. Interessaram-se os críticos em fazer vista apurada a fim de encontrar A ARTE, no pavilhão. Mas o que seria isto que procuravam? Certamente, as frustrações foram várias, até porque, um tema como este, não pode ser restrito ao espaço do pavilhão, afinal, o “*evento vital escapa para*

⁹ Deleuze e Guattari, *Mil Platôs 1*, p.47.

todos os lados” como coloca Bárbara Szaniecki. E talvez seja este um ponto importante a ser levantado. O que, de fato, estava problematizado sobre a convivência nesta Bienal? Convivência pautada em que?

Tivemos nessa edição, o desmanche dos blocos por nacionalidade, tornando possível a autonomia da equipe curatorial na escolha dos artistas. Isso possibilitou a participação de artistas de países que seria pouco provável nos moldes anteriores, que se vinculava aos financiamentos das embaixadas de cada país, o que comprometia a presença de países com menos recurso. No entanto, por outro lado, a escolha se deu por critérios, por requisitos impostos pela equipe de curadoria, cuja autonomia, pode ser rapidamente cooptada pelo autoritarismo do que se entende por arte.

Por que não ficar simplesmente com a produção inclassificável, por que o tempo todo se faz necessário validar ou desclassificar o que é ou não arte? Por que não parece ser possível suportar o heterogêneo, o nômade, o indefinido? “*Disciplinamento e controle do espaço e do tempo*”, sempre a preocupação de fazer uma seleção do que legitimar, como afirma Barbara Szaniecki, reduzindo a

multiplicidade de um campo através do exercício de poderes constituídos em um único discurso.¹⁰

Além disso, o embate com a instituição Bienal já é um filtro para uma série de acontecimentos. Adequação do público, regras, segurança, falta de acessibilidade põem em xeque a questão do viver junto. A fim de preservar a própria imagem, abafaram-se tantas questões que poderiam ter servido para levar o tema a debates mais interessantes, implicando-o com questões vitais.

E o público, em que lugar fica nestas discussões todas? Em que medida é de fato participante de uma arte, dita contemporânea, tão elitista? Arte de difícil acessibilidade, seja pelo constrangimento causado pela própria arquitetura dos espaços expositivos, seja pelas políticas de controle, de *catracalização*, de segurança, ou ainda, dificuldade de acessar um certo saber prévio da arte e sua linguagem própria. Enfim, uma série de dispositivos que mais distanciam do que convidam o público a entrar.

¹⁰ SZANIECKI, *Viver Juntos ou lutar juntos?*

Há uma questão importante aí: qual a distância existente entre o saber do artista e desta grande instituição Arte e a compreensão do público? Quais questões se impõem a partir de conceitos, de referências à história da arte, ou mesmo de uma lógica interna que parece estar limitada aos que estão de certo modo neste “circuito artístico”?

Barbara Szaniecki, em seu artigo: *Viver Juntos ou lutar juntos?*¹¹ Polemizou o tema proposto para essa Bienal. Levantou uma série de questões ligadas às instituições: Bienal e Arte, lançando a seguinte pergunta: Por que em vez de travestir a instituição em palco de falsa convivência – (num viver juntos) não assumi-la como palco dos necessários conflitos que podem provocar o acontecimento criador?

A 27^a Bienal teve a iniciativa de garantir um setor educativo – uma equipe de mais de cem pessoas, entre monitores e supervisores, para acolher e conversar com os grupos visitantes, acompanhando-os durante as visitas pelo pavilhão – mesmo que pequeno e insuficiente, frente à

¹¹ SZANIECKI, *Viver Juntos ou lutar juntos?*

grandiosidade do próprio evento, mais ainda assim válido, a fim de minimizar estas distâncias entre a arte e o público, facilitando o difícil diálogo, a problematização e a desmistificação disso que foi se constituindo em torno da arte. Ainda que de modo muito precário, ofereceu-se formação à equipe do setor educativo, constitui-se um grupo de mais de cem educadores de diversas áreas de atuação, o que garantiu uma troca rica de experiências e a tentativa de construção de um trabalho pautado na heterogeneidade e na abertura para o outro.

Obviamente o setor educativo não daria conta de um buraco historicamente construído entre público e arte, no entanto, se propôs a assumir e discutir junto aos diversos grupos atendidos todos os dias do evento, essas questões que pareciam camufladas pela própria espetacularização da Bienal. Num combate micropolítico, fez dos encontros um acontecimento, não a partir do apelo sedutor que muitas das obras carregavam, nem a partir de um conhecimento já sabido, mas a partir dos encontros produzidos singularmente, circunscrito àquele momento, àquele contexto, com àquelas pessoas que constituíam cada grupo. Um trabalho artesanal de aproximação do universo apresentado por cada sujeito ali presente am-

pliada e pensadas junto às questões de convivência presentes em alguns artistas da Bienal.

Fazendo uso de termos usados por Hélio Oiticica, dois eixos interessantes foram colocados: “*projetos construtivos*” e “*programas para a vida*”. A partir de debates sobre os vários aspectos do “*como*” as pessoas constroem seu espaço social (projetos construtivos) e “*como*” colocam em prática relações “comunitárias” (programas para a vida), instigou-se o pensamento e a articulação com as poéticas apresentadas pelos artistas.

Valorizou-se, portanto, o encontro, a potência que este encontro poderia produzir e fazer reverberar, não apenas circunscrito ao campo da arte, mas ampliada, como sempre propôs Oiticica, à esfera vital.

Acrescentemos uma última consideração exposta pela autora de *Estética da Multidão*, Szaniecki: seria possível escapar desse estereótipo exercício de legitimação do campo da arte?

“Manter o campo aberto à relação com outros campos é um começo. Manter o campo aberto à relação com outros movimentos sociais, artísticos

ou não, é uma boa continuação. Em todas e entre todas essas situações, a pluralidade de experimentações preparou o terreno para o possível acontecimento do novo: novos saberes, novos discursos, novas imagens, novos olhares.”¹²

Ana Mendieta: imprimindo marcas

Este encontro da arte com a clínica ocorreu em um espaço de tratamento em saúde mental e dependência química e instaurou uma pluralidade de disparos fecundos. Na ocasião, eu trabalhava neste espaço, realizando atendimentos grupais de pessoas em tratamento psiquiátrico em regime de hospital-dia ou internação. A instituição passava por momentos de reformulação, a equipe recém implantada propunha a humanização do tratamento, tentando afrouxar o modo pautado na contenção química e comportamental. Uma tradicional instituição, com suas regras e modos de funcionamento querendo garantir o controle e a organização. Monitorados, muitos pacientes permaneciam em uma ala reservada, de circulação restrita, com acesso

¹² SZANIECKI, *Viver Juntos ou lutar juntos?*

controlado à área externa do prédio principal. O espaço desta instituição contava com bastante área verde, espaço realmente amplo a perder de vista, o que era utilizado como justificativa para enrijecer o controle dos deslocamentos dos pacientes e evitar tentativas de fuga, mais fantasiadas pela equipe do que pelos pacientes, já que estes, em geral, impregnados pela medicação, mal podiam se deslocar até o refeitório sem acompanhamento.

Era uma semana tensa na instituição, pois, devido a episódios de consumo de drogas no interior da ala de tratamento de dependência química, a administração resolveu acirrar o controle de entrada e vistoria de familiares e amigos, restringindo inclusive os horários de visita.

Naquela manhã, convidei os pacientes da saúde mental a participar do grupo. Fomos a uma sala ampla, bem separada do prédio principal. Levava comigo alguns pacientes “CÓDIGO - VERMELHO”, que era a identificação daqueles que não podiam sair de sua ala trancada, só sendo-lhes permitida circulação se acompanhados, o que era sempre apontado como um risco para o terapeuta que se propunha a retirá-los de seu quarto, sendo eu constantemente questionada quanto à ciência da responsabilidade em assegurar o retorno dos mesmos.

Um grupo de 10 a 12 pacientes se formou. Levei comigo algumas imagens das obras de Ana Mendieta. Levantamos hipóteses do que poderia ser aquilo: morte, ritual macabro, bruxaria, tristeza. Conteí que era um trabalho de uma artista. Aos poucos fomos aprofundando as discussões, tentando compreender melhor a produção desta artista. Aproximamos-nos mais de Ana Mendieta.

Exílio, marcas, estrangeirice...

Que marcas deixamos? Que marcas deixam em nós? Mendieta marcava a terra, tentava buscar um lugar no mundo. Que lugares ocupamos? Que marcas queremos deixar? E por que há tantas marcas em nós? – Marcas estas, geralmente negativas, ligadas ao estigma da doença, ao abandono, à dificuldade de criação de vínculos e redes de relação.

O grupo que passou a questionar: *“por que estamos aqui assim, a resmungar, a lamuriar, num tom queixoso sem fim?”*

Impulsionado pelo movimento de Mendieta, diante de sua própria história marcada por um exílio de sua terra de origem pela hostilidade da Revolução Cubana, para se abrigar nos Estados Unidos, país em que teve que aprender sobre a estrangeirice e lidar com a impossibilidade de dialogar em uma língua diferente.

Mendieta passou a buscar seu lugar. Uma série de performances cavando um lugar, ocupando com seu corpo, tentando encontrar um pertencimento ao que lhe era tão estrangeiro.

Semanas na instituição, visitas restritas, regras novas, língua estrangeira... o cotidiano

dessas pessoas assim era de um dia para o outro modificado e sob ameaça, e quase sempre internados sem seu próprio



consentimento, chegando à instituição em uma ambulância-camburão, como verdadeiros criminosos rumo a prisão. Sem voz, sem força, desapoderados, permanecem por meses, apenas “amansando” o momento de crise.

O encontro com Mendieta lançava-os a outros lugares, deslocando-os para outros papéis. Constituía-se um espaço grupal fortalecido, espaço para trocas e também debates sobre os incômodos da falta de cuidado, denúncias de maus tratos, indiferença ou excesso de controle, horários restritos de circulação.

Num dos encontros do grupo uma garota participava angustiada. Levou tempo para conseguir dizer o que lhe havia ocorrido naquela manhã. A equipe da ala de dependência química iniciou uma caçada às bruxas a fim de descobrir o “fornecedor” das drogas na instituição.



Iniciou-se então uma investigação minuciosa, a equipe não mais tratava – se preocupava em achar e punir os suspeitos. Esta garota era uma das pessoas suspeitadas pela equipe. Ela era alguém carismática, se recuperando de uma fase de profunda depressão. Seu tratamento deixara de ser em regime de internação, ia à instituição duas

vezes por semana apenas para participar dos grupos. As duas vezes que passou pela guarita de entrada da instituição precisou passar por revista. De cima abaixo, teve que passar pela humilhante vistoria, inclusive uma, da qual demorou muito a dizer: a revista íntima. Sentindo-se uma criminoso, chegou abalada porque naquele dia estava menstruada e se negou a passar pela revista íntima. Nua. Toda nua, exposta, dilacerada... Encontrou alguma escuta no grupo que acolhia Ana Mendieta.

Encantou-se com a poética da artista, emocionou-se com a história da artista. Encorajou-se a dizer o quanto se sentia lesada.

Uma série de denúncias sobre a instituição foi ganhando corpo. O tom queixoso deu lugar à voz reivindicativa. O grupo sofreria transformações.

Construímos então, um espaço semanal de conversas. Ativamente habitado, o horário do grupo passou a ser utilizado para pensar melhorias no tratamento.

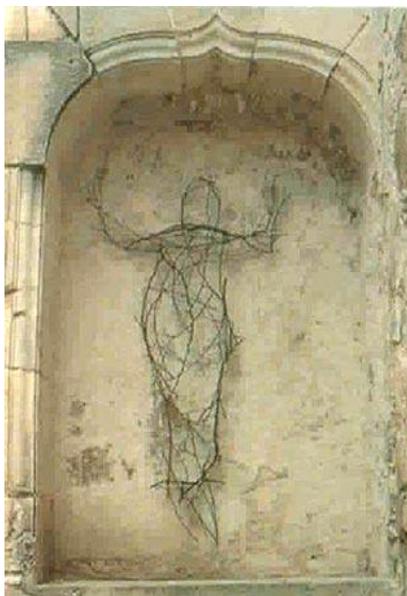
Discutimos o acesso restrito à sala de TV durante a noite, o monitoramento e o controle do fumo, a flexibilização do horário do café da manhã, a ausência de profissionais aos finais de semana, a necessidade de se instituir um profissional de referência para cada paciente, a divisão do aparelho de DVD da instituição igualmente distribuído em dias para cada ala caso não fosse possível comprar um novo

aparelho de DVD e sobre os privilégios concedidos a ala das pessoas em tratamento de dependência química.

Todas as discussões eram levadas à administração e à reunião clínica, e assim, pouco a pouco, toda a instituição passou a ampliar a escuta, se comprometendo com o cuidado dessas pessoas.

Aos poucos o grupo foi se apropriando da potência que descobria ter, beneficiando-se com as mobilizações coletivas, na medida em que ganhavam voz dentro da instituição. Propus que pensássemos em canais permanentes de comunicação em que pudessem exercer com mais autonomia esta experimentação da voz própria. Iniciamos assim, duas frentes, uma de organização de um jornal semanal e outra de uma rádio local.

A veiculação da informação não mais se limitava às reivindicações, ampliava-se com estes dispositivos a possibilidade de escuta desta voz. Esta voz



passou a circular entre todos os que habitavam aquela instituição.

Equipe técnica, equipe de limpeza, cozinheiras, recepcionistas, todos eram envolvidos na edição do jornal, que cobria matérias que iam desde receitas elogiadas do cardápio da semana e homenagens às cozinheiras até manchetes de notícias do que estava acontecendo no mundo lá fora. Também havia a participação de todos na escolha das músicas que iriam ao ar na rádio, além de convites para recitar uma poesia ou contar uma piada durante a programação da rádio. Notícias sobre política, economia, previsão do tempo e últimas rodadas do campeonato brasileiro de futebol foram incluídas na programação.

A rotina na instituição era completamente outra no dia em que havia a rádio. Um outro clima se instalava, uma leveza que desmontava, pelo menos por alguns instantes, o funcionamento rígido, as alas separadas e também diluía a distância gélida entre todos os envolvidos, seja equipe, seja paciente.



*“Seu trabalho (o de Ana Mendieta) é ao mesmo tempo forte e sensível, tomando o corpo humano como um lugar vazio em busca de preenchimento. No deserto do Novo México, ela cava silhuetas de seu corpo na terra, e através de performances tão simples quanto viscerais, estabelece um intenso diálogo entre homem e natureza. Está muito longe de ser um trabalho literal, panfletário, e nem por isso deixa de ser político – é certamente uma demanda, por uma vida mais plena, como toda grande obra de arte.”*¹³

¹³HEGENBERG, *Altos e baixos da 27a Bienal*.

Encerremos aqui, com as palavras de Guattari, sobre sua experiência singular na clínica psiquiátrica de La Borde¹⁴, na França, mas que oferece um pensamento que pode fortalecer os enfrentamentos necessários para diluir os enrijecimentos institucionais:

“A subjetividade individual, tanto a do doente como a do “técnico”, não pode ser separada dos Agenciamentos coletivos de produção de subjetividade; tais Agenciamentos comportam dimensões microssociais, mas também dimensões materiais e dimensões inconscientes; (...) A instituição de tratamentos, se é reagenciada permanentemente com esse fim, pode se tornar um instrumento muito elaborado de enriquecimento da subjetividade individual e coletiva e de recomposição onde territórios existenciais concernindo ao mesmo tempo o corpo, o eu, o espaço vivido, a relação com o outro...;”¹⁵

¹⁴ Clínica em que Guattari trabalhou desde 1955, passou por importantes momentos, em que todo um agenciamento institucional foi feito, a fim de pacientes e técnicos tivessem implicados na construção de um espaço que levava em conta aspectos ético-estéticos da vida humana, e assim, propiciasse melhores condições de tratamento e convívio. No capítulo *Práticas Analíticas e Práticas Sociais* do *Caosmose*, Guattari conta sobre esse processo.

¹⁵ GUATTARI, *Caosmose*, p.202-203.

Distância

[dis.tân.cia]

1. distância precisa 2. distância necessária 3. distância com precisão tácita, não mensurável 4. espaçamento 5. delicada precisão 6. necessidade de nomadismo 7. distância que preserva a diferença 8. sou minha própria distância.

Distância

“Não possuo senão distâncias”¹

Deleuze e Guattari

Pensemos na questão das distâncias: como instigar sua desterritorialização? Como arrancar das distâncias, da distância de si, do outro, a distância necessária, fazendo-a escapar do que a condena? Como fugir das funções, dos papéis aos quais estamos por vezes fadados, simplesmente recolocando a questão das distâncias? Como criar, inventar distâncias, experimentar novas distâncias, que desestabilizem os meios, os sistemas instituídos? Como pensar a distância não mais como a necessidade de afastamento, ou a produção necessária por intolerância da proximidade, mas por necessidade de nomadismo, de experimentação de espaçamentos diversos?

“Barthes parte à procura de uma moral da delicadeza, em que o espaço geográfico e o espaço social se confundem, numa mesma tópica da distância. [...] a que distância dos outros devo man-

¹ DELEUZE e GUATTARI, *Mil Platôs 4*, p.127.

*ter-me, para construir com eles uma sociabilidade sem alienação, uma solidão sem exílio?*²

Por diferenciação me distancio do outro. Por semelhança me aproximo e me confundo com o outro. Aproximação por identificação? Identificação por aproximação?

Talvez a proximidade lance a um movimento de identificação que cole certos modos de existência supostamente já sabidos, não contemplando as sutis cintilações que também os compõem. Por semelhança, lançamos mão de identidades prontas, não nos atentamos para as sutilezas, jogamos tudo no mesmo saco.

Pensemos o conceito de massa: não há uma diferenciação entre pessoas de um grupo. Todos são vistos e se vêem como pertencentes a um comum homogêneo, universal. E nesse sentido, um comum absolutamente previsível, já conhecido em seus modos de funcionamento, articulação e relação. Não há singularidades nessa massa, não há outro ou outros, todos são iguais, pensam do mesmo modo, agem da mesma maneira, estão todos submetidos a um achatamento e enclausuramento na mesmice e na repetição. Não há o que surpreenda, que

²BARTHES, *Como Viver Junto*, p.XXXVIII.

desestabilize ou que lance a pensar em outra direção.

O excesso de proximidade ou a aproximação precipitada, por vezes, tem mais o propósito de apaziguar ou achatar as diferenças. Agrupa-se por semelhança, pois as diferenças remetem para ao estranho, ao desconhecido, que pode convocar um mal-estar, uma dissonância incômoda. Sendo assim, lançar tudo em moldes ou categorias já conhecidas é mais cômodo e certamente mais seguro.

Já olhar para o outro, olhar para o além de mim, é um exercício das distâncias. Inverter a lógica habitual de aproximação por semelhança pressupõe um olhar mais apurado para que se evidenciem as peculiares nuances presentes entre mim e no outro. Destaca-se assim, o que me diferencia e o que me distingue do outro. As singularidades estão presentes, são reconhecidas e validadas, sendo instrumento de pensar novos possíveis. A partir das diferenças, um comum se configura, não se constitui como uma unidade, mas como uma multiplicidade. A composição deste comum é heterogênea, múltipla, acolhendo as singularidades e diferenças. A diferença é plural.

Segundo HARDT e NEGRI:

“A multidão está engajada na produção de diferenças, invenções e modos de vida. Deve assim,

ocasionar uma explosão de singularidades. Essas singularidades são conectadas e coordenadas de acordo com um processo constitutivo sempre reiterado e aberto. A multidão é a forma ininterrupta que as singularidades põem em movimento.”³

Distanciamento *versus* afastamento

O que seria afastamento e o que diferenciaria afastar-se de distanciar-se? O afastamento está mais associado à idéia de separação, de disjunção. Afastar-se traz consigo um sentido mais negativo, remetendo à fuga. Afastar-se anuncia uma necessidade de não estar junto, de não suportar a proximidade. Afastar-se é opor-se à aproximação, renunciar a partilha, uma espécie de intolerância que obriga ou condena ao afastamento.

Já o espaçamento diz respeito a uma distância precisa que possibilita o surgimento do acontecimento. Estaria mais ligado a idéia de espaçamento do tempo, espaçamento do espaço, uma separação entre dois ou mais instantes, lugares, estados. Uma distância que seja a abertura para possíveis, que evidencie potências.

³ HARDT e NEGRI, *O que é multidão?*, p.7.

Distância com uma delicada precisão, ser preciso na medida, mas uma distância que apesar de ter este traço necessariamente preciso é ao mesmo tempo imensurável, pois não está no registro das ciências exatas. É uma precisão tácita, encontrada no tateamento das distâncias, que possibilita a afirmação das diferenças.

Não há uma “negociação” desta distância, ou adequação num meio termo. Há uma precisão nesta distância, mesmo que temporariamente. (Ver verbete: **JUSTO MEIO**)

Blanchot ao escrever sobre a relação com o desconhecido em *A conversa infinita*⁴, afirma a importância de que a relação possa ser de modo que nem eu nem o outro deixemos de ser na própria relação. Isto é, que tudo aquilo que identificaria o outro a mim ou me confundiria com o outro seja descartado. E mais ainda, que nos preservemos do que produziria qualquer espécie de adequação de ambos num meio termo. Segundo o autor, a distância que nos separa não seria diminuída, mas ao contrário, preservada e produzida na relação.

⁴ BLANCHOT, *A conversa infinita*, p.97.

