

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO**

**PUCSP**

**Patricia Camelatto**

**Conversa na sombra das palavras**

**MESTRADO EM PSICOLOGIA CLÍNICA**

**São Paulo/SP**

**2011**

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO**

**PUCSP**

**Patricia Camelatto**

**Conversa na sombra das palavras**

**MESTRADO EM PSICOLOGIA CLÍNICA**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE em Psicologia Clínica, sob a orientação da Professora Doutora Suely B. Rolnik.

**São Paulo/SP**

**2011**

## Banca Examinadora

---

Profa. Dra. Suely B. Rolnik (Orientadora)

---

Prof. Dr. Luiz Benedicto Lacerda Orlandi

---

Profa. Dra. Angela Aparecida Donini

Suplentes:

---

Prof. Dr. Peter Pál Pelbart

---

Profa. Dra. Rosane Preciosa Sequeira

À Clarice Lispector e Louise Bourgeois



## Agradecimentos

Meu pai, Darcy Camelatto, pela força que admiro e aos pomares das macieiras, cerejeiras, pessegueiros.

Minha mãe, Neli da Silveira Camelatto, pela força que admiro e a descoberta da mulher.

Devir criança e a floresta: meus irmãos Tiago Camelatto e Patrick Camelatto, que admiro. Isabel Lorenzet pela presença luz, Vó Lina e o sítio (Brigitti, Cascatinha, Lambreta, Sofia, Loren).

Rede de escrita, acompanhamentos, leituras, conversas, aprendizagens: Isabel Nunes Vieira, Angela Donini, Fabrício Tavares Santos Silva, Daniela Patrícia dos Santos, Marcelo Massano, Verônica Machado, Fabiana Faleiros, Carlos Franco, Rogério Diniz, Vanessa (Melissa Arievo), Laura Murry, Marisa Greeb, Eduardo Rios, Maria da Conceição Hatem de Souza, Fabiane Borges, Patricia Zapletal, Julio Boaro, Daniel Andreotti, Alessandro Campolina, Camila Molina, Elaine Bortolanza, Ronaldo Hallal, Patrícia Antunes, Maria Ema Cica Diniz, Cleber Lambert, Aline Gnutzmann, Renata Costa, Zimba, Dária, Snowbol Bresson, Pacientes e Alunos.

Meus avós, Adi e Elsa, Eugênio e Duzolina. Padrinhos Nizoli e Irma. Alice Monsel e Paulo Junqueira. Tia Nancy.

Sonoridades da floresta: Carolina Falcão, Roberta Montanari, Joana Souza, Francisco Carneiro, Gabriel Guimarães, Diego Araújo, Aline Lamego.

Ana Godoy pela escrita clínica.

Heloísa Franco ao pensamento mar e a clínica como horizonte movente.

Leonardo Ceolin à ativação dos pigmentos e aprendizagem da entrega.

Daniela Pinheiro a sensação casa cosmo amor.

À orientadora Suely Rolnik por sua velocidade e o olhar do invisível.

Ativação do sensível: Margaret Chillemi, Luiz Orlandi, Luiz Fuganti e Julio Minoz.

Peter Pál Pelbart pelas aulas como corrente sanguínea.

Capes por ter concedido a bolsa.

## **Resumo**

As conversas, cartas e imagens que compõem este trabalho são dispositivos pensados para criar as condições para essa experimentação, no intuito de descolar-se da política de produção de conceitos entendida como revelação de uma suposta verdade. A própria escrita, aqui, é clínica; movida pelo desejo de experimentar e expandir, criar novos critérios de navegação e intervenção na existência. O roteiro percorre zonas epidérmicas de interesses interligados; trata-se de experimentar as conexões quando lançadas.

**Palavras chave:** subjetividade, clínica, palavra

## **Abstract**

The conversations, letters and images that compose this work are devices created to produce conditions for experimentation, in order to get detached from the policy of producing concepts, which is understood as a revelation of a supposed truth. The function of writing is clinical, driven by a desire of experimenting, expanding and creating new criteria for navigation and intervention in existence. The script passes through areas of epidermal interests that are interconnected. This is done to experience connections when released.

**Keywords:** subjectivity, clinical, word

## Sumário

• Mensagem .....	1
• Carta I: Desconheça-te de ti mesma .....	4
• Conversa I: Na sombra das palavras .....	10
• Conversa II: Vozes espectrais .....	20
• Carta II: A gênese do espelho e suas vozes espectrais .....	24
• Conversa III: O espelho de carne em conserva .....	27
• As capas também envolvem buracos da memória do corpo? .....	32
• Cativeiro dos afetos .....	37
• Carta III: A redoma como espelho .....	45
• Conversa IV: Palavras-pigmento .....	49
• Conversa provisoriamente final .....	56
• Paisagem Horizontal .....	61
Bibliografia .....	65

## Lista de imagens

Tinai Kumo. Técnica mista, 2010. ....	3
AL1n3. Óleo sobre tela. ....	9
Tinai Kumo. Técnica mista, 2010. ....	19
Tinai Kumo. Técnica mista, 2010. ....	23
Louise Bourgeois. Cell IX. Steel, marble and mirrors, 1996-1999. ....	27
Tinai Kumo. Técnica mista, 2010. ....	31
Andrei Tarkovski. O Espelho (Zerkalo), 1974. [still]. ....	32
Andrei Tarkovski. O Espelho (Zerkalo), 1974. [still]. ....	33
Tinai Kumo. Técnica mista, 2010. ....	36
Louise Bourgeois. Cell II. Assemblage art, mixed media, 1991. ....	40
Tinai Kumo. Técnica mista, 2010. ....	44
Louise Bourgeois. Cell (Glass spheres and hands), 1992-1993. ....	46
Tinai Kumo. Técnica mista, 2010. ....	48
Tinai Kumo. Técnica mista, 2010. ....	55
Tinai Kumo. Técnica mista, 2010. ....	60

*: “com o correr dos séculos perdi o segredo do Egito, quando eu me movia em longitude, latitude e altitude com ação energética dos elétrons, prótons, nêutrons, no fascínio que é a palavra e sua sombra”. Isso que te escrevi é um desenho eletrônico e não tem passado ou futuro: é simplesmente já. Também tenho que te escrever porque tua seara é a das palavras discursivas e não o direto de minha pintura. Sei que são primárias as minhas frases, escrevo com amor demais por elas e esse amor supre as faltas, mas amor demais prejudica os trabalhos. Este não é um livro porque não é assim que se escreve. O que escrevo é um só clímax? Meus dias são um só clímax: vivo à beira.*

*Ao escrever não posso fabricar como na pintura, quando fabrico artesanalmente uma cor. Mas estou tentando escrever-te com o corpo todo, enviando uma seta que se finca no ponto tenro e nevrálgico da palavra. Meu corpo incógnito te diz: dinossauros, ictiossauros e plessiossauros, com sentido apenas auditivo, sem que por isso se tornem palha seca, e sim úmida. Não pinto idéias, pinto o mais inatingível "para sempre". Ou "para nunca", é o mesmo. Antes de mais nada, pinto pintura. E antes de mais nada te escrevo dura escritura. Quero como poder pegar com a mão a palavra..”*

Clarice Lispector<sup>1</sup>

Esta dissertação é uma tentativa de mergulho no corpo e seus afetos do mundo. Procurei afastar o medo de rasgar a capa das palavras que nos protegem dos afetos, para torná-los a própria origem do pensamento que se faz texto. Convido o leitor a entrar comigo neste espaço de estranhamento. As cartas, conversas, fragmentos e imagens, como nos jogos, vão revelando lentamente, a cada movimento, idéias que emergem da experiência clínica conjugada com a arte. Elas podem ser lidas na ordem apresentada ou fora dela, criando novos jogos.

---

<sup>1</sup>LISPECTOR, C. **Água Viva**. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.



Tinai Kumo. Técnica mista, 2010.



## Carta I

### Desconheça-te de ti mesma

*Como é estranho o mundo dos fenômenos, sujo e limpo ao mesmo tempo! Eu também sou assim. No entanto, não me confundo com ele! E a vida borbulha de modos diversos. E por que motivo queria eu que tudo borbulhasse uniformemente?*

D.H. Lawrence<sup>2</sup>

...escuto a máquina de impressão funcionar sem estar funcionando, ouço a campainha, copos caírem e a presença além da visão ocular. Não é o olho do visível, mas o olho do invisível. Fluxo de partículas, calor, frio e noites agitadas por sonhos.

O encontro com a cena de vidros estilhaçados dos vídeos das instalações *Cell II* e *Cell (Glass Spheres and hands)*, de Louise Bourgeois<sup>3</sup>, impôs-se como uma presença insistente que atravessou todo o processo de escrita desta dissertação e ainda agora reverbera. Algo em mim se quebrou nesse encontro e continuou se quebrando. Pedacos se espalharam, outros se esconderam ou foram esquecidos. Mas permaneceram pairando em algum lugar de minha subjetividade, fora de alcance do meu eu. Convocados pela escrita, quando menos esperava, um ou outro destes

---

<sup>2</sup>LAWRENCE. D. H. **Apocalipse seguido de O homem que morreu**. Tradução Paulo Henriques Britto. Prefácio Laymert Garcia dos Santos. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 144.

<sup>3</sup>Louise Bourgeois (1912-2010) é uma artista plástica franco-americana. **Cell II e Cell (Glass Spheres and Hhands)** encontram-se disponíveis em <<http://www.pbs.org/art21/artists/bourgeois/clip2.html>>.

estilhaços reaparecia promovendo seus efeitos de estranhamento que me despiam e me travavam. Mas também pela escrita tais efeitos eram enfrentados, os pedaços recuperavam sua vitalidade e produziam deslocamentos em meu processo de subjetivação. A cor na pele era roxa e ficava bem no meio; dois dedos e meio abaixo do espaço que fica entre os seios.

É entre um medo e uma coragem, entre morrer e acordar, é entre correr e voar, entre respirar e mergulhar, é entre chorar e esbugalhar os olhos, entre o mar e o rio, é entre não poder seguir e seguir assim mesmo. O roxo na pele debaixo do ventre de meus seios aparecia a cada vez que me deparava com um desses estilhaços; e com seu desaparecimento, desaparecia. No tensionamento desses aparecimentos/desaparecimentos um fora de mim se tecia com o desejo de elaborar este processo em corpo e texto, mobilizada pela escrita desta dissertação.

