

RENATA MONTEIRO BUELAU

Plataforma Arte, Estação Clínica
fronteiras entre arte e vida

São Paulo
2013

RENATA MONTEIRO BUELAU

Plataforma Arte, Estação Clínica
fronteiras entre arte e vida

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo para obtenção do título de mestre em artes.

Linha de Pesquisa: Teoria e Crítica de Arte

Orientação: Profa. Dra. Eliane Dias de Castro

São Paulo
2013

Autorizo a reprodução e divulgação total e parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Traduções: Giovana Umbuzeiro Valent

Catálogo da Publicação
Biblioteca Lourival Gomes Machado
Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

Buelau, Renata Monteiro.

Plataforma Arte, Estação Clínica – fronteiras entre arte e vida / Renata Monteiro Buelau ; orientadora Eliane Dias de Castro. -- São Paulo, 2013.

156 f. : il.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte) -- Universidade de São Paulo, 2013.

1. História da Arte. 2. Terapia Ocupacional. 3. Ética. 4. Criação Artística. 5. Artes Plásticas (Aspectos Psicológicos). I. Castro, Eliane Dias de. II. Título.

CDD 709

BUELAU, Renata Monteiro. **Plataforma Arte, Estação Clínica – fronteiras entre arte e vida**. Dissertação (Mestrado) Programa Interunidades de Pós-Graduação em Estética e História da Arte, Linha de Pesquisa Teoria e Crítica de Arte, Universidade de São Paulo – PGEHA USP. São Paulo, 2013.

Aprovada em: _____

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Aos meus pais, com todo o meu amor

À Toninha, com toda a minha saudade

À Eli, Erika e Beth, com toda a minha admiração e gratidão

*Pelo acompanhamento atento e delicado
E por sempre me contarem outras histórias...*

AGRADECIMENTOS

*E o tigre? Não se pode agradecer.
Então eu dou umas voltas vagarosas
em frente à pessoa e hesito.
Lambo uma das patas e depois,
como não é a palavra que tem então importância,
afasto-me silenciosamente.*

(Clarice Lispector, Água Viva)

Agrício Lemos, Alessandra Rischitelli, Alexandre Henz, Alice Bei, Aline Ferreira, Aline Godoy, Altieres Frei, Ana Luiza Mattos, Andrea Buelau, Antônia Pereira, Aparecida da Silva, Arthur Amador, Aryel Murasaki, Bettina Cogo, Camila Landim, Camila Morais, Carolina Feng, Carolina Tosetto, Carolina Shin, Caroline Lucas, Christiana Moraes, Claudia Pellegrini, Claudinei Roberto, Cristina Freire, Daniel Lirio, Débora Bonfim, Diogo dos Santos, Edith Derdyk, Eduardo Almeida, Eduardo Silva, Eliane Castro, Eliazir Alvarenga, Elisabete Silva, Elizabeth Lima, Ellen Buelau, Ellen Ricci, Eloísa da Silva, Erika Inforsato, Erycléa Santana, Evaldo dos Santos, Evelin Mello, Fabíola Carraro, Fábio Turra, Felipe Cogo, Felipe Scatambulo, Fernando Barros, Fernando Buelau, Giovana Valent, Gisele Asanuma, Gisele Silva, Grasseli Sousa, Guilherme Buelau, Isabela Valent, Isaura Buelau, Itmar Baneo, Jessica Bortolato, John Buelau, Jorge Ramos do Ó, José Sanchez, Júlia Câmera, Juliana Araújo, Juliana Barros, Julio Lemes, Julliana Polastrini, Karine Toppis, Kely Kanazawa, Kleber da Silva, Laila Velho, Larissa Bertagnoni, Letícia Coelho, Lindsei Lansky, Luanda Cardoso, Marcos dos Santos, Maria do Carmo Castiglioni, Maria Inês Brunello, Maria Isabel Ghirardi, Mariana Corali, Mariana Louver, Mariana Neves, Marina Batista, Mariangela Quarentei, Marlene Bicalho, Maurício dos Santos, Nara Isoda, Paula Pavan, Peter Buelau, Peter Pál Pelbart, Priscila Mitie Yasutaki, Priscyla Okuyama, Priscila Pekny, Rafael Buelau, Raquel Favaro, Raquel Santos, Renan Duarte, Ricardo Fabbrini, Rodrigo Cogo, Sandra Maria, Taiane Klein, Tereza Fuji, Wagner Menezes

...e todos mais que partilham a amizade.

BUELAU, Renata Monteiro. **Plataforma Arte, Estação Clínica – fronteiras entre arte e vida**. Dissertação (Mestrado) Programa Interunidades de Pós-Graduação em Estética e História da Arte, Linha de Pesquisa Teoria e Crítica de Arte, Universidade de São Paulo – PGEHA USP. São Paulo, 2013.

RESUMO

Desenvolver reflexões sustentadas na possibilidade do estranhamento acerca da adjacência da arte com a vida que partem de diferentes vivências clínicas circunscritas pela prática como terapeuta ocupacional, mas a extravasam por todos os lados. Esse é o enunciado desta pesquisa. A escrita é amparada na construção de narrativas, que intentam produzir enunciados coletivos e favorecer a constituição de um plano de duplo devir, onde ao mesmo tempo em que recria o vivido, o próprio narrador cria-se a si próprio. A seleção das cenas para se colocar em jogo inquietações e encantamentos advindos dos pontos de contato entre uma prática clínica e certos acontecimentos estéticos e/ou artísticos parte de achados da memória que emergem em seu caráter violento e indecifrável, que obriga a vida a transgredir-se a si própria e criar novos campos de alastramento. A exploração do tema parte de dois lugares de enunciação e ancoragem, apresentados como Plataforma Arte e Estação Clínica. A Plataforma Arte se ocupa de percorrer passagens de estado na história da arte que ajudam a pensar a transitoriedade das certezas sobre a produção estética e sua indissociabilidade com acontecimentos de ordem política e social. A história é pensada a partir do ponto de vista de Walter Benjamin, ou seja, como um discurso que é sempre do colonizador, ao que caberia então *escovar a história a contrapelo*, buscando uma história menor dentro de uma história maior. Trabalhos de artistas, cenas da experiência como monitora da 27^a Bienal de São Paulo – *Como Viver Junto* e da prática profissional são mobilizadas para favorecer a construção de um pensamento contemporâneo da arte, entendido como aquele que, em seu caráter estrangeiro, permite a liberação de novas possibilidades da experiência; a escritura de outras histórias. Essa conceituação aproxima-se inevitavelmente de um posicionamento ético-político, o que justifica sua relevância para a pesquisa. A Estação Clínica, por sua vez, passeia por cenas de atendimentos feitos em Centros de Atenção Psicossocial (CAPS) da cidade de São Paulo e outras advindas de situações cotidianas quaisquer. Os pontos de atenção são aqueles nos quais algo se desencaixa sutilmente do previsto e onde, a despeito das funções institucionalmente designadas, não se sabe mais ao certo quem acompanha quem. Ditos de outros, tais como Barthes, Deleuze, Guattari, Agamben, Blanchot e Walter Mignolo; e conceitos como o silêncio, a delicadeza, o eterno retorno, o acontecimento, a comunidade que vem; comparecem ao longo da pesquisa como amigáveis que partilham encantos, permitem e acompanham minúsculas conexões que se fazem na tentativa de desobrigar a vida de seus aprisionamentos. Ao invés da linha de chegada, trata-se aqui da declaração e perseguição de um desejo, o qual se delinea a partir do olhar para o que se dá entre elementos estabelecidos e deles desmanda. Trata-se da afirmação da fronteira como lugar onde se pode, eventualmente, experimentar liberações que fortalecem a vida em sua potência de criação – de si, e de uma comunidade que vem.

Palavras-chave: terapia ocupacional, arte, processo escritural, ética

BUELAU, Renata Monteiro. **Art Platform, Clinical Station: boundaries between art and life**. Dissertation (Mastership) Interunities Post-Graduation Program on Esthetics and Art History, Line of Research Theory and Critics of Art, University of São Paulo – PGEHA USP. São Paulo, 2013.

ABSTRACT

This research aims to develop reflections sustained by the feeling of strangeness as a possibility on the contiguity of art and life, from clinical experiences in occupational therapy and the context beyond them. Narratives support the writing process in the attempt of producing collective enunciations and with the purpose of constructing a pattern of double becoming, in which the narrator recreates the experience at the same time that he creates himself. The selection of scenes was based on memory findings in order to reveal inquietudes and delights resulting from points of contact between clinical practice and certain esthetic and/or artistic events. Those memories findings emerge with their violent and undecipherable nature, forcing life to trespass itself and creating new spreading fields. The theme is explored from two points of enunciation and anchorage, presented here as Art Platform and Clinical Station. Art Platform deals with passages of state in History of Art, considering the transience of certainty on esthetic production and its inseparability from political and social events. History is interpreted according to Walter Benjamin, *i.e.*, as a speech that always belongs to the colonialist, what gives us the task *to brush history against the grain*, looking for a minor history within a major one. Works of art, scenes from the author's experience as a staff member of *27th São Paulo Art Biennial – How to live together* and her professional practice are mobilized towards the production of a contemporary concept of Art, understood by its foreign nature, which allows new possibilities of experience and the writing of new histories. This concept is inevitably linked to an ethical and political point of view, what justifies its importance in this work. Clinical Station, by its turn, encompass scenes from clinical sessions performed by the author at CAPS (Centros de Atenção Psicossocial/ *Psychosocial Care Centers*) in São Paulo and other scenes from everyday life. The focus is directed to scenes in which something is subtly displaced from what is expected and when, in despite of institutional functions, it is impossible to distinguish who accompanies who. This research includes thoughts of Barthes, Deleuze, Guattari, Agamben, Blanchot and Walter Mignolo; and concepts such as silence, delicacy, eternal return, event, community that comes. They appear throughout the research in the context of friendships that share delight, allow and accompany minuscule connections made in attempt to release life from its imprisonments. Instead of reaching for a finish line, this research aims to declare and search for a desire, outlined from the regard to what happen with and what trespass established elements. It is about affirming boundaries as places where it is possible to experience releases that empower the creation in life itself and of a community that comes.