Blindagem

Estava ainda nos primeiros encontros de um acompanhamento. Eu tateava no escuro à procura de algo que me desse algum tipo de referência, segurança. Em vão. Aliás, tentativas como estas costumam ser freqüentes e também freqüente é a falta de êxito, o que nos refresca a memória de que é uma ilusão este tipo de busca. O encontro seria aparentemente objetivo, resolveríamos um problema do cartão no banco. Havíamos tentado sacar em caixas eletrônicos, mas o cartão não funcionara. Enfrentaríamos as burocracias todas, a fila para ser atendidos, mas este era o máximo de dificuldade que supus que enfrentaríamos. (Suposições costumam ser um tanto dispensáveis no acompanhamento terapêutico). Esperávamos o banco abrir e a ansiedade de resolver o problema começava a aparecer. As múltiplas histórias anteriores junto a este banco ganhavam lugar. Uma névoa de imaginários ganhava corpo. Ia sendo arrastada pelas várias cenas densamente descritas e revisitadas pelo acompanhado. Tudo era vivido em um estado de tensão absoluta. Ele torcia para que não fosse o mesmo atendente da vez anterior, que já o havia atendido na vez anterior à anterior, e que não perdesse a chance de dizer: “*de novo o senhor aqui?*” Só isso era um motivo de horror, mas não

parava por aí. O acompanhado havia quebrado o braço e há algumas semanas tirara o gesso – estava tomado pela fragilidade de não recuperar os movimentos todos. Testava todos os dias os movimentos, fazendo uma varredura de pinças, teste de força, comparando obsessivamente cada movimento de sua mão direita à esquerda. Constatava a cada vez que nunca mais seria o mesmo, tanto a mão-braço como ele mesmo. O mundo estava prestes a desabar, estava em questão sua vida, sua dedicação ao desenho e sua impossibilidade de criação, parecia esboçar-se uma obstrução de toda energia vital. E ainda teria que assinar o pedido de um novo cartão. “Como?” Me perguntava ele a todo instante. “*Como vou conseguir copiar aquele assinatura de meu R.G.? Como? Com o braço bom eu já fui questionado se eu era mesmo eu, por incapacidade de copiar minha própria assinatura. Imagina agora que mal consigo segurar a caneta?*” Eu era surpreendida pela quantidade de coisas que apareciam. Sentia-me bombardeada, ou melhor, estava em um campo minado, queria correr dali, era próximo demais para mim... O banco abria, tínhamos de passar por aquela porta giratória transparente em que quase ficamos nus para que seja liberada a nossa entrada. Fui primeiro, fiquei travada na porta. Tirei chaves, moedas e fiz uma nova tentativa. Travei novamente. A fila já era grande e uma movimenta-

ção de impaciência coletiva se esboçava. Havia algo ainda que impedia a minha entrada. Mais uma tentativa e mais uma frustração. Foi quando o acompanhado me lançou para léguas de distância de mim mesma: “*Como quer entrar se você está blindada?*”. Era certo e eu me dava conta de que estava mesmo era a uma estratosférica distância dele, com toda minha carcaça blindada, resistente aos bombardeios, mas inacessível a qualquer tipo de contato e proximidade.

Não há acompanhamento possível se não houver disponibilidade de se despir e entrar um tanto nua na relação com o acompanhado. Esta clínica pressupõe uma abertura maior em que passamos pela grande porta giratória apenas despidos e transparentes e, no geral, coisas supérfluas, acessórios como chaveiros, chaves e chavões, de nada adiantam, não abrem grandes portas. A entrada nem sempre é do modo mais óbvio, por vezes é pela fresta debaixo da porta, outras vezes é pela janela, ou então, ela não ocorre, aguardamos para que algo saia e venha a nosso encontro.

Que proximidade se faz necessária? Ou que distância se faz desnecessária?

Conceito ma

[ma]

1. Espaço intervalar
 2. Conceito nipônico mais associado à espaçamento do que ao distanciamento
 3. intervalo espaço-tempo
 4. Espaço radicalmente disponível
 5. ausência de movimento entre uma ação e outra que abriga uma semente para o devir
 6. espaço "entre" disponível para tudo poder vir a ser
 7. Espaço neutro
-

Espaço intervalar: o conceito *ma*

Pensemos à luz barthesiana, evidenciando um conceito que ele colheu da cultura japonesa sobre essas distâncias. Mais do que distanciamento, ele propõe que pensemos em espaçamento. Espaçamento associado à criação de espaços. Espaçar, isto é, produzir espaços, diferentemente da noção de afastamento. Uma distância que não seja um amontoado, mas tampouco desertificação.

A partir do conceito nipônico *ma*¹, podemos enriquecer a discussão. A noção de *Ma* é um modo de pensar precioso sobre esse espaço-tempo, estreitamente relacionado ao espaçamento.

O interesse não é conceituar espaço ou tempo, mas apenas o intervalo, a relação entre momentos, lugares e objetos.² Isto é, mais do que precisar, definir, conceituar o

¹ BARTHES, *O Neutro*, p. 302.

² *Ibidem*, p. 302.

que está distanciado, os pontos que se distanciam, os que estabelecem distância, interessa-se por afirmar o intervalo entre estes pontos. Pontos estes que podem ser pessoas, mas podem ser objetos, idéias, espaços, etc. Podem também ser mais do que dois, podem ser vários que num certo sentido se encontram, se hibridizam, se transformam, se modificam neste espaço intervalar, neste espaçamento.

“Ma é um espaço radicalmente disponível. (...) Ou seja, uma disponibilidade a mutações, num entendimento do mundo como sistema, onde há um entrecruzamento ente diversas variáveis e dinâmicas e a sua organização atualiza-se na sua construtibilidade, que é sempre passageira”³

O *Ma* é uma noção que contempla uma compreensão conjunta de espaço e tempo com toda sua variabilidade, mutabilidade. Carrega, portanto, uma idéia de sempre transitório, já que é dinâmico, sempre em absoluto movimento, à espera de um vir a ser.

³ OKANO, MA: *ENTRE-ESPAÇO DA COMUNICAÇÃO NO JAPÃO: Um estudo acerca dos diálogos entre Oriente e Ocidente*, p.18.

Okano apresenta aproximações desta idéia com as concepções teatrais nipônicas mais conhecidas (Nô e Kabuki). Zeami, um importante dramaturgo japonês, mentor do teatro nô, nos oferece um modo de compreensão deste espaço-tempo intervalar a partir de uma montagem, de uma cena de teatro em que há um espaço de fronteira, pausa, silêncio. É o momento em que há a pausa, um congelamento do tempo, espacialização do tempo *“para evidenciar a espacialidade de um momento suspenso ou interrompido, abrigando uma semente para o próximo movimento que se segue”*⁴

Ou seja, há nesta *“espacialidade do tempo”* uma semente de possíveis, em que tudo pode estar por vir.

*“Zeami, sugere que a ação do nô é fazer somente o suficiente para criar o ma, que é intervalo de tempo- espaço onde parece que nada acontece mas, de fato, tudo pode acontecer, e é aí que o verdadeiro interesse está.”*⁵

Não apenas no teatro é que se procura atingir esse intervalo de tempo-espaço. O butô, manifestação artística em dança criada por Hijikata no fim dos anos 1950, também procurava explorar o *ma*. *“O corpo é suportado por*

⁴ Apud OKANO, *Ma: o espaço intervalar*, p.208.

⁵ GREINER, *Butô - Pensamento em Evolução*, p.41.

algo invisível. Butô é sobre capturar os espíritos no intervalo ma. Ele está fora do tempo”.⁶

Há no butô criado por Hijikata um processo de depuração, ou desconstrução, em que se desfez um certo eixo de equilíbrio. Evidenciava-se uma precariedade que mal mantinha os dançarinos em pé, indicando a fragilidade do equilíbrio – uma mudança de relações espaços-temporais significativas. Descontínuos e fragmentados, um lugar/extra-lugar é onde o butô encontra seu habitat.⁷

A noção *ma* é este espaço-tempo intervalar, um espaço neutro, como diz Barthes ou um espaço em fluxo, espaço em movimento, em mutação, um espaço aberto aos acontecimentos.

“Ma é simultaneamente intervalo, vazio e entre-espaço. Ele separa, ata e instala uma respiração, uma flutuação e uma incompletude que engendra essa relação do tempo ao infinito própria ao Japão. O intervalo instaura, simultaneamente, uma

⁶ MARO apud GREINER, *Butô - Pensamento em Evolução*, p. 37.

⁷ GREINER, *Butô - Pensamento em Evolução*.

distância e uma dinâmica, um vazio e uma pluralidade de sentidos.”⁸

Neutro e, portanto, aberto para possíveis, preenche de potencialidades, um espaço “entre” disponível para tudo poder vir a ser.⁹ Ou ainda, o que Deleuze e Guattari afirmam sobre o ovo, como meio de pura intensidade:

“O ovo é o meio de intensidade pura, o spatium e não a extensio, a intensidade Zero como princípio de produção [...], onde as coisas, os órgãos, se distinguem unicamente por gradientes, migrações, zonas de vizinhança”¹⁰

⁸ BUCI-GLUCKSMAN apud OKANO, MA: *ENTRE-ESPAÇO DA COMUNICAÇÃO NO JAPÃO: Um estudo acerca dos diálogos entre Oriente e Ocidente*, p.20.

⁹ OKANO, Ma: *o espaço intervalar*, p.179.

¹⁰ Deleuze; Guattari *Mil Platôs*, p. 27.

Justo Meio

[jus.to mei.o]

1. Contempla uma coisa e outra 2. o que varia de um extremo ao outro sem precisar tomar partido por nenhum dos lados 3. Opera por combinação, adição, coexistência, e não por partidarismo, exclusão ou anulação. 4. Abertura para todo tipo de possibilidade. 5. um vazio que diz respeito a "estar disponível a", manter-se livre e indeterminado 6. acolher multipolaridades, não limitando-se a uma escolha exclusivista.

Meio termo e Justo meio

Meio-termo remete a algo ajustado numa espécie de acordo em comum entre dois termos. Média, meio, uma igualdade nas distâncias, um equilíbrio dos termos, uma proporcionalidade na divisão. Meio-termo, nem cá nem lá, nem muito para cá, nem muito para lá, ou ainda, nem mais para lá nem mais para cá. Meio-termo se pauta na anulação de qualquer tipo de relação de “vantagem” e “desvantagem”. Ou seja, uma resolução amistosa para se resolver conflitos e diferenças, de modo que prevaleça a igualdade. Meio-termo talvez esteja associado ao medo dos extremos, o temor dos excessos ou conformismo no meio-termo, o que levaria a um contentamento de viver só pela metade.¹

Esta idéia nada se relaciona com o conceito de distância que nos interessa, uma vez que não buscamos apaziguar pólos diferentes numa adequação entre os termos, mas pelo contrário, procuramos destacar estes pólos e afirmá-los por diferenciação e distanciamento.

¹ JULLIEN, *Um sábio não tem idéia*, p.32.

Jullien nos apresenta um pensamento que se aproxima da idéia de Neutro em Barthes, e que se opõe a esta idéia de “meio-termo”. A partir das idéias de Confúcio, ele apresenta um pensamento pautado na sabedoria do meio. Uma idéia de meio que nada se relaciona com o meio-termo, mas sim com *“um pensamento dos extremos que, pela variação de um pólo ao outro, por não assumir nenhum parti pris, não se encerra em nenhuma idéia, permite desdobrar o real em todas as suas possibilidades.”*²

Há neste modo de pensar, uma liberdade de circular de uma pólo a outro, ou entre pólos, visto que podem ser vários e não apenas dois, e explorar os possíveis que se esboçam e suas variações. Portanto, meio, não no sentido de média, de adequação por equilíbrio, mas o que comporta diversos pólos, tantos quantos possíveis, sem ter que fazer uma escolha exclusivista ou apaziguar as polaridades, limitando a um meio-termo.

Mais interessante é pensar o “justo meio” descrito por François Jullien em *Um sábio não tem idéia* (2000). Justo meio para Jullien é a inversão de meio-termo. Justo meio tem relação com poder tanto um quanto outro dos termos. Explica ele, que seria *“tanto “se comprometer”*

² JULLIEN, *Um sábio não tem idéia*, p.32.

como “se retirar”, tanto estar “pronto” quanto “durar”, e com isso ir cada vez até o fim do “possível” explorando ao máximo cada “momento particular.”³

O justo meio contempla uma coisa e outra. Opera por adição, combinação, co-existência, e não por exclusão, anulação, ou partidarismo. Poupa-nos de levantar bandeira, de nos posicionar, podendo variar de um extremo ao outro, podendo passar igualmente de um ao outro. Assim, contempla sermos tanto de um quanto do outro, não nos atolando em nenhum lado.

Jullien neste livro sustenta a posição de que um sábio não tem idéia, que a sabedoria não se apega a nenhuma idéia. Para ele o sábio não tem idéia porque não privilegia nenhuma, do mesmo modo em que não exclui nenhuma, abordando o mundo sem projetar visões pré-concebidas, mantendo-se sempre abertas todas as possibilidades⁴. E é a partir desta idéia central que vai discorrendo sobre o “meio” pautado em Confúcio e também percorre pelo conceito de “vazio” dos taoístas. O “vazio” a qual ele se refere é o “estar disponível a”, manter-se livre e indeterminado.

³ JULLIEN, *Um sábio não tem idéia*, p.35.

⁴ *Ibidem*, p. 21.

“O meio, o vazio: fixar-se no meio não é fixar-se ao meio, fixar-se no vazio não é fixar-se ao vazio. Porque quem se fixa ao meio é imobilizado por ele e perde a amplitude do justo meio; e do mesmo modo, quem se fixa ao vazio é obnubilado por ele e perde a liberdade de espírito desejada.”⁵

Este justo-meio está nas vizinhanças do Neutro, de Barthes, e também encontra ressonância com o E, a conjunção E, descrita por Deleuze em *Conversações*. Ele afirma que a multiplicidade nunca está nos termos, no conjunto dos termos ou na totalidade dos termos, mas está no E, que segundo ele não é nem um nem outro, e também não tem a natureza dos termos ou dos conjuntos.

“O E é nem um nem outro, é sempre entre os dois, é a fronteira, sempre há uma fronteira, uma linha de fuga ou de fluxo, mas que não se vê, porque ela é o menos perceptível. E no entanto é sobre essa linha de fuga que as coisas se passam, os devires se fazem, as revoluções se esboçam.”⁶

⁵ JULLIEN, *Um sábio não tem idéia*, p.29.

⁶ DELEUZE, *Conversações*, p.60-61

Avesso da língua

[a.ves.so da lín.gua]

1. uma língua própria 2. devir-outro da língua 3. língua menor 4. língua estrangeira 5. criação sintática. 6. Língua inventada muitas vezes na clínica e na arte, a fim de que algo importante possa ser dito, compreendido, escutado 7. língua que costumamos a entender, um exercício de fala de pacientes e de escuta de terapeutas 8. para ouvir ou falar esta língua avessa é necessário se despir de entulhos e vícios da língua costumeira, que por vezes, não dizem nada mesmo.

Averso da língua

“O que a literatura produz na língua já aparece melhor: como diz Proust, ela traça aí precisamente uma espécie de língua estrangeira, que não é uma outra língua, nem um dialeto regional redescoberto, mas um devir-outro da língua, uma minoração dessa língua maior, um delírio que a arrasta, uma linha de feitiçaria que foge ao sistema dominante. Kafka faz o campeão de natação dizer: falo a mesma língua que você e, no entanto, não compreendo sequer uma palavra do que você diz”¹

Reunimos aqui uma coletânea de situações vividas na clínica em que as invenções de linguagem se apresentaram como dispositivo criativo para dobrar, despistar, torcer ou virar do avesso a língua, que, por vezes, fixadas e descoladas de sentidos, tornam-se cosméticos vencidos, que nem embelezam e nem se vestem de funcionalidade.

¹ DELEUZE, *Crítica e Clínica*, p.15.

“Criação sintática, estilo, tal é o devir da língua: não há criação de palavras, não há neologismos que valham fora dos efeitos de sintaxe nos quais se desenvolvem. Assim, a literatura apresenta já dois aspectos, quando opera uma decomposição ou uma destruição da língua materna, mas também quando opera a invenção de uma nova língua no interior da língua mediante a criação da sintaxe. “A única maneira de defender a língua é atacá-la... Cada escritor é obrigado a fabricar para si sua língua...”²

Sujeito e predicado: uma questão de sintaxe?

“Não há linha reta nem nas coisas nem na linguagem. A sintaxe é o conjunto dos desvios necessários criados a cada vez para revelar a vida nas coisas.”³

Sintaxe... Análise morfológica... Ou ainda a semântica

² DELEUZE, *Crítica e Clínica*, p.15.

³ *Ibidem*, p.12.

Sintaxe: a inter-relação das palavras na frase e das frases no discurso

Semântica: o significado das palavras e suas mudanças

Dizia um acompanhado: *“Estou estudando a língua portuguesa... um livro de gramática... é ferrado o que tô aprendendo! Que sabedoria há na nossa língua... precisamos estudar muito pra entender!”*

Tantas as classificações que aprendíamos na escola sem saber exatamente pra que serviam... ainda continuo não sabendo bem sua utilidade... mas certa vez, este paciente me causou estranhamento por apontar o óbvio e a funcionalidade que inventou para *sua* própria língua.

“Você sabe, sujeito e predicado... qual você preferia ser? Eu ando cansado, tô preferindo ser predicado, mas não é de todo ruim ser sujeito, mas não o tempo todo”

“Preferia ser sujeito oculto ou quem sabe, inexistente”

Classificação entre sujeito e predicado... Seria a divisão entre quem faz ou executa a ação e a ação em si? Sujeito é o que faz, é o responsável pela ação, ele é uma espécie de mandante? Mas sendo ele o sujeito, não estaria

submetido ao que lhe determinaria o predicado? Quem aqui é sujeito de quem?

Poderíamos pensar sobre o cansaço de ser si mesmo... de ser agente, ator de si... *“preferia ser sujeito oculto ou quem sabe, inexistente”* dizia este acompanhado. Barthes certamente concordaria com esta sábia afirmação, oração que mereceria ser direcionada a todos os deuses.

Mas a gramática é cheia de atalhos, ora um verdadeiro labirinto, que se não nos pega de cara, pode nos pegar na saída... Somos sujeitos por nos sujeitarmos ao próprio predicado. Mas ainda podemos ser ludibriados por sua malandragem, pois só somos sujeitos agentes se o verbo estiver na voz ativa... quer dizer que quando o predicado contém sua própria voz, uma voz ativa no verbo que carrega consigo, então, o sujeito é um agente, ainda que submetido ao que manda a voz do predicado!!!

A aula – Manoel de Barros

“Nosso prof. de latim, Mestre Aristeu, era magro e do Piauí. Falou que estava cansado de genitivos, dativos, ablativos e de outras desinências. Gostaria agora de escrever um livro. Usaria um idioma de larvas incendiadas. Epa! O prof. falseou-ciciou um colega. Idioma de larvas incendiadas! Mestre Aristeu continuou: quisera uma linguagem que obedecesse a desordem das falas infantis do que as ordens gramaticais. Desfazer o normal há de ser uma norma. Pois eu quisera modificar nosso idioma com as minhas particularidades. Eu queria só descobrir e não descrever. O imprevisto fosse mais atraente do que o dejá visto. O desespero fosse mais atraente que a esperança. Epa! O prof. desalterou de novo – outro colega nosso denunciou. Porque o desespero é sempre o que não se espera. Verbi gratia: um tropicão na pedra ou uma sintaxe insólita. O que eu não gosto é de uma palavra de tanque. Porque as palavras de tanque são estagnadas, estanques, acostumadas. E podem até pegar mofo. Quisera um idioma de larvas incendiadas. Palavras que fossem de fontes e não de tanques. E um pouco exaltado o nosso prof. disse: Falo de poesia, meus queridos alunos. Poesia é o mel das palavras! Eu sou um enxame!

Epa!... Nisso entra o diretor do colégio que assistira a aula de fora. Falou: Seo Enxame espere-me no meu gabinete. O senhor está ensinando bobagens aos nossos alunos. O nosso mestre foi saindo da sala, meio rindo a chorar.”⁴

- A invenção de uma língua própria -

“Ela (a fabulação) atinge sobretudo essas visões, eleva-se até esses devires ou potências.”⁵

Fabular, diz Deleuze, é uma questão de frágil saúde irresistível que traria à tona o devir-outro da língua. Ou como diria Manuel de Barros, só dez por cento é mentira, o resto é invenção.⁶

Dr. Pingóleo Neto e toda uma equipe fictícia que tratam de seu caso. Ele, paciente, fabulava e manipulava de forma muito bem-humorada a equipe de médicos e

⁴ BARROS, *Memórias Inventadas: A segunda infância, A aula*.

⁵ DELEUZE, *Crítica e Clínica*, p.13.

⁶ Manoel de Barros no filme *Só dez por cento é mentira: a desbiografia oficial de Manoel de Barros de Barros*.

enfermeiros que desconhecemos, mas que ele vai nos apresentando parcialmente, de acordo com sua necessidade e inventividade. Equipe composta por psiquiatras que não medicam, por enfermeiros que coordenam oficinas de psicodrama...

Um dispositivo criado para dar a sua própria voz um estatuto de verdade científica, de prescrição inegável ou ainda de saber incontestável. Invocando figuras médicas, conduzia seu tratamento.

pedra mole em cabeça dura, tanto bate até que muda... - dizia ele.

Criou também o que ele convencionou a chamar de *esquizografia*: escrita de uma língua própria. Intermináveis cadernos cheios de escritos que lembram escritas orientais, gestuais, com leveza e espaçamento. Muito se registrou nestes cadernos, uma escrita em língua estrangeira, certamente. Talvez não sejam registros, talvez encontros, talvez desencontros... desconversações...

“Talvez a ambição poética do ato criador resida na imersão da nossa subjetividade dentro da matéria sonhando ser linguagem. Acordar as lajes adormecidas, trazer à tona forças originárias embutidas, atualizar a dimensão poética desnutrindo-se da linguagem utilitária. Penetrar nas frestas do ainda não articulado e não nomeado; daquilo tudo que ainda está por se fazer, (...). Quebras, colapsos, fissuras, rupturas perspectivas, rachaduras, falhas geológicas que desestabilizem nosso território, nossa passagem. A esfera poética prolonga o estado de estranhamento suspenso, diante de um código que ainda não se reconhece no esquadro da linguagem funcional.”⁷

Afirmando Negando:

o menino-homem que diz não com a idéia de si

Quando o conheci, ele não olhava para mim enquanto eu falava. Não que todos tenham que olhar cada vez que alguém lhes dirija a palavra. Mas este menino-homem parecia não entender que alguém lhe dirigia a

⁷ DERDIK, *Ponto de chegada, ponto de partida*, p. 17.

palavra. Foi um salto quando pôde deixar o anonimato para então participar do mundo. Ele precisou inventar um modo para que isso acontecesse. Não parecia ter o direito de afirmar nada, então, resolveu, negando.

Negando? Sim, inventou um dispositivo lingüístico para si. Todas as construções frasais eram ao avesso, todas as afirmações vinham acompanhadas de uma negação, de um “não”. Uma torção semântica? Não importa. Com certeza uma inteligência cavada na linguagem. Não era mais alguém que não podia dizer nada, não era alguém que se anulou. Pelo contrário, se “desanulou” afirmando a negação. Afirmou-se negando. Saiu da aparente passividade, para a positivação das negações. Encontrou afirmação onde não parece habitar um sentido afirmativo. Cavou de dentro da língua o impossível, existir a despeito de tudo, de toda condição que lhe fora imposta, invertendo o modo de vida que lhe parecia destinado. Encontrou um jeito de dizer sobre seus descontentamentos, sobre seus desejos, sobre seus desgostos. Um caminho tortuoso, mas muito próprio, cujas brechas ele encontra na negação-afirmação. Ao avesso diz e desdiz. Narra, relata, reclama, xinga, deseja, solicita:

“Não vai chover hoje, não!”

“Eu não quero ir no cinema na sexta-feira à tarde”

“Eu não to pensando em alugar filmes na locadora”

“Não vou querer comprar sorvete na padaria quando voltar pra casa”

“Meu pai não brigou comigo hoje não. Ele não ficou bravo não”

Monitoria na Bienal: em que língua se fala?