É muito mais difícil escrever para si mesmo do que escrever para o outro; pois escrever para si mesmo é escrever para o vazio de sentido que por vezes nos habita no encontro com o mundo, que nos desloca do eu e nos leva a criar, nos recriar, recriar o mundo. E ainda não sabemos como escrever para si mesmo, porque não é o diário de um eu, mas de um vivo que lhe escapa. É um desfazer-se de si mesmo, é um desconhecer-te de ti mesmo. É deixar bagagem para trás. E essa bagagem fica pesando como os cacos de vidro pairando no espaço, reemergindo de tempos em tempos. A experiência de Haroldo de Campos ecoa nesta viagem:

e começo aqui e meço aqui este começo e recomeço e remeço e arremesso e aqui me meço quando se vive sob a espécie da viagem o que importa não é a viagem mas o começo... para acabar com a

escritura para começar com a escritura para acabarcomeçar com a escritura por isso recomeço por isso arremesso por isso teço escrever sobre escrever é o futuro do escrever... e aqui me meço e começo e me projeto eco do começo eco do eco de um começo em eco no soco de um começo em eco no oco de um soco no osso...<sup>4</sup>

As galáxias de Haroldo de Campos que misturo com as de Agamben<sup>5</sup> parecem nomear o tipo de ligação que estabeleço com o mundo e que pedem a inteireza do meu ser, ou seja, a inteireza de meu/seu outrar-se<sup>6</sup>. Permanecendo e ecoando em meu corpo, estes textos fazem surgir palavras em minha mente que me vão despindo; mas não é por sua beleza que elas persistem e sim por sua força vital, que responde a uma urgência de desvelar em minha existência um pouco que seja do real.

---

<sup>4</sup> CAMPOS, H. **Galáxias. Isto não é um livro de viagem**. Organização de Trajano Vieira. 2ª edição. São Paulo: Editora 34, 2004.

<sup>5</sup> Refiro-me a palavra galáxia tal como usada por Giorgio Agamben no sentido que a astrofísica contemporânea dá a esta noção. Interessa-me aqui, especialmente, o que o autor chama de 'escuro do céu' e sua relação com a luz da galáxia: "Aquilo que percebemos como o escuro do céu é essa luz que viaja velocíssima até nós e, no entanto, não pode nos alcançar, porque as galáxias das quais provém se distanciam a uma velocidade superior aquela da luz. Perceber no escuro do presente essa luz que procura nos alcançar e não pode fazê-lo, isso significa ser contemporâneo. Por isso os contemporâneos são raros. E por isso ser contemporâneo é, antes de tudo, uma questão de coragem: porque significa ser capaz não apenas de manter fixo o olhar no escuro da época, mas também de perceber nesse escuro uma luz que, dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós. Ou ainda: ser pontual num compromisso ao qual se pode apenas faltar. Por isso, o presente que a contemporaneidade percebe tem as vértebras quebradas. O nosso tempo, o presente, não é, de fato, apenas o mais distante: não pode em nenhum caso nos alcançar. O seu dorso está fraturado, e nós nos mantemos exatamente no ponto da fratura. Por isso somos, apesar de tudo, contemporâneos a esse tempo. Compreendam bem que o compromisso que está em questão na contemporaneidade não tem lugar simplesmente no tempo cronológico: é, no tempo cronológico, algo que urge dentro deste e que o transforma. E essa urgência é a intemperividade, o anacronismo que nos permite apreender o nosso tempo na forma de um "muito cedo" que é, também, um "muito tarde", de um "já" que é, também, um "ainda não". E, do mesmo modo, reconhecer nas trevas do presente a luz que, sem nunca poder nos alcançar, está perenemente em viagem até nós." In: AGAMBEN, G. **O que é Contemporâneo? E outros ensaios**. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Santa Catarina: Editora Argos, 2009, p. 65.

<sup>6</sup> Outrar-se: "Fenômeno de fazer-se outro, de adotar várias personalidades, dando-lhes vida e independência. Outrar-se pode ser, também, definido, como deixar-se contagiar por algo de sentido novo e diferente (por exposição a culturas, climas, linguagens, pensamentos...), deixando-se transformar num ser novo, distinto, que veste uma nova personalidade ou forma de estar no mundo. A heteronímia de Fernando Pessoa, enquanto forma extrema de despersonalização, revela este fenômeno de outrar-se. A tendência para ser outro levou Fernando Pessoa a tornar-se criador e administrador de 'eus' com personalidade própria, com estilos próprios e diferentes dos demais, com biografias distintas, como revela quando fala da sua heteronímia." **Infopédia Enciclopédia e Dicionários**. [Online]. Porto: Porto Editora, 2003-2011.

Hoje, tomo cores no tempo, tempero a letra com lápis, grafo em tempo-espço a pele que se desmancha em pó e se redesenha, variando-se, variando-me.

São camadas e camadas de censura que se colam ao corpo. Vozes, espectros que imobilizam, paralisam, roubam vitalidade. São camadas e camadas como de carne em conserva – conserva de uma moral incrustada que se faz carne e não nos deixa ver senão o próprio espelho. Espelhos de estruturas amarradas e enroscadas que produzem uma espécie de amor cadavérico onde o corpo não toca nem é tocado. Um amor morto de morte estéril e não da morte necessária para um renascimento como potência. Encontros fronteiriços indicam pistas para deslocar-me deste cativo especular. Chamo-as de zonas hermafroditas.

Convoco, então, zonas hermafroditas onde habitam corpos sem fronteiras desejando encarar a alteridade<sup>7</sup>, arrastar-se para fora de si mesmo, ou melhor, promover na própria subjetividade a abertura de um campo de alteridade que a livre do cerco das identidades fixas que armam-se em resposta submissa ao contexto institucionalizado. Chamo para um plano de imanência. Chamo para o imperceptível das sensações de diferenciação que se fazem na composição entre os corpos, quando o espelho da carne que se conserva quebra-se e o outro passa a existir minimamente.

---

<sup>7</sup> Refiro-me à noção de alteridade no sentido da definição elaborada por Suely Rolnik: “[...] considerando a dimensão invisível da alteridade, torna-se impossível pensar a subjetividade sem o outro, já que o outro nos arranca permanentemente de nós mesmos, essa dimensão invisível da alteridade é o que extrapola nossa identidade.” ROLNIK, S. Cidadania e alteridade: o psicólogo, o homem da ética e a reinvenção da democracia. In: MAGALHÃES, M. C. R. (Org.). **Na sombra da cidade**. São Paulo: Escuta, 1995, p. 4. (Refiro nesta nota a paginação do texto disponível em: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/suely%20rolnik.htm>).

As zonas hermafroditas apontam, então, um roteiro de estudo; uma perspectiva de olhar que orientará o texto. O roteiro percorre zonas epidérmicas de interesses interligados; trata-se de experimentar as conexões enquanto se produzem. São fragmentos: distribuição de singularidades, composições, contágios. No texto, persistem em tais fragmentos os acontecimentos que lhes deram origem, mas não necessariamente na ordem de seu aparecimento já que, na ressonância de uns sobre os outros, uma nova composição foi se traçando. Como propõe Deleuze,

(...) ao invés de repartir um espaço fechado entre resultados fixos conforme as hipóteses, são os resultados móveis que se repartem no espaço aberto do lançar único e não repartido: distribuição nômade e não sedentária, em que cada sistema de singularidades comunica e ressoa com os outros, ao mesmo tempo implicado pelos outros e implicando-os no maior lançar. É o jogo dos problemas e da pergunta, não mais do categórico e do hipotético.<sup>8</sup>

As conversas, cartas e imagens que compõem este trabalho são dispositivos pensados para criar as condições para essa experimentação, no intuito de descolar-se da política de produção de conceitos entendida como revelação de uma suposta verdade. No entanto, como não poderia deixar de ser, houve momentos em que esta política me tomava de assalto e passava a me comandar sob a pressão do superego acadêmico, que ronda a escrita de uma dissertação. Optei por não ocultar estas resvaladas e deixá-las como feridas expostas, encarar o conflito, detectar seu movimento, problematizá-lo e tentar deslocar-me desse lugar. Não sei se sempre tive sucesso nesta empreitada.

---

<sup>8</sup> DELEUZE, G. **Lógica do Sentido**. 4ª edição. Tradução Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006, p. 62-63.



AL1n3. Óleo sobre tela.

## Conversa I

### Na sombra das palavras

*Às vezes eu passava horas sentado diante da máquina sem escrever uma linha sequer. Desencadeados por uma idéia, muitas vezes irrelevante, meus pensamentos me acorriam depressa demais para serem transcritos. E me arrastavam em seu galope, como um guerreiro ferido preso ao seu carro de combate.*

*Na parede a minha direita, havia todo tipo de memorandos presos com percevejos: uma longa lista de palavras, palavras que me enfeitiçavam e que eu tinha a intenção de trazer para dentro do romance, puxadas pelos cabelos, se necessário; reproduções de quadros, de Uccello, Della Francesca, Breughel, Giotto, Memling; títulos de livros dos quais eu pretendia surrupiar discretamente alguns trechos; frases pinçadas dos meus autores favoritos, não para citar mas para me lembrarem do rumo que as coisas deviam tomar de tempos em tempos, por exemplo: 'O verme que há de devorar sua bexiga' ou 'a massa que se deglutinara por trás de sua testa'... No dicionário havia marcadores para listas de vários tipos: flores, pássaros, árvores, répteis, pedras preciosas, venenos, e assim por diante. Em suma, eu tinha me munido de um verdadeiro arsenal.*

Henry Miller<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> MILLER, H. **Nexus**. Livro III da trilogia A crucificação rosada. Tradução Sergio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

Ao longo de minha experimentação com a escrita, encontro em Henry Miller suas palavras-gesto. Meu percurso com as palavras: colar, pinçar, anotar, polir, destecer, arrancar, puxar, acrescentar, desfazer, desencapar, retirá-las. Em cadernos, papéis-anotações, colando-as pela casa, na geladeira. Às vezes colocava-as junto com imagens fotográficas; às vezes anônimas, pinturas e frases ouvidas em conversas, reverberavam em mim. Os papéis com as palavras também conquistaram uma duração e colados nos vidros das janelas foram desbotando, ficando gastos com o tempo.

Meu cenário ficou povoado como no trecho de Henry Miller. Nas paredes de minha casa havia todo tipo de registro, notas, esboços ... “uma longa lista de palavras, palavras que me enfeitiçavam...”<sup>10</sup> Livros e músicas para devorar, “não para citar, mas para me lembrarem do rumo que as coisas deviam tomar de tempos em tempos, por exemplo [...]. Em suma, eu tinha me munido de um verdadeiro arsenal.”<sup>11</sup>

O processo vai além de desencapar a palavra, é escavar a palavra, é tentar perfurar, esburacar o pensamento, o mental, o racional. Trata-se de uma saída da consciência pérfida que nos é moldada, e isso que nos é moldado nos faz espelho.

Desfazer-se das camadas produzidas que em nós estão moldadas e encarnadas. Cada palavra que teclo, teço, escrevo é como um desvencilhar de peles desmanchando, como se as peles que bloqueiam as sensações fossem rasgadas, dilaceradas e eu fosse entrando no mundo dessas peles cartografando-as. A queda dessas peles não quer somente desvencilhar, fazendo deste movimento uma utopia ate que reste somente a

---

<sup>10</sup> Idem, ibidem, p. 244-245.

<sup>11</sup> Idem, ibidem.



carne crua, mas criar uma camada delicada e com força bastante para combater o que há de pantanoso nesse cosmos.