Keywords: occupational therapy, art, writing process, ethics

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	p.15
TRAJETÓRIA INVENTADA	p.17
inicia-se a pesquisa-viagem	
PLATAFORMA ARTE	p.34
DE ONDE PARTE A VIAGEM	p.36
uma língua não fecha sobre si mesma senão em uma função de impotência	
CARTOGRAFANDO DESOBEDIÊNCIAS	p.43
a obra de arte é um campo de batalha onde lutam forças opostas e desiguais	
FIM DA ARTE?	p.57
sempre há outras histórias para serem contadas	
RESÍDUOS E FARRAPOS	
a marginalidade que não pode ser recuperada por moda alguma	p.61
ESTAÇÃO CLÍNICA	p.82
DOBRAS DO FORA	p.84
costuras de silêncio e delicadeza	
LÍNGUA ESTRANGEIRA	p.95
o que me vem de uma língua muito estranha, vem entretanto tocar-me	
EXPERIMENTAÇÕES DE SI	p.101
um movimento de vida contamina seu entorno	
CONSIDERAÇÕES FINAIS	p.111
NO TRILHO DO TREM	p.113
deserta-se a plataforma-estação	
PÓS-TEXTO	p.122
ENTREMEAR, TECER, DESFIAR	p.124
sobre o processo de escrever e pesquisar	
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	p.132
ANEXOS	p.145

*Então escrever é o modo de quem tem a palavra como isca:
A palavra pescando o que não é palavra.
Quando essa não palavra – a entrelinha – morde a isca,
alguma coisa se escreveu.
Uma vez que se pescou a entrelinha,
poder-se-ia com alívio jogar a palavra fora.
Mas aí cessa a analogia:
a não palavra, ao morder a isca, incorporou-a.
O que salva então é escrever distraidamente.
Não quero ter a terrível limitação de quem vive apenas
do que é passível de fazer sentido. Eu não:
quero é uma verdade inventada.*

(Clarice Lispector, Água Viva)

INTRODUÇÃO

[...] a via de acesso ao presente tem necessariamente a forma de uma arqueologia que não regrida, no entanto, a um passado remoto, mas a tudo aquilo que no presente não podemos em nenhum caso viver e, restando não vivido, é incessantemente relançado para a origem, sem jamais poder alcançá-la. [...] ser contemporâneo significa, nesse sentido, voltar a um presente em que jamais estivemos (AGAMBEN, 2009, p.70).

TRAJETÓRIA INVENTADA

inicia-se a pesquisa-viagem

Um dia de trabalho qualquer. Chego no horário de sempre e então meu colega enfermeiro anuncia: “ela engoliu pilhas. O quê? Pilhas, ela engoliu pilhas. E um terço também. De rezar? É. Pilhas do tipo alcalinas e um terço de rezar. Nossa, mas... quantas pilhas? Não sei ainda. Ela foi fazer um raio-X. ...E agora? Isso é perigoso, não é? É bem perigoso. O terço menos, a pilha mais. Pode vazar dentro dela. E o que a gente faz? Por enquanto, espera. O médico do PS está avaliando se ela vai ter que passar por cirurgia ou se existe uma chance de ela expelir naturalmente”. Sua expressão ao dar a notícia era ao mesmo tempo aflita e embasbacada, desacreditando do que acabara de dizer. E foi também assim que eu me senti.

Chegou o raio-X. Uma imagem fascinante. Duas pilhas, um terço e mais outro objeto não identificado dentro de seu corpo. Dentro de seu corpo! Imagem digna de um trabalho de Nick Veasey¹. Ela teve sorte. Os objetos já estavam no intestino e provavelmente sairiam sem causar lesões. As teorias sobre os motivos que levaram-na a fazer isso não paravam de aparecer, em tentativas ineficazes de entender algo incompreensível. Não bastasse esse gesto, ela ainda conseguiu ir além, deixando-nos completamente emudecidos logo depois. Quando voltou, perguntamos por que havia engolido o terço e as pilhas. Como quem responde qualquer coisa banal, ela disse: “eu queria dar a luz”. Prato cheio para os psicanalistas de plantão.

Desenvolver reflexões sustentadas na possibilidade do estranhamento acerca da adjacência da arte com a vida que partem de diferentes vivências clínicas circunscritas pela prática como terapeuta ocupacional, mas a extravasam por todos os lados. Esse é o principal enunciado desta escrita. A curiosidade por esse assunto foi fermentada ao longo dos anos através de diferentes vivências pessoais e profissionais. O interesse pelas artes já se fazia presente antes mesmo de ingressar na graduação, mas o contato com este campo nunca havia extrapolado uma tímida experimentação.

¹ Artista britânico que desenvolveu uma técnica de fotografar com aparelhos de raio-X. Maiores detalhes em <<http://www.nickveasey.com>> (VEASEY, 2013).

Uma vez dentro do Curso de Graduação em Terapia Ocupacional da Universidade de São Paulo (USP), enveredei por práticas clínicas que procuravam se manter em uma superfície de contiguidade entre a arte e o campo mais tradicionalmente designado como da saúde e/ou social; e que, por esta condição fronteira, não diziam respeito a ações de arte-terapia ou reabilitação através da arte. Eram outra coisa. No segundo ano do curso tive a oportunidade de me aproximar, através da realização de uma disciplina de prática supervisionada, do Laboratório de Estudos e Pesquisa Arte, Corpo e Terapia Ocupacional² – que desenvolve ações de ensino, pesquisa e extensão universitária através do Programa Composições Artísticas e Terapia Ocupacional (PACTO)³.

Interessada em dar continuidade às experimentações nesse campo, decidi desenvolver uma pesquisa de iniciação científica, que se concretizou através do acompanhamento terapêutico, ao longo de três anos, de uma criança em situação de vulnerabilidade e risco social. Sob o título “Criatividade e Experiências Estéticas: um convite de relação com o mundo⁴”, em sua versão final, este trabalho inaugurou um contato mais próximo com a pesquisa acadêmica e com o pensamento a respeito do embaralhamento entre arte e clínica.

Já no quarto ano da graduação, trabalhei como monitora no núcleo educativo da *27ª Bienal de São Paulo – Como Viver Junto*⁵. Essa experiência se constituiu como um fértil espaço de estudo e formação, no qual – através do curso de monitores, do contato cotidiano com as diferentes obras, das palestras assistidas, das

² O Laboratório de Estudos e Pesquisa Arte, Corpo e Terapia Ocupacional do curso de graduação em Terapia Ocupacional da Faculdade de Medicina da USP (FMUSP), é um grupo de pesquisa cadastrado junto ao CNPq desde 1996, de caráter interdisciplinar, que tem o compromisso de desenvolver atividades de ensino, pesquisa e extensão universitária no campo de interface da arte, da cultura e da saúde. Sua população alvo são profissionais e estudantes de graduação e pós-graduação das artes e da saúde, e populações em situação de vulnerabilidade (em função de deficiências, transtorno mental e/ou risco social) (CASTRO, et.al., 2009). Atualmente o Laboratório é coordenado pelas docentes Profa. Dra. Eliane Dias de Castro e Profa. Dra. Elizabeth Maria Freire de Araújo Lima, e possui como técnicas as terapeutas ocupacionais Dra. Erika Alvarez Inforsato e eu mesma.

³ Projeto didático-assistencial do referido Laboratório que, desde 1998, funciona como espaço de ensino, pesquisa e extensão, sendo campo de estágio para alunos do 2º, 3º e 4º anos do curso de graduação em terapia ocupacional da FMUSP. Atualmente estão vinculadas a ele parcerias e acordos de colaboração com projetos territoriais relacionados à interface da arte e da saúde, projetos de bolsa-trabalho e de fomento da Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária da USP. Também faz parte das ações do PACTO a *Rede de Sustentação*, que “realiza orientações de familiares e acompanhamentos terapêuticos para constituição de uma outra circulação cotidiana, efetuando encaminhamentos para outros espaços de atendimento clínico, bem como de atividades culturais da cidade de São Paulo e arredores” (INFORSATO, 2010, p.101).

⁴ Iniciação científica orientada pela Profa. Dra. Elizabeth Maria Freire de Araújo Lima.