Acolher em uma visita monitorada, um grupo de visitantes de uma instituição de saúde mental. Uma das monitoras foi convocada para fazer a visita, para percorrer o espaço expositivo por 1 hora e meia com o grupo de loucos. Insegura, povoada por fantasias do que seria um grupo de loucos, seguiu com seu “guia/manual” a ser aplicado nos trabalhos grupais.

A monitora era estrangeira, (falava um *portunhol*, o que não sei ao certo se faz alguma diferença) e, à medida que se desenrolava a visita mais ficava evidente o quanto ela era estrangeira. Falava outra língua, parecia vir de outro planeta. Não sei quem, se o grupo, ou se a monitora, mas também isso não importa. O fato é que não havia uma língua comum, estrangeirice pura, os visitantes se

dispersavam e dessa dispersão pouco a monitora pôde aproveitar. Um tanto apavorada com o “descontrole”, com a dificuldade em reunir o grupo, ficou tensa, nervosa, foi tomada por uma sensação de incapacidade de fazer a monitoria acontecer, como se a monitoria só pudesse ocorrer nos moldes por ela esperados. O planejamento era quase o mesmo: quatro ou cinco artistas a serem discutidos no período de uma hora ou uma hora e meia. Quase sempre, instigava o público a debater sobre os assuntos que a poética de cada artista suscitava.

No entanto, o grupo não respondia bem ao programa esperado, logo, deu-se uma *“pane no sistema”*.

As falas eram desconexas, o debate não era em torno do assunto elencado pela monitora. Desconversavam. E a desconversa denunciava um “rodar em falso”, mesmo quando não se tem um centro. A fim de cumprir com a rotina da visita e logo se livrar da tarefa, tentou acelerar os deslocamentos, mas aquele lugar era um mundo grande demais, que lançava para a grandiosidade dos mundos próprios de cada um dos visitantes.

Soltos, permaneceram no espaço, mesmo após o término da monitoria que muitos deles nem perceberam, flutuaram livremente pelo espaço: “soltura” invejável, com desprendimento que pouco encontramos nos grupos em

geral, nem mesmo nos grupos de crianças de quem se espera mais espontaneidade. Não encontramos mais tantos deslocamentos inventivos, já que, condicionados aos comandos dos controladores centrais (seus professores), respondem feito soldadinhos.

Foi um riquíssimo encontro que, apesar da estrangeira-comandante-tentando-reunir ter ficado de fora, na dispersão das várias línguas, diversos mundos se encontraram e nessas diferenças de língua conversaram a mesma conversa.

Sair dos eixos, produzir deslocamentos, abolir o óbvio... Ficamos sem chão...

Resta-nos a sorte de conseguir embarcar nesta flutuação, de carona, tentando nos despir dos vícios da língua que não dominamos, mas que nos domina.

Solidão Povoada e Vacúolos de Silêncio

[so.li.dão po.vo.a.da e
va.cú.o.los de sil.ên.cio]

1. estar só e imensamente acompanhado
 2. vacúolos de solidão e silêncio
 3. suavidade em estar só
 4. solidão como escolha
 5. alteridade
-

Solidão povoada e vacúolos de silêncios

“estamos trespassados de palavras inúteis, de uma quantidade demente de falas e imagens. A besteira nunca é muda nem cega. De modo que o problema não é mais fazer com que as pessoas se expressem, mas arranjar-lhes vacúolos de solidão e silêncio a partir dos quais elas teriam, enfim, algo a dizer.”

Gilles Deleuze¹

Apresentamos em outros verbetes modos de pensar a questão da distância, do espaçamento entre o coletivo e o singular, de maneira que nem haja a quebra do afeto, a perda do contato, nem a sobreposição ou a massificação. Ainda nos lançaremos a mapear alguns outros modos de pensar as distâncias na relação com a alteridade, no entanto, relacionados estranhamente com a solidão e o silêncio. Solidão e silêncio bastante peculiares, pois não dizem respeito a um isolamento ou exílio, ausência de

¹ DELEUZE, *Conversações*, p. 162.

outros; pelo contrário, solidão e silenciamento que produzem muitos encontros. É uma espécie de estar só para poder estar junto. Mas também o inverso: estar junto para poder dispersar. Como já mencionamos, conjunto comum não significa fusão, mas talvez uma certa separação. Percorramos mais um tanto esta idéia.

Habitar o silêncio, se dar o direito ao silêncio, poder se calar. Ao contrário dos ideais em diferentes momentos na história da humanidade em que se luta para conquistar o direito à fala e o direito à expressão, Barthes reivindica o direito ao silêncio. Silêncio, na oposição à fala, está relacionado ao calar-se, ao direito de não responder, de não ter respostas, de não se posicionar.²

No Neutro, a busca, por vezes, é justamente pelo direito de se calar, de simplesmente silenciar, de escapar ao paradigma, escapar pela tangente, direito de ficar em suspensão, de não ter que tomar partido ou ter sempre uma opinião formada. Um direito à flutuação, o silêncio como estratégia, uma passividade ativa.

² BARTHES, *O Neutro*, p.51.

Barthes evocou em sua aula inaugural no *Collège de France* esta obrigatoriedade de sempre se dizer algo:

*“Mas a língua, como desempenho de toda linguagem, não é nem reacionária, nem progressista; ela é simplesmente fascista; pois o fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer.”*³

Denise Sant’anna, a partir desta idéia de Barthes, compara o ato de conversar com o ato de comer. Ações que se colocam como uma espécie de tarefa. Segundo a autora, este *“dever de contar ou a obrigação de comer são tão fascistas quanto à imposição de jejum da comida ou da fala.”*⁴

Como escapar deste fascismo da fala, da obrigatoriedade?

“Quando há tais tipos de deveres, desconversar torna-se tão estrategicamente importante quanto calar. As crianças bem o sabem, várias vezes, quando elas são forçadas a comer ou a falar alguma coisa prevista, desconversam, fecham a boca, abanam a cabeça, brincam. Talvez, diferente

³ BARTHES, *A aula*, p.14.

⁴ SANT’ANNA, *Vertigem do corpo e da clínica*, p.31.

de fugir, elas agem assim para tomar fôlego. Afinal, o que seria da conversa se ninguém desconversasse.”⁵

Este tomar fôlego é poder se esquivar de tanto falatório inútil, desconversar, escorregar, se retirar, como diria Barthes. É poder habitar os vacúolos de solidão e silêncio afirmados por Deleuze. Vacúolos que proporcionariam leite e uma possibilidade de que algo imprevisível, original surja ou seja dito: *“suavidade de não ter nada a dizer, direito de não ter nada a dizer; pois é a condição para que se forme algo raro ou rarefeito, que merecesse um pouco ser dito.”⁶*

Espaçar, tomar distância.

Blanchot traz ainda a idéia de silêncio como sendo necessário para que se possa ecoar o que não se pode parar de falar. Afirma ele:

“Escrever é fazer-se eco do que não pode parar de falar – e, por causa disso, para vir a ser o seu eco, devo de uma certa maneira impor-lhe o silêncio.

⁵ SANT’ANNA, *Vertigem do corpo e da clínica*, p.31.

⁶ DELEUZE, *Conversações*, p. 162.

Proporciono a essa fala incessante a decisão, a autoridade do meu próprio silêncio.”⁷

Que fala seria esta que para ouvi-la é preciso o silenciamento? Um silêncio que poria em evidência a “desesperada vitalidade” de Pasolini, ou as nuances de Barthes?

Podemos justapor ao que Deleuze apresentou sobre o Godard, cuja solidão se faz absoluta, mas extremamente povoada e que faz de Godard uma força:

“É um homem (Godard) que trabalha muito; então, forçosamente está numa solidão absoluta. Mas não é qualquer solidão, é uma solidão extraordinariamente povoada. Não povoada de sonhos, de fantasmas ou projetos, mas de atos de coisas e até de pessoas. Uma solidão múltipla, criativa.”⁸

Solidão extremamente povoada, povoada de encontros, sempre no encontro com o que há de mais estrangeiro em si mesmo. Os encontros, o trabalho só pode ser então, clandestino,⁹ forjados sob a sombra, nesta

⁷ BLANCHOT, *O espaço literário*, p.17.

⁸ DELEUZE, *Conversações*, p.51.

⁹ DELEUZE & PARNET, *Diálogos*, p.9.

solidão que nos possibilita rachar as palavras e as coisas, para que então se possa criar algo realmente novo.¹⁰

Em entrevistas no *Abecedário*, Deleuze afirma que o papel do professor é reconciliar o aluno à sua própria solidão, ensiná-lo sobre os benefícios desta solidão.¹¹ Sobre esta fala de Deleuze, Pélbart afirma:

“Nem todos querem toda essa matéria, cada um pode precisar de apenas um pedaço, segundo a sua necessidade, a sua singularidade... O que significa que até o sono pode fazer parte desse dispositivo: há alunos que dormem por anos a fio, mas despertam naquela hora em que chega tal conceito de que necessitam, e que para eles funciona como um despertador. Magnífico desprendimento do mestre, que não exige a atenção continuada e exaustiva, porém uma atenção quase flutuante. Não se trata de capturar, suscitar a adesão, persuadir, fazer discípulos ou escolas, mas o inverso: reconciliar o aluno com sua solidão. Essa frase deveria ser meditada por nós, deleuzeanos... Afinal, apenas certa modalidade de solidão permite que se prescindam das escolas para esposar o movimento, abrindo-nos para os

¹⁰ DELEUZE, *Conversações*, p.167.

¹¹ DELEUZE & PARNET, *O Abecedário* – entrevistas.

povoamentos inusitados, para os encontros imprevistos, com cores, sons, velocidades, intensidades... Não uma escola, mas um movimento, não a falação, mas o encontro, não necessariamente o encontro com intelectuais (“a cultura”), mas com coisas, obras, idéias, afectos, intensidades. Um deserto atravessado por tribos.”¹²

Parecem-nos vizinhas estas estranhas idéias de silêncio e de solidão absoluta, mas extremamente povoada. Algo na contra corrente do habitual. Uma torção da língua, do silêncio, da solidão. A esta solidão Deleuze atribui larga capacidade de povoamento, que num certo sentido, trata-se de ser gago: “Não ser gago em sua fala, mas ser gago da própria linguagem. (...) *Aqui, ao contrário, trata-se de ser um estrangeiro em sua própria língua.*”¹³ Gagueira que classificou como criativa, espécie de língua estrangeira. (Ver verbete: **AVESSO DA LÍNGUA**)

Há nisso tudo uma estrangeirice... estrangeirice marcada por distâncias, distâncias do outro, distância de si.

¹² PELBART, *Solidão, Fascismo e Literalidade*.

¹³ *Ibidem*, Conversações p. 51.

Facilmente se é tomado por atravessamentos do fora.
É como uma torneira que nunca pára de vazar.
Mas é um vazar estranho porque ela vaza para dentro,
dentro de mim, de nós.

Um vazar contínuo para dentro é um tanto insuportável.
Há uma hora em que é necessário que cesse,
que a torneira seja fechada.
Caso contrário, ocorrerá um afogamento por vazamento
interno.

Ficamos preenchidos, demasiadamente preenchidos.
Mas, por vezes,
este excesso de preenchimento
quase beira ao
vazio.

Talvez um excesso de fluxos, velocidades, de tantas coisas
que vazaram para dentro e que produziram um inchaço.

Estamos inchados de excessos vazios.

Precisamos absorver os excessos, precisamos drená-los, fazê-los circular internamente. Porque as velocidades e fluxos de que se falava, talvez se restrinjam ao modo como nos invadem, nos tomam. Uma certa violência se faz presente no momento em que nos atravessam, uma violência, pois mal percebemos e já fomos invadidos. Algo incontrolável toma conta, uma invasão difícil de conter, causa um mal-estar.

É preciso contê-los para liberá-los.
Contê-los ao menos, em certas horas,
conter a entrada – poder fechar a torneira – para então
podermos dar continência interna,
mesmo que logo em seguida eles
se tornem ilhas,
se separem,
se tornem outros fluxos
e percorram outros continentes.

Uma questão apenas de dilatar o tempo,
fazê-lo descondensar-se,
abrir,
ampliar
para que haja um possível de apropriação desses excessos,
torná-los próprio, tomá-los como próprios,

mesmo que logo após se tornem de outro ou sejam passados pra frente. Ou então para que possam ser retidos, incorporados, modificados junto ao nosso repertório de vivências.

Sim, sim, estes excessos têm a ver com vivências, vivências de todo tipo, de diferentes ordens.

Atravessamentos, talvez encontros.

Podem não ser encontros, mas embriões de encontros, mais do que encontros em si. Talvez um pré-encontro.

Embriões de encontros que ao serem descondensados podem de fato produzir encontros.

Uma espécie de encontro tardio. Outros talvez sejam reencontros, mas já de um modo diferente.

Cada encontro é sempre único, singular.

Os atravessamentos não são necessariamente encontros, podem ser pré encontros, conter embriões de encontros, serem apenas promessas de encontros.

Estes embriões de encontros podem ser estados larvares de potentes encontros. Encontros que preservo, que cultivo, que germino somente na solidão.

Não se trata aqui de uma solidão como ausência de encontros. Não! Pelo contrário, uma solidão muito povoada, em que eles não param de brotar.

No entanto, esta solidão só parece possível com um certo distanciamento das interferências do “Fora”.

É preciso um pouco de resguardo,
uma retirada “programada”,
parar de certo modo com o fluxo de atravessamentos do
fora que o tempo todo pedem passagem.

Se ao menos conseguirmos um pouco de resguardo, então,
talvez possamos “escutar” o que já está nos inchando por
dentro.

A questão é: como fazer operar o pensamento para acolher
o que já está?

Como fazê-lo trabalhar para aquilo que nos excede?

Silenciar os ruídos externos para escutar o que grita,
o que berra em nós e que mal percebemos.

Sim, é um problema de percepção de si totalmente
afetado, desviado pelo excesso de barulho ao redor. O
mundo está demasiadamente ensurdecido que mal
conseguimos nos ouvir, ouvir a nós próprios.

Um excesso de esbarrões, trombadas, mas que não produzem encontros, não encontramos nem mesmo a nós próprios. Ficamos imersos a um grande caldo morno.

Como nos haver com nossas próprias companhias?
Estamos desacompanhados de nós mesmos.

Deseja-se uma outra solidão, uma solidão acompanhada, uma solidão cheia, que produza afetos, encontros, agenciamentos, em que se possa experimentar diversos tamanhos, variações de formas, numa espécie de laboratório em que todo tipo de combinações possam ser vividas, que abra para tantas nuances quanto possíveis.

Uma solidão que silencie tanta falação repetida e sem sentido, que silencie as eternas repetições e os inúmeros clichês para que haja algo novo a ser dito:
vacúolos de silêncio e solidão.

Neutro

[neu.tro]

1. nem um nem outro
 2. aquilo que burla o paradigma
 3. escolha pela tangente.
 4. distância difícil, incrivelmente forte e quase impensável (ver em *distância*).
 5. desesperada vitalidade (Pasolini).
 6. título do curso ministrado por Roland Barthes no Collège de France em 1978, organizado em treze semanas, numa sucessão de fragmentos, figuras do Neutro, numa espécie de dicionário de cintilações.
-

Neutro

“Defino o Neutro como aquilo que burla o paradigma, ou melhor, chamo de Neutro tudo o que burla o paradigma. Pois não defino uma palavra; dou nome a uma coisa: reúno sob um nome, que aqui é Neutro.”¹ “Campo polimorfo de esquiva do paradigma, do conflito = o Neutro”.²

“Ora, o camafeu (o Neutro) substitui a noção de oposição pela de ligeira diferença, de início, de esforço de diferença, em outras palavras de nuance: a nuance torna-se um princípio de organização total que de alguma forma passa por cima do paradigma (...) o Neutro é furta-cor: o que muda sutilmente de aspecto, talvez de sentido, segundo a inclinação do olhar do sujeito.”³

¹ BARTHES, *O NEUTRO*, p.16-17.

² *Ibidem*, p.18.

³ *Ibidem*, p.109.

“O Neutro não é uma média de ativo e de passivo; é antes um vaivém, uma oscilação amoral, em suma, e, por assim dizer, o contrário de uma antinomia.”⁴

“nos remete não àquilo que reúne, mas ao que dispersa, não àquilo que junta, mas ao que disjunta, não à obra, mas à inoperância [...], conduzindo-nos em direção àquilo que tudo desvia e que se desvia de nós, de modo que aquele ponto central em que, ao escrever, parece-nos que nos encontramos, não passa de ausência de centro, a falta de origem.”⁵

A idéia de Neutro apresentada por Barthes, inspirada em Blanchot, nada tem a ver com o senso comum em que neutro está associado à neutralidade, a ausência de opinião ou à passividade. Para Barthes o Neutro não está relacionado a uma apatia ou uma

⁴ BARTHES, *Roland Barthes por Roland Barthes*, p.149.

⁵ BLANCHOT, *L'écriture Du Désastre*, p.13, citado por PÉLBART em *Excurso sobre o Desastre*, p.73.

indiferença; não é um “tanto faz” entre dois ou mais termos, não estabelece relação com a ausência de partidarismo pautada na indiferença de uma escolha, nem tampouco na omissão de uma escolha entre dois termos.

O Neutro é estranhamente uma escolha, uma escolha pela tangente, um desvio, que pode contemplar dois termos aparentemente opostos, antagônicos, e ao mesmo tempo nenhum – uma escolha que escapa do esperado, dos termos previamente definidos ou de respostas a priori esquematizadas.

O Neutro, para o autor, é aquilo que burla o paradigma, que suspende a oposição entre termos. Algo que não se fixa em um único ponto rijo, certo ou reconhecido. Neutro do latim *neuter, neutrum: ne-utrum. Utrum* é a definição entre um de dois termos, *ne-utrum* é nem um nem outro.

O Neutro contempla sutis nuances, se interessa pelo que se dá a ver sem chamar a atenção, ao que está no meio, que não se destaca por sua radicalidade de posição. É o que não se esconde, mas ao mesmo tempo o que não se marca. É na discreta relação com o avesso das coisas

que talvez possamos acompanhar estas nuances, estas sutis variações do Neutro.⁶

Desordenar, tirar do lugar, bagunçar o que parecia ter se estabelecido e atingido um equilíbrio. Eis a que o Neutro está engajado: tirar o chão, mexer nos referenciais, bagunçar os padrões... Escapar dos espaços que se é fadado a ocupar, escapar de ter uma opinião, de ter sempre que se posicionar frente a um assunto. O Neutro como possibilidade de habitar um espaço sem se fixar num lugar, poder flutuar num espaço, de modo descompromissado, sem ter que assumir posição, e livremente transitar, selecionar o que ouvir, descartando o que não parece interessar.⁷

Não se trata de indiferença ou apatia, pois o Neutro pode remeter a estados intensos e fortes, pois burlar o paradigma é uma atividade ardente, candente⁸, uma “*desesperada vitalidade*”⁹, como diz Barthes, citando o poema de Pasolini.

Mas o que seria esta desesperada vitalidade contida no Neutro? Justapor o Neutro ao “desespero” parece ser uma aproximação aguda, aparentemente uma incompatível atribuição ao Neutro.

⁶ BARTHES, *O NEUTRO*, p.126.

⁷ *Ibidem*, p.42.

⁸ *Ibidem*, p.18-19.

⁹ *Ibidem*, p.33.

Desespero talvez por ser uma busca sem fim, mas também sem um método ou procedimento determinado. Um paradoxo que Barthes encontra ressonância com o Tao:

*“ao mesmo tempo o caminho por percorrer e o fim do percurso, o método e a consecução. Não se há de distinguir entre meio e fim <...> mal se envereda pelo caminho, ele já está todo percorrido”.*¹⁰

Uma busca talvez sem pontos fixos, sem meios traçados, sem mesmo saber ao certo se há algum lugar a se chegar. Tange ao efêmero, suscita uma travessia esquisita, pouco ou nada palpável.

Desespero pelo vital, pela vida, pelo que é vivo – desespero relacionado à necessidade de encontro com o que é vital: tentativa de garantir a vitalidade. Mas por que uma aproximação com o Neutro? Estaria talvez, a vitalidade pra além dos paradigmas, as dualidades, os partidarismos? Estaria ela no *entre* os termos, nesta difícil distância, *“incrivelmente forte e quase impensável”*, como a descreve Barthes, entre os termos, na tensão entre os termos? Teria o Neutro que sustentar esta tensão, esta difícil tensão das distâncias para que então a vitalidade pudesse brotar?

¹⁰ BARTHES, *O NEUTRO*, p.26.

FIGURAS DO NEUTRO

Roland Barthes ministrou um curso no Collège de France, no ano de 1978, que chamou de o Neutro. Em trinta “figuras” do Neutro, organizadas em seminários, deixou desde o início explícito que só se constrói uma pesquisa a partir de desejo, sendo o Neutro sua fantasia pessoal. Não se propôs a definir ou conceituar o Neutro durante os seminários, mas sim a expor, de modo descontínuo, imagens e traços do Neutro – fazê-lo cintilar. Sugere que a escolha deste modo desarticulado possa pôr o Neutro em estado de variação contínua. Estado este que condiz com a própria idéia de Neutro de não-dogmatização e também com seu caráter inconcluso.

Para tal, organizou fichas, anotações, que foram posteriormente publicadas, sobre as figuras a partir de uma rede de leituras de sua própria biblioteca, e, portanto, por escolhas mais tácitas do que sistemáticas.

Algumas figuras e traços do Neutro nos interessam aqui: Delicadeza, Silêncio, Lugar/espço, Ativo do Neutro, que nos fornecem elementos ricos pra pensarmos as questões que o encontro clínica e arte suscitam.

DELICADEZA

Percorreremos ainda por uma tensão posta pelo Neutro, testando seu grau de elasticidade, isto é, o grau de variação possível, suportável, acompanhando as estranhezas todas nele contidas. Figura importante do Neutro: a delicadeza.

Uma nova desordem: delicadeza e tensão, estranha composição. A delicadeza é a prática fina das diferenças, uma prática minuciosa e fútil, segundo Barthes. Mas é na delicadeza que ele se debruça pra poder olhar mais de perto sua fantasia de Neutro. É talvez a delicadeza a figura mais significativa para pensar o conceito de Neutro, e por isso a desdobramos em um verbete-rizomático autônomo. (Ver verbete: **DELICADEZA**)

SILÊNCIO¹¹

O silêncio é uma estratégia para burlar, deixar em suspenso um certo tipo de exigência que não temos como responder: escapar pela tangente, escapar estrategicamente, numa espécie de desconversa.

¹¹ BARTHES, *O NEUTRO*, p.49.