Este trabalho se fez em camadas e camadas. Muitas folhas..., e depois nada de folhas. Fazer, depois desfazer, refazer outro, desnudar esse, escrever outro, desencapar esse e reescrever mais uma vez, perdida em pausas e descontinuidades. Encontrei-me com meu próprio medo, e um medo que é vivido por não saber se tenho um lugar ou não tenho lugar, se a escuta está sendo feita ou se é até aqui que vou. “... há sempre uma parte que não consigo distinguir, uma parte que se passa numa zona onde eu não vejo...”<sup>12</sup>. No momento um estado quase anestésico se passou, uma sensação de que tudo sumiu, que tudo está aqui e que tudo vai embora. Um vazio. Como escrever de um vazio se está vazio? “... algumas vezes surge não um poema mas um desejo de escrever, um 'estado de escrita’”<sup>13</sup>. Há uma aguda sensação de plasticidade e um vazio, como num palco antes de entrar a bailarina. E há uma espécie de jogo com o desconhecido, o “in-dito”, a possibilidade.<sup>14</sup>

É no inacabado desta travessia que me movo.

---

Desde meu ingresso no Núcleo de Subjetividade criou-se um espaço de oxigenação para compor com as vozes dos autores, artistas, filmes, imagens que convoco aqui e que me nutrem e alimentam. A vivência clínica como psicóloga, paciente (ou outro

---

<sup>12</sup> ANDERSEN, S de M. B. **Poemas Escolhidos**. Seleção de Vilma Áreas. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 214.

<sup>13</sup> Idem, ibidem.

<sup>14</sup> Idem, ibidem.

nome que se queira dar), também sustenta esta\_conversa, apontando para um caminho aberto e sensível aos sinais que a vida vai emitindo.

Comecei a perceber que estava me escondendo nas palavras-conceitos do mundo dos autores. Ao mesmo tempo em que o encontro com essas palavras-gestos produziam uma “enfeitização” no pensamento, esse mundo me mostrava que era possível respirar e dar voz para experiências sensíveis que não conseguia nomear.

Se por um lado usei os conceitos como “palavras-capa” para me proteger da fragilidade posta pelo trabalho a ser feito, por outro lado abriu-se o desafio de sair desse lugar e aprender a forjar uma intersecção entre tensões. Com isso, criou-se um estranhamento, algo estrangeiro, anômalo habitando a passagem que há em mim. Como se uma dessas capas, peles, enxertos, crostas, camadas, próteses, véus, películas tivessem se dissolvendo. Um outro estado de corpo foi se abrindo e desconfigurando o que, desde há muito tempo, estava cristalizado.

Assim como as palavras-gestos *enfeitiçavam*, elas igualmente se desfaziam e “não só da história, da intriga ou da ação, mas até mesmo do espaço, para chegar às atitudes, que introduziram um outro tempo no corpo, tal como o pensamento na vida”<sup>15</sup>.

As palavras-capa surgiram no momento em que me vi na fronteira da palavra em seu fracasso; quando seu uso social dominante já não dava mais conta de expressar o vivido na fronteira entre o ato e o gesto, na borda do que estava experimentando com a escrita, na berlinda do ser, causando turbulências aéreas, terrestres e aquáticas. Isso possibilitou não somente alçar voos, como também um escamar da pele, uma certa

---

<sup>15</sup> DELEUZE, G. **Imagem-Tempo**. Cinema 2. São Paulo: Brasiliense, 1990, p. 12.

gravidade que me impossibilitava de viajar em dimensões outras, que não eram perceptíveis até esse momento.

Esse voo me fez mergulhar em sensações, do atual ao ancestral do meu corpo. Um câmbio de corpos que foram naufragados.

Eu pensava encontrar na gruta uma fórmula viável. Era um erro, mas a experiência foi útil. Há outras fórmulas viáveis. Não sei até onde me levará esta criação continuada de mim próprio. Se o soubesse, é porque estaria consumada, cumprida e definitiva.<sup>16</sup>

A necessidade de me despir dessa bagagem me fez descer, mergulhar nas profundezas e encarar o medo de expor o que experimentava, para que ele fosse extravasado através de uma dança sem fronteiras, sem identidade, sexo, nome, cor: um lançar-se no cosmos, uma viagem intergaláctica.

Esse *câmbio* possibilitou um novo território de experimentação. Inventar novas palavras em sua nascente, desencapadas. Apesar da *enfeitização* ter servido, precisava criar novas linhas para que esses conceitos pudessem produzir novas paisagens e passagens. Gostaria de surrupiar algo desses conceitos, como diz Henry Miller, para que me lembrem, de tempos em tempos, o rumo que as coisas devem tomar.

O desafio, a partir de então, foi o de substituir cada uma dessas “palavras-capa” por aquilo que pretendia tornar sensível ao me proteger atrás de cada uma delas. Como não sentia que havia voz, pois as outras vozes estavam sobrepostas, me percebia com

---

<sup>16</sup> TOURNIER, M. **Sexta Feira ou os Limbos do Pacífico**. 2ª edição. Tradução Fernanda Botelho. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1991, p. 105.

uma camada protetora. Essas vozes eram como crostas, como se fossem enxertadas. Sentia-me na sombra das palavras.

Na sombra, um movimento, uma dança. O butoh. Nascido no escuro, escondido, era chamado dança da escuridão, nascida da lama. Como no movimento do butoh o desafio é, então, ir atrás da zona obscura. Como diz Tadashi Endo<sup>17</sup>, os movimentos têm sombras que não são perceptíveis. Não conseguimos, às vezes, perceber a sombra entre os dedos, a sombra de trás da orelha, entre as pernas, entre os dedos do pé ... Diz ele que, se olharmos para nossa mão esticada, não vemos nada; agora, se olharmos para a mão com os dedos torcidos ou dobrados e com as articulações de modos diferentes, percebemos. Entra luz no escuro e o escuro entra na luz. Esse lado escuro é muito importante, primeiramente devemos seguir nosso lado escuro. Seguir a sombra. Andar, congelar. Lentamente. Fazer o estômago diminuir, pensar sobre o universo num movimento mínimo e num senso maior. Explode-se uma variação de tensões que se faz sob a pele. Os movimentos não são sempre fluidos, também se cai, se quebra. Ainda que toda flor queira se abrir, às vezes vem a neve, a chuva forte e a flor morre.

Aqui, a partir da vivência clínica – e será que se refere somente a clínica? - e da escrita que a acompanha, convoco uma dança com essas fronteiras na qual corpo, palavra e

---

<sup>17</sup> Tadashi Endo é diretor do MAMU – Butoh Center e diretor artístico do MAMU International Butoh Festival, em Göttingen – Alemanha. Reúne em seu fazer artístico a sabedoria das tradições da dança e do teatro Oriental e Ocidental, construindo um trabalho único e extremamente pessoal. Iniciou seus estudos teatrais pelas formas tradicionais do teatro japonês – o Noh e o Kabuki – e, posteriormente, aprofundou-se no teatro ocidental, realizando estudos, como diretor, no Seminário Max Reinhardt, em Viena. A dança de Tadashi Endo expressa a tensão e o movimento eterno entre ying e yang, masculino e feminino. A base de sua dança é o Butho-Ma – o estar entre. Através de um mínimo de movimento ele alcança o máximo de tensões, sensações e emoções, e, dessa forma, seu trabalho consegue ser uma síntese entre teatro, *performance*, improvisação e dança.

silêncio não tomem a forma de uma ameaça. Um convite à uma dança sem passos coreografados previamente; um baile hermafrodita das sensações, um desencapar das palavras, um descascar de véus, um desnudamento epidérmico. O despir de mim, o desentranhar do medo dessa fragilidade a que toda essa problemática me lança. Esse baile, essa zona hermafrodita são de corpos desprovidos das fronteiras das formas, corpos desamarrados, desarmados, não piedosos, não copulativos, sem gênero ou identidades, sem carne em conserva.

Quais são os combates para sair do corpo mumificado? Sair dessa conserva, dos moldes, da domesticação, do aprisionamento? São cativeiros que enjaulam nosso corpo, nossa vida. Espreitar e desmanchar esses cativeiros; é a tarefa que me proponho no percurso da dissertação. Corpos mumificados, conservados, presos em cativeiros, são estes os movimentos que me incomodam, me desassossegam e cuja paisagem eu procuro cartografar e combater .

*Será que isto que estou te escrevendo é atrás do pensamento? Raciocínio que não é. Quem for capaz de parar de raciocinar, o que é terrivelmente difícil, que me acompanhe.*<sup>18</sup>

*Inútil querer me classificar: eu simplesmente escapulo não deixando, gênero não me pega mais. Estou em um estado muito novo e verdadeiro, curioso de si mesmo, tão atraente e pessoal a ponto de não poder pintá-lo ou escrevê-lo.*<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> LISPECTOR, C. **Água Viva**. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

<sup>19</sup> Idem, Ibidem.

A palavra-capa surgiu em um exercício de percepção, como uma tentativa de desmontagem do pensamento hegemônico. Um combate diário, uma fuga dos mecanismos mentais, racionais.

O tempo e o processo da escrita parecem um tanto com essas peles, cascas. São pomares, mares, oceanos, essas paisagens orgânicas e inorgânicas, que ao mesmo tempo me travam e me despem.

Félix Guattari diz algo sobre a escritura, sobre outro agenciamento de enunciação, onde se “desencadeia outras modalidades de espacialização e de corporalidade. O espaço da escritura é, sem dúvida, um dos espaços mais misteriosos à nós oferecido, e a postura do corpo, os ritmos respiratórios e cardíacos, as descargas humorais nele interferem fortemente.”<sup>20</sup>

O exercício da escrita vai acontecendo quando há uma conversa, como se fossem vozes do infinito conversando. Há um lugar que convoca para tais conversas; e esse lugar é do aprender a escrever, ou melhor, de inventar uma escrita que dê expressão ao que as películas de tal forma impedem e travam em mim - e que me faz querer terminar, acabar com a construção para, cada vez mais, entrar na casa, avançando pelos corredores e quartos.

---

<sup>20</sup> GUATTARI, F. **Caosmose**: um novo paradigma estético. Tradução Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Ed. 34, 1992, p. 153.

*A maneira como um livro se iniciava era a maneira como o autor caminhava ou falava, a maneira como tomava coragem ou ocultava seus medos. Alguns começavam já vendo com clareza até o fim; outros começavam às cegas, cada linha uma prece silenciosa levando a linha seguinte. [...] Ninguém nem mesmo o maior dos escritores, podia saber ao certo o que acabaria sendo levado a revelar a olhos profanos. Depois que se envolviam na tarefa, tudo podia acontecer.*

*E enquanto esses seres invisíveis cumpriram sua tarefa, o autor - que nome inadequado! - continuava a viver e a respirar, a cumprir seus deveres de dono de casa, de prisioneiro, de vagabundo, qualquer que fosse seu papel. E à medida que os dias, ou os anos iam passando, o rolo de pergaminho não parava de desenrolar, revelando a tragédia (dele próprio e de seus personagens?): seus humores variavam como clima de dia para dia, suas energias subiam e baixavam, seus pensamentos fervilhavam como uma tempestade à medida que o fim se aproximava, um céu que, mesmo que não tenha merecido, ele precisa invadir, porque o que foi começado precisa acabar, [...].*

Henry Miller<sup>21</sup>

Esse inacabamento me leva ao desconhecido.

