

**ERIKA ALVAREZ INFORSATO**

**cLÍNICA bARROCA:**

**exercícios de simpatia e feitiçaria**

**PUC**

**SÃO PAULO**

**2005**

**ERIKA ALVAREZ INFORSATO**

**cLÍNICA bARROCA:**

**exercícios de simpatia e feitiçaria**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo como exigência parcial para a obtenção do Título de Mestre em Psicologia Clínica, sob orientação da Profa. Dra. Suely B. Rolnik.

**PUC**

**SÃO PAULO**

**2005**

(bANCA eXAMINADORA)

Data de aprovação: \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

Profa. Dra. Suely B. Rolnik – PUC-SP (orientadora)

\_\_\_\_\_

Profa. Dra. Elizabeth Maria Freire de Araújo Lima – USP-SP

\_\_\_\_\_

Prof. Dr. Luís Benedito Lacerda Orlandi – PUC-SP

*aos que me dobram e que são dobras de mim*

*meus pais*

*meus amigos*

*meu amor*

(aGRADEDECIMENTOS)

*[...] porque toda gente tem que não ter cabimento, para crescer.*

*Arnaldo Antunes*

aDÉLIA fAUSTINO, aLEXANDRE bERNARDES, aLEXANDRE hENZ, aLEXANDRA bORGES, aNA cLAUDIA bALDANI, aNA gOLDENSTEIN, aNDRÉ yASSUDA, aNA cARMEN dEL cOLLADO, aNNITA cOSTA mALUFE, aNTONIO aRAÚJO, bENJAMIN cANGUÇU DE pAULA, cAMILA bORGHETTI, cAPES, cHRISTIANA mORAES, cÍNTIA sAITO, cLEUBY vILLANOVA, cRISTIANE mESQUITA, dANIELA cANGUÇU, dAMIAN kRAUSS, dEBORAH gOLDSHIMIDT, eDUARDO hALIM, eDUARDO IETTIERE, eDUARDO tORRES, eDVAL aRAÚJO, eLIANE dIAS DE cASTRO, eLIZABETH aRAÚJO IIMA, fABIANA bIBI, fABIANE bORGES, fÁBIO IOURENÇO, fERNANDA dRUMMOND, fLÁVIA IIBERMAN, gABRIEL kOLYNIK, gISELE aSANUMA, gUILHERME cARLOS cÔRREA, gUILHERME rIBEIRO, hELENA bUTTINI, hÉLIO INFORSATO, iSA cREMONINE, iSABELA vALENT, iVETE aLVAREZ, JOSÉ aLVAREZ, jUAN sCHEUER, JULIANA dORNELLES, JULIANA jARDIM, IEONARDO cOSTA DE IIMA, IÚCIA tORDIM, IUÍS oRLANDI, IIZ hENZ, IUIS cOLLAZZI, mARIA eULÁLIA aSSONI, mARIA fERNANDA cARMO, mARIA iSABEL gHIRARDI mARIA rITA KEHL, mARIA yOSHIKO, mÁRIO mOFARREJ, mARCO aNTONIO mACHADO, mAURÍCIO pORTO, mIGUEL INFORSATO, IÉO bORELLA, IEONARDO cAVALCANTI, IUCAS FERREIRA, IÚCIO aGRA, mARILENE dOTTI, nAIADA dUBBARD, nELSON DE pAULA, oNDINA cASTILHO, pATRÍCIA aZEVEDO, pAULA FRANCISQUETTI, pAULINO tARRAF, pAULO BUENOZ, pETER pELBART, rENATA nEVES, rENATO cOHEN, rONALDO aLVAREZ iNFORSATO, rOSANE pRECIOSA, ROSE mARI vEIRA, sABRINA rIBEIRO, SAULO jARDIM, SÉRGIO pENNA, sILVANA mATEUSSI, sILVIA bALESTRERI, sYLVIO cOUTINHO, sUELY rOLNIK, tÁIS KOIKE, vALÉRIA mANZALLI, vANUSA pATRÍCIO DA sILVA, vIRGÍNIA fEARK, wILSON sUKORSKI, yARA JOSEFINA, yURI pOLLACK.

(rESUMO)

Esta dissertação procura promover um encontro da clínica com o barroco, como um dispositivo da arte e da filosofia que pode contribuir para o seu exercício crítico. A perspectiva do barroco que predomina no trabalho se dá a partir da leitura da obra de Leibniz feita por Gilles Deleuze e do importante conceito de *dobra que vai ao infinito*, intensificado nesta leitura.

O procedimento escolhido na pesquisa foi o de atravessar com este dispositivo algumas situações clínicas, relatadas a partir de experiências com pacientes graves numa companhia de teatro, num serviço de terapia ocupacional e em suas parcerias com projetos na fronteira entre arte e clínica, e num trabalho de acompanhamento terapêutico.

Por meio da apresentação dos casos, foram problematizadas algumas relações da clínica com inclusão, adaptações, caridade, crueldade, segredo e monstros. A simpatia e a feitiçaria aparecem como intercessores nestas relações para apontar saídas para uma experimentação da clínica desinvestida das suas configurações convencionadas.

No decorrer do trabalho, faz-se uso de alguns estudos do barroco no campo das artes, mas, principalmente, percorre-se alguns conceitos da obra de Deleuze e Guattari para operar uma crítica.

A proposta do trabalho é compor um território que se denomina *clínica barroca* com algumas das condições necessárias para reativar na clínica o compromisso com a criação. O barroco, desde o início da pesquisa, é direcionado ao neobarroco. Por isso, o pensamento da clínica foi movido não a partir de clausuras, mas por meio de capturas: *dentro como dobra temporária do fora*.

Para esta clínica, a proliferação de princípios do barroco é desertada, em favor de uma multiplicidade de agenciamentos, a partir de um único princípio: a *afirmação diferencial da vida*.

(aBSTRACT)

This dissertation aims to promote an encounter of the clinic with the baroque, as an art and philosophy's device that may contribute to your critic exercise. The baroque's perspective that predominates in the work is done from the reading of Leibniz work by Gilles Deleuze and from the important concept of *plica that goes to infinite*, intensified in this reading.

The procedure chosen in the research was to cross with this device some clinic situations which were reported from experiences with severe patients in a theater company, in an occupational therapy service and in your partnerships with projects at the line between art and clinic, and in a therapeutic accompanying work.

Through case's presentations some relations between clinic and inclusion, adaptation, charity, cruelty, secret and monsters were questioned. The sympathy and sorcery appear as mediators in these relations to indicate exits to an experimentation of the clinic disclosed from your conventional configurations.

In the development of this work some baroque's studies in the art's field were used, but mainly some concepts from Deleuze and Guattari to operate a critic.

The work's proposition is to compose a territory denominated *baroque clinic* with some of the necessary conditions to reactivate the clinic engagement with creation. Baroque, since the research beginning, is directed to neobaroque. For this the clinic thought was not moved based on closures, but it was moved based on captures: *inside as temporary plica of outside*.

For this clinic, the proliferation of baroque principles is deserted in behalf of a multiplicity of agencements, based on a single principle: the *differential life affirmation*.

(SUMÁRIO)

aBERTURA Acompanhar uma certa loucura	p. 05
pERCURSO mETODOLÓGICO Tudo são pedaços	p. 14
pEDAÇO I O barroco na clínica	p. 26
pEDAÇO II Simpatia e Extensão	p. 60
pEDAÇO III Menor, o teatro do canto sem canto respira	p. 81
pEDAÇO IV Diferenças Sonoras	p. 96
pEDAÇO V Monstruosidade e Encantamento	p. 119
pEDAÇO VI Feitiçaria da chuva do dentro-fora	p. 132
pEDAÇO VII Adaptação e negociação	p. 144
nOVAS aBERTURAS A clínica barroca é neo-barroca	p. 152
bIBLIOGRAFIA	p. 160

*(...) firmou a mão e ergueu o pincel. Por um momento este tremeu no ar, num doloroso mas emocionante êxtase. Por onde começar?, esse era o problema; em que ponto dar o primeiro toque? Uma linha colocada na tela a expunha a inúmeros riscos, a freqüentes e irrevogáveis decisões. Tudo o que na imaginação parecia simples tornava-se, na prática, imediatamente complexo; como ondas que vistas do cimo do rochedo, aparentam uma forma simétrica, mas, para aqueles que nadam nelas, surgem repartidas por imensos abismos e cristas espumejantes. Contudo, é preciso correr o risco e dar o primeiro toque.*

Virginia Woolf, *Rumo ao Farol*

(aBERTURA)

## ACOMPANHAR UMA CERTA LOUCURA

*A cada dia nos alegramos de continuar vivendo e já estarmos mortos.*

*Marcelo Gabriel<sup>1</sup>*

*Em pé, por duas horas, andávamos de um lado para outro, oscilando entre duas salas: uma no andar de baixo, outra subindo as escadas. A casa barroca, “como se o infinito tivesse dois andares: as redobras da matéria e as dobras na alma”<sup>2</sup>. A alma no andar superior, “alma penada”, projetada em vídeos que registravam um corpo etéreo, transparente, dando voltas em uma casa velha, com ares de abandonada... E o corpo nu ali embaixo, dentro de uma banheira velha, descascada, parecia abandonado, como a casa; esquecido ali, recebendo, refletida na água, a luz de uma janela pela qual passava o tempo... Uma música plena de ruídos (bichos, sinos, silêncios...) adensava aquela água, aquele corpo, aquela casa, as colocava em brumas, e de repente desaparecia...*

*Acompanhávamos um banho. Um corpo se contorcendo num meio líquido, esperando algo acontecer e sendo o próprio acontecimento. Um banho que foi se multiplicando e podia ser o banho de todos que ali estavam, e mais ainda dos que ali não estavam. Era um banho que nos limpava de um tanto das crostas de significados pré-determinados sobre a loucura, o enclausuramento e o uso de um corpo, de um espaço, da própria arte. Ao mesmo tempo, nos sujava com várias impurezas, silêncios, ruídos, um corpo móvel-imóvel, um tanto de água contido no espaço de uma banheira, um outro tanto vazando, escorrendo pelo chão, elementos para instaurar um pensamento.*

---

<sup>1</sup> Espetáculo da Cia de Dança Burra – Marcelo Gabriel, S. Paulo, Circuito Centro da Terra de Artes Cênicas, 2002.

Fazíamos companhia à loucura alheia. Uma performance<sup>3</sup> na qual uma mulher decide acontecer-se no mundo de uma maneira estranha e, portanto, nova. Porém, velha. Acompanhávamos a loucura de alguém, por simpatia, e éramos por ela acompanhados.

Imundos, vamos pensando no que pode uma clínica<sup>4</sup> e como se dá seu trabalho que, no encontro com a Arte, pode potencializar essa convocação simpática de acompanhar um certo *pathos*<sup>5</sup>, um lugar sensível, um regime de sensibilidade até então desconhecido. Porém, não o tornamos revelado nesse acompanhamento, porque não estava escondido: acabava de ser inventado. Um estado que se mantém estranho a mim e, por isso, guarda exterioridade, uma singular porosidade aos atravessamentos do mundo...

O trabalho apresentado neste texto propõe-se a investigar não a atividade da clínica, mas sua potência, seus efeitos.

Clínica de experimentações.

Clínica em agenciamento, convocação a acompanhar movimentos do mundo e conectar-se a alguns deles, engendrando modos de fazer e de dizer, conteúdos e enunciações, criando territórios e servindo a desterritorialização.

Clínica por máquinas de agenciar.

Clínica por simpatia e feitiçaria.

---

<sup>2</sup> DELEUZE, Gilles. **A dobra: Leibniz e o Barroco** (trad. Luís B. L. Orlandi). Campinas, Papirus, 1991, p. 13.

<sup>3</sup> Performance denominada “Banhos”, exibida na Galeria Vermelho, em 07 de março de 2004, como parte da Programação da Mostra “RUMOS ITAÚ CULTURAL DANÇA 2003”. Foi concebida e realizada pela dançarina e coreógrafa Marta Soares, com design sonoro de Lívio Tragtenberg e design de luz de Wagner Pinto. “Tem como ponto de partida a história de Dona Yayá e as transformações arquitetônicas ocorridas em sua casa, no Bexiga, São Paulo. Considerada doente mental, teve a casa transformada em hospital psiquiátrico privado, onde permaneceu isolada por 40 anos” (texto retirado do catálogo da mostra rumos Itaú Cultural). Por ausência de herdeiros, essa casa foi doada à Universidade de São Paulo.

<sup>4</sup> Referência à idéia de corpo em Espinosa. “Ninguém, na verdade, até ao presente, determinou o que pode um corpo [...] Isso mostra suficientemente que o corpo, só pelas leis da sua natureza, pode muitas coisas que causam espanto à própria alma” (cf. **Ética III**, proposição II, escólio).

<sup>5</sup> Deleuze fala, a partir do trabalho de François Châtelet, que “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” (p. 29). O autor atribui, ainda neste texto, três valores ao *pathos*: “um desespero do mundo”, “uma extrema polidez” e “uma tolerância calorosa”, esta terceira, mais do que um valor, um “ato de pensamento”. (DELEUZE, Gilles. **Pércles e Verdi** (trad. Hortência S. Lencastre). Rio de Janeiro, Ed. Pazulin, 1999, pp. 31-4).

A apresentação destes movimentos de uma clínica vem para sintonizar a leitura da dissertação e permitir que ela seja acompanhada em suas variações. A própria pesquisa pretende convocar este acompanhamento, para que o texto funcione como experimentação de uma escrita que quer “gritar”<sup>6</sup> alguns problemas da clínica – não propriamente para oferecer soluções, mas para obrigá-la a pensar. A atividade como efeito da clínica, e não como fetiche. A atividade que não se cultua, que não tem poder mágico – “superpoder” –, mas que é constituinte e constitutiva dos casos. Disto advém a opção por superpor breves conceituações, experimentos de idéias, trechos literários e relatos de diversas situações com pacientes que compõem meu cotidiano profissional de terapeuta ocupacional. A partir deles, busca-se estabelecer relações conceituais, operar com alguns dos universos do pensamento de Gilles Deleuze e Félix Guattari, além dos de outros autores da filosofia, da literatura e da clínica que exercitam sobre nós com as obras destes dois importantes pensadores contemporâneos.

Esta pesquisa não pretende pensar um campo profissional específico, mas sim o campo clínico de forma mais plural na formação de seus profissionais. Apesar disso, quero destacar que, deste campo, fazem parte trabalhos que têm como um dos principais territórios em foco a terapia ocupacional – principalmente por minha formação universitária ter se dado neste curso –, o que fará com que ela seja privilegiada nesta dissertação; o pensamento como uma atividade, um fazer, um acontecimento. É uma aliança com uma terapia ocupacional que se pensa nos acompanhamentos e nos encontros.

Na Terapia Ocupacional, as atividades possibilitam a cada um ‘ser reconhecido e se reconhecer por outros fazeres’; elas permitem conhecer a [uma] 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 [se inventam] interesses, habilidades e potencialidades que delineiam caminhos possíveis no rol das atividades e produções humanas. No desencadear dos encontros, um novo vínculo e um novo conhecimento se constelam. A história pessoal é contada aos poucos e nesse acompanhamento e nessa escuta é possível mapear também necessidades e possibilidades que

---

<sup>6</sup> “[...] os princípios em filosofia são gritos, em torno dos quais os conceitos desenvolvem verdadeiros cantos” (DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia** (trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa). Rio de Janeiro, Ed. 34, 1995, vol.1 – Prefácio para a Edição Italiana, p. 9).

estabelecerão um conjunto de práticas centradas no fazer humano, que poderão ser realizadas individualmente ou em grupo<sup>7</sup>.

Neste trajeto, a criação de espaços de encontro é incessante. Para tanto, são utilizadas desde estratégias técnicas mais tradicionais (procedimentos de triagem, entrevista e avaliação) até experimentações mais ousadas, como a autogestão dos grupos, as propostas de arte contemporânea, as saídas para os espaços públicos da cidade etc. Estendendo a todo um campo de experimentações clínicas com atividades (em terapia ocupacional ou em outro campo profissional da clínica) o que a terapeuta ocupacional Eliane Dias de Castro afirma em relação ao trabalho corporal, podemos pensar que estas experimentações pressupõem:

[...] a 'escuta' da linguagem não-verbal – de um saber e de uma inteligibilidade de ritmos, de temperaturas, de sensações e até de uma 'fala' interna que se processa trazendo informações, compondo imagens, contando histórias, reconstituindo cenas, traduzindo movimentos, decompondo planos, criando novos sentidos<sup>8</sup>.

Retomando as situações que serão apresentadas no decorrer desta pesquisa, é importante sublinhar que elas advêm de uma prática localizada prioritariamente numa interface da clínica com a arte. Um território de hibridações, no qual “a cura tem a ver com a afirmação da vida como força criadora, sua potência de expansão, o que depende de um modo estético de apreensão do mundo”<sup>9</sup>.

Estas experiências na fronteira arte-clínica têm ocorrido, de modo distinto, nos seguintes espaços:

---

<sup>7</sup> BRUNELLO, Maria Inês; CASTRO, Eliane Dias de. e LIMA, Elizabeth Araújo. Atividades humanas e Terapia Ocupacional. In: BARTALOTTI, Celina Camargo e CARLO, Marysia De. **Terapia Ocupacional no Brasil: fundamentos e perspectivas**. São Paulo, Plexus Editora, 2001, p. 49.

<sup>8</sup> CASTRO, Eliane Dias de. **Atividades Artísticas e Terapia Ocupacional: construção de linguagens e inclusão social**. 2001, 327p. Tese (Doutorado em Ciências) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001, p. 74.

<sup>9</sup> ROLNIK, Suely. **Arte cura?** (Conferência proferida na mesa “Arte cura”, no ciclo de debates sobre as exposições *Zuch Tecura e the Prinzhorn Collection: Traces upon the Wonderblock.*), Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2001, p. 10 (original em português).

- PACTO – programa de composições artísticas e Terapia Ocupacional do Laboratório de Estudos e Pesquisa Arte e Corpo em Terapia Ocupacional do curso de Terapia Ocupacional da Faculdade de Medicina da USP, no qual desenvolvem-se grupos de população com diagnósticos heterogêneos (deficiências múltiplas, saúde mental, risco social e outros da comunidade em geral) em atendimentos que privilegiam o contato com atividades corporais, artísticas e culturais. Este trabalho é coordenado por uma equipe de terapeutas ocupacionais<sup>10</sup> e é realizado com a colaboração efetiva de bolsistas e estagiários de terapia ocupacional ou de artes, além de contar com a participação de vários artistas que trabalham com diferentes linguagens (música, teatro, dança, artes plásticas...). Além dos grupos, o PACTO oferece uma Rede de Sustentação, na qual são desenvolvidos atendimentos individuais, seja na forma de sessões de terapia ocupacional realizadas em salas de atendimento, seja na forma de acompanhamentos terapêuticos que utilizam o próprio território da cidade;
  
- alguns grupos de instituições ou ONGs (Oficinas de Arte da Associação Brasileira de Assistência ao Deficiente Visual Laramara; Projeto Estimulação da Associação Morungaba; Projetos Lazer com Arte para Terceira Idade; Orientação de Projetos Artísticos; Projeto Experimental de Monitoria Especial do Museu de Arte Contemporânea da USP; Oficina de Dança da Associação Franco Basaglia; Oficina de Música da Escola de música Sônia Silva) compreendidos na interface arte-saúde que têm parcerias com o Laboratório de Estudos e Pesquisa Arte e Corpo em Terapia Ocupacional do Curso de Terapia Ocupacional da USP;
  
- Cia Teatral Ueinz, um grupo de teatro que há dois anos tem funcionamento autônomo (não ligado a qualquer serviço de saúde). O

---

<sup>10</sup> Fazem parte desta equipe onde atuo com técnica terapeuta ocupacional, as docentes Profa. Dra. Eliane Dias de Castro e Profa. Dra. Elizabeth Maria Freire de Araújo Lima. (até o ano de

Ueinz participava exclusivamente de espaços e eventos no campo cultural, e seus atores principais estão em situações singulares de sofrimento psíquico – os chamados psicóticos e neuróticos graves, de acordo com a denominação da psicanálise –. O grupo é coordenado por uma equipe de terapeutas<sup>11</sup> que também se experimentam no ofício de atores, e é dirigido por diretores de teatro profissional<sup>12</sup>.

As situações com estes grupos, que serão referidas nesta dissertação, vieram por meio da minha participação direta nas cenas ou por meio de relatos em reuniões ou em supervisões com estagiárias e bolsistas<sup>13</sup>.

O barroco, como dobra – pensado por Deleuze a partir da filosofia de Leibniz –, tornou-se um dispositivo<sup>14</sup> desta dissertação. Um dispositivo para enredar no texto um modo de mapear uma certa clínica. Esta perspectiva se deu no decorrer da pesquisa, e se impôs como uma necessidade, na medida em que foi apresentando muitos elementos com os quais dialogar, e mostrou-se como “o melhor”<sup>15</sup> ponto de vista e de pouso para o desenvolvimento deste trabalho.

Como uma perspectiva predominantemente estética, no pensamento de Deleuze, o barroco pressupõe dobras que ocorrem no visível e no invisível, na matéria, na alma e entre elas. Para além disso, entre as matérias que se

---

2004 também compunha nossa equipe um outro técnico terapeuta ocupacional o Prof. Leonardo José Costa de Lima.)

<sup>11</sup> Desta equipe participam, além de mim, os terapeutas Ana Carmen del Collado, Eduardo Lettiere, Paula Francisquetti e Peter Pál Pelbart.

<sup>12</sup> Até outubro de 2003, a direção teatral do grupo era feita em parceria por Sérgio Pena e Renato Cohen, que nos deixou, infelizmente, por ocasião de sua súbita morte.

<sup>13</sup> Realizadas no âmbito da formação de alunos do curso de graduação em Terapia Ocupacional da Faculdade de Medicina da USP.

<sup>14</sup> Para Deleuze, um dispositivo “é antes de mais nada uma meada, um conjunto multilinear, composto por linhas de natureza diferente. E, no dispositivo, as linhas não delimitam ou envolvem sistemas homogêneos por sua própria conta, como o objecto, o sujeito, a linguagem, etc., mas seguem direções, traçam processos que estão sempre em desequilíbrio, e ora se aproximam ora se afastam umas das outras. Qualquer linha pode ser quebrada – está sujeita a *variações de direção* – e pode ser bifurcada, em forma de forquilha – está submetida a *derivações*” (DELEUZE, Gilles. **O mistério de Ariana** (trad. Edmundo Cordeiro). Lisboa, Veja, 1996, p. 83).

<sup>15</sup> “[...] quando Leibniz diz que nosso mundo é o melhor dos mundos possíveis, é preciso ver que “o melhor” vem substituir o Bem clássico, e que ele supõe precisamente a falência do Bem. A idéia de Leibniz é que o nosso mundo é o melhor, não porque seja regido pelo Bem, mas porque está apto a produzir e receber o novo [...]” (DELEUZE, Gilles. **Conversações** (trad. Peter Pál Perlbart). Rio de Janeiro, Ed. 34, 1992, pp. 200-1).

dobram há dobras, e entre as almas que se dobram há dobras... “o traço do barroco é a dobra que vai ao infinito”.<sup>16</sup>

A descrição da arquitetura barroca, na medida em que estabelece uma distinção entre a fachada e a estrutura interna, apresenta-se como um espaço importante para pensar um tipo de intervenção que prescindia de relacionar aparências e estruturas, interioridade e exterioridade. Acompanhando o pensamento da “mônada”<sup>17</sup> em Leibniz, Deleuze escreve:

A mônada é a autonomia do interior, um interior sem exterior. Mas ela tem como correlato a independência da fachada, um exterior sem interior. A fachada, sim, pode ter portas e janelas; está cheia de buracos, embora não haja vazio, dado que o buraco é apenas o lugar de uma matéria mais sutil. As portas e janelas da matéria abrem-se e mesmo fecham-se tão somente de fora para o fora. Certamente, a matéria orgânica já esboça uma interiorização, mas relativa, sempre em curso e não acabada.<sup>18</sup>

São nestas dobras que pretendo considerar a relevância desta pesquisa, um acordo/acorde entre leitura e escrita, entre atos e pensamentos, entre clínica e arte. Cada um destes termos canta sua partitura, servindo-se da música que se faz necessária, sem ter de conhecer a partitura do outro que canta. No entanto, encontra-se a harmonia tensa da música barroca<sup>19</sup>, sempre a serviço da vida, em sua multiplicidade e variação, pois “o múltiplo é não só o que tem muitas partes, mas o que é dobrado de muitas maneiras”<sup>20</sup>.

Com efeito, a idéia de uma clínica barroca que estaria apoiada sob relações harmônicas com o infinito e o caos (pressupondo uma consonância mesmo dentro de uma variação) precisa ser, logo de saída, colocada em questão.

---

<sup>16</sup> DELEUZE, Gilles. **A dobra: Leibniz e o Barroco** (trad. Luís B. L. Orlandi). Campinas, Papyrus, 1991, p. 13.

<sup>17</sup> “Mônada” foi o nome conferido por Leibniz para pensar a substância elementar da Natureza.” (THEMUDO, Tiago Seixas. **Gabriel Tarde: sociologia e subjetividade**. Rio de Janeiro, Relume Dumará; Fortaleza, Secretaria da Cultura e Desporto do Ceará, 2002, p. 33).

<sup>18</sup> DELEUZE, Gilles. op. cit., p. 55.

<sup>19</sup> “Um concerto em que duas mônadas cantam suas respectivas partes sem que cada uma conheça ou ouça a da outra, mas que todavia entram perfeitamente em acorde” (Ibidem, p. 221).

<sup>20</sup> Ibidem, p. 14.

Em Leibniz, há uma relação com o infinito e o caos que se dá harmonicamente, por meio de clausuras, espaços fechados, que fazem variar infinitamente o finito. Nesta harmonia leibniziana (de *acordos e acordes concordantes*), os elementos se combinam por características comuns, convergentes entre si.

Uma práxis no contemporâneo – tal qual se pretendem as situações que serão expostas –, nos exige a dissonância, pois não se realiza em percursos previsíveis e não corresponde a desfechos e encaminhamentos muito convencionais, harmônicos. Ela necessita de um outro entendimento da relação com o infinito e o caos.

Na dissonância da contemporaneidade a que nos referimos, a clausura se dissolve. Instaura-se uma polifonia por “capturas transitórias”, preensões do infinito e do caos, isto é, combinações infinitas do infinito, de elementos divergentes, bifurcações, fronteiras (aquilo que parece pertencer a um território, mas também a outro e a outro...).

As figuras desta dissertação são um experimento desta dissonância, e por isso estão condensadas em imagens que não a representam nem a ilustram, mas a intensificam para o pensamento.

Podemos, neste sentido, apontar o momento em que Deleuze fala de um novo barroco, um neoleibinizianismo, cujos experimentadores, como Stockhausen e Dubuffet, “não deixam subsistir a diferença entre o interior e o exterior, entre o privado e o público: eles identificam a variação e a trajetória, e duplicam a monadologia com uma ‘nomadologia’<sup>21</sup>. Eles operam para além das dicotomias, invalidando as oposições (interior-exterior; privado-público), fabricam duplos, proliferam possibilidades de composição que não são excludentes, manejando-as por deslocamentos, nomadismos.

---

<sup>21</sup> DELEUZE, G. **A dobra: Leibniz e o Barroco** (trad. Luís B. L. Orlandi). Campinas, Papirus, 1991, pp. 227-8.

A clínica barroca deste trabalho é, de fato, neo-barroca. Porém, ainda que seja nova, *neo*, não deixa de ser barroca e, portanto, no decorrer deste texto ficará mantida sua primeira designação, a qual implica a leitura dissonante de Leibniz feita por Deleuze, da qual seguiremos cúmplices, sobretudo da sua conclusão, na qual o autor diz:

Descobrimos novas maneiras de dobrar, assim como novos envoltórios, mas permanecemos leibnizianos, porque se trata sempre de dobrar, desdobrar, redobrar.<sup>22</sup>

A própria subjetividade será aqui entendida como dobra do fora, abolindo certas caracterizações que implicam uma interioridade de contornos estáveis e definidos de um sujeito pré-destinado. Na condição de dobra barroca, “dobra que vai ao infinito”, a intervenção clínica será aqui abordada a partir de incessantes movimentos, turbulências do fora, uma subjetividade que nos exigirá acompanhar uma inexorável afirmação da vida.

Não se pode mais nem dizer que a morte transforma a vida em destino, num acontecimento “indivisível e decisivo”, mas, sim, que ela se multiplica e se diferencia para dar à vida as singularidades, conseqüentemente as verdades que essa acredita dever à sua resistência. O que resta então, senão passar por todas essas mortes que precedem o grande limite da própria morte, e que continuam ainda depois? A vida consiste apenas em tomar seu lugar, todos os seus lugares, no cortejo de um “Morre-se”. Foi nesse sentido que Bichat rompeu com a concepção clássica da morte, instante decisivo ou acontecimento indivisível, e rompeu de duas maneiras, colocando ao mesmo tempo a morte como coextensiva à vida e como feita de uma multiplicidade de mortes parciais e singulares<sup>23</sup>.

Junto a esses modos, com estas singularizações de um “morre-se”, nos deslocamos em nossa clínica. Corpos que se contorcem, raiva, alegrias, infelicidade, loucura... Aos pedaços, queremos acompanhar um pouco desses movimentos nas situações apresentadas por esta dissertação.

---

<sup>22</sup> Ibidem, p. 228.

<sup>23</sup> DELEUZE, Gilles. **Foucault** (trad. Claudia Sant’Anna Martins). São Paulo, Brasiliense, 1988, p. 102.

## TUDO SÃO PEDAÇOS

*O método é o meio de saber quem regula a colaboração de todas as faculdades; além disso, ele é a manifestação de um senso comum ou a realização de uma Cogitatio natura, pressupondo uma boa vontade como uma 'decisão premeditada' do pensador. Mas a cultura é o movimento de aprender, a aventura do involuntário, encadeando uma sensibilidade, uma memória, depois um pensamento, com todas as violências e crueldades necessárias.*

Gilles Deleuze<sup>24</sup>

O artista Javacheff Christo é conhecido como “escultor ambiental” por suas intervenções em espaços públicos, nas quais embrulha objetos de grandes dimensões (a ponte Neuf na França, o Parlamento Alemão em Berlim, vales, árvores, estradas, monumentos, parques, colinas, ilhas...) <sup>25</sup>. Inspirado numa obra de Man Ray (“O enigma de Isidore Ducasse”, de 1920), este artista captura objetos e os envolve com grandes extensões de coberturas (plásticas, em geral). Utiliza-se do empacotamento como maneira de tornar mais evidente o mistério que envolve o objeto na cidade <sup>26</sup>, por meio de dobragens das formas

---

<sup>24</sup> DELEUZE, Gilles. **Diferença e Repetição** (trad. Luis B. Lacerda Orlandi & Roberto Machado). Rio de Janeiro, Graal, 1988, p. 270. Segundo Deleuze, a ‘*cogitatio natura universalis*’, ou postulado do princípio, é um dos postulados que são obstáculos para uma filosofia da diferença e da repetição (p. 272). Trata-se de um elemento que “consiste somente na posição do pensamento como exercício natural de uma faculdade, no pressuposto de um pensamento natural, dotado para o verdadeiro, em afinidade com o verdadeiro, sob o duplo aspecto de uma boa vontade do pensador e de uma natureza reta do pensamento. É porque todo mundo pensa naturalmente que se presume que todo mundo saiba implicitamente o que quer dizer pensar. A forma mais geral da representação está, pois, no elemento de um senso comum como natureza reta e boa vontade (Eudoxo e ortodoxia). O pressuposto implícito da Filosofia encontra-se no senso comum como *cogitatio natura universalis*, a partir de que a Filosofia pode ter seu ponto de partida” (p. 218).

<sup>25</sup> Muitas destas obras foram realizadas em co-autoria com Jeanne-Claude Gaglebin.

<sup>26</sup> Entrevista encontrada no site: <http://digilander.libero.it/artedichristo/index.htm>, de onde foram recolhidas as informações apresentadas neste trecho em 26/10/2004. Tradução livre de:

preexistentes, criando novas formas que, expostas às condições ambientais, passam um tempo a redobrar-se e desdobrar-se, embrulhar-se e desembrulhar-se.

Este procedimento em arte nos interessa para pensar o método de pesquisa desta dissertação, a qual quer apontar uma produção de subjetividade em certos encontros da clínica com a arte. Sobre nossa estratégia, podemos dizer preliminarmente que vamos envolver estes encontros, embrulhá-los em idéias e pensamentos, para destacá-los e recriar suas configurações. No entanto, a formulação desta estratégia não abarca a complexidade do trabalho.

A tarefa de traçar uma metodologia para esta pesquisa se nos apresenta com uma certa dificuldade, sobretudo por sua inscrição híbrida. Ela não se restringe ao campo científico; muitas vezes, se inscreve fora dele, mais próxima dos territórios da cultura, na fronteira com a arte<sup>27</sup>.

A configuração de um campo problemático se encadeia a partir das relações da clínica com uma produção científica, mas principalmente com o campo cultural, com a criação coletiva, com uma produção social, os quais demandam operadores conceituais do campo da filosofia. Por operar nessa perspectiva, esta dissertação transita e produz modos de pensar uma clínica e seus agenciamentos com outros territórios, movimento diferenciado daqueles dados por métodos estritamente científicos ou cientificistas.

Ao apresentar seu percurso, Félix Guattari fala de uma perspectiva que “consiste em fazer transitar as ciências humanas e as ciências sociais de

---

“utilizzava l'impacchettamento come maniera per rendere piu evidente il mistero che avvolge l'oggetto nella civiltà”.

<sup>27</sup> “Como articular arte e terapia ocupacional, criação e intervenção?” é uma das questões que são abordadas no texto de Elizabeth Araújo Lima, “Terapia Ocupacional: um território de fronteira?” In: **Revista de Terapia Ocupacional da USP**, v. 8, n.2/3, maio/dez, 1997, pp. 98-101, onde são indicadas algumas experimentações no sentido de constituir singularidades a partir da multiplicidade no campo da terapia ocupacional. Este campo, segundo a autora, “tem como qualidade, a ser explorada e aproveitada, o fato de ter se constituído e se desenvolvido num território fronteiriço entre várias disciplinas”. Isto conflui diretamente nesta dissertação, na medida em que as situações clínicas aqui apresentadas se dão, como já apontado anteriormente, em sua maioria, a partir do campo da terapia ocupacional.

paradigmas cientificistas para paradigmas ético-estéticos”<sup>28</sup>. E este trânsito, referido pelo autor tem grande ressonância com as direções desta dissertação.

Em nosso caso, isto se dá num percurso de fragmentos que só ganham unidade temporariamente. Eles se juntam por tênues ligações no espaço provisório das páginas e da encadernação que as embrulha. Estas junções não são prioritárias ao trabalho. Algumas linhas temáticas vão, em alguns trechos, surgir como predominantes; em outros, configurar-se-ão como secundárias. Isto permite a formação de superfícies com relevos em mutação, que subsistem ou se desvanecem. Simultaneamente, novas superfícies se constituem em continuidade ou dispersas, descoladas. Até aqui, o método cartográfico<sup>29</sup>, que priorizaríamos como insular – quer dizer, formando ilhas, aglomerados de pensamentos num campo de interface entre a filosofia, a clínica e a arte – seria uma possível adesão para traçar a metodologia desta pesquisa. Nossa relação com a pesquisa se daria por meio da construção de mapas, seguindo a acepção de Deleuze quando escreve:

Os mapas não devem ser compreendidos só em extensão, em relação a um espaço constituído por trajetos. Existem também mapas de intensidade, de densidade, que dizem respeito ao que preenche o espaço ao que subentende o trajeto.<sup>30</sup>

No entanto, ainda nos interessa intensificar este ponto das ilhas como fragmentos, pedaços, não de uma unidade pressuposta, mas de um por vir. Para tanto, o procedimento esquizoanalítico da metamodelização nos parece muito profícuo. Isto se deve, sobretudo porque a produção de subjetividade que se quer pensar aqui tem a terapia ocupacional como um dos pontos de inscrição das experiências clínicas apresentadas. Estes experimentos

---

<sup>28</sup> GUATTARI, Félix. **Caosmose – um novo paradigma estético** (trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão). São Paulo, Editora 34, 1992, p. 21.

<sup>29</sup> Esta metodologia está descrita em ROLNIK, Suely. **Cartografias Sentimentais: transformações contemporâneas do desejo**. São Paulo, Estação Liberdade, 1989. “[...] a cartografia – diferentemente do mapa, representação de um todo estático – é um desenho que acompanha e se faz ao mesmo tempo que os movimentos de transformação da paisagem. [...] Paisagens psicossociais também são cartografáveis. A cartografia, nesse caso, acompanha e se faz ao mesmo tempo que o desmanchamento de certos mundos – sua perda de sentido – e a formação de outros: mundos que se criam para expressar afetos contemporâneos, em relação aos quais os universos vigentes tornaram-se obsoletos” (p. 15).

<sup>30</sup> DELEUZE, Gilles. **Crítica e Clínica** (trad. Peter Pál Pelbart). São Paulo, Editora 34, 1997, p. 76.

problematizam a clínica, desde a terapia ocupacional, enquanto campo de conhecimento predominantemente relacionado à ciência médica, com necessidade de modelos exclusivos de atenção.

Nesta perspectiva de uma práxis terapêutica, a pesquisa tem seu foco em singularidades com marcas e em processo de demarcação pelo sofrimento. São populações que têm sua saúde<sup>31</sup> comprometida e que nos exigem uma ética que potencialize suas singularidades desde a própria fragilidade. As repostas a esta exigência não se reduzem a um modelo unificador. Disto decorre nossa opção por um método que não se localize a partir deste modelo único, pois precisamos

... admitir que cada indivíduo, cada grupo social veicula seu próprio sistema de modelização da subjetividade, quer dizer uma certa cartografia feita de demarcações cognitivas, mas também míticas, rituais, sintomatológicas, a partir da qual ele se posiciona em relação aos seus afetos, suas angústias e tenta gerir suas inibições e suas pulsões.<sup>32</sup>

Neste sentido, pensando os procedimentos e intervenções analíticas, nenhum modelo pode ser descartado, substituído ou moralizado. Devem estar todos dispostos a servir a uma operatoriedade da produção de subjetividade. Assim, o critério de maior ou menor inclusão de um modelo será analisado em função de cada caso.

A esquizoanálise não optará, então, por uma modelização com a exclusão de uma outra. Tentará discernibilizar, no interior de diversas cartografias em ato em uma situação dada, focos de autopoiese virtual, para atualizá-los, transversalizando-os, [...] tornando-os operatórios no interior de Agenciamentos modificados, mais abertos, mais processuais, mais desterritorializados. A esquizoanálise, mais do que ir ao sentido das modelizações reducionistas que simplificam o complexo, trabalhará para sua complexificação, para seu enriquecimento processual, para a tomada de consistência de suas linhas

---

<sup>31</sup> Vamos cuidar para que este termo “saúde” não tome aqui a significação de um bem-estar que implique numa estabilidade. Cf. Suely Rolnik “Aqui conquistar saúde nada tem a ver com alucinar um dentro para sempre feliz, mas sim com criar condições para uma certa serenidade no sempre devir outro” (“Subjetividade, ética e cultura nas práticas de Saúde Mental” (xerox) posteriormente [publicado sob o título “Uma insólita viagem à subjetividade. Fronteiras com a ética e a cultura.” In: LINS, Daniel. **Cultura e subjetividade. Saberes Nômades**. Campinas, Papirus, 1997).

<sup>32</sup> GUATTARI, Félix. **Caosmose – um novo paradigma estético** (trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão). São Paulo, Editora 34, 1992, pp. 21-2.

virtuais de bifurcação e de diferenciação, em suma para sua heterogeneidade ontológica<sup>33</sup>.

A produção de subjetividade que está colocada em questão é assinalada como um sistema autopoietico, expressão forjada por Humberto Maturana e Francisco Varela que a mantém no domínio da biologia. Os autores propõem que “os seres vivos se caracterizam por – literalmente – produzirem de modo contínuo a si próprios”, e chamam a organização que os define de “organização autopoietica”<sup>34</sup>. Ao ser adotada por Deleuze e Guattari, a autopoiese tem seu sentido recriado, e se libera da relação com nascimento, desenvolvimento e morte – exclusiva dos seres vivos –, destacando-se da biologia e transpondo-se ao domínio das máquinas.

Virgínia Kastrup afirma que esta apropriação da idéia de autopoiese diz respeito a diferentes dimensões: em Maturana e Varela, trata-se de uma função científica; em Deleuze e Guattari, de um conceito filosófico. Ela diz:

Enquanto biólogos, Maturana e Varela preocupam-se particularmente com os efeitos da auto-criação sobre o plano do ser vivo, ou seja, com as conseqüências da criação de normas incidindo sobre os indivíduos biológicos em sua relação com o ambiente. Mas é no segundo sentido que sua obra concorre para dar consistência a uma concepção de subjetividade onde a vida não comparece como encarnação na matéria orgânica, no ser vivo, mas como criação marcada pelo inacabamento. É por esta perspectiva criacionista que Deleuze e Guattari dela se apropriam. Pois em Maturana e Varela existem elementos para pensar o vivo permanentemente confrontado não só com a morte biológica, mas com a morte em vida. A morte da vida no vivo aparece então como evitação do risco de toda experiência que abriria para a criação permanente da existência<sup>35</sup>.

Esta subjetividade autopoietica convoca um pensamento sobre o indivíduo como máquina<sup>36</sup> (não sob concepções “mecanicistas”, mas “sistemistas”), aberto, sem unidade finalizada, exposto a atravessamentos de outras

---

<sup>33</sup> Ibidem, pp. 90-1.

<sup>34</sup> MATURANA, Humberto; VARELA, Francisco. **A árvore do conhecimento – as bases biológicas da compreensão humana** (trad. Humberto Mariotti e Lia Diskin). São Paulo, Palas Athena, 2001, p. 52.

<sup>35</sup> KASTRUP, Virgínia. “Autopoiese e subjetividade: sobre o uso da noção de autopoiese por G. Deleuze e F. Guattari”, **rev. do Departamento de Psicologia – UFF**, v.7, n.1, Niterói, Departamento de Psicologia da Universidade Federal Fluminense, 1995, p. 96.

<sup>36</sup> GUATTARI, F. **Caosmose – um novo paradigma estético** (trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão). São Paulo, Editora 34, 1992, p. 45.

máquinas. Escapando ao pensamento da estrutura, assombrado por um desejo de eternidade, o pensamento da subjetividade maquina com seu “núcleo autopoietico” é atormentado por um desejo de abolição, acompanhado pela pane, pela catástrofe, pela morte que o ameaçam<sup>37</sup>. Este pensamento se relaciona de modo estreito com o que Simondon chamou de “singularidades pré-individuais” ou ainda, de um modo distinto, Leibniz denominava de “procedimentos de vice-dicção”<sup>38</sup>.

Simondon, segundo Luís Orlandi, ao reexaminar a operação de individuação, desestabiliza a idéia de completude e totalidade do indivíduo. O princípio de individuação se torna, com este autor, efeito da operação de individuar-se. Para tanto,

é preciso pensar a imanência entre a individuação e o indivíduo, é preciso conceituar a individuação como complexa operação ativada no indivíduo tomado como meio de individuação, um meio que implica uma realidade pré-individual, um campo de singularidades pré-individuais<sup>39</sup>.

A principal repercussão conceitual dessa posição é que o indivíduo não está separado das condições que o constituem, e no entanto estas condições não são o indivíduo. Isto instaura a experiência do vivo como uma reposição incessante do próprio indivíduo individuando-se, diferentemente de um processo de acumulação. É o próprio Simondon quem escreve que:

em certo sentido, poderíamos dizer que o único princípio pelo qual podemos nos orientar é o da *conservação do ser pelo devir*; essa conservação existe pelas trocas entre estrutura e operação, procedendo saltos quânticos entre

---

<sup>37</sup> Ibidem, p.49.

<sup>38</sup> A vicedicção é um conceito desenvolvido por Deleuze, que propõe uma nova relação entre as coisas do mundo. “É a divergência eventual das séries que permite definir a impossibilidade ou a relação de vice-dicção. Estabelecendo assim uma infinidade de mundos possíveis, Leibniz de modo algum reintroduz uma dualidade que faria do nosso mundo relativo o reflexo de um mundo absoluto mais profundo; ao contrário, ele faz do nosso mundo relativo o único mundo existente, mundo que repele os outros mundos possíveis, porque é relativamente “o melhor” [...]” (DELEUZE, Gilles. **A dobra – Leibniz e o barroco**. (trad. Luis B. L. Orlandi) 2ed. Campinas, Papirus, 2000, p 105).

<sup>39</sup> ORLANDI, Luís . “O indivíduo e sua implexa pré-individualidade”. **Cadernos de Subjetividade**, Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade do Programa de Estudos Pós-graduados em Psicologia Clínica da PUC-SP, São Paulo, Editora Hucitec, v. 6, 2003, p.90. Na seqüência, o autor ainda apresenta uma exemplificação apontando para o *sistema pré-individual* de um vegetal, aquilo que não se confunde com o próprio vegetal, “sua energia luminosa”, “espécies químicas distribuídas no solo e na atmosfera” (p. 91).

equilíbrios sucessivos. [...] o ser pré-individual, é um ser que é mais que uma unidade<sup>40</sup>.