Barthes, do latim, apresenta a diferença de duas modalidades de silêncio: *sileo* e *taceo*. *Tacere* seria o silêncio verbal, daquele que se calou. *Silere*, por sua vez, faria referência a ausência de movimento e de ruído, uma certa tranquilidade. O *silere* estaria, portanto, mais relacionada à natureza, à “virgindade intemporal das coisas”, como a lua no declínio ou ao ovo que ainda não chocou. Um silêncio que antecede ao surgimento ou precede ao desaparecimento de algo da natureza.

Reivindica Barthes, o silêncio de calar-se, de não ouvir, o direito à tranquilidade da natureza, ao *silere*. Mas, segundo ele, parecemos ter somente um tipo de silêncio, o silêncio das palavras, o *tacere*.

Interessa-nos o silêncio, como estratégia, sutil e aguda, que desarma as exigências sociais, como uma pontada, cutuca e provoca a desordem de um modo imperioso do poder pela fala. (Ver verbete: **Solidão povoada e vacúolos de silêncios**)

LUGAR e ESPAÇO¹²

O lugar diz respeito a uma “*exigência imperativa*” de responder a algo, a expectativa alheia, social, familiar... Já o espaço, abre a possibilidade de apenas flutuar, ficar mais à deriva. Barthes diz que em uma conversa com desconhecidos podemos ficar mais flutuantes, se não formos convocados a ocupar um lugar. Já uma conversa com conhecidos, sempre é mais fatigante, pois, em todo tempo, somos cobrados a ocupar uma posição, um lugar. Cansaço exaustivo, ter sempre que ter uma posição em relação a isso ou aquilo, levantar bandeiras, ser partidário a, defender uma causa, etc. Dificuldade de mudar de lugar, de flutuar pelo espaço, numa atitude que Barthes chamou de *mais repousante*, em que se habita um espaço sem se fixar num lugar, como num banho ou num barco. Flutuar por espaços, uma atitude mais repousante, habitar uma terceira margem, uma passividade ativa.

¹² BARTHES, *O NEUTRO*, p.42.

ATIVO do NEUTRO¹³

Atentemos a mais uma das figuras de Barthes: o ATIVO do NEUTRO. Questiona Barthes: “o que o Neutro tem no ativo? Ou: qual é essa desesperada vitalidade que o Neutro tem no ativo?”

O ativo no Neutro localiza-se na vizinhança com o ativo passivo do ser *páthico* de Weizsacker.¹⁴

Neutro é uma idéia de uma criação estrutural que desfaça, anule, ou contrarie o binarismo implacável do paradigma. Barthes o concebe como um desejo: desejo de Neutro, de suspensão das ordens, das leis, da arrogância, das intimações, exigências. Desejo de recusar o puro discurso de contestação, desejo de burlar paradigmas, direito de deixar suspenso, de poder flutuar, de poder mudar de lugar.

O Neutro é o estar aberto, em um estado tendendo ao zero, suporte de possíveis e variações contínuas.

¹³ BARTHES, *O NEUTRO*, p.167.

¹⁴ Todas as referências sobre a idéia de “*pathosofia*” de Viktor Van Weizsacker são extraídas de anotações de aula de Peter Pál Pélbart no núcleo de Subjetividades do Programa de Pós-graduação em Psicologia Clínica da PUC/SP, 20/ago/2009.

O Neutro nada tem a ver com neutralidade ou indiferença. O Neutro pode remeter a estados intensos, fortes, inauditos. Esse Neutro não é nulo, é plural.¹⁵ Talvez possamos aproximar Neutro ao “*páthico* em estado puro”, momento de um número infinito de variações é possível. (ver verbete: **PÀTHOS**).

O *páthos* das distâncias e também o Neutro para Barthes se configura como valor, valor das distâncias entre os homens, entre classes, distância para que a multiplicidade apareça. Este valor como desejo de ser si-mesmo, de se distinguir, afirma ele citando Nietzsche. O que é desejado é uma distância que não quebre o afeto, “*uma distância penetrada e irrigada de ternura: um páthos em que entraria EROS e SOPHIA.*” Isto é, que acolha as diferenças, não necessariamente as acomode, mas que possibilite a existência delas mesmo que produzindo estranhamentos.

Valor este que Barthes define sob o nome de “delicadeza”. Delicadeza seria então distância e cuidado, ausência de peso na relação e, entretanto, calor intenso

¹⁵ BARTHES, *O NEUTRO*, p.247.

dessa relação. O princípio seria lidar com o outro, os outros.¹⁶

Um espaçamento produzido pelas distâncias, mas não distâncias quaisquer, mas distâncias precisas, delicadas, que possibilitam encontro, pois criam uma zona, um território novo, singular. Não seria, portanto, o Neutro, este espaçamento, esta vacuidade que diferente do esvaziamento, se constituiria como um possível porvir? Porque falamos aqui numa distância que não é qualquer distância e nem poderia ser: é uma distância com uma certa precisão “acertada” que, no entanto, possibilita a abertura para caminhos tortuosos, desconhecidos, caminhos da errância.

¹⁶ BARTHES, *O NEUTRO*, p.260.

Delicadeza

[de.li.ca.de.za]

1. Tecido da vida em sua textura. 2. Minúcia. 3. Gozo do fútil 4. Fragilidade. 5. Discricção. 6. *desesperada vitalidade* 7. Prática fina da diferença. 8. Se assemelha com o estado amoroso, *sabi (do Haikai e do Zen)*: simplicidade, naturalidade, não-conformismo, refinamento, liberdade, familiaridade estranhamente mitigada com desinteresse, banalidade cotidiana.

Delicadeza

“Saindo à tardinha, no crepúsculo, recebendo com intensidade detalhes ínfimos, perfeitamente fúteis, da rua: um menu escrito com giz na vitrine de um café, (galeto com purê, 16,50 francos – rins com creme de leite, 16,10 francos), um padreco de batina subindo a rua Médicis etc., tive a intuição viva (para mim, o crepúsculo urbano tem grande força de nitidez, de ativação, é quase uma droga) de que descer para o infinitamente fútil permitia confessar a sensação da vida → (é em suma uma regra romanesca) → A delicadeza pende, portanto, para o vivo, o que faz sentir a vida, o que ativa sua percepção: o sabor da vida puríssima, o prazer de estar vivo”¹

“→ delicadeza = tecido da vida em sua textura.”²

¹ BARTHES, *O Neutro*, p.102.

² *Ibidem*, p.103

Fragilidade à flor da pele

“O belo continua até a eternidade. Há um existir infinito”.

Kazuo Ohno

Um acompanhado: sujeito magro, bem magro, esguio, cabeleira rala...

Kazuo Ohno no Sesc Paulista, era isso que visitaríamos naquele fim de tarde. Eu e este acompanhado.

Entrávamos naquele espaço sob pouca luz e uma atmosfera no mínimo instigante, com imagens em movimento, vídeos de suas performances, uma exposição-instalação com salas, objetos diversos como vestidos, chapéus, fotos de família, de parceiros, amigos, fotos de performances e frases de Kazuo Ohno. Comemoração de seus 101 anos.

Ficamos tomados pela penumbra radiante daquele espaço. Paredes pretas, ambiente sob meia luz, contrastavam com as imagens brancas, alvas de Kazuo, das fotos e dos vídeos.

*"A brancura do rosto, nada cândida, mas pesada,
densa até a náusea, como o açúcar, significa ao
mesmo tempo dois movimentos contraditórios: a
Fragilidade (emotividade) e a Imobilidade
(impassibilidade)"*

Kazuo Ohno

O espaço trazia uma penumbra que nos tomava. O silêncio ocupava todo o espaço, era como se entrássemos em um templo e aquietássemos para poder ouvir algo, além dos ruídos internos que pareciam não cessar de produzir seus grunhidos. O chão irregular nos obrigava a entrar em um outro ritmo, numa lentificação que propiciava maior contato com o cenário.

Assistimos aos vídeos, um a um, em que estavam presentes a lentidão e a criação de um corpo que de seu esgotamento ainda extraia um fio intenso de vida. Sim, a sensação era sempre essa, um corpo todo enrugado, quase vazio, em que víamos as artérias e veias, podíamos ver o deslocamento de cada conjunto de músculos, era deste corpo que algo nos aquecia, nos arrepiava, nos emocionava. O acompanhado parodiou uma série de frases, esboçou diversas falas. Perguntou se este corpo que víamos ali não era um corpo que conservara energia, já

que a movimentação era mínima e precisa. Conteí sobre o Butoh, sobre a exploração do corpo levada a seu limite e o extremo esgotamento do mesmo. Vimos em seguida um vídeo em que corria uma galinha sem cabeça. Entramos numa sala cujo interior era de plumagem branca.

Vimos vídeos de Kazuo Ohno bem envelhecido, ao leito, apenas respirando, e sobre seu peito um bebê, igualmente deitado, somente respirando.

Era só o esboço de um minimalismo vital.

*"O único movimento que tem significado é aquele
que deriva da alma".*

Kazuo Ohno

Fomos tomar um café, respirar um pouco, depois deste encontro com Kazuo Ohno. O acompanhado abriu uma pasta e mostrou-me uma série de colagens. Ele produzira diversas imagens a partir de recortes e colagens de revistas eróticas. Imagens que foram totalmente descaracterizadas e desconfiguradas, que fundidas e sobrepostas também não remetiam a nenhuma categoria reconhecível. Era pra mim o próprio Corpo Sem Órgãos de Artaud. Sim, uma conexão imensa, o acompanhado conversava com Kazuo Ohno. Era frágil, sem

funcionalidade prévia, quase sem pele, não apenas suas colagens, mas ele em si.

"Nascer é a grande improvisação"

Tatsumi Hijikata

Meses depois, em sua casa, ele quis me mostrar algo que havia produzido. Levou-me ao seu quarto e me mostrou seu armário. Tinha sido um armário de roupas, que dava agora lugar para seus desenhos e produções. Havia algo ali muito especial que ele queria me apresentar. Havia uma intimidade estabelecida, que me levava para dentro deste armário-instalação. Tirara com todo cuidado de dentro do armário um cabide e nele havia pendurado um cartaz de uma das performances de Kazuo. Produzira em seus momentos de esgotamento e falência uma roupagem própria... se vestia da fragilidade de Ohno, delicadamente selecionado, era a única roupagem que ocupava o único cabide do armário.

Que delicadeza era essa? Que procedimento era esse de se apropriar sensivelmente de uma nova pele? E que pele era essa escolhida?

"A poesia não é uma crença. Nem uma lógica. A poesia é um ato.
Um ato que nega todos os atos. Aí se dá no instante em que a
sombra do sonho parece a sombra do poema".

Tagiguchi Shuzô

"Dio mio, ma allora cos'ha lei all'attivo?...

- Io? - [un balbettio, nefando

non ho preso l'optalidon, mi trema la voce

di ragazzo malato] -

- Io? Una disperata vitalità."³

Pasolini

Delicadeza, segundo Roland Barthes, está na sintonia fina com esta "*desesperada vitalidade*", na busca por esta vitalidade, que pode estar em singelas cenas cotidiana e é uma espécie de força de ativação do sensível.

A delicadeza tem estreita relação com a desobstrução estética da subjetividade sobre a qual Suely Rolnik⁴ afirma, já que a delicadeza remete a suavidade da vida, as diferenças sutis, destacando a fragilidade das nuances das singularidades. Evidencia o banal, o corri-

³ PASOLINI, Pier Paolo. *Una disperata vitalità. Poesia in forma di rosa*, Milano: Garzanti, 1964.

⁴ ROLNIK, S. *Subjetividade em obra: Lygia Clark, artista contemporânea*, p.10. - Desobstrução que Rolnik afirma ser essencial na reativação da força que problematiza e transforma a realidade, que possibilita a invenção de devires.

queiro, dando brilho ao que passa em geral, despercebido.

O princípio de delicadeza está conectado com as mínimas variações da vida, são as nuances “fúteis”, pequenas cintilações do próprio cotidiano, ou ainda a textura da vida. Propõe Barthes, um projeto ético de vida, de viver segundo nuances, “*se estivesse em meu poder, de olhar as palavras-figuras (a começar pelo Neutro) com um olhar rasante que pusesse à mostra nuances.*”⁵

Nuance que traduziu do grego *diaphorá*, palavra no sentido nietzschiano de “*violência sofrida pelo pensamento sob a ação de forças seletivas*”⁶, que diz respeito a “diferença” ou “desacordo”. Barthes aproxima ainda com a *paidéia* dos gregos: educação, formação no sentido largo, percurso livre no campo do saber⁷.

Minuciosidade, como na cerimônia nipônica do chá, em que há uma preocupação com cada pequeno detalhe, para que não haja repetição de cor, repetição de elementos, repetição de posições e formas. Não estamos falando necessariamente de grandes e estrondosos acontecimentos, estamos falando de detalhes quase que imperceptíveis, que passam a largo dos olhos de quem não está atento para estas suavidades.

⁵ BARTHES, *O NEUTRO*, p.27.

⁶ DELEUZE, Nietzsche e a Filosofia.

⁷ PERRONE-MOISÉS, *De volta a Roland Barthes*, p.132.

[...] descer para o infinitamente fútil permitia confessar a sensação da vida [...] A delicadeza pende, portanto, para o vivo, o que faz sentir a vida, o que ativa sua percepção: o sabor da vida puríssima, o prazer de estar vivo”⁸

O que seria esta permissão para confessar a sensação da vida? Seria isso a aproximação com a desesperada vitalidade, descrita por Pasolini?

“Que tem o senhor no ativo? – Eu?... Uma desesperada vitalidade”.

Esta necessidade de permissão para confissão sobre a sensação de vida é quase uma denúncia/desabafo sobre uma morte em vida mais freqüente do que a própria sensação da vida.

O princípio de delicadeza beira uma espécie de errância social, assume a margem, ou seja, está além ou aquém do que se espera, é tão singelo em sua futilidade, por parecer banal demais, quase dispensável. Mas esta margem, este limite, ao ser habitado aponta para um escape, uma derrapagem necessária – a afirmação da delicadeza, em suas graduações, coloca o Neutro para cintilar.

⁸ Barthes, *O NEUTRO*, p.102.

Pàthos

[pà.thos]

1. *pathos* é a potência, receptividade, passividade de sofrer afetações
 2. *Pathos* como sendo potencia de estar aberto a passagens, de ser atravessado por acontecimentos.
 3. Pàthos das distâncias: vontade de ser si próprio, destacar-se
-

Páthos

“[...] o “pensamento” do páthos (afetado-ativo) não deve ser buscado do lado dos metadiscursos (-logias) porém, uma vez mais, do lado de uma filo-escrita: a de Nietzsche → Blanchot, a propósito de Nietzsche: “O que é a vontade poder? Nem um ser nem um devir, mas um páthos: a paixão da diferença.” E Deleuze: esse poder de ser afetado não significa necessariamente passividade mas afetividade, sensibilidade, sentimento (Nietzsche primeiro falou de sentimento de poder). Poder: primeiro como caso de sentimento e sensibilidade, não como caso de vontade. Vontade de poder: a forma afetiva primitiva. (Deleuze: “A vontade de poder não é um ser nem um devir, é um páthos – em Nietzsche e a Filosofia) → Fiquemos com aquilo que permite aproximar o Neutro do páthos: paixão pela diferença.”¹

Que partilhas são possíveis e que distâncias são necessárias para que frutifiquem as diferenças? Que composições são possíveis a partir das diferenças?

¹ BARTHES, O NEUTRO, p. 159.

Deleuze, citando Nietzsche, afirma o “*páthos das distâncias*”². Esta idéia vizinha à justa distância de Barthes parece dizer que a coletividade não pressupõe um todo homogêneo, uma aproximação pela igualdade ou um agrupamento por semelhanças, pelo contrário, eles sugerem uma composição a partir das singularidades, destacando as diferenças. Nietzsche define *páthos das distâncias* como sendo “*vontade de ser si próprio, de destacar-se, ou distinguir-se*”.³

Mas o que é o *pathos*?

Pathos, do grego, significa paixão, excesso, catástrofe, passagem, passividade, sofrimento e assujeitamento.⁴ O *pathos* é a potência, receptividade, passividade de sofrer afetações. Poder de ser atravessado por catástrofes, paixões, sofrimento.

“A potência é o **pathos**, quer dizer, a passividade, a receptividade, mas a receptividade é, antes de mais nada, a potência de ser atacado e também de atacar: estranho treinamento.”⁵

² DELEUZE, Nietzsche e a Filosofia.

³ NIETZSCHE, *Crepúsculo dos ídolos ou Como filosofar com um martelo*, p.105.

⁴ BARTHES, *Como Viver Junto*, p. 13.

⁵ DELEUZE, *Péricles e Verdi: a filosofia de François Châtelet*, p.29.

Pathos estabelece estreita relação com vontade de poder ou ainda com vontade de Potência, a potência de atacar e ser atacado, de afetar e de ser afetado.⁶

Em seus seminários sobre o Neutro, Barthes apresenta a questão do *pathos* das distâncias. Do grego, *Tà pàthe*, acontecimentos, mudanças que ocorrem nas coisas. *Pathos* como sendo potência de estar aberto a passagens, de ser atravessado por acontecimentos. O *pathos*, segundo Deleuze afirma alguns valores do *pathos* como *polidez* e *bondade* ou *tolerância calorosa*, porém, mais do que valores ou qualidades, o *pathos* é, segundo ele, uma “*disposição do pensamento, um ato de pensamento.*”⁷

Viktor Van Weizsacker⁸ pensou sobre o *pathos* propondo um campo de saber sobre uma certa experiência paradoxal, passiva e ativa, e a chamou de *pathosofia*, que não é uma ciência, mas um certo saber sobre o

⁶ NIETZSCHE, *Crepúsculo dos ídolos ou Como filosofar com um martelo*, 105.

⁷ DELEUZE, *Péricles e Verdi: a filosofia de François Châtelet*, p.34.

⁸ Todas as referências sobre a idéia de “*pathosofia*” de Viktor Van Weizsacker são extraídas de anotações de aula de Peter Pál Pélbart, no núcleo de Subjetividades do Programa de Pós-graduação em Psicologia Clínica da PUC/SP, ministrada em 20/ago/2009.

sofrimento. Experiência passiva no sentido de ser suporte de acontecimentos, de ser passível de acontecimentos.

O ser *pathico*, é para ele, o ser passível de experimentar, seja a dor, seja o prazer, o ser *pathico* é o que se submete, se sujeita, se dispõe à experimentação, portanto, passiva, mas ao mesmo tempo ativa, já que pressupõe uma disponibilidade a este exercício de se abrir para os atravessamentos, as afetações.

Cada sujeito tem um *pathos*, uma condição, uma possibilidade de afetar e ser afetado, intimamente ligado a uma passividade, ser passível de afetações.

ROCHA era seu sobrenome, curiosamente. Atendi-o por quatro anos. Produzia esculturas, seu suporte eram as pedras, mas não qualquer pedra, não se tratava de lidar com a resistência, mas de explorar exatamente sua propriedade principal: sua porosidade, ou suas frestas onde se dissolvia a resistência esperada de uma rocha, que rapidamente virava pó, se desfazia, dava lugar a novas formas... Rocha esculpia concreto celular, transformava-o, dando forma àquele material bruto apenas com uma colher e outros instrumentos que construiu a partir de material coletado em lixeiras de rua. Acompanhá-lo era

lidar o tempo todo com a delicadeza e precisão com que ele trabalhava com suas esculturas, para que assim, a ROCHA não ruísse, não estilhaçasse, pois mais parecia vidro do que rocha.

Atendê-lo era acompanhar seu universo estrangeiro a mim: adentrar ao universo dos moradores de rua e os catadores; tomar o café preparado na latinha de um fogareiro a álcool; ficar camarada do cachorro amarrado à carroça; ouvir companheiros de rua e lidar com a injustiça de não serem igualmente atendidos, mas ser de algum modo, parte de um coletivo e ter assegurado meu trânsito pelo entorno; acolher os “tropeços” em meio à rua daquele que era o Rocha, depois de dias de bebedeiras; adentrar ao seu quartinho numa ocupação em que não conseguia dormir, preferindo estar junto aos companheiros de rua a estar em um quarto sozinho; conhecer o cachorro da vizinha; fazer parceria com a criança-gente-boa-amigo-de-toda-gente; suportar junto o discurso moral em um local de tratamento para alcoólatras em troca de um prato de comida e passes para ir e vir; ouvir sobre a dor de uma facada perfurando a perna que arrasta até hoje por resistir a violência de um assalto; acompanhá-lo em feiras de artesanato e cooperativas; escrever juntos cartas a irmã em Sorocaba que não encontra há mais de 15 anos e

receber notícias de seu irmão menor à beira de um coma alcoólico; ir ao poupa-tempo infinitas vezes para refazer o “*documento-passaporte*” sem o qual não se pode circular pelo estrangeiro mundo nosso; acompanhar o abandono e tantas partidas de lares-provisórios, pratos de comida e lugares para lavar as roupas pelo enrijecimento de normas e exigência de que todos os seus pertences caibam em um armário menor do que uma caixa de sapatos, de trocar um teto e cama pela garantia da carroça-ganha-pão; sair às ruas a procura de Rocha, como se procura um desaparecido, com uma fotografia na mão, do Parque D. Pedro, Baixada do Glicério até o Viaduto Guadalajara; conhecer um lugar para banho de 1 real (banho frio) e R\$ 1,50 (banho quente) e os muros altos que ele escalava pra acessar caixas d’água e conseguir água limpa; procurá-lo em meio ao cinzento viaduto e seus pertences, entre outros tantos cinzentos.

Fui atravessada por tudo isso, imensamente convocada. Disso surgiu uma caixinha: *Poética da Profundidade: as marcas de uma produção*⁹. Caixa em que

⁹ Título que dei para a caixa produzida para ele na ocasião do encerramento dos atendimentos. Tal atendimento ocorreu entre 2004 e 2007, pelo PACTO (Programa Permanente Composições Artísticas e Terapia Ocupacional da USP), em acompanhamento terapêutico e também em grupo *PACTO-TRABALHO* cujo objetivo era construir projetos de geração de renda e valor para cada participante, fazendo uso do dispositivo grupal.

reuni imagens de várias andanças, partilhas, afetações e fotos de produções de Rocha e a ele destinado:

“surgiu dos diversos encontros com Rocha e das sensações produzidas, em que estavam em questão as marcas que se imprimiam à força, mas também a força que se produziu a partir das marcas. Alternaram-se nestes encontros fragilidade e resistência, brutalidade e delicadeza, numa experimentação intensa, esculpida entre vazios e densidades que evidenciavam sempre a porosidade e a rigidez da relação com o outro e com a vida. As trincas foram diversas, os abalos foram múltiplos, (...), os registros das marcas produzidas e das produções que cavaram o concreto.”¹⁰

As distâncias se relativizavam apesar de todas as diferenças que nos marcavam. Vivia ele debaixo de um viaduto, e um dia, ao digitar um “atestado de pobreza” me dei conta de que tinha um endereço, morava sob as brechas de um viaduto, militar e ditador, Costa e Silva, na Baixada do Glicério.