---

<sup>21</sup> MILLER, H., op. cit, p. 167-168.



Tinai Kumo. Técnica mista, 2010.



## Conversa II

### Vozes espectrais<sup>22</sup>

*A memória do mato me abastece, o mato me abastece.*

Tinai Kumo<sup>23</sup>

*Se o escritor é um feiticeiro é porque escrever é um devir, escrever é atravessado por estranhos devires que não são devires-escritor, mas devires-rato, devires-inseto, devires-lobo, etc.*

Gilles Deleuze<sup>24</sup>

A imagem da floresta me leva a sentir um tipo de pele ou capa protetora potente, da ordem do sensível. Como diz Tadashi Endo, nosso corpo é uma floresta, nele habitam montanhas, cachoeiras, micróbios, paisagens infinitas que ecoam nossos percursos de vida. O corpo é como a natureza, experimenta erupções, tsunamis, sublevações. O

---

<sup>22</sup> Espectral: Fís. Resultante de um processo, ou de um fenômeno, em que se observa ou registra um efeito da distribuição de energia numa onda ou num feixe de partículas. **Novo Dicionário Aurélio** (versão eletrônica).

A sensação das vozes espectrais experimentei ao assistir a *performance IKIRU - Réquiem para Pina Bausch* de Tadashi Endo.

<sup>23</sup> Tinai Kumo é um heterônimo da autora criado no processo em que as palavras foram perdendo suas capas protetoras ao impregnarem-se de pigmentos dos afetos da escrita desta dissertação.

<sup>24</sup> DELEUZE, G. e GUATTARI, F. **Mil Platôs**. Capitalismo e Esquizofrenia. Vol. 4. *Lembranças de um Feiticeiro, I*. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1997, p. 21.

terremoto está no corpo. Pouco sabemos dos ritmos do nosso corpo e ignoramos suas paisagens.<sup>25</sup>

A capa de proteção que a floresta ecoa em mim é como uma zona de cumplicidade com o intensivo.

A mata que compõe a floresta é uma capa de proteção do solo. O corpo como uma floresta, como a primeira camada de pele protetora, e não de defesa. A árvore recebe a água da chuva e faz com que a água da chuva lentamente escorra por todo o seu corpo, passando por todas as folhas, galhos, caule, até que chegue ao solo, hidratando-a delicadamente. A água toca sua casca, hidrata-a, amolece seu corpo com delicadeza, e depois amolece o solo, fortificando-o, fertilizando-o.

Essa capa de proteção é uma zona de composição com matéria. A mata é uma capa protetora do sensível.

Comecei a pensar nas capas a partir do encontro com aqueles a que chamarei de intercessores dessa dissertação. As aproximações intervieram e provocaram câmbios em minha respiração, como um grande deserto em meus pulmões, mar em meus rins, floresta em meu coração, montanhas e abismos em meu cérebro, pomares em minhas veias, pampas em minhas artérias.

Mesmo ainda quando não conhecia meus intercessores, já me permeavam como lavas vulcânicas, porém essas lavas iam sendo congeladas quando chegavam embaixo do vulcão e encontravam-se com o mar; as lavas chiavam, stssssssss, ficavam abafadas,

---

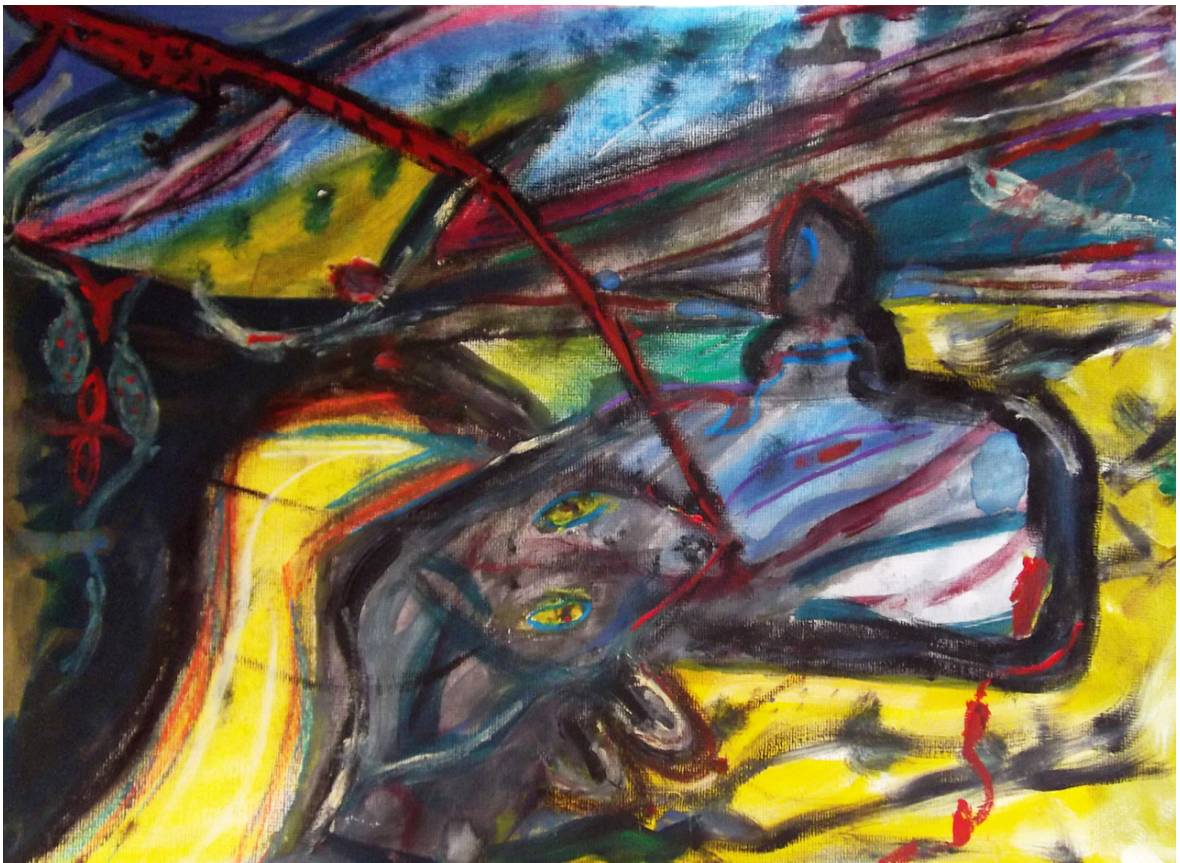
<sup>25</sup> Fala de Tadashi Endo, tal como ficou em minha memória, no workshop sobre Butoh realizado por ele, no Rio de Janeiro, do qual participei em 19.03.2011.

quentes por dentro, e por fora duras. Um turbilhão de lavas, sangue correndo, garganta apertada, suor entre os dedos. Quando me encontrava com eles - autores, artistas, poetas, imagens - era como o barulho de galhos, bichos, ventos, cheiros, frutos, fungos, humos. Eles repercutem a floresta em mim.

Talvez tenha estado sempre na floresta e desde pequena escutava todos eles me chamando, mas essa era uma escuta-criança, que para a criança era um mundo em que as conversas aconteciam. Eram vozes espectrais. Abria-se um grande palco, matérias de expressão, galhos e folhas, cores e luzes. Odores. E assim me acalmava com o vento, ao mesmo tempo em que arregalava os olhos com medo do meu próprio corpo, corpo de sensação.

Esses medos também foram produzidos nos lugares que, sem perceber, iam me moldando. Seres contaminados por uma subjetividade de camadas do passado, de fantasmas que presidem neste corpo. Este mato, esta floresta: podem ser meu corpo.

As vozes melódicas da floresta, as vozes ressonantes do oceano, as vozes ecoantes das montanhas, as vozes áridas dos desertos, as vozes dos insetos, dos bichos, as vozes do piano, as vozes maternas, as vozes silenciosas, as vozes das pedras, das sombras, do tempo, as vozes do amor, dos galhos, do vento, da chuva, as vozes da luz, me ajudam a abrir o mundo de uma escuta do silêncio, estar com o silêncio. Estou à procura do silêncio e da palavra.



Tinai Kumo. Técnica mista, 2010.

## Carta II

### A Gênese do espelho e suas vozes espectrais

Essa sensação tenho desde que me lembro de mim: que já não sou mais e isso me é de todo. Não sei se é essa imagem mesmo, ou se a criei juntamente com as camadas que também foram me fazendo e que, ao mesmo tempo, me é de todo. Me é de todo, como se o passado ressurgisse no mesmo instante do presente, que já não é mais. Como uma sombra que segue no tempo com as vértebras quebradas.<sup>26</sup>

Vesti-me até perfazer as idades todas reunidas. Será mesmo que tinham linhas do tempo, ou foram peles se reunindo e os ossos desfazendo uma estrutura que andava colada há algum tempo?

São processos de uma vida inteira, não somente de uma, mas de muitas vidas, muitas subjetividades coladas há algum tempo, incorporações de gerações. Aparecem em diversos modos, graus, tempos, espaços, com suas velocidades, lentidões, névoas, luz, sombra... São linhas demasiadamente tênues, extremamente ínfimas. Porque é o corpo que tem a marca, o aperto no peito, na garganta, o embrulho no estômago, camadas e camadas de memórias, umas sob as outras.

É algo curioso, mas as idéias de uma geração se tornam os instintos da próxima. Somos todos, em grande parte, a incorporação das idéias das nossas avós, e sem saber disto, nos comportamos como tal. É estranho como o enxerto trabalha tão silenciosamente. Mas parece que é assim

---

<sup>26</sup> A este respeito cf. AGAMBEN, G. **O que é Contemporâneo? E outros ensaios**. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Santa Catarina: Editora Argos, 2009.

mesmo. Deixe que as idéias mudem rapidamente e do mesmo modo se seguirá uma mudança veloz na humanidade. Nos tornamos o que pensamos. Pior ainda, nos tornamos o que nossas avós pensaram. E os filhos dos nossos filhos se tornarão as coisas lamentáveis que agora pensamos. É um legado ancestral psicológico carregado de pecados incorporado às crianças. Porque nós não nos tornamos apenas os pensamentos sublimes e belos das nossas avós. Alas<sup>27</sup> não! Nós somos a incorporação das idéias mais fortes e influentes dos nossos antecessores, e estas são aquelas, não admitidas em público, são em sua maioria, privadas. No entanto, essas são transmitidas como instintos e dinâmica de comportamento às próximas terceira e quarta gerações. Alas, aquilo que nossas avós meditavam secretamente com melancolia e preocupação, e almejavam em privado; estes ruídos repetitivos somos nós.<sup>28</sup>

A memória do mato me abastece, cruzando caminhos e matagais profundos, onde só alguns raios de luz aparecem, os zunidos, as sonoridades, o som vivo do mato, um uivo ecoando.