Rompe-se aqui com qualquer perspectiva evolucionista que busque reiterar a constituição de um Eu, unidade indivisível, forma final e permanente. Dessa maneira, o que está à disposição para que nos consideremos vivos, num processo de existencialização incessante, não são lembranças de uma vida em continuidade, em evolução, por acumulação, mas sim *marcas*, como escreve Suely Rolnik:

estados inéditos que se produzem em nosso corpo, a partir das composições que vamos vivendo. Cada um desses estados constitui uma diferença que instaura uma abertura para a criação de um novo corpo, o que significa que as marcas são sempre gênese de um devir.

[...] uma vez posta em circuito, uma marca continua viva, quer dizer, ela continua a existir como exigência de criação que pode eventualmente ser reativada a qualquer momento. [...] Ou seja, a marca conserva vivo seu potencial de proliferação, como uma espécie de ovo que pode engendrar outros devires: um ovo de linhas de tempo<sup>41</sup>.

As marcas, como “gênese de um devir”, seriam uma possibilidade de pensar este processo de individuação, entendendo que, nesta perspectiva,

o sujeito engendra-se no devir: não é ele quem conduz, mas sim as marcas. O que o sujeito pode, é deixar-se estranhar pelas marcas que se fazem em seu corpo, é tentar criar sentido que permita sua existencialização – e quanto mais se consegue fazê-lo, provavelmente maior é o grau de potência com que a vida se afirma em sua existência<sup>42</sup>.

Proceder por afirmação da existência configura uma política. De outra maneira, tal qual a idéia de singularidades pré-individuais, corrobora esta política o “procedimento da vice-dicção” em Leibniz.

Segundo Deleuze, o procedimento da vice-dicção, “próprio para percorrer e descrever as multiplicidades e os temas, é mais importante que o da contradição, que pretende determinar a essência e preservar sua

---

<sup>40</sup> SIMONDON, Gilbert. “A gênese do indivíduo”. **Cadernos de Subjetividade**, Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade do Programa de Estudos Pós-graduados em Psicologia Clínica da PUC-SP, São Paulo, Editora Hucitec, v. 6, 2003, p.102.

<sup>41</sup> ROLNIK, Suely. Pensamento, corpo e devir: uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico. **Cadernos de Subjetividade**, São Paulo, v. 1, n. 2, pp. 241-251, 1993, p. 242.

simplicidade<sup>43</sup>. A vice-dicção inclui o caso, e por conseguinte, não se detém na essência, privilegiando as singularidades.

Ela interessa à clínica na medida em que não contrapõe situações, ou seja, não submete cada caso (experimentação clínica) a analogias para identificá-lo numa categoria genérica<sup>44</sup>, que corresponderia à sua essência. Interessa também porque não sobrepõe modos de existir, admitindo coexistências múltiplas.

A formulação de Leibniz do “procedimento da vice-dicção” apresenta restrições que irrompem quando retomada por Deleuze. Em sua nova formulação, este procedimento se desprega da relação com a essência. Deleuze atrela à “vice-dicção” as noções de “importância” e “não-importância” como concernentes ao acontecimento, ao acidente, ao “caso”.

A operatoriedade da clínica pode ganhar em eficácia com esta nova formulação. A “vice-dicção”, como ferramenta clínica, permite que os casos possam ser avaliados segundo estes critérios de importância, “que são muito mais ‘importantes’ no seio do acidente que a grosseira oposição entre a essência e o próprio acidente”. Conforme Deleuze, “o problema do pensamento não está ligado à essência, mas à avaliação do que tem importância e do que não tem [...]”<sup>45</sup>.

Tomando o “procedimento da vice-dicção” como um operador do pensamento barroco, na construção da metodologia desta dissertação, vamos agora engendrar um novo agenciamento.

Mesmo com o risco de estabelecer uma conexão demasiadamente frágil, faremos aqui um pequeno exercício teórico ao tentar aproximar os territórios de produção do pensamento da esquizoanálise e do barroco – mais exatamente

---

<sup>42</sup> Ibidem.

<sup>43</sup> DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição** (trad. Luís Benedicto Lacerda Orlandi & Roberto Machado). Rio de Janeiro, Graal, 1988, p. 307.

<sup>44</sup> Ibidem, p. 91.

<sup>45</sup> Ibidem, p. 307.

do neo-barroco. Com prudência, esboçaremos esta possível relação, considerando o limite da própria dissertação e, sobretudo, o fato de tratar-se de uma ligação direta entre dois universos, da qual não encontramos precedentes na literatura consultada, embora tenhamos encontrado muitas ressonâncias.

O barroco, ou melhor, uma certa perspectiva neo-barroca<sup>46</sup> deve ganhar aqui relevância na medida em que retoma uma perspectiva estética de produção da subjetividade, uma via de singularização que dá forma e se mantém aberta ao porvir. Como apontado no pedaço anterior desta dissertação, o barroco mantém a relação com a dobra que vai ao infinito em clausuras; já o neo-barroco mantém a abertura em preensões, capturas num campo de multiplicidades.

Consonante ao pensamento esquizoanalítico, estas aberturas e capturas engendram modos de subjetivação polifônicos, que caracterizam a produção de subjetividade como um processo de autocriação/autoinvenção, e também de heterogênese. Em ambas as perspectivas (barroco/neo-barroco e esquizoanálise) pode-se dizer que a tarefa, como enuncia Guattari, é a de

[...] produzir novos infinitos a partir de um mergulho na finitude sensível, infinitos não apenas carregados de virtualidade, mas também de potencialidades atualizáveis em situação, se demarcando ou contornando os Universais repertoriados pelas artes, pela filosofia, pela psicanálise tradicionais [...]. Devires intensivos e processuais, um novo amor pelo desconhecido... Enfim, uma política de uma ética da singularidade, em ruptura com os consensos, os 'lenitivos' infantis destilados pela subjetividade dominante<sup>47</sup>.

Esta “ética da singularidade” deve figurar nos casos clínicos apresentados nesta dissertação, os quais deverão funcionar por imagens. Seu objetivo é servir a um percurso por alguns conceitos com o único compromisso de tocá-

---

<sup>46</sup> “Creio que, após os estragos estruturalistas e a prostração pós-moderna, é urgente voltar a uma concepção ‘animista’ do mundo” (Cf. GUATTARI, Félix. **Caosmose – um novo paradigma estético**. São Paulo, Editora 34, 1992, p. 158). Esta “concepção animista” estaria mais próxima do que estamos chamando “neo-barroco” que se diferencia do pós-moderno caracterizado principalmente por um pensamento de fracasso diante da necessidade dos ideais universalistas do moderno, o que conduz a um pessimismo, um certo catastrofismo, uma prostração irônica e niilista.

<sup>47</sup> GUATTARI, Félix. **Caosmose – um novo paradigma estético** (trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão). São Paulo, Editora 34, 1992, p. 147.

los, convocá-los a agenciar com as imagens, e com o exercício de um pensamento na clínica.

Menos que aparar arestas e encerrar os pontos problemáticos, buscamos com estas figuras a intensificação das fragilidades da clínica, o tensionamento de sua própria saúde. Diz Deleuze que “o pensamento só pensa coagido e forçado, em presença daquilo que ‘dá a pensar’, daquilo que existe para ser pensado – e o que existe para ser pensado é do mesmo modo o impensável ou o não pensado [...]”<sup>48</sup>.

Neste impensável, as idéias, as imagens e os próprios conceitos devem funcionar no sentido de potencializar a clínica, considerando que sua principal tarefa, “a cura”, diz respeito à produção de subjetividade com atenção à *hybris*, esse desencadeamento intempestivo do excedente, da desmedida que, na clínica, ora precisa ser disparado, ora contornado, ora contido, ora sustentado.

A *hybris* tem dois riscos principais: 1) a explosão das singularidades pré-individuais que conduz a estados nos quais as apreensões não são possíveis, nos quais não se constelam formas de expressão, nem conteúdos e tampouco enunciados: nada de ilhas, apenas o mar até o afogamento; e 2) a fixação em modelos já estabelecidos, o enclausuramento que define contornos rígidos, impermeáveis que reproduzem formas de expressão pré-existentes, que imprimem automatismos e tendem a evitar qualquer contato, nenhuma porosidade, até o estrangulamento.

Está claro que estes riscos podem ser pensados de forma complementar, mas o que está em questão é o impedimento à invenção, à criação. O desejo pela vida, mais que o desejo por ela própria em sua inscrição exclusivamente biológica, é o desejo pelo exercício de sua potência de criar novos modos de sentir, de pensar, de perceber.

---

<sup>48</sup> DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição** (trad. Luís Benedicto Lacerda Orlandi & Roberto Machado). Rio de Janeiro, Graal, 1988, p. 238.

Deleuze, recolhendo alguns extratos de Espinosa, apresenta uma noção de método neste autor:

MÉTODO [...] Não visa a nos fazer conhecer qualquer coisa, mas a nos fazer compreender a nossa potência de conhecer [...] Mas relacionada com a nossa potência de conhecer, a idéia verdadeira [seja ela uma ficção ou um ser geométrico] descobre simultaneamente seu próprio conteúdo interno, que não é o seu conteúdo representativo [...]<sup>49</sup>.

Barroco, neo-barroco, cartográfico, por metamodelização esquizoanalítica... mais que métodos ou modelos de um percurso metodológico, são intercessores de uma trajetória de aprendizagem. No sentido dado por Deleuze, o método estaria relacionado ao saber, a um postulado de princípio, à posse de uma regra das soluções. De outro modo, aprender, segundo o autor, relaciona-se à criação/invenção de problemas práticos ou especulativos, são atos subjetivos<sup>50</sup>.

Mais importante do que o conhecimento que poderá ser inventado é este estado de criação, esta disponibilidade em configurar um campo problemático<sup>51</sup> que interessa a esta dissertação. Seu desdobramento quer operar no pensamento criando questões, complexificando as soluções que vão surgindo, não para reiterar as respostas, universalizar as soluções, mas sim se desviar do senso comum, da “Cogitatio natura” (boa vontade do pensador e boa natureza do pensamento), da reconhecimento como conformidade, busca das formas reconhecidas e reconhecíveis.

Uma metodologia deste trabalho colocaria o próprio conceito de metodologia em questão, considerando que a produção da pesquisa não se referenciará a

---

<sup>49</sup> DELEUZE, Gilles. **Espinosa – Filosofia Prática** (trad. Daniel Lins e Fabien Pascal Lins). São Paulo, Editora Escuta, 2002, p. 90-1.

<sup>50</sup> DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição** (trad. Luís Benedicto Lacerda Orlandi & Roberto Machado). Rio de Janeiro, Graal, 1988, p. 269.

<sup>51</sup> “É o fato de ser “posto” (e, então, de ser referido a suas condições, de ser plenamente determinado) que constitui a positividade do problema. É verdade que o problema, deste ponto de vista, engendra proposições que o efetuam como respostas ou casos de solução. Essas proposições, por sua vez, representam afirmações que têm como objetos diferenças que correspondem às relações e singularidades do campo diferencial” (DELEUZE, G. **Diferença e repetição** (trad. Luís Benedicto Lacerda Orlandi & Roberto Machado). Rio de Janeiro, Graal, 1988, p. 422).

nenhum conjunto de regras pré-estabelecidas, nem por estabelecer, pois ela está voltada à potência da questão que ela pode criar.

Tal como afirma Deleuze, essa potência da questão coloca em jogo tanto o questionador quanto aquilo que ele questiona e põe a si mesma em questão<sup>52</sup>. É uma aposta na conexão com as singularidades dos casos, convocando o pensamento a “procurar seus modelos em aventuras mais estranhas ou mais comprometedoras.”<sup>53</sup> Existir em pedaços, longe de qualquer união, buscando disjuntar-se.

---

<sup>52</sup> Ibidem, p. 316.

<sup>53</sup> Ibidem, p.224.

## O BARROCO NA CLÍNICA\*

*Com efeito, há dobras por toda parte: nos rochedos, rios e bosques, nos organismos, na cabeça e no cérebro, nas almas ou no pensamento, nas obras ditas plásticas... Mas nem por isso a dobra é um universal. [...] O conceito de dobra é sempre um singular, e ele só pode ganhar terreno variando, bifurcando, se metamorfoseando. Basta compreender, e sobretudo ver e tocar as montanhas a partir de seus dobramentos para que percam sua dureza, e para que os milênios voltem a ser o que são, não permanências, mas tempo em estado puro, e flexibilidades. Nada é mais perturbador que os movimentos incessantes do que parece imóvel. Leibniz diria: uma dança das partículas revirada em dobras.*

Gilles Deleuze<sup>54</sup>

*Espaço lotado. Um barracão de vidros todos quebrados, chão sujo e teias... e aranhas provavelmente também...*

*Nos dias anteriores ao festival<sup>55</sup>, me angustiava pensar que meu amadorismo teatral era insuportável, que minha possibilidade de atuação não estava à altura desta oportunidade de participar de um evento com tantos profissionais, eu não queria entrar em cena. Este horror crescia ainda mais quando pensava que a presença de cena que os outros atores/pacientes/loucos de nossa companhia teatral conseguiam ter no palco era algo que eu jamais conseguiria ter. Atribuía isto, talvez, à dor da intensidade que se mantém neles e os lança*

---

\*Agradeço o título deste pedaço a Guilherme Carlos Côrrea, que me alertou sobre a importância de substantivar o barroco e permitir, com isso, que a clínica e o próprio barroco possam estar mais em agenciamento, em interface, do que em atribuição de qualidades.

<sup>54</sup> DELEUZE, Gilles. **Conversações** (trad. Peter Pál Pelbart). São Paulo, Editora 34, pp. 194-5.

<sup>55</sup> Participação da Cia Teatral UEINZZ no XI Festival de Teatro de Curitiba – março de 2000.

*numa sensibilidade aguda... de ondas afetivas incessantes atravessando sem pouso... de uma certa sensação da deriva...*

*Mas eu tinha um apoio para entrar em cena: meu parceiro, aquele corpo grande e extremamente forte, “o guerreiro”, “o Dom Quixote sideral”... um ator com história de deficiência mental e crises psicóticas, imenso corpo com voz de criança gemendo, que andava pesado e repetia, conforme apreendia, todos os finais de minhas frases, com a mesma entonação, ecoando e reinventando os sons. Era ele quem determinava minha entrada em cena, autorizava-me e convocava-me.*

*Era mais uma destas situações que o trabalho nesta companhia subverte, pois, em relação ao método da direção do espetáculo, um terapeuta, querendo experimentar-se ator, era exatamente colocado em cena como um coringa<sup>56</sup> para que sustentasse a presença do ator-paciente no palco. Paradoxo do encanto e da imantação. O crédito que eu devia oferecer a ele faltava-me, mas não faltava a ele. Era insuportável adentrar, do ponto de vista da qualidade artística do meu trabalho de atriz; ao mesmo tempo, era impossível ficar de fora, em função da qualidade terapêutica de meu trabalho clínico. Tinha de estar, ainda que nesta estreita fronteira... Então, fomos.*

*Depois veio um vazio, o medo do olhar do outro. No meu pensamento, a crítica sobre meu trabalho, tão precário, seria um elemento a mais para enfraquecer a recepção do espetáculo.*

*Simultaneamente, uma profusão de pessoas entusiasmadas: os atores-pacientes, os maiores agentes naquele acontecimento, atores de carne e nervos, certos de seu trabalho, de seu talento. A platéia, em nenhum momento, é vista como uma ameaça de julgamento crítico. Para eles, isso parece muito mais simples – e talvez isso seja mais efetivo, vivo – o olho que olhou já se fez presença garantida. Isto é, o espectador do espetáculo já foi tragado pela obra na medida em que esteve nela... Não tem distância intermediária, é dentro e fora. É o meio e só. Isso desmancha, põe por “água abaixo”, demove qualquer insegurança de que as pessoas não estivessem querendo estar ali, no sentido de que quisessem ir embora, mas não iam porque estavam constrangidas (e*

---

<sup>56</sup> Esta expressão era utilizada por um dos diretores da Cia Teatral Ueinz, Sérgio Penna, quando se referia aos terapeutas em cena: “atores-coringa”.

*não convocadas) a ficar... De fato, as pessoas não foram. Ficaram, aplaudiram, se encantaram, choraram, emudeceram, elas eram parte do espetáculo, faziam parte de seu acontecimento.*

A respeito desta conexão com o espectador, Lygia Clark escreve, numa carta a Hélio Oiticica, que o artista estaria propondo a obra como espaço de implicação do espectador, o qual passa a ser co-criador dela.

Acho que agora somos propositores e, através da proposição, deve existir um pensamento, e quando o espectador expressa essa proposição ele na realidade está juntando a característica de uma obra de arte de todos os tempos: pensamento e expressão. E para mim tudo está ligado. Desde a opção, o ato, a imanência como meio de comunicação, a falta de qualquer mito exterior ao homem que o satisfaça e ainda, na minha fantasia, se ligando com o anti-universo onde as coisas estariam lá porque está acontecendo *agora*. Seria talvez pela primeira vez a consciência do próprio absoluto no agora<sup>57</sup>.

Participar deste trabalho da Cia Teatral Ueinz<sup>58</sup> - uma companhia de atores em situação de sofrimento psíquico grave, com marcas de movimentos interrompidos, acessos impedidos, saídas obturadas (obliteradas?) - coloca em xeque, a todo instante, o limiar entre uma ação de caridade e uma de potencialização de fragilidades.

Encontramo-nos num território de risco, no qual é preciso enorme atenção para não barganhar com o lugar estabelecido da imagem desta população na representação social. Fazê-lo reafirmaria a necessidade de uma condolência, e simultaneamente seria uma forma de rechaço. Ao invés disso, este trabalho nos impele a correr o risco em favor de uma aposta na intensificação de uma sensibilidade aguda, em sintonia com o caos em sua brutalidade, que pode constelar formas instáveis, momentâneas, efêmeras, fugazes, de precisão imensurável, impalpáveis.

---

<sup>57</sup> FIGUEIREDO, Luciano (org). **Lygia Clark – Hélio Oiticica: cartas, 1964-74**. 2ª. Ed. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1998, p. 84.

<sup>58</sup> Para saber mais sobre o trabalho da Cia, ver o capítulo “UEINZZ – Viagem à Babel” In: PELBART, Peter Pál. **A Vertigem por um Fio: políticas da subjetividade contemporânea**. São Paulo, Iluminuras, 2000, pp. 99-108; do mesmo autor, ver também o capítulo “Esquizocenia”, do livro **Vida Capital: ensaios de biopolítica**. São Paulo, Iluminuras, 2003, pp. 145-150; e de Carmen Opipari e Sylvie Timbert, o filme “**Eu sou o coringa! O Enigma!**” ([opiparitimbert@hotmail.com](mailto:opiparitimbert@hotmail.com)).

A cada apresentação, estamos nesta zona indiscernível, borrada, que nos assombra, posto que as expectativas não se firmam em nenhuma das direções. É tanto a compaixão e a benevolência quanto a força, o vigor e a potência. Num trecho do texto de Peter Pál Pelbart escrito por ocasião da primeira apresentação da companhia com o espetáculo que deu nome ao grupo, “Ueinzz – Viagem à Babel”, o autor afirma, a respeito da natureza desta experiência com o grupo, que:

Ela se deu na confluência de dois grandes vetores que atravessam nossa cultura. O primeiro é o teatro, com seu cortejo de magia e assombro, esse espaço ritual e sagrado, campo privilegiado de experimentação estética. O segundo vetor é o da vida quando ela experimenta seus limites, quando ela tangencia estados alterados, quando é sacudida por tremores fortes demais, por rupturas devastadoras, intensidades que transbordam toda forma ou representação, acontecimentos que extrapolam as palavras e os códigos disponíveis, ou o repertório gestual comum, mobilizando linguagens que põem em xeque a língua hegemônica, que reinventam uma vidência e uma audição. É a vida quando ela está às voltas com o irrepresentável, ou com o inominável, ou com o indizível, ou com o invisível, ou com o inaudível, ou com o impalpável – com o invivível. Há nisso que chamam de loucura uma carga de sofrimento e dor, sem dúvida, mas há também um embate vital e visceral, em que entram em jogo as questões mais primevas da vida e da morte, da razão e da desrazão, do corpo e das paixões, da identidade e da diferença, da voz e do silêncio, do poder e da existência. Ora, a arte sempre veio beber nesta fonte desarrazoada, desde os gregos, e sobretudo a arte contemporânea, que está às voltas com o desafio de representar o irrepresentável, de fazer ouvir o inaudível, de dar a ver o invisível, de dizer o indizível, e o invivível, de enfrentar-se com o intolerável, de dar expressão ao informe ou ao caótico.<sup>59</sup>

*Também naquele festival, algo desta natureza ressoava. Uma invasão caótica, a possibilidade de tremular as imagens do teatro e da loucura que estivessem estabilizadas sob os códigos em vigência mais absoluta.*

*No segundo dia de apresentação, havia vinte ou trinta pessoas em pé assistindo ao espetáculo, a arquibancada estava lotada. Última chance de nos assistir no Festival.*

*Foi em meio a esse pequeno tumulto de dezenas de pessoas procurando lugares – que não havia mais – que uma das cenas desse teatro encarnado aconteceu diante de alguns olhos, e felizmente dos meus:*

---

<sup>59</sup> PELBART, Peter Pál. **A Vertigem por um Fio**: políticas da subjetividade contemporânea. São Paulo, Iluminuras, 2000, p. 104.

*Era aquele corpinho magro, trêmulo, de olhos grandes e cabelos brancos, miúdo. Vestindo tiras de um tecido bem fino, uma espécie de organza marrom, transparente, com calça e camiseta preta por baixo, que ele fez questão de manter à revelia da indicação de figurino. O cupido era seu personagem. O mensageiro do erotismo...*

*Ele estava sentado no último degrau da arquibancada, minutos depois de eu ter lhe retirado os chinelos plásticos e retocado sua maquiagem, que já se tinha borrado. O público começou a entrar e ele permaneceu ali: pernas abertas, cotovelos sobre os joelhos e cabeça apoiada nas mãos. Ele olhava para baixo, o chão era a direção. Minha grosseira sensibilidade teatral entrou em cena, estupidez, tentei dizer-lhe que saísse dali para dar lugar ao público, ao que ele respondeu: "Deixa eu aqui. Tô com frio, tô com frio, tô com frio, deixa eu aqui!" Saí. E só então consegui pensar nas inúmeras vezes em que fui ao teatro e um personagem estava sentado entre o público, num esforço de convencer sobre a sua necessidade de estar ali... coisa que esse "NINGUINHA MISTER" (nome artístico escolhido por ele) fazia sem esforço algum. Em minhas lembranças, nenhum ator esteve tão presente neste lugar como ele estava...*

*Findos os lugares, um burburinho se instaurava bem ao lado dele para tentar resolver como se arranjavam diante da lotação. Era a própria platéia que, tentando resolver o problema da falta de assentos, arriscava soluções mais precárias: agachamentos nas laterais, apoio sobre os ferros da arquibancada etc. Foi então que aquela personagem (isto já estava esclarecido para mim) percebeu as pessoas ao seu lado e resolveu levantar-se. Porém, antes, olhou fixamente para uma moça sentada no chão, ao seu lado. Olhos arregalados, sem dizer palavra alguma, ele chacoalhou a cabeça seguidamente para frente e para trás. Vários acenos afirmativos. Sim, sim, sim, sim, sim. E pôs-se de pé. Mas sua posição era de mudança, não de retirada. Ele estava em cena. Em pé, ele estava com a frente de seu corpo voltada àquelas pessoas que ele percebera há poucos instantes. Braços cruzados, ele as encarava sem nenhum titubeio no olhar; assisti-lo assistindo ao público era uma cena de plasticidade intensa, era vivo. Ele procurava, investigava os espaços entre as pessoas, buscando ninguém, "ninguinha"... Face à desocupação do lugar onde ele estava sentado, as pessoas se rearranjaram e alguns resolveram sentar no chão. Agilmente, ele tratou de garantir um lugar para si junto àquelas pessoas,*

*e sentou-se também nesta nova fileira formada no chão. Conforme a fileira continuou a se formar no chão, ele se levantou e colocou-se ali mais para dentro do palco. Desta vez, ele estava de costas para a platéia, e novamente com os braços cruzados, seu olhar corria todo o espaço iluminado, esfumaçado, nebuloso e pleno de sons... Muitas pessoas o observavam em cada movimento, lentos e bruscos, absolutamente inesperados, rompendo qualquer ritmicidade categórica. De repente, ele se voltou à arquibancada e caminhou em sua direção. Perguntou àquela mesma moça: “Que horas são?” Ela demorou a conseguir desviar os olhos dele e perceber que estava sem relógio e, no tempo dessa demora, já três ou quatro pessoas se colocavam “a postos” para lhe oferecer uma resposta. Ele perguntou para outra pessoa, um homem de óculos: “Oito e quarenta. Vinte para as nove” – o homem respondeu. Ele chacoalhou a cabeça e saiu.*

Acabou sua cena. Era a sensação de um ténue maravilhoso, que se espalhava em seu rastro. Era presença em cena, por um fio. Contemplação. Contemplação infinita do olho do ator que faz ator o olho do espectador. Isso que os bons atores tanto buscam. O “espectador artista” do pensamento de Nietzsche<sup>60</sup>, que retoma o trágico no sentido de desfazimento da barreira ator-espectador, transformando o espetáculo em experiência coletiva, comprometendo o espectador com o que ali se produzira. E podemos pensar que também os propositores são comprometidos com os efeitos que se fabricaram.

Do lado do espectador-criador, um “Pesa-Nervos”, como em Artaud. Algo que se instala entre as conexões nervosas como um peso, um insistente estímulo que não permite que a sensação escape, deixe de acontecer, porque algo nos nervos pesa...

Eu já lhes disse: nada de obras, nada de língua, nada de palavra, nada de espírito, nada.

---

<sup>60</sup> DELEUZE, Gilles. **Nietzsche e a Filosofia** (trad. António M. Magalhães), Porto-Portugal, RES-Editora, s/d, p. 29 “O renascimento da tragédia implica o renascimento do *auditor artista* cujo lugar no teatro foi ocupado por um estranho quíproquó, de pretensões semi-morais, semi-eruditas, o crítico” (A Origem da Tragédia, p. 22).

Nada, exceto um belo Pesa-nervos.  
Uma espécie de estação incompreensível e bem no meio de tudo no espírito<sup>61</sup>.

Algo que o obrigará a hesitar, a desfazer-se de qualquer acomodação dos signos que o afetam, pela sensação do peso e da ausência do que possa aliviá-lo como um contrapeso, pela responsabilidade de ter visto.

Do lado do artista-propositor, um grande risco ao convocar “participação”, co-autorias, com o emprego de uma força revolucionária. “É um bom teste para a validade da proposição: a não-aceitação passiva é mais importante do que aceitar tudo, e nessa dinâmica da relação crescem novas possibilidades, mesmo que dolorosas, mas essenciais”, escreve Hélio Oiticica. O desafio de suportar os efeitos, na medida em que o que se propõe é a vida, em toda a sua crueldade. Em carta a Lygia Clark, é ainda Hélio Oiticica quem, fervoroso, escreve:

Esse problema de ser deflorado pelo espectador é o mais dramático: todos são, aliás, pois além da ação há a consciência-momento de cada ação, mesmo que esta consciência se modifique depois, ou incorpore novas vivências. Esse negócio de participação realmente é terrível, pois é o próprio imponderável que se revela em cada pessoa, a cada momento, como uma posse: também senti, como você, várias vezes essa necessidade de matar o espectador ou participador, o que é bom, pois dinamiza interiormente a relação, a participação, e mostra que não há como vem acontecendo muito por aí, uma estetização da participação: a maioria criou um academicismo dessa relação ou da idéia de participação do espectador, a ponto de me deixar em dúvida sobre a própria idéia. [...] O que acho é que o lado formal do problema já foi superado, há muito, pelo lado da ‘relação nela mesma’, dinâmica, pela incorporação de todas as vivências do precário, do não formulado, e às vezes o que parece participação é apenas um detalhe dela, porque na verdade o artista não pode medir tal vivência, já que cada pessoa a vivencia de um modo. Por isso há a tal vivência, insuportável, de defloramento, de posse, como se ele, o espectador, dissesse: ‘que é você, que me importa que você tenha criado isso ou não’, pois estou aqui para modificar tudo, essa merda insuportável que me dá vivências chatas, ou boas, libidinosas, foda-se você com tudo isso pois eu o devoro, o cago depois, e o que me interessa só eu posso vivenciar e você nunca poderá avaliar o que sinto e penso, a tesão que me devora’. E sai o artista estraçalhado da coisa. Mas é bom. Não se reduz a um masoquismo, como se poderia pensar, mas é a verdadeira natureza do negócio<sup>62</sup>.

---

<sup>61</sup> ARTAUD, A. “Pesa-Nervos” in *Linguagem e Vida*, São Paulo, Ed. Perspectiva, s/d, p. 210.

<sup>62</sup> FIGUEIREDO, Luciano (org). *Lygia Clark – Hélio Oiticica: cartas, 1964-74. 2ª. Ed.* Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1998, pp. 69-71.

Essa composição de forças com vetores ora em convergência, ora em divergência, nos permite pensar que a obra é, ao mesmo tempo, *proposta por* e *proposição para* os atores. Ou seja, ao mesmo tempo em que propõem, são submetidos à proposição da obra. No caso da experiência da companhia teatral Ueinz, um tanto por tratar-se de teatro, outro tanto por tratar-se de atores psicóticos em sua maioria, estas relações são mais dilatadas, dispersas, mas não menos intensas: são relações de contemplação. Contemplação no sentido proposto por Kafka quando escreve:

Quando já havia ficado insuportável – perto do anoitecer, uma vez em novembro – eu corria pelo tapete estreito como se fosse numa pista de cavalos, e assustado com a visão de rua iluminada dava outra vez a volta e na profundidade do quarto encontrava de novo, no fundo do espelho, um alvo recente e gritava só para ouvir o grito, ao qual nada responde e ao qual também nada retira a força do grito, que portanto ascende sem contrapeso e não pode parar mesmo quando emudece...<sup>63</sup>

Contemplação, não no sentido de um “eu transcendental” que pudesse se manter num fora envidraçado, imune ao acontecimento que observa, e que se arroga falar “sobre” aquilo, numa prática de puro comunicativismo. Não. O sentido de contemplação é, sim, o de uma recepção desautorizada, um assombro, o mundo invadindo e deixando aberturas, como trabalhado por Deleuze. Uma passividade contraente, que efetua apreensões, capturas, numa experiência de interrogações, ser “com”, devir o que se contempla.

É contraindo que somos hábitos, mas é pela contemplação que contraímos. Somos contemplações, somos imaginações, somos generalidades, somos pretensões, somos satisfações. Com efeito, o fenômeno da pretensão é somente ainda a contemplação contraente, pela qual afirmamos nosso direito e nossa expectativa sobre o que contraímos, pela qual afirmamos nossa própria satisfação enquanto contemplamos. Não nos contemplamos, mas só existimos contemplando, isto é, contraindo aquilo de que procedemos. A questão de saber se o prazer é uma contração, uma tensão, ou se está sempre ligado a um processo de descontração, não é uma questão bem formulada; serão encontrados elementos de prazer na sucessão ativa das descontrações e das contrações de excitantes. Mas trata-se de uma questão totalmente distinta perguntar por que o prazer não é simplesmente um elemento ou um caso em nossa vida psíquica, mas um *princípio* que rege soberanamente esta vida em todos os casos. O prazer é um princípio, na medida em que ele é a comoção

---

<sup>63</sup> KAFKA, F. **Contemplação/O foguista**. São Paulo, Cia das Letras, 1999, p. 37.

de uma contemplação transbordante que contrai em si mesma os casos de descontração e de contração<sup>64</sup>.

“Eus passivos” são esses nossos “atores-pacientes” – nomenclatura que também faz parte do conjunto de complicações que nos colocam entre a caridade e a força da vida de que falávamos acima. Segundo Deleuze, “são eus passivos porque se confundem com a contemplação de acoplamentos e ressonâncias; sujeitos larvares, porque são o suporte ou o paciente dos dinamismos”<sup>65</sup>.

A supressão da separação entre ator-criador e espectador-receptor, o qual passa a ser convocado em seu desejo de estar no teatro, não é um problema que se restringe a uma acessibilidade material<sup>66</sup>, a investimentos financeiros, mas a uma extensão do acesso à invenção, à criação. É sempre no presente que se criam sentidos: o que se passa, se passa na própria contemplação.

A partir de nossas contemplações, definem-se todos os nossos ritmos, nossas reservas, nossos tempos de reações, os mil entrelaçamentos, os presentes e as fadigas que nos compõem. A regra é que não se pode ir mais depressa que seu próprio presente ou, antes, que seus presentes. Os *signos*, tais como os definimos como *habitus* ou contrações que se remetem umas às outras, pertencem sempre ao presente<sup>67</sup>.

Como algo que se efetua numa intersecção nervosa, sensível, é este teatro, sem ter que recorrer aos sensacionais recursos de “interatividade”, os quais só fazem delegar ao espectador o lugar do horror, tanto pelo aparente prazer da falsa decisão – que se dá apenas a partir e para manter-se no lugar de recepção –, quanto pelo acumamento da exigência de encerrar algo, de torná-lo de novo e para sempre acabado. A própria obra passa a ser um lugar de criação, e os artistas a propõe ao público, como escreve Lygia Clark:

---

<sup>64</sup> DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição** (trad. Luis Orlandi e Roberto Machado), Rio de Janeiro, Graal, 1988, p. 133.

<sup>65</sup> Ibidem, p. 198. Deleuze também aponta que: “O Eu passivo não se define simplesmente pela receptividade, isto é, pela capacidade de ter sensações, mas pela contemplação contraente que constitui o próprio organismo antes de constituir-lhe as sensações.” (p. 140).

<sup>66</sup> Não quero desconsiderar a questão da materialidade do acesso à linguagem teatral, porque ainda temos que lidar com este elemento econômico-cultural que impede a aproximação desta, por vezes, poderosa máquina do teatro à maioria das pessoas, ou seja, pessoas que, se o tiverem, não podem sequer corresponder ao próprio desejo de ir ao teatro.

A verdadeira participação é aberta e nunca poderemos saber o que damos ao espectador-autor. É exatamente por isso que falo num poço onde um som seria tirado de dentro, não por você-poço, mas pelo outro na medida que ele atira sua própria pedra... A minha vivência de defloramento não é bem a sua. Não sou eu que estou sendo deflorada mas sim a proposição. E quando eu [artista] choro esse fenômeno não é porque me sinto tão atingida na minha integridade como pessoa, mas sim porque escangalham tudo e aí tenho que recomeçar a construir de novo o trabalho. Ao contrário, nem ponho as minhas máscaras ou roupas e espero sempre que venha alguém para dar sentido a essa formulação. E quanto mais diversas forem as vivências, *mais aberta é a proposição* e então é mais importante<sup>68</sup>.

Com essa implicação estendida à criação, o teatro – a obra de arte – acontece, para pôr em cena não só a carne dos corpos-matéria dos atores envolvidos, mas a carne de tudo que pode estar vivo à sua volta.

- *DO DIREITO DE SER (d)OBRA* – Que direito de ser obra é esse? Que autorização tão legítima é essa, que cria potência e investe com tanta certeza a experiência viva do teatro destes atores como oferenda artística?

A força dessa obra parece estar, sobretudo, nesta apropriação da vida, do cotidiano vitalizado como possibilidade artística. Uma afetação singela e poderosa do corpo que se move com nada mais do que o corpo que se tem e não se tem todo dia. Isso é matéria plástica viva, encanta.

De alguma forma, recupera-se a função do teatro, de estreitamento e compromisso com a vida, a vida em sua crueldade. Antonin Artaud foi quem trouxe essa conceituação e o projeto do Teatro da Crueldade:

Se o teatro, assim como os sonhos, é sanguinário e desumano, é, muito mais do que isso, por manifestar e ancorar de modo inesquecível em nós a idéia de um conflito eterno e de um espasmo em que a vida é cortada a cada minuto, em que tudo na criação se levanta e se exerce contra nosso estado de seres constituídos, é por perpetuar de um modo concreto e atual as idéias metafísicas de algumas Fábulas cuja própria atrocidade e energia bastam para desmontar a origem e o teor em princípios essenciais.

---

<sup>67</sup> DELEUZE, Gilles. op. cit., p. 138.

<sup>68</sup> FIGUEIREDO, Luciano (org). **Lygia Clark – Hélio Oiticica**: cartas, 1964-74. 2ª. Ed. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1998, pp. 84-5.

Sendo assim, vê-se que, por sua proximidade dos princípios que lhe transferem poeticamente sua energia, essa linguagem nua do teatro, linguagem não [só] virtual, mas real, deve permitir, pela utilização do magnetismo nervoso do homem, a transgressão dos limites da arte e da palavra para realizar ativamente, em termos verdadeiros, uma espécie de criação total, em que não reste ao homem senão retomar o seu lugar entre os sonhos e os acontecimentos<sup>69</sup>.

Essa legitimidade permite aos atores operarem numa linha fina e esticada, com suas feridas e carnes expostas sendo cobertas e encobertas, dobradas, desdobradas e redobradas. Ela se traduz num poder de mutação que pensamos ser o grande trunfo da produção desta população no campo das artes. É como se o alcance, a amplitude de inclinação, de envergadura, de dobra, fosse exponencial em relação a outros dispositivos. De maneira muito precisa, Elizabeth Araújo Lima formula:

Não é por acaso que a arte e os artistas podem ser aliados preciosos 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 de cada um e de seu processo é imprescindível para que se percorra esse trajeto sem desmoronar ou cair em expressões mortíferas do desejo<sup>70</sup>.

Vários momentos no trabalho com a companhia teatral UEINZZ operam o “direito de se dizerem e se desdizerem obra”. Um dia, uma atriz do grupo nos fala: *“Eu vivi muito aquilo que eu estava encenando na peça... agora eu já estou diferente e não quero mais aquilo...”* E agora? A sua cena era tão linda, tão forte... as pessoas saíam retorcidas, tamanha a intensidade que comportava... num corpo que fazia corpo com muitos dos corpos que ali estavam, desejosos por assisti-la. E agora, de nosso lugar de parceiros desta viagem de vida – afinal, nosso ofício clínico nesta companhia teatral não se desfaz, apenas se modula –, é um momento de pausa para aguardar, em

---

<sup>69</sup> ARTAUD, A. **O teatro e seu Duplo**, São Paulo, Ed. Martins Fontes, 1999, p.105. “Do ponto de vista do espírito, a crueldade significa rigor, aplicação e decisão implacáveis, determinação irreversível, absoluta” (p. 118).

<sup>70</sup> LIMA, Elizabeth Maria Freire de Araújo. **Das obras aos procedimentos: ressonâncias entre os campos da Terapia Ocupacional e da Arte**, 2003, 344p. Tese (Doutorado em Psicologia Clínica) – Pontifícia universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2003, p. 28.

suspense, o que só a força sustentadora desta fragilidade que ora põe em xeque a própria obra pode produzir, pode des-d-obrar, em outra força, outra invenção, a nova obra que pretende habitar...

Um outro ator, num dia de espetáculo, deveria enfrentar o Minotauro, ele era Teseu. No entanto, ele fechou-se no camarim, ao lado da máquina de lavar roupa no Teatro Oficina, no escuro, junto de milhares de monstros. Só o Minotauro ficou de fora: ao menos deste, ele parecia estar salvo... Nesta noite, o Minotauro esperou... o escuro e o vazio do palco à sua espera com rastilhos de som tilintando e aguardando Teseu, sua presença tísica, no sentido daquilo que produz consumpção, que define. Ele não apareceu. E a espera foi o cruel acontecimento.

A crueldade é antes de mais nada lúcida, é uma espécie de direção rígida, submissão à necessidade. Não há crueldade sem consciência, sem uma espécie de consciência [...] que dá ao exercício de todo ato de vida sua cor de sangue, sua nuance cruel, pois está claro que a vida é sempre a morte de alguém<sup>71</sup>.

A experiência de uma estética do barroco – esta que queremos fazer atravessar nosso pensamento na clínica – mostra que, face à ameaça de uma polarização, para salvaguardar a vida em sua variação, dispara-se uma proliferação de princípios. Encontra-se uma saída que perfura o que seriam princípios universais, absolutos - o Bem e o Mal. Mas mantém assegurada a existência divina, não suspende a necessidade de uma origem ou causa final, de um traço vertical que acaba por inibir a própria variação para defender um universo *a priori*.

Neste sentido, o barroco se enreda na proliferação de princípios, preenche o vazio pelo excesso e insiste numa harmonização assujeitada, embora promova tensão para permitir uma certa *hybris*:

É isso o Barroco, antes de o mundo perder seus princípios: o esplêndido momento em que alguma coisa se mantém em vez do nada, em que se

---

<sup>71</sup> ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu Duplo**. São Paulo, Martins Fontes, 1999, p. 118.

responde à miséria do mundo com um excesso de princípios, uma *hybris* dos princípios, uma *hybris* própria dos princípios<sup>72</sup>.

A presença desta *hybris* deve ser, sem dúvida, valorizada, porque guarda relação com a multiplicidade que nos interessa. No entanto, esta valorização não pode se dar sem uma certa suspeição. Ainda que por excesso e desmesura, o barroco assegura um funcionamento por princípios, por causas e finalidades, impedindo a explosão de mundos, as divergências e a variação infinita do infinito que advém com o neo-barroco.

Segundo Deleuze, Espinosa critica esta necessidade de salvaguardar uma tripla ilusão: ilusão das causas finais ou da finalidade, dos decretos livres ou da liberdade, e ilusão teológica.

Como a consciência acalma sua angústia? Como pode Adão imaginar-se feliz e perfeito? Por meio de uma tripla ilusão. Considerando que a consciência recolhe apenas efeitos, ela vai suprir a sua ignorância invertendo a ordem das coisas, tomando os efeitos pelas causas (*ilusão das causas finais*): o efeito de um corpo sobre o nosso, ela vai convertê-la em causa final da ação do corpo exterior; e fará da idéia desse efeito a causa final de suas próprias ações. Desde esse momento, tomar-se à a si própria por causa primeira e invocará o seu poder sobre o corpo (*ilusão dos decretos livres*). Nos casos em que a consciência não pode mais imaginar-se causa primeira, nem organizadora dos fins, invoca um Deus dotado de entendimento e de vontade, operando por causas finais ou decretos livres, para preparar para o homem um mundo na medida de sua glória e de seus castigos (*ilusão teológica*)<sup>73</sup>.

A adoção de uma postura de inclusão, de dobra no acontecimento, permite-nos fugir a esta tríplice ilusão, prescindir da proliferação de princípios e manter relação com os efeitos fora de uma causalidade. Fixamo-nos num único princípio, o princípio da vida em sua *afirmação diferencial*<sup>74</sup>. Na companhia teatral Ueinz, é neste esforço que a clínica justapõe-se ao acontecimento das vidas dos atores, em suas condições não-justificáveis, imponderáveis,

---

<sup>72</sup> DELEUZE, Gilles. **A dobra: Leibniz e o Barroco** (trad. Luís B. L. Orlandi). Campinas, Papirus, 1991, p. 118.

<sup>73</sup> DELEUZE, Gilles. **Espinosa – Filosofia Prática** (trad. Daniel Lins e Fabien Pascal Lins). São Paulo, Editora Escuta, 2002, p. 26.

<sup>74</sup> A “afirmação diferencial” é tematizada por Deleuze em **Nietzsche e a Filosofia** (trad. Antonio M. Magalhães). Porto, RÊS-Editora, s/d. “Afirma-se o acaso e a necessidade do acaso; o devir e o ser do devir; o múltiplo e o uno do múltiplo. A afirmação desdobra-se, depois reduplica-se, elevada à sua mais alta potência. A diferença reflete-se e repete-se ou reproduz-se. [...] A leveza do que afirma contra o peso do negativo; os jogos da vontade de poder contra o trabalho da dialética; a afirmação da afirmação contra a famosa negação da negação” (p. 292).

imprevisíveis. Esta justaposição é que nos permite deixar suas vidas acontecerem e experimentar com eles a zona de indiscernibilidade na qual se encontram.

Podemos, com efeito, considerar que estamos ocupando uma posição neo-barroca, de harmonizações fugidias, descontínuas, precárias. Prescindimos da criação de princípios e aliamo-nos ao princípio único de *afirmação diferencial*, que comporta o excesso, o desencadeamento intempestivo do excedente, da desmedida, mas que investe na potência de criação e desinveste suas linhas de aniquilamento, de destruição pura e simples.

Na clínica, com a utilização deste princípio de afirmação diferencial da vida, menos como um princípio e mais como uma ética, liberamo-nos da atuação apriorística, de pré-determinações. Como afirma Deleuze, “As noções de importância, de necessidade, de interesse são mil vezes mais determinantes que a noção de verdade”<sup>75</sup>. É uma abertura para a passagem, para o acontecimento, no encontro com as singularidades que emergem da população que atendemos. Nesta ética, estamos disponíveis para “colocar em órbita” estas singularidades, tomá-las em movimento, em variação contínua para que haja criação.