⁵ Realizada de 7 de outubro a 17 de dezembro de 2006, com curadoria geral de Lisette Lagnado e co-curadoria de Adriano Pedrosa, Cristina Freire, José Roca, Rosa Martínez e Jochen Volz (curador convidado).

leituras e estudos sistemáticos sobre assuntos relacionados à exposição, do contato com estudantes e profissionais de diferentes áreas, e principalmente do encontro com o público através das visitas – foi possível intensificar uma conexão com o campo da arte contemporânea e avultar as reflexões feitas até então sobre a vizinhança da arte com a saúde ou, mais propriamente, com a vida.

A presença de terapeutas ocupacionais na 27^a Bienal coincidiu com uma notável decisão do Projeto Educativo⁶ em não operar com as “visitas especiais” – como costumam ser denominadas aquelas destinadas apenas a grupos de pessoas com deficiências, transtornos mentais e/ou em situação de vulnerabilidade social. Ao contrário, de modo congruente ao tema *Como Viver Junto*, inovou-se ao provocar um desordenamento disso que já se encontra fortemente estabelecido na grande maioria dos equipamentos de arte e cultura: a tentativa falha de “incluir” as populações ditas excluídas que acaba, paradoxalmente, por reforçar a suposta indispensabilidade de um espaço exclusivo e especializado para elas e, portanto, distante da população geral.

Nesse processo, monitores e coordenadores empenharam-se na invenção de modos de viabilizar o acesso dessas populações ao espaço da Bienal, nos quais as diferenças pudessem aparecer e, mais do que isso, trabalhar a favor de um contato mais inusitado com as obras. Imiscuída nas visitas regulares, a presença (que ainda foi pequena em relação ao universo existente na cidade de São Paulo) de grupos que costumam ter um trânsito marginal no circuito da arte contemporânea, contribuiu para a emergência de encontros menos capturados pelos códigos tradicionais de fruição da obra artística, potencializando percepções e questionamentos entre todos e dando visibilidade encarnada à dificuldade de se viver junto.

Não que a presença dessas populações garanta por si só a possibilidade de um contato inventivo com a arte, ou que essa contribuição seja sua exclusividade. Mas a sustentação curatorial de uma postura crítica e coerente que extrapola as obras e vai para a organização de todo o trabalho e o contato com o público, converge em uma ação política digna de nota, capaz de diminuir as barreiras simbólicas de acesso à arte e permitir a construção efetiva de um espaço comum. No trabalho educativo – importante função que interfere diretamente na maneira com a qual a população em geral se relaciona com a exposição – essa opção se evidencia, por exemplo, na forma

⁶ Curadoria do Projeto Educativo de Denise Grinspum; coordenação de monitoria de Christiana Moraes e sub-coordenação de monitoria de Claudinei Roberto.

com que são conduzidas as visitas. O compromisso de transmissão que o trabalho como educador pode disparar, por vezes acentua uma postura rígida que pode neutralizar, dificultar ou até mesmo desqualificar um contato criativo do público com as obras e com pontos duros nas relações sociais. Por outro lado, compreender este momento também como gesto político e parte da criação artística, viabiliza – através da coletivização de impressões e sensações – a passagem da habitual comunicação programática para um momento de experimentação coletiva e horizontal que pode se inscrever com mais consistência entre a arte e a vida (INFORSATO, et. al., 2007).

Após a conclusão da graduação, a proximidade com a equipe do PACTO permaneceu através de um contrato de colaboração para o projeto *Ateliê Experimental*⁷. O grupo, destinado a um coletivo heterogêneo de pessoas com trajetórias marcadas pela experiência da loucura, de deficiências físicas e/ou intelectuais, e do risco social, caracterizou-se como importante local de aprendizagem de um modo muito particular de proximidade com a diferença, que pode contaminar projetos desenvolvidos em outros espaços de trabalho e sem dúvida a reflexão proposta nesta dissertação.

Ao lado da colaboração na coordenação do *Ateliê Experimental*, também trabalhei por quatro anos como terapeuta ocupacional em Centros de Atenção Psicossocial (CAPS), na zona periférica da região sul da cidade de São Paulo⁸. Os CAPS são equipamentos municipais do Sistema Único de Saúde (SUS), implantados no contexto da Reforma Psiquiátrica Brasileira que visam oferecer atendimento diário e multiprofissional em saúde mental à população através de ações que levem em conta o contexto social, familiar e cultural das pessoas. Através deste trabalho objetiva-se organizar uma rede substitutiva ao hospital psiquiátrico no país, favorecendo a ampliação das possibilidades de circulação, expressão e participação

⁷ Projeto didático-assistencial do PACTO desenvolvido dentro da Cidade Universitária da USP e com momentos de circulação no território (visitas à parques, exposições, estúdios de edição, etc.). Originalmente coordenado pela terapeuta ocupacional Erika Alvarez Inforsato e pela artista plástica Christiana Moraes; posteriormente também contou com a minha colaboração e da terapeuta ocupacional Priscyla Mamy Okuyama. “Desde sua implantação em 2006, o projeto do *Ateliê Experimental* desenvolveu muitas pesquisas com atividades, tais como: - oficinas pontuais de sensibilização artística com pintura, desenho e modelagem; - oficinas processuais com aprendizado técnico: escultura em pedra sabão, fotografia, vídeo; - oficinas de trabalho corporal: ginástica postural, improvisação e dança); e - eventos de convivência: cafés coletivos, passeios, lanches, jantares, festas” (INFORSATO, 2010, p.101).

⁸ Três anos em um CAPS para população adulta, e um ano em um CAPS para população infanto-juvenil.

do sujeito com intenso sofrimento psíquico na comunidade, bem como a ressignificação de seu lugar social (BRASIL, 2004).

Como forma de responder a essas diretrizes, é comum que sejam desenvolvidos nos CAPS – além da dispensação de medicamentos e do tratamento psiquiátrico propriamente dito – atendimentos individuais, oficinas e grupos terapêuticos, atendimento familiar, assembléias, atividades comunitárias, espaços de convivência, entre outras ações correlatas. Segundo o Ministério da Saúde (BRASIL, 2004), as oficinas – principal forma de tratamento oferecido nos CAPS – de um modo geral, podem ser expressivas ou geradoras de renda. Os objetivos dessa modalidade de atendimento, de acordo com o Manual de Saúde Mental, circunscrevem-se na indicação de se ter em vista

a maior integração social e familiar, a manifestação de sentimentos e problemas, o desenvolvimento de habilidades corporais, a realização de atividades produtivas, o exercício coletivo da cidadania (BRASIL, 2004, p.20).

É certo que a implementação dos CAPS e o movimento da desinstitucionalização representam um avanço na forma de atenção à população com a experiência da loucura. Prever em lei a equidade de acesso aos direitos por parte de qualquer cidadão e interrogar o estigma ao qual a população com sofrimento psíquico (bem como aquelas com deficiências e em situação de vulnerabilidade social) está submetida é algo de importância política inquestionável. Não se pode, no entanto, dar a questão por resolvida apenas no plano dos direitos. Até por que não é raro esses mesmos direitos funcionarem como um modelo impositivo de como a vida deve ser vivida (DELEUZE, 1992), desconsiderando a priori e por vezes até impedindo o surgimento de formas alternativas de ocupar e desocupar o mundo.

– Tome banho!

– Limpe sua casa!

– Venda o seu trabalho!

– Corte o cabelo!

– Faça a barba!

– Coma com garfo!

- Vista-se assim!*
- Fale mais baixo!*
- Fale mais alto!*
- Ande mais depressa!*
- Pinte desta cor!*

O mote da inclusão converte-se em uma nova normatização, desta vez mascarada pela cortina do “politicamente correto”. O “todos tem o direito a ter moradia, saúde e educação” frequentemente dá margem a ações coercitivas. Adapta-se e inclui-se o outro – colocado em uma posição completamente desempoderada – em um espaço predeterminado de uma forma predeterminada, a partir de valores hegemonicamente deliberados por outros. O caráter inovador das propostas antimanicomiais, transmuda-se quase que imperceptivelmente em justificativa para um exercício severo do poder sobre o outro no dia-a-dia das práticas em saúde. E, mais ainda, para além delas.

O uso da arte em contextos como esses também não está isento do risco de tornar-se paradigmático e desvitalizar-se. Como é possível perceber pelo trecho acima destacado do Manual de Saúde Mental, prioriza-se uma apropriação do recurso artístico que tem sua utilidade (a própria ideia de utilidade em si já parece problemática!) circunscrita por prescrições terapêuticas, de produtividade e participação social. Não se trata de negar que essas práticas possam incidir em contribuições nesses aspectos, mas ao se fazer uma designação instrumental da arte determinada por méritos preestabelecidos, entrava-se sua potência dissidente, produtora de vida, e acentua-se seu caráter disciplinar e normalizador.

Desde o final de 2011 deixei o trabalho no CAPS para compor a equipe do Laboratório de Estudos e Pesquisa Arte, Corpo e Terapia Ocupacional – PACTO USP como técnica – terapeuta ocupacional. Uma das principais designações dessa função é acompanhar e supervisionar os estudantes de terapia ocupacional ao longo da formação prática – pela qual eu mesma passara anos antes. Esse trabalho mantém proximidades com procedimentos da clínica e se configura, assim, como importante e instigante campo de formação, que demanda fabricar novos instrumentos a cada encontro, de forma a permitir aos estudantes a abertura a um campo de aprendizagem da prática profissional que é imbricado a um processo de experimentação de si.