Simplesmente o vento batia e os olhos arregalavam. Minha mente ainda estava na floresta e a floresta me dizia coisas, me cantava músicas. As vozes espectrais especulares me diziam, escutava, aprendia, mas nunca como aprendia na floresta. Essas mesmas vozes foram produzindo capas em mim, enquanto a floresta me despia.

---

<sup>27</sup> Alas é uma interjeição literária usada para expressar tristeza, pena, frustração. Optamos por manter a palavra no original inglês, por tratar-se de uma expressão muito utilizada e característica do autor, a qual é portadora de um tom, uma sonoridade, uma vibração, uma quase gestualidade invisível, como se o próprio calor do autor se fizesse presente na leitura.

<sup>28</sup> Lê-se: "It is a curious thing, but the ideas of one generation become the instincts of the next. We are all of us, largely, the embodied ideas of our grandmothers, and without knowing it, we behave as such. It is odd that the grafting works so quietly, but it seems to. Let the ideas change rapidly, and there follows a correspondingly rapid change in humanity. We become what we think. Worse still, we have become what our grandmothers thought. And our children's children will become the lamentable things that we are thinking. Which is the psychological visiting of the sins of the fathers upon the children. For we do not become just the lofty or beautiful thoughts of our grandmothers. Alas no! We are the embodiment of the most potent ideas of our progenitors, and these ideas are mostly private ones, not to be admitted in public, but to be transmitted as instincts and as dynamics of behavior to the third and fourth generation. Alas for the thing that our grandmothers brooded over in secret, and willed in private. That thing are we." Cf. LAWRENCE, D. H. Making Love to Music. In: **Sex, Literature and Censorship**. Editado por Harry T. Moore. Nova York: Viking Press, 1959, p. 39. Tradução livre realizada pela autora desta dissertação juntamente com Patrícia Zapletal.

Estes ruídos dessas vozes espectrais especulares eram de outra ordem, misteriosamente, como se fossem um certo tipo de esfumaçamento, não eram perceptíveis, como se fossem emanadas de um limbo. Eram outras vozes me compondo também. Nessa época, não percebia isso, até hoje não percebo quando estas vozes pantanosas estão trabalhando, secretamente, em mim.

## Conversa III

### O espelho de carne em conserva

*Somos carcereiros perceptuais de nós próprios e dos outros, é o cárcere da percepção de como percebemos a nós próprios e do mundo.*

Armando Torres<sup>29</sup>



Louise Bourgeois. Cell IX. Steel, marble and mirrors, 1996-1999.

O que provoca o medo?

---

<sup>29</sup> TORRES, A. **Encontros com o Nagual**. Tradução coletiva através da lista Ventania, 2003.



Não olhar para esse medo, dá medo? Como é o medo?

O que se quer conservar? O que se quer aliviar?

O alívio não seria conservar?

Uma múmia não quer se conservar?

Ela quer se conservar?

Isso se faz sozinho?

Isso acontece nas relações?

Que relações são essas? Como se estabelecem?

Amarradas, truncadas, enredadas?

Querem se reconhecer como amados?

O que o corpo da múmia quer conservar?

O que se quer conservar?

A múmia se diferencia?

E a carne que se conserva ?

Se diferencia?

Como é essa conservação?

O mesmo do mesmo?

ou mais do mesmo?

Isso produz espelho?

Quando se quer conservar algo (pele) que já está indo..., se desvelando... passa pela dor?

Uma múmia não quer se conservar?

O que o corpo da múmia quer conservar?

Quais imagens e percepções são essas?

Esse espelho tem camadas?

Esse espelho é um cativeiro?

Ou esse espelho te faz realmente ver?

Como são os cativeiros em nós? Quais são os nossos cativeiros?

Quais são as capas que revestem, que conservam esse cativeiro, essa carne em conserva?

O que não quer se revelar?

O que não quer se despir?

O que não quer se despedir?

Um se relacionando com o outro como se fosse o espelho?

O que se conserva nessas carnes?

O amor se conserva nessas carnes?

Elas se tocam?

Ou são amores cadavéricos?

Amam o morto, como o cristão ama o morto?

Torna-se intocável, inatingível, não implicado?

Ou isso tem a ver com o que fica amarrado, colado na pele?

Os espelhos se diferenciam?

Como aprender um novo estado quando só se aprendeu um jeito de encarcerar-se em si?

Como ver/diferenciar um céu aberto do cativeiro, quando só se soube estar no cativeiro?

Quais paisagens se esboçam a céu aberto? Quais veredas se desenham no chão?

Não quero perguntar o porquê, pode-se perguntar sempre por quê e sempre continuar sem resposta: será que consigo me entregar ao expectante silêncio que se segue a uma pergunta sem resposta?<sup>30</sup>

Será que dá para se entregar na tensão desse silêncio e permanecer nele?

---

<sup>30</sup> LISPECTOR, C. **Água Viva**. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.



Tinai Kumo. Técnica mista, 2010.

**As capas também envolvem buracos da memória do corpo?**

*Nos convertemos em carcereiros perceptuais dos demais. A cadeia do pensamento humano é muito poderosa.*

Armando Torres<sup>31</sup>



Andrei Tarkovski. O Espelho (Zerkalo), 1974. [still].

E porque me vês nele, porque ela se vê nela, conseqüentemente um se vê no outro?

---

<sup>31</sup> TORRES, A., op. cit.

Por que a mãe se vê na filha e a filha se vê na mãe? Por que quando a filha não se vê na mãe ela estranha a raiva da mãe? Por que quando a filha sai fica o filho, por que essas camadas? Como esses corpos todos se enredam...?



Andrei Tarkovski. O Espelho (Zerkalo), 1974. [still].

Não se trata de uma salvação, nem mesmo de uma solução. Quem sabe uma dissolução, um vácuo necessário para saltar para outros lugares já não familiares e não mistificados; não romantizados, não narcísicos.

Colocamos tijolo por tijolo, pele sobre pele, corredor após corredor. Distribuímos cômodos - quartos, banheiros, fazendo da construção o lugar de uma pele costurada,

esvaziada do gesto criador. Ao invés disso, ao invés do acabamento em cada camada sobreposta, uma obra inacabada.

E a cada vez em que uma dessas peles cai é um outro mundo que se torna visível. Como se fosse uma película que pesava, uma película de carne, uma carne que tem alto custo.

Foi como adulto então que eu tive medo e criei a terceira perna? Mas como adulto terei a coragem infantil de me perder? Perder-se significa ir achando e nem saber o que fazer do que se for achando. As duas pernas que andam, sem mais a terceira que prende. Sei que precisarei tomar cuidado para não usar sub-repticiamente uma nova terceira perna que em mim renasce fácil como capim, e a essa perna protetora chamar de "uma verdade".<sup>32</sup>

Como corpos vão constituindo essas marcas? Como o corpo-menina faz passagem para um corpo-fêmea? Que passagem é essa? A passagem para fêmea, para animal, não seria um meio de escapar dessa tagarelice interior? A passagem para fêmea, para o animal, não seria um desamarrear das vozes especulares que produzem os monólogos interiores, que armazenam as camadas do espelho? Como ousar estar em um silêncio de outros ruídos, que não o desses monólogos? Como fazer para que o ar passe?

Uma pessoa tem um corpo,  
Um só, sozinho.  
A alma já está farta  
De ficar confinada dentro

---

<sup>32</sup> LISPECTOR, C. **A Paixão Segundo G. H.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 10.

De uma caixa, com orelhas e olhos

Do tamanho de moedas,

Feita de pele - só cicatrizes -

Cobrindo um esqueleto.

Pela córnea ela voa

Para a cúpula do céu,

Sobre um raio gélido,

Até uma rodopiante revoada de pássaros,

E ouve pelas grades

De sua prisão viva

O crepitar de florestas e milharais,

O troar de sete mares.<sup>33</sup>

Que construção seria essa? Os horizontes e suas linhas seriam, também, um rapto selvagem e galopante para saltarmos para outros lugares desconhecidos dessa nossa construção.

Cuidar e desmarcar essa vida sem descolá-la do processo que a exprime, sem bloquear as passagens delicadas que esboça. Isso se chama aprender. Isso se chama uma liberdade.

---

<sup>33</sup> TARKOVSKI, Arseni (1932-1986). Eurídice. In: TARKOVSKI, A. **Esculpir o Tempo**. Tradução Jefferson Luiz Camargo. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 1998.





Tinai Kumo. Técnica mista, 2010.

## Cativeiro dos afetos

Violentemente, o corpo é arrastado para uma fronteira muito tênue, quase impotencial, um estado abismal, onde o discernimento não acontece. Nenhuma serenidade, nenhuma correção nos gestos, nas palavras. É preciso uma outra escrita, mas não “uma escrita consciente que nos conduziria a algum lugar, esta escrita consciente não nos conduz a parte alguma”<sup>34</sup>. Uma escrita da espreita, dos deslocamentos, capaz de percorrer um lugar desconhecido. Uma escrita que acompanhe o movimento das peles que vão remexendo, esticando daqui e dali, estalando na secura. A sede desse corpo nunca se mataria, porque não está numa consciência de um universo dado, resolvido, pintado, tingido. “É como se fosse um combate para trazer à tona o que nós próprios desconhecemos.”<sup>35</sup>

Como um animal, que mordendo e destruindo as grades invisíveis, usa toda a força, se joga contra a parede, contra as grades, azoinado. Cai no chão, chora, a fúria aumenta e começa a se atirar de novo contra as grades. O corpo dói fisicamente, mas a ira, a dor, o desespero é tão grande que ultrapassam a dor física. Os ossos tremem, a pele escama, o globo ocular sangra, as veias do globo parecem esturricar, a boca saliva, a alma chora. Os cheiros que exalam são como dos animais que, quando se sentem muito ameaçados ou se assustam, liberam um odor; a pele se torna mais oleosa, a

---

<sup>34</sup> Henry Miller entrevistado por George Wickess em setembro de 1961, em Londres. In: COWLEY, M. **Escritores em ação**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1968. O trecho citado foi reconstituído de memória

<sup>35</sup> Idem, *Ibidem*.

boca resseca e a saliva engrossa escapando dela, pingando, “caindo sobre o pescoço descarnado.”<sup>36</sup>

O estado de cólera veste o corpo. Precisava sair, era como se estivesse numa cela, numa gaiola. No momento em que acorda, e se percebe nela, o desespero toma conta.

Quando acordamos, morremos. Quando uma das crostas cai, mais uma vez morre-se.

O descolamento da retina, dessa película, vai ardendo e quase parece cegar.