Do método barroco, guardamos alguma relação no que concerne ao interesse no cuidado com a *hybris*, com a multiplicidade. Para tanto, é necessário que se altere a idéia da proliferação, que não é mais de princípios, mas de “intercessores”. Cada um em seu próprio movimento se contagia e captura os movimentos adjacentes para a obra da sua vida, que vai ser matéria para a obra de outras vidas, tal como desenvolvido por Deleuze:

O essencial são os intercessores. A criação são os intercessores. Sem eles não há obra. Podem ser pessoas – para um filósofo, artistas ou cientistas; para um cientista, filósofos ou artistas – mas também coisas, plantas, até animais [...] Fictícios ou reais, animados ou inanimados, é preciso fabricar seus próprios intercessores. É uma série. Se não formamos uma série, mesmo que completamente imaginária, estamos perdidos. Eu preciso de meus

---

<sup>75</sup> DELEUZE, Gilles. **Conversações** (trad. Peter Pál Pelbart). Rio de Janeiro, Editora 34, 1992, p. 162.

intercessores para me exprimir, e eles jamais se exprimiriam sem mim: sempre se trabalha em vários, mesmo quando isso não se vê<sup>76</sup>.

No caso da companhia teatral, bem como no de outros trabalhos que se dão nesta interface arte-clínica, não se trata de uma produção artística que dependa das condições técnicas como pressupostos, como se fossem suficientes de antemão e garantissem alguma obra, alguma vida. Trata-se de uma produção que, na medida em que exerce sua potência de criação, tem necessidade das condições técnicas que, longe de qualquer princípio, constituem-se como importantes intercessores.

- *PERCURSOS POSSÍVEIS* – Neste campo de tangência entre a arte e a clínica, interessa pensar uma trajetória que problematize o uso das atividades artísticas nas intervenções de tratamento e inclusão social. Produzir questionamentos do modo como a clínica realiza suas conexões com a arte, suas estratégias e suas atitudes. Com isso, objetiva-se potencializar a aliança da clínica com a arte como uma política de criação de novos sentidos, novas saídas. “Trata-se de liberar a vida, lá onde ela é prisioneira, ou tentar fazê-lo num combate incerto”<sup>77</sup>.

Perseguimos a idéia, muito predominante no plano das sensações, de um barroco na clínica, o que chamaremos de uma *clínica barroca*. Embora o barroco seja um importante intercessor, interessa-nos vitalizar, com estes questionamentos, a própria clínica. A interferência do barroco se dá pelo modo de travar relações em favor da variação (apesar de que, como assinalado anteriormente, nosso procedimento tangencie mais um neo-barroco) para pensar estratégias de acionamento da vida.

---

<sup>76</sup> Idem, p. 156.

<sup>77</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** (trad. Bento Prado Jr. E Alonso Muñoz), Rio de Janeiro, Ed. 34, 1992, p. 222.

O barroco, em sua insistência em salvaguardar a teologia, na expectativa de ter o mundo salvaguardado por Deus de sua explosão, tenta obliterar um movimento que não cessa de alastrar-se, de tremular:

Mais perto de nós, foi preciso que a Razão humana desmoronasse como último refúgio dos princípios, o refúgio kantiano: ela morre de “neurose”. Mas, ainda antes, fora preciso o episódio psicótico, a crise e o desmoronamento de toda a Razão teológica. É aí que o Barroco toma posição: haveria, pergunta-se, um meio de salvar o ideal teológico num momento em que ele é combatido em toda a parte, num momento em que o mundo não pára de acumular suas “provas” contra ele, violências e misérias, momento em que logo a terra tremerá...? A solução barroca é a seguinte: os princípios serão multiplicados; um princípio será sempre tirado da manga e, assim, o seu uso será mudado. Já não se perguntará pelo objeto que possa vir a ser dado e que venha a corresponder a tal princípio luminoso, mas pelo princípio oculto que responda a tal objeto dado, isto é, a tal ou qual “caso perplexo”. Far-se-á um uso reflexivo dos princípios como tais; dado o caso, inventar-se-á o princípio: é uma transformação do Direito em Jurisprudência universal. São as núpcias do conceito e da singularidade<sup>78</sup>.

É claro que estas núpcias são produtivas. No entanto, não é possível esperar que seja uma união permanente, e que se insista pela Jurisprudência numa eternização desta contigüidade, criando infinitos princípios para assegurá-la, como um ideal. A bifurcação deve se dar porque a vida não pode sucumbir a uma estabilização perene, idealizada, transcendentalizando-se.

As singularidades não podem conectar-se de modo imutável com nenhum elemento do mundo, sejam coisas, pessoas, histórias, animais ou conceitos. Para qualquer destes elementos, neste caso, vale a afirmação de Félix Guattari de que “o conceito não é, então, aqui uma entidade fechada sobre si mesma, mas a encarnação maquínica abstrata da alteridade em seu ponto extremo de precariedade, a marca indelével que tudo, nesse mundo, pode sempre disjuntar”<sup>79</sup>.

A clínica que estamos colocando em questão deve atentar para os riscos de um posicionamento entre a produção de sínteses disjuntivas, transitórias,

---

<sup>78</sup> DELEUZE, Gilles. **A dobra: Leibniz e o Barroco** (trad. Luís B. L. Orlandi). Campinas, Papirus, 1991, p. 117.

<sup>79</sup> GUATTARI, Félix. **Caosmose – um novo paradigma estético** (trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão). São Paulo, Editora 34, 1992, p. 94.

necessárias ao movimento da vida, e a produção de sínteses ideais, de pressupostos, buscando estabilizações, casamentos eternos.

No enlace da clínica com a arte, estes riscos podem se intensificar, caso esta união se dê na busca de constelações definitivas, códigos majoritários, estatutos de prestígio acomodados socialmente. São exemplares desse risco os casos em que se suprime a conjunção “e”. Neles, por não se suportar a diferença e buscar-se suprimi-la na consolidação dos termos, efetua-se uma solidificação e se obstruem os poros, as pausas, as intersecções produtivas da distância entre arte “e” clínica.

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 levados ainda os sujeitos que praticam suas ações e intervenções.

A conjunção, este espaço, esta distância, o emprego de um conector – “e” –, também não é garantia de arejamento. Como nos alerta Suely Rolnik, mesmo na fronteira, o trabalho pode neutralizar a força dos dois campos, e confiná-los como depositários do “mal-estar provocado pela disparidade entre o transhumano e o humano”<sup>80</sup>.

Daí a importância de mantermo-nos atentos, problematizando nossas ações e distinguindo nossas conexões, nossas preensões e nossas capturas de nossos enclausuramentos, nossos fechamentos, nossos encerramentos, nossos sufocamentos. A pretensão, ainda nas palavras de Suely Rolnik,

[...] ao colocar-se na fronteira entre a arte e a clínica não é a de reiterar esta separação; ao contrário, ela tem um sentido estratégico de manutenção da tensão provocada pela disparidade entre o humano e o transumano nestes dois campos, de modo a ativar sua potência disruptora. Juntar criação e intervenção, ou em outras palavras juntar estética e eficácia, é condição para

---

<sup>80</sup> ROLNIK, Suely, aula proferida em setembro de 1995, São Paulo, PUC-SP, p. 3 (xerox).

que se possa desgrudar de figuras do sujeito na clínica e de figuras de objeto na arte, de modo a produzir uma subjetividade heterogenética, viabilizar construções da existência como obra de arte<sup>81</sup>.

O modo de interessar-se por estes campos se altera e o estatuto do que é e do que não é arte passa a não ter mais importância do que os encontros que decorrem do acontecimento em questão. Tanto a arte quanto a clínica podem potencializar-se, vitalizar-se no sentido de poderem se efetuar, tanto como campos de criação quanto de intervenção no real. Como afirma Elizabeth Araújo Lima:

Dar mais valor à designação de arte ou não arte do que ao processo de experimentação que produziu uma obra, mesmo que precária e efêmera, seria limitar a sensação ao campo da opinião de um espectador (mais ou menos autorizado) [...]

Por isso, se por um lado, nos interessamos por pensar a relação da recepção com a obra, os sentidos que se depositou nelas, por outro interessou-nos pensar, para além da opinião, o plano de composição que foi possível criar, a consistência que foi possível ganhar através da manipulação de uma matéria de expressão, e os agenciamentos que foram produzidos a partir daí. Enfim, pensar as relações que se pode estabelecer entre a criação, a produção de uma certa saúde e a invenção de uma forma de enfrentamento da doença, da solidão e do isolamento<sup>82</sup>.

Acessando este vetor artístico, a clínica pode intervir na realidade, visando à “desobstrução da dimensão estética na subjetividade”. Isto tornaria “a clínica indissociável da crítica, enquanto reativação da força que problematiza e transforma a realidade, possibilidade aberta de invenção de devires”<sup>83</sup>.

Na clínica, em especial a que trabalha com dispositivos grupais - com atividades de produção intelectual, artística, laborativa etc -, a materialidade e a imaterialidade do que se fabrica se dá numa zona de indiscernibilidade. Ela

---

<sup>81</sup> Ibidem, p. 4.

<sup>82</sup> LIMA, Elizabeth Maria Freire de Araújo. **Das obras aos procedimentos:** ressonâncias entre os campos da Terapia Ocupacional e da Arte, 2003, 344p. Tese (Doutorado em Psicologia Clínica) – Pontifícia universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2003, p. 308.

<sup>83</sup> ROLNIK, Suely. **Arte cura?** (Conferência proferida na mesa “Arte cura”, no ciclo de debates sobre as exposições *Zuch Tecura e the Prinzhorn Collection: Traces upon the Wonderblock.*), Barcelona, Museu d’Art Contemporani de Barcelona, 2001, pp. 10-1 (do original em português). Posteriormente publicada sob o título “Alteridade e Cultura: arte cura? Lygia Clark no limiar do contemporâneo”. In: BARTUCCI, Giovanna (org.). *Psicanálise, Arte e Estéticas de Subjetivação*, Imago, RJ, 2002; pp.365-382.

deve reiterar a necessidade de habitar fronteiras e manter as conjunções entre os diferentes territórios que se conjugam para sua práxis.

A produção de subjetividade que daí advém não se encerra nas obras (produto), nem em seu fazer (processos), tampouco na intersecção destes supostos dois – mas múltiplos – elementos. Também não se encerram, nas singularidades de seus participantes; ao contrário, nelas se disseminam, pois trata-se da criação de territórios para uma população de “híbridos”:

[...] às vezes artistas pela metade, às vezes psicólogos ou psiquiatras pela metade, às vezes loucos ou doentes pela metade, mas também muito mais que artistas, psiquiatras ou loucos. Eles não fazem a síntese da arte com a clínica ou com a patologia, não apagam a diferença de natureza que há entre esses territórios, mas, pelo contrário, instalam-se na própria diferença<sup>84</sup>.

Pensando que as artes têm um pensamento que pode alterar a experiência sobre o que seja a relação processo-produto na criação, podemos deixá-las efetuar interferências na constituição deste pensamento no território da clínica. Vamos considerar a existência destes elementos (processo, produto, e população atendente e atendida) como momentos distintos ou como parte de um só engendramento: a criação legitimada pela vitalidade (conexão com a vida) que a levou a acontecer. Como enuncia Elizabeth Araújo Lima:

Nesta perspectiva, a arte não é só o produto considerado acabado pelo artista, mas compreende um estado de criação de contínua metamorfose que delinea um percurso feito de formas de caráter precário. Trata-se, portanto, de uma visão que põe em questão o conceito de obra acabada, nos colocando diante de uma realidade em constante metamorfose<sup>85</sup>.

Não pretendemos que esta dissertação dê conta de aprofundar estas questões no universo das artes. Vamos utilizar alguns acontecimentos nas artes (as mudanças de suporte – da tela até alcançar o próprio corpo – e o deslocamento da idéia de materialidade da obra de arte para as

---

<sup>84</sup> LIMA, Elizabeth Maria Freire de Araújo. **Das obras aos procedimentos**: ressonâncias entre os campos da Terapia Ocupacional e da Arte, 2003, 344p. Tese (Doutorado em Psicologia Clínica) – Pontifícia universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2003, p. 38.

<sup>85</sup> *Ibidem*, p. 322.

performances/práticas estéticas) para pensar esta relação processo-produto, fabricação de subjetividades, em alguns acontecimentos clínicos e artísticos.

[...] se a arte moderna não representa o mundo a partir de uma forma que lhe é transcendente, mas, em lugar disso, decifra e atualiza os devires do mundo a partir das sensações e o faz na própria imanência da matéria, já o artista contemporâneo amplia o trabalho com a matéria do mundo, indo além não só dos materiais tradicionalmente elaborados pela arte, mas também de seus procedimentos (escultura, pintura, desenho, gravura etc.): ele toma a liberdade de explorar os materiais os mais variados que compõem o mundo, e inventar o método apropriado para cada tipo de exploração<sup>86</sup>.

Queremos traçar uma linha que retire dos envolvidos nestes trabalhos - terapeutas e pacientes - qualquer tarefa de criação de um produto consumível e/ou reconhecível pelo mercado de arte. Simultaneamente, essa linha favorece a potencialização dos acontecimentos permeados pela proposição de contato com o mundo e suas coisas. Um aprendizado e uma invenção de modos para este contato, obtidos por meio da aproximação com a força de invenção das artes nos atendimentos clínicos. Na medida em que o foco da clínica se volta a estes estados de arte é que podem surgir objetos, obras materiais, inclusive de arte...

Podemos considerar este encontro da clínica com a arte como potente disparador, antes de qualquer objeto, de modos de fazer da vida uma obra de arte, porque “é evidente que a arte não detém o monopólio da criação, mas ela leva ao ponto extremo uma capacidade de invenção de coordenadas mutantes, de engendramento de qualidades de ser inéditas, jamais vistas, jamais pensadas”<sup>87</sup>.

Porque a arte se acopla aos corpos, uma clínica que se propõe a trabalhar em interface com esse campo pode estar a serviço de agenciar esses

---

<sup>86</sup> ROLNIK, Suely. **Arte cura?** (Conferência proferida na mesa “Arte cura”, no ciclo de debates sobre as exposições *Zuch Tecura e the Prinzhorn Collection: Traces upon the Wonderblock.*), Barcelona, Museu d’Art Contemporani de Barcelona, 2001, p. 4. (do original em português). Posteriormente publicado sob o título “Alteridade e Cultura: arte cura? Lygia Clark no limiar do contemporâneo”. In: BARTUCCI, Giovanna (org.). *Psicanálise, Arte e Estéticas de Subjetivação*, Imago, RJ, 2002; pp.365-382.

<sup>87</sup> GUATTARI, Félix. **Caosmose – um novo paradigma estético** (trad. Ana Lúcia de Oliveira Leão e Lúcia Cláudia Leão), São Paulo, Ed. 34, 1992, p. 135.

acoplamentos, interceder com eles num compromisso ético de criar mais exterioridade. Interceder criando distância e intensificando marcas, mas também deixando que algumas sumam. É assim que são potencializados os corpos implicados neste encontro da clínica com a arte – terapeutas, artistas e pacientes – em suas possibilidades de acoplar-se, ousar dizer, em seus devires<sup>88</sup>.

Sem isentar-se da avaliação dos riscos e perigos, uma seletividade das afecções é necessária. Tal seletividade é entendida como uma verificação do que convém e do que não convém em matéria de encontros. Do que aumenta e do que diminui a potência de agir, como em Espinosa, estabelecendo como critério a própria vida.

E como as afecções não são separáveis de um movimento pelo qual nos fazem passar a uma perfeição maior ou menor (alegria e tristeza), conforme a coisa encontrada se componha conosco, ou, ao contrário, tenda a decompor-nos, a consciência emerge como o sentimento contínuo de uma tal passagem, do mais ao menos, do menos ao mais [...], em função dos outros corpos ou das outras matérias. O objeto que convém à minha natureza determina-me a formar uma totalidade superior que nos inclui, a ele e a mim. Aquilo que não me convém compromete a minha coesão e tende a dividir-me em subconjuntos que, em última instância, entram em relações inconciliáveis com minha relação constitutiva (*morte*)<sup>89</sup>.

Um desses riscos estaria na exigência de produções que se estabeleçam numa forma de reconhecimento do socialmente aceito. Produções que garantam a tão sonhada “inclusão social”, muitas vezes criando espécies de “vitrines de inclusão”. Nelas, o fundamental é garantir a visibilidade do que se faz, deixando

---

<sup>88</sup> Esta idéia de “devir” está conectada ao que formularam Deleuze e Guattari: “todos os devires são moleculares. É que devir não é imitar algo ou alguém, identificar-se com ele. Tampouco é proporcionar relações formais. Nenhuma dessas duas figuras de analogia convém ao devir, nem a imitação de um sujeito, nem a proporcionalidade de uma forma. Devir é, a partir das formas que se tem, do sujeito que se é, dos órgãos, ou das funções que se preenche, extrair partículas, entre as quais instauramos relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, as mais próximas daquilo que estamos em via de nos tornarmos. É nesse sentido que o devir é o processo do desejo. Esse princípio de proximidade ou de aproximação é inteiramente particular, e não reintroduz analogia alguma. Ele indica o mais rigorosamente possível uma zona de vizinhança ou de co-presença de uma partícula, o movimento que toma toda partícula quando entra nessa zona.” (DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia. vol 4** (trad. Suely Rolnik) Rio de Janeiro, Ed. 34, 1997, p. 64).

<sup>89</sup> DELEUZE, G. **Espinosa – Filosofia Prática** (trad. Daniel Lins e Fabien Pascal Lins). São Paulo, Editora Escuta, 2002, p. 27.

se esvair toda ou parte da potência dos encontros – fundamental para o engendramento de novas conexões. Como resultado, apresenta-se uma inclusão por trás do vidro, que evita contato, que se mantém asséptica.

Embora esta pesquisa não se proponha a uma crítica das produções artísticas da contemporaneidade, é importante registrar que, neste campo, e não só no campo clínico ou social, ocorrem trabalhos de inclusão pela via da adequação aos modelos hegemônicos, o que ajusta a “inclusão” a uma espécie de reiteração do Mesmo.

Essa inscrição adaptativa obstrui deflagrações importantes, pensadas já no barroco. Com referência ao pensamento de Leibniz, podemos considerar que elas são produções que se dobram sobre si mesmas, que não atualizam parte do mundo presente nelas, que não respondem à solicitação estético-política de clarear uma porção de mundo.

[...] num sentido mais restrito, num sentido intrínseco, pode-se dizer que uma mônada, quando chamada a ‘viver’ e, mais ainda, quando chamada à razão, desdobra em si própria essa região do mundo que corresponde a sua zona inclusa iluminada: ela é chamada a “desenvolver todas as suas percepções”, sendo essa sua tarefa. Ora, nesse momento há uma infinidade de mônadas que ainda não foram chamadas e que permanecem dobradas, há uma infinidade de outras que recaíram ou que recaem na noite, redobradas sobre si mesmas, e há uma infinidade de outras que se condenaram endurecidas numa só dobra que jamais desfarão. É graças a estas três involuções que uma alma-mônada pode, durante sua vida racional, amplificar e aprofundar a região que ela desdobra, levá-la ao mais alto grau de evolução, de desenvolvimento, de distinção, de reflexão: um progresso infinito da consciência, que ultrapassa as variações estatísticas...<sup>90</sup>

Desertando as relações com a evolução e o progresso apontadas nesta citação, indagamos sobre quais mecanismos podem emergir a partir de um desenho do contemporâneo que apresenta ocorrências paralíticas, que apostam no virtuosismo técnico em todos os setores da vida, inclusive na clínica, e ali se encerram, redobrados, recaídos e satisfeitos no apaziguamento.

---

<sup>90</sup> DELEUZE, Gilles. **A dobra: Leibniz e o Barroco** (trad. Luís B. L. Orlandi). Campinas, Papirus, 1991, p. 129.

Quais estratégias de “clareamento” (isto é, de intensificação das diferenças) do mundo podem se fortalecer, sem que se obriguem a responder numa imediata forma acabada? Estratégias de sustentação do precário, que guardem hesitações. Algo que sobreviva ao paradoxo do corpo contemporâneo, no qual “a febre da velocidade cria liberdades novas, mas fabrica agonias singulares”<sup>91</sup>.

Empregamos estratégias que tenham por função contribuir para o tensionamento destes projetos-vitrine; convocamos superfícies de contato e contrato, estendendo e conferindo outros usos ao poder de contratualidade de populações em situações de colapso e risco, construindo territórios de conexões com maior aderência, maior valência<sup>92</sup>.

Em nossa perspectiva, a inclinação é a de promover a inclusão num processo político complexo, no qual a necessidade de retirar o sujeito das condições em que parece estar confinado (a delinquência, as drogas, a loucura, a miséria social...) sejam consideradas, mas não como finalidades *a priori*. Há de se construir sentidos, inclusive com estas condições, para manter aberta a possibilidade de que se prossiga numa travessia, não impedindo o nomadismo de certas subjetividades...<sup>93</sup>

É preciso abrir a possibilidade de acompanhar travessias – inclusive as que prescindem de deslocamentos no espaço material –, oferecendo uma proximidade que coloque em evidência as insurgências de processos de singularização, em detrimento de intervenções que tenham pré-determinadas as condições que o outro deve habitar. Estas são ora afastadas porque pressupõem adaptações e adequações homogeneizadoras, com aspecto de novidade.

---

<sup>91</sup> SANT'ANNA, Denise Bernuzzi. **Corpos de Passagem – ensaios sobre a subjetividade contemporânea**, São Paulo, Ed. Estação Liberdade, 2001, p. 14.

<sup>92</sup> Valência: da química, potência de conexão dos átomos.

“Une seconde interprétation doit être rejetée, qui confondrait les niveaux de sensation, c'est-à-dire les **valences** de la sensation, avec une ambivalence du sentiment” (DELEUZE, G. Francis Bacon: **Logique de la Sensation, Paris, Éditions de la Différence**, 4<sup>ª</sup> ed., 1996, p. 29).

<sup>93</sup> Idéias retiradas da arguição da Profa. Dra. Glória Diógenes na Defesa de Tese de Maria Cristina Vicentin, “A vida em rebelião”, PUC, São Paulo, 10 de maio de 2002.

Inclusivas, estas instituições e serviços comportam-se como instituições-tentáculos, que se instalam nos interstícios do espaço social com a promessa de oferecer saídas e acabam se fixando como lugares de referência, no sentido das estratégias de padronização, de criação de modelos. Produz-se uma clausura da fluidez pelas próprias instituições, que advém de um processo político menos evidente e mais sorrateiro.

No entanto, alguns projetos sociais, desenvolvidos atualmente junto às chamadas populações em situação de risco, encontram saídas para evitar o achatamento das populações atendidas. Estes projetos não negligenciam nem glamorizam os vetores de violência e morte que encontram nas condições destas populações, mas investem em seus vetores de criação.

Não carregando pressupostos modelizadores, buscam sustentar-se no princípio único da *afirmação diferencial* e apreender nas dobras, e se desdobrar com o mundo que ali está para apresentar-se. De outro modo, diz Deleuze, acompanhando o pensamento de Leibniz:

Dizer que percebemos sempre nas dobras significa que apreendemos figuras sem objeto, apreendemos através da poeira sem objeto que as próprias figuras soerguem do fundo, poeira que torna a cair deixando as figuras um momento à vista. Vejo a dobra das coisas através da poeira que elas levantam e cujas dobras afastam<sup>94</sup>.

- *TRAJETÓRIAS INSTALADAS NO MUNDO* – Para criar pequenas imagens, borradas e tracejadas, que permitam tocar levemente esta metaestabilidade, esta linha vertiginosa que recorre, por vezes, à loucura para sustentar sua força, vamos invocar, de maneira bastante pontual, o percurso de quatro artistas. Além deles, outros artistas vão surgir em momentos distintos da dissertação. A eleição destes quatro que apareceram a seguir se deu de uma forma um tanto aleatória (porque poderiam ter sido outros), na medida em que

---

<sup>94</sup> DELEUZE, Gilles. **A dobra: Leibniz e o Barroco** (trad. Luís B. L. Orlandi), 2ed. Campinas - SP, Papirus, 1991, p.159.

cruzaram o percurso desta pesquisa e mostraram algumas ressonâncias por suas poéticas radicalmente ligadas a intervenções com o corpo orgânico.

Interessa-nos aqui o que em suas obras/formas de vida há de esforço explícito (que talvez seja uma modulação mais no visível, necessária neste momento da dissertação) para retomar a dimensão do sofrimento como inerente à vida e retirá-lo do cárcere das patologias.

Como formulou David Lapoujade: “Sofrer é a *condição primeira do corpo*. Sofrer é a condição de estar *exposto ao fora*. Um corpo sofre de sua exposição à novidade do fora, ou seja, ele sofre de ser afetado”<sup>95</sup>.

Ao ativar esta perspectiva do sofrimento conectado à vida e às suas afecções, a intervenção clínica é levada a potencializar o poder da vida, mais do que a buscar qualquer controle sobre ela (evitar a dor, o sofrimento...). Neste sentido, a doença seria um aprisionamento da vida, o enclausuramento de seus modos de perceber, de sentir, de afetar-se... Consideramos, a partir deste quadro, as afecções que provocam tristeza, mas também as que, para produzir alegria, devem suportar o estranhamento, a dor da ruptura com as formas estabilizadas.

Quatro artistas, quatro formas de perfurar este claustro, de acessar a vida, de vitalizar-se. Formas bastante paradoxais, que como a clínica que estamos pensando, podem produzir, na ânsia pela vida, tanto estados de comiseração, pesar, compadecimento, desespero e piedade, quanto de intensidade, força, crueldade e potência de estar vivo. São vidas que excedem e proliferam em obras vivas, elas guardam no contemporâneo alguma relação com o campo problemático do barroco.

**Orlan**, suas cirurgias, as oferendas de seu corpo: beijos, santidade, sudários, metamorfoses. Quantos corpos possíveis em um corpo... A respeito de uma de

---

<sup>95</sup> LAPOUJADE, David. O corpo que não agüenta mais (trad. Thiago Seixas Themudo). In: GADELHA, Sylvio e LINS, Daniel. **Nietzsche e Deleuze: que pode o corpo**. Rio de Janeiro, Relume Dumará, Fortaleza, Secretaria da Cultura e do Desporto, 2001, p. 86.

suas obras, ela diz que “contrariamente ao desejo do transsexual, eu não desejo uma identidade definida e definitiva, eu sou pelas identidades nômades, moventes, mutantes...”<sup>96</sup>

Em sua autodenominada “arte carnal” (para distinguir da chamada *body art*), ela experimenta estados de alteração na materialidade de seu corpo: tinta nos cabelos, máscaras, cirurgias plásticas, acoplamentos com máquinas, tecidos, objetos, vestimentas...

Com sua arte, Orlan interfere diretamente na carne do corpo e busca, não a dor (à qual ela refere como um “preço a pagar”: sensações desagradáveis de picadas de anestesia, por exemplo), mas criar no corpo um território para a invenção de novos discursos, enquanto uma possibilidade e até mesmo uma convocação da contemporaneidade: “a carne se faz verbo” (invertendo a consígnia cristã)<sup>97</sup>.

Menos o horror do espetáculo, mais a crueldade para fazer resistir a vida, é assim que Christine Buci-Glucksmann lê a obra da artista:

Orlan traçou uma via onde a reivindicação não é mais sacrificial, mas se direciona ao exercício de uma liberdade povoada de afirmações do desejo, do jogo, do gozo e de efeitos de espelho onde uma sociedade se percebe mais transgressiva do que ela pensa ser, mais silenciosamente livre do que ela se sabe<sup>98</sup>.

**Bob Flanagan**, suas violentas tentativas de mediar a dor do corpo orgânico e a necessidade de prazer.

---

<sup>96</sup> ORLAN. **Ceci est mon corps... Ceci est mon logiciel...** (Conferência oferecida em várias universidades, galerias e museus da América Latina, Canadá, EUA e Europa obtida através de solicitação por e-mail: ), p. 15 (impresso). Tradução livre do trecho: “Mais contrairement au désir du transsexuel, je ne désire pas une identité définie et définitive, je suis pour les identités nomades, multiples, mouvantes, mutantes...”

<sup>97</sup> ORLAN, “**Manifeste de l’art charnel**” (documento do ateliê da artista obtido através de solicitação por e-mail: ) “L’Art Charnel juge anachronique et ridicule le fameux ‘tu accoucheras dans la douleur’, comme Artaud il veut en finir avec le jugement de Dieu ; désormais nous avons la péridurale et de multiples anesthésiants ainsi que les analgésiques, vive la morphine! A bas la douleur!»

<sup>98</sup> Tradução livre do trecho: “Orlan a tracé une route où la revendication n’est plus sacrificielle mais s’adresse à l’exercice d’une liberté peuplée d’affirmations du désir, du jeu, de la jouissance et d’effets de miroir où une société s’aperçoit plus transgressive qu’elle ne pense

Num de seus trabalhos, ele prega seu pênis numa tábua de madeira, numa cerimônia na qual, ao mesmo tempo, “explora e expressa seus desejos sexuais masoquistas e combate sua dor física<sup>99</sup>”.

O artista está inscrito no rol das manifestações da chamada *body art* contemporânea e junto de sua parceira, a fotógrafa Sheree Rose, torna públicos alguns de seus rituais sexuais, bem como as situações de submetimento provocadas por sua doença. Este é o caso da obra “Visiting hours”, em que filma o horário de visita durante uma de suas internações hospitalares.

**Marina Abramovic**, e a exploração da passividade de sua matéria corpo: vagando pelos espaços, obrigando-se a se ver esfregada em outros corpos, submetida à ação de substâncias psicoativas...

Na performance “Balkan Baroque”<sup>100</sup>, a artista passa seis horas sentada sobre uma montanha de mil e quinhentos ossos de boi, limpando e escovando cada um deles, numa espécie de “ritual de passagem” no qual ossos limpos, livres da carne grudada neles, tornam-se disponíveis para acoplar-se a outras matérias...

**Artur Barrio** e a “metáfora” de seus fluxos, opondo-se à *body art* como arte do corpo:

hoje os artistas da body empregam giletes, armas de fogo, anzóis ou o que seja, portanto não vejo a body art como celebração do corpo mas justamente a negação total do próprio, uma regressão; é a negação da vida..... a

---

être, plus silencieusement libre qu'elle ne le sait.” (BUCI-GLUCKSMANN, Christine. **Orlan – triomphe du baroque**. Marseille, Images En Manoeuvres Éditions, 2000, p. 6).

<sup>99</sup> Bob Flanagan nasceu em 1952, em Nova Iorque, e cresceu com uma Fibrose Cística (uma doença genética hereditária, freqüentemente fatal). Ele viveu mais tempo do que outras pessoas com esta doença. A dor física de sua infância sofrida era aliviada principalmente através da masturbação e outras experimentações sexuais, onde dor e prazer estavam inextricavelmente ligadas, resultando em sua longa vida de práticas de masoquismo extremo (informações coletadas no site <<<http://hmv.nin.net/hmv6/flanagan.html>>>. Acesso em 10/09/2002).

<sup>100</sup> JONES, Amelia & WARR, Tracey. **The Artist's Body**. Londres, Phaidon Press Limited, 2000, pp. 112-3.

criança se auto dilacera para que seus pais aflitos a confortem em seus braços.....UFFFFAAAAA  
AAAA.....NO Brasil o corpo ainda sua<sup>101</sup>.

O artista desenvolveu várias instalações e performances com elementos orgânicos (animais mortos, sangue, pó de café, ossos, gorduras...), sempre cuidando da preservação de seus rastros. Esse cuidado corresponde à criação de um território habitável por tantas formas de expressão da loucura e da experimentação.

A trajetória de Barrio sempre esteve interessada em minar as fronteiras entre arte e vida, apostando mais nos processos criativos do que nos resultados formais das obras. Não se trata de negar a forma, mas de condicioná-la ao ato, ao acontecimento artístico, a algo incondicionalmente momentâneo<sup>102</sup>.

Essas imagens, minúsculos trechos da obra/vida desses artistas, nos suscitam questões, aproximações e distanciamentos.

Tratar-se-ia de vidas de corpos em sofrimento e inquietação ou de espetacularizações da dor e do poder de atuá-la como mais uma exposição narcísica?

Por um lado, a restrição no reconhecimento de uma exposição de 'eus' para deleite de outros 'eus', os quais se sentem representados em suas condições idênticas ou em suas diferenças também identitárias. Dessa perspectiva, eles reiteram a integridade e a permanência engessada do corpo orgânico. Por outro lado, ou na dobra daquele mesmo lado, a possibilidade de abertura, de lançar luz.

Estes artistas podem estar sendo convocados desde a exploração e/ou mutilação do corpo orgânico à construção de um corpo sem órgãos. Utilizando

---

<sup>101</sup> BARRIO, Arthur. Caderno Livro, 1978. **Artur Barrio** (catálogo de exposição), São Paulo, Paço das Artes, 2000, p.105.

<sup>102</sup> OSÓRIO, Luiz Camillo. Metáfora dos Fluxos. **Artur Barrio** (catálogo de exposição), São Paulo, Paço das Artes, 2000, p.105.

a própria matéria-corpo para questionar as formatações e alcançar o intensivo, abdicam da exclusividade da força na matéria e nas suas formas possíveis. Neste processo, encontram o invisível, o informe... Artaud bradou essa necessidade, sua convocação como artista, e escreveu:

Se quiserem, podem meter-me numa camisa de força  
mas não existe coisa mais inútil que um órgão.  
Quando tiverem conseguido um corpo sem órgãos,  
então o terão libertado de seus automatismos  
e desenvolvido sua verdadeira liberdade.  
Então poderão ensiná-lo a dançar às avessas  
como no delírio dos bailes populares  
e esse avesso será  
seu verdadeiro lugar<sup>103</sup>.

Atores-esquizo... outras formas de sofrimento... outras matérias de corpos. Esquizo<sup>104</sup> no sentido de obrigatoriamente dispostos e expostos à precariedade e à fragmentação. Novas possibilidades de construção da realidade, inferindo, talvez, mutilações, fissuras, cortes. Proliferação de virtualidades. Cenas de presenças que dilaceram o corpo do espectador e podem transportá-lo a devires, ao intensivo...

Em seus processos de subjetivação, talvez se encontrem sensações e convocações de sentido, de experiências estéticas que conectam, mesmo que por alguns instantes, um coletivo sensível: a platéia imantada àquela presença, àquela “saúde frágil”.

[...] uma frágil saúde irresistível, que 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 impossíveis<sup>105</sup>.

---

<sup>103</sup> ARTAUD, Antonin. Para acabar com o juízo de Deus. **Oeuvres complètes**. Paris, Gallimard, 1976, pp. 161-2.

<sup>104</sup> É importante ressaltar que há uma dimensão de captura na doença mental, que está também colocada como um lugar de enrijecimento, da qual se busca digressões, escapes, fugas, que seriam o espaço deste termo ‘esquizo’, operado de maneira afirmativa...

<sup>105</sup> DELEUZE, Gilles. **Crítica e Clínica** (trad. Peter Pál Pelbart). São Paulo, Editora 34, 1997, p. 14. Ainda neste tema, ver também o capítulo “A gorda saúde dominante” in PELBART, P.P. **A Vertigem por um Fio**. São Paulo, Iluminuras, 2000: “[...] a frágil saúde irresistível, que por não engolir qualquer coisa e não empanturrar-se pode permanecer mais aberta e permeável a muitas coisas com as quais entra em estranhas relações de choque e metamorfose [...]” (p. 67).

Instauramos uma exploração barroca: linhas curvas, formas instáveis, recônditos das dobras que procuram a luz e se dobram novamente em sombra. “No barroco todo muro se ondula e dobra para criar um novo espaço”<sup>106</sup>.

Consideramos a multiplicidade como intrínseca à poética barroca, diferentemente da dialética, do dualismo, das linhas duras, das formas acabadas, do evolucionismo. Uma poética em favor de linhas contorcidas, flexíveis, de gradações, matizes e formas que buscam a continuidade ao infinito no presente. Poesia das dobras. “O barroco inventa a obra infinita ou a operação infinita. O problema é não como findar uma dobra mas como continuá-la, fazê-la atravessar o teto, levá-la ao infinito.”<sup>107</sup>

De um ponto de vista mais formal em relação à produção artística do período barroco, o pesquisador Helmut Hatzfeld faz um “Exame crítico do desenvolvimento das teorias do barroco” e aponta uma das possíveis definições deste movimento estético:

O Barroco, como movimento de massas pesadas, aparece-nos, em geral, como um impulso ascendente, contrastando, no entanto, com a sensação de ser arrastado para baixo. Seu centro nervoso está num desejo ardente de infinito, na sensação de alguma coisa tremenda, poderosa e inconcebível; numa espécie de intoxicação pelo desejo de perder-se nos abismos da eternidade<sup>108</sup>.

Vemos aí que, de sua perspectiva mais formalista, é possível observar a concentração do barroco na criação de sensações de vertigem, e isto interessa à clínica. No entanto, elas estão muito atreladas a um foco de exclusividade traçado verticalmente, em direção à transcendência, ao eterno. Esse aspecto nos convém apenas como matéria crítica de um pensamento que nos permite traçar noções importantes a respeito de nossa insustentabilidade, de nossa premência em recair sobre perspectivas teológicas moralizadoras, de obediência, desobediência, mérito, demérito e culpa, tão caras à nossa cultura e tão impregnadas em nossas ações clínicas.

---

<sup>106</sup> PROENÇA, Graça. **História da Arte**. São Paulo, Ed. Ática, 1997, p. 108.

<sup>107</sup> DELEUZE, Gilles. **A dobra: Leibniz e o Barroco** (trad. Luís B. L. Orlandi). Campinas, Papyrus, 1991, p. 66.

Uma outra leitura, desta vez sobre a produção da arquitetura barroca, cria maiores contrastes para visualizarmos estas questões de que vimos tratando neste pedaço. Esta temática é abordada por Heinrich Wölfflin:

Efeito de massa e movimento são os princípios do estilo barroco. Não procura alcançar a perfeição do corpo arquitetônico, a beleza da “planta”, como diria Wilckelmann, mas o acontecimento, a expressão de determinado movimento num corpo. Ora, do mesmo modo que se amplia a massa e aumenta o peso, intensificam-se os elementos formais; mas não se distribui essa força igualmente por todo o corpo da construção. Muito pelo contrário, o barroco lança toda a força num único ponto, rompe neste ponto com grande exagero, enquanto as outras partes permanecem sufocadas e sem vida. As funções de levantar e sustentar, que antes eram tratadas sem esforço nem precipitação, de uma maneira natural, são agora tratadas com uma espécie de orgia de poder, num esforço apaixonado. A ação, além disso, não é confiada a elementos isolados, mas se comunica a toda a massa, todo o corpo é arrastado nesse ímpeto do movimento<sup>109</sup>.

Uma vez que todo o corpo é arrastado pelo movimento de uma energia depositada num foco exclusivo, dificilmente a matéria, ao romper-se, terá seus fragmentos vitalizados de modo autônomo. Estes, para sobreviverem, deverão subordinar-se a manutenção deste único foco. De outro lado, ao convocar aqueles artistas que, de forma bastante rápida, perfilaram neste texto, pudemos conectar uma sensibilidade tomando formas que proliferam e ativam estes focos em repetição e variação.

Retomando nosso propósito na dissertação, estas poéticas convocam o sofrimento desde formatações que o reconectam à vida, que podem produzir uma “frágil saúde”. No entanto, a prudência se faz necessária nesta incursão contemporânea na dor, para evitar estruturações enrijecidas que desta mesma proposição podem advir, como precisamente escreveu David Lapoujade:

Conservar e redobrar o sofrimento na doença, ou então se tornar insensível, ‘anestésico’. Tornar a vida doente ou desvitalizá-la: eis as alternativas que, nos dois casos, retiram toda potência do corpo e a transferem ao agente, a uma ‘alma’ que não passa, finalmente, de um sintoma dessa doença durável. E

---

<sup>108</sup> HATZFELD, Helmut. **Estudos sobre o Barroco** (trad. Célia Berrettini) 2ed. São Paulo, Editora Perspectiva, 2002, p. 15.

<sup>109</sup> WÖLFFLIN, Heinrich. **Renascença e Barroco** (trad. Mary Amazonas e Plínio Martins Filho). São Paulo, Editora Perspectiva, 2000, pp. 73-4.

freqüentemente as duas se associam; é ao mesmo tempo em que se está doente da vida e insensível a seus próprios sofrimentos. Pior ainda, se fica doente porque não se acede mais a seus próprios sofrimentos. E é justamente este o paradoxo: tornar a vida doente para separá-la do sofrimento. Todo o problema consiste, então, em encontrar uma saúde no sofrimento: ser sensível ao sofrimento do corpo sem adoecer. Parece-me ser a mesma questão em Nietzsche e em Deleuze: que o sofrimento não seja mais uma doença, que ele se torne um meio para a saúde (não-médica) e para a salvação (não-teológica).<sup>110</sup>

- *O CORPO QUE NÃO SE REALIZA* – Da perspectiva de Leibniz, o corpo surge por dever, por uma exigência, por requisição. A alma atualiza o mundo, enquanto o corpo o realiza. Nesse sentido, pode-se dizer que o corpo não se realiza, mas é nele que porções de mundo se realizam, porções presentes, percebidas e atualizadas pelas almas. “A realidade do corpo é a realização dos fenômenos no corpo. O que se realiza é a dobra dos dois andares, o próprio vínculo ou seu substituto”<sup>111</sup>.

Leibniz, segundo Deleuze, fala de uma espécie de “entredobra”, “uma zona de inseparabilidade que faz *dobradiça*, costura”<sup>112</sup>. Esta inseparabilidade pode já ser colocada em questão, pois, como vimos acima, “tudo, nesse mundo, pode sempre disjuntar”. No entanto, persiste o interesse nesta temporária junção, nesta zona provisoriamente inseparável que constitui a dobradiça. Esse corpo não se realiza, não se faz identidade, porque não é o corpo que interessa, e sim o que o atravessa, o afeta, um corpo que só existe na dobra dos acontecimentos, um corpo que “acontece”, um corpo em “devir”.

Quando o corpo insiste na sua presença e na sua corporeidade ou identidade corporal; quando delas não nos podemos livrar, quer na doença, quer nas mil armadilhas das formas do corpo (da dietética à cosmética e à estética), quer nos emblemas do corpo sexuado; quer dizer, quando estamos na plena posse

---

<sup>110</sup> LAPOUJADE, David. O corpo que não agüenta mais (trad. Thiago Seixas Themudo). In: GADELHA, Sylvio; LINS, Daniel. **Nietzsche e Deleuze: que pode o corpo**. Rio de Janeiro, Relume Dumará, Fortaleza, Secretaria da Cultura e do Desporto, 2001, p. 86.

<sup>111</sup> DELEUZE, G. **A dobra: Leibniz e o Barroco** (trad. Luís B. L. Orlandi). Campinas, Papirus, 1991, p. 200. Deleuze fala ainda na continuidade deste trecho que trata-se em Leibniz de uma filosofia “que se interessa mais pelo acontecimento do que pelo fenômeno [...]”.

<sup>112</sup> *Ibidem*. (grifo nosso).

do nosso corpo identitário, então ficamos condenados a habitá-lo e – perversão maior – a amá-lo, talvez<sup>113</sup>.

As paisagens do corpo de loucos, atores, terapeutas e artistas, tal qual apresentamos neste trecho da dissertação, são certos modos de resistir a esta identidade. Modos de viver o que se dá no corpo, as formas passageiras que ele realiza, distintamente de um viver o corpo no sentido de uma suposta integridade, de uma totalidade.

Face ao apresentado, temos os corpos implicados na clínica, resistindo a uma identidade com estratégias na interface com a arte, um território-corpo barroco, que suporta os paradoxos. Uma saúde que não se restringe ao sofrimento, mas o inclui.

O corpo não pode mais suportar certas exposições (tornar-se imperceptível, em Deleuze, participa desses mecanismos de defesa). De certa maneira, reencontramos aqui a resistência ou o embrutecimento que o corpo manifestava contra os mecanismos de adestramento. Mas estes indispensáveis processos de defesa contra o sofrimento devem ser inseparáveis de uma exposição ao sofrimento, que aumenta a potência de agir dos corpos<sup>114</sup>.

Corpos onde o paradoxal possa se fazer resistência. Não oposição. Resistência à subordinação a modelos rígidos de trabalho com quaisquer instrumentos de atividades, de ocupações que acabam por engessar seus participantes em formatações encerradas. Afirmação para preservar na finitude do corpo orgânico a presença do infinito do mundo. Que se possa sempre lançar mão e “ovular”, assim escreve Lygia Clark,

Tomei consciência de que na medida em que quase todos os artistas hoje vomitam a si mesmos em um processo de grande extroversão eu, solitária, engulo cada vez mais em um processo de introversão para depois realizar a ovulação que é miseravelmente dramática, um ovo por vez. Depois é um engolir novamente, um introverter-se quase até a loucura, para colocar um

---

<sup>113</sup> GIL, José. O corpo paradoxal. In: GADELHA, Sylvio e LINS, Daniel. **Nietzsche e Deleuze: que pode o corpo**. Rio de Janeiro, Relume Dumará, Fortaleza, Secretaria da Cultura e do Desporto, 2001, p. 146.

<sup>114</sup> LAPOUJADE, David. O corpo que não agüenta mais. (trad. Thiago Seixas Themudo). In: GADELHA, Sylvio; LINS, Daniel. **Nietzsche e Deleuze: que pode o corpo**. Rio de Janeiro, Relume Dumará, Fortaleza, Secretaria da Cultura e do Desporto, 2001, p. 87.