¹⁰ Escritos-registros da caixa *Poética da Profundidade: as marcas de uma produção* – 2007.

Convocados a ser rocha, fazer parede, mesmo quando estamos quebradiços e quase virando pó. Ainda assim, o *estar com*, o acompanhar de algum modo acontece... Na precariedade, algo resiste a ela... As marcas foram várias, para mim e para ele, os encontros, intensos...

...é no corpo levamos esta clínica...

Mapa

[ma.pa]

1. rizoma. 2. múltiplas entradas e saídas. 3. rotas alterativas, linhas de fugas 4. desmontável, conectável, modificável, reversível 5. Redistribuição de impasses e aberturas, de limiares e clausuras.

Mapa

Os mapas são formados por emaranhados de linhas, pontos de contato, zonas de vibração, espaçamentos. Fazer mapas e desenhá-los é a tarefa do cartógrafo que não apenas mapeia espaço e tempo, mas intensidades e acontecimentos.

Mas qual é o sentido de se dedicar a inventar mapas?

No conto “*A tertúlia*” de Álvaro Labarrère, um cavalheiro chamado D`esnaux preside uma curiosa entidade: a *Sociedade da Cartografia Imaginária*.

Monsieur D`esnaux afirmava construir mapas muito especiais, ou como ele mesmo prefere dizer de suas obras: verdadeiros anti-mapas. Seu ofício, havia décadas, na Sociedade da Cartografia Imaginária, além de presidir a entidade, era a pura e simples invenção de mapas, mapas únicos, que assume como um grande desafio, e com orgulho diferencia sua cartografia da convencional. Segundo D`esnaux: “*A originalidade de nossos mapas reside*

no fato de não pretenderem representar qualquer território ...que não seja o do próprio mapa.”¹

Inventar mapas sem qualquer pretensão de representar territórios... O que seria então, esse anti-mapa?

“Um mapa concebido como absoluto, como um fim em si, é capaz de modular o que o senhor e eu chamamos de realidade: os mapas podem ser sociais, amorosos, criminosos, epidemiológicos... de qualquer tipo; mapas do tédio, mapas climáticos, agrícolas, mapas gastronômicos; as possibilidades não são infinitas, mas desse ângulo inesgotáveis.”²

É o que fazem as crianças, exploram o que há de inesgotável, o próprio percurso e o meio, habitando os espaços, os tempos, se afetando por tudo o que percorrem. Mapas de afetos, mapas dos trajetos, mapas de seus deslocamentos.

“A criança não pára de dizer o que faz ou tenta fazer: explorar os meios, por trajetos dinâmicos, e traçar o mapa correspondente. Os mapas dos trajetos são essenciais à atividade psíquica. O que o pequeno

¹ LABARRÉRE, *A tertúlia*. In: KRAUS, *Escrevendo vozes dantes*, p.8.

² *Ibidem*, p.8.

Hans reivindica é sair do apartamento familiar para passar a noite na vizinha e regressar na manhã seguinte: o imóvel como meio. Ou então: sair do imóvel para ir ao restaurante encontrar a menininha rica, passando pelo entreposto de cavalos – a rua como meio. [...] O trajeto se confunde não só com a subjetividade dos que percorrem um meio, mas com a subjetividade do próprio meio, uma vez que este se reflete naqueles que o percorrem. O mapa exprime a identidade entre o percurso e o percorrido. Confunde-se com seu objeto quando o próprio objeto é movimento.”³

Criar mapas é acompanhar os movimentos, é traçar trajetórias ao mesmo tempo em que se percorre o trajeto. Os mapas marcam lugares, circunscrevem afetos, apontam novos rumos, atualizam os trajetos. Diversos foram os mapas traçados durante esta pesquisa, nos encontros com pacientes, nos encontros da clínica e da arte. Mapas coletivos, subjetividades em agenciamento. Mapas das superfícies, desenhos dos relevos que percorremos. Cartografias.

“Os mapas (...) se superpõem de tal maneira que cada um encontra no seguinte um remanejamento,

³ DELEUZE, *Crítica e Clínica*, p.73.

*em vez de encontrar nos precedentes uma origem: de um mapa a outro, não se trata da busca da origem, mas de uma avaliação dos deslocamentos. Cada mapa é uma redistribuição de impasses e aberturas, de limiares e clausuras, que necessariamente vai de baixo para cima. Não é só uma inversão de sentido, mas uma diferença de natureza (...)*⁴

O ato de cartografar não segue procedimentos, se faz ao mesmo tempo em que o desmanche de certos mundos – sua perda de sentido – e a formação de outros, segundo Suely Rolnik.⁵ O cartógrafo não segue procedimentos: inventa-os, nem adere a referências teóricas: devora-as.

A dimensão estética da atividade do cartógrafo reside na criação de um campo de pensamento que dê língua as suas inquietações.

O pensamento e também a pesquisa se fazem a partir destes atravessamentos provocados nos encontros

⁴ DELEUZE, *Crítica e Clínica*, p.75.

⁵ ROLNIK, *Cartografia Sentimental: transformações contemporâneas do desejo*, p.23.

na prática clínica, em que somos forçados a pensar.
Segundo Rolnik:

“o pensamento não é fruto da vontade de um sujeito já dado que quer conhecer um objeto já dado, descobrir sua verdade, ou adquirir o saber onde jaz esta verdade; o pensamento é fruto de uma diferença posta em circuito, e é através do que ele cria que nascem tanto verdades, quanto sujeitos e objetos.”⁶

Podemos pensar que diversos mapas pedem passagem e se constituem na medida em que se clínica. Não fazemos neste percurso representações estáticas dos acontecimentos, mas esboçamos uma série de mapas à medida que ocorrem os movimentos de transformação da paisagem:

“que se faz ao mesmo tempo que o desmanchamento de certos mundos e a formação de outros: mundos que se criam para expressar afetos contemporâneos, em relação aos quais os universos vigentes tornaram-se obsoletos”⁷

⁶ ROLNIK, *Pensamento, corpo e devir: Uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico*. p.244.

⁷ ROLNIK, *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*, p.5.

Mapeando deslocamentos de centros do grupo EncontrAR-TE

Duas semanas, percorremos dois centros, um mais próximo da Praça da Sé, outro mais próximo do Anhangabaú. Mas ainda estes eram o “*centro velho*”, dizia alguém, “*pois o centro novo é a Av. Paulista*”. Quantos centros teríamos então? Um? Dois? Vários?

Deslocamentos de centros, talvez isso que interesse a nós. Reordenar o que parece central para que centro e periferia possam permutar, relativizando sempre o que parece ganhar destaque ou o que parece ser fadado às bordas. Reposicionar funções, reorientar rotas, mudar de sentido...

No centro-Anhangabaú visitamos as superfícies, percorremos pequenos relevos, atravessamos galerias, conhecemos o antigo comércio.

O antigo era novo, os participantes do Encontrar-te mal reconheciam o que queriam reencontrar. Interessou ao grupo uma pequena barraca de camelô que vendia óculos escuros. Experimentamos diversos deles, quase desfilamos com os óculos multicoloridos, lentes vermelhas, armações azuis... Algo habitava ali: uma experimentação de si.

Havíamos passado por diversas lojas, a região é rica em comércio, mas o encontro se deu mesmo foi na rua: foi lá, em torno desta banca de óculos escuros que algo se passava...

No centro-Praça da Sé explorávamos outros tipos de relevo, tomando distância do micro-relevo, nos lançamos ao alto, subimos mais de 30 andares no prédio do Banespa. A altura era vertiginosa para alguns que precisaram recuar, para outros era A REALIZAÇÃO. Do alto tudo ficava pequenino, o que na semana anterior, em meio ao centro-Anhangabaú, era grandioso, ficava agora deslocado... víamos o mundo através de lentes coloridas na semana passada, nesta semana víamos do alto os transeuntes, que mais pareciam formigas, percorrendo, se deslocando...

Os deslocamentos relativizam as distâncias,
os centros, as dimensões das coisas...

Experimentamos novas alturas, novas
superfícies, EXPERIMENTAMOS NOVOS
TAMANHOS e nos surpreendemos a cada
instante que podemos ampliar visões e que
não somos tão pequenos assim...

“Sendo tarefa do cartógrafo dar língua para afetos que pedem passagem, dele se espera basicamente que esteja mergulhado nas intensidades de seu tempo e que, atento às linguagens que encontra, devore as que lhe parecerem elementos possíveis para a composição das cartografias que se fazem necessárias. O cartógrafo é antes de tudo um antropófago.”⁸

Os passos sempre foram para frente, o rumo parecia certo,
o caminho, preciso, a direção, única.

Ir em frente era a certeza de uma trajetória evolutiva,
contínua,
garantia de desenvolvimento.

Um passo após o outro, numa coordenação aparentemente
perfeita, equilibrada.

De repente algo mudou, os pés se *desbaratinaram...*
já não mais obedeciam a esperada linearidade...

⁸ ROLNIK, *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*, p.23.

passos para trás, para os lados, passos até no mesmo
lugar...

Experimentação de novos planos,
o contato dos pés com o chão se fazia diferente.

Hesitantes,
os pés saíam da fôrma-sapato-ortopédico-esperado
escapavam do sentido linear-direito-corretivo
para ampliar para sensações-desformes-múltiplas-
imprevisíveis

Tropeços passaram a ser comuns, os pés *trupicavam*,
se descoordenaram, rompia-se o equilíbrio,
instalava-se o descompasso...

Desvios se fizeram necessários,
andar de lado já não parecia tão ruim assim,
e andar para trás já não era sinônimo de retrocesso,
embora por vezes fosse tomada por esta sensação;
ficar parada tampouco significava ausência de movimento
ou de inquietações...

Os pés ganhavam vida,
compostos por tropeços e topadas...

livres, frescos e tateantes,

A retidão do caminho já não tomava conta da cena
a superfície já não era mais tão lisa, perfeita,
descobriam-se buracos, pequenos relevos,
diferenças de texturas, imensas crateras...
pedregulhos, fendas, marcas
traziam à tona a memória destes pés confinados...

De repente, os pés eram de outros tamanhos,
ora maiores, ora menores,
ora nem um ao lado do outro pareciam ser par,
mas quem disse também que o par deveria ser igual?

Libertos, os pés agora ousam um pouco mais,
a procurar novas linhas, a ampliar seus trajetos,
e sem rumo, de modo tácito...

SEGUIR, RECUAR, PARTIR, VOLTAR,
CORRER, CLAUDICAR...

Encontrar-te

[en.con.trar-te]

1. grupo de atendimento cujo interesse está nas travessias, nos deslocamentos
 2. encontrar arte, encontrar a ti, encontrar-te na cidade
 3. mapear os espaços urbanos, explorando-os coletivamente
 4. ocupar a cidade e provocá-la
 5. dispositivo de expedições pela cidade
 6. Espaço de afirmação do desejo e de enredar a potência de desejar.
-

Encontrar-te na cidade de São Paulo¹

“Ser um "bando": os bandos vivem os piores perigos, (...), mas o que há de bom em um bando, em princípio, é que cada um cuida de seu próprio negócio encontrando ao mesmo tempo os outros; cada um tira seu proveito, e que um devir se delineia, um bloco, que já não é de ninguém, mas está "entre" todo mundo, se põe em movimento como um barquinho que crianças largam e perdem e que outros roubam.”²

O EncontrAR-TE é um projeto que reúne a terapia ocupacional e o acompanhamento terapêutico a partir das artes e da cultura. Constitui-se em grupos de saídas coletivas para exploração dos espaços da cidade de São

¹ O projeto surgiu em 2005, *gestado* e coordenado por mim e por Cinthia Mayumi Saito, Marilene dos Santos Dotti e Taís Izumi Koike, parceiras fundamentais para que este projeto ganhasse corpo, cara e autonomia. Inicialmente o projeto contou com o apoio do PACTO sob supervisão de Erika Inforsato. Atualmente funciona em um espaço privado, sendo coordenado por mim e por Isabela Valent.

² DELEUZE e GUATTARI, *Diálogos*, p.17.

Paulo, articuladas a práticas artístico-culturais. Faz uso dos dispositivos grupal e cartográfico que se desdobram em um outro dispositivo: EncontrAR-TE na cidade de São Paulo, expedições urbanas.

**Existem vários modos de circular pela cidade.
Como habitamos o nosso cotidiano?**

Como nos apropriamos dos espaços que transitamos?

Como podemos **criar** (n) o **espaço** que habitamos?

Encontrar outros e juntos encontrarmos a cidade.

Descobrir novas formas de usar os espaços coletivos.

Como surgiu?

Ano de 2004, USP em greve, estado de exceção instalado. Período difícil, muitas discussões, um grande caldeirão de idéias e tensões, negociações e reflexões.

Reivindicações por melhorias. Eu e Marilene Dotti resolvemos, numa tarde de quinta-feira, trocar as discussões de “desempenho profissional” (disciplina que cursamos durante o último ano da graduação a fim de discutir as práticas em estágios de Terapia Ocupacional), por um passeio pelo centro de São Paulo. Visitamos sebos, saímos um tanto sem rumo, sendo menos importante aonde chegaríamos do que por onde passávamos. Flutuantes, nos deparamos com o “Maria Antônia” (Centro Universitário Maria Antônia da USP), que abrigava a exposição de Christiana Moraes, “Cromaqui”. Em ações performáticas dos educadores, presenciamos um acontecimento. Um senhor se juntou a nós a fim de ouvir o monitor da exposição. Uma exposição bastante singular: uma sala com as paredes rosa choque e um percurso por telas imaginárias, descritas pelos *performers*-educadores: detalhes e nuances de cores, descrições minuciosas das formas, cada obra era caracterizada por suas nuances e sensações. Um exercício de intuir o que não estava lá, de percorrer trajetos imaginários e partilhar visões inventadas.

A dispersão pelo centro, a caminhada sem rumo, as afetações da cidade foram intensas – ficamos numa atmosfera de vibração, disparos múltiplos do pensamento

e ainda o mergulho pelo imaginário ativava a criação, a invenção.

Fomos tomar um café no Sesc Consolação, um show aconteceria naquele fim de tarde. Formava-se uma concentração de pessoas idosas. Começamos a divagar sobre aquele espaço de encontros, lugar de convivência entre tantas pessoas e lá levantamos importantes questões sobre o que vislumbrávamos como atuação profissional:

- Que lugares além dos espaços de tratamento, habitam as pessoas atendidas em Terapia Ocupacional?

- Como pensar o cuidado, a promoção da saúde em locais não instituídos, isto é, para além dos espaços hospitalares, ambulatoriais, clínicos, etc.?

- Que lugares da cultura, das artes, da cidade de um modo geral, recebem e acolhem essas pessoas?

- Pensávamos muito a respeito de quais encaminhamentos e ampliações eram possíveis depois de um longo período de tratamento, já que, fazendo um levantamento, à grosso modo, não visualizávamos nenhum lugar que oferecesse cuidados e que contemplasse as necessidades desse público.

- Também nos questionávamos a respeito do desejo dessas pessoas de circularem pela cidade, de terem atividades culturais, freqüentarem espaços de arte, enfim, o desejo de

habitarem outros lugares, fazer amigos, conhecer coisas novas, desejo que, no entanto, vinha sempre em tom queixoso, visto que se sentiam muito solitários.

Daí as questões foram se desdobrando e começamos a sonhar com um grupo, um espaço que pudesse promover encontros, ampliar repertório de vivências, sustentar novas experimentações. Gestamos esta idéia por meses, convidamos Cinthia Saito e Taís Koike para pensarmos juntas uma proposta de intervenção, tendo como ponto de partida estas questões que se desdobraram em mais outras tantas que nos acompanham até hoje, em nossas práticas profissionais em diferentes espaços de trabalho.

Surgiu assim, o EncontrAR-TE, do desejo de trabalharmos a partir do afeto e da partilha de pensamentos comuns. Apresentamos a proposta para o PACTO (Programa Permanente Composições Artísticas e Terapia Ocupacional da USP), onde todas nós, de modos diferentes – como bolsistas de pesquisa ou como estagiárias – havíamos passado. Fomos acolhidas e no período de um semestre promovemos encontros do grupo sob supervisão de Erika Inforsato, terapeuta ocupacional do Programa. Após este período, nos deslocamos para um espaço privado, onde até hoje os encontros do grupo acontecem.

Proposta do Encontrar-te

É um trabalho que tem como pressuposto o exercício da afirmação de desejos dos participantes e a possibilidade de cada um engendrar um modo de ser e de se relacionar com o outro e com a cidade. Um processo singular que acolhe a multiplicidade grupal, escapando do modo homogêneo e predominante de estar no meio coletivo e ocupar os espaços urbanos.

O EncontrAR-TE busca reunir diversidades. É um espaço aberto à participação daqueles que tem dificuldades de acesso ou de circulação nos espaços sociais por questões específicas como transtornos psíquicos, deficiências sensoriais ou mentais e/ou que desejam estar com outras pessoas e explorar os espaços urbanos coletivamente.

Lugar de invenções e experimentações...

"Encontrar é achar, é capturar, é roubar, mas não há método para achar, só uma longa preparação. Roubar é o contrário de plagiar, copiar, imitar ou fazer como. A captura é sempre uma dupla-captura,

o roubo, um duplo-roubo, e é isto o que faz não algo mútuo, mas um bloco assimétrico, uma evolução a-paralela, núpcias, sempre "fora" e "entre".³

Encontramo-nos semanalmente, há cinco anos... somos em 6, já fomos em 10, também em 4, já fomos poucos, agora sentimos que somos muitos... somos múltiplos, somos combinações que não cessam de serem cambiadas.

Tudo o que se passa nesse coletivo de tantos “outros” é produção. Produção de si, produção grupal, produção na cidade. É a partir de deslocamentos que operamos. Deslocamentos de papéis, deslocamentos de espaços, deslocamentos de tempos, DESCOLAMENTO. Há tantas coisas que grudam em nós. O nosso exercício é tentar retirar um pouco de tanto grude. Grudes que endurecem, ficam rígidos e secam. Grude do que colaram em nós, grude do que colamos em nós.

³ DELEUZE e PARNET, *Diálogos*, p.35.

Também temos feito um exercício: deslocarmo-nos pela cidade, mas também deslocar a cidade em nós. Sim, ela é grande e pesada, mas por vezes, provocamos deslocamentos dela. Micro-deslocamentos, mas ainda assim, deslocamentos.

Andamos juntos, dispersos, povoando, habitando, explorando, estranhando a cidade. Pegamos o metrô, atravancamos a bilheteria com as lentidões próprias querendo pagar os dois bilhetes com dois dinheiros. Irritamos as pessoas, desorientamos os atendentes, conversamos e desconversamos em várias línguas durante os trajetos. Os trajetos que percorremos, os ônibus que tomamos são todos eles espaços de incitação. Verdadeiros estrangeiros, seguimos viagem, desbravando a selva bruta, mata fechada de mau humor e sorrisos trancados. Mas nem ligamos, muitas vezes nem percebemos. A alegria da viagem, do encontro dissipa um tanto a presença dos que apertaram o botão do automatismo diário e estão indisponíveis para estar com outras pessoas.

As histórias deste grupo são muitas, tentaremos aqui contar as andanças coletivas que produzimos ao longo destes anos.

Cenas, relatos, falas, exploração, andanças pela cidade, criação coletiva no ateliê. ENCONTROS. Uma certa cartografia dos acontecimentos. Hibridismo e heterogeneidade.

O corriqueiro e o banal ganham status de acontecimento... Um convite para a experimentação do vertiginoso e absolutamente ordinário que atravessam estes encontros...

DISPOSITIVO-PROCEDIMENTOS-MODOS DE OPERAR:

- grupal e cartográfico;
- levantamento dos desejos, das vontades, dos anseios e do repertório de circulação dos participantes;
- pesquisa de novos espaços, ampliação de instrumentos para potencializar e coletar desejos;
- mapeamento de informações que viabilizem ou impossibilitem as saídas como: localização, formas de acesso, tipo e custo de transporte, tempo de deslocamento, etc.
- avaliação coletiva do mapeamento levantado e escolha de um espaço para ser explorado.

“Mas um meio é feito de qualidades, substâncias, potências e acontecimentos: por exemplo a rua e suas matérias, como os paralelepípedos, seus barulhos, como o grito dos mercadores, seus animais, como os cavalos atrelados, seus dramas (...). O trajeto se confunde não só com a subjetividade dos que percorrem um meio mas com a subjetividade do próprio meio, uma vez que este se reflete naquele que o percorre. O mapa exprime a identidade entre o percurso e o percorrido. Confunde-se com seu objeto quando o próprio objeto é movimento.”⁴

O trajeto já é um fim, não apenas um meio

No caminho um cachorro late para o grupo. Alguém o manda ficar quieto, mas o cachorro não pára de latir, insiste mais um pouco. Trava-se uma batalha de latidos. A tensão é sustentada, não há motivo para a passificação. Então, um outro participantes, que aparenta estar sempre

⁴ DELEUZE, *Crítica e Clínica*, p. 73.

ausente, distante, deslocado do grupo, diz: “o cachorro não escutou! Fale mais alto”.

A compra do bilhete de metrô

Saca-se da bolsa uma “*trouxinha de dinheiro*”. Estava já o dinheiro exato, com moedas e notas. As moedas estavam “*encapadas*” pelas notas, formando uma “*trouxinha*”. Então, vira-se com a “*trouxinha*” para a moça do guichê: “*Quero dois passes!*”. A moça, muito estranhada, desfez a trouxinha, hesitante, conferiu o valor a ser revelado pela “*dobradura*”. Estava correto. Então, entregou-lhe dois passes. Mas ainda surpreenderia a moça do guichê: “*Você pode destacar os bilhetes pra mim?*”.

Outro do grupo, com a mesma atendente de guichê: “*Um bilhete pra ida e outro pra volta*”. A moça rapidamente estica o braço e entrega o bilhete. Estava ainda transtornada como a abordagem anterior. A fila só aumentava. Desta vez, este usuário do metrô surpreenderia a moça com suas lentidões próprias. Ficou olhando, parado, como se a ação na compra do bilhete fosse apenas da atendente. A mulher então, muito irritada, bate com uma moeda no vidro e diz irritada, para apressá-lo: “*São R\$ 4,60.*” Orlando resolve abrir a pochete e procurar o dinheiro. Muito lentamente, ele estica o braço

com uma nota de R\$ 2,00: “*O dinheiro não dá!*” Ele pega então, mais uma nota de R\$ 2,00: “*Agora sim!*” – diz, com a certeza e a alegria de conseguir concluir a operação com sucesso. O raciocínio parecia ser o seguinte, dois bilhetes, dois dinheiros. A moça do guichê a esta altura estava fuzilando-o com os olhos, a fila aumentava ainda mais. A tensão aumentava. Ele consegue então, dar mais uma nota de R\$ 1,00. Recebe o troco e vamos embora, agora não mais fuzilados com o olhar da atendente da bilheteria, mas por toda fila que assistiu à cena que emperrou o fluxo da compra de bilhete de metrô.