Acordar, sair da sonolência. Um estado de morte. E entrar no túmulo é um modo de acordar,

[p]ois no túmulo ele se livrará daquele tormento que chamamos de preocupação. Lá ele deixara tudo o que ele lutava, se preocupava, afirmava. Agora o que nele era indiferente se curava e consolidava dentro de sua pele: ele sorria para si próprio de pura solitude, que é uma espécie de imortalidade.<sup>37</sup>

Uma cela com tudo que na vida inteira sempre esteve em torno. As paisagens ali, estáticas, e o mundo girando, a vida acontecendo. É um viveiro a céu aberto, uma redoma a céu aberto. Uma cela que abriga, mas também encerra como se fosse uma película sobre os olhos em plena luz do dia, naquela hora em que as sombras e as luzes ficam oblíquas, em que corpo e sombra se confundem. Naquela hora esfumaçada em que as formigas invertem sua marcha e se sabe, finalmente, que quando se escreve e

---

<sup>36</sup> LAWRENCE, D.H. **Apocalipse seguido de O homem que morreu**. Tradução Paulo Henriques Britto. Prefácio Laymert Garcia dos Santos. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 134.

<sup>37</sup> Idem, *Ibidem*.

essa escrita se faz dança, a sombra precede o corpo. Naquelas horas entre-escuras-luminosas “em que todo criador é uma sombra”<sup>38</sup>, a sombra permanecerá.

Investir num amor cadavérico por si e pelo mundo, amar as peles que já morreram. E mais uma nova colagem é produzida para que não haja sombra, acabando por se tornar sua própria assombração. Essas peles são fantasmas encarnados em nós. São camadas e camadas de tempo que cada corpo vai incorporando de seus ancestrais, marcas que produzem subjetividades, que nos subjetivam. Essas colagens são um modo de percorrer o corpo, de habitá-lo e habitar o mundo.

Os desvios estão a qualquer momento nos nossos mapas invisíveis, em nosso trânsito pela vida, e qualquer “desvio é um devir mortal.”<sup>39</sup>

A carne rasgada se torna nova, a ferida se torna plena de vida renascida; esta cicatriz é o olho da violeta.<sup>40</sup>

---

<sup>38</sup> DELEUZE, G. **Conversações**: 1972-1990. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992, p. 167.

<sup>39</sup> DELEUZE, G. **Crítica e Clínica**. Tradução Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997, p. 12.

<sup>40</sup> LAWRENCE, D. H., op. cit., p. 166.



Louise Bourgeois. Cell II. Assemblage art, mixed media, 1991.

Quando não se pode ver, as mãos se apertam como uma fúria. Uma fúria de não poder olhar, de não poder ver, não poder aprender. Querer se conservar, se acomodar, fazer atalhos.

As mãos estão apertadas para conseguir segurar, controlar o medo de não haver mais o que conservar. O que dói é querer conservar o que está sendo despido, e a resistência em conservar é que causa a fúria e a dor.

Nesta Cell as mãos, que se apertam de dor, são feitas de pedra.

A dor como a pedra, é indestrutível. Ela vem da fúria de não saber compreender, de não saber aprender. Há uma resistência interna que me impede de aprender, que me impede de compreender. A resistência em si é inconsciente e minha incapacidade de avançar me põe num estado de fúria. Você confunde o mundo das emoções, que tem uma lógica pessoal, com o mundo do intelecto, que tem uma lógica universal. É essa confusão que provoca a fúria.<sup>41</sup>

---

<sup>41</sup> BOURGEOIS, L. **Destrução do Pai, Reconstrução do Pai**. Escritos e Entrevistas 1923-1997. Edição e textos Marie-Laure Bernadec e Hans-Ulrich Obrist. Tradução Álvaro Machado e Luiz Roberto Mendes Gonçalves. São Paulo: Cosac Naify, 2000, p. 206.

NÃO

TE

SALVES

Não	se	mantenha	imóvel	
à	borda	do	caminho	
não	congele	o	júbilo	
não	queira	com	desquerer	
não	se	salve	agora	
nem			nunca	
não		se	salve	
não	se	entupa	de	calma
não	reserva	do	mundo	
apenas	um	canto	tranquilo	
não	deixe	cair	as	pálpebras
pesadas		como	ju	lgamentos
não	fique	sem	lábios	
não	durma	sem	sonhos	
não	se	pense	sem	sangue
não	se	julgue	sem	tempo

mas			se
apesar		de	tudo
não		possa	evitá-lo
e	congela	o	júbilo
e	queira	com	desquerer

e	se	salve	agora
e	se	entupa	de calma
e	reserve	do	mundo
apenas	um	canto	tranquilo
e	deixa	cair	as pálpebras
pesadas		como	juulgamentos
e	fica	sem	lábios
e	dorme	sem	sonho
e	se	pensa	sem sangue
e	se	julga	sem tempo
e		fica	imóvel
à	borda	do	caminho
e		se	salva
então		não	fique
não		fique	comigo.
não		fique	
não		fique	comigo

Mario Benedetti<sup>42</sup>

---

<sup>42</sup> Lê-se: No te quedes inmóvil/al borde del camino/no congeles el júbilo/no quieras con desgana/no te salves ahora/ni nunca/no te salves/no te llenes de calma/no reserves del mundo/sólo un rincón tranquilo/no dejes caer los párpados/pesados como juicios/no te quedes sin lábios/no te duermas sin sueño/no te pienses sin sangre/no te juzgues sin tiempo// pero si/pese a todo/no puedes evitarlo/y congeles el júbilo/y quieres con desgana/y te salvas ahora/y te llenas de calma/y reservas del mundo/sólo un rincón tranquilo/y dejas caer los





Tinai Kumo. Técnica mista, 2010.

---

párpados/pesados como juicios/y te secas sin labios/y te duermes sin sueño/y te piensas sin sangre/y te juzgas sin tiempo/y te quedas inmóvil/al borde del camino/y te salvas/entonces/no te quedes conmigo. Cf. BENEDETTI, M. No te salves, in: \_\_\_\_\_. **Antología Poética**. Introdução de Pedro Orgambide. Buenos Aires: Editorial Sudamerica, 2001. Tradução livre de Suely Rolnik e Patricia Camelatto.

### Carta III

#### A redoma como espelho

*Cresci sob um teto sossegado,  
meu sonho era pequenino sonho meu. Na ciência dos  
cuidados fui treinado.*

*Agora, entre meu ser e o ser alheio  
a linha de fronteira se rompeu.*

Waly Salomão<sup>43</sup>

Não se trata somente de se desfazer das peles, mas também de habitar essas peles, esse corpo e essa matéria que está em si, e que se compõe com o cosmos. É tudo um grande corpo, inclusive aquilo que se desfaz de si mesmo é o mesmo que se faz estar com si próprio, que se torna um e outro, e se torna presença. Quando carregamos essas peles todas e conservamos, colamos em imagens, colamos em vozes, colamos no que não se faz presente. Os cativos estão nessas peles que nos ausentam de nós e do mundo. Esses monólogos vão produzindo espelhos, e esses espelhos nos ausentam de nós, pois nos tornam seus próprios cadáveres. A imagem que engana a si mesma, que te retira do corpo, que te deixa em falta, oco, como um ventre oco. No entanto, esse ventre é o maior poço de energia do corpo, é onde nasce.

A produção do oco tira energia, produz abismos e não ecos -, torna-se abissal. Não só faz gastar mais energia, como faz ficar enclausurado em si. O vazio não é falta. O vazio

---

<sup>43</sup> SALOMÃO, W. Câmara de Ecos (1993), in: \_\_\_\_\_. **Algaravias: câmara de ecos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

produz eco, sem o vazio não há eco, sem eco não há vazio. Para produzir eco é preciso que as refeições mentais parem.

Permanecemos na redoma. As bolhas de vidro são como lugares que instituem o espelho, conversando e se relacionando com o outro espelho. Não se tocam, amam o vazio e o espelho não quebra.



Louise Bourgeois. Cell. Glass spheres and hands, 1992-1993.

O vidro sugere a infinita fragilidade da pessoa humana. O artista se refugia na manipulação dos materiais porque qualquer material – mármore, bronze, gesso, látex, cera, plástico – é menos frágil que as relações humanas. Se converso com você, posso quebrar tudo(...). São bolhas transparentes. Estão encerradas, você não pode alcançá-las. Elas estão seladas sem a possibilidade de comunicação e, no entanto, estão juntas. É uma situação muito pessimista. Suponha que eu queira que uma pessoa me ame e – ela é uma bolha, eu não tenho acesso. Sou incapaz de me fazer escutar ou amar. Eu cerro minhas mãos em desespero.<sup>44</sup>

---

<sup>44</sup> BOURGEOIS, L., op. cit., p. 237.

Quando o espelho se quebra, o diálogo interno cessa. ... o dialogo interno cessa. Existem forças que podem retomar os cacos de vidro, que podem produzir espelho ou, como diz Louise Bourgeois, que podem refazer as redomas das bolhas de vidro. Não é eterna a quebra do espelho.





Tinai Kumo. Técnica mista, 2010.

## Conversa IV:

### Palavras-pigmento

*Escrevo-te toda inteira e sinto um sabor em ser e o sabor-a-ti é abstrato como o instante. É também com o corpo todo que pinto os meus quadros e na tela fixo o incorpóreo, eu corpo-a-corpo comigo mesma. Não se compreende música: ouve-se. Ouve-me então com teu corpo inteiro. Quando vieres a me ler perguntarás por que não me restrinjo à pintura e às minhas exposições, já que escrevo tosco e sem ordem. É que agora sinto necessidade de palavras - e é novo para mim o que escrevo porque minha verdadeira palavra foi até agora intocada. A palavra é a minha quarta dimensão. Hoje acabei a tela de que te falei.*

Clarice Lispector<sup>45</sup>

Uma membrana cria um dentro-fora, nela estão impressos os pigmentos da vida. Moramos na pele-casa que se move, ouvindo pele-mata, sentindo pele-tempo, celebrando pele-vida, deslizando pele-água, escorrendo, película-pedra, pele-mar, contaminando pele-amor. Tudo à flor da pele.

---

<sup>45</sup> LISPECTOR, C., op.cit.

Improvisar o corpo como um instrumento de melodias, corpo sonoro, produção sonora de si, eco de um corpo desassossegado. O desassossegado. Aquele que o é não pelo futuro, mas pelo acontecimento agora do vivível. Escrita inacabada.

A experiência da escrita nasce, em parte, de pigmentos. Nasce pelo meio. Entre a tinta, a palavra e o gesto. Entre-peles, entre-línguas, entre-tantos. Em meio aos pigmentos que tingem em linhas púrpura-ávena atravessando as camadas que pesam; tensionando um modo de vida que se atira, se arremessa para o tempo—espaço sem linhas. Linhas púrpuras. Forasteiras, peregrinas.