É em meio a esses percursos aqui apresentados através de fragmentos narrativos de uma trajetória inventada, que eclode o desejo de olhar mais atentamente para isto que estamos chamando de arte e de clínica. Ou, mais precisamente, para aquilo que se dá **entre** esses elementos e deles desmanda.

Inicialmente intitulado “Subjetividade e Acontecimento Artístico: aproximações contemporâneas entre arte e clínica”, este trabalho foi ganhando diferentes estruturas e nomes a cada etapa da pesquisa. Em sua versão para o relatório de qualificação – já sob o título “Ética, Estética e Processo Escritural: embaralhamentos entre arte e clínica na contemporaneidade” – surgiu timidamente um indício do que se tornaria a linha condutora para organização e apresentação do material deste estudo. O termo “plataforma” apareceu sem grandes desenvolvimentos, apontando apenas para a imagem de capítulos elaborados como plataformas temporárias de sustentação para o pensamento. Foi a partir de uma sugestão da banca que a dissertação chegou em sua estrutura final, tal como ela agora se apresenta: Plataforma Arte; Estação Clínica.

Minha recepção dessa ideia para a distribuição do material de pesquisa foi inicialmente ambígua. A dúvida residia no receio de reforçar dois territórios isolados quando o interesse era justamente dizer de algo que acontece na fronteira, no interstício de qualquer uma dessas instâncias. Contudo, quanto mais eu pensava nos sentidos dessa imagem, mais ela se mostrava interessante em sua condição de disparar associações.

O artista Rirkrit Tiravanija utiliza ambos os termos em seus trabalhos, com certo grau de equivalência. Na 27^a Bienal de São Paulo sua obra⁹ era uma plataforma, onde aconteciam performances e discussões. Antes disso, na Bienal de Veneza de 2003, ele iniciou, juntamente com Hans Ulrich Obrist e Molly Nesbit, o projeto *Utopia Station*¹⁰ (Estação Utopia). Fisicamente, a estação, cujo projeto é coordenado por Tiravanija e Liam Gillick, constitui-se por uma estrutura que reúne

⁹ *Palm Pavillon* (2006). Em 2008 a obra foi adaptada para o Museu Inhotim, em Minas Gerais.

¹⁰ Este projeto é movente e contínuo. Assim, progressivamente ele vem ganhando outras paragens e camadas, como um site, páginas na imprensa, encontros e seminários. Em 2005 ele também foi trazido para o Fórum Social Mundial em Porto Alegre. Para maiores detalhes acesse <<http://www.e-flux.com/projects/utopia/index.html>> (UTOPIA STATION, 2013).

trabalhos (desenhos, pequenas pinturas e fotografias, cartazes, danças, músicas, performances, festas, etc.) de diversos artistas do mundo. Para Tiravanija, a arquitetura de suas estações ou plataformas funciona como “moldura” ou “estrutura” (*frame*) para que coisas possam acontecer. Ela é, contudo, apenas uma camada dentro de um sistema mais múltiplo (TIRAVANIJA, 2003)¹¹.

Conceitualmente, a estação é flexível. Os curadores da obra *Utopia Station* definiram-na como uma *way-station*. *Way*, em inglês, é uma palavra repleta de significados: caminho, maneira, jeito, sentido, percurso, direção, etc. Todos oferecem interpretações que se mantêm interessantes em sua pluralidade e interconexão, pois constituem uma trama na qual a estação ganha maiores condições de resistir à captura e redução a uma única imagem. Sua imagem poderia ser somente heterogênea, de acontecimentos imprevistos e de abertura para outros possíveis. Espaços ocasionais de “sofisticação da diferença” – como definiu Tiravanija (*ibid*).

Não se aplica a pergunta sobre qual é o sentido de suas plataformas ou estações. Cabe simplesmente utilizá-las. Nelas, há pedaços de encenação, de coisas já escritas e explicadas; mas há também a possibilidade do inusitado. A questão é *encontrar-se em uma experiência*, entendida aqui como aquilo que tem condições de retirar o sujeito de si, fazendo-o não coincidir consigo mesmo e chegando, no limite, à sua negação ou dissolução (FOUCAULT, 1984). A partir da disposição para atravessar o processo, viver sua duração sem permanência determinada, lentamente, algo como um “sentido” pode emergir. Uma estação-plataforma, por fim, é para Tiravanija um lugar comum e temporário, definido por aquilo que abriga, por sua atividade e pelo que dele se coloca em movimento – gérmenes de pequenas transformações. Espaço de encontro onde se pode parar, contemplar, repousar, pensar, fazer e refazer perguntas, comer, dormir, aprender, olhar, ouvir, ver, trocar... Local onde gentes quaisquer se reúnem em um ponto antes de partirem para diferentes e divergentes direções (TIRAVANIJA, 2003; OBRIST, 2006). Nela, alguma coisa acontece ou pode acontecer. E seu sentido só poderia ser entendido como o próprio acontecimento¹².

Aqui, Plataforma Arte e Estação Clínica seriam meus dois lugares de enunciação e ancoragem. Mas essa condição é, de fato, meramente enunciativa. A própria dificuldade experimentada em alguns momentos para definir que cena ou

¹¹ *cf.* também Anexo A desta dissertação.

¹² Sobre o Acontecimento, *cf.* p. 117-118 desta dissertação.

assunto ficaria em cada capítulo reforça que as coisas não acontecem na lógica das classificações transcendentais, embora haja muita força para que assim sejam colocadas.

Em sua inevitável feição binária, esses dois grandes capítulos às vezes parecem interrogar silenciosamente escolhas de um percurso muito pessoal, como a imagem de uma encruzilhada onde só se pode pegar uma única estrada. Mas eu, indecisa, tento sair pela tangente. É que

[...] a incerteza pessoal não é uma dúvida exterior ao que se passa, mas uma estrutura objetiva do próprio acontecimento, na medida em que sempre vai nos dois sentidos ao mesmo tempo e que esquarteja o sujeito segundo esta dupla direção. O paradoxo é, em primeiro lugar, o que destrói o bom senso como sentido único, mas, em seguida, o que destrói o senso comum como designação de identidades fixas (DELEUZE, 2011, p.3).

O caminho da tangente – ou das escolhas contraditórias – ao contrário do que se diria, eleva significativamente a dificuldade de permanência. Mas isso também torna-o mais interessante. Recusar a escolha não é necessariamente uma abstenção ressentida. Considerando a recorrente anulação ocidental de tudo o que se coloca fora de identidades previamente fixadas e pactuadas, pode ser um gesto ativo, assumido, pois implica certo posicionamento diante do mundo; esse que recusa sua simplificação em torno de dualidades paradigmáticas para esposá-lo em sua complexidade inextricável. Ficar nesse lugar incerto requer algo de agressivo do desejo, como uma “desesperada vitalidade” (BARTHES, 2003a, p.167).

Em todo caso, não se pode negar que um mínimo de organização opere. A ordem não precisa ser diabolizada. O desafio é afastá-la de funções meramente reprodutoras do instituído e empregá-la na perfuração do cerco de cognição do já dito, favorecendo linhas de existencialização.

Tiravanija chegou na palavra “estação” inspirado por uma revista que pretendia se constituir como uma estação para publicação. Distante da ideia de publicação tal qual a academia a entende – onde a função comunicativa unilateral prepondera –, ele quis pensar a publicação como uma atividade, no sentido daquilo que produz situações e que tem a potencialidade de se desenhar como campo comum de

compartilhamento (LOPES, 2011). Na feitura desta dissertação, a plataforma e a estação serviram como presenças; comparecimentos ocasionais que permitiram um trânsito torto e hesitante no enfrentamento de questões pungentes. Configuraram tempos de parada reflexiva como tática para voos e viagens por vir. O caminho é feito no fio da navalha: carrega em si o risco de selar a experiência em uma imagem imobilizada; mas também a potencialidade de, em sua efetuação, descobrir modos inéditos de assimilar a vida em sua inexplicabilidade.

Na imaginação, essas plataformas oscilantes e os conceitos que as habitam aparecem como bolhas de sabão de contorno furta-cor. Não se pode agarrá-las. Elas flutuam em direções desarranjadas dadas pelo vento. Eventualmente se chocam, explodem, ou perdem-se de vista. A beleza e condição de possibilidade de sua existência está condicionada a um tempo, uma cintilação que culmina inevitavelmente em seu desaparecimento. Em algum momento é preciso desertá-las. Tampouco sobre sua cor é possível fazer uma afirmação certa. Não são opacas, mas nem propriamente transparentes. Furta-cor é aquilo que “muda sutilmente de aspecto, talvez de sentido, segundo a inclinação do olhar”. Algo que se realiza por ligeiras diferenças, nuance que de alguma forma passa por cima do paradigma (BARTHES, 2003a, p.109).

Dessa imagem sucede, por fim, um último traço de abertura para a constituição do plano de consistência por onde se deseja perambular nesta plataforma-estação; e este se opera na noção de platô formulada por Deleuze e Guattari (1995, p.33).

O platô está sempre no meio, nem início nem fim. Um rizoma é feito de platôs. Gregory Bateson serve-se da palavra ‘platô’ para designar algo muito especial: uma região contínua de intensidades, vibrando sobre ela mesma, e que se desenvolve evitando toda orientação sobre um ponto culminante ou em direção a uma finalidade exterior.