“Chegado” ao desconhecido

Chegado ao bairro do Bom Retiro, paramos e perguntamos para onde iríamos. Rapidamente, alguém aponta e diz: “*Para lá*” com a certeza de que seria a direção que deveríamos seguir, já que a placa de sinalização de trânsito apontava para este único sentido. Aparece então a pergunta escabrosa, de nós, terapeutas, que certamente mereceu desconversar. “*Mas o que tem pra lá?*” Simplesmente não importava. Mas ainda assim eles responderam: “*Lá tem praia*”. “*grama!*”, “*vamos cavar o lago para sentir a terra*”, completou. A exploração era da cidade: cartografar o bairro, garimpar riquezas escondidas,

para além dos pontos e lugares “imperdíveis” contidos em guias turísticos. A expedição era de outra ordem, nada de obviedades ou funcionalidade. Para quê, por quê, aonde vamos, vamos ver o quê, são questões que estavam totalmente descartadas. O desejo e a *movência* passavam por outros lugares, inimagináveis para nós. Surgem os mapas dos afetos, do repertório de cada um, do desconhecido “*chegado*”:

“Vamos ver brinquedos antigos no Bom Retiro – um cachorro de plástico”

“a loja da minha mãe é no Bom Retiro”

“O meu ônibus passa por aqui”

“Onde está o monumento?”

A cada saída, uma orquestração de desconcertos – algum atendente de guichê, algum cobrador de ônibus, transeunte desatento, vendedor desavisado ou terapeutas neuróticos são convocados – para um estranho encontro. Há uma incrível capacidade de tirar as pessoas dos eixos. O automatismo das funções, do funcionamento da cidade e de nós mesmo é colocado em xeque a cada encontro que o grupo trava com a cidade.

“(...) o que vem primeiro é a capacidade de se deixar violentar pelas marcas, o que nada tem a ver com subjetivo ou individual, pois ao contrário, as marcas são estados vividos em nosso corpo no encontro com outros corpos, a diferença que nos arranca de nós mesmos e nos torna outro.”⁵

Avenida Paulista

“Um devir não é imaginário, assim como uma viagem não é real. É o devir que faz, do mínimo trajeto ou mesmo de uma imobilidade no mesmo lugar, uma viagem; e é o trajeto que faz do imaginário um devir. Os dois mapas, dos trajetos e dos afectos, remetem um ao outro.”⁶

O grupo é tomado de assalto por um acaso. Saímos do metrô próximo ao Itaú Cultural, no entanto, na calçada oposta ao espaço cultural. Andávamos num fluxo distraído, ao mesmo tempo atento, atento ao cenário, à

⁵ ROLNIK, *Pensamento, corpo e devir. Uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico*, p.244.

⁶ DELEUZE, *Crítica e Clínica*, p.77.

paisagem que se apresentava aos nossos olhos. A praticidade com relação a que direção ou caminho percorrer para chegar ao Itaú Cultural mais rapidamente era um detalhe insignificante.

Explorar o trajeto, habitar o movimento era o que importava. Um dos participantes fazia uma expedição de exploração do céu. Céu em plena Avenida Paulista? Sim, havia céu por lá, em meio aos edifícios comerciais gigantescos. Alguém, desatento o suficiente das problemáticas que tomam o cotidiano urbano – trânsito, barulho, tempos dos semáforos, desvios dos transeuntes que vêm da direção contrária, olhar atento para a movimentação dos carros – observava atentamente o céu e a movimentação das nuvens. Partilhava com generosidade a esplêndida vista que contemplava. As antenas, o topo dos prédios, o céu, tudo à sua altura prendia sua atenção. Lembrei-me então de Caetano: *“Eu sou do tamanho do que vejo,/E não do tamanho da minha altura...”*

Da Minha Aldeia - Alberto Caetano⁷

*Da minha aldeia vejo quanto da terra se pode ver no Universo...
Por isso a minha aldeia é tão grande como outra terra qualquer*

⁷ CAETANO, *Guardador de Rebanho.*, In: PESSOA, *Obras poéticas*, p.208.

*Porque eu sou do tamanho do que vejo
E não, do tamanho da minha altura...*

*Nas cidades a vida é mais pequena
Que aqui na minha casa no cimo deste outeiro.
Na cidade as grandes casas fecham a vista à chave,
Escondem o horizonte, empurram o nosso olhar para longe de
todo o céu,
Tornam-nos pequenos porque nos tiram o que os nossos olhos nos
podem dar,
E tornam-nos pobres porque a nossa única riqueza é ver.*

Precisávamos atravessar a rua. Aguardávamos na calçada quando, eis que surge no meio da faixa de pedestre um galão. Um galãozinho, azul, misteriosamente apareceu entre os carros e ônibus que passavam em alta velocidade pela Avenida Paulista. Objeto curioso, totalmente deslocado de seu “habitat natural”, estava ali causando estranhamento. “De onde veio?” “O que será que tem dentro?” “Será que algum carro vai passar por cima?” “Será que vai espirrar em nós?” “E se tiver gasolina dentro? Vai explodir e pegar fogo!” “E se fizer algum carro perder o controle da direção?” Corríamos risco, pois estávamos absolutamente tomados, imóveis, paralisados, numa estranha contemplação de “no caminho havia um galão. Havia um galão no meio do caminho”. A tensão se

instalou. Todos apreensivos. Incrível, nenhum carro o atingia, alguns reduziam a velocidade, outros desviavam.

A duração desta suspensão foi longa, muito além do tempo que demora o farol abrir e fechar. De repente, um carro interrompe a tensão, passa por cima e o galão explode. Um líquido azul e viscoso começa a se espalhar na pista. A cena é fotografada. Foto esta que ganhou o mérito de um dos participantes, que parecia desatento a todo o desenrolar da cena: o prêmio Nobel da fotografia com a incrível captura deste momento único.

Disparos de vídeos de performances e corpos convocados:

“O que é sujeira na carne?” “É comer carne de porco?”

“Que é que é isso? Olha os lugares que estamos indo??? Meu Deus!”

“Parece macumba!” “Sinistro isso”

“Aquela mulher pelada ficou na minha cabeça”

“Deve ser gostoso”

“um pé está maior que outro.”

“Eu não tenho osso”.

O corpo do outro, das performances, afetava a fragilidade do grupo e de cada um dos participantes. Intensidades transbordantes.

“Cada marca tem a potencialidade de voltar a reverberar quando atrai e é atraída por ambientes onde encontra ressonância (...). Quando isso acontece a marca se reatualiza no contexto de uma nova conexão, produzindo-se então uma nova diferença. E mais uma vez somos tomados por uma espécie de “desassossego”.⁸

Vale do Anhangabaú

Percorríamos o Vale do Anhangabaú num tom exploratório... Um campo de futebol estava montado bem no meio do Vale. Gramado sintético verde, jogadores vestidos com chuteiras, caneleiras, camisas e bermudas caracterizando o cenário futebolístico, jogavam uma partida, com platéia e tudo mais. Também nos debruçamos diante da grade e assistimos ao jogo.

⁸ ROLNIK, *Pensamento, corpo e devir. Uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico*, p. 242.

Um circo também estava inusitadamente montado lá. Não sabíamos o que era. Aproximamos-nos, mas a entrada estava vetada. *“O que tem ali?”*

Mais adiante somos abordados por um pedinte.

Este olha diretamente para uma das participantes.

Estávamos todos juntos, mas de algum modo foi exatamente ela quem o atraiu.

Ele então dirigiu-lhe a palavra:

“Moça, me dá um trocado?”

Instala-se uma paralisia. Alice paralisa. Mas a paralisia não era dela em si. Era de todos.

Totalmente sem possibilidade de ação, o grupo todo é tomado pela cena.

O rapaz insiste:

“Uma moeda, um dinheiro pra me ajudar”.

Um estado de tensão insuportável pôde ser interrompido por uma das terapeutas que diz:

“Mas você tinha para dar para ele?”.

“Não temos”, e resolve a tensão.

Doce ilusão. Para Alice nada disso estava resolvido.

“Mas eu tinha”

E o diálogo prossegue:

“Mas eu tinha que dar?”

“Não, só se você quisesse”

“Mas coitado, ele não tinha dinheiro”

As ressonâncias permaneceram... se perpetuaram... questões vazavam... inquieta [??] se fazia perguntas o tempo todo.

Um pouco mais à frente uma espécie de aquário gigante. Um espaço de paredes de vidro, logo abaixo do Viaduto do Chá, parecia muito convidativo. Alguns se prontificaram a convidar os outros a entrarem. Era um espaço expositivo e uma instalação estava montada. Thiago Rocha Pitta era o nome do artista. A instalação era composta por contrastes. Metade do chão coberto de carvão e a outra metade coberta com areia.

Sobre o carvão, um barco branco. Sobre a areia, a silhueta do barco com carvão queimado.

Um dos participantes, com sua visão além do alcance quase eufórico, falava com entusiasmo: *“nossa! Você está vendo???* Olha ali!!” apontava ele para a silhueta do barco em carvão. *“Olha o quê? Como assim?”* – dizia eu, sem entender nada do que e atraía tanto para deixá-lo naquele estado de agitação. *“Você não vê? É o trabalho da Ana Mendieta”*. Trabalho ao qual nos debruçamos por

semanas, cujas silhuetas de seu corpo são “tatuadas” no chão ou cavadas em rochas, numa incansável buscar por seu lugar no mundo.

Um desfile de marcas a serem deixadas no espaço também aconteceu. Eram as marcas, pegadas dos pés, tão trabalhados pés, registravam nossa presença. Registros, marcas, intervenções. Aquele caminhar sobre a areia ganhava um status performático. Fugaz, apagado pela passagem do outro que sobrepunha suas próprias pegadas. Fotografamos, registramos o instante da marca: uma verdadeira fenda, ferida aberta em brasa em meio ao centro que com este grupo nos “descentram”.

Devir-gato

Uma participante seguiu um gato no jardim do Vale do Anhangabaú. Um devir-gato lhe invadiu e ela então, pôs-se a correr atrás dele, numa perseguição-invenção-captura. Mas não era só dela este devir-animal. Éramos todos contagiados por este devir-animal, ocupávamos os espaços da cidade como uma matilha, um bando, numa exploração inusitada...

“Devir não é atingir uma forma (identificação, imitação, Mimese), mas encontrar a zona de

vizinhança, de indiscernibilidade ou de indiferenciação tal que não seja possível distinguir-se de uma mulher, de um animal, de uma molécula: não imprecisos nem gerais, mas imprevistos, não-preexistentes, tanto menos determinados numa forma quanto se singularizam numa população...O devir está 'entre' ou 'no meio': mulher entre as mulheres, ou animal no meio dos outros"⁹.

Cuidado de si

As andanças são muitas, as velocidades não cessam, é necessário um corte, um respiro de tanto fluxo, tanta produção. As andanças nos atingiam como avalanches, a experimentações estavam excessivas. Cuidemos um pouco de nós. Um dos participantes, às vezes dizia: “*Só quero dormir e tomar banho!*”. Um descanso...

Propusemos ao grupo que permanecêssemos por algumas semanas num trabalho de cuidado de nós. Tendo em vista os múltiplos deslocamentos, pensamos juntos que seria interessante cuidarmos dos pés, base de todo o restante do corpo. SUSTENTAÇÃO.

⁹ DELEUZE, *Crítica e Clínica*, p.11.

Os pés eram mal cuidados, ásperos, secos, rachados, mal cheirosos, com bolhas gigantes, calos enormes, feridas... gritavam por cuidado.

Bacias, água, sabonetes, sais de banho, buchas, esponjas, escovas, lixas, toalhas, óleo, talco, hidratantes.

Experiência inédita.

“Tenho pés?”

“minha unha está muito comprida”

“Como meu pé é feio!”

“Que pezão o seu!” “Eu tô com chulé? Acho que sim, né?”

“Meu pé tá doendo, será que o sapato tá apertado?”

“Meu dedinho nem tem unha!”

“Não vou tirar os pés do tênis, vai que eu tenho micose?”

Deixamos os pés de molhos em bacias, uns ajudavam os outros a lavá-los. Sais de banho na água. Essências perfumadas. O mau cheiro parecia ficar na água turva e escura das bacias.

Lixa nas mãos para lixar os pés. Muitos nunca tinham lixado seus pés. Com muita força iniciaram o movimento de lixar. Lixavam tudo, com a mesma intensidade: calcanhar, planta do pé, borda do pé, dedos e também peito do pé. Era um excesso de força exercida por uns que

quase rasgavam a pele onde ela é mais fina, e ausência de força por outros, nos dávamos conta de quão novo era aquela experiência, e portanto nada óbvia.

Hidratantes, óleos, talcos. Pés sequinhos, cheirosos e melhor cuidados davam um imenso prazer, uma satisfação sem tamanho!

“Pensar assim concebido e praticado se faz por um misto de acaso, necessidade e improvisação: acaso dos encontros, onde se produzem as diferenças; necessidade de criar um devir-outro que as corporifique; improvisação das figuras deste devir. E se você desenvolvesse mais uma idéia de pensar em movimento???”¹⁰

¹⁰ ROLNIK, *Pensamento, corpo e devir. Uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico*, p. 244.

Artistas aliados

[ar.tis.tas a.li.a.dos]

1. Artistas que se tornaram aliados em intervenções clínicas e poéticas híbridas.
 2. Artistas que trabalham com a criação numa dimensão das processualidades e que me acompanharam de diferentes modos nos percursos estético-clínicos.
 3. Artistas que "engrossam o caldo" de minha máquina de guerra de desvios e instaurações.
 4. Chamo-os de artistas menores.
-

Artistas aliados

“Não é por acaso que a arte e os artistas podem ser aliados precisos na construção de agenciamentos que não se pautam pela lógica da semelhança, mas que se fazem entre elementos heterogêneos, cada um a todos os outros. Entrar num processo de devir e deixar-se levar por ele, acompanhá-lo, implica seguir linhas de diferenciação portadoras de potências expressivas, entrar em estado de experimentação, de exploração do meio, que é fundamental à criação artística. Por outro lado, a possibilidade de criar formas e configurações a partir da sensibilidade da cada um e de seu processo é imprescindível para que se percorra esse trajeto sem desmoronar ou cair em expressões mortíferas do desejo.”¹

¹ LIMA, *Das obras aos procedimentos: ressonâncias entre os campos da Terapia Ocupacional e da Arte*, p. 36.

Virgínia de Medeiros

Centro de Salvador, ao cair da tarde, surge uma nova movimentação, muito distinta à da luz do dia. Todos os dias, passava por lá e chamava a atenção sempre a presença de algumas pessoas, em especial das travestis. Despertavam a curiosidade. Aos poucos iam surgindo, ocupando as ruas, transitando pelas calçadas; cada qual com seus adereços, se diferenciavam umas das outras. Uma em especial se destacava. Como seria o cotidiano dessas pessoas que davam vida àquela região da cidade de um modo muito singular? Então uma aproximação se fez necessária. Era o caminho para casa. Todas as noites, passava por ali e a cada vez que passava, as mesmas pessoas estavam por lá, trabalhando, e moravam também pela região. Tornou-se um hábito passar por uma delas e perguntar as horas. Aos poucos, ia surgindo uma aproximação, a empatia abria frestas para o contato. Um universo novo se apresentava. As andanças noturnas se tornaram corriqueiras, para além do caminho de volta a casa. Havia um *“fascínio por um movimento à margem das normas, que desestabiliza qualquer tentativa de categorização”*². A travesti que sempre informava as horas passou a ter um nome: Machelle.

² MEDEIROS, 27ª Bienal de São Paulo: Como Viver Junto - Guia, p.242.

Coletar histórias e partilhar deste novo universo. Foi nisso que a artista Virgínia de Medeiros se viu engajada. Um espaço para que essa partilha pudesse ocorrer, um ambiente propício passou a ser construído. Em uma sala de um edifício comercial da região abrigou o Studio Butterfly, espaço em que fazia a escuta dos relatos e memórias e os ensaios fotográficos. O ambiente foi transformado, ornamentado, até mesmo uma “poltrona dos afetos” foi pensada para as travestis. Livretos ganhavam vida com as histórias contadas. História que ganharam outras dimensões. Mediação não apenas na escuta destas falas aprisionadas, mas também na mediação do contato com familiares e namorados, dificuldades e sonhos. Uma parceria, uma troca se fazia, as travestis partilhavam suas histórias e fotos de quando crianças e participavam de um ensaio fotográfico, tendo um *book* organizado, para fins profissionais e também simbólicos.

“Posicionei-me como mediadora de uma fala que se encontra aprisionada por uma imagem estereotipada. Tive como desafio expressar a vida dessas travestis que atravessaram minha vida, me fazendo experimentar um estado de vibrações nunca

antes sentido – me tornei travesti; com toda diferença que me cabe.”³

Há uma dimensão clínica no trabalho desta artista. Um modo de aproximação e uma escuta atenta, permeada por suavidade e cuidado. Todo o estúdio, um espaço reservado em que pôde criar uma atmosfera de confiança para esta escuta, um espaço de coleta de histórias de vidas que vão ganhando lugares, imagens, sendo reposicionadas e reconectadas.

Talvez haja uma dimensão em que se hibridizam arte e clínica, e mais do que isso, uma dimensão onde se evidencia uma questão maior, a ética de vida, onde o afeto circula porque há relação, relação com o outro, consigo mesmo, com as estrangeirices em si.

“Só existe troca se existir a instância do afeto. A troca é o afeto, e sem afeto nunca poderia ter feito esta obra. Um afeto estabelecido não apenas com as travestis, mas que contagiou outros que participaram deste trabalho, Studio Butterfly, que nomeia um autor, mas deixa invisíveis tantos outros

³ MEDEIROS, 27ª Bienal de São Paulo: Como Viver Junto – Guia, p.242.

Jane Alexander

Logo na entrada do portão principal da 27ª Bienal Internacional de São Paulo, o público se deparava com um grande alambrado protegido por homens negros uniformizados. Instalação que era uma espécie de cercado ou delimitação com proteção de arame farpado acima do alambrado – aquele comumente presente em edifícios, casas e condomínios, que protegia as armas recolhidas durante a *apartheid* sul-africana e uma área interna com uma escultura que era uma espécie de aberração, uma mistura de ave e menino.

Este trabalho, realizado por Jane Alexander, artista sul-africana interessada nas questões ligadas ao racismo, a alteridade, a colonização e a segurança, foi bastante polêmico nos bastidores da Bienal, pois trouxe à tona questões éticas ligadas justamente aos temas que interessam à artista:

“A artista considera que as sociedades brasileira e sul-africana vivem as mesmas preocupações e traumas sociais, como falta de segurança face à violência, extrema disparidade econômica, desem-

prego, crianças abandonadas, todos estes referenciados em Security/Segurança.”⁴



Security/Segurança

“A artista considera que as sociedades brasileira e sul-africana vivem as mesmas preocupações e traumas sociais, como falta de segurança face à violência, extrema disparidade econômica, desemprego, crianças abandonadas, todos estes referenciados em Security/Segurança.”⁵

⁴ 27ª Bienal de São Paulo: Como Viver Junto - material educativo.

⁵ *Ibdem.*

Como parte do seu trabalho, Jane Alexander solicitou a contratação de quatro seguranças, uniformizados, questão de importância substancial para as discussões ligadas a sua poética artística. Seu pedido era que fossem seguranças afro-descendentes que estivessem desempregados, na ocasião da Bienal.

A instituição Bienal foi atrás de pessoas que apresentassem este perfil. Os seguranças foram contratados para o “*Como Viver Junto*”. Interessante que a eles, apenas foi esclarecido que zelariam pela integridade da obra. Inaugurada a exposição, a visitação do público e o trabalho do setor educativo iniciado, um mal-estar começou a produzir-se. Os seguranças convocados a participar de uma obra que discutia justamente a questão da violência e o desvalor, habitaram uma zona de desconforto e inquietação: *o que fazemos aqui? Qual é nossa função neste trabalho?*

Sentindo-se “animais de circo” ao perceberem que não eram apenas seguranças, questionaram suas reais funções junto à obra. Muito ofendidos, fizeram uma solicitação para o sindicato dos seguranças, a fim de que os auxiliassem a denunciar e processar a Bienal por desvio/deslocamento de função.

Como viver junto? Como não “representar” uma poética na arte?

Visto que não estavam apenas como guardas, os seguranças passaram a entender a importância deles na obra, portanto, eram eles mesmos componentes do trabalho e da poética da artista. Mas como fazer disso um acontecimento, como pôr em destaque tal questão e a partir de então fazer da Bienal, um palco, não de fetichização artística, mas sim de debate para as questões ligadas à alteridade, ao viver junto?



Chegou, na ocasião, junto ao setor educativo, um recado da Bienal, uma espécie de “abafa o caso”, “não parem nesta obra com os grupos”, um certo tom de “não irrite mais os seguranças”. No entanto, mais cuidadoso do que isso, o setor educativo preferiu enfrentar o mal estar, lidar com o desconforto. Reunimo-nos com os seguranças, explicamos-lhes a situação, a poética

da artista, a discussão possível a ser produzida a partir do ocorrido, o porquê deles terem sido escolhidos. Enfim, oferecemos esclarecimentos da situação e uma possibilidade de apropriação da nova função. Apropriação não apenas por conta da compreensão que pôde ser feita

por eles, mas principalmente por fazer sentido estar ali, participando do trabalho, e de algum modo por se sentirem acompanhados pela artista, no combate ao desvalor do qual fazem parte.

*“a presença de seguranças reais nesses trabalhos é fundamental para que se reafirme o impacto da presença dos indivíduos, evocando valores de segurança na medida em que minorias brancas precisam da proteção oferecida por afro-descendentes em quase todas as sociedades pós-coloniais.”*⁶

Não havia mais “seguranças reais” na obra. Promovidos a performers, queriam melhores salários, não seriam mais apenas seguranças, agora “representariam” a função de segurança.

A arte estará a serviço do quê?

⁶ 27ª Bienal de São Paulo: Como Viver Junto - material educativo, p.47.

Narda Alvarado

Artista boliviana, apresentou *Good, regular and bad*, na 27ª Bienal, projeto em que cataloga suas idéias, sejam elas boas, regulares ou ruins, organizadas em tamanho A3 as idéias boas, em A4 as idéias regulares e em suportes menores, as ruins.

Interessada na reflexão crítica acerca dos processos de produção em arte, em *Good, regular and bad*, Narda Alvarado desloca o fazer artístico “reconhecido”, para evidenciar de modo irônico atividades corriqueiras, idéias aparentemente banais como dormir num quarto bem quente nas noites de quinta-feira ou, aos domingos pela manhã, lavar roupas e limpar a casa, ou ainda se perguntar onde estão as idéias em nosso cérebro.