único ovo que não tem nada de inventado mas sim de engendrado... loucura?  
Não sei. Só sei que minha maneira de atar-me ao mundo é sendo fecundada e  
ovular<sup>115</sup>.

---

<sup>115</sup> CLARK, Lygia. carta a Mário Pedrosa, 22 de maio de 1969 apud BRETT, Guy. Lygia Clark: seis células. In: **Lygia Clark**, Barcelona, Fundação Antoni Tàpies, 1998, p. 18.

## SIMPATIA E EXTENSÃO

*A alma não deve acumular defesas à sua volta. Não deve retirar-se para procurar o céu dentro de si, em êxtases místicos. Não deve clamar por um Deus transcendente, pedindo para ser salva. Deve fazer-se à estrada larga, à medida que a estrada vai se abrindo ao desconhecido, na companhia daqueles cuja alma os leva para junto dela, nada realizando além da viagem, e das obras inerentes à viagem, à longa viagem de uma vida inteira rumo ao desconhecido, através da qual se realiza a alma, nas suas subtis simpatias.*

D.H. Lawrence<sup>116</sup>

*Uma existência com movimentos que raramente deixam-se passar desapercibidos. No limite do quase-impossível de ser regrado em rituais ou disciplinas. Um corpo grande, que ainda cresce, e forte, muito forte. A cada encontro, ele trazia algo em suas mãos. Na verdade, em uma só, ou em suas mão + boca, porque sofria de uma seqüela de paralisia cerebral e de uma seqüela de sistema de saúde, onde nunca pôde ser atendido.*

*Sua multiplicidade aberrante o empurrava de encaminhamento em encaminhamento: deficiência física associada a deficiência mental, corpo de criança em tamanho de adulto, tamanho de adulto em comportamento regredido... Não fala. Grunhe, berra, urra.*

---

<sup>116</sup> LAWRENCE, D. H. **Walt Whitman** (trad. Ana Luísa Faria). Lisboa, Relógio D'Água Editores, 1994, p. 27.

*É meio monstro que às vezes nos aparece, e nos derruba, e se derruba, em seus movimentos impetuosos de quem pouco pôde experimentar as próprias pernas, fortes e mancadas.*

*Ele vinha com seus objetos pendurados e insistia com veemência em pegar outro que encontrava pela frente. Bolsas: ele queria pegá-las, abri-las, colocar o que trazia consigo para dentro delas e retirar o que já havia ali para fora. Tomar as coisas em suas mãos e depositar outras nos continentes alheios. Depois, insistia em carregá-las, e nós, muitas vezes, tivemos embates enormes, violentos até, para que ele pudesse devolver as coisas ao (que julgávamos ser) seus devidos lugares... Tudo isso parecia muito enigmático, e mesmo este relato ainda cheira um pouco a abstração, um certo delírio do pensamento, posto que pouco dizível pelo reduzido recurso das palavras, das nomeações. Quase poesia e quase nada.*

O acompanhamento deste participante tem sido dos mais desafiadores – no sentido do que é aberrante, do que nos impede de normalizar e, mais ainda, de normatizar...

*No ano de 2002, iniciamos um módulo de trabalho com o grupo de adolescentes do PACTO (Programa Permanente de Composições Artísticas e Terapia Ocupacional)<sup>117</sup>, do qual ele fazia parte. Este módulo tinha como ponto de partida a idéia de construir lugares que pudessem ser continentes de objetos-coisas que os próprios adolescentes fossem trazendo para os encontros*

---

<sup>117</sup> Este grupo de adolescentes esteve em atividade de 1998 a 2003 no PACTO que, como apontado na introdução deste trabalho, é parte do núcleo de trabalhos de extensão universitária do Laboratório de Estudos e Pesquisas Arte e Corpo em Terapia Ocupacional do Departamento de Fisioterapia, Fonoaudiologia e Terapia Ocupacional da Faculdade de Medicina da Universidade de São Paulo, coordenado pela Profa. Dra. Eliane Dias de Castro e pela Profa. Dra. Elizabeth Araújo Lima.

*Nossa tentativa era responder às inquietações provocadas por este e pelos outros participantes, cada um deles nos desafiando a inventar propostas e procedimentos singulares. Direcionamo-nos à construção de um método de trabalho que se encontrava nessa linha de tangência entre a arte e a terapia ocupacional a partir de uma vertente da arte contemporânea brasileira. Começamos a pensar numa proposta que pudesse comportar essas experimentações vitais: a construção de continentes nos quais cada um dos integrantes do grupo pudesse carregar seus objetos escolhidos.*

*De início, construímos objetos compostos pela reunião de materiais bem diversificados: redes de arame com latas cortadas e furadas, e sacos plásticos entrelaçados; estruturas de concreto e ferro que ganhavam bases definindo sua posição e eram pintadas com cores fortes, as quais faziam desaparecer o cinza; restos de móveis de madeira acoplados a galhos e atravessados por fios coloridos com folhas amarradas; tábuas remontadas formando casulos...*

*A partir destas experimentações iniciais, passamos a pensar a construção de roupas: objetos que se acoplassem ao corpo de cada um e ao corpo coletivo.*

Este desejo foi erigido com o apoio, principalmente, das obras de Arthur Bispo do Rosário, Hélio Oiticica e Lygia Clark, escolhidos por nós em suas ressonâncias ao desenvolverem um modo de trabalho com a arte que pressupõe um alinhamento rigoroso entre criação artística e produção de vida e subjetividade.

Bispo passou parte de sua vida construindo um mundo com objetos do hospital psiquiátrico onde morava, para preparar o que ele chamava de sua “apresentação ao Juízo de Deus”. Construiu miniaturas; fez várias *assemblages* com séries de objetos: bolas, talheres, botões, bijuterias, botas e congas; bordou inúmeros estandartes com letras, desenhos e nomes; montou

instalações, tais como a cama preparada por ele chamada de “nave”; envolveu centenas de objetos com linha azul retirada dos uniformes do hospital<sup>118</sup>.

Hélio Oiticica teve o elemento experimental presente de maneira preponderante em sua obra, com uma preocupação importante em abrir espaços de invenção ao público com seus projetos. Em sua obra, estão presentes trabalhos de pintura, objetos tridimensionais, arquiteturas ambientais (“ninhos”; “cosmococas”), continentes (“bóides”), artefatos (“parangolés”) para vestir, dançar, carregar, abrigar...<sup>119</sup>

Lygia Clark tinha como objetivo “fazer da obra uma via de acesso ao corpo vibrátil na subjetividade deste outro com quem o artista interagia”<sup>120</sup>. Da sua produção, constam pinturas, objetos tridimensionais e séries de experimentações coletivas a partir de proposições com objetos criados com materiais do cotidiano (tecidos, elástico, jornal, frutas de plástico, sacos cheios de ar com pedras, carretéis de linha etc.), até a sua fase final, na qual estavam presentes as seções de “estruturação do self”. Em sua obra, “a estratégia deslocava o espectador do cenário da arte e lhe abria a possibilidade de estabelecer uma relação com os objetos a partir de seu corpo intensivo, o que teria o poder de destituir tais objetos de sua fetichização e devolver-lhes a vida”<sup>121</sup>.

Trabalhamos com catálogos e com memórias de visitas que alguns participantes tinham feito em exposições de obras destes artistas. As suas produções nos apresentavam uma perspectiva para criarmos um dispositivo de acionamento de novos lugares sociais.

---

<sup>118</sup> FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO/ AGUILLAR, Nelson (org). **Mostra do Redescobrimto**: imagens do inconsciente (livro da exposição). São Paulo, Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000.

<sup>119</sup> FAVARETTO, Celso Fernando. **A invenção de Hélio Oiticica**. 2 ed. São Paulo, Edusp, 2000.

<sup>120</sup> ROLNIK, Suely. Alteridade a céu aberto – O laboratório poético-político de Maurício Dias e Walter Riedweg. In: **Possiblement hablemos de lo mismo**, catálogo da exposição da obra de Maurício Dias e Walter Riedweg. Barcelona, MacBa, Museu d’Art Contemporani de Barcelona, 2003, p. 33 (do original em português).

Apostávamos em efeitos que poderiam se dar em pequenos projetos de vida e saúde, a partir desta experiência. Projetos para os participantes diretamente, mas também para todos em seu entorno que pudessem afetar-se por esta experimentação (familiares, amigos, outros terapeutas, alunos e, quem sabe, alguns espectadores das artes). A condução do grupo poderia seguir na direção de modos particulares de relação com elementos do cotidiano (grupos, pessoas, bichos, coisas) e isto dava maior pertinência ao exercício da concepção de novas ordenações dos materiais que instalávamos paulatinamente, de modo a propor um novo sentido para o olhar da própria vida.

*Pouco a pouco, nos encontros, fomos compondo a conexão do corpo ao fazer. Trabalhávamos com música experimental contemporânea e fazíamos sons com bases de liquidificador, escovas, cabos de vassoura... dançávamos com fitas e tecíamos teias pela sala, lançando e cruzando fios que depois usávamos para tecer roupas... Experimentávamos procissões, embrulhados em jornal, inspirados em algumas proposições destes artistas, um túnel de sacos de lixo e materiais orgânicos, passagens do escuro-fechado às frestas e à luz...*

Nossos estagiários se esforçavam em pesquisar proposições estéticas que pudessem trazer ao grupo. Ainda que pudessem incorrer no risco de serem ilustrações das obras destes artistas, foi esse o modo encontrado para apresentar suas produções. Não gostaríamos que isso fosse uma desculpa, mas estávamos muito limitados na compreensão e, sobretudo, no encontro de saídas para oferecer um trabalho que permitisse que os processos de subjetivação destas pessoas pudessem ser acionados nos melhores encontros. Um dos fatores que nos desafiava neste sentido era que, na ocasião, tínhamos um grupo cujo predomínio era de pessoas com deficiência mental.

---

<sup>121</sup> Ibidem.

*Raramente os participantes chegavam com objetos trazidos de casa, contrariando nossa expectativa inicial, com exceção daquele que foi nossa inspiração disparadora do projeto. Resolvemos sair em busca de objetos que acabaram por nos conduzir ao lixo. Objetos que estavam escapando ao mundo e que podiam retornar, acoplados a outros mundos.*

Nessa trilha, nosso trabalho foi surgindo em ressonância com as formas de esculturas, instalações, *assemblages*, roupas, performances e práticas estéticas dos artistas que nos inspiravam. Produções a partir de materiais diversificados, entre eles alguns retirados ou destinados ao lixo.

Nosso percurso buscava acompanhar os diversos ritmos: o modo de cada um locomover-se pelo espaço. Alguns tinham de ser levados em cadeiras de roda, outros empacavam e demoravam a se convencer a nos acompanhar. Outros saíam correndo e queriam distanciar-se do grupo. Modos também de encantar-se com o próprio caminho, com os objetos que surgiam ou que precisavam ser buscados.

É importante frisar que não se trata de reciclagem, mas sim de um movimento de acoplar-se ao lixo, à matéria excedente no mundo. Fabricávamos lugares para o transbordamento singular que essas pessoas vivem com suas deficiências, loucuras, fome, violência e riscos. Riscos de serem também matéria excedente, lançada ao lixo.

Alguns fuçavam os latões de lixo; outros procuravam nos gramados, pediam as latas e frascos vazios nas lanchonetes. Havia quem aproveitasse os espaços em volta do nosso prédio, onde ocorreram algumas demolições que renderam objetos interessantes como escapamentos, pedaços de concreto e ferro, teclados de computador etc. Outros, ainda, só se agachavam quando pedíamos e pegavam a primeira folhinha ou galho que estivesse ao alcance de suas mãos. Cada um criava ordenações distintas para estes materiais. Nós

apostávamos em que “é sempre sobre uma linha de fuga que se cria, não, é claro, porque se imagina ou se sonha, mas, ao contrário, porque se traça algo real, e compõe-se um plano de consistência. Fugir, mas fugindo, procurar uma arma”<sup>122</sup>.

Chafurdávamos na lama para encontrar estes objetos, fuçávamos os lixos. Encontrávamos “armas” que nos preparavam e, de certa forma, nos obrigavam a inventar novos mundos. Expostos aos encontros, nos desviávamos do exercício criativo regado, previsto, exigente na originalidade, impeditivo da invenção.

O lixo como traição. O atalho, o lugar da dobra que se desdobra, aí mesmo no desvio da idéia politicamente correta de reciclagem. O lixo é que podia, talvez, *nos* reciclar. Nosso ateliê chegou a feder, a juntar mosquitos. Em algum momento, nos assustamos e começamos a limpá-lo um pouco.

Como responsáveis pelo trabalho e pela saúde dos que nele estavam implicados, era necessário lançar mão de uma certa “ciência do lixo”, no sentido de evitar doenças infecciosas (por insetos, cortes, putrefações). De outro lado, também limpávamos para sair um tanto do caos, buscar uma certa “tranqüilidade” no espaço. Nesse sentido, fazíamos uma certa trapaça com a proposta. Deleuze faz uma distinção entre a traição e a trapaça que nos interessa pensar neste trecho. Segundo o autor,

Sempre há traição numa linha de fuga. Não trapacear à maneira de um homem da ordem que prepara seu futuro, mas trair à maneira de um homem simples, que já não tem passado nem futuro. Trai-se as potências fixas que querem nos reter, as potências estabelecidas da terra<sup>123</sup>.

---

<sup>122</sup>DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos** (trad. Eloísa Araújo Ribeiro), São Paulo. Ed. Escuta, 1998, p. 158.

<sup>123</sup> *Ibidem*, p. 53.

Traição e trapaça são acepções que vamos explorar como modos distintos de fugir. Trair tem o sentido de algo mais involuntário, feito por alguém impedido de corresponder às expectativas em pauta. É uma infidelidade passiva, um abandono de crenças. Trapacear, por sua vez, implica uma intenção, um estado mais planejado, instituído, quase uma “traição esperada”, que diverge de um princípio, mas mantém correspondência a ele por negação, e de certo modo ainda faz parte dele.

Neste projeto que estamos relatando, convivemos neste “entre” a trapaça e a traição. Em muitos momentos, estávamos num diálogo com a arte que poderíamos considerar ser uma trapaça, uma tentativa de “enobrecer”, colocar o que é expurgado – a doença, a deficiência – perto do que é requintado - a arte.

Não nos livramos totalmente desse risco, mas conseguimos *trair* quando deixamos escapar, quando “furou” nosso plano de que eles trariam seus universos por meio de objetos que já existiam e que já compunham mundos que supúnhamos nos faltar apenas ao acesso. Esses objetos não vieram, e acabamos por ter de inventá-los.

Achávamos que esses mundos pré-existiam e só precisavam vir numa espécie de democracia (dada por outorgar-lhes o “direito” de trazer suas coisas). Pressupúnhamos que as singularidades estavam dadas, e que precisávamos apenas invocá-las, num processo de descortinamento do que devaneávamos estar numa vida pregressa ou paralela destes sujeitos. Pois bem, estes mundos, tivemos de criá-los.

Fomos convocados a pensar uma produção de subjetividade que se dá em atualizações de virtualidades que não pré-existem, mas se engendram com o próprio acontecimento. São subjetividades em curso, e não unidades indivisíveis, indivíduos finalizados. Trata-se de formas em processo,

metaestáveis, que se configuram temporariamente, criando hábitos ao mesmo tempo em que tendem a deslocamentos, dissoluções, deformidades, migrações a partir dos encontros a que estão submetidas.

*Nós também fomos à Rua Vinte e Cinco de Março<sup>124</sup> e compramos vários tipos de tecidos, linhas, fitas, pedras e miçangas coloridas para compor com os outros materiais. De início, pretendíamos compor com os materiais que, achávamos, eles trariam de casa ou da rua por conta própria. Porém, o acoplamento só aconteceu com o que eles trouxeram do exterior, o fora que conseguimos criar dentro do grupo: o lixo.*

Nossa trajetória com esta proposta foi sempre cheia de perturbações, de sujeiras. É importante registrar que nossas ações cotidianas são também compostas por muitas frustrações. Ressaltar que a clínica não se constitui apenas por manejos bem sucedidos. Queremos apontar outros elementos do processo, antes de recortar um acontecimento em seu momento de “realização satisfatória”, que, mesmo sendo invisível e indizível, ainda está colocado como triunfo nos escritos de dissertação, artigos, teses e livros., como experiências de sucesso.

*Nós passávamos muitos dias ensaiando acontecimentos, experimentando idéias que, aparentemente, não davam em nada, não reverberavam. Ficamos muito tempo, por exemplo, tentando desgrudar o liquidificador da função de liquidificador, até que ele pudesse virar um produtor de som. Na verdade, ele virou isso que queríamos tanto – com a ajuda de vários compositores experimentais em música contemporânea que fomos ouvindo –, mas também virou outra coisa: o objeto mais desejado, como um prêmio, uma vantagem na produção dos ruídos, porque parecia ser, na concepção do grupo, o mais sofisticado em relação aos outros instrumentos, pois “tinha que ligar na tomada”.*

---

<sup>124</sup> Tradicional rua de comércio de tecidos, eletrônicos e quinquilharias em geral do centro da cidade de São Paulo.

*Depois, quando nos aventuramos na confecção das roupas, inspiradas nos parangolés de Hélio Oiticica e nos mantos de Bispo do Rosário, bordamos, colamos, amarramos, costuramos, tecemos, emplastamos... Criamos mundos leves, coloridos com fitas, e outros pesados, de cola e massa de papel...*

Não tínhamos a pretensão de que fossem objetos de arte. Tínhamos, sim, o desejo de também experimentar algumas das séries que levaram estes artistas que agora nos influenciavam a produzir obras-vivas. Artistas portadores de vidas que hoje já podem reconhecer-se pertencendo ao campo das artes... Vidas quase oficializadas, não fosse a força de suas obras para manter a tensão e colocar em xeque as formatações que o sistema de arte tenta, a todo o momento, estabelecer para classificar o que é e o que não é arte. Interessamos também manter tal tensão no que diz respeito às designações do que é ou não é saúde nas vidas-obras das singularidades que participavam desse projeto no PACTO.

*No decorrer dessa manufatura, demoramos muito até encontrar os lugares de criação de cada um. Fazíamos muitas coisas por eles, na tentativa de apaziguar um pouco nossa ansiedade em encontrar uma forma que resultasse em efeitos de produção, um pouco de espetáculo, de êxito visível.*

*A maioria de nossos participantes não falava, ou falava com grande dificuldade. Muitas vezes, nós é que decidíamos e escolhíamos as cores, os materiais. Íamos numa co-autoria à deriva, até que encontrávamos pequenas ilhas, pistas onde sentíamos firme algumas manifestações que pareciam ser pequenos movimentos de apropriação deles.*

*Com um deles (aquele nosso primeiro inspirador), passamos dias tentando inventar 'agulhas' que não trouxessem perigo físico e que realizassem a costura (lápiz, chaves de fenda, pedaços de galho...). Tínhamos satisfação em*

*dizer que ele estava costurando com uma mão só, mas sabíamos que isto era um pouco forjado... Meses depois, conseguimos encontrar um lugar para as coisas que ele, independente de nossa proposta, trazia de casa e para os seus movimentos de rasgar papéis. Começamos a mergulhar esses papéis (às vezes fotos velhas, contas vencidas, pedaços de caderno dos que freqüentam a escola em sua família...) em uma bacia com cola, e jogávamos a pasta formada no pedaço de juta que era a sua roupa em construção, que até então estava toda limpa e colorida com fitas. Isso foi virando uma diversão e uma “lambança” – não era muito fácil suportar aquilo no espaço do ateliê. Depois de tudo lambuzado, deixávamos esta pasta secar sobre a roupa. No encontro seguinte, ele retirava todo o material que não estava firmemente fixado e, assim, esse material retirado era novamente mergulhado em cola e lançado ao tecido da roupa, num trabalho em processo incessante que respondia muito mais às suas necessidades de experimentação do que ao produto final que tínhamos planejado ver para ele: uma roupa coloridinha e limpa que ele teria costurado! Com o fim do processo, ele tinha uma espécie de casco, um tecido recoberto por crostas de papel, fios, fotos, tinta e cola.*

Nesse projeto, tentamos acolher a precariedade e o questionamento dos estatutos tanto da Arte elitizada quanto da Saúde normatizadora, que preconizam os lugares e os modos de desempenhar o fazer. Winnicott fala de uma saúde na qual se inscrevem vários momentos de “desintegração”. De acordo com o autor,

A desintegração, durante o repouso, o relaxamento e o sonho, pode ser admitida pela pessoa saudável, e a dor a ela associada pode ser aceita, especialmente porque o relaxamento [a disponibilidade desarmada] está associado à criatividade, de modo que é a partir do estado *não-integrado* que o impulso criativo aparece e reaparece. As defesas organizadas contra a desintegração roubam uma pré-condição para o impulso criativo e impedem, portanto, uma vida criativa<sup>125</sup>.

---

<sup>125</sup> WINNICOTT, Donald W. **Tudo começa em casa**. São Paulo, Martins Fontes, 1999, p. 12.

Se a terapia ocupacional pode ser um dos lugares privilegiados do olhar para o fazer, talvez pudesse o ser do ponto de vista dos agenciamentos: cola-papel-mão única funcionante. “É isto agenciar: estar no meio, sobre a linha de encontro de um mundo interior e de um mundo exterior...”<sup>126</sup>. Agenciando elementos de séries convergentes e divergentes, tem-se: técnicos, terapeutas ocupacionais ou qualquer outra espécie de clínicos, cuja força está menos no cerceamento dos espaços, e mais na abertura de fendas com os filtros que se fazem necessários para que o lixo, o excesso, a sujeira possam entrar e ser eleitos como lugares de criação.

Contaminados por D. H. Lawrence, Deleuze e Parnet escrevem: “É a simpatia, agenciar [...] Mas a simpatia não é nada, é um corpo a corpo, odiar o que ameaça e infecta a vida, amar lá onde ela prolifera...”<sup>127</sup>. Talvez, neste momento, esta seja uma proposição estética para a terapia ocupacional e outras clínicas: sustentar, no encontro com as artes, a simpatia que detecta e corrobora para que a vida prolifere, ainda que do lixo!

‘Sim ao *pathos*’<sup>128</sup>. Afirmar um *pathos*.

A formação histórica da palavra *simpatia* nos ajuda a evidenciar o sentido com que ora pretendemos utilizá-la. Ela é resultado da prefixação *sún-*, correspondente ao prefixo latino *com-*, com o sentido de “juntamente, do lado de, em favor de”, da palavra grega *pathos*, “estar aberto, estar exposto ou acessível, o que se experimenta (aplicado às paixões e às doenças)”<sup>129</sup>.

A simpatia, trazida à técnica de uma certa clínica que estamos inventando, é um modo de convocar o *pathos*. Simpatia obtida por meio da construção de um

---

<sup>126</sup> DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos** (trad. Eloísa Araújo Ribeiro), São Paulo. Ed. Escuta, 1998, p.66.

<sup>127</sup> Idem, p.67.

<sup>128</sup> Esta foi uma das valiosas sugestões que me foram oferecidas pelo Prof. Luís Orlandi por ocasião de minha qualificação.

procedimento crítico, contemplativo (conforme já trabalhado num outro pedaço desta dissertação<sup>130</sup>), que valide a própria clínica em autoengendramento, em autopoiese.

A simpatia é entendida aqui como um modo de conhecimento, afirmação do conhecimento pático, conforme exemplifica Guattari:

O exemplo mais simples de conhecimento pático nos é dado pela apreensão de um 'clima', o de uma reunião ou de uma festa que apreendemos imediatamente e globalmente e não pelo acúmulo de informações distintas<sup>131</sup>.

O pático diz respeito a fragmentos em conexão, em agenciamento, não somados nem fundidos, mas que exercem forças que ora se acoplam, ora se chocam. Um modo de conhecimento que se dá nos interstícios, nos intervalos de um combate. Prévio a qualquer integridade, mesmo que temporária, "Região do pré", como aponta Pelbart, espaço para uma denominada "relação pática". Num ensaio, articulando o pensamento de vários autores, Pelbart escreve:

O pático diz respeito às sensações primordiais, sentimentos vitais [...]. antes mesmo de um ser-no-mundo, há um Sentir, [...], sem referência ainda a um objeto percebido, numa sensibilidade às cores, sons, etc. O pático, diferentemente do gnosiológico, diz respeito às sensações primitivas, estados vividos mais originários, pré-conceituais.

É nesse nível de todo modo, que o engendramento de uma forma é possível [...] Não é ainda a obra, é antes a 'ausência de obra' (Blanchot), o aberto a partir do qual ela pode engendrar-se, o vazio (que precisamente o esquizofrênico não suporta), o outro (que não existe). Aí é que é preciso um ajuntamento (não de coisas, mas como processo), automovimento do espaço como condição dessa emergência, dessa configuração, dessa ritmação. Não estamos aqui nem no tempo, nem no espaço, nem no 'proto-tempo', nem no 'proto-espaço' – mas no que Maldiney chamou de Ritmo<sup>132</sup>.

---

<sup>129</sup> HOUAISS, Antonio e VILLAR, Mauro Salles. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro, Editora Objetiva 2001.

<sup>130</sup> Ver pedaço: "O Barroco na clínica".

<sup>131</sup> GUATTARI, Félix. **Caosmose – um novo paradigma estético** (trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão). São Paulo, Editora 34, 1992, p. 161.

<sup>132</sup> PELBART, Peter Pál. **A Vertigem por um Fio: políticas da subjetividade contemporânea**. São Paulo, Iluminuras, 2000, p. 148.

Este ajuntamento ao pathos é uma simpatia atenta ao risco, sem deixar de corrê-lo. Uma simpatia tomada como arma para fugir, no sentido de buscar os acontecimentos nos meios, fugir dos pontos de origem e das conclusões.

*Em 2003, visitamos com participantes de um outro grupo de adolescentes do PACTO a exposição COSMOCOCAS –Hélio Oiticica e Neville d'Almeida. Solicitamos, além dos ingressos gratuitos, uma visita-guiada. Eles nos informaram os horários disponíveis de monitores e, pela nossa programação, já tínhamos desistido da monitoria. Mas, ao chegarmos ao prédio da exposição, nos deparamos com uma monitora um tanto ansiosa que, depois soubemos, tinha se preparado muito para receber o grupo “especial” (eles concluíram isso por termos dito, na carta na qual solicitávamos os ingressos e a monitoria, que éramos de um serviço de Terapia Ocupacional). Ela foi disponível e generosa. Aos poucos, fomos percebendo que o esquema que fôra montado para a visita era um privilégio, mas também beirava ao aprisionamento. Os guardas eram solicitados para evitar que outras pessoas entrassem quando estivéssemos nas salas (isso pode até ser um procedimento habitual para qualquer grupo de monitoria, mas não foi o que nos pareceu) e, logo que a monitora começou a falar das obras, percebi que omitia o fato de as linhas serem traçadas com pó de cocaína. Perguntei se elaalaria disso depois e ela, um tanto assustada, perguntou-me se era “adequado”. Respondi que achava “necessário”, já que essa era uma marca importante daquela obra que estávamos visitando. “Cheia de dedos”, muito constrangida, e com grande intervenção minha para tentar impedir que ela atenuasse, ou seja, infantilizasse a linguagem, ela falou sobre a substância, a cocaína.*

*Algumas frases feitas, clichês, foram emitidas pelo grupo: “cocaína é droga”, “droga faz mal”, “tô fora”, “coisa de maloqueiro”. Com isso, pudemos falar tanto dos riscos da dependência e da criminalidade - já um tanto pré-concebidos e trazidos por eles nestas frases -, como também da sensação provocada pelas obras, da vertigem, do “barato”, e relacionamos isso à substância e à passagem que acontecia ali na forma de uma obra de arte.*

*Depois, estávamos saindo da terceira das quatro salas de instalações, quando percebi as pessoas vestindo seus sapatos, como se tudo estivesse terminado. Perguntei sobre a última sala, e ela me disse que pensou em não levá-los, porque havia “sarrafos” perigosos no chão, era muito escuro e o som, muito alto. Imediatamente, lembrei da minha experiência com aquela sala - que eu já tinha visitado num dia anterior -, lembrei-me da sua força, sobretudo do efeito quase alucinógeno que ela tinha me provocado e que me impressionara. Não pude evitar pensar que o impedimento da visita àquela sala era, mais uma vez, uma estratégia de proteção moralizadora.*

*Insisti, e tive que garantir à monitora que, se alguém não se sentisse bem, nós, da equipe de terapeutas, sairíamos com a pessoa e cuidaríamos da situação – mesmo não acreditando que houvesse chances disso acontecer. Ela suportou nos levar e nos divertimos muito, pois era uma sala mais escura e com a música de Jimi Hendrix em um volume bem alto, cheia de redes em que todos puderam se deitar - alguns até tiveram pequenos cochilos. Na despedida, a monitora nos agradeceu a experiência com o grupo, disse que pensou ser muito mais difícil, mais complicado.*

*Pensava no quanto parecíamos estar numa atividade completamente no exterior. Nós enfrentamos algumas mães que não queriam deixá-los “sozinhos”, quer dizer, sem elas, conosco. Fomos de metrô – o que já foi uma experiência e tanto pelas escadas rolantes, plataformas e vagões cheios de gente; caminhamos pelas ruas até chegar à exposição. Mas esse exterior – neste caso, o museu-, como que inevitavelmente, os institucionaliza, no sentido de submetê-los a um imaginário que criativamente lança mão de seu repertório para estabelecer a priori que põem em risco a efetivação da potência da experiência, minimizando-a, estabelecendo respostas imediatas ao estranho que pode estar vindo.*

Reporto-me às ações de inclusão social que levantam a bandeira da igualdade de oportunidades, pautada paradoxalmente na exposição ‘à’ e ‘da’ diferença em blocos rígidos, quero dizer, estabelecida em marcas, estigmas, que circunscrevem um grupo social/diagnóstico. A elas, resta a tarefa de sustentar este lugar do “especial”.

Disto temos: exposição de artista “especial”, grupo de dança “especial”, grupo de teatro “especial”, feira de produtos feitos por pessoas “especiais” etc. Um lugar que margeia o abismo. Por um lado, é possível servir-se dele como um recurso estratégico para a obtenção de fomentos ou privilégios – considerando a organização capitalista que deixa evidente a necessidade de convencimento pelo viés da caridade ou do Bem social vendável na condição de ideologia de mundo. Por outro lado, é quase inevitável a queda no que podemos dizer ser a inclusão tolerante, que mantém a distância do “diferente”, não se contamina, não se mistura.

A própria noção de inclusão pode congelar a produção de algumas subjetividades num suposto lado de fora, aliado dos processos sociais. Neste sentido, ela é o par indissociável da noção de exclusão. Isto porque, para considerar que precisam ser incluídas, supõe-se que elas estão excluídas. Fora, no sentido de serem exteriores, marginais a um certo território estabelecido.

Estas marginalidades ocorrem e não podem ser negligenciadas. No entanto, a díade inclusão-exclusão é complementar, acaba funcionando como uma oposição, em que os termos se reiteram continuamente, inscritos numa certa política das causalidades. Desse modo, podem impedir que as produções de subjetividade se dêem cada vez mais no trânsito entre lugares onde elas já estão instaladas e, nesse sentido, incluídas.

Para uma produção de subjetividade mais próxima da criação, as estratégias a serem investidas são menos as de inclusão e mais as de agenciamento. Embora seja importante, não é suficiente pensar que o espaço suposto de exclusão possa ser uma condição para o encontro e a criação. Excluído, à margem dos territórios de maior contratualidade social, pode-se mais facilmente estar aberto ao Fora, às multiplicidades, embora a marginalidade possa increver-se num “alternativo oficial”, numa potência romântica de supervalorização das margens como “o” lugar dos acontecimentos. Além disso, no reverso de sua possível abertura, na marginalidade, pode-se também mais facilmente buscar fechamentos radicais, clausuras fascistas, linhas de aniquilamento e morte a que devemos estar atentos.

Numa relação mais estreita com o Fora, as multiplicidades aguardam por agenciamentos que não estão dados. Eles podem ser acionados por meio de alguns dispositivos – um deles é a já mencionada “simpatia”<sup>133</sup>. O trânsito nas bordas do fora, de que falávamos anteriormente, poderia ser uma passagem-espaco para a invenção. Nele é que poderia se dar a fabricação de novos mundos, em devir. Por isso, visamos a problematizar a idéia da interioridade estável da inclusão e com isso poder atuar em novas dimensões, em que prevaleçam as suspensões, as interrupções.

Outro aporte que não o da inclusão. Suspensão. Adjacências. Talvez, simpatia mesmo. Esta simpatia, um grande desafio que D.H. Lawrence denunciou ter sido trapaceada por Walt Whitman em sua obra<sup>134</sup>.

---

<sup>133</sup> Adoto aqui a idéia de “simpatia” conforme o uso do termo por D.H. Lawrence no livro **Walt Whitman** (Lisboa, Relógio D’Água Editores, 1994) que pretendo desenvolver na seqüência deste texto.

<sup>134</sup> “Isto não era simpatia. Era fusão e auto-sacrifício. “Carregai o fardo uns dos outros” (...) “O que lhe fizeres a ele, é a mim que o farás.” Se Whitman sentisse verdadeira simpatia, teria dito: “Este escravo negro sofre com a escravidão. Quer libertar-se. A sua alma quer libertá-lo. Tem feridas, mas as feridas são o preço da liberdade. A alma tem um longo caminho a percorrer da escravidão à liberdade. Se puder ajudá-lo, ajudá-lo-ei: não farei minhas as suas feridas e a sua escravidão [...]” (LAWRENCE, D. H. **Walt Whitman** (trad. Ana Luísa Faria). Lisboa, Relógio D’Água Editores, 1994, p. 31).

Vamos tomar emprestada essa crítica, para pensar na simpatia que estamos apresentando como uma proposição estética aos técnicos operadores no campo da clínica e da saúde: “simpatia significa sentir *com* e não sentir *por*”<sup>135</sup>. Por isso, ela implica sair da lógica da salvação e da caridade, romper completamente com a obrigação de amar. Sublinhemos: ruptura com a obrigação, e não com o amor.

E a minha alma envereda pela estrada larga. Cruza-se com as almas que passam, avança na companhia das almas que seguem o mesmo rumo. E, por cada uma, e por todas, tem simpatia. A simpatia do amor, a simpatia do ódio, a simpatia da simples proximidade; todas as subtis simpatias da alma incalculável, desde o ódio mais azedo até o amor apaixonado.

Não sou eu que guio a minha alma até o céu. Eu é que sou guiado pela minha alma ao longo da estrada larga, que todos os homens percorrem. Por conseguinte, tenho que aceitar os seus impulsos mais fundos de amor, ou de ódio, ou de compaixão, ou de desagrado, ou de indiferença<sup>136</sup>.

A simpatia torna-se um modo de alcançar a traição. Dissipar-se dos critérios evolutivos para avaliar qualquer processo de experimentação com deficientes ou outras populações quaisquer. Aliás, afirmar a experimentação, e não a evolução. Expansão, ou melhor, extensão, propagação dos campos de atualização das potências. Quer dizer, detectar quais conexões com outras subjetividades podem ter suas potências efetivadas e validadas, inventadas. E também uma chance de construir outras formas de tratamento, de educação, de trabalho, de produção de vida.

A idéia de clínica barroca, nesta dissertação, vai ao encontro de uma clínica que se opera no acontecimento. De fato, esta expressão surgiu no decorrer da pesquisa e se abriu por experiências clínicas, como as que acabamos de descrever. Entretanto, sabemos que isto que se abre sob este pensamento da clínica barroca não poderá ser esgotado, sequer explorado com grande extensão nesta dissertação.

---

<sup>135</sup> Ibidem, p.30.

<sup>136</sup> Ibidem, p.34.

No barroco de Leibniz, lido por Deleuze, o acontecimento pressupõe a produção em um caos, condicionado à intervenção de um crivo, uma espécie de filtro. Ele se dá numa multiplicidade caótica e detecta os pontos de vistas, as perspectivas que abrem para o surgimento do duplo, do múltiplo.

O acontecimento potencializa a extensão pelo movimento de dobra, redobra e desdobra de virtuais. Talvez seja esta uma chave para proteger-se do pensamento da transcendência: não pressupor a existência de nada além do real, mas acompanhar o que acontece, o que se atualiza no momento da dobra, da redobra ou da desdobra. É preciso estar atento para que, ao colocar luz num lugar, mais do que revelar, interessa produzir algo novo.

Deleuze aponta a extensão como uma das condições para o acontecimento, tanto para Whitehead quanto para Leibniz. De acordo com o autor,

Há extensão quando um elemento se estende sobre os seguintes, de tal maneira que ele é um todo, e os seguintes, suas partes. Tal conexão todo-partes forma uma série infinita que não tem último termo nem limite (se forem negligenciados os limites de nossos sentidos). O acontecimento é uma vibração com uma infinidade de harmônicos, ou de submúltiplos, tal como uma onda sonora, uma onda luminosa, ou mesmo uma parte de espaço cada vez menor ao longo de uma duração cada vez menor. Pois o tempo e o espaço não são limites, mas coordenadas abstratas de todas as séries, elas próprias em extensão: o minuto, o segundo, o décimo de segundo...<sup>137</sup>

Não podemos negligenciar a participação efetiva das denominadas propriedades intrínsecas (timbres, alturas, valores, saturações) como condição também do acontecimento. Os mundos possíveis são criados à medida que passam a transitar efetivamente nas coordenadas espaço e tempo considerando suas variações de intensidade, grau, intensão. Expandem-se pelo campo, podem conectar-se a outros indivíduos, a um material, acoplar materiais, acoplar indivíduos e indivíduos com materiais.

Há de ocorrerem preensões, capturas de elementos do caos intervindo com um crivo. A simpatia poderia ser um procedimento deste crivo. Aquilo que efetiva a potência do que faz a vida proliferar e odeia o que faz minguar a vida. Aquilo que quer estender os mundos possíveis como mundos de plástico, de carne e nervos, de papel, de pasto, de roupas, de monstros. A clínica barroca pode operar nesta direção. Desta crivação, afirma-se uma produção de subjetividade que inclui a dimensão do *pathos* como inerente à vida. Como aponta Guattari:

Essa subjetividade pática, aquém da relação sujeito-objeto, continua, com efeito, se atualizando através de coordenadas energético-espacio-temporais, no mundo da linguagem e de múltiplas mediações; mas o que importa para captar o móvel da produção de subjetividade, é apreender, através dela, a pseudodiscursividade, o desvio da discursividade, que se instaura no fundamento da relação sujeito-objeto, digamos numa pseudomediação subjetiva.

Na raiz de todos os modos de subjetivação, essa subjetividade pática é ocultada na subjetividade racionalista capitalística, que tende a contorná-la sistematicamente<sup>138</sup>.

O autor fala de quanto esta dimensão pática é apartada dos campos discursivos e, no entanto, é nela que se funda toda discursividade, porque é nela que se instaura a criação dos signos. Para a clínica, no encontro com o importante território de invenção da arte, o que mais interessa são os percursos, para além de qualquer princípio de inclusão/exclusão. Interessam os passeios, as parcerias, os movimentos do pensamento, suas indagações, como nesta análise de Eliane Dias de Castro:

Não há respostas simples, sintéticas e objetivas. Não se trata disso. O que é possível é um 'passeio' por este universo. O que se pode apreender é uma fotografia de um determinado momento. Neste universo, transitamos por um pensamento-movimento, associado a um trabalho em desenvolvimento (*working progress*) que apresenta 'matrizes de um pensamento teórico' [...]<sup>139</sup>

---

<sup>137</sup> DELEUZE, Gilles. **A dobra – Leibniz e o barroco** (trad. Luis B. L. Orlandi). Campinas, Ed. Papyrus, 1991, p.133-4.

<sup>138</sup> GUATTARI, Félix. **Caosmose – um novo paradigma estético** (trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão). São Paulo, Editora 34, 1992, p. 38-9.

<sup>139</sup> CASTRO, Eliane Dias de. **Atividades Artísticas e Terapia Ocupacional: construção de linguagens e inclusão social**. 2001, 327p. Tese (Doutorado em Ciências) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001, p.82.

A simpatia, tal qual viemos operando nesta dissertação, é parte do conjunto técnico da clínica que pode permitir retomar esta dimensão de trânsito, de passagens, de intervalos, de parcerias, de existências adjacentes e não sobrepostas.

## MENOR, O TEATRO DO CANTO SEM CANTO RESPIRA

*O esforço por simpatia acompanha a respiração e, conforme a qualidade do esforço a ser produzido, uma emissão preparatória de respiração tornará fácil e espontâneo [singular] esse esforço. Insisto no espontâneo [singular], pois a respiração reacende a vida, atíça-a em substância.*

Artaud<sup>140</sup>

Operar por amputação, por subtração e, simultaneamente, por próteses. Eliminar e/ou neutralizar os elementos de poder que impedem o fluxo dos devires, permitindo que outras virtualidades possam passar, que elementos surpreendentes possam se desenvolver...

É uma idéia e um modo de fazer. Neste caso, a idéia de um modo de fazer teatro pensado por Deleuze a partir dos trabalhos de Carmelo Bene – dramaturgo, ator e diretor [ou melhor, operador] de teatro. Um pensamento, um procedimento para a criação no teatro, que podemos pensar para a vida. Deleuze escreve:

O homem de teatro não é mais autor, ator ou diretor. Ele é um operador. Por operação, devemos entender o movimento de subtração, de amputação, mas já recoberto pelo outro movimento, que faz nascer e proliferar algo inesperado, como numa prótese [...] É um teatro de uma precisão cirúrgica<sup>141</sup>.

---

<sup>140</sup> ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo** (Trad. Teixeira Coelho). São Paulo, Martins Fontes, 1999. p. 155.

<sup>141</sup> DELEUZE, Gilles. Un manifeste de moins. In: BENE, C. & DELEUZE, G. **Superpositions**. Paris – França, Ed. Minuit, 1979, pp. 88-9 (tradução livre do trecho: “L’homme de théâtre n’est plus auteur, acteur, ou metteur en scène. C’est un operateur. Par opération, il faut entendre le mouvement de la soustraction, de l’amputation, mais déjà recouvert par l’autre mouvement, qui fait naître et proliférer quelque chose d’inattendu, comme dans une prothèse [...] C’est un théâtre d’une précision chirurgicale”).

Este procedimento cirúrgico a que se refere Deleuze em “Un manifeste de moins”<sup>142</sup> é a operação de “minoração”, de tornar “menor”.

A trajetória deste procedimento será acompanhada neste pedaço da dissertação, sobretudo para promover uma aproximação entre ele e a clínica. Levar a clínica a um dos questionamentos deste texto de Deleuze, talvez o mais central, que, embora seja enunciado de forma aparentemente opositiva (“contra”), opera no sentido da afirmação diferencial.

Dito de outro modo, este procedimento se destaca por variação contínua daquilo que estabiliza e calcifica, que impede o movimento. Deserta os absolutos que se impõem de forma “maior” e propõe uma outra operação. Com isso, não se está preocupado em negar, mas sim em diferir da operação vigente de “magnificação-normalização”.

Deleuze, aliado a Bene, questiona a possibilidade deste outro tratamento, da “operação cirúrgica” que busca reencontrar, naquilo que serve ao absoluto, uma força de minoração. O autor indaga:

Como ‘minorar’ (termo empregado pelos matemáticos), como impôr um tratamento menor ou de minoração para extrair devires contra a História, vidas contra a cultura, pensamentos contra a doutrina, graças ou desgraças contra o dogma?<sup>143</sup>

Ousáramos acrescentar: como liberar a saúde e a doença da normalização em pressupostos de bem estar e estabilidade, de equilíbrio e ordenação, conforme preconizam os objetivos de uma certa saúde pública hegemônica? Como submetê-las a uma clínica de “minoração” para que sejam liberadas e possam se inscrever em estados provisórios, moventes, não definitivos nem absolutos?

---

<sup>142</sup> DELEUZE, Gilles. Un manifeste de moins. BENE, Carmelo; DELEUZE, Gilles. **Superpositions**. Paris, Ed. Minuit, 1979. Este livro é composto por duas partes, a primeira é o texto “Richard III” de Carmelo Bene (traduzido do italiano para o francês por Jean-Paul Manganaro e Danielle Dubroca), e a segunda parte é composta pelo texto de Deleuze, “Un manifeste de moins”.

<sup>143</sup> Ibidem, p .97 (tradução livre do trecho: “comment <<minorer>> (therme employé par les mathématiciens), comment imposer un traitement mineur ou de minoration, pour dégager des

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. Uma clínica que opere na subjetividade pelo “menor”, que guarde a função de “minorar”, no sentido dado por Deleuze e Guattari, de:

tomar a função política revolucionária, que aciona a potência daquele que está à margem, afastado do convívio com sua frágil comunidade (seja o escritor ou quem quer que esteja conectado nesta sensibilidade) e é por isso colocado mais em condição de exprimir uma outra comunidade potencial, de forjar meios de uma outra consciência, de uma outra sensibilidade<sup>144</sup>.

Esta clínica, procedendo por minoração, seria uma clínica de experimentação, em exercício crítico, inseparável do exercício de criação. Ela seleciona os elementos do poder estabelecido que assujeitam a produção de subjetividade, para então subtraí-los. Ao mesmo tempo, libera a passagem, cria furos que permitem a invenção de formas de exercer a potência da vida.