Pois bem, nesse *pathos*, que quase se configurou como uma condição impossível, conquistou-se uma forma. Nela, a Plataforma Arte se ocupa de percorrer, soluçante, passagens de estado na história da arte que ajudam a pensar a transitoriedade das certezas sobre a produção estética e sua indissociabilidade, cada vez mais evidente, com acontecimentos de ordem política e social. A história é

pensada a partir do ponto de vista de Walter Benjamin (1994), ou seja, como um discurso que é sempre do colonizador. Ao historiador caberia escovar a história a contrapelo, buscando uma história menor¹³ dentro de uma história maior. Os pontos de interesse são aqueles que se desdobram na construção de um pensamento contemporâneo da arte, entendido como aquele que permite a liberação de novas possibilidades da experiência; a escritura de outras histórias – sem aspirações universais. Essa conceituação aproxima-se inevitavelmente de um posicionamento ético-político, o que justifica sua relevância para esta pesquisa.

A Estação Clínica, por sua vez, passeia por cenas da prática clínica e outras advindas de situações cotidianas quaisquer. Paisagens esboçadas na Plataforma Arte são utilizadas como alavanca para escavar instantes nos encontros vividos onde se entrevê a força política de um viver-junto no qual gestos no limite do imperceptível, singularidades solitárias, suspensões sem duração previsível podem não só ganhar espaço, mas formar um incorporal inapreensível de onde a vida de fato pode ser sentida como arte, pois não encontra equivalências de significação. Nenhuma fantasia harmoniosa ou fusional. Pelo contrário, a busca é, novamente, por micro-deslizes; pontos nos quais algo se desencaixa sutilmente do previsto e onde, a despeito das funções institucionalmente designadas, não se sabe mais ao certo quem acompanha quem – inclinação esta que mantém proximidades com o desejo de experimentar uma prática clínica que prescindia do uso de relações autoritárias, não importando o lado para o qual pendem.

¹³ O conceito de *menor* foi trabalhado por Deleuze e Guattari no livro *Kafka – por uma literatura menor*. Partindo de uma leitura estratégica da literatura, que recusa níveis de profundidade e de interpretação para privilegiar uma política da superfície que apenas faz proliferar suas conexões e seus lugares de intensidade, os autores colocam a literatura menor como capaz de reativar o desejo e uma política que escapa à significação; uma política da experimentação. Em suas palavras: “Uma literatura menor não é a de uma língua menor, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior. No entanto, a primeira característica é, de qualquer modo, que a língua aí é modificada, por um forte coeficiente de desterritorialização [...] A segunda característica das literaturas menores é que nelas tudo é político [...] seu espaço exíguo faz com que cada caso individual seja imediatamente ligado à política. O caso individual se torna então mais necessário, indispensável, aumentado ao microscópio, na medida em que uma outra história se agita nele. [...] A terceira característica é que tudo adquire um valor coletivo. [...] é a literatura que se encontra encarregada positivamente desse papel e dessa função de enunciação coletiva, e mesmo revolucionária: é a literatura que produz uma solidariedade ativa, apesar do ceticismo; e se o escritor está à margem ou afastado de sua frágil comunidade, essa situação o coloca ainda mais em condição de exprimir uma outra comunidade potencial, de forjar os meios de uma outra consciência e de uma outra sensibilidade (DELEUZE; GUATTARI, 1977, passim).

Fala-se de uma trajetória inventada como contraposição a uma suposta linearidade, fidelidade e organização em termos de racionalidades dadas. Ao escrever sobre o vivido, inevitavelmente faz-se um recorte enviesado daquilo que foi; escolhe-se um foco dentre infinitos outros possíveis; falsifica-se a memória.

Longe de cair em uma desqualificação da escrita por isso, a proposta é justamente intensificar essa sua condição para incliná-la em direção à vida, o que a faz se distanciar de uma cientificidade engomada. No lugar da trajetória inventada caberia então dizer de uma trajetória *fabulada*, numa alusão ao conceito trabalhado por Bergson e Deleuze¹⁴. Ao fabular transgride-se a história factual para dela disparar linhas de subjetivação; dobras que aproximam arte e vida, dando ensejo a um modo de existência estético que em nada se confunde com a utopia modernista de superação da vida através da arte (PELLEJERO, 2008).

Mas como concretizar isso no plano da escrita desta pesquisa, que busca falar de acontecimentos difíceis de serem traduzidos em palavras? Barthes, novamente convidado a esta conversa, fala da sensação do encantamento (que é vizinha ao estranhamento) como o branco do comentário – o não poder dizer que é diferente de nada dizer. (BARTHES, 2005a) Significa lançar-se à obstinação descrita por Foucault (1984) de descobrir se se pode pensar diferentemente do que se pensa, assumindo os limites da palavra e a impotência de nunca dar conta do vivido, porque, no entanto, não se pode deixar de dizer.

[...] por isso um pintor, a um quadro, prefere os diversos estados desse quadro. E o escritor, frequentemente, não deseja acabar quase nada, deixando em estado de fragmentos cem narrativas que tiveram a função de conduzi-lo a determinado ponto, e que ele deve abandonar para tentar ir além desse ponto. Daí que, por uma coincidência novamente espantosa, Valéry e Kafka, separados por quase tudo, próximos apenas pelo cuidado de escrever rigorosamente, juntam-se para afirmar: “Toda minha obra é apenas um exercício” (BLANCHOT, 2005, p.291).

Uma das estratégias escolhidas como terreno para se colocar em jogo na pesquisa as inquietações e encantamentos advindos dos pontos de contato entre uma

¹⁴ cf. também DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. São Paulo: Ed.34, 1997, 176 p.

prática clínica e certos acontecimentos estéticos e/ou artísticos, como já foi sinalizado, foi a produção de narrativas – que se encontram espalhadas ao longo do texto, com ênfase maior na Estação Clínica. As cenas, fabuladas – fraudes da memória ou reinvenções de outros registros –, são convocadas de maneira atemporal para mobilizar conceitos e reflexões e, em seu caráter elementar, quase indagar a própria possibilidade de efetuação da escrita. Elas advêm de situações vivenciadas em diferentes momentos desta trajetória; sejam de atendimentos realizados nos CAPS, da monitoria na 27ª Bienal, do trabalho como supervisora no curso de graduação em terapia ocupacional da USP, do encontro com trabalhos de artistas, ou até mesmo de situações cotidianas. Ou talvez “no fora” destas delimitações retilíneas.

As narrativas, enfim, tentam favorecer a constituição deste plano de duplo devir¹⁵, onde ao mesmo tempo em que recria o vivido, o próprio narrador cria-se a si próprio. Conjunção política: não está em questão a representação fidedigna do real, nem a pura invenção de uma ficção pessoal; mas a produção de enunciados coletivos, “germes do povo por vir” (DELEUZE, 2005, p.264).

O que se opõe à ficção não é o real, não é a verdade, que sempre é a dos amos ou dos colonizadores, mas a função fabuladora dos pobres, que dá ao falso a potência que o converte numa memória, numa lenda, num monstro. [...] Não o mito de um povo passado, mas a fabulação de um povo que virá [...] Contra a história apocalíptica, há um sentido da história que não faz mais que um com o possível, a multiplicidade do possível, a abundância do possível em cada momento (DELEUZE apud PELLEJERO, 2008, p.74-75).

¹⁵ “A escrita é inseparável do devir: ao escrever, estamos num devir-mulher, num devir-animal ou vegetal, num devir-molécula, até num devir-imperceptível. [...] Devir não é atingir uma forma (identificação, imitação, Mimese), mas encontrar a zona de vizinhança, de indiscernibilidade ou de indiferenciação tal que já não seja possível distinguir-se de *uma* mulher, de *um* animal ou de *uma* molécula: não imprecisos nem gerais, mas imprevistos, não-preexistentes, tanto menos determinados numa forma quanto se singularizam numa população” (DELEUZE, 1997, p.11, grifo do autor). “Na medida em que se furta ao presente, o devir não suporta a separação nem a distinção do antes e do depois, do passado e do futuro. Pertence à essência do devir avançar, puxar nos dois sentidos ao mesmo tempo [...] O bom senso é a afirmação de que, em todas as coisas, há um sentido determinável; mas o **paradoxo** é a afirmação dos dois sentidos ao mesmo tempo” (DELEUZE, 2011, p.1, grifo nosso).

Perrault pensa que, se falar sozinho, mesmo inventando ficções, forçosamente terá um discurso de intelectual, não poderá escapar ao “discurso do senhor ou do colonizador”, um discurso preestabelecido. O que é preciso é pegar alguém que esteja “fabulando”, em flagrante delito de fabular. Então se forma, a dois ou em vários, um discurso de minoria¹⁶. [...] Pegar as pessoas em flagrante delito de fabular é captar o movimento de constituição de um povo (DELEUZE, 1992, p.157).

Numa intensificação desse trabalho fabulativo, recuperação das cenas não se dá pela tradicional forma dos estudos acadêmicos – coleta de dados, transcrição de documentos, entrevistas, etc. São, ao contrário, achados da memória que emergem em seu caráter violento e indecifrável, que atira o corpo numa espécie de vácuo – espaço não preenchido de nada, desocupado, sem matéria. Selvageria intensiva que obriga a vida a transgredir-se a si própria e criar novos campos de alastramento. *Trespass*¹⁷.