Sobre este procedimento de Narda Alvarado, Genioli e Lopes comentam:

“Narda aponta para a utilidade da inutilidade, ou, em outros termos, para a potência de uma vida sem grandes qualificações. Para a artista boliviana, o poeta - alguém "capaz de voar como uma gaivota, e com a beleza interior de um pingüim" - opõe-se ao artista, alguém que luta com seu próprio desejo de liberdade, mas reconhece que, ao se concretizarem, suas diferentes idéias Good, regular and bad)

serão automaticamente absorvidas pelo sistema burocrático das artes.”⁷

A partir desta prática da artista de classificar e catalogar como boas, regulares e ruins suas idéias, inventamos um dispositivo de categorização de desejos fazendo uso dos balões de falas de quadrinhos, coletados junto ao grupo EncontrAR-TE⁸: desejos tímidos, muitas vezes, limitados ao pensamento, desejos que ganham escuta e desejos que “gritam”.



No mapeamento, os desejos do grupo aparecem em geral relacionados a lugares que gostariam de visitar, coisas que gostariam de fazer. Ora os balões serviram também de espaço para inquietações, ora para invenções de modos de estar e relacionar-se com a cidade. Trabalhamos alguns meses com este dispositivo, fazendo isso coletivamente, cabendo nos balões não apenas falas,

⁷ GENIOLI & LOPES, *Bienal ETC.* – *Como ser útil se reconhecendo inútil?* – Disponível on-line. In: <http://www.canalcontemporaneo.art.br/arteemcirculacao/archives/001063.html>

⁸ Ver verbete **EncontrAR-TE**.

não apenas palavras, mas também imagens, fotos e gestos. Os balões, por um longo período, serviram de suporte para intervenções, abriram espaço para as falas aprisionadas, para a descoberta de vontades e para as experimentações de escuta. Um dispositivo de ativação e apropriação da potência de desejar.

Os balões se multiplicaram, ganharam vida, deram voz, ou apenas um sussurro, para o que parecia velado, escondido ou secreto demais, ou ainda desejado demais... De repente eram falas de todos os tipos, traziam uma velocidade turbinada de desejos que brotavam sem parar, que posteriormente foram escolhidos coletivamente para ganhar concretude.

Curiosos desejos e imagens começaram a habitar os balões:

- imagens do céu azul com nuvens
- uma pintura cubista de um casal se beijando
- desejo de visitar o aeroporto
- comprar um All Star (tênis) de 65 reais
- alguém que não sabe ler desejando conhecer bibliotecas
- um rádio antigo gritando
- possuir um aparelho que permitisse ler o pensamento dos outros à distância
- ir a um bar beber Campari vermelho
- ir a uma relojoaria

- comer esfiha de carne com direito a um suco por R\$ 1,00 no terminal

“O desejo implica, sobretudo, a constituição de um campo de imanência ou de um “corpo sem órgãos”, que se define somente por zonas de intensidade, de limiares, de gradientes, de fluxos. Esse corpo é tanto biológico quanto coletivo e político; é sobre ele que os agenciamentos se fazem e se desfazem; é ele o portador das pontas de desterritorialização dos agenciamentos ou linhas de fuga.”⁹

PETER GREENAWAY¹⁰

Combinávamos de visitar uma exposição de um viajante. Alguém que exporia suas malas, as quais foram encontradas em diferentes lugares por onde passou. Luper era seu nome. Sabíamos pouco sobre ele, sabíamos também que ninguém mais sabia de seu paradeiro há anos, ficando apenas suas malas como pistas, rastros de

⁹ DELEUZE, *Desejo e Prazer*, p.7.

¹⁰ O artista expôs uma instalação: *Tulse Luper suitcase* no 16º Festival Internacional de Arte Eletrônica SESC_Videobrasil, ocorrido em outubro de 2007, no Sesc Paulista. Disponível on-line. In: <http://blogdovideobrasil.blog.uol.com.br/>

sua existência. O que levaria ele por suas andanças, o que essas malas poderiam revelar?

Imaginamos inúmeras coisas, roupas, celular, mapas, calçados, água... o que haveria dentro delas?



Mala 3 – fotos de Luper

Com este imaginário fomos à exposição no Sesc Paulista, para ver o que encontrávamos nas malas de Luper. Sala escura, tom sombrio, luz baixa... Ambiente hostil, imagens projetadas, estranhos objetos dispostos pela sala. Aos poucos íamos adentrando a um universo desconhecido, cheio de estranhezas, curiosidades... Éramos tomados por arrepios... Fotos em preto e branco, documentos antigos, cartas amareladas. Deparávamo-nos com uma mala... Duas malas... Três malas... Percebíamos então, que era uma infinidade de malas, enumeradas, quase como um catálogo... Uma a uma as exploramos, tentando extrair o que nelas havia, o que nos prendia os olhos e quase nos prendia a respiração. Malas e cenas,

projeções e objetos. Malas com sapatos velhos, roupas sujas, ovos, desenhos, um cachorro empalhado, uma ferradura, malas com brinquedos, outras com velas, outras ainda com alhos. Também vimos malas com cacos de porcelana, mel e sangue, malas com lingerie, malas com passaportes, mala com uma máquina de escrever... Malas que continham a repetição do mesmo diferente objeto. Malas.

Noventa e duas malas catalogavam objetos. Inventariavam um universo.

Salas de tortura, sons sinistros, projeções de prisões, policiais, figuras de poder, fotos de crianças desaparecidas, muitas referências das grandes guerras, nazismo. Tudo causava uma certa intimidação, instalando medo e apreensão.



Mala 8 – manuscritos de histórias de Luper

Descobríamos aos poucos alguns dados de Tulse Luper. Escritor britânico e projetista profissional, nascido em 1911, desde 1989 não se teve mais notícias dele. As

noventa e duas malas coincidiam com o número atômico do elemento Urânio, elemento utilizado na fabricação de bombas atômicas. Soubemos que Luper tinha vivido muitos anos na prisão.

Em uma das malas, curiosamente, havia uma cama. Uma moça de camisola branca andava pelo espaço expositivo e ia repousar-se nesta mala-cama. Quem seria aquela mulher?¹¹. Convocava nosso olhar, nossa percepção... E ainda convocaria mais...

Observávamo-na ao leito... Ela acorda, se levanta, pega um caderno antigo, um velho diário. Surpreende-nos ao se virar para um dos participantes do grupo e pedir para que ele leia. Trêmulo, ele pega o diário em suas mãos, soa frio, apesar do calor imenso que sentia por todo corpo. Sua voz mal saiu nas primeiras frases. Leu o diário como se rezasse missa, monocórdio. Sério. Sem expressão alguma. Condizia bem com a figura da moça. Seca de sentimentos.

¹¹ Taís Almeida Prado – performer do projeto - O Diário "*A Adormecida que Mordeu A Maçã Verde e Não Colocou o Dedo na Roca*", que foi gerado a partir de um solo ocorrido no 16º Festival Videobrasil, em parceria à exposição "*Tulse Luper Suitcases*", do cineasta britânico Peter Greenaway em outubro de 2007. O Projeto se compôs com um solo, um livro performance, uma vídeo-performance e uma vídeo-instalação.

“Vocês querem saber a minha história...?”

Mas eu não tenho uma.

Eu espero uma.

Fecho os olhos

não quero que a imagem se acabe

Estou num campo de rosas vermelhas. Elas caem sobre o meu corpo. caem e não param. caem e começam a me sufocar. caem e começam a me cortar.

Fecho os olhos e não adianta.

Elas continuam caindo em cima de mim.

o perfume é muito forte. é bom. mas sufoca.

estou afogando.

Me perguntam muitas coisas aqui. mas eu não quero responder. eu não tenho respostas.”¹²

Ela agradece, ele se retira. Um público se havia formado ao redor da cama. Mais uma vez ela convida um dos participantes, desta vez para contar-lhe uma história.

“Tenho medo.

¹² PRADO, *O livro da adormecida* – suitcase nº 40. Disponível on-line. In: <http://adormecidaque.blogspot.com/>

Hoje eles vieram até mim.

São muitos e são sádicos. Chegaram perto e me roubaram todo o ar.

Estou sem vontades.

Queria que alguém me contasse uma história bonita. Não quero ser engolida por eles.”¹³

Começou, nervoso, comovido, paralisado... Esboçou uma história que mais parecia uma locução de jogo de futebol por conta da velocidade em que foi narrada... Não se conteve... Muito afetado, saiu correndo, precisava fumar seu cigarro, o deslocamento que aquela moça, naquele espaço, produziu, fora excessivo. Disparou. Acelerou. Correu. Sumiu. Foi embora.

Na semana seguinte conta-nos numa mistura de sonho e delírio que tivera pesadelos naquela noite. Também pergunta se a moça estava paquerando ele. Um encontro se deu ali, esta era a sensação que ficamos. Não era representação, era preponderância da intensidade, era encontro e todos nós, de algum modo presenciamos este momento. Um encontro que nunca se repetiria, pois se deu ali, com aquelas pessoas reunidas naquele ambiente, naquela tarde de quinta-feira, mas que com certeza deixou

¹³ PRADO, *O livro da adormecida* – suitcase nº 40. Disponível on-line. In: <http://adormecidaque.blogspot.com/>

suas marcas em todos nós, marcas de um encontro alegre, potente, que compôs imensamente com cada um do grupo.

Surpreendentemente, em meio aos escritos do diário da moça de camisola branca, encontramos os seguintes escritos:

“Alguém tentou me contar uma história.

Quando abri os olhos ele se assustou e correu.

Respiração, pausa.

Respiração, pausa

Respiração.

Amei alguém.

Agora uma calma

uma calma de idéias.

Ele me viu, só falta vir para me levar.

Minha pele osso é cada vez mais osso.

Hoje Beije o gelo para não mais secar.

Abracei, amei e roubei do gelo sua confiança.

precisava de água.

Depois deixei que ele derretesse e fui embora.

*Por favor, quando não estou, estou.*¹⁴



Mala 71 - Bulbos de Flores¹⁵

Esta exposição fazia parte do 16º Festival Internacional de Arte Eletrônica SESC_Videobrasil - ocorrido em outubro de 2007. O tema era "Limite: Movimentação de Imagem e Muita Estranheza" e que nos ajuda a pensar a relação que o grupo teve com esta exposição.

Embarcamos na busca pela história de Luper e nos impressionamos com o que nos deparamos. Não foi a exposição bem montada, muito bem dimensionada o que nos impressionou, mas sim a intensidade do encontro que nos convocou a deslocarmo-nos cada qual de seus luga-

¹⁴ PRADO, *O livro da adormecida – suitcase nº 40*, Disponível on-line. In: <http://aadormecidaque.blogspot.com/>

¹⁵ Sobre a Mala 71: Uma maleta com bulbos de flores, cito aqui um interessante comentário. *“Em períodos de fome intensa, na guerra, Tulse comia bulbos de flores cozinhadas de tal forma que seu hálito exalasse o odor das pétalas, e ele podia imaginar suas entranhas florescendo. Era um poderoso lembrete da beleza nutricional regenerada na escassez miserável.”* Disponível on-line. In: <http://blogdovideobrasil.blog.uol.com.br/>

res, nos passando uma rasteira, abrindo nossa percepção para outras coisas, outros modos de pensar, sentir, se relacionar com o outro. Simplesmente um encontro, vivo. Desprendidos de preocupações quanto à validação ou qualificação da arte ou da exposição, os participantes do grupo se deixaram atravessar pelo encontro e porosos permanecem numa vibração sensível com a poética em questão. Zonas de vibração ressoavam em cada um deles, singularmente, e nós, os terapeutas, de carona, nos despíamos de tanto entulho na percepção e nos molhávamos um pouco com o que o mergulho deles espirrava em nós.

Não estava posto se era ou não arte, pelo menos não por eles, e o convite foi adentrar com este modo de relacionar-se com as coisas, menos preocupado com o que é ou o que não é, e mais interessado com o que atravessa ou não atravessa.

Um agenciamento, para Deleuze, é justamente um arranjo, uma combinação de elementos heterogêneos que fazem surgir algo novo, que não é nenhum dos elementos originais, mas novas formas de multiplicidade.

“Um agenciamento é precisamente este crescimento das dimensões numa multiplicidade que muda ne-

cessariamente de natureza à medida que ela aumenta suas conexões”¹⁶

MARINA ABRAMOVIC

Objetos transitórios para uso humano¹⁷

Diversos objetos compuseram a exposição da artista Marina Abramovic, nascida na Iugoslávia, em 2008, na Galeria Brito Cimino, em São Paulo. Uma exposição organizada em diversas salas, ambientadas para facilitar o uso dos objetos que exigiam do visitante adentrar a um universo de experimentação e uma disponibilidade e abertura para sustentar uma outra temporalidade – lentificada, diferente da experimentada na contemporaneidade. Uma exposição, portanto, propositiva.

“Os objetos transitórios de Marina Abramovic nos reconduzem a uma estética tátil, do uso, já que são objetos para serem tocados, manipulados, sentidos através de várias partes do corpo, não só observados. Mas diferentemente do cinema para Benjamin, sua percepção não pode ser distraída. Ao contrário, eles exigem que sejam apercebidos de

¹⁶ DELEUZE, *Mil Platô 1*, p. 17.

¹⁷ ABRAMOVIC, *Transitory object for human use*, Galeria Brito Cimino, 2008.

maneira intensa, detida, pausada. O que eles pedem desse espectador-participante (...) é nada menos do que seu tempo."¹⁸

Os objetos para uso humano eram: *cadeira para partida, energizador de tempo, módulo de reprogramação de levitação, mesa de operação da alma, sala de espera, rejuvenescedor do equilíbrio astral*. Eles estavam acompanhados de instruções de uso ao público em pequenos textos de parede, como, por exemplo, nesta obra, em que o visitante era convidado a permanecer em uma banheira de camomilas em uma sala escura:

Módulo de reprogramação de levitação

Dispa-se.

Deite-se no banho de flores de camomila.

Posicione sua cabeça em direção do cristal de quartzo.

Duração: 3 horas



¹⁸ ABRAMOVIC, *catálogo da exposição*.

Embora as instruções de uso fossem claras, algo invocava uma hesitação por parte do público. O espaço da galeria também produzia uma intimidação. Já na entrada portas trancadas, só dando as boas-vindas. Era um espaço um tanto separado, com uma separação clara entre fora e dentro, apesar de estar dividido apenas por uma porta de vidro, trancado a chave.

O público entra e logo é abordado para deixar pertences junto à recepção, e convidado a vestir um jaleco branco de cientistas. O uso dos jalecos foi pensado pela artista justamente para que, junto com ele, pudesse vestir-se um tom experimental presente num laboratório.

Marina Abramovic convocava com suas obras o uso e uma diferente percepção. a partir da questão temporal. Em alguns objetos, o tempo previsto para a duração do uso era bastante objetivo, exigindo do público uma outra relação com o tempo:

“Eles (os objetos) oferecem uma experiência que, para que seja verdadeira, exige um tipo de comprometimento ao qual não se está acostumado. Não prometem uma iluminação, uma experiência mística, mas parecem oferecer ao público o contato com um outro tipo de percepção do tempo, uma outra duração do mundo e de si próprio, desta-

cando-o das posições cômodas, conhecidas.”¹⁹

Nós estávamos aí como “performers”, essa era a função para a qual fomos contratados. Revezávamo-nos entre os objetos, apenas fazendo uso deles a fim de facilitar a experimentação dos visitantes da galeria.

Os objetos convocavam uma experimentação e víamos que isso disparava reações muito diversas nas pessoas que visitavam a exposição. Muitas não se dispunham à experimentação proposta, outras se lançavam um pouco e recuavam. Várias ficavam à espera de algo acontecer. Na maioria das vezes, nada acontecia. Observava-se que a impaciência estava sempre presente, e a exigência do tempo a ser disponibilizado em cada um dos objetos conforme a instrução era demasiada para muitas pessoas.

Houve aqueles que, muito abertos, disponíveis a adentrar as proposições de Marina Abramovic, se propunham a experimentar os objetos que, no entanto, convocaram um estado de excitação, euforia, tristeza, choro, etc. Os objetos que convocavam tais reações eram a ‘mesa de operação da alma’ e o ‘módulo de reprogramação

¹⁹ ABRAMOVIC, *catálogo da exposição*.

de levitação'. Ambos solicitavam que o participante se despisse, exigindo uma e três horas de permanência.

Pessoas saíam perturbadas, um tanto desorientadas no tempo e no espaço. Uma espécie de descompensação. Uma crise se instaurava ali. E disparava em mim muitas questões:

Que intervenções são possíveis?

Que contorno se faz necessário?

Até onde a experimentação compõe com o sujeito, produz algo? Qual é o limite de uma experimentação? Quem a determina? O que nos cabe nestas situações?

Quando falamos de experimentações na clínica, sempre temos em vista a produção de saúde, um cuidado com o outro, intuindo que algo é ou não possível para cada pessoa atendida. Mas em se tratando de um espaço de arte, como intervir, como cuidar da situação? Como intuir até aonde a experimentação compõe com a pessoa?

Vale aqui, lembrarmos das palavras de Deleuze e Guattari:

“Você agiu com a prudência necessária? Não digo sabedoria, mas prudência como dose, como regra imanente à experimentação: injeções de prudência.”²⁰

²⁰ DELEUZE e GUATTARI, Mil Platôs 3, p.11.

EncontrAR-TE com o “energizador do tempo”

O grupo EncontrAR-TE realizou visita a esta exposição, a partir do qual inventamos uma invenção: nosso próprio energizador.

Já na entrada, o convite para usar o jaleco ganhava outros sentidos. Mais do que cientistas, sentiam-se doutores, encarnavam as figuras que tanto os atenderam durante os longos tratamentos psiquiátricos. Vestidos do poder médico, entraram na exposição. Ateremo-nos apenas ao *energizador de tempo*, obra que se desdobrou em uma interessante produção do grupo.

Energizador de tempo

Primeiro passo:

Posicione seus pés no centro da letra N – pólo norte.

Fique em pé sob o ímã.

Duração: 10 minutos

Segundo passo:

Posicione seus pés no centro da letra S – pólo Sul

Fique em pé sob o ímã.

Duração: 10 minutos

O grupo experimentou este energizador que estava logo na entrada da exposição.

Em pé, ficamos em duplas, lado a lado, cada um em um dos pólos. A exigência de dez minutos era grande, passado meio minuto alguém logo dizia: “já passou mais de cinco minutos, né?”. Outras falas como: “nossa, o tempo aqui demora a passar!”, “Vamos ficar aqui até amanhã”. Alguns logo entregavam os pontos: “Não dá, vou ver outras coisas”, “Não acontece nada”, “estou mais cansado do que energizado de ficar aqui”.

Energizador? O que faz um energizador? Energiza? Será? A questão da energização estava posta. Um pouco mais apoderamos saíram eles, seja pela experimentação do lugar de “doutores”, seja pela energia que a exposição instaurou. O fato é que por semanas reverberam essas questões no grupo. Então, passamos a fazer uma pesquisa, um levantamento do que dava energia, energizava cada integrante do grupo.

Danone, música, boneca, dormir, tomar banho, a natureza, foram coisas que apareceram como energizadoras. Começamos a pensar na construção de um energizador. Ainda bastante atrelados à proposta de Marina Abramovic, fomos às caçambas de construção nas ruas a procura de material. Pedacos de ripas serviriam para fazer a estrutura. A princípio o projeto continha uma estrutura de madeira, uma espécie de “elevador sem

paredes”, parecido com o que experimentamos na exposição, então a pessoa entraria nele e permaneceria em pé. Sobre a cabeça colocaríamos algum objeto que energizasse a mente. Achamos lâmpadas grandes, quase do tamanho de uma cabeça, que certamente, como disse alguém do grupo, iluminariam com idéias grandes. Curioso foi encontrar também, nessa caçamba, carcaças de controles de videogame. *“Olha só, que legal! Vamos controlar a mente das pessoas dentro do energizador! Vamos levar!”*

Por semanas ficamos sonhando com este energizador. Fizemos outras saídas à procura de material e eis que em uma delas encontramos um saco de isopor moído. O saco era enorme e um dos participantes disse: *“Vamos levar, vamos ter alguma idéia com isso”*. Percebíamos que muitas coisas nos energizavam e esta expedição pelo bairro, garimpando materiais, com toda certeza nos energizava muito. O isopor virou um colchão. Isolava do contato com o chão. Costuramos um colchão com um tecido grande. O energizador mudava seu eixo, deixava de ser vertical, controlador de mentes, para virar um relaxador no sentido horizontal, um programado *“levitador”*, dando ao usuário a possibilidade de deitar-se e se isolar das energias ruins. Para compor com isso, construímos uma caixa preta grande, que cobriria a

cabeça e parte do tronco do usuário. Acoplamos à caixa, perto da altura da cabeça, um pequeno dispositivo sonoro, com músicas selecionadas para proporcionar maior “levitação”. Surgiu a idéia de construirmos travesseiros com diferentes ervas. Fizemos então uma pesquisa na barraca de ervas de um ambulante nas redondezas do Hospital São Paulo. Camomila era o que havíamos experimentado na banheira da exposição de Abramovic, mas queríamos mais, outras ervas, saber acerca de seus usos. Sentíamos os diferentes aromas, e o ambulante explicava-nos os benefícios de cada erva. Levamos camomila para relaxar, erva doce para auxiliar na digestão e nas cólicas menstruais, mirtilo para melhorar a visão noturna e diarréia e boldo para emagrecer e para regular o funcionamento do fígado. Estava montado o nosso arsenal de ervas, e então costuramos saquinhos de tecido para que os aromas pudessem energizar as pessoas. Fomos também a diferentes lugares e coletamos pedras de vários tamanhos, cores e texturas. Pedras de jardim, pedras de construção, pedras do Parque do Ibirapuera, pedras na rua. Também alguém trouxe de casa pedras preciosas. Com certeza todas elas teriam energia.

Estava pronta a nossa máquina de energização. Todos a experimentamos, ficou montada lá no espaço do

EncontrAR-TE por semanas, sendo utilizada à medida que era necessário para cada um.

Começamos a imaginar quem se beneficiaria dessa máquina e então, passamos a considerá-la como um dispositivo para levarmos para os lugares e propor a experimentação aos transeuntes. O Parque do Ibirapuera aparecia como um espaço possível e propício para uma experimentação como esta. Então a levaríamos lá. Com a inauguração da 28ª Bienal de Arte de São Paulo, cujo tema era “Bienal do Vazio”, pensamos que talvez lá fosse um lugar para nos alojarmos com

a máquina. Bastante acanhados, alguns não queriam fazer isso, pois não queriam correr o risco de serem expulsos. No entanto, esta Bienal, por conta do tema, deixou um espaço bem livre na entrada, uma espécie de praça de descanso para os



visitantes que constituiriam um local perfeito para nossa proposição.