Os pigmentos surgiram no processo de não palavras, de palavras pigmentos, palavras gestos, gestos em colorações. Brotaram no medo e no silêncio tumultuoso da não palavra. "Não sou nem eu, é o mundo morrendo, deixando cair a pele do tempo (...)"<sup>46</sup>

O processo das palavras silenciosas sem o medo gerado pelas refeições mentais promovem um modo fragmentado que potencializa o exercício de uma escrita que para mim se torna clínica, ao meu modo, onde cada fragmento é um fragmento que diferencia. São fragmentos, "fragmentos que diferenciam, pedaços nos quais me fragmento, invento véus que cobrem véus, que me desalinham."<sup>47</sup>

Falhada/ me via na falha da palavra/ e a cada vez que falhava/ as muitas línguas em mim se granulavam e a escrita serpenteava se emaranhando. Estou aprendendo a fazer pontuações enquanto a escrita escapa por elas; estou aprendendo a finalizar, sem saber finalizar. Sou marcada pela linguagem. Ou isso é só um meio de me manter nas capas, passear distraidamente por elas?

---

<sup>46</sup> MILLER, H. **Trópico de Câncer**. Tradução de Aydano Arruda. EUA: IBRASA, 1963.

<sup>47</sup> Versos da canção de Fabrício Tavares Santos Silva

As palavras seguem o ritmo da última palavra. Cada palavra estabelece um elo, voluntário ou involuntário, e, como espiral, elas vão se repetindo, adquirindo uma espécie de densidade. Assim, ganham vida própria, teor. Depois, a queda no medo da incoerência. Por onde passar? Como passar? Um pouco de frivolidade faz parte, e aí a palavra-volúvel gira e se enrosca rente ao chão arrastando com ela as coisas da terra, palavra-terrosa. E por vezes um pouco de pompa, palavras-pavão; e noutras vezes informalidade, palavra-sem-cerimônia que não para de nascer, e tudo convida à reflexão, a mudar de direção correndo o risco de produzir um outro simétrico. Quando já não se sabe mais escrever, quando já não se sabe pontuar, nada mais se encerra, se fecha num lugar seguro. Palavras-capa, palavras-voláteis<sup>48</sup> permeiam a escrita: a frase solta no ar como elo perdido de si mesmo.

Pintar ou borrar as tintas sem pretensão e expelir o que estivesse enjaulado. Era uma refeição das sensações, nutria minha alma. Era exatamente o contrário de meu medo e da refeição mental que me azoïnava e travava; minhas feridas estavam laqueadas.

O que se passava no estado de não palavras, de não pensar, ia fazendo, pintando, fazendo, criando camada após camada, num transe. Nunca foi a primeira imagem, nunca foi. Sempre sobressaía a imagem, porque parecia que o estado de não palavra, de não pensar, me arrastava para o desconhecido, e que não havia outro jeito naquele momento. O desconhecido meu que há muito tempo tenho como medo, medo de fazer mais camadas. Mas a tinta era diferente, as camadas faziam exatamente o oposto. Cada camada de tinta, de gesto, de pausa criava uma camada nova não

---

<sup>48</sup> O sentido que me interessa é aquele que diz respeito ao que pode voar, ao voador, às aves.



protetora, me arrastava como num cavalo desgovernado, sem parada, horizonte de linhas em que me perdia, sem direção, ofegante. E nesse galope não dava tempo de pensar e eram muito rápidas as sensações, que em menos de um instante sobrevinham e tomavam conta. Parecia que a carne derretia, como se banhada num ácido daqueles em que as figuras desmancham. As imagens coladas desmancham. Exatamente isso: as imagens são descoladas no momento em que saímos do lugar que nos é moldado e que nos faz espelho.

Por que suspeitamos do corpo? Por que não fazemos como um pássaro, um fungo, uma árvore?

Nesse lugar as dúvidas e suspeitas são os ruídos dos nossos cativeiros, são nossas tão pouco vitalizantes refeições mentais.

A dor estava cerrada e viva. Mas também se tornava cadáver. Uma sombra de películas feita da recoleção e incorporação de memórias citadas e não somente minhas.

O filme *Tio Boonmee – O que pode recordar suas vidas passadas*, do diretor Tailandês Apichatpong Weerasethakul, abre-se para esse olhar que vem do fora; e o que me diz mais é que esses fantasmas, essas peles somos nós mesmos, e que o mundo dos fenômenos está aí em nós.

Desconstruindo os mecanismos imaginários e ficcionais da subjetivação, Apichatpong nos propõe o ultrapassamento da consciência, em um mergulho profundo no virtual, enquanto fonte contínua de acontecimentos inéditos, imanentes à natureza. Questiona a alteridade, a busca cega de sentido, o finalismo do

contato cósmico e místico, a humanização de outras formas de vida e a impossibilidade da coexistência de múltiplos tempos na duração. É de um deslocamento do pensamento recognitivo da memória que estamos diante... Confrontando a desqualificação da dor, a negação da velhice e a cultura da morte, é em direção a uma zona de indiscernibilidade do amor, da natureza e do pensamento, que somos lançados.<sup>49</sup>

– Depois que eu morrer, onde meu espírito deve procurar por

você? No céu?

– O céu é superestimado, não há nada lá.

– Os fantasmas não são ligados a lugares, mas às pessoas.<sup>50</sup>

Descobri que, na pincelada do provisório da vida, não nos colamos nas imagens. Somos parte delas.

Nosso corpo não é nada mais que a parte invariavelmente renascente de nossa representação, a parte sempre presente, ou melhor, aquela que acaba a todo momento de passar. Sendo ele próprio imagem, esse corpo não pode armazenar as imagens, já que faz parte das imagens; por isso é quimérica a tentativa de querer localizar as percepções passadas, ou mesmo presentes, no cérebro: elas não estão nele; é ele que está nelas.<sup>51</sup>

E aqui, passeio pelas telas de Van Gogh, como no filme *Sonhos* de Akira Kurosawa, e me arremeto como locomotiva nas cores, buscando aproveitar o sol que impele as

---

<sup>49</sup> Comentário realizado por Alessandro Campolina acerca do filme **Tio Boonmee - o que pode recordar suas vidas passadas (Lung Boonmee Raluek Chat)** de Apichatpong Weerasethakul, Tailândia, 2010.

<sup>50</sup> Frases extraídas do filme **Tio Boonmee - o que pode recordar suas vidas passadas**.

<sup>51</sup> BERGSON, H. **Matéria e memória**. Tradução Paulo Neves. 3 edição. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 177.

sombras. Uma sensação dolorosa, desassossegada, que me trava e também me dá ar; é o inacabado.

O acabado seria o ideal, meras camadas, capas. O inacabado é exatamente o contrário. É a vida em sua inconstância, num compasso e descompasso, num ritmo lento e depois acelerado, o corpo permitindo ser contaminado pelas extensões das matérias e corpos; fungos, melodias, afetos, desvarios, dores, separações, fracassos, névoas. Tudo aí como um plano de imanência.

O verbo não é mais que um mosquito que pica ao entardecer. O homem é atormentado por palavras como mosquitos, que o acompanham até o túmulo. Porém, além do túmulo elas não podem ir. Agora cheguei ao lugar onde as palavras já não podem picar e o ar é limpo, não há nada a dizer, e estou só dentro da minha própria pele, que é o muro que cerca todo meu domínio.<sup>52</sup>

---

<sup>52</sup> LAWRENCE, D. H. **Apocalipse seguido de O homem que morreu**. Tradução Paulo Henriques Britto. Prefácio Laymert Garcia dos Santos. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 142.



Tinai Kumo. Técnica mista, 2010.

## Conversa provisoriamente final

*E desse modo seguiu seu caminho, e era só. Porém as coisas do mundo iam além do crível, e ele viu estranhos emaranhamentos de paixões e circunstâncias e compulsões por toda parte, mas sempre a terrível insônia da compulsão. Era o medo, o medo final da morte que enlouquecia os homens. Assim ele sempre tinha que seguir em frente, pois se ficasse os homens o estrangulariam na rede de seus medos e suas intimidações. Não havia nada em que não pudesse tocar, já que todos, numa louca afirmação do eu, queriam lhe impor uma compulsão, violar sua solitude intrínseca.*

D. H. Lawrence<sup>53</sup>

Clínica aqui não é um espaço, muito menos fechado entre quatro paredes. Tampouco é uma técnica ou uma teoria. E menos ainda um exercício terapêutico no sentido estrito do termo, apesar de poder ser tudo isso também. É uma ciência humana, uma prática que não se quer reduzida ao olho que se restringe ao visível, mas quer ir por outro caminho, ir ao encontro dos germes de novos territórios existenciais, novos modos de vida, novas cartografias. Plantio, produção. A própria escrita aqui é clínica, movida pelo desejo de experimentar e expandir, criar novos critérios de navegação e intervenção na existência.

---

<sup>53</sup> LAWRENCE, D. H., op. cit., p 146.

O ponto de partida ou de chegada se encontra nas próprias fronteiras. E as fronteiras são muitas. Há fronteiras entre palavras, gestos, entre aprendizagens, entre vivências. Elas estão no próprio corpo e se tornam porosas quando se corre o risco de um desmanchamento das formas, quando se ousa deixar que toda matéria seja escultura em processo; e não blocos fixos amordaçados pelo ego, que criam a ilusão de uma individualidade, ilusão que nada mais é do que impossibilidade estéril de encontro com o mundo. Esterilidade do pensamento, da criação, do aprendizado – da própria vida.

Habitarmos teórica e praticamente uma esfera da vida que estou chamando de zona fronteira, zona hermafrodita, justifica-se pela possibilidade que aí se abre de sermos afetados por uma vasta e variada gama de mundos, e exercermos o privilégio da criação. Não seria esta a zona onde se move a clínica?

A fronteira da molécula tem uma densidade de partículas, de uma rarefação. Tem labirintos para se desdobrar, o fora, ou o fora desdobrar no dentro. Tem espessura, na passagem existem mil variações e muda de natureza ao passar na própria fronteira. Essa travessia limpa e desobstrui os poros. A ponta do próprio relacional é o extremo, é o dentro e o fora.<sup>54</sup>

A fronteira é o meio, o entre intensivo e extensivo, tensão de um corpo vivo que transborda os contornos de um corpo orgânico. Difícil expressá-lo, pois é movimento,

---

<sup>54</sup> Interpretação livre da autora de um trecho de aula de Luiz Fuganti. Escola Nômade de Filosofia. São Paulo, 2008. Para maiores esclarecimento cf. <<http://www.escolanomade.org>>

germinação, gestualidade que se esculpe no encontro entre corpos. Atrito e tensão dessa fronteira, na qual sempre algo salta, retorna..., e o que retorna é a diferença. Às vezes o impacto do atrito é tão forte que nos arremessa. Vidros estilhaçam. Camadas reemergem e pairam suspensas no ar. Retorno das vozes especulares de um mundo imaginário, mas também das vozes do vivo que atravessam o espelho e reencontram o desconhecido. Mobiliza-se, então, a força de criação de um território expressivo capaz de comportar a passagem de sensações e fazer borbulhar a vida de modos diversos, que seja uma obra de arte, uma canção, uma imagem, um texto, um novo modo de existência...

Uma clínica da voz do vivo, que se exerce a qualquer hora e em qualquer lugar. Uma clínica que quer a voz do vivo. Uma existência em obra.