Para o artista espanhol Isidoro Valcárcel Medina (1994¹⁸, apud FREIRE, 2012b) a memória é a melhor fonte de documentação, pois sinaliza aquilo que realmente tem importância. Aquilo que pulsa é aquilo que pede passagem. E dar passagem é sair do vácuo irrespirável. Dar-lhe um contorno possível e habitável, mas sobretudo passageiro – para que não se conforme como nova atadura. Mas naquilo que se lembra e naquilo que se esquece, ou naquilo que se narra e naquilo que se omite existe sempre alguma linha que pende para o endurecimento – o que acrescenta níveis de dificuldade à elaboração de um discurso, que precisa maquinar emboscadas para trapacear suas próprias armadilhas.

¹⁶ “[Pessoas-margens] são vítimas de uma segregação e são cada vez mais controladas, vigiadas, assistidas (ao menos nas sociedades desenvolvidas) [...] tudo o que não entra nas normas dominantes é enquadrado, classificado em pequenas prateleiras, em espaços particulares. [...] As minorias são outra coisa [...] elas reivindicam a não participação no modo dos valores de expressão da maioria” (GUATTARI; ROLNIK, 1986 apud LIMA, 2003, p.69). *Nota nossa*.

¹⁷ Termo em inglês frequentemente utilizado no meio jurídico. Significa transgressão, intrusão, atravessar, violar, infringir. É também o nome de um projeto colaborativo entre Arto Lindsay, Rirkrit Tiravanija e West of Rome Public Art. Em 02/10/11 foi organizada uma marcha (Trespass Parade) para celebrar a culminação desse projeto, em Los Angeles - EUA. A parada contou com a participação de mais de 60 artistas locais, que se engajaram na manifestação com ações de arte, música, dança, performance e ativismo social. cf. Anexo A desta dissertação.

¹⁸ MEDINA, Isidoro Valcárcel. *La memoria propia, es la mejor fuente de documentación*. Madrid, 1994. Disponível em < <http://www.uclm.es/cdce/sin/sin1/valcar1.htm>>. Acesso em 27 jun. 2013.

Nesse trabalho auto-conspiratório, “a ficção tem algo de irradiante” (BARTHES, 2003a, p.326), pois soma ao discurso solitário “uma voz vinda de outro lugar”¹⁹. Quando Andy Warhol dá à sua amiga a tarefa de escrever seu próprio diário²⁰, por exemplo, além de misturar as fronteiras entre o público e o privado, é como se ele afirmasse que sua vida não passa de uma ficção – na qual seu diário pessoal, supostamente íntimo, pode inclusive ser escrito por outro. Do lugar da impessoalidade mantém-se mais propício ao falso (àquele falso) do que à verdade.

Como o próprio acontecimento do qual versam, as narrativas, juntamente com conceitos como o silêncio, a delicadeza, o eterno retorno, o acontecimento, a comunidade que vem; e ditos de outros, tais como Barthes, Deleuze, Guattari, Agamben, Blanchot e Walter Mignolo, articulam-se pelo ofício de *intercessores*²¹ – máquinas que fazem o papel de uma exterioridade que ajuda a desseguir entendimentos excessivamente limpos, que de outro modo permaneceriam enclausurados em uma interioridade inflada, imaginária ou intelectualizada que nada deseja além de perpetuar-se a si própria. Plataforma Arte e Estação Clínica também podem ser entendidas desse ponto de vista, no qual ambas constituem uma rede de perturbações multidirecionais que tensionam um deslocamento do pensamento e das práticas.

Tais imagens, desenhadas por esses alguéns em especial, funcionam como amizades que partilham encantos e, ao partilhar, permitem e acompanham pequenos deslocamentos. Minúsculas conexões se fazem na tentativa de desobrigar a vida de seus aprisionamentos – seja a de quem fala, seja a de outros quaisquer: figuras acompanhadas em situações clínicas, estudantes, desconhecidos. Ao invés da linha de chegada, trata-se aqui da declaração e perseguição de um desejo. Poderia ser um “desejo de neutro”, como o de Barthes (2003a) – grande amigo destas andanças. Desejo de delicadeza, de silêncio, de experimentação da vida, de outras histórias. Desejo necessário, de enfrentar fantasmas que forçam o pensamento a operar dentro de um sistema de julgamento para, quem sabe, poder então experimentar transvalorações e saídas inusitadas. Ou, nas palavras recombinações de Barthes:

¹⁹ BLANCHOT, M. *Uma voz vinda de outro lugar*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, 160 p.

²⁰ cf. HACKET, Pal. *Diários de Andy Warhol (1976-1981)*. (trad. Celso Loureiro Chaves). v.1, Porto Alegre: Ed. L&PM Pockets, 2012.

²¹ Conceito trabalhado por Deleuze no livro *Conversações*, em capítulo intitulado *Os Intercessores*. “Então, às ficções pré-estabelecidas que remetem sempre ao discurso do colonizador, trata-se de opor o discurso de minoria, que se faz com intercessores. [...] A criação são os intercessores. [...] Fictícios ou reais, animados ou inanimados, é preciso fabricar seus próprios intercessores. [...] Essas potências do falso é que vão produzir o verdadeiro, é isso os intercessores...” (DELEUZE, 1992, pp.156-157).

“desejo de aceder eu mesmo a uma prática de discurso que não pressione outrem” (BARTHES, 2005a, p.31), mudando “minha relação com a escritura (...) e ainda com o sujeito que sou” (BARTHES, 2005a, p.38).

Pensar a pesquisa a partir desse lugar aproxima-a de uma viagem, no sentido forte da palavra. Nos termos que lhe dá Beckett (apud DELEUZE, 1994-1995 [1988-1989]): “Somos idiotas, mas não ao ponto de viajar por prazer”. Deleuze, ao comentar esta frase, diz que a força de uma viagem estaria em sua condição de produzir rupturas, o que não está condicionado à busca pelo prazer. Viajamos para verificar algo de inexprimível e muito singular. Esta, sim, seria uma boa concepção de viagem e, portanto, de pesquisa.

O caminhar dessa pesquisa-viagem não pode seguir um planejamento rígido, no qual já se sabe o passo seguinte antes mesmo de sentir os efeitos daquilo que se vive. Isso não significa dizer que não exista um método, ou que ele deva ser jogado no lixo. A delicadeza está em inverter a ordem tradicional dos passos. Não é a metodologia que indica previamente o caminho a seguir; é a abertura sobre um plano de consistência que dispara a busca por conexões de várias ordens; que podem ser a toda hora desmontadas, transformadas, reconectadas em outros pontos (PASSOS, et.al., 2009). O empenho que interessa manter é aquele que escapa a qualquer comando, à qualquer totalidade. Não há centro. Só há a multiplicidade de uma experimentação ancorada no real. É preciso expulsar toda e qualquer unidade (um autor, uma regra, um método...) que queira se sobrepor a esta multiplicidade, ou à experiência propriamente dita (DELEUZE; GUATTARI, 1995).

A este respeito, Deleuze e Guattari (1997) falam sobre uma *ciência anexata*: nem inexata, nem exata, e no entanto rigorosa. Nem o vale-tudo, nem a caretice extrema e agressiva das ordenações prescritivas.

Trata-se de dar-lhes um rigor que não é diretamente científico, e quando um cientista chega a esse rigor, ele é também filósofo, ou artista. Não é por insuficiência que tais conceitos são indecisos, é por sua natureza ou conteúdo (DELEUZE, 1992, p.42).

Sustentar-se fora dessa lógica hierárquica de pensamento não se resume a uma subversão indiscriminada. Muito menos a uma oposição gratuita. Esse rigor anexato requer a habilidade de entremear pedaços de estabilidade com tudo aquilo que é da

ordem do efêmero, do devir. A pesquisa como prática estética aproxima-se ao ofício do artista quando tenciona produzir, do interior do mundo acadêmico, um campo efetivo de experimentação que, se possível, possa se lançar para além dos muros concretos e simbólicos da ciência e conectar-se à vida. O desafio, para tanto, é muito maior do que ter este assunto como tema da pesquisa. É necessário que esta intensidade atravesse o próprio corpo, obrigando-o a se transformar. É necessário desviar de qualquer caminho que faça disso um novo modelo. É necessário, enfim, exercitar uma escrita cuja força está em sua própria efetuação e naquilo que a partir dela se desmancha e aponta para a invenção de outros possíveis, e nada mais.

No plano da clínica, o terapeuta, nesta perspectiva ética de pensamento, percebe-se em uma posição delicada. De que modos, em que momentos e até que ponto colocar-se ou, em certo sentido, intrometer-se no movimento alheio? Como se aproximar, evitando que modelos hegemônicos se sobreponham à singularidade de uma vida, sem, por outro lado, cair num contato estéril, normatizante e amedrontado com o outro?

Ela ficou ali, parada. Imóvel diante da tela em branco por um tempo que não se conta em minutos. Medido, talvez, pela respiração suspensa que aguarda um não sei o quê. O braço erguido parecia desejar o começo, que por vezes aparentava já ter-se esvaído. Algo já acontecia. Pode-se até suspeitar que ela movia-se invisivelmente. Seu olhar estalado visualizava algo que num instante lhe escapava por um fio, restando-lhe apenas o vazio. Ou tudo isso. Com o andar do tempo, uma gota de tinta vermelha ia lentamente engordando na ponta do pincel. Será que ela a percebe? Cheguei a pegar um papel para limpar, mas contive-me em minha aflição. A gota caiu e rebentou-se na tela, como uma mancha de sangue. A pintura pode então começar.