Fomos duas vezes com toda a parafernália. Montamos o energizador e fizemos uma placa-convite: “Deite peixe gato, experimente”. Apreensivos, ficamos...

Resolvemos relaxar, fazendo a experimentação uns nos outros. Algumas pessoas paravam, curiosas. Outras perguntavam o que era. Ainda alguns se propuseram a experimentar. Riquíssima foi a experiência, as pessoas saíam “leves”, “tranqüilas”, “com sono”.

Saímos nós também, imensamente energizados de propor algo tão singular a pessoas que passavam pela Bienal – energizador que esvaziava o cansaço, deslocava os tempos, convocando o participante a uma outra imersão.

Energia que vem do apoderamento do lugar de doutores, de experimentadores ativos, de vestir-se com as próprias experiências, de investigar materiais pela cidade, de produzir uma pesquisa que assumi um compromisso com ervas, com aromas e essências da vida. Experiência que nos move em direção ao outro, estabelecendo uma nova relação consigo, com a cidade, oferecendo um saber legitimado não pelas ciências maiores, mas um saber menor, um saber que produz o que atualmente parece ser cada vez mais raro: compor a partir de universos distintos, em que cada um pode lançar mão de suas singularidades, sem se anular nas adequações impostas, por vezes, em nome de qualquer homogeneização.

Formigar

[for.mi.gar]

1. Produzir sensação como a causada por formigas que andam sobre a pele.
 2. Provocar agitação e inquietude.
 3. Ação inventiva de cavar zonas de respiros.
 4. Intervenção realizada no Lazer com Arte para Terceira Idade do MAC-USP, em 2008, proposta por uma das participantes.
 5. Uma proposição com envolvimento coletivo - Título do fornigamento: *Fale com elas.*
-

Formigar

Experiência no LAPTI/MAC

O Lazer com Arte para Terceira Idade (LAPTI) é um programa realizado pela Divisão Técnico-Científica de Educação e Arte Museu de Arte Contemporânea da USP, que há 20 anos oferece à população idosa uma iniciação na práxis artística.

O programa tem como proposta aproximar o público idoso à arte contemporânea, instigando-o mediante uma programação focada na experimentação plástico-conceitual, a dialogar com o que vem sendo produzido e pensado em relação à arte contemporânea.¹

O curso é organizado em aulas semanais em ateliê, num período de um ano, entremeado de visitas a exposições, elaboração de seminários e grupos de estudos sobre obras e artistas, debates e uma exposição ao final do curso.

Em 1998 firmou-se um acordo de cooperação entre o MAC e o Laboratório de Estudos e Pesquisas Arte e Corpo em Terapia Ocupacional da FMUSP, a fim de compor um trabalho transdisciplinar e oferecer formação a

¹ BEZERRA e ASANUMA, *Arte contemporânea e idoso*.

estudantes de graduação em Terapia Ocupacional. Desde então, a participação de terapeutas ocupacionais no programa vem ocorrendo.²

“Tal acordo surgiu da necessidade de se estruturar certos cuidados com questões de dinâmica grupal que surgiam, no acompanhamento dos integrantes de forma mais próxima e na efetivação de um espaço no qual pudessem ser acolhidas as demandas e questões relativas à saúde e ao processo de envelhecimento. O fundamental desta composição foi colaborar nos ateliês através de uma observação cuidadosa do envolvimento e da participação dos idosos na construção da proposta de trabalho artístico, facilitando este processo quando uma atenção maior era necessária, quando demandas de vinculações mais singularizadas ocorriam.”³

A rotina do programa Lazer com Arte para a Terceira Idade foi se estabelecendo ao longo desses anos em dois momentos. Um primeiro momento em que coordenávamos,

² Minha participação neste programa se deu a fim de acompanhar os alunos de graduação em estágio, bem como dar sustentação ao trabalho anual junto ao grupo. Permaneci junto ao programa por três anos, de 2007 a 2009.

³ COUTINHO, et. al. *Ações de Terapia Ocupacional no território da cultura: uma experiência de cooperação entre o Museu de Arte Contemporânea da USP - MAC USP e o Laboratório de Estudos e Pesquisas Arte e Corpo em Terapia Ocupacional.* (no prelo)

nós, terapeutas ocupacionais, e que se instituiu como sendo a “dinâmica de grupo”, e um segundo momento em que o arte-educador coordenava, instituído como momento de “ateliê”. Embora tentássemos uma organização mais integrada, atribuiu-se à dinâmica de grupo a função de lidar com questões mais ligadas aos processos de saúde e envelhecimento, numa certa delimitação do campo de atuação do terapeuta no programa.

Por vezes, experimentamos intervenções mais artísticas, na tentativa de integrar mais as propostas destes dois distintos momentos, no entanto, nossas intervenções foram desqualificadas, sendo sempre lembrados das funções concernentes ao terapeuta e as do arte-educador.

Contaremos uma situação em que podemos pensar essa questão de fronteiras entre esses campos.

Uma das participantes do grupo, bastante ativa e engajada com questões da arte contemporânea, tem uma relação estreita com a criação de formigas e o estudo de seu comportamento. Física aposentada, mas pesquisadora eternamente, trouxe como questão a relação da arte contemporânea com a ciência. Discussão bastante fecunda, que o arte-educador acolheu, enriquecendo o

debate, trazendo à cena poéticas de artistas que trabalham nas vizinhanças com esta problemática. A participante, tão logo pôde, se propôs a estudar alguns deles e nas semanas seguintes iniciou a formulação de um maquinário próprio. Imensamente entusiasmada, quis partilhar com o grupo suas últimas elucubrações. Fizemos algumas conversas durante a dinâmica de grupo, acolhendo o turbilhão criativo que se formava. Ia trocando, expondo idéias, acionando parceiros, vendo como isso tudo reverberava nos outros participantes. Queria mais, queria propor uma performance, apesar de seu receio de propor isso para o arte-educador. Depois de algumas semanas, em que fomos sustentando-a e fortalecendo-a nestes processo, abriu uma conversa sobre sua proposta performática, em que todos comporiam com as formigas. Como assim, compor com formigas? Traria um formigário, deixaria cada participante com uma formiga, canetas hidrográficas e uma folha de papel grande, em que caberia aos participantes seguir a trajetória realizada pelas formigas com a caneta. Chamou a intervenção de “FALE COM ELAS”.

Sobre FALE COM ELAS, tinha como proposta propiciar um contato inédito com a natureza, proporcionando um encontro inter-espécies. Este era um conceito fundamental, especialmente porque, segundo ela,

o contato homem-inseto é bastante distante ou povoado por preconceitos.

Mas por que formigas? Explica ela que a organização da formigas é muito peculiar, servindo de modelo para diversas ciências, inclusive a neurociência.

Apesar de todo seu envolvimento com a proposta e entusiasmo com que falava a respeito, não foi acolhida pelo arte-educador, que exercia no LAPTI, fundamental importância em atribuir valor ou não-valor às produções do grupo, numa espécie de juiz que pode validar ou invalidar uma proposição artística. No caso, o FALE COM ELA, segundo um olhar mais “técnico da arte”, era uma intervenção com pouca consistência, sendo mais da ordem de uma atividade pedagógica, interessante ao universo infantil. Logo, a intervenção foi não somente sabotada como invalidada enquanto poética e intervenção artística. Justificativa: pouco ou fracamente constituída, conceitualmente pobre, sem referências do próprio campo artístico, não valendo a pena gastar parte da aula para este empreendimento todo.

Resolvemos então, acolher tal proposta na dinâmica de grupo. Organizáramos tudo para a semana seguinte. O grupo todo já estava envolvido, acompanhando semana a semana a poética em elaboração com as formigas, e todos queriam participar de tal intervenção. Uma pesquisa real

se deu, com envolvimento, com entusiasmo, com estreita relação com algo que não era decorativo, não estava a serviço de menções aos marcos históricos da arte, mas algo se tecia permeado de sentidos, um comprometimento real com uma poética se fez.

Chegado o dia da intervenção, todos apostos em mesas, folhas de papel de seda, canetas hidrográficas. Nice ia distribuindo as formigas, uma a uma. Os participantes tiveram a maior dificuldade em não deixar as formigas escaparem. Segui-las então, era um exercício, digladiavam-se com os micro-passos das formigas, rastros que iam sendo acompanhados e marcados pelas canetas.

“Ai ai ai! Não foge não!” “Formiguinha, formiguinha... vai com calma!” “Não dá! Você tá me dando um baile!” “Não sobe na caneta, não!!!” “Ui, você tem uma dentada forte!”

Todos *“falavam com ela”*.

Falaram, falaram como se fala com a pessoa amada em coma, a despeito da incompreensão das línguas, a despeito da incompletude da comunicação, do aparente *“não sentir, não pensar, não sofrer e não existir”*, o que é para a propositora, o início da tentativa de compreensão do outro.

Após o término da “*falação*” com as formigas, reunimos todos os rastros seguidos e as colocamos para “falar” com os transeuntes que passava em frente ao MAC, pendurados com barbante, soltos ao balançar do vento.

“A COLOCAÇÃO DOS DESENHOS EM FORMA DE BANDEIRAS E PENDURAR ENTRE AS ARVÓRES ACHO QUE É UMA PARTE BASTANTE IMPORTANTE PORQUE É COMO SE AS FORMIGAS ESTIVESSEM DIZENDO: OLHA, NÓS TAMBÉM MORAMOS AQUI VAMOS NOS RESPEITAR E TENTAR CONVIVER.”

Bastante satisfeita, a propositora da intervenção relata sobre a interessante relação estabelecida durante a experiência como gritinhos, conversas, negociações, e também posteriormente, pois criou-se através desta “*FAMILIARIDADE UMA CERTA "AMIZADE"*”. Além disso, conta que sempre ouve inúmeros relatos de colegas sobre encontros com formigas em outros âmbitos e espaços, ficando todos mais atentos com a relação que estabelecem e questionando a relação que podem estabelecer com as formigas.

Na ocasião levei câmera, tirei fotografias, filmei. Registramos tudo quanto pudemos. Nice estava realizada,

falava com elas, conseguia aproximar e fazer dialogar duas espécies diferentes: formiga e homens. Não se interessava pelo nome que dariam a isso, se performance, se intervenção artística, se happening ou se proposta pedagógica, infantil. Não importavam as categorias da arte ou a desqualificação de ser ou não arte. Não entendia deste modo em que não ser Arte significaria ser pior ou ruim. A poética estava ali instalada, era a sua poética que ganhava registro e sentido no mundo. Todos os rastros produzidos foram coletivamente pendurados em um barbante em frente ao MAC, permanecendo ali, até que o vento, a chuva ou o tempo determinassem seu término.

Construímos com tal intervenção um vídeo, ensinei a propositora a operar um programa bastante simples de edição de imagens e vídeo. A ação coletiva agora tinha um registro – registro permanente de uma ação efêmera. Ela ainda continua com este projeto, desdobrando-o em mil outros projetos. Inscreveu o vídeo em festivais e concursos, e disparou a fazer outros tantos vídeos, conseguindo, inclusive, expor, depois de dois anos, seus trabalhos na própria exposição anual do programa no MAC.

Fecundo trabalho, nossa sustentação se deu como uma pequena, sutil, mas fundamental ação que colocou uma grande máquina em movimento, que ganhou outros movimentos e movimentou máquinas maiores ainda.

Referências

Bibliográficas

[re.fe.rên.cias bi.bli.o.grá.fi.ca]

1. Pertencente ou relativo à bibliografia utilizada neste trabalho. 2. um conjunto de elementos de uma obra escrita (como título, autor, editora, local de publicação e outras) que permite a sua identificação.

Referências

Bibliográficas

- ABRAMOVIC, M. *Transitory object for human use*. Galeria Brito Cimino, 2008. (catálogo da exposição)
- BAREMBLITT, G. *et. al. Revista SaúdeLoucura 5: A clínica como ela é*. São Paulo: Hucitec, 1997.
- BARROS, M. *Memórias Inventadas: A segunda infância*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2006.
- BARTHES, R; Trad. PERRONE-MOISÉS, L. *A aula*. São Paulo: Cutrix, 12ª Edição, 1997.
- _____. Trad. PERRONE-MOISÉS, L. *Como Viver Junto: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos*. São Paulo, Martins Fontes, 2003.
- _____. Trad. PERRONE-MOISÉS, L. *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- _____. Trad. BENEDETTI. *O Neutro*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BEZERRA, D.; ASANUMA, G. *Arte contemporânea e idoso*. **In:** Anais da 61ª reunião anual da SBPC - Sociedade brasileira para o progresso da ciência – Universidade Federal de Manaus – julho/2009.
- BLANCHOT, M. Trad. CABRAL. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- _____. Trad. NETO, A.G. *A conversa infinita: a palavra plural*. São Paulo: Editora Escuta, 2001.
- _____. *L'écriture Du Désastre*, Paris, Gallimard, 1980.
- BROWN, N. e SZEMAN, I. *O que é multidão? Entrevista com Michael Hardt e Antonio Negri*. Novos estudos 75, julho 2006, p.93-108.

- BRUNELLO, M.I.B.; CASTRO, E.D.; LIMA, E.M.F.A. *Atividades Humanas e Terapia Ocupacional*. **In:** CARLO, M.M.R.P.; BARTALOTTI, C.C. (org.) *Terapia Ocupacional no Brasil: fundamentos e perspectivas*. São Paulo: Plexus Editora, 2001, p. 41-62.
- CAIERO, A. *Guardador de Rebanhos*. **In:** PESSOA, F., *Obra poética*, 3ª edição, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992.
- CANGUILHEM, G. *O normal e o patológico*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.
- CEZAR, P. *Só dez por cento é mentira: a desbiografia oficial de Manoel de Barros*, 2008. (filme)
- DELEUZE, G. Trad. PELBART, P.P. *Conversações*. São Paulo: Ed. 34, 1992.
- _____. Trad. PELBART, P.P. *Crítica e Clínica*. São Paulo: Ed.34, 1997.
- _____. *Nietzsche e a Filosofia*. Porto: RES editora, 2001.
- _____. Trad. LENCATRE. *Péricles e Verdi: a filosofia de François Châtlet*. Rio de Janeiro: Pazulin, 1999.
- _____. Trad. ORLANDI, L.B.L. *Desejo e Prazer*. **in:** *Cadernos de Subjetividade*, São Paulo, PUC-SP, n. especial, junho de 1996, pp. 15-25.
- DELEUZE, G; GUATTARI, F. Trad. GUIMARÃES, J.C. *Kafka: por uma literatura menor*. Rio de janeiro: Imago Ed., 1977.
- _____. Trad. PRADO Jr; MUNOZ. *O que é filosofia*. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- _____. Trad. NETO; COSTA. *Mil Platôs 1*. São Paulo: Ed. 34, 1995.
- _____. Trad. OLIVEIR; LEÃO. *Mil Platôs 2*. São Paulo: Ed. 34, 1995.
- _____. Trad. NETO, et.al. *Mil Platôs 3*. São Paulo: Ed. 34, 1996.
- _____. Trad. ROLNIK. *Mil Platôs 4*. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- DELEUZE, G.; PARNET, C. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998.
- _____. *Curso sobre Espinosa*, Vincennes: aula de 24/01/1978. Disponível online.

In:<http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=194&groupe=Spinoza&langue=5>

- DERRIDA, J. Trad. COSTA, J.T.; MAGALHÃES, A.M., *Margens da filosofia*. Campinas: Papyrus, 1991.
- ECO, U. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.
- FONSECA; ENGELMAN (Orgs.). *Corpo, arte e clínica*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2004.
- FREIRE, C. *Contexturas: sobre artistas e/ou antropólogos*. Apostila do Programa de Monitoria da 27ª Bienal de São Paulo, 2006.
- DERDIK, E. *Ponto de chegada, ponto de partida*. **In:** SOUZA; TESSLER; SLAUVUTZTKY (org.), *A Invenção da Vida*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2001.
- HENGENBERG, I. *Altos e baixos da 27ª Bienal*. 21/10/2006. Disponível on-line.

In: <http://www.cronopios.com.br/site/artigos.asp?id=1850>

- GALVÃO, W.N. *Mínima mímica: ensaios sobre Guimarães Rosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, 350 p.
- GENIOLI; LOPES. *Bienal ETC. – Como ser útil se reconhecendo inútil?* – Disponível on-line.

In:<http://www.canalcontemporaneo.art.br/arteemcirculacao/archives/001063.html>

- GUATTARI, F; Trad. OLIVEIRA, A.L; LEÃO, L.C. *Caosmose: um novo paradigma estético*. São Paulo: Ed. 34, 1992.
- GREINER, Christine. *Butô: Pensamento em Evolução*. São Paulo: Escrituras, 1998.
- HEGENBERG, *Altos e baixos da 27ª Bienal*. Disponível on-line. **In:** <http://www.cronopios.com.br/site/artigos.asp?id=1850> - 21/10/2006
- INFORSATO, E.A. *Clínica Barroca: exercícios de simpatia e feitiçaria*. Dissertação de Mestrado PUC/SP, 2005.

- JULLIEN, F. Trad. BRANDÃO. *Um sábio não tem idéia*, São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- KOSUTH, J. *Artist as Anthropologist in: Art after Philosophy and after: Collected Writings*. Cambridge: M.I.T. Press, 1993.
- LABARRÈRE, A.; Trad. KRAUS, D. *A tertúlia in: KRAUS, D. Escrevendo Vozes Dantes*. Revista Alegre, n.1, ago. 2004; Disponível on-line. **In:** <http://www.alegrar.com.br/01/vozes/index.html>
- *27ª Bienal de São Paulo: Como Viver Junto: material educativo*. São Paulo: Fundação Bienal, 2006.
- LAGNADO, *27ª Bienal Internacional de Arte de São Paulo: "Como viver junto"*. Seminário ocorrido em 04/08/2006. Disponível on-line. **In:** http://www.forumpermanente.org/.event_pres/simp_sem/semin-bienal/bienal-vida
- LIMA, E.A.F., *Arte, clínica e loucura: território em mutação*. São Paulo: Summus Ed.: 2009.
- _____. *Terapia Ocupacional: um território de fronteiras?* **In:** Rev. de Terapia Ocupacional da USP, v.8, n.2/3, maio/dez, 1997, pp. 98-101.
- LIMA, E. A. F.; PELBART, P.P. *Arte, clínica e loucura: um território em mutação*. **In:** História, Ciências, Saúde – Manguinhos, Rio de Janeiro, v.14, n.3, p.709-735, jul.-set. 2007., pp. 729-730. Disponível on-line. **In:** www.scielo.br/pdf/hcsm/v14n3/02.pdf
- MARTINEZ, Rosa, *O trabalho dos dias*. **In:** Rivane Neuenschwander – Catálogo. São Paulo: Galeria Camargo Villaça, 1998.
- MEDEIROS, V. **In:** LAGNADO, L.; PEDROSA, A. (editores). *27ª Bienal de São Paulo: Como Viver Junto: Guia*, São Paulo: Fundação 2006, p.242.
- NIETZSCHE, F. Trad. NOVA, M.A.C. *Crepúsculo dos ídolos ou Como filosofar com um martelo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

- OKANO, M. MA: *ENTRE-ESPAÇO DA COMUNICAÇÃO NO JAPÃO: Um estudo acerca dos diálogos entre Oriente e Ocidente*. Tese de Doutorado, PUC/SP, 2007, 180 p.
- OKANO, M. *Ma: o espaço intervalar*. **In:** FERRARA (Org.). *Espaços Comunicantes*. São Paulo: Annablume, 2007, v. 1, p. 202-219.
- ORLANDI, L.B.L. *A respeito de confiança e desconfiança* Colóquio *Semiótica, Afecção e Cuidado em Saúde*. Rio de Janeiro, 08/05/2009.
- PRADO, T.A. *O livro da adormecida : suitcase n° 40* Disponível on-line. **In:** <http://aadormecidaque.blogspot.com/>
- PASOLINI, PP. *Una disperata vitalità. Poesia in forma di rosa*, Milano: Garzanti, 1964.
- PAULON, S.M. *Clínica Ampliada: que(m) demanda ampliações?* **In:** FONSECA; ENGELMAN (Orgs.), *Corpo, arte e clínica*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2004, p.270.
- _____. *Da clausura do fora ao fora da clausura*, São Paulo: Iluminuras, 2009.
- _____. *Solidão, Fascismo e Literalidade*. Educ. Soc., Campinas, vol. 26, n.93, p.1323-1329, set./dez 2005. Disponível on-line. **In:** www.cedes.unicamp.com.br
- PÉLBART, P.P., *A vertigem por um fio: Políticas da Subjetividade Contemporânea*. São Paulo: Iluminuras, 2000.
- _____. *Excursão sobre o Desastre*. **In:** QUEIROZ, A. MORAES, F. E CRUZ, N.(orgs.); *Barthes/Blanchot um encontro possível?* Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.
- PERRONE-MOISÉS. *De volta a Roland Barthes*. Niterói: EdUFF, 2005.
- POGACAR, T. **In:** LAGNADO; PEDROSA (editores). *27ª Bienal de São Paulo: Como Viver Junto: Guia*. São Paulo: Fundação 2006.
- QUEIROZ; MORAES; CRUZ (Orgs.) *Barthes/Blanchot um encontro possível?* Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

- 27ª Bienal de São Paulo: *Como Viver Junto: material educativo*. São Paulo: Fundação Bienal, 2006.
- ROLNIK, S. *Arte e Cura?* Conferência proferida na mesa *Psicanálise e Expressão Plástica – O Híbrido e Lygia Clark* no Simpósio Brasil: *Psicanálise e Modernismo*, paralelo à exposição *Freud: Conflito e Cultura*. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e Associação Brasileira de Psicanálise, Rio de Janeiro, 2001, p.1-13.
- _____. *Subjetividade em obra: Lygia Clark, artista contemporânea*, p.10.
- _____. *Fale com ele ou como tratar o corpo vibrátil em coma*. **In:** FONSECA e ENGELMAN (Orgs.) *Corpo, Arte e clínica*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004, p. 231-238.
- _____. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Editora Sulina, 2006.
- _____. *Geopolítica da Cafetinagem*. São Paulo, 2006. Disponível on-line. **In:** <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/suely%20rolnik.htm>
- _____. *Pensamento, corpo e devir. Uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico*. **In:** *Cadernos de Subjetividade*. São Paulo, p. 241-251, set-fev. 1993.
- SANT'ANNA, D. *Vertigem do corpo e da clínica* **In:** FONSECA e ENGELMAN (Orgs.) *Corpo, Arte e Clínica*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2004.
- ROSA, G. *Primeiras estórias*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- SZANIECKI, B. *Viver Juntos ou lutar juntos?* - 02/05/2007 - Disponível on-line.
- In:** www.canalcontemporaneo.art.br/blog/archives/001237.html