Carmelo Bene escreve “Richard III”<sup>145</sup> e encontra Shakespeare menor, “é um teatro-experimentação, que comporta mais amor por Shakespeare do que todos os comentários sobre ele”<sup>146</sup>. Bene realiza um ensaio crítico que é, ele mesmo, uma nova peça de teatro. É um teatro crítico no qual a crítica é uma constituição.

---

devenirs contre l'Histoire, des vies contre la culture, des pensées contre la doctrine, des grâces ou disgrâces contre le dogme”).

<sup>144</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka – por uma literatura menor** (trad. Júlio Castañon Guimarães), Rio de Janeiro, Imago Ed., 1977, p. 27. Esta nomenclatura MAIOR – MENOR é desenvolvida por Deleuze e Guattari, com grande extensão neste livro, por meio da idéia de uma literatura menor, que não é uma literatura feita numa língua menor, mas uma literatura feita por uma minoria numa língua maior. Na literatura menor, tudo é político e adquire valor coletivo.

<sup>145</sup> DELEUZE, Gilles. Un manifeste de moins. BENE, Carmelo; DELEUZE, Gilles. **Superpositions**. Paris, Ed. Minuit, 1979, pp. 7-84. Nesta peça, Carmelo Bene subtrai do texto de Shakespeare todos os elementos de poder reais e principescos. Só permanecem Ricardo III e as mulheres. “E Ricardo III, de sua parte, ambiciona menos o poder do que reintroduzir ou reinventar uma máquina de guerra, com o risco de destruir o equilíbrio aparente ou a paz de Estado (aquilo que Shakespeare chama o segredo de Ricardo, o ‘objetivo secreto’)” – pp. 90-1 (tradução livre do trecho “Et Richard III, de son cote, convoite moins le pouvoir qu’il ne veut réintroduire ou réinventer une machine de guerre, quitte à détruire l’équilibre apparent ou la paix de l’Etat (ce que Shakespeare appelle le secret de Richard, le ‘but secret’)”).

<sup>146</sup> Ibidem, p. 89.

Deleuze apresenta este processo como equivalente a “decifrar uma partitura”. Ele nos diz que “a operação crítica completa é aquela que consiste em 1º) suprimir os elementos estáveis, 2º) colocar tudo em variação contínua, 3º) transpor tudo em *menor* (é o papel dos operadores, respondendo à idéia de intervalo <<mais pequeno>>).<sup>147</sup>

A clínica nos obriga a um exercício contínuo de pensar modos de disponibilidade terapêutica que respondam às suas exigências de ser também crítica, de querer-se invenção de sentidos, “autopoiese” e “alopoiese”<sup>148</sup>, política de conexões.

Realizamos, a partir de nossas vivências, uma certa seleção, elegendo os intervalos (e não os pontos de estrangulamento, de conflito) como espaços de acontecimento, de engendramento do novo. Localizamos os pontos menores e criamos furos, cavamos para deixá-los passar e configurar imagens que nos ajudem, pacientes e terapeutas, a pensar.

No fluxo destas imagens-pensamento, uma em especial será destacada: a *cantora decadente*. Uma imagem-relato que vem dar consistência à intensidade<sup>149</sup> deste fluxo, uma experiência que tentaremos “minorar”, numa

---

<sup>147</sup> Ibidem, p. 106. (Tradução livre do trecho: “L’operation critique complete, c’est celle qui consiste à 1º) retrancher les éléments stables, 2º) tout mettre alors em variation continue, 3º) dès lors aussi bien tout transposer em *mineur* (c’est lê rôle des opérateurs, répondant à l’idée d’intervalle <<plus petit>>”).

<sup>148</sup> Estes dois conceitos são definidos pelo biólogo Francisco Varela e citados por Félix Guattari na obra **Caosmose – um novo paradigma estético** (trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão). São Paulo, Editora 34, 1992, p. 51: “Ele [F. Varela] distingue dois tipos de máquinas: as ‘alopoiéticas’, que produzem algo diferente delas mesmas, e as ‘autopoiéticas’, que engendram e especificam continuamente sua própria organização e seus próprios limites.”

<sup>149</sup> A idéia de intensidade empregada em toda a dissertação refere-se ao modo como a pensou Deleuze: “A intensidade é a forma da diferença como razão do sensível. Toda intensidade é diferencial, diferença em si mesma. Toda intensidade é E-E’, em que E remete a e-e’ e e remete a ε-ε’ etc.: cada intensidade é já um acoplamento (em que cada elemento remete, por sua vez, a pares de elementos de uma outra ordem) e revela, assim, o conteúdo propriamente qualitativo da quantidade. Chamamos *disparidade* este estado da diferença infinitamente desdobrada, ressoando indefinidamente. A disparidade, isto é, a diferença ou a intensidade (diferença de intensidade) é a razão suficiente do fenômeno, a condição daquilo que aparece” (**Diferença e repetição** (trad. Luis B. L. Orlandi & Roberto Machado). Rio de Janeiro, Graal, 1988, p. 356).

navegação resistente do pensamento. Apresentaremos, a seguir, a situação que chamamos de “clínica”, na medida em que transborda e nos inunda, nos arrasta.

Eis então a cantora decadente, personagem do espetáculo Gotham SP<sup>150</sup>, inspirada no conto de Kafka “Josefina, a cantora ou O Povo dos camundongos”. Essa imagem é ora evocada na nova tentativa de formular a força dos encontros da clínica e da arte quando conectadas com o que insiste em surgir como vivo.

*Estávamos no teatro Oficina em concentração para mais uma noite de apresentação. Era à tarde e ela chegou com sua mala. Trocou-se diante do espelho – do próprio objeto e também de quem quisesse sê-lo (uma das terapeutas tentava protegê-la, evitando a aproximação de outras pessoas deste local aberto, de circulação). Ressurgiu em um vestido-camisola branco com um vidro nas mãos e pôs-se a espalhar pelo palco (em verdade, uma grande passarela, uma rua que é o desenho do espaço do Teatro Oficina) um líquido de cheiro muito forte: era tanto perfume, que um tanto era fedor, pelo excesso.*

*Uma sessão de limpeza espiritual se iniciava, o espetáculo não suportou circunscrever-se à hora marcada para a chegada do público... Afinal, quem era o público? Pessoas que estivessem suscetíveis à afetação de uma cena?! Estávamos ali: seis ou sete pessoas – um pequeno conjunto de espectadores que não esperavam nada – tentando proteger-se a todo custo, tentando evitar o encontro que já estava ali, temerosos do confronto que ele nos provocaria.*

*Fechados numa rodinha, sentados nas cadeiras da platéia do teatro, jogando o jogo dos palitos – aquele que se joga em botecos –, estavam ali uma das terapeutas-atrizes da companhia [eu mesma] e alguns atores-pacientes. No início, nos esquivávamos das gotas do líquido mal-cheiroso que, durante*

---

<sup>150</sup> O espetáculo Gotham SP é a terceira montagem da Cia Teatral Ueinzz sob direção de Sérgio Pena e Renato Cohen, com música de Wilson Sukorski, e estreou em São Paulo em dezembro de 2000, no Teatro Oficina.

*aquela espécie de “benção”, ia respingando em nós... Refugiávamo-nos no jogo, concentrados em não nos concentrarmos na cena que acontecia diante de nós e que, a cada instante, tomava mais força. Eu fazia também uma enorme força para ignorar ou sobrepor-me àquele acontecimento, principalmente porque sentia os outros atores-pacientes exigindo-me uma neutralização daquilo que pouco a pouco nos arrastava... Esforço em vão. Era uma cena que ia ganhando intensidades totalmente inesperadas... Ela mesma tentava fazer-se parar... Criava pausas sem nenhum aviso, imprevisíveis, bem como seu retorno... Ela se deitava no chão e gemia... E gritava ao levantar-se e observar nosso esforço em torná-la inodora, invisível, inaudível...*

Neste momento, a cantora de Gotham se superpõe à cantora do Povo dos Camundongos, como nesta descrição de Kafka:

Aliás ela é sempre assim: qualquer ninharia, qualquer acaso, qualquer renitência, um estalo na platéia, um ranger de dentes, uma falha de iluminação, ela considera adequados para aumentar o efeito de seu canto; de fato na sua opinião ela canta para ouvidos surdos; entusiasmo e aplauso não lhe faltam, mas há muito tempo ela aprendeu a renunciar à compreensão real, tal como a concebe. Por isso todas as perturbações lhe vêm a propósito: tudo o que se opõe de fora à pureza do seu canto é derrotado pelo mero confronto numa luta ligeira, na verdade sem luta alguma – e pode contribuir para despertar a multidão, para ensinar-lhe, se não a compreensão, pelo menos um respeito instintivo<sup>151</sup>.

*E lá no teatro este respeito instintivo fez nossa trincheira arrebentar-se, silenciosa e abruptamente. Houve uma dispersão, o jogo acabou sem terminar: alguém se deitou sobre um conjunto de cadeiras, tentando tornar-se invisível; outros subiram para o camarim (quatro andares acima); alguém foi até a padaria, a rua, saíram do teatro – um suco de laranja ou um café. Os terapeutas-atores dividiram-se cada um atrás de um grupo para acompanhar a dispersão, tentando garantir a concentração para o momento marcado do espetáculo.*

O que se vivia ali alinhava-se com a seguinte afirmação de Artaud:

---

<sup>151</sup> KAFKA, Franz. Josefina, a cantora ou O povo dos camundongos. **Um artista da fome/A construção**. São Paulo, Cia das Letras, 1998, p. 41.

O Teatro, como a peste, é feito à imagem dessa carnificina, dessa essencial separação. Desenreda conflitos, libera forças, desencadeia possibilidades, e se essas possibilidades e essas forças são negras a culpa não é da peste ou do teatro, mas da vida<sup>152</sup>.

Era a constatação, dolorosa e cortante, da extensão da vida e de seus acontecimentos. Constatação do que ocorre, sobretudo quando se tem um cenário, o palco.

O cenário convida, não só por suas constituições materiais formatadas – embora aquele espaço, o teatro Oficina, fosse um templo que invocasse essas manifestações plurais, híbridas (um tanto de encenação, ritualização e também sofrimento, devaneio, loucura e outros tantos mais). Convida também a toda uma concentração daquele grupo, traduzida numa imantação para acontecimentos. Como terapeutas, gostaríamos de ainda os controlar, para que só se expressassem no diapasão das sutilezas.

No entanto, há neste investimento algo que nos escapa, que se dissemina. Escapa-nos a peste, no sentido dado a ela por Artaud quando diz que “o teatro, como a peste, é uma crise que se resolve pela morte ou pela cura”<sup>153</sup>.

*Eu mesma reapareço nesta cena, após a tal dispersão, sentada no andar de cima do palco. Sentada na escada, escondida, porque sentia aquela cena me provocando e sendo provocada por mim também. Com linha e agulha, costurava meu figurino, enquanto algumas atrizes-pacientes, juntando-se à minha volta, esbravejavam o escândalo da outra. A outra, uma terapeuta-atriz, consegui abraçá-la e levá-la ao camarim, descansá-la de todo o árduo trabalho de limpeza que deixou a todos contaminados... O espetáculo voltava ao empenho de circunscrever-se ao seu espaço pré-determinado. Todo o esforço de estancar aquele jorro, aquele extra-vazamento, se apoiava na convenção do espetáculo, que, por mais revolucionário que seja em sua estética, em sua proposição poética e conectada em estreita relação com a vida, continha em si uma tendência a pré-formatações, à necessidade de*

---

<sup>152</sup> ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo** (Trad. Teixeira Coelho). São Paulo, Martins Fontes, 1999. p. 28.

<sup>153</sup> Ibidem.

*certas premissas que também eram acordos para a preservação do próprio espetáculo, da companhia teatral etc. Daí que o espetáculo ainda não podia acontecer num registro totalmente inesperado, sem aviso... Sem divulgação. Ele ainda tem marcada a sua hora de acontecer, de chegar, uma certa continência necessária, insuficiente e perigosa.*

Tomamos emprestada a idéia de Carmelo Bene de desprezar a chegada, como se ainda se insistisse numa origem, numa determinação – ainda que fosse de algo disruptivo. Ele diz:

Eu não chegarei a lugar algum, eu não quero chegar a lugar algum. Não há chegadas. Não me interessa onde alguém chega. Um homem pode também chegar à loucura. E o que isto quer dizer?

e Deleuze segue no texto, superpondo-se:

É no meio que há o devir, o movimento, a velocidade, o turbilhão. O meio não é uma média, mas ao contrário um excesso. É pelo meio que as coisas brotam<sup>154</sup>.

Para Carmelo Bene, a representação dos conflitos, que poderia ser pensada como origem/finalidade de uma situação, não é o que mais interessa. O conflito relaciona-se com o institucionalizado, o oficializado, e ele quer substituí-lo pela presença da variação. Com isso, Deleuze afirma:

quando um conflito não está ainda normalizado, é porque ele depende de outra coisa mais profunda, é porque ele é como um relâmpago que anuncia outra coisa e que vem de outra coisa, emergência súbita de uma variação criativa, inesperada, sub-representativa<sup>155</sup>.

---

<sup>154</sup> DELEUZE, Gilles. Un manifeste de moins. BENE, C. & DELEUZE, G. **Superpositions**. Paris-França, Ed. Minuit, 1979, p. 95 (tradução livre do trecho: “Je n’arriverai nulle part, je ne veux arriver nulle part. Il n’y a pas d’arrivées. Cela ne m’intéresse où quelqu’un en arrive. Um homme peut aussi arriver à la folie. Qu’est que ça veut dire? C’est au milieu qu’il y a le devenir, le mouvement, la vitesse, le tourbillon. Le milieu n’est pas une moyenne, mais au contraire un excès. C’est par le milieu que les choses poussent”).

<sup>155</sup> Ibidem, p. 122 (tradução livre do trecho: “Quand un conflit n’est pas encore normalisé, c’est parce qu’il dépend d’autre chose plus profond, c’est parce qu’il est comme l’éclair qui annonce autre chose et qui vient d’autre chose, émergence soudaine d’une variation créatrice, inattendue, sub-representative.”)

*Ela – a cantora – só voltou ao palco no momento de sua cena. Desta vez, vestia um vestido vermelho e, com um chapéu na mão, mendigava ajuda à platéia... Agora era o público convencido como tal quem ali estava. Toda a aposta de exuberância, a Diva, se apresentava numa fala mole e estridente que incomodava e desesperava. O caminhar de um corpo gordo, deformado em camadas que vão de um rosto fino – até delicado – a um quadril pesado que a fazia afundar com os pés na areia e trançar as pernas com seu salto agulha.*

*Nós, do elenco, não estávamos, de novo, preparados para receber sua cena, não tínhamos sequer as moedas de um centavo que outrora atirávamos em sua direção. Ela reclamava em cena essa preparação, abrindo mais uma fenda, impossível de ser compreendida pelos canais cognitivos mais óbvios, exigindo que saltássemos de um conjunto de referências a outro ou outros totalmente desconhecidos, ou ainda a serem inventados... Ela bradava para que jogássemos as moedas, e algumas pessoas, constrangidas, comovidas ou tomadas por alguma outra sensação, retiravam moedas de seus bolsos e bolsas, e depositavam-nas naquele chapéu. Ou mentiam, como nós, colocando as mãos vazias dentro do chapéu e sendo imediatamente denunciados por ela...*

*A cantora decadente então assoviava, respirava e cantava seu último canto, buscando em sua última nota a nota impossível, exatamente brotando de Kafka, bem menor... A platéia aguardava em suspense por seu maravilhoso canto. E o canto vinha: mudo, sem um ruído sequer que se apresentasse audível. E lindo! O público aplaudia a ausência do canto, ou ainda, aquele canto em devir...*

“Parir um monstro ou um gigante”<sup>156</sup> são vias de “minoração” que esta imagem pode enfatizar, dando forma a algumas sensações que se deformam, se agigantam.

---

<sup>156</sup> Ibidem, p. 92 (tradução livre do trecho: “Accoucher d’un monstre ou d’un géant...”).

Na tentativa de traçar este mapa do que estamos chamando *clínica barroca*, transitamos neste mergulho nas sensações, não com a gratuita exposição da intensidade nervosa destes acontecimentos e de minha participação neles, mas com a tensão da relação deste terapeuta que se propõe a uma proximidade com seu paciente. Já nesta proposição rompe-se o absoluto, desmancham-se as formas dominantes, opera-se uma “minoração”. Convulsionam-se as posições; no limite, deixa-se de ser terapeuta (em sua acepção “maior”, estabelecida), ao mesmo tempo em que o paciente também deixa de sê-lo. Não se trata de uma dissolução das funções, mas de papéis superpostos, nos quais o terapeuta possa contar com sua abertura, que lhe permite chegar até o paciente e dobrá-lo, potencializar sua vida com as virtualidades que ali estão.

A intervenção clínica na cena relatada permitiu alguma variação. Mesmo que não estivéssemos determinados a provocar esta variação, ela ocorreu em intensidade semelhante à força de criação artística de Carmelo Bene. Aconteceu num transbordamento, posto que nossa tentativa primordial era de contornar – senão impondo os contornos pré-estabelecidos, fazendo novos – e conter o que vazava. O fato é que, diante da repugnância da cena, um de nossos esforços era por cessá-la, com a urgência do risco da vida desmanchar-se. No entanto, coexistia também em nós o esforço de não fazer cessar, de deixar acontecer o que percebíamos ser um fato necessário àquelas vidas (da atriz-paciente, do espetáculo, da companhia de teatro).

A clínica, involuntariamente, pôde “dar livre curso à constituição do homem de guerra [diferentemente do homem de poder] sobre a cena, com suas próteses, seus defeitos, suas excrescências, suas malformações, suas variações”<sup>157</sup>.

Mergulhamos nesta movência que quer continuar a traçar lugares, ilhas, por vezes para garantir uma certa integridade e evitar o total desmanchamento – que também seria uma absolutização, ainda que psicótica –, mas que precisa

---

<sup>157</sup> Ibidem, p. 90 (tradução livre do trecho: “[...] donner libre cours à la constitution de l'homme de guerre sur scène, avec ses prothèses, ses difformités, ses excroissances, ses malformations, ses variations.”).

permitir e suportar a dor, correr o risco da forte eminência deste desmanchamento.

Diz Artaud que, “assim como a peste, o teatro existe para vazar abscessos coletivamente”<sup>158</sup>, e podemos acrescentar que também a clínica a isso deve servir.

É nestes acontecimentos que encontramos o barroco que serve ao pensamento desta pesquisa, o que vaza. Um barroco que Christine Buci-Glucksmann menciona numa entrevista, na qual menciona o fato de a obra da artista plástica Orlan<sup>159</sup> estar apoiada sobre um “axioma barroco, que é um axioma emprestado da ópera de Veneza: *é preciso produzir efeitos para engendrar afetos, e estes afetos criam seres*”<sup>160</sup>.

Embora não pretendamos uma crítica sobre o trabalho de Orlan, podemos apreender os efeitos produzidos no seu defrontar-se com essa agudeza do risco de existir. Não com o que neste trajeto pode restringir-se a simples efeito cenográfico, mas com o seu barroco estreitamente ligado à idéia de acontecimento. O barroco que, na medida em que o sentido de uma vida é multiplicidade, realiza pressões deste infinito e se revela em atos, obras, dobras, acontecimentos que são, imediata e simultaneamente, variação deste infinito. Constata-se então que não se trata de apreender o sentido da vida, mas vivê-la, deixá-la acontecer. O abscesso jorrando.

Buci-Glucksmann fala do barroco na obra de Orlan como uma possibilidade de compreensão de seu percurso, que

[...] de um certo ponto de vista, é todo o problema da segunda pele. Mas é sobretudo o problema do que há por trás da segunda pele [talvez fosse mais

---

<sup>158</sup> ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo** (Trad. Teixeira Coelho). São Paulo, Martins Fontes, 1999. p. 28.

<sup>159</sup> Um pouco mais sobre o trabalho desta artista está descrito nesta dissertação no pedaço intitulado “O barroco na clínica”.

<sup>160</sup> Tradução livre do trecho: “(...) par un axiome baroque, qui est un axiome emprunté à l’opéra vénitien: il faut produire des effets par engendrer des affects, et ces affects créent des êtres.” (BUCI-GLUCKSMANN, Christine. **Orlan – triomphe du baroque**. Marseille, Images En Manoeuvres Éditions, 2000, p. 11) – grifo nosso.

interessante pensar no que há além e aquém da segunda pele]. Passamos da pele à carne, à carne entumecida, à carne tornada visível, com a metamorfose de seus próprios traços. Dito de outro modo, os implantes, bem como a coloração dos cabelos, implicam modificar seu rosto [...]. Reconhecemos Orlan e ao mesmo tempo, ela modifica seu rosto e seus próprios traços de rostidade. Há um problema de hibridação do Si. [...] tocar seu rosto, pelas operações, é verdadeiramente criar o outro rosto no meu rosto. Isto faz cesura. O que faz cesura é que o corte, a sutura, a costura, o vinco está ali na pele. [...] se eu posso me auto-escanear, se meu rosto torna-se interface do mundo. O que é o Eu? Acredito que a idéia é que o Eu é plural, que ele é instável.[...] Esta unidade plural e pluralidade do Eu, é a grande figura do barroco porque é a figura da metamorfose [...].<sup>161</sup>

Com isso, vale a pena retomar que o barroco que interessa à nossa clínica é menos o da pluralização de um Eu do que o da proliferação de vários eus, ou até mesmo da dissolução do eu. Neste sentido, é muito mais um neo-barroco de preensões e capturas temporárias do que o barroco de agitação em clausuras.

De fato, ainda que não pretendamos nos deter nela, há de se ressaltar que a questão da “identidade”, o problema do “eu”, está relacionado ao pensamento dessa *clínica barroca*. Talvez, melhor dizendo, este questionamento seja desertado, subtraído nesta forma de configurar um campo problemático por tratar-se de uma questão “maior”, sobretudo para a psicologia mais hegemônica. Desinvestindo-se da problemática do Eu, liberam-se as singularidades pré-individuais<sup>162</sup>, e os indivíduos passam a ser entendidos como individuações, conforme abordado no percurso metodológico da dissertação.

---

<sup>161</sup> BUCI-GLUCKSMANN, Christine. **Orlan – triomphe du baroque**. Marseille, Images En Manoeuvres Éditions, 2000, p. 43 (tradução livre do trecho: “[...] d’un certain point de vue, c’est tout le problème de la seconde peau. Mais c’est surtout le problème de ce qu’il y a derrière la seconde peau. On passe de la peau à la chair, à la chair tuméfiée, à la chair rendue visible, avec la métamorphose de ses propres traits. Autrement dit, les implants, comme la coloration des cheveux, impliquent de modifier son visage [...]. On reconnaît Orlan et, en même temps, elle modifie son visage et ses propres traits de visagéité. Il y a un problème d’hybridation du Soi. [...] toucher à son visage, par l’opération, c’est vraiment créer de l’autre visage dans mon visage. Ça fait césure. Ce qui fait césure c’est que la coupure, la suture, la couture, la pliure sont là dans la chair. [...] si je peux m’auto-scanner, si mon visage devient l’interface du monde. Qu’est-ce que le Moi? Je crois que l’idée est que le Moi est pluriel, qu’il est instable. [...] Cette unité plurale et plurielle(\*) du Moi, c’est la grande figure barroque parce que c’est la figure de la métamorphose [...].”).

(\*) a tradução destas duas palavras: “plurale” e “plurielle” seria idêntica, daí nossa opção em traduzir ‘plurielle’ por “pluralidade”, como na versão em inglês (*plurality*) que consta do mesmo livro.

O foco de interesse para o trabalho clínico não estaria na constituição de uma “identidade”, no fortalecimento de um “eu”, mas na relação com estes processos de individuação, indivíduos individuando-se. Para tanto, serve-se de um procedimento clínico que permita estas variações, que subtraia, ampute os elementos que possam obliterar este processo, e que não o deixe cessar, considerando que é dele que depende o poder da vida.

As declarações que resultam em acusações de narcisismo a Carmelo Bene (por exemplo, quando ele converte a “política de massas” a uma política da “massa de meus átomos”) são vistas por Deleuze, ao contrário, como expressões de modéstia e humildade. Destas declarações, Deleuze ressalta a grandeza de Bene em não isentar o teatro de seu lugar institucional na sociedade, sua oficialidade, seu papel de historicidade e moralização, na medida em que faz apelo ao “fato majoritário”. Isto é, um fato a ser dado como representante dos conflitos, da história, da vida de todos, que determina condutas, problemas e soluções, um padrão, um modelo com o qual “a massa” deve identificar-se para fixar uma identidade.

Assumindo que o teatro tem este papel institucional e em sua magnanimidade está a serviço da manutenção da ordem social vigente, Carmelo Bene pode nele criar furos, procedendo por minoração, isto é, cavando no teatro buracos que despotencializam o histórico, o eterno e o absoluto, e fazem irromper o instável, a fragilidade, o intempestivo. Não lhe interessam os conflitos a serem desenvolvidos por personagens prontos, nem as referências a problemas de uma suposta “massa” generalizada. Interessa, sim, um conjunto de singularidades pulsando (“a massa de meus átomos”) e que, ao poder surgir, irromper, já se fez obra. Por isso, não é necessário alcançar nenhuma outra finalidade, basta “nascer”.

---

<sup>162</sup>Esta idéia foi melhor trabalhada nesta dissertação no trecho anterior, relacionado ao percurso metodológico, intitulado “Tudo são pedaços”.

Diz Carmelo Bene: “o espetáculo começa e termina no momento em que o fazemos”<sup>163</sup>. Não há nenhum outro interesse senão a própria constituição da personagem, seu processo de subjetivação. Por isso, poderíamos pensar que, mais do que um procedimento cirúrgico, trata-se, em seu teatro, de um procedimento clínico.

Na história da cantora decadente, vemos este procedimento clínico atuar quando, ao invés de redução do acontecimento – o que significaria buscar sinais de identificação da problemática generalizável do caso (nos conduzindo, inclusive, aos diagnósticos reconhecíveis de crise psicótica, atuação histérica, estado de mania etc.) –, procedemos um tanto por minoração. Embora tenhamos tentado, não enclausuramos o acontecimento num desequilíbrio de um indivíduo (um suposto Eu da atriz-paciente), mas permitimos que uma situação de guerra se constelasse e nos colocasse numa movência desconhecida, intempestiva, inesperada, súbita. Isto não nos exclui da tendência ao restabelecimento de uma ordenação conhecida, mas nos lança a uma constelação de forças que nos obrigam a inventar estratégias sob o critério único de preservação da vida.

Sendo toda qualidade um devir, algo não se torna mais ‘duro’ do que era (ou maior) sem que, por isso mesmo, também se torne, ao mesmo tempo, mais ‘mole’ do que está em vias de tornar-se (ou menor do que é)<sup>164</sup>.

Uma clínica barroca depende, portanto, de uma atitude que busque apreender os conjuntos singulares de um caso, suas vice-dicções<sup>165</sup> – quer dizer, não suas contradições dialéticas, mas suas interfaces plurais. O terapeuta desta clínica deve deslocar-se em direção ao outro, abrindo espaços para sua subjetivação, sustentando a crise, não como o próprio acontecimento, mas como elemento necessário para que algo se dê. Esse acompanhamento permite um encontro que mantém a distância, o intervalo, o espaço para a irrupção das próprias singularidades, estas sim acontecimento, criação.

---

<sup>163</sup> DELEUZE, Gilles. *Un manifeste à moins*. BENE, Carmelo ; DELEUZE, Gilles. **Superpositions**. Paris – França, Ed. Minuit, 1979, p. 91 (tradução livre do trecho: “Le spectacle commence et finit dans le moment où on le fait.”).

<sup>164</sup> DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição** (trad. Luis B. L. Orlandi & Roberto Machado). Rio de Janeiro, Graal, 1988, p. 377.

<sup>165</sup> Conforme a noção abordada no percurso metodológico desta dissertação.

É necessário novamente ressaltar que o barroco que nos interessa é o que prescindir do juízo, mas também o que não precisa apoiar-se sobre a jurisprudência, na medida em que a crise e o desmoronamento não são o foco da criação de mundos. Ao mesmo tempo, interessa-nos lembrar que a proliferação de princípios, tal qual a jurisprudência preconiza, imprimiria um funcionamento ainda relacionado a uma organização vigente, reiterando seu modo. O barroco na clínica deve romper com este modo, prescindindo da criação de princípios, ou melhor, tendo por princípio único o da variação, o da afirmação das diferenças<sup>166</sup>.

Quando procuro demais um 'sentido' – é aí que não o encontro. O sentido é tão pouco meu como aquilo que existisse no além. O sentido me vem através da respiração, e não em palavras. É um sopro<sup>167</sup>.

Esta declaração de Clarice Lispector parece ecoar a cantora Josefina, e intensificar o pensamento de que toda disposição diante da crise de inventar princípios que justifiquem a vida e lhe atribuam sentidos poderia subverter-se em conectores, sopros: no teatro, nos espaços de tratamento, ou em qualquer espaço de encontro. Sopros suaves, pequenos passos, para que o contato e o acoplamento de elementos em variação contínua instaure o exercício de uma clínica barroca numa dança, como descreve Deleuze – ecoando Leibniz: “uma dança barroca, um encontro que mantém a distância, onde as espontaneidades [que podemos tomar, subvertendo Leibniz, como singularidades] ficam garantidas”<sup>168</sup>.

O aplauso à cantora decadente é a saudação do devir imperceptível ganhando forma na arte, de canto sem canto, de canto por vir, das infinitas virtualidades

---

<sup>166</sup> “Como afirmação de diferença, a afirmação é produzida pela positividade do problema, como posição diferencial; a afirmação múltipla é engendrada pela multiplicidade problemática. É próprio da essência da afirmação ser em si mesma múltipla e afirmar a diferença. Quanto ao negativo, ele é apenas a sombra do problema sobre as afirmações produzidas; ao lado da afirmação, a negação se mantém como um duplo impotente, mas que dá testemunho de uma outra potência, a do problema eficaz e persistente.” (DELEUZE, G. **Diferença e repetição** (trad. Luís Benedicto Lacerda Orlandi & Roberto Machado). Rio de Janeiro, Graal, 1988, p. 423).

<sup>167</sup> LISPECTOR, Clarice *apud* BORELLI, Olga. **Clarice Lispector – esboço para um possível retrato**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1981, p. 79.

do canto. Este, para manter-se infinito, apenas respira. A clínica deve trabalhar para que não cesse esta respiração.

---

<sup>168</sup> DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição** (trad. Luís Benedicto Lacerda Orlandi & Roberto Machado). Rio de Janeiro, Graal, 1988, p. 423.

## DIFERENÇAS SONORAS

*[...] toda língua é tão bilíngüe em si mesma, multilíngüe em si mesma, que se pode gaguejar em sua própria língua, ser estrangeiro em sua própria língua, ou seja, levar sempre mais longe as pontas de desterritorialização dos agenciamentos.*

*Gilles Deleuze*<sup>169</sup>

A experiência com a companhia teatral Ueinz, no mapa dos encontros da clínica com a arte, alcança uma nota aguda, ou, como diria Leibniz, a melhor nota possível. Um espaço borrado na fronteira entre estes campos. Uma clínica barroca, existindo nas dobras, em novos agenciamentos com a arte. Uma nota que faz tremer algumas das certezas sobre o que vêm a ser a loucura, o teatro, o espaço social, a cultura, a clínica, a arte.

Há sete anos, este grupo se encontra.

São técnicos de teatro: diretores, produtores, iluminadores, músicos e atores.

São terapeutas de teatro: filósofos, assistentes sociais, psiquiatras, psicólogos e terapeutas ocupacionais.

São pacientes psiquiátricos de teatro: esquizofrênicos, psicóticos, oligofrênicos, histéricas, deprimidos e obsessivos.

É um coletivo de teatro.

Um coletivo que tem três criações e montagens em seu currículo: *Ueinz – viagem a Babel, Dédalus e Gotham-SP*.

Um coletivo que já fez várias apresentações, algumas em viagens: estreou no Tuca Arena, fez várias temporadas no Teatro Oficina, TUSP, Centro Cultural São Paulo, SESC Pompéia, Festival de Teatro de Curitiba – PR, SESC de São

---

<sup>169</sup> DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. São Paulo, Escuta, 1999, p. 134.

Carlos, Festival Porto Alegre em Cena – RS, SESC Santo André, Museu Ferroviário de Campinas e na Mostra de Artes do Cariri – CE.

Um coletivo que tem de se reunir semanalmente, sem cessar, para não cessar. A existência do grupo depende de que nos encontremos todas as quartas-feiras, e muitas vezes não fazemos nada nessas situações. Simplesmente esperamos: o próximo patrocínio, o próximo convite, o próximo contrato. Muitas vezes, discutimos sobre nosso destino. Alguns sugerem que façamos uma aliança com a Assembléia de Deus; outros, que peçamos dinheiro à prefeita ou ao ministro da cultura.

Um coletivo que leva de um a dois anos para montar um espetáculo, que constrói cenas a partir de fiapos, pequenos textos trazidos pelo diretor, falas delirantes surgidas em algumas das improvisações propostas nos laboratórios de cena, movimentos estereotipados, sons repetidos, deslocamentos no espaço.

No início, nós, terapeutas, éramos convidados com frequência a ,compor cenas, sustentar permanências no palco e responder às incessantes improvisações a cada espetáculo que, tal como quer o teatro contemporâneo, é único a cada apresentação. Atualmente, temos nossos próprios espaços de experimentação, e aguardamos por uma carona na cena de um dos atores-pacientes, que, como já sabemos, são ótimos em cena. Também temos um lugar particular na movimentação nos bastidores, na troca de figurinos, adereços, microfones. Muitas vezes, alguns atores deixam de entrar em cena, ou entram em cenas de outros personagens, ou ainda fabricam novas cenas, não previstas pelo roteiro (um papel com o número e a seqüência das cenas, que fixamos no interior das coxias). Seguindo este roteiro, empurramos alguns pra dentro do palco e seguramos a entrada de outros – embora muito nos escape, o que está completamente previsto no campo de virtualidades do espetáculo.

As cenas se estendem, se invertem, são suprimidas. Alguns atores vão embora para casa, para a calçada ou para o ônibus, tão logo terminem suas cenas.

Retiram o figurino e a maquiagem, e atravessam o palco em direção à rua. Qualquer cena suporta essas passagens, esses atravessamentos.

A partir de uma experiência de criação com o grupo Teatro da Vertigem, Antonio Araújo escreve:

É curioso perceber este pêndulo entre casualidade e predeterminação, e como a visão que temos de nós mesmos – e das escolhas dentro de uma sala de ensaio – é imprecisa, infiel, traiçoeira. Existe um jogo paradoxal de tensões que, ao mesmo tempo em que somos detentores da criação, tais criações se manifestam à nossa revelia. Assim parece ser a dialética [a multiplicidade] do processo criativo<sup>170</sup>.

Podemos pensar num combate. Uma espécie de guerra desinstitucionalizada. Um campo de batalha no deserto. O personagem Batman saiu de uma cena do espetáculo anterior, no qual o mesmo ator era Lúcifer. Este, ao falar com Hades pelo telefone celular, contava de seus comandos aos guerreiros do espaço sideral e aos habitantes de Gotham.

Gotham, uma cidade. São Paulo, uma cidade. Por Ítalo Calvino, várias cidades, cidades invisíveis. Assim surgiam, heróis, vilões e mulheres vagando pelas ruas, solitárias em seus apartamentos.

*“Você será o coringa” – diz o diretor.*

*“E qual vai ser minha fala, escreve pra mim, escreve pra mim, escreve pra mim...” – diz o ator.*

*“Você vai até o Batman, levanta os braços e diz: Eu sou o coringa, o Enigma” – mostra o diretor.*

*O ator repete: “É o enigma Batman, é o enigma Batmam, é o enigma.”*

*Batman responde: “Charada, qual é o Enigma de hoje?”*

*O outro ator segue, respondendo: “Vamos ao supermercado?”*

*Batman o toma pelo braço, e sai em seu batmóvel, em direção ao supermercado.*

Supermercado era o enigma... O enigma era também um império surgindo, seus viajantes, algumas histórias do livro de Calvino, poemas de Ana Cristina César, Paulo Leminski e Chacal, além de textos dos atores e dos diretores.

*Numa outra cena de montagem da peça Gotham-SP, o imperador recebe um viajante e lhe pergunta: “De onde vens, oh, viajante?”*

*Ao que o viajante responde: “Venho da outra peça.”*

São notas agudas, gritos, sussurros, respirações, pulsos, vazios. No terreno da clínica, o encontro com o teatro retira-nos do peso da doença e coloca-nos em movimento. Faz-nos correr, ou melhor, percorrer, transcorrer. Experimentamos vizinhanças sinistras com os pacientes-atores, estas singularidades por um triz. Passamos horas trabalhando para um projeto coletivo, vivemos por alguns dias em comunidades temporárias. Temos de suportar, desfrutar e, principalmente, inventar outros modos de nos vestir, conversar, acordar, tomar as medicações, relacionar-se com a cidade, o festival, fazer refeições, distrair-se, descansar, preparar-se para o trabalho do espetáculo, dormir, comemorar e brigar.

Neste emaranhado, entre distâncias e aproximações no trabalho com pacientes graves, também podem ser encontradas notas mais graves, ou fora desta escala. Elas podem cruzar estes caminhos e desdobrar-se deles.

A luta da Psiquiatria Democrática Italiana para o fechamento dos Hospitais Psiquiátricos é absolutamente revolucionária, eles “havia tocado em uma dimensão essencial do problema: só uma sensibilização e uma mobilização do contexto social poderia criar condições favoráveis a transformações reais”<sup>171</sup>, comenta Guattari.

Atualmente, a saída da Reabilitação Psicossocial, derivada destas experiências, é uma espécie de dobra que se configura no desvio, nas escalas

---

<sup>170</sup> SILVA, Antonio Carlos de Araújo. **A Gênese da Vertigem**: o processo de criação de O Paraíso Perdido. 2002, 191f. Dissertação (Mestrado em Artes) Escola de Comunicações de Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003, p. 10.

<sup>171</sup> GUATTARI, Félix. **Caosmose – um novo paradigma estético** (trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão). São Paulo, Editora 34, 1992, p.194.

mais graves. Apresenta um sentido mais maciço e, do ponto de vista da resistência, da força para afirmar a vida, isso é estrategicamente interessante. No entanto, a sua densidade a torna pouco permeável, na medida em que realiza-se de forma um tanto condicionada a uma expectativa de Direito Universal. Afirma Benedetto Saraceno, a respeito do modelo da Reabilitação Psicossocial:

O processo de reabilitação seria, então, um processo de reconstrução, um exercício pleno de cidadania e, também, de plena contratualidade nos três grandes cenários: habitat, rede social e trabalho como valor social. [...] Não necessitamos de esquizofrênicos pintores, necessitamos de esquizofrênicos cidadãos, não necessitamos de esquizofrênicos que façam cinzeiros, necessitamos que exerçam a cidadania<sup>172</sup>.

Extremamente importante, este modelo de reabilitação difunde estratégias para uma priorização no tratamento de dimensões sociais e políticas da condição do louco. Apostam na cidadania, em detrimento da concentração em critérios e definições diagnósticas taxativas, ou mesmo de lugares definidos pelas atividades que realizam nas instituições (pintura, cinzeiro, bolo...). Decorre daí uma ambigüidade desta perspectiva: se, por um lado, ela liberta, por outro, continua fixando identidades, não mais de esquizofrênicos, psicóticos maníaco-depressivos etc., mas de cidadãos universais.

De início, é possível apoiarmos esta priorização, do ponto de vista macropolítico. No entanto, ao mesmo tempo, seria necessário indagarmos em duas direções: a primeira, se a expectativa de uma cidadania plena é viável; e um pouco mais adiante, a segunda, se não há o risco de, com ela (a cidadania), pré-estabelecer princípios a partir dos direitos universais (habitar, trabalhar, conviver socialmente). Este risco, no seu limite, é também o de subsumir o desejo em suas conexões absurdas e inéditas, que muitas vezes podem estar distantes das prerrogativas humanas.

---

<sup>172</sup> SARACENO, Benedetto. Reabilitação Psicossocial: uma estratégia para a passagem do milênio. In: PITTA, Ana.(org) **Reabilitação Psicossocial no Brasil**. São Paulo, Hucitec, 1996, p. 16.

A humanização pode, como veremos a seguir, funcionar como um intercessor potente em favor da vida, contanto que não receba o estatuto de fundamento, de princípio para todas as relações da vida.

O trabalho a partir de universais pode inclinar-se ao que François Châtelet chama de “presunção”<sup>173</sup>: a consideração de uma razão única, universal por direito. Um momento em que a inscrição do *pathos* é desinvestida, porque o universal precisa apoiar-se em determinações epidemiológicas (por exemplo, estatísticas de funcionamentos que prevalecem). Ao mesmo tempo, ele tem seus melhores resultados na fabricação do sujeito de direito, do cidadão universal.

O Universal não existe, para Châtelet, porque está fora do campo de imanência. Segundo Deleuze, este campo se define no *racionalismo* de Châtelet por uma relação Potência-Ato. O ato desta potência é a razão, entendida não como faculdade, mas como um processo<sup>174</sup>. O Universal, por sua vez, está ligado a uma representação, a uma abstração, a uma finalidade, a uma também inexistente Razão Pura. Inspirado em Châtelet, Deleuze afirma:

O universal nunca correu nem nadou, mas faz os movimentos da natação na areia seca e os da corrida sem sair do lugar, porque só cuida dos fins. [...] O movimento é o próprio ato da potência. Fazer o movimento é passar ao ato, estabelecer a relação humana. Decidir não é querer fazer o movimento, é fazê-lo<sup>175</sup>.

Desertando o Universal, o Ato da Razão singular “salta da imanência”, pois está ligado a uma práxis, a um movimento, a uma decisão, a um fazer.

O trabalho de uma clínica que tenha por base o Universal fica circunscrito a uma generalização. De fato, essa clínica quer trazer o *pathos*, a loucura, o risco social para a cena central; no entanto, os fixa neste centro, ao invés de investir na apreensão e minoração deste centro para engendrar movimentos singulares que possam proliferar em diversas direções.

---

<sup>173</sup> DELEUZE, G. **Péricles e Verdi: a Filosofia de François Châtelet**. (trad. Hortência Santos Lencastre). Rio de Janeiro, Pazulin, 1999, p. 39.

<sup>174</sup> *Ibidem*, p. 24.

Na proposição da Reabilitação Psicossocial, a loucura, a deficiência e o risco social vêm para o centro. Porém, o centro é a partilha dos direitos, aos quais é submetido o caso. Em tal movimento, a cidadania sobrepõe-se ao caso. Os direitos são ainda compreendidos como algo que vem do exterior, que é vetado ou entregue por direito aos pacientes por outrem. Algo que ainda está colocado na possibilidade de uns e na impossibilidade de outros, num sentido igualitarista focalizado na falta para igualar-se, o que negligencia a diferenciação como sentido essencial aos processos de subjetivação.

A tolerância e a condescendência que daí podem advir não permite que a diferenciação, ou melhor, a diferença diferenciante seja colocada em pauta como uma estratégia de afirmação da vida. Ainda num texto de Benedetto Saraceno, vemos a concepção de Reabilitação Psicossocial direcionada ao restabelecimento da contratualidade de cidadão, da produção e dignificação de sentidos:

A reabilitação não é a substituição da desabilitação pela habilitação, mas um conjunto de estratégias orientadas a aumentar as oportunidades de troca de recursos e de afetos: é somente no interior de tal dinâmica das trocas que se cria um efeito 'habilitador'<sup>176</sup>.

É necessário ressaltar que o exercício desta perspectiva conduz a uma produção importante, na medida em que busca alianças no tecido social e cria redes que, à revelia da igualdade, produzem diferenças, porque são novos arranjos, outras configurações. No entanto, quando o mesmo autor define a disabilidade ele diz:

Eu creio que o conceito de disabilidade é esse, pessoas que tenham perdido a habilidade para gerar sentido [...] Um psicótico não é um deficiente, um psicótico é uma pessoa que, num momento, devido a uma experiência de

---

<sup>175</sup> Ibidem, pp. 46-7.

<sup>176</sup> SARACENO, Benedetto. **Libertando Identidades – da reabilitação psicossocial à cidadania possível** (trad. Lúcia Helena Zanetta, Maria do Carmo Zanetta e Willians Valentini) 2ed. Belo Horizonte / Rio de Janeiro, Te Corá Editora / Instituto Franco Basaglia, 2001, pp. 111-2.

sofrimento, não tem mais a capacidade de produzir um sentido e a comunidade não suporta isso<sup>177</sup>.

Nesta definição, pressupõe-se que ao louco deve ser devolvida a capacidade de produzir sentido. Temos um possível entendimento de que o louco continua a ser um de fora, mas agora é um de nós mesmos, porque o “premiamos” com o estatuto de humanidade, ou seja, ele também pode usufruir dos mesmos direitos, identificar-se como cidadão. É ainda Saraceno que, criticando o critério evolucionista do pensamento darwiniano, que pensa o modelo de autonomia na reabilitação como “melhoramento dos atributos danificados”, contrapõe o modelo da Reabilitação Psicossocial, escrevendo:

Ao contrário, o modelo das redes múltiplas de negociação põe no centro das questões não a autonomia, mas a participação de modo que o objetivo não seja aquele de fazer com que os fracos deixem de ser fracos para poder estar em jogo com os fortes e sim que sejam modificadas as regras do jogo, de maneira que desse participem fracos e fortes, em trocas permanentes de competências e interesses<sup>178</sup>.