PLATAFORMA ARTE

Não sursupierei coisas valiosas, não me apropriarei de formulações espirituosas. Porém os farrapos, os resíduos: não quero inventariá-los, e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os (BENJAMIN, 2009, p.502).

DE ONDE PARTE A VIAGEM

uma língua não fecha sobre si mesma senão em uma função de impotência

A aproximação com o campo da Arte mostra a complexidade que é criar um discurso sobre o que os artistas produziram e vem produzindo ao longo dos tempos. As diferentes leituras e opiniões, de um lado, dificultam a compreensão de quem intenciona estudar este terreno a partir de um enfoque que busca identificar uma concordância linear e homogênea sobre o que é a arte. De outro lado, porém, essas dissonâncias evidenciam que a produção artística extrapola qualquer tentativa de redução a um único entendimento e levam a pensar que a potência da arte estaria justamente nesta condição heteróclita, que revela um universo vivo, rico em possibilidades para o exercício crítico do pensamento sobre o próprio pensamento, sobre a arte, e, no caso desta pesquisa, sobre suas ressonâncias com o trabalho clínico.

A despeito desta condição, no entanto, não faltam tentativas vindas de todos os lados e todas as épocas que tentam (e de certa forma conseguem) circunscrever a arte em categorias por vezes restritas. Partir dessa compreensão significa afirmar que o relato hegemônico sobre a História da Arte não é isento no jogo das disputas de poder. Esta conhecida narrativa linear e ascendente, ao ser legitimada por um grupo dominante como verdade histórica incontestável, paradoxalmente reduz a multiplicidade irreduzível das manifestações artísticas; tornando-se o ponto de vista privilegiado a partir do qual qualquer produção ou acontecimento são lidos. Isso faz com que ele (esse ponto de vista) seja reproduzido infinita e indiscriminadamente. Resquícios de uma formação escolar construída sobre os mesmos pressupostos universais...

O problema de histórias absolutas não se restringe ao campo da Arte. A escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie (2009) fala do “perigo da história única” na relação entre povos. Em um belíssimo relato, Chimamanda conta como, em sua infância, com um universo literário dominado por livros estrangeiros, a descoberta de escritores africanos salvou-a de ter uma história única sobre o que são os livros; o que transformou sua percepção sobre a literatura e sobre o mundo. Para ela, ao longo da vida nós costumamos ouvir diferentes versões de uma única história. E não há como falar sobre uma história única sem falar sobre poder. **Quem** conta as

histórias, **como, quando e quantas** vezes elas são contadas... tudo realmente depende do poder – diz a escritora. Poder é a habilidade de não só contar a história de alguém, mas de fazê-la a história definitiva daquele alguém, daquele povo. “Mostre um povo como uma única coisa, repetidas vezes, e é isto que ele se tornará”. Assim são criados os esteriótipos, os estigmas, as opressões. Assim é roubada a dignidade de toda gente, de qualquer povo. No entanto, ela diz:

Histórias importam. Muitas histórias importam. [...] Histórias podem destruir a dignidade de um povo, mas histórias podem reparar essa dignidade perdida. Quando rejeitamos uma única história, quando percebemos que nunca há apenas uma história sobre nenhum lugar, nós reconquistamos um tipo de paraíso (ADICHIE, 2009).

A arte, enfim, assim como qualquer outra esfera da ação humana, é investida na mesma medida tanto como estratégia de dominação e reprodução de valores totalitários, quanto de resistência e invenção de novas formas de vida. Isso se aplica à arte como potência criativa do vivo, mas também à arte como instituição, como Sistema da Arte – que é onde este capítulo pretende focar, apesar de não haver uma delimitação muito clara entre uma e outra.

Ao longo dos tempos é possível identificar diferentes forças atuando na determinação do que vai sendo reconhecido como Arte, com “A” maiúsculo – sejam elas de raiz conservadora ou libertária. Ao mesmo tempo em que alguns se empenham em dar conta das produções artísticas em termos de qualquer classificação predefinida, outros, mais corajosos ou atrevidos, desafiam os padrões impostos que dizem com o que a arte deve se aparentar. Claro que nem todo discurso sobre a arte já nasce com uma intenção de limitar seu campo de experimentação, mas, como já foi dito, não é incomum que até mesmo as tentativas de compreensões mais abrangentes acabem sendo reposicionadas e servindo, inversamente, para delimitar um campo que não se interessa por uma delimitação. Ou pelo menos a hipótese, aqui, é a de que não deveria se interessar. Conjecturar esse caráter de ambiguidade para a arte não é necessariamente dramático, e tampouco salvacionista. Há a História da Arte; há histórias da arte.

A análise desses movimentos, contudo, não pode se dar numa simples oposição entre dois polos, pois dessa complexa rede de vetores fazem parte não apenas os artistas e seus trabalhos, mas também o mercado de arte, as instituições que legitimam as obras, os críticos, curadores, historiadores, o próprio público e, o que é muito importante, o contexto político-econômico-geográfico de onde falam essas instâncias. Reconhecer esse múltiplo sistema no qual as práticas artísticas e as narrativas sobre elas se engendram – diferenciando o discurso **sobre** a arte do discurso **da** arte – favorece a assunção de uma postura ética diante de acontecimentos contemporâneos, pois, cabe salientar,

Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E, assim, como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura (BENJAMIN, 1994, p.225).

Não se trata de propor a negação prepotente de toda produção teórica sobre a História da Arte. Isso seria estúpido e no mínimo contraditório aos propósitos deste estudo. Ciente da fragilidade no aprofundamento teórico desta pesquisa nesse assunto (a História da Arte) – visto que se trata de um campo extremamente complexo e extenso –, a intenção aqui é, antes, ressaltar a importância do trato minucioso com o contexto e o ponto de vista a partir do qual teorias universais são construídas e difundidas – que, majoritariamente, tem seu ponto de partida e de chegada em discursos dominantes. Este capítulo, então, não pretende (e nem poderia) desenvolver um suposto revisionismo da História da Arte, mas criar condições mínimas para o exercício inicial de um “pensamento fronteiro” – que busca, a partir dessa condição, instrumentos que favoreçam compreensões menos obtusas sobre a clínica e certos acontecimentos da vida.

A busca de instrumentos no campo da Arte justifica-se em parte pela suposição de que há (e sempre houve?) um constante tensionamento entre uma Arte maior e uma a arte menor; sendo que esta última, apesar de inúmeras hipóteses contrárias, sempre resiste e subsiste às capturas da primeira. No entanto, para além dessa tensão, há também o paradoxo de, justamente por haver um Sistema da Arte – que *em certo sentido* corresponde à Arte maior –, é que algumas resistências se tornam mais fortes, algumas transformações no campo sensível e cultural se tornam possíveis.

O Sistema da Arte corresponde apenas em certo sentido à Arte maior, pois, como já foi sinalizado, não interessa olhar para isso a partir de dualidades assépticas. Tudo é muito mais misturado. Camadas coexistem e se atravessam mutuamente. Uma única manifestação artística, ou um único discurso sobre a arte pode carregar em si linhas de transformação e de enrijecimento. Em todo caso, a distinção binária entre um polo maior, conservador; e outro menor, libertário, pode funcionar aqui à guisa de uma referência para a análise, no sentido de realçar a constante disputa entre essas forças.

Estudar esse fenômeno interessa a esta pesquisa em seu ponto de convergência com o desejo por “histórias menores”, com letra minúscula, constantemente inventadas, que possam se desenganchar de proposições imperiosas e realçar os desacordos, interrogações, paradoxos e diferentes pontos de vista que correspondem ao jogo de forças das relações sociais e que, quando manejados em sua complexidade, favorecem a potência da vida. Em última instância, para falar das implicações na clínica da relação da arte com a vida desde um viés ético-estético-político, é necessário olhar o que está em jogo no processo de constituição de cada uma dessas disciplinas – ou, ainda, pensar criticamente suas próprias definições enquanto disciplinas, como fez Foucault, por exemplo, ao longo de seu trabalho.

Barthes utiliza o termo *ideosfera* para dizer daqueles discursos que são tomados como universais; inquestionáveis, ou melhor, inquestionados, quanto à sua constituição, simplificação ou generalidade – “discurso-lei não percebido como lei” (BARTHES, 2003a, p.185). Ao contrário do que se costuma concluir, resistindo ao longo do tempo, as ideosferas – que nada mais são do que sistemas de linguagem – não confirmam sua verdade, mas “a qualidade do desempenho de sua linguagem como utensílio” (ibid, p.189). Ou seja, se a constituição de qualquer ideosfera está intrinsecamente ligada à linguagem (e, mais especificamente, à injunção afirmativa e fascista da língua) é preciso diagnosticar cuidadosamente as bases sobre as quais ela se erige e perdura.