### **E daí o começo...**

No começo da dissertação minha atenção se voltou para aquilo que chamei de Arte da Distância. A distância seria a diferença. Neste sentido, estar na diferença é uma dimensão existencial singular e plural ao mesmo tempo, pois abre possibilidades para processos de aprendizagem e de experimentação com o outro: o encontro. Não se trata de um jogo do eu, mas de um jogo aquém e além do eu num campo de forças.

A Arte da Distância, mais do que o início ou fim, é o próprio percurso em sua provisoriedade. Diz respeito aos modos de habitar o corpo e o próprio tempo como

um processo clínico marcado pela Fronteira - Passagem. A provisoriedade se relaciona com a elaboração desta dissertação como ponte de aproximação, que se lança a partir do contato com conceitos que estão sendo desenvolvidos e pensados no trânsito multidimensional. Mas, "nada de certo aí se anuncia", diria Blanchot<sup>55</sup>. E a dissertação são esses atravessamentos, e por isso pouco privilégio se deu ao enredo. Começa-se enredado no mais próximo, naquilo que nós é familiar..., mas "mais alto do que o amor do próximo, está o amor do distante e do futuro."<sup>56</sup> Um modo clínico do pensamento, um modo pensante da clínica.

*...um livro de viagem onde a viagem seja o livro  
o ser do livro é a viagem por isso começo pois a viagem é o começo  
e volto e revolto pois na volta recomeço reconheço remeço um livro  
é o conteúdo do livro e cada página de um livro é o conteúdo do livro  
e cada linha de uma página e cada palavra de uma linha é o conteúdo  
da palavra da linha da página do livro um livro ensaia o livro  
todo livro é um livro de ensaio de ensaios do livro por isso o fim-  
começo começa e fina recomeça e refina se afina o fim do funil do  
começo afunila o começo no fuzil do fim no fim do fim recomeça o  
recomeço refina o refino do fim e onde fina começa e se apressa e  
regressa e retece...*

Haroldo de Campos<sup>57</sup>

---

<sup>55</sup> BLANCHOT, M. **O livro por vir**. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 352

<sup>56</sup> NIETZSCHE, F. **Assim Falava Zaratustra**. Tradução: Mário Ferreira dos Santos. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009, p. 70.

<sup>57</sup> CAMPOS, H. **Galáxias. Isto não é um livro de viagem**. Organização de Trajano Vieira. 2ª edição. São Paulo: Editora 34, 2004.





Tinai Kumo. Técnica mista, 2010.

## **A paisagem horizontal...**

Pampas

Distância

Separação

Para ver

Para sentir

Para passar

Atravessar

Transpassar

Historias

Dos encontros

Marcados e esquecidos

Da vida

Das memórias

Das diferenças

Da mulher

Da criança

Do animal

Dos cheiros

Aquele carro, naquele fim de tarde

Com simbioses,

Se desfazendo  
Se doendo  
Se contaminando  
Com pedidos  
De amor  
Com pedidos de cuidados  
Para se libertar  
Pra talvez se sentir mais livre  
De tudo isso  
Como se fosse um balão  
Esvaziando  
E abrindo um botão  
Botões  
De flores  
No jardim

Quando bate o vento frio  
E o inverno gela o jardim  
Eu tenho amor em casa  
E fico quietinho assim  
Ouvindo Jards Macalé  
Cantando  
Feliz de quem possui uma rosa em seu jardim  
Possuo e esta no tato  
Nos olhos

Em euforias  
Esta entre  
Os pássaros  
Nos passeios  
Nas porcelanas  
Nas mucamas  
Do frio e triste jardim dos pampas  
Mas no calor  
Da vida  
Esquentando  
Os abraços  
E braços  
E olhares  
Nos quadrados  
Nas doquinhas  
No Rio Branco  
No Uruguai  
  
Na ponte atravessando  
E somente atravessando  
Movendo-se para atravessar  
No mar, ao mar, para o mar  
Sem fim  
No tempo e pelo mundo

Enfim

Só<sup>58</sup>

---

<sup>58</sup> Patrícia Camelatto. **Paisagem horizontal**. Poema escrito em 2007, ao ingressar no mestrado, em um primeiro esboço da dissertação. O poema foi logo em seguida eliminado do texto e voltou só no final, quando o processo de elaboração da dissertação havia elucidado o sentido que nele se insinuava.

## Bibliografia

AGAMBEN, G. **O que é o Contemporâneo? e outros ensaios**. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Santa Catarina: Editora Argos, 2009. (# ISBN 978-85-7897-005-5)

ANDRESEN, S. de M. B. **Poemas Escolhidos**. Seleção de Vilma Arêas. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. (# ISBN 85-359-0551-0)

BENEDETTI, M. No te salves. In: **Antologia Poética**. Introdução de Pedro Orgambide. 2ª edição. Buenos Aires: Editorial Sudamerica, 2001. (# ISBN 9500718073 9789500718073)

BERGSON, H. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução Paulo Neves. 3 edição. São Paulo: Martins Fontes, 2006. (# ISBN 85-336-2341-0)

BLANCHOT, M. **O livro por vir**. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005. (# ISBN 8533622198)

BOURGEOIS, L. **Destruição do Pai, Reconstrução do Pai**. Escritos e Entrevistas 1923-1997. Edição e textos Marie-Laure Bernadec e Hans-Ulrich Obrist. Tradução Álvaro Machado e Luiz Roberto Mendes Gonçalves. São Paulo: Cosac Naify, 2000. (#ISBN 85-86374-74-1)

CAMPOLINA, A. Tio Boonmee - o que pode recorder suas vidas passadas. (resenha). Disponível em: <<http://tornamento.blogspot.com/search/label/Resenhas>> Acesso em: 01.04.2011

CAMPOS, H. de. **Galáxias**. Organização de Trajano Vieira. 2ª edição. São Paulo: Editora 34, 2004. (# ISBN 85-7326-300-8)

COWLEY, M. (Coord.). **Escritores em ação**: as famosas entrevistas à Paris Review. Tradução Breno Silveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1968. (# ISBN n/i)

DELEUZE, G. **A Imagem-Tempo**. Cinema 2. Tradução Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990. (#ISBN 85-11-22028-3)

\_\_\_\_\_. **Crítica e Clínica**. Tradução Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997. (#ISBN 85-7326-069-6)

\_\_\_\_\_. **Diferença e Repetição**. Tradução Luiz B. L. Orlandi e Roberto Machado. São Paulo: Graal, 2006. (# ISBN 85-7038-071-2)

\_\_\_\_\_. **Lógica do Sentido**. 4ª edição. Tradução Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006. (# ISBN 85-273-0138-5)

\_\_\_\_\_. **Conversações**: 1972-1990. Tradução Peter P. Pelbart. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992. (# ISBN 8585490047)

\_\_\_\_\_. **Conversaciones**: 1972-1990. Traducción de José Luis Pardo. Valencia: Pre-Textos, 1996. (# ISBN 300010293169). Edición electrónica de Escuela de Filosofía Universidad ARCIS.

Disponível em: <<http://www.philosophia.cl>> Acesso em: 01.04.2011

DELEUZE, G. e GUATTARI, F. **Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia**. Vol 1. Tradução de Aurélio Guerra e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 2006. (# ISBN 85-85490-49-7)

GUATTARI, F. **Caosmose**: um novo paradigma estético. Tradução Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 1992. (# ISBN 85-85490-01-2)

**Infopédia Enciclopédia e Dicionários**. [Online]. Porto: Porto Editora, 2003-2011.

Disponível em: <[http://www.infopedia.pt/\\$outrar-se](http://www.infopedia.pt/$outrar-se)> Acesso em: 01.04.2011

LAWRENCE, D. H. **Sex, Literature and Censorship**. Editado por Harry T. Moore. Nova York: Viking Press, 1959. (# ISBN: 0670000582)

Disponível em: <<http://www.scribd.com/doc/35406740/Lawrence-Sex-Literature-and-Censorship-1953>> Acesso em: 01.04.2011

\_\_\_\_\_. **Apocalipse - seguido de O homem que morreu**. Tradução Paulo Henriques Britto. Prefácio Laymert Garcia dos Santos. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. (# ISBN 85-7164-094-7)

LISPECTOR, C. **A Paixão Segundo G. H.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998. (# ISBN 853250809X)

\_\_\_\_\_. **Água Viva**. Rio de Janeiro: Rocco, 2008. (# ISBN 8532508723)

MILLER, H. **Nexus**. Livro III da trilogia A crucificação rosada. Tradução Sergio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. (# ISBN 85-39-0831-5)

\_\_\_\_\_. **Trópico de Câncer**. Tradução de Aydano Arruda. EUA: IBRASA, 1963. (# ISBN 8534802467)

\_\_\_\_\_. Cidadania e alteridade: o psicólogo, o homem da ética e a reinvenção da democracia. In: MAGALHÃES, M.C.R. (Org.). **Na sombra da cidade**. São Paulo: Escuta, 1995. (# ISBN 85.7137-086-9)

NIETZSCHE, F. **Assim Falava Zaratustra**. Tradução: Mário Ferreira dos Santos. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009. (# ISBN 8532635920)

SALOMÃO, W. **Algaravias: câmara de ecos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007. (# ISBN 9788532522405)

TARKOVSKI, A. **Esculpir o Tempo**. Tradução Jefferson Luiz Camargo. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 1998. (# ISBN 85-336-0882-9)

TORRES, A. **Encontros com o Nagual**. Tradução coletiva através da lista Ventania, 2003. Disponível em: <<http://www.docelima.com.br/ENCONTROS-NAGUAL.pdf>> Acesso em: 01.04.2011

TOURNIER, M. **Sexta Feira ou os Limbos do Pacífico**. 2ª edição. Fernanda Botelho. Tradução Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1991. (# ISBN 8528603784)

## Referências dos trabalhos artísticos

### Videos

BOURGEOIS, L. **Cell II e Cell (Glass Spheres and hands)**. CD anexado nesta dissertação. Disponível em: <<http://www.pbs.org/art21/artists/bourgeois/clip2.html>> Acesso em: 01.04.2011

ENDO, T. **IKIRU - Réquiem para Pina Bausch**, 2011. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=CuXPxuxKoH4>> Acesso em: 01.04.2011

ENDO, T. **MA**. Versão de 2009. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=-efuLhQgvjw&feature=related>> Acesso em: 01.04.2011

### Pinturas

AL1n3 (pseudônimo de Marcos Tedeshi). Disponível em: <<http://a1.l3-images.myspacecdn.com/images02/39/c6c72a772a1c4c588568dac12de63474/l.jpg>> Acesso em: 01.04.2011

KUMO, T. s/n.

### Filmes

WEERASETHAKUL, A. **Tio Boonmee - o que pode recordar suas vidas passadas. (Lung Boonmee Raluek Chat)**. Tailândia, 2010. [DVD 90 minutos]

KUROSAWA, A. **Sonhos (Dreams)**. Japão/Estados Unidos, 1990. [DVD 119 minutos]