Embora esteja pressuposto nisso uma crítica ao darwinismo, as categorias dessa lógica estão completamente mantidas. Alteram-se as regras “FORTE *versus* FRACOS” para “FORTES *em aliança a* FRACOS”, sem que haja a problematização do critério de determinação moral do que seja a força. (Quem e o que determina quem são os fortes e quem são os fracos neste jogo?) Mais uma vez, vence a hierarquia do mercado, o critério moral da produção de subjetividade capitalística, que determina uns com mais e outros com menos força.

Novamente, nos colocamos a pensar se se trata de criar novos princípios/regras ou de persistir na direção de uma ética segundo a qual a preservação do princípio único de afirmação diferencial da vida nos obrigaria a rever a classificação categórica da força, ou melhor, da potência da vida. Neste sentido, cabe a seguinte elaboração de Suely Rolnik:

---

<sup>177</sup> SARACENO, Benedetto. A concepção de Reabilitação Psicossocial como referencial para intervenções terapêuticas em saúde mental. **Rev. de Terapia Ocupacional da USP** v. 9, n.1, pp. 30-1.

[...] quando o que está em jogo é o favorecimento da vida em sua potência criadora, a conquista da cidadania, embora necessária, é insuficiente, pois ela pode coexistir com projetos desfavorecedores promovidos pelas ilusões do homem da moral, quando este vetor é demasiadamente poderoso.

[...] o que pode reverter a situação pela qual estamos passando é exatamente o fortalecimento e/ou a criação de condições que viabilizem essa ampliação da subjetividade aquém e além do homem da moral, mediante a ativação do homem da ética, para que possa desenvolver-se um nova atitude política, aquém e além do apenas correto<sup>179</sup>.

Se tomamos a humanização como um critério moral ou traço de identificação universal, desfazemos certas formas de preconceito e estigmatização. Entretanto, simultaneamente, obstruímos a emergência de configurações sociais e culturais importantes que são as do estranho, do anormal, de um *pathos*. Coletivamente, estas configurações podem ser signos de deformidade, deslocamentos, nomadismos, rupturas na produção de subjetividade que correspondem a uma ética da potencialização da vida em sua diferença.

Nelas, podem estar pulsando a loucura, a deficiência e o risco social. Fora de um humanismo, podem ser traçadas novas inflexões: dobras desconhecidas, mas presentes, em devir, que resultariam em outros agenciamentos, novos territórios com plasticidades nas quais se dissolveriam como figuras mantidas à distância. Passariam a habitar a vizinhança, não de um único, mas de múltiplos centros.

Esta posição, tomada por uma clínica num exercício barroco, investe nesta ética ao traçar redes que não criem focos, que não se pré-determinem em universais, mas que invistam nas dobras, nos borramentos, nos vazamentos, inventando formas permeáveis. Algumas destas formatações, ao invés de criar movimentos que não se soltam de seus centros, tentam, num grande esforço, atrair outros centros para esse centro fixado, petrificado... Talvez o barroco, tal qual temos abordado nesta dissertação, também possa ser pensado nessa

---

<sup>178</sup> SARACENO, Benedetto. **Libertando Identidades – da reabilitação psicossocial à cidadania possível** (trad. Lúcia Helena Zanetta, Maria do Carmo Zanetta e Williams Valentini) 2ed. Belo Horizonte / Rio de Janeiro, Te Corá Editora / Instituto Franco Basaglia, 2001, p. 113.

<sup>179</sup> ROLNIK, Suely. À sombra da cidadania: alteridade, homem da ética e reinvenção da democracia. In: MAGALHÃES, Maria Cristina Rios (org) **Na sombra da cidade**. São Paulo, Editora Escuta, 1995, pp. 166-7.

relação diferenciada entre o centro, como origem ou finalidade, e o meio, como dobra ou acontecimento.

Não se trata de pensar a clínica com a ausência de objetivos, pois ela tem a preocupação com a cura, que é uma questão pragmática. Uma cura que não implica submissão aos códigos vigentes como sinônimo de uma saúde psíquica pelo equilíbrio e pela estabilidade. Uma clínica pela simpatia, no sentido de promover uma maior abertura às afecções (poder afetar e ser afetado) no mundo e liberar o peso da dor e do sofrimento como aquilo que ocupa e obstrui a potência de uma vida.

No entanto, este objetivo não é a finalidade da clínica, ele é seu meio, principalmente porque, face a um caso, não o tratamos para alcançar este objetivo, mas para obtê-lo como efeito, como desdobramento que não sabemos “quando” nem “se” vai ocorrer. Supondo que a cura fosse colocada como finalidade, o campo de virtualidades de um caso deveria estar pré-determinado quando iniciássemos um atendimento, como se a sua conclusão estivesse prevista. Não é o que ocorre, porque o encontro com o caso, tal qual estamos propondo, só se dá na medida em que assumimos nosso não-saber dele e nos dispomos, utilizando nosso universo técnico-científico, a criar um percurso de conhecimento, de aprendizado do e com o caso. Insistimos, com isso, na invenção de uma saúde que esteja estreitamente vinculada à possibilidade de criação, como escreve Suely Rolnik:

Em última instância, a clínica visaria a 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<sup>180</sup>.

Esta clínica passa pela crítica e opera numa guerrilha que busca diagnosticar e minorar a força das potências (o Estado, a Religião, quaisquer universais...)

---

<sup>180</sup> ROLNIK, Suely. **Arte cura?** (Conferência proferida na mesa “Arte cura”, no ciclo de debates sobre as exposições *Zuch Tecura e the Prinzhorn Collection: Traces upon the Wonderblock.*), Barcelona, Museu d’Art Contemporani de Barcelona, 2001 (xerox), pp. 10-1. posteriormente publicada sob o título “Alteridade e Cultura: arte cura? Lygia Clark no limiar do contemporâneo.” In: BARTUCCI, Giovanna (org.). *Psicanálise, Arte e Estéticas de Subjetivação*, Imago, RJ, 2002; pp.365-382.

que impedem os devires ao agir no acontecimento. Ela tem ressonâncias importantes nos campos da arte e busca encontros, desinvestindo funcionamentos morais.

Contemporaneamente, nos chama atenção a configuração arquitetônica dos espaços de arte dos chamados “cubos brancos” (museus e galerias com paredes, teto e piso brancos) e da tal “caixa preta” do teatro. Ambos têm a intenção de alcançar uma neutralidade para a exibição de uma suposta essência das obras de arte isenta das contaminações da vida ordinária. Do mesmo modo, verificamos que também a clínica pretende obter essa assepsia.

Uma assepsia que ocorre de forma mais deliberada com o uso de aventais brancos. Estes tornavam, e ainda tornam, clara a diferença que distancia para evitar o encontro, e explicitam a indisponibilidade ao contato, às trocas que vão da baba à pele morta. Posteriormente, tem-se, de forma mais sofisticada, corpos engessados (provavelmente de um gesso branco), cobertos por roupas que dissimulam esta obstrução ao contágio, garantem a ilusão de uma superioridade e traduzem os lugares de terapeuta e paciente – ou de educador e alunos, ou analista institucional e institucionalizados na rede social, ou ainda servidores voluntários e população em risco social – em fixidez, retas, pontos absolutos e maiores, sem dobras, sem singularidades. Pontos que buscam as origens e as finalidades, que desprezam o meio e os meios, que não realizam a potência do fio de metamorfose barroco, o lugar da dobra, o vinco.

Todavia, também detectamos forças de resistência a esta assepsia nos territórios da arte e da clínica.

Certas tendências da arte contemporânea chocam-se com esta pretensa descontaminação, e tensionam esta tentativa de neutralização da obra de arte. Mais do que isso, a tensão exercida é estendida à vida ordinária, e rompe com o pensamento que postula o essencial da obra como um ponto fixo, dado no seu interior, e não no seu encontro com o espectador.

A proposição de uma clínica barroca, da mesma maneira, busca questionar esta assepsia, não como um novo método de fazer clínica, mas como um olhar para o meio, para o acontecimento no encontro com seus pacientes e, portanto, com o sofrimento que está na própria vida em sua espessura.

Consideramos que o trabalho do pensamento de Deleuze a partir da obra e da parceria com François Châtelet nos ajuda a pensar esse tensionamento pelos processos de racionalização, tomando a humanização, como já anunciado anteriormente neste trecho, como um intecessor importante que, como vários outros, permite a variação no meio.

Definimos ou inventamos um processo de racionalização cada vez que instauramos relações humanas numa matéria qualquer, num conjunto qualquer, numa multiplicidade qualquer. O ato em si, sendo relação, é sempre político. A razão como processo é política [...] Consideremos, por exemplo, uma matéria sonora: a gama, ou melhor, uma gama é um processo de racionalização que consiste em instaurar relações humanas nessa matéria, de tal modo que ela atualize sua potência e se torne, ela mesma humana. Era nesse sentido que Marx analisava os órgãos dos sentidos, para mostrar, através deles, a imanência homem-Natureza: a orelha se torna orelha humana quando o objeto sonoro se torna musical. É o conjunto muito diversificado dos processos de racionalização que constitui o devir ou a atividade do homem, a Práxis ou as práxis<sup>181</sup>.

*PELA ESTRADA AFORA EU VOU BEM SOZINHA...* - De antemão, pedimos que se suspendam as interpretações imediatas que esta frase pode sugerir. Apenas assim poderemos fazer uso dela de maneira mais livre e movente, aquém e além de toda devoração que certamente recorrerá no desdobrar deste trecho. Um trecho de mais algumas notas graves na clínica, lugares mais duros, apertados, com poucos respiros.

Vamos tratar um pouco da solidão do trabalho de acompanhamento terapêutico (A.T.), que é uma solidão intensamente povoada. Por estarmos tão sozinhos, podemos realizar uma quantidade infinita de ações e atuações que, por vezes, colocam-nos numa aceleração vertiginosa ou numa catatonia estranha. É a

---

<sup>181</sup> DELEUZE, Gilles. **Péricles e Verdi: a Filosofia de François Châtelet**. (trad. Hortência Santos Lencastre). Rio de Janeiro, Pazulin, 1999, pp. 26-7.

estrada da “chapeuzinho”, toda uma floresta à sua disposição: morangos, lobos, docinhos, caçadores, avozinhas, escuridão... O enquadre analítico fica colocado num risco concreto todo o tempo.

O enquadre é a rua, a casa, o corpo do acompanhante, o encontro com o paciente. Todos estes continentes que podem se desmanchar sem muita possibilidade de previsão, todos se afirmando por um triz o tempo todo.

Há quatro anos acompanho este paciente. Seu caso me foi apresentado pelo psiquiatra como de “autismo”. Ele apresenta comportamentos problemáticos desde a infância; a mãe relata que ela percebeu, quando ele tinha três anos de idade, que ele não respondia ao contato, principalmente após a visita de uma outra criança da mesma idade, a qual permitiu que ela fizesse uma comparação. Ele perdeu o pai aos seis anos e, desde os doze, é acompanhado em sua circulação pela cidade por uma pessoa estranha à sua família: um motorista, um professor de inglês, um caseiro etc. Disto já decorre uma confusão muito grande nesta nomenclatura “acompanhante”, conforme ele a entende, pautado em suas experiências.

Por volta de seus dezessete anos, este trabalho passou a ser feito por terapeutas com formação em enfermagem, medicina, psicologia e terapia ocupacional. Atualmente, o trabalho com ele acontece dentro de uma estrutura muitíssimo complexa, pois, a partir dos seus vinte e um anos, após uma longa internação, ele passou a morar sem a família, com um aparato de funcionários (motoristas, acompanhantes noturnos, guardas residenciais, empregadas domésticas etc.), além de um conjunto enorme de professores de várias atividades (ginástica, matérias escolares e, principalmente, línguas estrangeiras). Ele frequenta um grupo semanal numa clínica psiquiátrica, um grupo semanal de terapia ocupacional num consultório clínico, sessões de análise e atendimento psiquiátrico, também semanais.

Quando iniciei o A.T., já havia outros dois acompanhantes, mas até hoje só um deles compõe o trabalho comigo. O outro faz parte da estrutura mais confusa,

na qual sua formação em psicologia não foi a principal característica para sua contratação, pois ele prestava outros serviços para a família.

Então, meu trabalho em equipe acontece somente com este outro acompanhante, mas temos que manejá-lo dentro de uma estrutura confusa, na qual ora somos motoristas, ora enfermeiros, ora babás... Uma equipe dentro de uma equipe que não é propriamente uma equipe.

Interessa-nos muito discriminar nossas funções, mas, como todo trabalho com pacientes graves, esta discriminação não é só condição para que o trabalho de acompanhamento aconteça: é também o próprio tratamento em andamento.

Nossa equipe de dois conta com um terceiro muito importante, nosso supervisor. Um trabalho que fazemos quinzenalmente, há quatro anos, e sempre com a urgência da profusão que nos ameaça ininterruptamente no atendimento deste paciente.

Vamos apresentar este paciente através de algumas figuras criadas por meio de suas falas, ou melhor, dos modos de construí-las, de criá-las. Imagens de alguns modos de circulação no mundo, nas bordas da cultura de um social que ele pode compor.

De início, apontaremos um tema do qual trataremos mais adiante: a importância de não tomar estas figuras, falas, trejeitos ou atitudes, exclusivamente pelos sentidos pré-estabelecidos de suas palavras ou encadeamentos. Nossa proposição é de que sejam fazeres, exercícios, atividades de sua vida no mundo, as quais, como quaisquer outras, podem ser pensada em termos do que elas agenciam, com o que se conectam ou querem conectar-se. Esta conexão pode ocorrer, inclusive, mas não exclusivamente, com o sentido do código vigente das palavras. Pode se dar também com a necessidade de interrupção de um fluxo; com uma sonoridade; com um vomitar excessos; com um movimento do corpo: uma sensação na bexiga, no pênis, no estômago, no ânus, no dente, no intestino, na garganta...; com um casal que passa na rua, um rosto bonito, um par de pés, um cabelo comprido; com uma

edificação: um velório, um campo de futebol, um supermercado, um cemitério, um bairro, uma clínica psiquiátrica, uma banca de jornais, uma padaria, uma escola especial; com objetos/coisas: um semáforo, uma cachoeira, um outdoor, um par de lustres, um isqueiro, uma piscina, uma escada, uma faca, um elevador; com sentimentos: medo, timidez, euforia, tristezas etc.

Além de suas conexões, nos interessa também os modos de dizer, novamente como métodos para um fazer: gritos, urros, gagueiras, ecos, transposições... Com o estudo que Deleuze realiza no prefácio “Schizologie”, podemos pensar que estes fazeres apresentam

[...] um novo aspecto que se encadeia com o impessoal e o condicional esquizofrênicos: esta disjunção, este gosto de expor todas as possibilidades disjuntivas, de ter uma panóplia de todas as combinações possíveis, mesmo que todas as formas que ocorrem exercitam apenas uma mudança de lugar insignificante, uma permutação minúscula nos elementos locais de uma parada pronta [...]<sup>182</sup>.

Estar, observar, escutar e acompanhar implica esta disponibilidade, ainda que este fazer seja fazer nada, diferentemente de nada fazer. Estes estados da língua, do corpo, de suas relações com as coisas do mundo não poderão ser apresentados aqui na intensidade com que acontecem. Ainda assim, vamos arriscar dispará-los para ver se funcionam nisto que queremos pensar.

*Ele me diz demoradamente: “Olha, escuta, na minha opinião... na minha opinião, a mulher precisa... você deixa eu dar a minha opinião? ... na minha opinião, a mulher precisa ter mais que 1 metro e 72 para eu aceitá-la. Eu não... eu não admito... eu... eu não admito que a mulher seja mais baixa que o homem...você está me escutando? Eu não admito que a mulher seja mais baixa que o homem.”*

---

<sup>182</sup> DELEUZE, Gilles. Schizologie (prefácio) In: WOLFSON, Louis. **Le Schizo et les Langues**. Paris, Éditions Gallimard, 1970, p. 11. (Tradução livre do trecho: “[...] un nouvel aspect qui s’enchaîne avec l’impersonnel et le conditionnel schizofréniques: cette disjonction, ce goût d’étaler toutes les possibilités disjonctives, d’avoir une panoplie de toutes les combinaisons possibles, si bien que toutes les formes de ce qui arrive n’entraînent qu’un changement de place insignifiant, une permutation minuscule dans les éléments locaux de la parade toute prête [...].”)

*Ele chacoalha os pulsos verticalmente, numa cadência ininterrupta. Por vezes, sua cabeça também se move lateralmente.*

*Ele diz: “Mulheres altas não têm nem terão o meu ódio. Elas são o ‘mirabel’ do céu” (referência ao biscoito de lanches infantis).*

*E também:*

*“Eu adoro alguns tipos de queijo, hoje em dia. Mas eu detesto leite puro.”*

*Ele corta alguns pontos de seu corpo, queima sua pele, corre descalço durante duas horas em volta de uma piscina e faz bolhas nos pés...*

*Ele diz: “De todos os seres humanos que existem no mundo, o mais provável de eu matar, sou eu mesmo”.*

*E para mim:*

*“Eu sei que você nunca vai pegar uma arma e atirar em mim.”*

*Ele chama velório de “porquinho”, frequenta casas de prostituição e bate na cabeça de seus cachorros.*

*Ele me pergunta: “Outras pessoas não têm pai?”*

*Outras pessoas perderam o pai com quatro ou cinco anos?”*

*Ele fala outras seis línguas com o mesmo repertório com que fala português: alemão, italiano, inglês, francês, russo, japonês.*

*Ele inventou uma língua, o “dovolquiano”.*

*Ele me diz: “Eu só falo a língua das trevas... por exemplo frio-calor... essa língua que os cachorros sabem...”*

*E também:*

*“Se eu pudesse eu faria uma mágica e todos os meus acompanhantes iam falar todas as línguas que eu falo...”*

*e*

*“Eu odeio espanhol, por causa de uma palavra: olvidar. Isso não podia querer dizer esquecer... isso devia significar o ouvido, escutar...”*

*e ainda*

*“A língua que eu mais gosto de falar é português com meu analista”.*

*Ele passou nove meses com um arroz no meio do dente.*

*Numa conversa ele me responde:*

*“- ...eu perguntei isso pra ver se você é diferente de mim.*

*“E qual é a sua conclusão? - eu continuo.”*

*“Que você é diferente de **eu!**... É!”*

*Ele fica apoiado na maçaneta do portão, às vezes por dois minutos, para verificar se está fechada. E repete a operação, para certificar-se.*

*Ele me diz:*

*“O mundo me engana. [...] Às vezes o mundo mente para mim.”*

*Ele canta versões de músicas quando está à mesa com a mãe. Quando eu o interrompo, ele me diz: “Você me ‘anestlesia’ quando eu canto Alda para minha mãe”.*

*Ele me esclarece alguns esquemas importantes:*

*“Letuce oculto*

*ou*

*Predinário cor de rosa: perder por algum motivo”.*

*“Letuce total: a mulher ganhar na corrida do homem.”*

*Ele faz listas de coisas que podem e que não podem acontecer no sexo.*

*Pode com garota de programa, não pode com criança, pode com homem só com o consentimento de Deus, pode com namorada se os dois estiverem afim etc.*

*Ele fez uma tatuagem de tamanho médio e diz que é para provar que tem coragem de agüentar a dor.*

*Ele diz: “No meu país, os Estados Fantásticos Dovolquianos, fazer tatuagem é crime por tortura aos maus tratos. Os Estados Fantásticos Dovolquianos ficam por baixo, no mesmo lugar do mapa que a Austrália...”*

*Ele aponta para a foto de sua irmã e diz que é uma hora de pé no seu pinto.*

*Ele me confessa uma coisa: “Eu não queria que minha mãe tivesse vagina...*

*Se minha mãe tivesse pinto seria menos sexual.*

*Eu já me masturbei aos 14 anos, olhando o pé da minha mãe.*

*Eu só gosto do meu pinto. Mesmo se eu tivesse pai e irmão eu só ia gostar do meu.*

*Quando eu queimei meu pinto não era porque eu não gostava dele, era para testar a minha coragem...”*

*Ele gosta de viajar para lugares diferentes. Gosta de conhecer os hotéis, testar se as pessoas sabem outras línguas, experimentar comidas de países em que ele não está (comida japonesa na Itália, comida italiana no Uruguai...).*

*Ele tem vários discos de música estrangeira: grego, tailandês, espanhol, italiano, alemão, japonês...*

*Ele ouve música e percorre quilômetros ao redor da mesa da sala...*

*Ele me diz: “Você é muito parecida com o meu cachorro Bruno. Quando você e ele estão perto eu não sei quem é ele e quem é você.”*

*Ele vê filmes de terror e quer ser o último a sair do cinema, para que ninguém saia atrás dele.*

*Ele me envia mensagens no pager:*

*“Quero que você coloque o arroz feijão na minha boca assistindo ao filme Inferno de Dante, e se eu ficar com nojo, vou fingir que estou gostando.”*

Por ora, basta.

Isso é um pouco do que lhe acontece, e do que nos acontece com ele.

É um tanto do que a sua vida é, uma composição de fragmentos, uma pulsação de imagens, de pedaços, de paisagens...

O trabalho do acompanhamento é suportar e sustentar esta pulsação, e dar a ela vazão e contorno para que possa desdobrar-se em outros pedaços, outras paisagens. Até outras que não pertençam à mesma família, à mesma série de frases e acontecimentos. Escutar seus ruídos, seus sons, experimentar seus movimentos, interromper alguns, impulsionar outros.

Uma intervenção totalmente diferente da tônica do conjunto de pessoas que trabalham com ele e que tentam lhe regrar, numa espécie de educação-doutrina, listas do que pode e do que não pode, expropriação e invalidação da sua possibilidade de pensar. Contudo, ele pensa.

Pensa que quer uma namorada, que quer transar com alguém que goste dele, que precisa manter distância da mãe, que prefere morar sem a família, que precisa *“ter sintomas [quer dizer, ser paciente psiquiátrico] para não virar marginal.”*

O espaço de atendimento clínico trava uma intimidade não-íntima entre terapeuta e paciente. O mais importante não é desvendar seus “segredos”, mas sentir que está ligado à vida, desejante – conectante dela, ter a sensação de que o paciente tem a sensação de estar vivo e tomar isso como algo importante, fazer sentido com isso (e abarcar as inquietações todas que isso implica).

O segredo passa a ser paisagem... A interpretação, uma ética de criar paisagens (não no sentido pejorativo do que é superficial, mas na intensificação que a posição de ser superficial permite...).

Em Virginia Woolf, esse segredo-paisagem anuncia um grande acontecimento, que é mais uma sensação/duração do que um conteúdo (tema/assunto/revelação...):

Todos se impacientavam, e os que tinham leque bocejavam por detrás dele. Finalmente, *Lady R.* deu uma pancadinha com o seu, no braço da poltrona. Os dois cavalheiros pararam de falar.

Então o homem baixinho disse,

Depois disse,

Finalmente disse,

Aqui, não se pode negar, havia verdadeiro talento, verdadeira sabedoria, verdadeira profundidade. O auditório caiu em completa consternação. Um só destes ditos já seria insuportável; mas três, um atrás do outro, na mesma tarde! Nenhuma reunião seria capaz de sobreviver.

Sr. Pope – disse a velha *Lady R.*, com a voz trêmula de sarcástico furor – o senhor gosta de ser engraçado! – O Sr. Pope ficou todo vermelho. Ninguém disse uma palavra. Caíram num silêncio mortal por uns vinte minutos. Depois, um por um, todos se foram levantando e desapareceram no salão. Era duvidoso que tornassem a voltar, depois de semelhante experiência. [...] Orlando encontrou-se na escada ao lado do Sr. Pope. Variadas emoções lhe sacudiam a fraca e deformada figura. Seus olhos disparavam dardos de malícia, cólera, triunfo, argúcia e terror (tremia como uma folha). Parecia um réptil agachado, com um ardente topázio na testa. Ao mesmo tempo, a mais estranha tempestade de emoções se apoderou da infortunada Orlando. Uma desilusão tão completa como a que sofrera uma hora antes, de deixar a cabeça de Orlando balançando de um lado para o outro. Tudo se apresenta dez vezes mais vazio e despido do que antes. É um momento repleto de perigos para a mente humana. É quando as mulheres se tornam freiras e os homens sacerdotes. Em tais momentos, os ricos assinam doações e os homens felizes cortam o pescoço com o trinchante. Orlando teria feito tudo isso de bom grado, mas havia ainda uma coisa mais temerária a fazer, e foi a que fez. Convidou o sr. Pope para acompanhá-la a casa<sup>183</sup>.

É preciso muita coragem para chamar este “sr. Pope” para sair à rua, chamar o que me provoca, rompe em mim as certezas e exige que eu me mova... Que não me permite grandes pausas, porque a vida deve seguir seu curso... Nada de ir às profundezas, desvelar segredos... Não é a origem nem a finalidade o que mais me interessa, mas sim o que se passa...

“O mais profundo é a pele”, diz Paul Valéry. No sentido de a força da vida encontrar-se no pensamento como acontecimento, que pode se dar por meio de frases ditas, escritas, silenciadas, mas também de cortes de faca, queimaduras, gritos. Há pensamento em pintar um quadro, em esculpir, em fazer uma comida; há pensamento no encontro com palavras, com corpos, com tantas coisas quanto há nos mundos onde a vida pode acontecer.

---

<sup>183</sup> WOOLF, Virgínia. **Orlando** (trad. Cecília Meireles) 2ed. Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira, 2003, pp. 133-4.

A abstinência de não chafurdar o segredo, suportar que o próprio paciente se abstenha e se entregue para criar com o terapeuta uma conexão produtiva, que agencia sentidos em favor de sua vida (ainda que seja precisamente poder matar-se num momento próprio...).

O sentido é produzido. Ele não deve ser buscado na profundidade abissal das coisas, nem nas alturas platônicas. Nem origem, nem essência, nem reserva, mas puro efeito de superfície, jogo de singularidades pré-pessoais e pré-individuais. O sentido não substitui aqui, a exemplo do que acontece nas filosofias transcendentais, as velhas Essências metafísicas. A produção de sentido entre as proposições e os estados de coisa não requer um *eu*, que articule o Deus da altura e o Mundo da profundidade<sup>184</sup>.

Nesta experiência de acompanhante, nos movemos com a vida. Não se trata de uma situação à parte, ao contrário, é a própria vida se dá ali, que modelo nenhum de atendimento pode abarcar e, no entanto, que muitos podem compôr. Vejo nisso a importância desta problematização de Suely Rolnik, a respeito do acompanhante:

[...] o que mudou [neste acompanhante] não foram exatamente seus modelos – mesmo porque seus novos modelos incluem marcas de seus modelos antigos, o psicanalítico, por exemplo, apropriados por outras forças e reatualizados em novas direções, pelas sucessivas hibridações. Na verdade, o que mudou foi o lugar atribuído aos modelos. Ele se dá conta de que em sua prática não é mais num modelo, seja ele qual for, que ele se apóia efetivamente. Sua referência passou a ser basicamente uma ética: aliar-se às forças da processualidade, buscando meios para fazê-las passar, já que isto é condição para a vida fluir e afirmar-se em sua potência criadora; aliar-se a estas forças e esperar – confiando na possibilidade de que algo venha a se agenciar e, a partir daí, um território venha a ganhar consistência, de modo que uma saúde se faça possível<sup>185</sup>.

Um pensamento psicótico, que acontece fora de si, porque não tem si... O pensamento, se ocorrer, precisa ocorrer *entre*. Não se trata só do pensamento psicótico, mas é ele que nos mostra, de maneira vertiginosa, um tanto da dor de estar vivo e pensar, que no fora se configura um dentro que momentaneamente me estabiliza, uma metaestabilização, mas que logo ali, diante de um novo assombro, já é outra coisa. A vida em devir. É a

---

<sup>184</sup> PELBART, Peter Pál. **Da clausura do fora ao fora da clausura**: loucura e desrazão. São Paulo, Editora Brasiliense, 1989, p. 144.

<sup>185</sup> Equipe de Acompanhantes Terapêuticos de A Casa (org). **Crise e cidade – acompanhamento terapêutico**. São Paulo, Educ, 1997, p. 92.

impossibilidade de realizar estas composições temporárias de um território para a vida, seu aprisionamento no fora<sup>186</sup>, que impede uma saúde de acontecer.

O desejo pela vida não é pela vida simplesmente, essa biologia que conduz à morte. É um desejo por novos modos de sentir e perceber. A clínica cria os espaços, este *entre*, para o pensamento acontecer e a vida se criar.

Como abrir mão de tentar desvendar o segredo, de buscar descobrir o que há por trás das palavras, de relacionar-se com uma suposta interioridade, como se se tratasse de um continente circunscrito e reservado?

Como livrar-se de um funcionamento que insiste numa representação, numa relação com os signos vigentes, que concebe o pensamento como algo que acontece num dentro estabelecido e estabilizado?

Na proposição do barroco, aliada a uma nova clínica, a arte - práxis do homem - é tomada como uma "linha-de-fuga". A clínica, neste sentido, seria um lugar de invenção e não de desvelamento, porquanto estamos tomando a singularidade como uma inscrição no tempo, aberta e mutante.

Retomando o trabalho da cia teatral UEINZZ, e trazendo-o para mais perto do caso que acabamos de apresentar, podemos pensar que, mesmo em enquadres tão distintos de exercício da clínica, sua perspectiva consiste nesta liberação da criação, na desobstrução dos canais que podem viabilizá-la em fluxo, que efetivem saídas, seja pelo teatro, seja em grupos ou em casos individuais, considerando o indivíduo como uma multiplicidade.

O encontro da clínica crítica e da arte, criação estética, produz um pensamento potente para estas experimentações. Ainda a respeito do processo de criação do grupo Teatro da Vertigem, Antonio Araújo escreve:

---

<sup>186</sup> A respeito deste tratamento da relação entre a loucura e o fora, ver PELBART, Peter Pál. **Da clausura do fora ao fora da clausura**: loucura e desrazão. São Paulo, Editora Brasiliense, 1989.

O processo de criação é um processo crítico ele mesmo. [...] Podemos, inclusive, olhar o processo de ensaio como um meio de pensar a si mesmo e ao outro. Como uma forma de conhecimento do mundo. Ou, se quisermos, de sua transformação<sup>187</sup>.

Evidencia-se o caráter clínico que pode haver num trabalho de criação, seja artística ou de qualquer outra ordem. Ao mesmo tempo, torna-se explícito o quanto a clínica precisa reativar nela esta dimensão, de crítica. Criação principalmente destas saídas, rotas de fuga, tal como vínhamos trabalhando.

Uma clínica barroca, com suas dobras ao infinito, configura-se com seus *participantes-fugitivos*, fugindo das marcas que, ao longo de sua existência, tentam fixá-los em identidades de deficientes, doentes, loucos, marginais ou, ainda, numa infância eternizada. Totalizações que clamam, menos do que a uma libertação, a uma saída. A possibilidade de ser passagem, que pode atentar para o desejo pela mobilidade em todo o percurso de uma vida.

Fugindo desses enquadres totais, maiores, uma clínica barroca aparece como espaços-tempos para essa fuga ou para essas desdobras. Desejos de criar territórios, buscar saídas, linhas de fuga. Correr o risco de fugir juntos, cavando saídas e construindo cautelas. Constituir um campo de pesquisa que se torne instrumento de reformulação incessante para uma sempre nova clínica, a qual tem por compromisso possibilitar a busca de novas inserções, novos circuitos, novas pertinências, novos regimes de sensibilidade. A experimentação de períodos de muda, de movência, de tentação nômade. Uma clínica por simpatia, por amor desobrigado.

Freud, em seu texto sobre o amor transferencial, provoca-nos com a afirmação de que “o psicanalista sabe que está trabalhando com forças altamente explosivas e que precisa avançar com tanta cautela e escrúpulo quanto um químico”. Depois, ele continua: “Mas quando foram os químicos proibidos,

---

<sup>187</sup> SILVA, Antonio Carlos de Araújo. **A Gênese da Vertigem:** o processo de criação de O Paraíso Perdido. 2002, 191f. Dissertação (Mestrado em Artes) Escola de Comunicações de Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003, p. 6.

devido ao perigo, de manejar substâncias explosivas, que são indispensáveis, por causa de seus efeitos?”<sup>188</sup>.

É num território de alquimia de afetos que estaria inscrita a prática clínica que se relaciona com as melhores intervenções possíveis com a saúde e a arte “menores”. Ela anuncia uma latente explosão dos modos de trabalhar com as singularidades. Por mais difícil que seja escrever sem ter garantida a devida distância, este texto esboça uma elaboração para acontecimentos intensos e explosivos nesse mapa movediço de criação e heterogeneidade.

---

<sup>188</sup> FREUD, Sigmund. Observações sobre o amor de transferencial (Novas recomendações sobre a técnica da psicanálise III) – (1915) In: **Obras Completas**, Rio de Janeiro, Imago, 1996, pp. 187-8.

## MONSTRUOSIDADE E ENCANTAMENTO

*'Monstro' é, para começar, um ser composto. E é verdade que escrevi sobre assuntos aparentemente variados. "Monstro" tem um segundo sentido: alguma coisa ou qualquer um cuja extrema determinação deixa plenamente subsistir o indeterminado (por exemplo, um monstro ao estilo de Goya). Nesse sentido, o pensamento é um monstro.*

*Gilles Deleuze*<sup>189</sup>

No curso "Os anormais"<sup>190</sup>, Michel Foucault fala sobre a passagem do monstro ao anormal na categorização da loucura. Foucault aponta a caracterização histórica do monstro como uma "manifestação natural da contranatureza"<sup>191</sup>, um modo de distinção do louco numa ordem contranatural. O contexto que referencia esta idéia de monstro, segundo Foucault, é a Lei. O monstro seria, assim, uma infração.

O monstro é aquele que contradiz a lei e, simultaneamente, a impede de pronunciar-se, retira-lhe a voz; "a força e a capacidade de inquietação do monstro é que, ao mesmo tempo em que viola a lei, ele a deixa sem voz"<sup>192</sup>. Combina o impossível com o proibido (o interdito), na medida em que se efetua como uma combinação de irregularidades naturais; infringe a lei e, paradoxalmente, está fora dela, pois sua aberração é de ordem natural, ou melhor, contranatural, um conjunto de discrepâncias da natureza.

---

<sup>189</sup> VILLANI, A. **La guêpe et l'orchidée**. Paris-França, Belin, 1999, p.129. (traduzido por Tomáz Tadeu da Silva. Disponível em: <<http://www.tomaztadeu.net>> . Acesso em 10/03/2004).

<sup>190</sup> FOUCAULT, Michel. **Os anormais**. (trad. Eduardo Brandão). São Paulo, Martins Fontes, 2001.

<sup>191</sup> Ibidem, (Aula de 29 de janeiro de 1975), p. 101.

<sup>192</sup> Ibidem, (Aula de 22 de janeiro de 1975), p. 70.

Embora sua existência seja uma violação da lei, o monstro, no tumulto que provoca o seu aparecimento, suscita não uma resposta da lei, mas outras coisas. Foucault afirma (e parece também estar a indagar) algumas delas: “Será a violência, será a supressão pura e simples, ou serão os cuidados médicos, ou será a piedade”<sup>193</sup>.

Nestas relações estabelecidas por Foucault, o monstro se aproxima da anormalidade e aparece sob a idéia de desvio, cujo referencial é a lei. De outro modo, Deleuze e Guattari falam do monstro como um híbrido, um composto sem referencial. Em vários trechos da obra *Mil Platôs*, os autores associam o monstro a idéias de “forma de exterioridade sempre fora de si mesma”<sup>194</sup>; “rizoma animal, com comunicações aberrantes”<sup>195</sup>; “embriões paralisados em certo grau de desenvolvimento, neles o homem é apenas uma ganga para formas e substâncias”<sup>196</sup>; “posições do indivíduo excepcional na matilha”<sup>197</sup>; “não é nem um indivíduo nem um gênero, é a borda”<sup>198</sup>. São passagens que aproximam o monstro não mais do anormal, mas do anômalo. A partir dos estudos de Georges Canguilhem (“O normal e o patológico”), os autores escrevem:

Pôde-se observar que a palavra “anômalo”, adjetivo que caiu em desuso, tinha uma origem muito diferente de “anormal”: a-normal, adjetivo latino sem substantivo, qualifica o que não tem regra ou o que contradiz a regra, enquanto que “a-nomalia”, substantivo grego que perdeu seu adjetivo, designa desigual, o rugoso, a aspereza, a ponta de desterritorialização. O anormal só pode definir-se em função das características, específicas ou genéricas; mas o anômalo é uma posição ou um conjunto de posições em relação a uma multiplicidade<sup>199</sup>.

---

<sup>193</sup> FOUCAULT, Michel. **Os anormais**. (Aula de 22 de janeiro de 1975) (trad. Eduardo Brandão). São Paulo, Martins Fontes, 2001, p.70.

<sup>194</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia**. vol. 5 (12.1227 – Tratado de Nomadologia: a máquina de guerra. trad. Peter Pál Pelbart). São Paulo, Ed. 34, 1997, p. 17.

<sup>195</sup> Idem, **Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia**. vol. 1 (3.10.000 a. C. – A Geologia da Moral. trad. Célia Pinto Costa). Rio de Janeiro, Ed. 34, 1995, p. 62.

<sup>196</sup> Ibidem, p. 61.

<sup>197</sup> Idem, **Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia**.vol. 4 (10.1730 – Devir-intenso, devir-animal, devir-imperceptível. trad. Suely Rolnik). São Paulo, Ed. 34, 1997, p. 27.

<sup>198</sup> Ibidem, p. 26.

<sup>199</sup> Ibidem.

Trabalhar com o elemento “monstro”, nesta dissertação, é um ato de afirmação, não só para sustentar a potência nos agenciamentos que podem advir do próprio monstro, mas pela necessidade de engendrar pensamentos-monstro, que passem “por toda espécie de descentramentos, deslizos, quebras, emissões secretas”<sup>200</sup>. Pensamentos que, mais do que desviar, possam sofrer hibridações, fugir às identificações, analogias e assemelhações. Pretendemos abordar a idéia de monstro pelo viés da anomalia, do fenômeno de borda e de fuga, quase numa inversão, para desinvestir a idéia de anormalidade e desvio – sem perder de vista a desqualificação que pode haver nos dois termos (anormal e anômalo).

Ousaremos fazer aproximações da idéia de monstruosidade com uma situação clínica que, junto a outras, nesta mesma série, tem provocado interrogações por vezes vertiginosas. Constantemente, põem-nos em proximidade com este estranhamento, talvez um tanto precipitado, que a idéia de monstro pode provocar.

*Acompanhando em supervisão o trabalho de uma estagiária<sup>201</sup> de Terapia Ocupacional com uma garota de treze anos – vou chamá-la Menina –, observávamos seu esforço em participar, junto com as outras crianças, de um grupo de dança e atividades plásticas, e nos intrigávamos mais do que em outras vezes. As demais crianças que compõem o grupo vêm de lugares diversificados, algumas poucas têm “currículo de deficientes” como ela. A maioria tem outras identificações: crianças de abrigos – trazidas por tutores de entidades ligadas à Vara da Infância e da Adolescência - e crianças ditas “da comunidade em geral” – moradoras das imediações do local onde o grupo se encontra, que são trazidas por seus pais, “normalmente”. As primeiras descrições da estagiária já falavam de um grande desafio, um encontro que não podia passar despercebido... A garota se negava a fazer quase tudo o*

---

<sup>200</sup> DELEUZE, Gilles. **Conversações**. (trad. Peter Pál Pelbart). Rio de Janeiro, Ed. 34, 1992, p. 14.

<sup>201</sup> Agradeço especialmente a Deborah Goldshmidt pela generosidade ao partilhar esta experiência importante.

*que era proposto, e essa negação parecia ser extremamente afirmativa:-*

*Menina, vamos brincar?,*

- *Brincar, não!;*
- *Menina, vamos dançar com as outras crianças?,*
- *Dançar, não!;*
- *Menina, fica de pé e vem fazer sua assinatura (cada criança tem um gesto que a identifica),*
- *Em pé, não!”*

*... Por vezes, estas negativas eram acompanhadas de gestos agressivos com as outras crianças e mesmo com os professores ou terapeutas. Noutras vezes, ela se alienava completamente do grupo, deitava-se no chão e começava a masturbar-se.*

*Quando, por ocasião do acompanhamento do estágio, estive com o grupo, tão logo aquela criança chegou ao espaço, meus olhos grudaram nela: ela usava umas “chucas” no cabelo, eram para parecer de bebê ou criancinha, mas pareciam protuberâncias da sua cabeça. Junto com todo o conjuntinho de bailarina (colant e calça florida), os pés tortos, boca entreaberta e óculos com lentes que faziam olhos grandes, era uma pequena aberração.*

*Por que aquilo me deixava tão siderada?*

Sem dúvida, o desafio em algumas situações clínicas nos conduz a posições de poder e salvação. Mas queremos supor que algo mais possa se passar nesse encontro, que seja da ordem de uma conexão, quem sabe o anúncio de algum processo de subjetivação ou devir...

Evoco aqui a idéia de um encantamento. Encantamento no sentido de feitiçaria, do qual se utilizam Deleuze e Guattari quando interrogam se “... haveria lugar para outra coisa, mais secreta, mais subterrânea: o feiticeiro e os devires, que exprimem nos contos e não mais nos mitos ou nos ritos?”<sup>202</sup>

---

<sup>202</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia**. vol. 4 (10.1730 – Devir-intenso, devir-animal, devir-imperceptível. trad. Suely Rolnik). São Paulo, Ed. 34, 1997, p. 18.

*Sinto-me encantada. Desejo estar perto dela e ao mesmo tempo vivo, naquele dia, um pouco do terror daquela negação:*

- *Menina, vamos pegar carona no rabo do jacaré para irmos à outra sala?,*
- *Jacaré, não!*
- *Menina, quer fazer uma peteca, olha que bonitas as penas coloridas...*
- *Peteca, não!"*

*Surpreendentemente, quando se dispunha a alguma atividade, não enunciava nada, simplesmente participava, silenciosamente. Às vezes, cantava. O canto ainda servia, em algumas situações, para distraí-la e conduzi-la, sem que ela se desse conta, a fazer algumas das propostas do grupo.*

*Negação afirmativa e fazer dissimulado: em que belo agenciamento ela se pôs sob minha perspectiva. Eu nada sabia fazer com isso, e quanto mais ia desenhando aquela situação, mais o desejo e o terror de instalar-me nela se intensificavam. Fiquei por perto e ela manteve-se parada, sentada no chão e de costas para o grupo. Fomos brincando (eu e a estagiária), próximas dela, um pouco idiotizadas, nossos corpos também queriam parar, ou ainda impor um movimento ao dela. Nada.*

- *Menina, vamos embora!*
- *Embora, não!*
- *Menina, tchau!*
- *Tchau, não!*

Seu atendimento prossegue. Suas negativas também. Parece existir, como pensávamos, uma grande resistência no sentido de uma afirmação de sua força. Extrema determinação que a faz seguir dançando, às vezes, e participando do grupo impondo suas velocidades, ou melhor, seus intervalos, suas lentidões. O grupo também a faz correr. Puxa o grupo a menina, puxa a menina o grupo. São constituições de devires: o grupo com a menina e a menina com o grupo.

“O devir não produz outra coisa senão ele próprio”<sup>203</sup>, é o que enunciam Deleuze e Guattari. Quando nos encontramos expostos a estas singularidades, vemo-nos impedidos de nos encerrar no que há de mais confortável nesta função de terapeutas. Ficamos desajustados, numa classificação de uma certa eficiência, que é levada à falência, ali mesmo, por uma criatura que nos interdita de enquadrá-la em categorizações pré-estabelecidas, posto que nos assombra e encanta. Chamamo-la “monstro”, não porque ela encerre em suas singularidades esta designação, mas para efeito de produzir diferenças a partir das sensações do contato com ela. Não estamos, portanto, falando de uma identidade “monstro”. Queremos abordar o monstro em sua operatoriedade, de outro de nós mesmos, que assusta porque ameaça a identidade ao exibir o fracasso da semelhança.

Num estudo antropológico, Carlos Fausto refere-se às intervenções sobre o corpo do bebê realizadas em algumas tribos:

as mulheres parakanã passam horas e horas a massagear o bebê. [...] Operações que tornam os corpos humanos diferentes dos corpos dos animais [...]. Aplicações ocasionais de jenipapo [para os Kaxinawá] parecem ‘fixar’ a forma fabricada pelo trabalho intenso dos parentes tanto durante quanto após a gravidez; ao mesmo tempo o jenipapo torna o bebê invisível aos espíritos<sup>204</sup>.

Para estas tribos, os bebês, assim como os mais próximos deles, não têm suas configurações garantidas. Eles estão num grau superior de suscetibilidade às interferências do exterior, que podem inscrevê-los mais facilmente em outras séries, por captura ou feitiço. Fausto assinala, num trecho de seu estudo, que:

O tornar-se invisível aos espíritos remete-nos novamente ao problema da captura. É comum, na Amazônia, conceber-se que o princípio vital do bebê não está seguramente ligado ao corpo e que, por isso, pode ser capturado. O bebê ainda não foi inteiramente fabricado como membro de sua comunidade, e pode ser feito parente de outra gente, animais ou inimigos. No momento da

---

<sup>203</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia**. vol. 4 (trad. Suely Rolnik). São Paulo, Ed. 34, 1997, p.18.

<sup>204</sup> FAUSTO, Carlos. Banquete de Gente: comensalidade e canibalismo na Amazônia (xerox), p. 11. Publicado originalmente in: **rev. Mana**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 2, 2002.

couvade<sup>205</sup>, deve-se, portanto, fechar as portas à interação com o exterior, algo que se evidencia, entre outras coisas, pela interdição ao pai de participar da caça, da guerra, dos rituais e das atividades xamânicas. O risco aqui não diz respeito apenas à criança, pois o pai também está em transformação e pode tornar-se outro<sup>206</sup>.

Esta suscetibilidade a filiações estranhas, assumida e ritualizada por estas tribos, permite-nos questionar nossa posição mais freqüente de tentar neutralizar a percepção do estranho, que pode ser o monstro. Nessa neutralização busca-se evitar o contato com o monstro em sua inscrição numa disposição ao atravessamento. Evitamos aquilo que salta às configurações admitidas e esperadas na seqüência de um conjunto, que podem afetar-se pelo que vem do exterior, pelo imponderável.

Elemento de exterioridade, que domina tudo [...], que vai dar ao tempo um novo ritmo, uma sucessão sem fim de catatonias ou desfalecimentos, e de fulgurações ou precipitações. A catatonias é “este afecto é forte demais para mim”, e a fulguração, “a força deste afecto me arrebatada” [...] uma sucessão de corridas loucas e de catatonias petrificadas, onde já não subsiste qualquer interioridade subjetiva<sup>207</sup>.

Destituído das formas de eu reconhecíveis, sem vigência de uma interioridade, o monstro, nesta perspectiva mais próxima do pensamento de Deleuze, se espalha em sua anomalia, em sua composição híbrida, em sua ausência de referenciais. Tal perspectiva é abordada por José Gil em seu livro “Monstros”, ao indicar que “uma fenomenologia da monstruosidade revelaria sem dúvida que o fascínio provocado pela visão de um monstro refere-se, em primeiro lugar, à superabundância de realidade que ele oferece ao olhar”. O autor ainda diz que “um monstro é sempre um excesso de presença. Que a anomalia seja

---

<sup>205</sup> Segundo o dicionário Houaiss, o termo couvade designa “costume de algumas sociedades, segundo o qual o homem vivencia simbolicamente o parto de sua mulher e, após o nascimento da criança, se recolhe como se estivesse em resguardo”.

<sup>206</sup> FAUSTO, Carlos. Banquete de Gente: comensalidade e canibalismo na Amazônia (xerox), p. 11. Publicado originalmente in: **rev. Mana**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 2, 2002.

<sup>207</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia**. vol. 5 (12. 1227 – Tratado de Nomadologia: a máquina de guerra. trad. Peter Pál Pelbart). São Paulo, Ed. 34, 1997, p. 18.

um corpo redundante ou a que faltem órgãos, é necessariamente marcado por um excesso<sup>208</sup>. Dificilmente passa despercebido, quase sempre impressiona.

O monstro nos convoca a uma decifração da ordem deste excesso, desse transbordamento, posto que ele mesmo, o monstro, o anômalo, se faz dobra e borda; quer dizer, apresenta-se como singularidade em processo de subjetivação, mas num espaço-limite, no qual há pausas, interrupções, falhas, gagueira, cegueira, surdez, delírios, ausências...

O monstro se põe no limite entre territórios, no meio. Gente, bicho, coisa, máquina... À medida que se põe neste intervalo, borra os elementos de identificação que o tangenciam, efetua neles mutações que impedem a clareza, tornando difícil qualquer explicação sobre quais territórios contém esta figura nas bordas. E faz-se outra borda, trans-borda-os, excede-os...

Decifrar no intervalo entre o excesso e o abuso. Ultrapassar as bordas, estender os territórios, excedê-los, mas também os invadir, superpor-se a eles, abusar deles. O monstro nos exige. Podemos tanto avançar na produção de novas redes de sentido quanto recuar insistindo na reiteração dos sentidos vigentes. Em qualquer um dos movimentos, podemos fracassar.

As “chucas”, as deformidades corporais e o abuso na forma em nada garantem o devir... No entanto, não podem ser desconsiderados como uma possibilidade de intensificação da convocação do olhar para o imperceptível, contaminação por meio do visível, pelo que dele escapa, mas que por ele se apreende: o excesso, o anômalo, o monstruoso...

O que é o anômalo? É um fenômeno, mas um fenômeno de borda. Eis nossa hipótese: uma multiplicidade se define, não pelos elementos que a compõem em extensão, nem pelas características que a compõem em compreensão, mas pelas linhas e dimensões que ela comporta em “intensão”. Se você muda

---

<sup>208</sup> GIL, José. **Monstros**. (trad. José Luís Luna) Lisboa, Quetzal Editores, 1994, pp. 78-80.

de dimensões, se você acrescenta ou corta algumas, você muda de multiplicidade<sup>209</sup>.

Retomando a idéia de uma clínica barroca, temos que o elemento de borda, de aliança, de pacto<sup>210</sup> – pensando o devir neste sentido – com a monstruosidade se dá num transbordamento, como que por encantamento. Uma figura barroca se traça e ela pode invadir a cena de qualquer outra figura, ela se efetua em extensão, em superposições e vazamentos. Na operação barroca, o monstro parece constituir unidade e no entanto a coloca em xeque, considerando que:

Se o barroco instaurou uma arte total ou uma unidade das artes, isso se deu primeiramente em extensão, tendendo cada arte a se prolongar e mesmo a se realizar na arte seguinte, que a transborda<sup>211</sup>.

Aproximando-nos com a inscrição do barroco, nas artes especialmente, podemos ressaltar a caracterização de aberração que o barroco muitas vezes recebeu (e ainda recebe) e que pode, de outro modo – desta vez mais afirmativo –, servir para caracterizar como monstruosas e barrocas as aberrações efetivas de algumas populações que fazem parte de nossas experiências clínicas.

Encantamento, uma certa convocação a experimentar um estágio de prolongamento e conexão com o outro, tal qual uma “singularidade pré individual”<sup>212</sup>, sem o que o outro não existe nessa forma. Por outro lado, ele nunca poderá ser subsumido a isso, sequer relacionado no sentido de uma filiação, de uma derivação ou educação.

Um certo pensamento da educação incorre neste risco de alinhar-se à filiação, de querer buscar as origens e as causas, como se os elementos moventes fossem detectáveis e/ou modelizáveis. Algumas parcerias da Terapia

---

<sup>209</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia**. (10.1730 Devir-intenso, devir-animal, devir-imperceptível) vol. 4 (trad. Suely Rolnik). São Paulo, Ed. 34, 1997, p. 27.

<sup>210</sup> “A aliança ou o pacto são a forma de expressão, para uma infecção ou epidemia que são forma de conteúdo” (Ibidem, p. 29).

<sup>211</sup> DELEUZE, Gilles. **Leibniz e o Barroco** (trad. Luiz B. L. Orlandi). 2ed. São Paulo, Papirus, 2000, p. 204.

<sup>212</sup> Esta idéia foi trabalhada no pedaço do Percurso Metodológico desta dissertação.

Ocupacional têm ocorrido no campo da arte-educação e, embora apresentem oportunidades de expansão das áreas de contato de algumas populações, expondo-as a alguns elementos da cultura, o exercício é um tanto unilateral.

A suposição do ensino de arte que prepondera parece, por si só, uma pretensão que impede o surgimento do monstro. Ela é uma espécie de “cruzada civilizatória” que apara as arestas... É quase tudo muito arredondado e, mesmo quando propõe trabalhar com elementos pontiagudos trazidos pelos participantes, rapidamente os categoriza e aloca em signos e significados reconhecíveis, sobretudo na história da arte oficial, por critérios de semelhança. Tomam a arte como uma finalidade, uma representação do mundo, no máximo sua reflexão. Podem impedir que a arte se ofereça em sua potência de um mundo em si própria que pode atravessar e ser atravessado por outros mundos, e desperdiçam sua força como um conector, um intermediário - e não uma finalidade.

A hibridação com a arte fica obstruída porque a alusão principal é de apreendê-la numa condição de distância e classificação histórica. Contemplação estéril, ainda que disposta ao fazer. Pintar, gravar, esculpir, modelar, dançar, cantar, tocar não são exercícios desprezíveis, mas não deveriam ser tomados como garantia da experimentação. Por vezes, precisam ser olhados como interrupções da própria vida, paralisias e cristalizações... Formatações que podem apaziguar e aniquilar contágios. Fetichizam as linguagens da arte e as tomam como passaportes de inclusão sócio-cultural.

Isto nos indica que o encantamento provocado pelo monstro (não um sujeito-monstro, mas um agenciamento-monstro) pode ser tomado como uma metodologia importante na abordagem clínica. Como se colocar diante do desafio de aproximar-se de um outro sem a tarefa de humanizá-lo ou civilizá-lo, de adestrá-lo?

Estamos diante de um perigo incessante, se considerarmos que “o monstro” é pensado como uma aberração da realidade (“a monstruosidade é um excesso

de realidade”) a fim de induzir, por oposição, a crença na “necessidade de existência da normalidade humana”<sup>213</sup>. Nosso esforço consiste em sustentar a vertigem; não humanizar o monstro, mas também e, principalmente, não “monstrualizá-lo” – no sentido de não reduzir a dimensão do encontro a um assujeitamento, a uma metáfora: ver o outro como monstro.

[...] o monstro já não me “reflete”, roubou-me o duplo encarnando-o. Mas, como apesar de tudo é um corpo humano, continua a reflectir-me – daí a vertigem e o fascínio. Daí o espanto inesgotável que suscita a visão do monstro: como se a paisagem que o rodeia fosse afectada por um factor caótico decisivo que deveria virar do avesso, desconjuntá-la, arruiná-la definitivamente. Que ela continue estável, eis o que nos maravilha<sup>214</sup>.

Trata-se, mais uma vez, de suportar o que pode surgir neste encontro, no percurso da feitiçaria: ver o movimento do monstro como bando, matilha, multiplicidade. Não se transformar, nem transformar a coisa em nada, apenas experimentar o que já se produziu como devir.

O monstro nos atravessa e intensifica nossas sensações de uma certa falência da auto-suficiência, do eu absoluto, autônomo e independente, no pico do progresso da humanização. Convoca-nos ao coletivo, à matilha, à malta, à multidão, que diferem por completo de grupalizações de indivíduos, somatória de elementos iguais, união por identidades. O monstro se move em acoplamentos. *A Menina brinca no fluxo de uma cantiga.*

Deleuze e Guattari falam de feitiçaria, e não de salvação. A feitiçaria como uma política capaz de acolher o monstro, o anômalo (distinto do anormal), em sua força de ruptura:

Há toda uma política dos devires-animais, como uma política da feitiçaria: esta política se elabora em agenciamentos que não são nem os da família, nem os da religião, nem os do Estado. Eles exprimiriam antes grupos minoritários, ou oprimidos, ou proibidos, ou revoltados, ou sempre na borda das instituições

---

<sup>213</sup> GIL, José. **Monstros**. (trad. José Luís Luna) Lisboa, Quetzal Editores, 1994, p. 17.

<sup>214</sup> *Ibidem*, pp. 142-3.

reconhecidas, mais secretos ainda por serem extrínsecos, em suma anômicos. Se o devir-animal toma a forma da Tentação, e de monstros suscitados na imaginação pelo demônio, é por acompanhar-se, em suas origens como em sua empreitada, por uma ruptura, com as instituições centrais, estabelecidas ou que buscam se estabelecer<sup>215</sup>.

As instituições clínicas – sejam elas estabelecidas em paredes reais ou não, sob denominações de inclusão social e/ou cultural – poderiam potencializar suas expressões, caso se arriscassem a uma maior exposição ao contato com o anômalo; não para serem destruídas ou reiteradas de antemão, mas para experimentarem-se nos povoamentos em fuga que, à sua revelia, nelas se produzem e poderiam ser estratégias importantes para a própria análise institucional.

*“Experimentar, não!”* Talvez seja um eco de Menina. Podemos nos interrogar se estamos conseguindo fazer um encontro com essa Menina nos grupos aos quais designamos de populações heterogêneas, ou ainda de experiências inclusivas. Qual é a nossa disponibilidade de assombro e hibridização? De misturar-se em dobras, e não em linhas claras e distintas, limpas? Qual é nossa força e nossa capacidade de devir-monstro?

Deleuze aponta a concepção barroca de Leibniz a respeito da danação como crítica contundente à possibilidade de progresso:

[...] é nas costas dos danados que aparece o melhor dos mundos possíveis, porque os danados renunciaram por sua própria conta ao progresso, e assim liberam quantidades infinitas de ‘progressividade’.<sup>216</sup>

Há muito a ser explorado no domínio da monstrosidade na clínica, e o que brevemente apontamos aqui deve servir para intensificar sua importância. Isto nos exigiria um desejo pelos monstros na própria clínica que, longe de qualquer *glamour*, desejam um pensamento monstro (na clínica). Imperceptível, ele não se faz por evoluções e progressos, mas por composições inusitadas,

---

<sup>215</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia**. (10.1730 Devir-intenso, devir-animal, devir-imperceptível) vol. 4 (trad. Suely Rolnik). São Paulo, Ed. 34, 1997, p. 30.

<sup>216</sup> DELEUZE, Gilles. **Conversações**, 1972-1990 (trad. Peter Pál Pelbart) Rio de Janeiro, Editora 34, 1992, p. 201.

alastramentos que conduzem a campos inexplorados das atividades, humanas ou não, que potencializam uma vida.

## FEITIÇARIA DA CHUVA DO DENTRO-FORA

*[...] só conhecemos de maneira significativa a porção do mundo que conseguimos criar. A experiência estética não ocorre por meio das categorias sujeito/objeto e, por esta razão, dá ao indivíduo a possibilidade de, em único gesto, constituir-se e também criar, amar e conhecer o mundo.*

*Gilberto Safra<sup>217</sup>*

*Estávamos sob guarda-chuvas transparentes. No começo, só alguns estavam cobertos, mas, logo na entrada, um movimento interessante em busca desta cobertura acontecia. Todos cobertos e o tempo todo transparentes. À medida que avançávamos em nosso deslocamento, ficava forte a sensação de que esse elemento estranho era aguardado, e que havia uma fenda na qual ele podia acontecer.*

*Éramos um grupo de aproximadamente vinte e um integrantes, entre pacientes de uma instituição, terapeutas, artistas plásticos e arte-educadores visitando um espaço público de cultura. Mais do que privilegiar uma ou outra obra, a idéia de passear sob guarda-chuvas transparentes pelas galerias de um museu de artes plásticas instaurava uma política, uma nova maneira de relação com um espaço, seus elementos constitutivos e seus atravessamentos. Apostávamos na potencialização que um procedimento artístico, uma intervenção estética, operaria nesta relação. No que ele nos permitiria extrair dela, melhor ainda, viver, por meio dela. Desejávamos o imponderável, o imperceptível que aquela conjunção de obras, ou a presença de cada uma isoladamente, poderia criar no encontro com aquele coletivo.*

---

<sup>217</sup> SAFRA, Gilberto. **A face estética do self**. São Paulo, Unimarco, 1999, p. 44.

*Instalamos um alvoroço no saguão de entrada. Um guarda-chuva foi aberto e a proposição inicial era de que todos se abrigassem sob ele. Depois de todos terem entrado, sob o olhar apavorado dos seguranças – que não nos impediram, pois tratava-se de uma visita monitorada pela própria chefe da divisão de educação do museu –, outros guarda-chuvas foram cuidadosamente abertos pela equipe de acompanhantes (doravante, assim denominaremos os integrantes da equipe de coordenação do projeto), até que, após várias subdivisões, restaram duplas, ou, no máximo, trios, passeando pelo espaço, um mapeamento de nosso “canteiro de obras”, nosso local de trabalho. Sob guarda-chuvas transparentes, estávamos todos tão ou mais expostos que as próprias obras da “exposição”. Expostos, não mais a partir de nossas caracterizações convencionais de terapeutas, loucos, arte-educadores, mas a partir de nossa presença secreta naquele instante, nossos artifícios para acontecermos naquele espaço.*

*Após o passeio, cada dupla ou trio escolheria um lugar para iniciar sua costura, sua colagem no guarda-chuva. Os acompanhantes portavam sacolas cheias de linhas, pedaços de tecido, fios e fitas, tesoura, canudos, agulha e fita adesiva colorida - materiais que foram depositados no chão, próximos ao local escolhido pelos participantes. Aos poucos, um tanto estranhados e temerosos com nossa própria ousadia, iniciamos a preparação dos guarda-chuvas. Alguns se sentaram, outros ficaram de pé; uns mudaram de lugar; alguns projetaram antes o trabalho, outros foram diretamente com o material aplicando-o sobre o vinil transparente; uns guarda-chuvas ficaram pesados, outros mais leves; alguns quase sem intervenções. Em seguida, juntamo-nos no saguão de entrada para encerrar aquele dia de trabalho. Do lado de fora, chovia forte e um dos participantes não resistiu, e foi com seu guarda-chuva – já com as intervenções feitas - experimentar a chuva. Estávamos exaustos; isto, associado ao barulho da chuva, impediu qualquer comentário sobre o trabalho daquele dia.*

*A chuva cessou, e o grupo foi embora.*

*Imediatamente, sobre a mesa da arte-educadora co-coordenadora do projeto, estava um memorando dos chefes da segurança do museu, no qual era apontado o risco de transitar com objetos dentro do espaço museológico com pessoas “imprevisíveis”. O documento ainda exemplificava a amplitude do risco narrando que uma mulher, em visita ao museu, paralisou-se no espaço e começou a gritar sem cessar, mobilizando a segurança que não conseguia detê-la em seus gritos. Estávamos autorizados a realizar o projeto pela diretoria do museu; portanto, tomamos o memorando como um aviso, sem necessidade de resposta. Além do memorando, naquele mesmo dia, a chuva invadiu o espaço museológico, e o quadro de Picasso teve que ser retirado da parede às pressas em função de um vazamento no telhado do museu. Maldição dos loucos. Dança da chuva de feiticeiros.*

*Prosseguimos em nosso trabalho. Embora bastante constrangidos pela instituição, na semana seguinte realizamos um novo encontro com o grupo. Desta vez mais cerceados pela segurança do museu, entramos com os guarda-chuvas fechados – principalmente porque não queríamos criar impactos, oposições, mas sim resistências, invenções. Mais importante para o projeto era efetuar o trabalho com o grupo. A proposta deste dia era eleger lugares para abrir os guarda-chuvas paramentados.*

*Até então, a troca verbal estava restrita aos pequenos encontros, às duplas e trios enquanto trabalhavam nos guarda-chuvas. Foi somente a partir desta nova proposta que algumas conversas mais coletivas puderam ocorrer. Para definir o espaço a ser ocupado, alguns colocavam o guarda-chuva no chão, outros falavam debaixo dele ou ao seu lado. Elegiam e inventavam lugares do museu: entre duas obras, próximo a paredes coloridas, em frente ao extintor de incêndio, diante da porta de vidro da biblioteca, ao lado de etiquetas com palavras referentes às obras. O que era transparente se excedeu naquele encontro, nublou a visibilidade neutra, encheu-se de elementos. A percepção, atravessada por outras cores e texturas, foi obrigada a compor com esta mistura. Encontrar um espaço onde se instalar com o guarda-chuva cheio de tecidos colados, costurados; cheio de cortes, vazados e pendurados, que pareciam colocar em movimento o museu, a exposição, as obras...*

*Num determinado momento, uma participante abriu seu guarda-chuva – ele tinha dois canudos amarrados com fita adesiva na ponta saliente da parte superior. Abriu, em frente a uma obra de Hélio Oiticica.*

*“Por que você escolheu este lugar?”, perguntamos.*

*“Porque eu acho que estes vermelhos (e apontava para as formas geométricas do quadro) são pedaços de um corpo, e estes que eu coleí aqui (apontava para os pedaços de tecido que havia costurado de forma achatada e bem esticada sobre a abóbada do guarda-chuva) também são.”, respondeu, com precisão.*

*“Que nome você daria para o seu trabalho?”, continuamos a indagar.*

*Prontamente, ela respondeu: “Metamorfose”.*

*Um tanto excitados com aquele diálogo surpreendente em sua sintonia – posto que nos vinha muito forte a relação da poética de Hélio Oiticica com o corpo, que não conseguíamos decifrar como ela tinha apreendido –, perguntamos se ela sabia como aquele quadro se chamava.*

*Ela acenou negativamente com a cabeça e dirigiu-se até a plaquinha com a etiqueta e leu: “Metaesquema II.”*

*Metamorfose e metaesquema, os ecos entre os trabalhos se intensificavam. Prossequimos a conversa, espécie de interrogatório-incidentador, e fizemos mais uma pergunta: “Vocêalaria mais o quê do seu trabalho?”.*

*Ela silenciou, olhou para o trabalho e disse, apontando os canudos: “Isso aqui são antenas para fazer a comunicação dele com este” (e apontou o trabalho de Oiticica).*

*Constatávamos que a proposição do projeto fazia sentido, criava mundos e conexões entre eles, agenciamentos de desejo<sup>218</sup>.*

Esta nossa “estréia” foi preparada durante três meses – a primeira intervenção com o *Projeto Experimental de Monitoria Especial* num museu de arte

---

<sup>218</sup> “[...] agenciamento de desejo marca que o desejo jamais é uma determinação “natural” nem “espontânea”. [...] diria que o desejo circula nesse agenciamento de heterogêneos, nessa espécie de “simbiose”: o desejo une-se a um agenciamento determinado; a um cofuncionamento.” (DELEUZE, Gilles. Desejo e Prazer (trad. Luís B. L. Orlandi). **Cadernos de Subjetividade** / Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade – PUC-SP, junho 1996, num. esp., São Paulo, 1996, p. 17).

contemporânea que acabou por ser a última<sup>219</sup>. A estratégia, desde o início, era deslocar a adjetivação “especial” destinada ao público e acoplá-la à monitoria. Classificávamos o procedimento para marcar uma diferença que nos interessava, e conduzíamos o tal público a uma espécie de anonimato, à condição de simples coletivo, cruzamento de acasos, matilha, multidão<sup>220</sup> eleita para potencializar esta necessidade de ser “especial” da monitoria.

Essa espécie de perversão do termo “especial” declarava uma necessidade de singularização e resistência, no sentido apontado por Peter Pélbart: “multidões que resistem de maneira difusa e escapam das gaiolas sempre mais estreitas da miséria e do poder”<sup>221</sup>.

Como ponto de partida para pensar essa intervenção de monitoria ao chamado “público especial”, tomamos um texto de Suely Rolnik. Neste texto, a autora fazia referência ao trabalho do artista plástico Tunga com os meninos do Projeto Axé em julho de 2000, cuja preocupação apontava para

[...] encontrar procedimentos que façam do encontro com aqueles garotos a ocasião, por mais fugaz e incerta, de driblar, na alma da criança que já viveu na rua, mas igualmente na alma do artista, a faceta perversa, do sistema econômico vigente que tende a cercear sua potência criadora, excluindo um e clonando o outro<sup>222</sup>.

---

<sup>219</sup> Este projeto foi realizado a pedido do próprio museu, com o objetivo de atender ao denominado “público especial”. Uma parceria com a Terapia Ocupacional pôde compor uma equipe híbrida, tendo como coordenadoras uma terapeuta ocupacional (eu mesma) e uma arte-educadora (Christiana Moraes), além de estagiários e bolsistas de artes plásticas, terapia ocupacional, psicologia e letras. O projeto-piloto foi interrompido em função da greve que envolvia os funcionários do museu e da terapia ocupacional em maio de 2004, e acabou por não retomar sua atividade por vários motivos, inclusive de ordem pessoal, mas principalmente em função da esquiva recepção por parte da instituição, que não decretou a interrupção, mas também não colaborou para sua continuidade, inclusive por considerar que o projeto estaria ameaçando a integridade das obras.

<sup>220</sup> [...] Multidão, pensada enquanto multiplicidade heterogênea, não-unitária, não hierárquica, acentrada e centrífuga. Na sua riqueza, ela é constituída pelo intelecto geral, afetividade, vitalidade a-orgânica etc. A multidão como figura subjetiva não-identitária, que não delega poderes nem pretende conquistar o poder, mas desenvolver uma nova potência de vida, de organização, de produção.” (PELBART, Peter Pál. **Vida Capital: ensaios de biopolítica**. São Paulo, Iluminuras, 2003, p. 133.)

<sup>221</sup> Ibidem, p. 142.

<sup>222</sup> ROLNIK, Suely. “Despachos no museu. Sabe-se lá o que vai acontecer”, In: RAGO, Margareth; ORLANDI, Luís; VEIGA-NETO, Alfredo (org). **Imagens de Foucault e Deleuze: ressonâncias nietzschianas**, Rio de Janeiro, DP&A, 2002, p. 318.

Como escapar a esta vigência, traçar linhas de fuga destas configurações arraigadas? A estrutura mais usual de uma intervenção numa exposição é a denominada visita monitorada. Nessas ocasiões, um monitor preparado para receber um grupo – com um arsenal de informações técnicas, históricas e até poéticas das obras e da curadoria daquela montagem – acompanha o passeio do grupo, oferecendo de formas variadas estas informações (seja por métodos formais que se assemelham a uma aula diante das obras, seja por outros, que se dão por meio de jogos e brincadeiras, reproduzem as obras como espécies de traduções que podem ser tocadas – submetidas ao tato -, ou ainda empregando, em ateliês, as técnicas adotadas nas obras visitadas etc.).

Independentemente do recurso empregado, importa a finalidade de transmissão de conhecimento, de comunicação da pretensa verdade que, em geral, reitera a sacralização e conseqüente fetichização do museu em função da presença de obras de arte. O culto incondicional à arte corrobora uma distância, ou melhor, um fosso, em relação à vida e, paradoxalmente, transforma os espaços de arte em espaços privilegiados da vida, no sentido em que dissemina o enclausuramento da criação em alguns territórios específicos. Nesta perspectiva, a arte confinada nos museus e galerias fica imune a qualquer interferência, protegida do público, que pode apenas passar pelas obras para admirá-las em sua condição demiúrgica, transcendente a esta vida.

Claro está que este movimento se inscreve num processo muito mais complexo da relação entre capital e criação. No entanto, nesta dissertação, deteremo-nos apenas a esta passagem rápida e incompleta pelo que ocorre nos museus e a sua relação com as obras ali depositadas, pois não pretendemos efetuar nenhuma crítica que abarque a extensa questão dos sistemas de arte e da “cafetinagem da criação”<sup>223</sup> pelo capitalismo cultural contemporâneo. O que queremos ressaltar é que, numa das pontas deste intrincado circuito (relação museu-público), vemos o imperativo da arte tornando-se uma necessidade dada *a priori*, com um sentido pré-estabelecido por sua neutralidade, seu poder em manter-se livre de qualquer influência, imutável e eterno.

---

<sup>223</sup> Expressão cunhada por Suely Rolnik, com a qual vem trabalhando em suas publicações mais recentes.

Na medida em que a equipe do projeto se colocava a pensar o museu, imediatamente constatava obras-vidas – Miró, Lígia Clark, Matisse, Artur Barrio, Flávio de Carvalho, Picasso, Hélio Oiticica, Beuys etc. – submetidas a uma espécie de mumificação de seus processos de criação. Surgiam nas paredes da galeria, como num estacionamento, obras que eram os rastros de um trabalho, um fazer artístico, criações vivas e pulsantes, movimentos de guerrilha e resistência que só pela vitalidade de seus processos – e não por uma garantia de eternidade – subsistiram ao tempo e chegaram até nosso alcance. Ao pensarmos na população que atenderíamos, este estado de imobilidade das obras no museu parecia reverberar na condição da vida daquelas pessoas: um público estacionado na condição de “especial”.

Diante destas sensações e pensamentos, nossa tarefa neste projeto-piloto era criar questões que desmontassem este estacionamento sem o demolir – não que isto não pudesse acontecer, mas não seria nosso objetivo. Nos concentraríamos em “[...] liberar a arte da neutra alvura de um cubo fechado para contaminá-la de mundo”<sup>224</sup>. Queríamos aproveitar duas disposições: a das obras nas paredes e a dos grupos “especiais” das instituições interessadas em participar do projeto para, neste agenciamento, engendrar encontros e retomar a pulsação de vida que pudesse acontecer no espaço daquele museu.

Um dos aspectos do trabalho de arte pública, realizado em parceria por Maurício Dias e Walter Riedweg, alcança efeitos ressonantes a esta nossa proposta, e a respeito disto Suely Rolnik escreve:

[...] ao reinserir o museu e a galeria na rede viva em processo, o dispositivo os engloba ao invés de submeter-se à lógica de seu estatuto oficial – ativa-se sua condição de lugar público e a esfera da arte contamina-se de mundo. Este aspecto dos dispositivos de Dias & Riedweg fortalece a idéia de que a arte pública não é necessariamente a que está fora do museu, pois o que está fora pode ser mais invulneravelmente branco e enclausuradamente cúbico do que o próprio museu, mesmo que se trate de um cenário *trash* ou em ruínas. O que faz do museu ou de qualquer outro lugar um espaço branco sem marcas,

---

<sup>224</sup> ROLNIK, Suely. Alteridade a céu aberto – O laboratório poético-político de Maurício Dias e Walter Riedweg. In: **Possiblement hablamos de lo mismo**, catálogo da exposição da obra de Maurício Dias e Walter Riedweg. Barcelona, MacBa, Museu d’Art Contemporani de Barcelona, 2003, p. 35 (do original em português).

inatingível pelas forças do mundo como um cubo hermeticamente fechado, é a pretensão onipotente de forças que o investem como espaço neutro, dissociado da vida pública<sup>225</sup>.

Para iniciar este investimento, adotamos a performance como o dispositivo de arte que nos colocaria em movimento. Mais próximos da dança, este dispositivo nos permitiria criar coreografias, paisagens com aqueles desenhos, esculturas, gravuras, instalações e pinturas. Traçávamos ali uma estratégia de criação com as obras para, por meio de um pacto com um coletivo, instaurar um *plano de consistência* que potencializasse a vida, tal como pensada por Deleuze, em sua potência de variação, desde suas manifestações mais visíveis e enunciáveis até suas dimensões imperceptíveis:

[...] Longe de reduzir a dois o número de dimensões das multiplicidades, o *plano de consistência* as recorta todas, opera sua intersecção para fazer coexistir outras tantas multiplicidades planas com dimensões quaisquer. O plano de consistência é a intersecção de todas as formas concretas. Assim, todos os devires, como desenhos de feiticeiras, escrevem-se nesse plano de consistência, a última Porta, onde encontram sua saída. Este é o único critério que os impede de atolar, ou de cair no nada. A única questão é: um devir vai até aí? Pode uma multiplicidade achatá assim todas as suas dimensões conservadas, como uma flor que guardaria toda sua vida até em sua *secura*? [...] tudo se torna imperceptível, tudo é devir-imperceptível no plano de consistência, mas é justamente nele que o imperceptível é visto, ouvido<sup>226</sup>.

Feiticeiros, fomos desenhando nosso ritual para efetuar esta aliança com loucos e deficientes que, em seu estado de exceção<sup>227</sup>, isto é, sendo considerados “especiais”, colocariam a própria visita ao museu nesse estado de exceção. Com isso, teria lugar uma nova experimentação deste espaço e da possibilidade de vitalizá-lo.

Fazer chover dentro a chuva de fora, pensando, como escreve Deleuze, que “o lado de fora não é um limite fixo, mas uma matéria móvel, animada de

---

<sup>225</sup> Ibidem, p. 21.

<sup>226</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia**. (10.1730 Devir-intenso, devir-animal, devir-imperceptível) vol. 4 (trad. Suely Rolnik). São Paulo, Ed. 34, 1997, pp. 35-6.

<sup>227</sup> O emprego nesta dissertação da terminologia “estado de exceção” se dá em relação a uma produção social e relaciona-se, numa certa contigüidade lingüística, com o termo “especial”. Não pretendemos nos deter em seu sentido mais amplo e complexo, no limite entre a política e o direito. A esse respeito ver AGAMBEM, Giorgio. **Estado de Exceção** (trad. Iraci D. Poleti). São Paulo, Boitempo, 2004.

movimentos peristálticos, de pregas e de dobras que constituem um lado de dentro: nada além do lado de fora, mas exatamente o lado de dentro *do* lado de fora<sup>228</sup>.

O procedimento barroco da “dobra que vai ao infinito” aparece, nessa altura, para intensificar nosso papel de propositores, e não de opositores, na medida em que, apostando na singularidade daquele coletivo, engendraríamos outras dobras dentro daquele espaço, desejos por agenciamentos, dobras de dobras. Dentro como dobra do fora.

Essa era a nossa monitoria: eliminar a distância sem ter que tocar, criar intimidade sem perder o estranhamento, aproximar-se para poder ver/sentir o que a criação de algumas das obras expostas pode conectar com a produção de uma vida, de subjetividades. Uma experiência estética a partir das conexões com um espaço. No sentido do que enuncia José Gil:

um tipo de ‘experiência’ que se caracteriza, precisamente pela dissolução da percepção (tal como é tradicionalmente descrita). O espectador vê primeiro, como espectador (ou sujeito percepcionante) para, depois, entrar num outro tipo de conexão (que não é uma ‘comunicação’) com o que vê, o que o faz ‘participar’ de um certo modo na obra<sup>229</sup>.

Este primeiro experimento, projeto-piloto com um grupo de pacientes com história de sofrimento psíquico e de estados-limite (loucos) de um Centro de Atenção Psicossocial (CAPS), trouxe-nos a sensação da força que a proposta poderia impulsionar. Uma potência do próprio espaço que pôde ser inventada, explorada e experimentada num encontro.

Criamos paisagens efetivas com o espaço, suas temperaturas (o piso frio, o ar condicionado; o vento, o sol e a chuva do espaço aberto do jardim das esculturas), suas texturas, seus sons, ruídos, apitos sinalizando o limite de aproximação da obra, suas cores e ausência de cores, seus habitantes (humanos, coisas e obras).

---

<sup>228</sup> DELEUZE, Gilles. **Foucault**. (trad. Claudia Sant’Anna Martins). São Paulo, Brasiliense, 1988, p. 104.

<sup>229</sup> GIL, J. **A imagem-nua e as pequenas percepções**. Lisboa, Relógio d’água, 1996, pp.17-8.

Era agitado um caldeirão de mortos-vivos; loucos, terapeutas, educadores, artistas e obras, cadáveres que pareciam ganhar novas encarnações a partir de uma poção cautelosamente elaborada. Quando a chuva se mostrou na parte externa do prédio e depois invadiu pelas frestas do telhado o próprio espaço do museu, sentíamos-nos feiticeiros, buscando monstros, descentramentos, quebras, como nas caracterizações da Idade Média que diziam:

Feiticeiros (de qualquer sexo) são aqueles que, com encantamentos sacrílegos, terríveis imprecações, exalações de vapores imundos, com drogas preparadas pelo Diabo, assim como por artes ilícitas, utilizando de cadáveres, cordas de enforcados, corpos misturados com forragem ou beberagens, prejudicam e perdem a saúde e a vida de homens e animais. Com efeito, as feiticeiras costumam fazer muitas coisas mágicas com as carnes e ossos dos enforcados, utilizando-os em feitiços mágicos<sup>230</sup>.

Prejudicávamos essa saúde asséptica, interferíamos em sua estabilidade. Os enforcados – ou mumificados, como referíamos no início – apareciam vivos. As obras ganhavam corpos e circulavam no silêncio entre nós, com seus movimentos empíricos (de formas, cores e texturas) e imperceptíveis (seus graus de intensidade e variação), tais quais propúnhamos aos que as visitavam. Pouco a pouco, instauravam-se regimes de sensibilidade nos quais se agenciavam a sensação e a percepção, conexão de mundos visíveis e imperceptíveis por meio dos sentidos.

Preensões das sensações invisíveis que ocorrem ao tocar e ser tocado; das afecções do sentido: afetar-se e ser afetado pelo espaço funcionando. Apreensões páticas de uma realidade<sup>231</sup>. Ouviam-se os silêncios em meio a

---

<sup>230</sup> GODELMANN, J.G. *apud* NOGUEIRA, Carlos Roberto Figueiredo. **Bruxaria e história**: as práticas mágicas no Ocidente cristão. Bauru-SP, EDUSC, 2004, p. 47.

<sup>231</sup> “Os níveis de sensação serão verdadeiramente os domínios sensíveis reenviando aos diferentes órgãos dos sentidos; mas precisamente cada nível, cada domínio teria uma maneira de reenviar aos outros, independentemente do objeto comum representado. Entre uma cor, um gosto, um toque, um odor, um barulho, um peso, haveria uma comunicação existencial que constituirá o momento «pático» (não representativo) da sensação.” (tradução livre do trecho: “Les niveaux de sensation seraient vraiment des domaines sensibles renvoyant aux différents organes des sens; mais justement chaque niveau, chaque domaine auraient une manière de renvoyer aux autres, indépendamment de l’objet commun représenté. Entre une couleur, un goût, un toucher, une odeur, un bruit, un poids, il y aurait une communication existentielle qui

todos os apitos e barulhos que soavam alto no museu, mas que não conseguiam bloquear completamente o acesso às outras dimensões do sentir.

Embora ficássemos excitados pelos acontecimentos em cada encontro com o grupo, nossa alegria era tensa, cheia de turbulências. Preocupava-nos o cuidado com aquela experiência, e por isso tentávamos evitar que se tornasse um espetáculo grotesco. Como não tínhamos referências que nos apaziguassem, trazíamos aquela suspensão a nosso favor, deixando-nos mais e mais atentos e sensíveis por necessidade.

Pensar neste trabalho permite constatar uma estratégia que privilegiou fendas abertas em seus múltiplos sentidos. Abertas porque aproveitamos o que já estava aberto; abertas porque inserimos aberturas, forçamos para abrir; abertas porque, em sendo fendas, não tentam se fechar, esconder-se, tapar-se.

Podemos tomar esta experiência, em sua curta duração, como um ritual de passagem, que parece ter nos inscrito no território da feitiçaria. Pudemos, cada um de nós, experimentar novas poções de cura, explosões, quedas, substâncias escorrendo, novos rituais e novas passagens.

[...] Limiar e fibra, entre os dois, simbiose ou passagem de heterogêneos. É assim que operamos, nós feiticeiros, não segundo uma ordem lógica, mas segundo compatibilidades ou consistências alógicas. A razão disso é simples. É que ninguém, nem mesmo Deus, pode dizer de antemão se duas bordas irão enfileirar-se ou fazer fibra, se tal multiplicidade passará ou não a tal outra, ou se tais elementos heterogêneos entrarão em simbiose, farão uma multiplicidade consistente ou de co-funcionamento, apta à transformação. Ninguém pode dizer por onde passará a linha de fuga: ela se deixará atolar para recair no animal edipiano da família, um reles cachorrinho? Ou então cairá num outro perigo, como virar linha de abolição, de aniquilamento, de autodestruição, Ahab, Ahab...? Os riscos estão sempre presentes, e a chance de se safar deles é sempre possível: é em cada caso que se dirá se a linha é consistente, isto é, se os heterogêneos funcionam efetivamente numa multiplicidade de simbiose, se as multiplicidades transformam-se efetivamente em devires de passagem. [...] Uma saída? Um pacto com o diabo? A esquizoanálise ou a pragmática não tem outro sentido: faça rizoma, mas você não sabe com o que você pode fazer rizoma, que haste subterrânea irá fazer

---

constituerait le moment «pathique» (non représentatif) de *la sensation*.”) DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon – Logique de la sensation**. Paris, Éditions de la Différence, 4<sup>a</sup> ed., 1996, p. 31.

efetivamente rizoma, ou fazer devir, fazer população no seu deserto.  
Experimente<sup>232</sup>.

Funciona.

---

<sup>232</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia**. (10.1730 Devir-intenso, devir-animal, devir-imperceptível) vol. 4 (trad. Suely Rolnik). São Paulo, Ed. 34, 1997, pp. 34-5.

## ADAPTAÇÃO E NEGOCIAÇÃO

*Nem através da caridade. Nem do sacrifício. Nem mesmo do amor. Não através das boas obras. Não é assim que a alma se realiza.*

*Mas só através da viagem pela estrada larga.*

*Da viagem em si mesma, pela estrada larga.*

*Exposta a todos os contatos. Em dois lentos pés.*

*Cruzando-se com tudo o que venha pela estrada larga. Na companhia dos que vogam ao mesmo compasso pelo mesmo caminho. Para nenhum destino. Sempre a estrada larga.*

*D.H. Lawrence<sup>233</sup>*

No exercício da clínica, pensado como um exercício da vida, deparamo-nos com intervenções pautadas em funcionamentos já estabelecidos. Por mais que pareçam solidamente edificados, esses funcionamentos, em determinadas situações, dão à visibilidade a sua fraqueza e inconsistência.

Problematizar a questão da adaptação na clínica implica tomar como convocações as situações em que somos lançados pelo trabalho com pacientes graves. São inúmeras ações e reações que transitam entre enrijecimento e fragilidade na relação com processos de sofrimento e criação.

Neste trecho, abordaremos estas convocações a partir de uma situação cotidiana do anteriormente apresentado programa de atendimento em Terapia

---

<sup>233</sup> LAWRENCE, D. H. **Whitman** (trad. Ana Luisa Faria) Lisboa, relógio D'Água Editores, 1994, pp. 25-6.

Ocupacional, PACTO - que atende pacientes com diagnósticos múltiplos. No caso do grupo a ser apresentado, prepondera a questão da deficiência mental.

Com esta situação, seguiremos rastros do pensamento de Nietzsche para questionar algumas de nossas intervenções e discursos. Rastros de uma aguda necessidade de promover aberturas de espaços de acolhimento aos pacientes e aos próprios terapeutas para que, mesmo sendo insistentemente lançados ao exercício de fórmulas que identificam e pré-estabelecem funcionamentos, possam experimentar-se além e aquém destes automatismos. Rastros de aberturas que atuem com as atividades, potencializando a efetuação da vida e sua fragilidade, e escapem aos métodos de uma adaptação imobilizadora, na medida em que esta pode reiterar alguns papéis como únicos e absolutos.

Problematizaremos a função de “melhoradores da humanidade” – segundo a expressão de Nietzsche – aplicada à condição dos terapeutas, no sentido de se colocarem a serviço de um “aprimoramento de um determinado gênero de homens”<sup>234</sup>. Uma função, quase uma devoção, uma caridade, um sacerdotismo que acaba por fazer adoecer esta porção de “humanidade”. Retira dela a força, torna-a debilitada e, oferecendo “parâmetros” - que vamos aproximar da idéia de “adaptações” -, nela institui sentimentos de temor à inadequação.

Nietzsche diz: “no combate com a besta, o tornar-se doente pode ser o único remédio para enfraquecê-la”<sup>235</sup>. A doença pode ser uma saída. Isto nos obriga a pensar, sobretudo em situações como a que agora vamos apresentar, modos de traçar saídas, rotas para desinvestir esta tarefa dada a priori de “melhorar” quem quer que seja.

*Estamos reunidos para um de nossos últimos encontros. A sala é a mesma, o grupo é o mesmo. A sala é outra, o grupo é outro. Estamos finalizando*

---

<sup>234</sup> NIETZSCHE, Friedrich. Crepúsculo dos Ídolos ou Como Filosofar com o Martelo. **Obras Incompletas**. (trad. Rubens Rodrigues Torres Filho) São Paulo, Editora Nova cultural Ltda., 1999, p. 380.

<sup>235</sup> Ibidem.

*catálogos-obras, nos quais cada um deixou registrado e, simultaneamente, criou rastros naquela sala, naquele grupo. Entre cola, tesoura, fios, latas, tecidos e papel, tentamos finalizar um universo com pouquíssimas palavras reconhecíveis. Percebo o quanto falo sem parar em muitos dos encontros, às vezes falo alto, berro – em parte, parece um modo de tentar dar conta da angústia que, muitas vezes, me provoca aquele silêncio, ou melhor, aquela impossibilidade de palavras. Alguns participantes efetivamente não falam, ganem, gemem, urram. Outros falam de modo bastante ininteligível, as palavras ficam totalmente deformadas. Outros ainda têm a articulação fonatória preservada, mas não conseguem encadear nenhum pensamento em fala... Eu grito, falo incessantemente... Por vezes, coloco música e sinto que estou tentando preencher aquele espaço vazio ou pleno de ruídos com alguma coisa que o organize e torne-o mais tolerável, espécie de prótese para suportar o desenrolar daquele encontro. No entanto, muitas vezes a música que coloco tem referências contemporâneas e está cheia de ruídos que intensificam, sem que eu me dê conta, o insuportável daquela cena...*

*Estávamos ali, reunidos para mais um encontro. Um dos últimos. Nós mesmos. Nós outros. Um dos participantes descobre, em uma das sacolas que sempre carrega, uma bermuda que sua mãe trouxe, caso ele urinasse nas calças. Ele descobre a bermuda e resolve colocá-la em seu corpo imediatamente. Baixa suas calças para retirá-las, e a cueca junto. Entro num certo desespero e seguro suas mãos, dizendo que ele não pode trocar de roupa ali na sala.*

*“- Não pode.”*

*“- Aqui não.”*

*“- Eu estou te dizendo que não vou deixá-lo trocar de roupa aqui na sala (...).”*

*Fiquei engasgada. Um disco riscado. Tonta. Queria dizer-lhe o porquê, mas não me convencia por nada que me ocorria de imediato ao pensamento, mas ainda assim enunciava:*

*“- A sala é lugar de trabalho, não de ficar pelado”;*

*“- Se todo mundo resolver trocar de roupa aqui vamos ter de parar de fazer nosso trabalho”;*

*“- Nós não nos reunimos para trocar de roupa na sala”*

*Etc.*

*Tudo aquilo cheirava a um acordo excessivamente moral, no qual estava enredada, sem poder me dar conta até o momento no qual um garoto enorme se põe a arrancar as roupas diante de mim. Muita coisa se despia ali. Eu mesma. Todos nós nos despíamos um tanto ali. Eu e a outra coordenadora<sup>236</sup> nos pusemos a segurá-lo e, muito suavemente, ela tentava convencê-lo a não baixar novamente as calças que, insistentemente, levantávamos a cada uma das inúmeras vezes que ele as baixava. Foi ela que, num determinado momento, ofereceu a ele a possibilidade de trocar sim de roupa, mas no banheiro. O impasse continuava e eu, nada suave, extremamente rigorosa e autoritária, o impedia de realizar a troca ali na sala e oferecia-me a acompanhá-lo até o banheiro.*

*Cansa-me relatar a história. Cansou-me muito permanecer nela até algum desfecho. É importante ressaltar que eu só conseguia impedi-lo porque ele tem um dos braços numa atrofia acentuada, o que o impossibilitava de realizar com ele qualquer movimento. Por isso, eu, com dois braços e toda a minha força física, conseguia impedir aquela “montanha” de fazer o que queria.*

*Exaustos, sentados no chão da sala, ele com a bermuda na mão, eu tentando convencê-lo a voltar ao trabalho. Ele aponta seu corpo, num gesto que dava a entender dizer “eu”, e mostra-me a roupa. Eu insisto: só no banheiro. Ele concorda, levantando em direção à porta (ele não articula a fala) e então vamos. Lá ele se troca com minha ajuda. No banheiro. E voltamos à sala.*

*Logo em seguida, ele põe-se a insistir em ir embora, até que não consigo mais detê-lo dentro da sala, sobretudo porque a violência, imprimida por mim, contra ele e contra mim mesma era de um tamanho que eu não mais podia suportar. Foi-se. A outra terapeuta falou sobre termos conseguido realizar um intenso processo de negociação. Isso era certo. Outros integrantes do grupo riam e*

---

<sup>236</sup> Coordenava este grupo com a terapeuta ocupacional Profa. Dra. Elizabeth de Araújo Lima.

*falavam de várias maneiras sobre a dificuldade de fazer coisas com ele. Alguns preocupavam-se com sua mãe, como aquela que vive diariamente situações como estas. Sentia raiva. Cansaço.*

Negociara-se com o quê? Com uma crença? Um poder? Uma designação? Um acordo? Todas estas considerações permitem pensar esta situação em direções diversas: negociava, acordava, autorizava, desautorizava, forçava, acolhia, continha, designava etc. Para efeito deste texto, arriscamos dizer que adaptávamos, criávamos uma prótese com algumas convenções sociais, que podemos, de um modo “politicamente correto”, dizer que o preparavam para a inclusão social.

Não queremos com isso mistificar o problema da nudez pública, nem mesmo descartar tudo o mais que podia haver ali em nosso embate, como signos de uma relação que se trava às vezes com discordâncias e modos de agir que atropelam e desviam negativamente o movimento de um coletivo. Porém, dentro de todos os vetores que uma situação como esta pode apontar, elegemos este da protetização, das imposições que clinicamente se faz, e de quanta moral age aí.

Para tanto, realizamos algumas aproximações com o pensamento de Nietzsche, sobretudo a partir das chaves oferecidas pelos escritos de Deleuze.

A idéia de refutar um pensamento guiado pela utilidade parece-nos bastante conveniente para prosseguir. Questionar a própria necessidade de encontrar uma explicação que justifique uma intervenção na atividade de alguém. E nesta busca, deparar-se com o que resta: uma moral, uma linearidade instituída, uma lógica das origens e finalidades das coisas, que justifica toda intromissão no curso do fazer de alguém pela utilidade que possa ter para sua entrada no mundo dos cordatos, dos que se curvam aos acordos tácitos. Isto ainda reforça uma cultura que claramente não está a serviço do suposto “todo mundo”...

Não estamos fazendo apologia da nudez, mas sim utilizando-nos dela para um exercício de desautomatização. Tentar apoiar-se nessa moral (“o certo é trocar de roupa num lugar reservado, e não ficar pelado na frente dos outros”) que regula uma certa subjetividade nos faz sentir a dureza e a fraqueza de tal constituição. Dela, resta o corpo, o corpo animal, orgânico e dissimulado na função de suas forças, aplicadas para a reiteração de um funcionamento, desperdiçando a possibilidade de aplicar-se na invenção de novos modos de funcionar.

[...] põe-se em primeiro plano a “adaptação”, isto é, uma atividade de segunda ordem, uma mera reatividade, e chegou-se a definir a vida mesma como uma cada vez mais adequada adaptação interna das circunstâncias externas (Herbert Spencer). Com isso, porém, a essência da vida é equivocada: sua vontade de potência; com isso é ignorada a supremacia que têm, por princípio, as forças espontâneas, agressivas, invasoras, criadoras de novas interpretações, de novas direções e de formas, a cujo efeito, somente se segue a “adaptação”; com isso é negado no organismo mesmo o papel dominador dos supremos funcionários, nos quais a vontade de vida aparece como ativa e conformadora<sup>237</sup>.

Ao apontar a “adaptação”, a crítica de Nietzsche incide sobre um desdobramento que, por parecer óbvio, muitas vezes nos escapa. Trata-se da obturação de uma inventividade, de uma vontade de vida que, para se efetuar, depende da invenção de novos usos, com formatações irreconhecíveis a qualquer originalidade essencial. Queremos dizer, poder retomar, na realização de uma atividade trazida pelo paciente (*trocar de roupa*), uma atividade cotidiana – tão cara aos terapeutas ocupacionais –, uma série de noções compartilhadas e regramentos sociais automáticos que podem e necessitam – em função daquele acontecimento – ser colocados em questão. Não para serem contraditos, mas ditos pela primeira vez numa repetição: a atividade não vai ser inventada originalmente ali, mas vai ser reinventada, na medida em que resiste a uma naturalização, a um automatismo que não tem a ver com simples oposição.

---

<sup>237</sup> NIETZSCHE, Friedrich. **Genealogia da Moral**: uma polêmica. (trad. Paulo César de Souza) São Paulo, Companhia das Letras, 1998, p. 67 (Segunda dissertação, § 12).

O movimento do paciente de trocar a roupa naquele momento nada tinha a ver com uma oposição às regras de nudez privada, e justamente por isso as colocava em questão. É a sua força afirmativa que nos desafia, na medida em que não nos deixa alternativa senão fugir, encontrar saídas que não sejam as duras paredes edificadas para aquela atividade, mas seus buracos. Ao invés de adaptar, colocávamo-nos a negociar. Deixar a atividade acontecer, não só reagir. Abrir espaço para a atividade tornar-se um acontecimento, permitindo que ela ponha a vida em movimento, pense a vida, obrigue a vida a se pensar.

A este respeito, Simondon enuncia:

o vivo resolve problemas, não só adaptando-se, isto é, modificando sua relação com o meio (como uma máquina pode fazer), mas também modificando-se a si próprio, inventando novas estruturas internas, introduzindo-se completamente na axiomática dos problemas vitais<sup>238</sup>.

O exemplo ora apresentado deve servir apenas para mobilizar um pensamento. Por isso, não precisa - e tampouco deve - indicar conclusões para esta situação de modo específico. Isto seria, no âmbito da escrita, agir de forma reativa, buscando, não a abertura de um pensamento, mas a origem e a finalidade das coisas.

Não cremos ser possível saber qual é o melhor ato para aquela vivência, o que estaria à altura de toda a potência que ela convocava. Mesmo porque, por tratar-se de uma vivência, ela implica o que já aconteceu. O que decorre desta vivência é uma convocação. Este é o ato necessário, mas não suficiente. O ato de nos convocar sempre, a cada nova velha situação, convocar-nos a pensar, a mover-nos.

Ainda que seja necessário rastejar, nossas próteses não podem recolher-se à despotencialização a que nos submetem as adaptações. É o próprio Nietzsche quem escreve:

---

<sup>238</sup> SIMONDON, Gilbert. "A gênese do indivíduo" (trad. Ivana Medeiros). **Cadernos de Subjetividade**, Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade do Programa de Estudos Pós-graduados em Psicologia Clínica da PUC-SP, São Paulo, Editora Hucitec, v. 6, 2003, p. 105.

Se a forma é fluida, o 'sentido' é mais ainda... Mesmo no interior de cada organismo não é diferente: a cada crescimento essencial do todo muda também o 'sentido' dos órgãos individuais – em certas circunstâncias a sua ruína parcial, sua diminuição em número (pela destruição dos componentes intermediários, por exemplo) pode ser um signo de crescente força e perfeição. Quero dizer que a inutilização parcial, a atrofia e degeneração, a perda de sentido e propósito, a morte, em suma, está entre as condições para o verdadeiro *progressus* [...]<sup>239</sup>

É por simpatia, e não por caridade, que nossa alma pode colocar-se ao lado de outra alma. É por simpatia, e não por adaptação, que o desejo pela vida nos coloca em encontros.

Porque simpatia significa sentir com e não sentir por [...] Isto é simpatia. A alma a julgar por si mesma, e a preservar sua integridade própria. [...] A alma simpatiza com a alma. E tudo quanto tenta matar-me a alma, a minha alma odeia<sup>240</sup>.

E rejeita.

---

<sup>239</sup> NIETZSCHE, Friedrich. **Genealogia da Moral**: uma polêmica. (trad. Paulo César de Souza) São Paulo, Companhia das Letras, 1998, p. 67 (Segunda dissertação, § 12).

<sup>240</sup> LAWRENCE, D. H. **Whitman** (trad. Ana Luisa Faria). Lisboa, relógio D'Água Editores, 1994, pp. 30-3.

## A CLÍNICA BARROCA É NEO-BARROCA

*Pensar é experimentar, mas a experimentação é sempre o que se está fazendo – o novo, o notável, o interessante, que substituem a aparência de verdade e que são mais exigentes que ela. O que se está fazendo não é o que acaba, mas menos ainda o que começa.*

*Gilles Deleuze e Félix Guattari*<sup>241</sup>

Com pedaços, quisemos desenhar mundos nesta dissertação: cada pedaço, um mundo, um mundo de vários pedaços. Mundos nos intervalos entre os pedaços.

Em cada fragmento, procuramos compor paisagens com idéias, personagens da clínica, situações, casos, experimentos, tramas, feitiços, simpatias e dobras. Não será no momento de seu corte, último pedaço a se atrelar nesta rede, que cessaremos a proliferação. Mesmo em seu trecho final, devirão pensamentos, sínteses disjuntivas que podem se espalhar ao imponderável. “A dobra é inseparável do vento”<sup>242</sup>.

Estes pedaços, agrupados um tanto pelo acaso num volume, não pretendem constituir nenhuma unidade, e devem ser utilizados em sua descontinuidade e em seu inacabamento. Disto decorre que nenhuma conclusão deles deve ser extraída, posto que não foram criados com esta disposição. Ao contrário, sua invenção está a serviço de outras invenções: pensamentos dissonantes,

---

<sup>241</sup> **O que é a Filosofia?** (trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz) Rio de Janeiro, Editora 34, 1992, p. 143.

<sup>242</sup> DELEUZE, Gilles. **A dobra – Leibniz e o barroco.** (Trad. Luís B. L. Orlandi) 2ed. Campinas, Papyrus, 2000, p. 59.

mundos impossíveis, práticas divergentes. Novas armas, novas dobras e novas aberturas.

Foi um percurso feito com feitiçaria, teatro, simpatia, monstros, segredos, minorações, negociações e crueldade. Elementos articulados e desarticulados por uma tracejada clínica barroca, mas que não são exclusivos de seu território, pois podem figurar em outros campos.

No transcorrer da dissertação, o barroco serviu às teatralizações de uma clínica, e seus esboços não têm uma duração necessária. Os pensamentos que, em atos e entreatos, se apresentaram aqui se inscrevem num tempo que pode imediatamente bifurcá-los, multiplicá-los, aboli-los, inclusive no próprio instante de sua leitura. Faz-se necessário que qualquer persuasão que deles advenha possa diluir-se, escorrer e aglutinar-se constituindo novos territórios para efetuar a potência de uma vida – único critério que deve prevalecer.

Que se adote, na leitura desta pesquisa, sua própria operação: tomar uma idéia e torcê-la, distorcê-la, se necessário, para alcançar um modo de afirmação da vida e para que a própria idéia permaneça viva, no rastro de Deleuze e Guattari, para quem:

As idéias não morrem. Não que elas sobrevivam a título de arcaísmos. [...] Elas podem, mudar de aplicação e estatuto, podem até mudar de forma e de conteúdo, mas guardam algo de essencial no encaminhamento, no deslocamento, na repartição de um novo domínio. As idéias sempre voltam a servir, porque sempre serviram, mas de modos atuais os mais diferentes<sup>243</sup>.

As dobras do mármore do “Êxtase de Santa Teresa”, e da escultura “A beata Ludovica Albertoni”, ambas de Gian Lorenzo Bernini, aguardam seu próximo retorcimento. O artifício que faz dobrar a matéria rija, apresentando sua

---

<sup>243</sup>. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia**. vol. 4 (10.1730 – Devir-intenso, devir-animal, devir-imperceptível. trad. Suely Rolnik). São Paulo, Ed. 34, 1997, p. 14.

imprevisível maleabilidade, não se disfarça, nem se exhibe; apenas se faz. A tragicidade de corpos contorcidos e um tanto erotizados, intensificada pela luz e suavizada pela ondulação do material, por seu panejamento, não permite que as idéias tomem formas estáveis. O espectador fica à deriva de percepções que se confundem, silêncios que não podem abstrair-se, figuras que não podem apaziguar-se numa narrativa religiosa. As linhas de força da obra se exercem em multiplicidade de velocidades, direções, gradações de cor e luz. No barroco, segundo Giulio Argan:

[...] o problema de uma práxis não mais orientada por um princípio de verdade, racional ou dogmático que fosse, pesa inteiro na arte. [...] O fazer-para-outrem, aquele que realiza a finalidade cristã da salvação, continua sendo o da arte. [...] Durante todo o século XVII, a autoridade sobre a técnica e a responsabilidade por sua justificação ética, como produtora de valores, competiam ainda à arte<sup>244</sup>.

Bernini tem sua produção marcadamente inscrita nestas caracterizações do barroco, e trabalhou criando paisagens e teatros, horizontes e dimensões, por métodos excessivos e exacerbados. Para ele,

[...] o verdadeiro não é problema; sua técnica prodigiosa permite-lhe captá-lo num olhar, sem o mínimo esforço: ele extrai do mármore airosos cachos de cabelo, cálidas transparências de carnes, reflexos luminosos sobre as dobras da superfície<sup>245</sup>.

Menos do que ver e reproduzir o visível, o trabalho do artista se volta para a presença de um terceiro. Suas funções são fazer ver e fazer sentir. Aliada a estas tarefas, está o problema da salvação, que é um dos focos principais do trabalho dos artistas do barroco.

Esta questão muito nos interessa e este é um dos motivos que nos levou a convocar o barroco como intercessor para pensar e exercitar a clínica. Por não mais operar por filiações (à natureza, à história e à religião), o barroco faz alianças para difundir seu discurso para a salvação. A clínica também se encontra neste perigo.

---

<sup>244</sup> ARGAN, Giulio Carlo. **Imagem e Persuasão**: ensaios sobre o barroco. (trad. Maurício Santana Dias). São Paulo, Cia das Letras, 2004, p. 421.

<sup>245</sup> Ibidem.

Acompanhamos, nos vários pedaços desta dissertação, o irresistível alinhamento da cura com a salvação, a que estamos submetidos e com o qual, muitas vezes, corroboramos. Com todo um arsenal técnico, por vezes prodigioso, tanto quanto o dos artistas barrocos, tendemos a realizar intervenções em nome de um suposto transcendente (não mais o Deus da religião, mas a Ciência, o Inconsciente, os Direitos Universais, a Arte, a Educação, a Inclusão...) e nos afastamos da imanência, da vida. Insistimos em conjugar elementos idênticos e fazer contrações, em detrimento dos conectores e das conjunções.

Uma certa linhagem de artistas do século XVII, da qual faz parte Borromini, operou, diferentemente de Bernini, criando espécies de cárceres, espaços contraídos e adstringentes<sup>246</sup>, clausuras. Foi esta a perspectiva que acabou prevalecendo como marca do barroco nos períodos subseqüentes. Por outro lado, os espaços-ambiente de Bernini, paisagem e teatro - como já apontamos -, apresentam mais aberturas e fendas para tecer o que ora denominamos de neobarroco.

A partir do barroco de Leibniz, Deleuze enuncia um neobarroco que se efetua em capturas, em dobras do fora, no acontecimento que “produz-se em um caos, em uma multiplicidade caótica, com a condição de que intervenha uma espécie de crivo”<sup>247</sup>. Este crivo faz surgir, não unidades, mas uma singularidade qualquer a partir do caos. Ela pode compor com quaisquer outras singularidades, mesmo (e às vezes, sobretudo) com as divergentes e em não-prolongamento.

“O barroco é uma transição”, escreve Deleuze. Com ele, passamos das sínteses harmônicas para as sínteses dissonantes, os enlaces imprevisíveis do neo-barroco.

---

<sup>246</sup> ARGAN, Giulio Carlo. **Imagem e Persuasão**: ensaios sobre o barroco. (trad. Maurício Santana Dias). São Paulo, Cia das Letras, 2004, p. 423.

<sup>247</sup> DELEUZE, Gilles. **A dobra – Leibniz e o barroco**. (Trad. Luís B. L. Orlandi) 2ed. Campinas, Papirus, 2000, p. 132.

Esta passagem, esta transição, se dá num combate. Nesta pesquisa, isso ocorre na invenção de modos de fugir à doutrina estabilizada e estabelecida; modos de enfraquecê-la por deserções, sem a defrontar e com ela despendendo nossa força. Para tanto, nos aliamos aos procedimentos da arte que operam por minorações<sup>248</sup>. Estes procedimentos amputam os elementos que estabilizam o poder e as suas representações. À maneira desta arte, a clínica deste trabalho quer se colocar fora do campo das representações.

Esta função anti-representativa seria traçar, constituir de alguma maneira uma figura da consciência minoritária, como potencialidade de cada um. Tornar presente e atual uma potencialidade, é algo completamente diferente de representar um conflito. Já não se poderia dizer que a arte tem um poder, que segue sendo o poder, mesmo quando critica o Poder. Porque, ao erigir a forma de uma consciência minoritária, se dirigiria a potências de devir, que são de outro domínio que o Poder e a representação-padrão. 'A arte não é uma forma de poder, o é quando deixa de ser arte e começa a transformar-se em demagogia'. A arte está submetida a muitos poderes, mas não é uma forma de poder. [...] E é claro que os riscos são sempre grandes de que a forma de minoria torne a formar uma maioria, refaça um padrão (quando a arte recomeça a transformar-se em demagogia...). É necessário que a variação não cesse ela mesma de variar, ou seja, que ela passe efetivamente por novos caminhos sempre inesperados<sup>249</sup>.

Neste combate, a experimentação de uma *clínica barroca* se instala e se cria. Todas as imagens apresentadas se esquivam a serem decalques, modelos ou representantes de situações da clínica. Longe de ilustrar conceitos, o que se buscou foi construir figuras de intensificação do pensamento, da práxis de uma

---

<sup>248</sup> Estes procedimentos foram acompanhados no pedaço "Menor o teatro do canto sem canto respira".

<sup>249</sup> DELEUZE, Gilles. Um manifesto de moins. In: BENE, Carmelo; DELEUZE, Gilles. **Superpositions**. Paris, Ed. Minuit, 1979, pp. 125-6. (Tradução livre do trecho: "Cette fonction anti-représentative, ce serait de tracer, de constituer en quelque sorte une figure de la conscience minoritaire, comme potentialité de chacun. Rendre une potentialité présente e actuelle, c'est tout à fait autre chose que représenter un conflit. On ne pourrait plus dire que l'art a un pouvoir, qu'il est encore du pouvoir même quand il critique le Pouvoir. Car, en dressant la forme d'une conscience minoritaire, elle s'adresserait à des puissances de devenir, qui sont d'un autre domaine que celui du Pouvoir et de la représentation-étalon. 'L'art n'est pas une forme de pouvoir, il l'est quand il cesse d'être art et commence à devenir démagogie.' L'art est soumis à beaucoup de pouvoirs, mais il n'est pas une forme de pouvoir. [...] Et bien sûr les risques sont toujours grands que la forme de minorité redonne une majorité, refasse un étalon (quand l'art recommence à devenir démagogie...). Il faut que la variation ne cesse pas elle-même de varier, c'est-à-dire qu'elle passe effectivement par de nouveaux chemins toujours innatendus.")

clínica. Substituir a representação de conflitos pela presença da variação como elemento mais ativo, mais agressivo<sup>250</sup>.

Não queremos que estas figuras e os pensamentos decorrentes delas sejam aplicados como imagens especulares, modelos, o *corpus* de uma teoria pronta de clínica barroca. A pesquisa não se pretende amostragem. São apenas exercícios. Operações por agenciamentos de desejo, sobrevôos rasantes na clínica, que devem prosseguir. Basta que efetuem suaves toques, provoquem pequenas tremulações, alcancem “profundidades magras”<sup>251</sup>.

Neste sentido, temos ressonâncias importantes numa pesquisa da estética em Deleuze, em que Mireille Buydens aponta a arte barroca num paralelismo com a arte figural de Francis Bacon, relacionando-as por meio do estatuto que dão à noção de profundidade. Segundo Buydens, há entre elas uma “comum hostilidade à Representação” e, à medida que infligem às formas um trabalho de deformação, a arte barroca e a arte figural “compartilham uma mesma vontade de profundidade mínima, quer dizer, de presença da obra tanto a ela mesma quanto a seu contemplador, segundo o princípio doravante bem conhecido de uma arte da sensação”<sup>252</sup>.

Sensações. Não são clausuras, tampouco representações. A clínica barroca, num pacto com a arte, quer-se por capturas: crítica, sintomatologista<sup>253</sup> de um

---

<sup>250</sup> DELEUZE, Gilles. Um manifesto de menos. In: BENE, Carmelo & DELEUZE, Gilles. **Superpositions**. Paris, Ed. Minuit, 1979, p. 121. Do trecho: “A la représentation des conflits, CB prétend substituer la présence de la variation, comme élément plus actif, plus agressif.”

<sup>251</sup> “[...] a própria dobra determina uma ‘profundidade magra’ e superponível, definindo a dobra de papel um mínimo de profundidade, como se vê nos porta-cartas barrocos [...]; diga-se o mesmo da profundidade suave e superposta do pano [...]” In: DELEUZE, Gilles. **A dobra – Leibniz e o barroco**. (Trad. Luís B. L. Orlandi) 2ed. Campinas, Papirus, 1991, p.70.

<sup>252</sup> BUYDENS, Mireille. **Sahara – l’esthétique de Gilles Deleuze**. Paris, J. Vrin, 1990, p. 116. (Tradução livre do trecho “ils partagent une même volonté de profondeur minimale, c’est-à-dire de présence de l’oeuvre tant à elle-même qu’à son contemplateur, selon le principe désormais bien connu d’un art de la sensation.”).

<sup>253</sup> “Enquanto a etiologia e a terapêutica são partes integrantes da medicina, a sintomatologia recorre a uma espécie de ponto neutro, de ponto-limite, pré-medicinal ou sub-medicinal, pertencendo tanto à arte quanto à medicina: trata-se de erigir um “quadro”. (Tradução do trecho: “Alors que l’étiologie et la thérapeutique sont parties integrantes de la médecine, la symptomatologie fait appel à une sorte de point neutre, de point-limite, prémedical ou submédical, appartenant autant à l’art qu’à la médecine: il s’agit de dresser un ‘tableau’.” In: DELEUZE, Gilles. **Mystique et Masoquisme** (entrevista a Madeleine Chapsal em 1967). **L’île désert et autres textes** (édition préparée par Dadid Lapoujade). Paris, Minuit, 2002, p. 183.)

tempo, cartógrafa de sensações, neo-barroca. O sensível, sem desfazermo-nos de nossas faculdades cognitivas, precisa ser convocado em intensidades:

[...] no caminho que leva ao *que se há de pensar*, tudo parte da sensibilidade. Do intensivo ao pensamento, é sempre através de uma intensidade que o pensamento nos advém. O privilégio da sensibilidade como origem aparece nisto: o que força a sentir e aquilo que só pode ser sentido são uma mesma coisa no encontro, ao passo que as duas instâncias são distintas nos outros casos. Com efeito, o intensivo, a diferença na intensidade, é ao mesmo tempo o objeto do encontro e o objeto a que o encontro eleva a sensibilidade. <sup>254</sup>

A cura, neste sentido, opera por meio de uma guerrilha contra nós mesmos. Ativar tal sensibilidade é um exercício clínico do pensamento, é a própria crítica. Criticar a presença de potências de submissão, diagnosticando os sintomas que permitem detectar a servidão ao poder (da religião, do estado, dos universais). Simultaneamente, diagnosticar os devires, “potências do salto” que nos põe a inventar novos modos de existir, de curar.

Livrai-nos da salvação e acolhei o mal. Não se trata de uma nova máxima, um novo absoluto ou uma gratuita oposição, mas um modo de instaurar a cura sem tentar desfazer-se da ou neutralizar a crueldade de uma vida.

[...] crueldade no sentido de apetite de vida, de rigor cósmico e de necessidade implacável, no sentido gnóstico [e imanente] de turbilhão de vida que devora as trevas, no sentido da dor fora de cuja necessidade inelutável a vida não consegue se manter; o bem é desejado, é o resultado de um ato, o mal é permanente. Quando cria, o deus oculto obedece à necessidade cruel da criação que lhe é imposta a ele mesmo, e não pode deixar de admitir no centro do turbilhão voluntário do bem um núcleo de mal cada vez mais reduzido e corroído<sup>255</sup>.

A função da clínica é criar. Criar saídas, linhas de fuga, estar atenta à servidão e às abolições. Fazer – brado de uma terapia ocupacional. No combate desta *clínica barroca que é neo-barroca*, exige-se que seja um fazer *com*, não para a salvação, mas por simpatia a um *pathos*, por meio do manejo de feiticeiros.

---

<sup>254</sup> DELEUZE, Gilles. **Diferença e Repetição** (trad. Luis B. Lacerda Orlandi & Roberto Machado). Rio de Janeiro, Graal, 1988, p. 239.

<sup>255</sup> ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu Duplo** (trad. Teixeira Coelho). São Paulo, Martins Fontes, 1999, p. 119.

Não são os deuses que são encontrados; mesmo ocultos, os deuses não passam de formas para a recognição. O que é encontrado são os demônios, potências do salto, do intervalo, do intensivo ou do instante, e que só preenchem a diferença com o diferente; eles são os porta-signos. E é o mais importante: da sensibilidade à imaginação, da imaginação à memória, da memória ao pensamento — quando cada faculdade disjunta comunica à outra a violência que a leva a seu limite próprio — é a cada vez uma livre figura da diferença que desperta a faculdade, e a desperta como o diferente desta diferença<sup>256</sup>.

*Clínica barroca: exercícios de simpatia e feitiçaria.* Ecos e ressonâncias na criação de diferenças de diferenças.

---

<sup>256</sup> DELEUZE, Gilles. **Diferença e Repetição** (trad. Luis B. Lacerda Orlandi & Roberto Machado). Rio de Janeiro, Graal, 1988, p. 239.

(REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS)

*Aprender vem a ser tão-somente o intermediário entre não-saber e saber, a passagem viva de um ao outro. Pode-se dizer que aprender, afinal de contas, é uma tarefa infinita [...].*

Gilles Deleuze<sup>257</sup>

ARGAN, Giulio Carlo. **Imagem e Persuasão**: ensaios sobre o barroco. (trad. Maurício Santana Dias). São Paulo, Cia das Letras, 2004.

ARTAUD, Antonin. **Linguagem e Vida** (trad. e org. J. Guinsburg, Sílvia Fernandes Telesi e Antonio Mercado Neto). São Paulo, Editora Perspectiva, 1995.

\_\_\_\_\_. **O Teatro e seu Duplo** (trad. Teixeira Coelho). São Paulo, Martins Fontes, 1999.

\_\_\_\_\_. Pour en finir avec le jugement de Dieu *suivi de* Le Théâtre de la Cruauté. In: **Oeuvres complètes**. Paris, Éditions Gallimard, 1974.

\_\_\_\_\_. **Van Gogh**: o suicida da sociedade (trad Ferreira Gullar). Rio de Janeiro, José Olympio, 2003.

BARRIO, Artur. Barrio. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978 *in* **Arthur Barrio – A metáfora dos fluxos – 2000/1968**. São Paulo, Paço das Artes, 2000.

\_\_\_\_\_. CadernoLivro, 1978 *in* **Arthur Barrio – A metáfora dos fluxos – 2000/1968** São Paulo, Paço das Artes, 2000.

BENE, Carmelo; DELEUZE, Gilles. **Superpositions**. Paris, Ed. Minuit, 1979.

BORELLI, Olga. **Clarice Lispector – esboço para um possível retrato**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1981.

---

<sup>257</sup> DELEUZE, G. **Diferença e Repetição** (trad. Luis B. Lacerda Orlandi & Roberto Machado). Rio de Janeiro, Graal, 1988, p. 271.

BRETT, Guy. Lygia Clark: seis células. In: **Lygia Clark**, Barcelona, Fundação Antoni Tàpies, 1998.

BRUNELLO, Maria Inês; CASTRO, Eliane Dias de. e LIMA, Elizabeth Araújo. Atividades humanas e Terapia Ocupacional. In: BARTALOTTI, Celina Camargo e CARLO, Marysia De. **Terapia Ocupacional no Brasil: fundamentos e perspectivas**. São Paulo, Plexus Editora, 2001.

BUCI-GLUCKSMANN, Christine. **Orlan – triomphe du baroque**. Marseille, Images En Manoeuvres Éditions, 2000.

BUYDENS, Mireille. **Sahara – l'esthétique de Gilles Deleuze**. Paris, J. Vrin, 1990.

CASTRO, Eliane Dias de. **Atividades Artísticas e Terapia Ocupacional: construção de linguagens e inclusão social**. 2001, 327p. Tese (Doutorado em Ciências) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

DELEUZE, Gilles. **A dobra – Leibniz e o barroco** (Trad. Luís B. L. Orlandi) 2ed. Campinas, Papirus, 2000.

\_\_\_\_\_. **Conversações**, 1972-1990 (trad. Peter Pál Pelbart) Rio de Janeiro, Editora 34, 1992.

\_\_\_\_\_. **Crítica e Clínica** (trad. Peter Pál Pelbart). São Paulo, Editora 34, 1997.

\_\_\_\_\_. Desejo e Prazer. (trad. Luís B. L. Orlandi). **Cadernos de Subjetividade** /Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade – PUC-SP, junho 1996, num. esp., São Paulo, 1996.

\_\_\_\_\_. **Diferença e repetição** (trad. Luís Benedicto Lacerda Orlandi & Roberto Machado). Rio de Janeiro, Graal, 1988.

\_\_\_\_\_. **Espinosa – Filosofia Prática** (trad. Daniel Lins e Fabien Pascal Lins). São Paulo, Editora Escuta, 2002.

\_\_\_\_\_. **Foucault**. (trad. Claudia Sant'Anna Martins). São Paulo, Brasiliense, 1988.

\_\_\_\_\_. **Francis Bacon – Logique de la sensation**. Paris, Éditions de la Différence, 4<sup>a</sup> ed., 1996.

\_\_\_\_\_. Gilbert Simondon, O indivíduo e sua gênese físico-biológica (trad. Luís B. L. Orlandi). **Cadernos de Subjetividade**, Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade do Programa de Estudos Pós-graduados em Psicologia Clínica da PUC-SP, São Paulo, Editora Hucitec, v. 6, 2003, pp.119-124.

\_\_\_\_\_. *Mystique et Masoquisme* (entrevista a Madeleine Chapsal em 1967). Paris, **L'île désert et autres textes**. (édition préparée par Dadid Lapoujade). Paris, Minuit, 2002.

\_\_\_\_\_. **Nietzsche e a Filosofia** (trad. Antonio M. Magalhães). Porto, RÊS-Editora, s/d.

\_\_\_\_\_. O ato de criação (trad. José Marcos Macedo) – palestra a estudantes de cinema especial para a “Trafic”. In: **Folha de São Paulo**, Caderno Mais, São Paulo, 27 de junho de 1999.

\_\_\_\_\_. **O mistério de Ariana** (trad. Edmundo Cordeiro). Lisboa, Vega, 1996.

\_\_\_\_\_. **Péricles e Verdi: a Filosofia de François Châtelet**. (trad. Hortência Santos Lencastre). Rio de Janeiro, Editora Pazulin, 1999.

\_\_\_\_\_. Schizologie (prefácio) In: WOLFSON, Louis. **Le Schizo et les Langues**. Paris, Éditions Gallimard, 1970.

\_\_\_\_\_. Un critère pour le baroque. In: **Chimères**. Paris, n. 5-6, 1988.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka – por uma literatura menor**. (trad. Júlio Castañon Guimarães), Rio de Janeiro, Imago Editora, 1977.

\_\_\_\_\_. **Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia**, vol. 1 (trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa). Rio de Janeiro, Editora 34, 1995.

\_\_\_\_\_. **Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia**, vol. 2 (trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão). Rio de Janeiro, Editora 34, 1995.

\_\_\_\_\_. **Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia**, vol. 3 (trad. Aurélio Guerra Neto, Ana Lucia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik). Rio de Janeiro, Editora 34, 1996.

\_\_\_\_\_. **Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia**, vol. 4 (trad. Suely Rolnik). São Paulo, Editora 34, 1997.

\_\_\_\_\_. **Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia**, vol. 5 (trad. Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa). Rio de Janeiro, Editora 34, 1995.

\_\_\_\_\_. **O que é a Filosofia?** (trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz) Rio de Janeiro, Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos** (trad. Eloísa Araújo Ribeiro), São Paulo, Editora Escuta, 1998.

FAUSTO, Carlos. Banquete de Gente: comensalidade e canibalismo na Amazônia. In: **rev. Mana**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 2, 2002.

FAVARETTO, Celso Fernando. **A invenção de Hélio Oiticica**. 2 ed. São Paulo, Edusp, 2000.

FIGUEIREDO, Luciano (org). **Lygia Clark – Hélio Oiticica: cartas, 1964-74**. 2ª. Ed. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1998

FREUD, Sigmund. Observações sobre o amor transferencial (Novas recomendações sobre a técnica da psicanálise III) – (1915). In: **Obras Completas**, Rio de Janeiro, Imago, 1996.

FOUCAULT, Michel. **Os anormais**. (trad. Eduardo Brandão). São Paulo, Martins Fontes, 2001.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO/ AGUILLAR, Nelson (org). **Mostra do Redescobrimto: imagens do inconsciente** (livro da exposição). São Paulo, Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000.

GALETTI, Maria Cecília. **Oficina em Saúde Mental: instrumento terapêutico ou intercessor clínico**. Goiânia, Editora da UCG, 2004.

GIL, José. O corpo paradoxal. In: GADELHA, Sylvio e LINS, Daniel. **Nietzsche e Deleuze: que pode o corpo**. Rio de Janeiro, Relume Dumará, Fortaleza, Secretaria da Cultura e do Desporto, 2001.

GIL, José. **A imagem-nua e as pequenas percepções**. Lisboa, Relógio d'água, 1996.

\_\_\_\_\_. Metafenomenologia da Monstruosidade: o devir-monstro. In: SILVA, T.T. (org) **Pedagogia dos Monstros**, Belo Horizonte, Editora Autêntica, 2000.

\_\_\_\_\_. **Metamorfoses do corpo**. Lisboa, Relógio D'água, 1997.

\_\_\_\_\_. **Monstros**. (trad. José Luís Luna). Lisboa, Quetzal Editores, 1994.

\_\_\_\_\_. No pain, No gain. O corpo mutante do body-peircing. **Cadernos de Subjetividade**. v.1 n.1, 1993.

GUATTARI, Félix. **Caosmose – um novo paradigma estético** (trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão). São Paulo, Editora 34, 1992.

HARDT, Michael & NEGRI, Antonio. **Império** (trad. Berilo Vargas). Rio de Janeiro, Editora Record, 2001.

HATZFELD, Helmut. **Estudos sobre o Barroco** (trad. Célia Berrettini) 2ed. São Paulo, Editora Perspectiva, 2002.

HOUAISS, Antonio e VILLAR, Mauro Salles. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro, Editora Objetiva, 2001.

JONES, Amelia & WARR, Tracey. **The Artist's Body**. Londres, Phaidon Press Limited, 2000.

KAFKA, Franz. **Contemplação/O Foguista** (trad. Modesto Carone). São Paulo, Cia das Letras, 1999.

\_\_\_\_\_. “Josefina, a cantora ou O povo dos camundongos”.in **Um artista da fome/A construção** (trad. Modesto Carone). São Paulo, Cia das Letras, 1998.

KASTRUP, Virgínia. Autopoiese e subjetividade: sobre o uso da noção de autopoiese por G. Deleuze e F. Guattari. **Rev. do Departamento de Psicologia – UFF**, v.7, n.1, Niterói, Departamento de Psicologia da Universidade Federal Fluminense, 1995.

LAPOUJADE, David. O corpo que não agüenta mais (trad. Thiago Seixas Themudo). In: GADELHA, Sylvio e LINS, Daniel. **Nietzsche e Deleuze: que pode o corpo**. Rio de Janeiro, Relume Dumará, Fortaleza, Secretaria da Cultura e do Desporto, 2001.

LAWRENCE, D. H. **Walt Whitman** (trad. Ana Luísa Faria). Lisboa-Portugal, Relógio D'Água Editores, 1994.

LIBERMAN, Flávia. **Danças em Terapia Ocupacional**. São Paulo, Summus, 1998.

LIMA, Elizabeth Maria Freire de Araújo. **Das obras aos procedimentos: ressonâncias entre os campos da Terapia Ocupacional e da Arte**, 2003, 344p. Tese (Doutorado em Psicologia Clínica) – Pontifícia universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2003.

LIMA, Elizabeth Maria Freire de Araújo. Terapia Ocupacional: um território de fronteira?. **Revista de Terapia Ocupacional da USP**, v.8, n.2/3, maio/dez, 1997.

LINS, Daniel. **Antonin Artaud – O artesão do corpo sem órgãos**. Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 1999.

MATURANA, Humberto & VARELA, Francisco. **A árvore do conhecimento – as bases biológicas da compreensão humana** (trad. Humberto Mariotti e Lia Diskin). São Paulo, Palas Athena, 2001.

NARUYAMA, Akimitsu (org). **Freaks – aberrações humanas**. A coleção Akimitsu Naruyama (trad. Marta Jacinto). ((Cidade??))Livros e Livros, 2000.

NIETZSCHE, Friedrich. **Obras Incompletas** (trad. Rubens Rodrigues Torres Filho). São Paulo, Editora Nova Cultural Ltda, 1999.

\_\_\_\_\_. **Crepúsculo dos Ídolos (ou como filosofar com o martelo)**. (trad. Marco Antonio Casanova). Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 2000.

\_\_\_\_\_. **Genealogia da Moral: uma polêmica**. (trad. Paulo César de Souza) São Paulo, Companhia das Letras, 1998.

NOGUEIRA, Carlos Roberto Figueiredo. **Bruxaria e história: as práticas mágicas no Ocidente cristão**. Bauru, EDUSC, 2004.

ORLANDI, Luis Benedicto Lacerda. Fio de Metamorfose. **Cadernos Transdisciplinares** (coord. Cid Vieira Cortez). Rio de Janeiro, UERJ, Instituto de Psicologia, Grupo de Estudos Transdisciplinares, 1998.

\_\_\_\_\_. O indivíduo e sua implexa pré-individualidade. **Cadernos de Subjetividade**, Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade do Programa de Estudos Pós-graduados em Psicologia Clínica da PUC-SP, São Paulo, Editora Hucitec, v. 6, 2003, pp.87-96.

PELBART, Peter Pál. **A Vertigem por um Fio: políticas da subjetividade contemporânea**. São Paulo, Iluminuras, 2000.

\_\_\_\_\_. Poétiques de l'altérité. **Chimères**, n.42, Printemps, Paris, 2001.

\_\_\_\_\_. **Da clausura do fora ao fora da clausura**: loucura e desrazão. São Paulo, Editora Brasiliense, 1989.

\_\_\_\_\_. **Vida Capital**: ensaios de biopolítica. São Paulo, Iluminuras, 2003.

PITTA, Ana (org). **Reabilitação Psicossocial no Brasil**. São Paulo, Hucitec, 1996.

ROLNIK, Suely. À sombra da cidadania: alteridade, homem da ética e reinvenção da democracia. In: MAGALHÃES, Maria Cristina Rios (org). **Na sombra da cidade**. São Paulo, Editora Escuta, 1995.

\_\_\_\_\_. Alteridade a céu aberto – O laboratório poético-político de Maurício Dias e Walter Riedweg. In: **Possiblement hablenos de lo mismo**, catálogo da exposição da obra de Maurício Dias e Walter Riedweg. Barcelona, MacBa, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2003.

\_\_\_\_\_. Alteridade e Cultura: arte cura? Lygia Clark no limiar do contemporâneo. In: BARTUCCI, Giovanna (org.). *Psicanálise, Arte e Estéticas de Subjetivação*, Imago, RJ, 2002.

\_\_\_\_\_. **Cartografias Sentimentais**: transformações contemporâneas do desejo. São Paulo, Estação Liberdade, 1989.

\_\_\_\_\_. Despachos no museu. Sabe-se lá o que vai acontecer, In: RAGO, Margareth; ORLANDI, Luís; VEIGA-NETO, Alfredo (org). **Imagens de Foucault e Deleuze: ressonâncias nietzschianas**, Rio de Janeiro, DP&A, 2002.

\_\_\_\_\_. Pensamento, corpo e devir: uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico. **Cadernos de Subjetividade**, São Paulo, v.1, n.2,1993.

\_\_\_\_\_. Uma insólita viagem à subjetividade. Fronteiras com a ética e a cultura. In: LINS, Daniel. **Cultura e subjetividade. Saberes Nômades**. Campinas, Papirus, 1997.

SAFRA, Gilberto. **A face estética do self**. São Paulo, Unimarco, 1998.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Barroco – do quadrado à elipse**. Rio de Janeiro, Rocco, 2000.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi. **Corpos de Passagem – ensaios sobre a subjetividade contemporânea**. São Paulo, Estação Liberdade, 2001.

SARACENO, Benedito. A concepção de Reabilitação Psicossocial como referencial para intervenções terapêuticas em saúde mental. **Rev. de Terapia Ocupacional da USP** v.9, n.1, p.30-1.

\_\_\_\_\_. **Libertando Identidades – da reabilitação psicossocial à cidadania possível** (trad. Lúcia Helena Zanetta, Maria do Carmo Zanetta e Willians Valentini) 2ed. Belo Horizonte / Rio de Janeiro, Te Corá Editora / Instituto Franco Basaglia, 2001.

SARDUY, Severo. **Barroco** (trad. Maria de Lurdes Júdice e José Manuel de Vasconcelos). Lisboa, Veja, s/d.

SILVA, Antonio Carlos de Araújo. **A Gênese da Vertigem: o processo de criação de O Paraíso Perdido**. 2002, 191f. Dissertação (Mestrado em Artes) Escola de Comunicações de Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

\_\_\_\_\_. E a carne se fez verbo. In: TEATRO DA VERTIGEM. **Trilogia Bíblica**. São Paulo, Publifolha, 2002.

SIMONDON, Gilbert. “A gênese do indivíduo” (trad. Ivana Medeiros). **Cadernos de Subjetividade**, Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade do Programa de Estudos Pós-graduados em Psicologia Clínica da PUC-SP, São Paulo, Editora Hucitec, v. 6, 2003.

THEMUDO, Tiago Seixas. **Gabriel Tarde: sociologia e subjetividade**. Rio de Janeiro, Relume Dumará; Fortaleza, Secretaria da Cultura e Desporto do Ceará, 2002.

WINNICOTT, DONALD W. **Tudo começa em casa**. São Paulo, Martins Fontes, 1999.

WITTKOWER, Richard. **Bernini – the sculptor of the roman baroque**. 4ed. Londres, Phaidon Press Limited, 1997.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Renascença e Barroco** (trad. Mary Amazonas e Plínio Martins Filho). São Paulo, Editora Perspectiva, 2000.

WOOLF, Virgínia. **Orlando** (trad. Cecília Meireles) 2ª. ed. São Paulo, Nova Fronteira, 2003.