Alemanha de 1937. Uma exposição realizada na cidade de Munique recebe o nome de “Arte Degenerada” (Entartete Kunst). A entrada é gratuita. A disposição

desorganizada das obras no espaço tem a clara intenção de ressaltar sua categorização como arte indesejável, em contraste com uma suposta “arte sadia” – harmoniosa e respeitosa aos padrões clássicos de beleza. Dentre as obras expostas, trabalhos de Picasso, Mondrian, Matisse, Paul Klee, Kandinsky, entre outros, com associações diretas a produções de doentes mentais – o que teria a função de salientar ainda mais a intenção depreciativa em relação às obras. O discurso de abertura, feito por Adolf Ziegler, não deixa dúvidas sobre o posicionamento político-partidário da exposição: “Em torno de nós vê-se o monstruoso fruto da insanidade, imprudência, inépcia e completa degeneração. O que essa exposição oferece inspira horror e aversão em todos nós.”²²

A necessidade desse diagnóstico cuidadoso se acentua quando notamos o quanto um discurso consolidado e compartilhado por uma sociedade pode encobrir atos de violência – como aconteceu, em versão das mais extremas, na Alemanha nazista. Mas, afóra as situações cruamente hostis, é preciso atentar também às manifestações “sinceras de boa-fé” (BARTHES, 2003a, p.189). Assentadas em morais sacramentadas pela grande civilização, estas mantêm frequentemente estreita relação com a intolerância ou, ainda, com a capciosa ideia de tolerância, na medida em que remetem, explícita ou disfarçadamente, qualquer comportamento a uma unidade pré-concebida de ser humano. Quem dela desvia, está fora. Deve ser eliminado ou então corrigido para ganhar o “passe social” – seu direito de ser aceito no mundo dos bacanas.

Quando se deixa de interrogar a constituição e duração de uma ideosfera, assumindo-a como *a única história*, opera-se com uma noção de tempo evolutivo que separa nitidamente as origens e os acontecimentos atuais. O que está dito, está dito. Tatuado. Fundamenta-se como verdade eterna. No entanto, a partir da leitura de Agamben, pode-se pensar que há uma indiferenciação entre passado e presente quando entende-se que o passado vive no presente, e o presente é um construto do passado. Lidar com esse anacronismo, com essa indiferenciação, liberta o sujeito do controle discursivo das ideosferas, pois estas passariam a comportar o paradoxo de,

²² Narrativa elaborada a partir de informações coletadas em diversas fontes. *cf.*, por exemplo, o site <http://www.mac.usp.br/mac/templates/exposicoes/exposicao_permanente_obras/exposicao_permanente_obras_klee.asp>.

ao mesmo tempo, dizerem respeito a uma origem, e à sua recriação num momento atual (WATKIN, 2013).

Ou seja, aquilo que aparentemente encontra-se enrijecido em uma medida definitiva, não o é assim por natureza. Se percebemos que as coisas e as ideias nascem em algum momento, também percebemos, inevitavelmente, que elas não existiram sempre, e nem estão destinadas a vigorar para toda a eternidade. As medidas e ideologias se apoderam das coisas. Enfraquecem e desvitalizam a potência de cada gesto ou situação. Porém, qualquer configuração é histórica e, portanto, detém a potencialidade de escapar historicamente às medidas para reencontrar sua multiplicidade. As configurações podem se modificar e transmutar. Podem se liquefazer em múltiplas histórias. Mas somente ao percorrer uma multiplicidade de lugares é que se torna possível traçar linhas de fuga e inventar novos agenciamentos²³. Caso contrário, o endereço da atrofia passa a ser o único e verdadeiro. O impulso para essa exploração de lugares desconhecidos parte de um “pressentimento somático”, uma inquietação guardada no próprio corpo, que leva à estranha consciência de que há outras origens e possibilidades (PESSANHA, 2013). Sempre há outras histórias para serem contadas.

É tendo essa pulsação do corpo como guia que se desenrola esta pesquisa-viagem, onde linhas tortas e inconclusas são traçadas para percorrer efervescências e acompanhar transformações sensíveis do pensamento, sustentado de maneira oscilante em seus pontos inteligíveis e misteriosamente secretos. Cenas, vivências, trabalhos e palavras de outrem, são arrastadas para estabelecer conexões passageiras e mobilizar pequenos deslocamentos que precisam ser feitos, em seu caráter de estreita proximidade com a vida. As palavras de Deleuze e Guattari (1995, p.16-17) deixam novamente por fim (e para um início), a pista sobre o plano de consistência

²³ “Um agenciamento, objeto por excelência do romance, tem duas faces: é agenciamento coletivo de enunciação, é agenciamento maquínico de desejo [...] o agenciamento maquínico de desejo é também agenciamento coletivo de enunciação [...] Por outro lado, deve-se dizer também que um agenciamento tem *pontas de desterritorialização*; ou, o que dá no mesmo, que ele tem sempre uma linha de fuga, pela qual ele mesmo foge, e faz passar suas enunciações ou suas expressões que se desarticulam não menos que seus conteúdos que se deformam ou se metamorfoseiam” (DELEUZE; GUATTARI, 1977, passim, grifo do autor) “Um agenciamento maquínico é direcionado para os estratos que fazem dele, sem dúvida, uma espécie de organismo, ou bem uma totalidade significativa, ou bem uma determinação atribuível a um sujeito, mas ele não é menos direcionado para um *corpo sem órgãos*, que não pára de desfazer o organismo, de fazer passar e circular partículas a-significantes, intensidades puras, e não pára de atribuir-se os sujeitos aos quais não deixa senão um nome como rastro de uma intensidade” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.12, grifo do autor).

por onde essas reflexões, esboçadas em seus sentidos de compartilhamento, pretendem transitar:

[...] um método de tipo rizoma é obrigado a analisar a linguagem efetuando um descentramento sobre outras dimensões e outros registros. Uma língua não fecha sobre si mesma senão em uma função de impotência. [...] Um agenciamento é precisamente este crescimento das dimensões numa multiplicidade que muda necessariamente de natureza à medida que ela aumenta suas conexões. Não existem pontos ou posições num rizoma como se encontra numa estrutura, numa árvore, numa raiz. Existem somente linhas.

Nesta busca por descentramentos no campo da arte enfrenta-se já de início uma pergunta-problema. Como procurar uma história menor de dentro de uma história maior? Talvez, uma pesquisa mais apropriada a ser feita: cartografar histórias menores da arte fora do já conhecido relato. Abandonar os grandes livros e as grandes obras e sair por aí à procura de pistas, restos, pequenos tesouros não descobertos de histórias não contadas. Mas, também aí um problema: seria isso desejável ou até mesmo possível? Pode-se estar efetivamente do lado de fora? Não completamente, não permanentemente. Mas pode-se *ser o fora*, como o lugar da alteridade. No entanto, há que se ter responsabilidade sobre o que se apresenta ao mundo. Alguns segredos talvez precisem continuar desconhecidos, para não serem engolidos e em seguida regurgitados por uma língua monotônica que os integre às grandes histórias, diluindo toda poesia. ...Não, o problema insiste em permanecer. Parece igualmente estranho guardar mesquinamente outros possíveis, outras histórias. Buraco sem saída. Aporia. Então, uma única opção: postular a inexistência de buracos! Ou ainda, empenhar os buracos não como fim de estrada, mas como intervalos onde algo pode acontecer. Seria algo da ordem do

[...] viver as aporias como uma criação, quer dizer, pela prática de um discurso-texto que não rompa com a aporia, mas a derive numa fala que se sobreponha à outra (pública) amorosamente... sem arrogância (BARTHES, 2003a, p.142).

Pensar a partir de uma superfície plana na qual as múltiplas histórias se conectam e desconectam incessantemente, criando novos possíveis a partir do vivido. O contingente de outras histórias não está propriamente escondido, como uma Atlântida perdida. Trata-se de algo a ser ativamente produzido, inventado. Regiões ainda por vir, cuja existência depende de uma recombinação de elementos e sensibilidades. A cada vez que uma história é contada, tratar-se-ia de cravá-la no instante mesmo em que se diz; não para significá-la ou reproduzi-la, mas para abri-la a outras línguas, outros possíveis; numa teia de fina tessitura.

CARTOGRAFANDO DESOBEDIÊNCIAS

a obra de arte é um campo de batalha onde lutam forças opostas e desiguais

Ele pintou o enorme quadro da forma mais acurada possível. Pesquisou minuciosamente os fatos históricos. Consultou estudiosos e historiadores sobre os detalhes do local, da cena tal qual ela aconteceu, das roupas que se utilizava à época. Colecionou retratos de pessoas que estiveram presentes naquele momento... tudo para reconstituir o mais fielmente possível aquele heroico instante. O tema e o método para a elaboração da pintura foram recebidos pelo público com surpresa, não apenas por serem incomuns dentro do universo reconhecido da Arte de então, mas também pela evocação de um momento histórico que estabelecia conexões diretas com o cenário político atual, perturbando-o silenciosa e ao mesmo tempo escancaradamente²⁴.

²⁴ Narrativa baseada no relato de Gombrich sobre o trabalho do americano John Singleton Copley (1737-1815), de 1785: “Copley pintou então o famoso incidente em que Carlos I exigiu da Câmara dos Comuns a prisão de cinco membros denunciados por traição à Coroa, e o presidente daquela Casa desafiou a autoridade do rei e recusou-se a entregá-los. [...] essa tentativa de relembrar o choque dramático entre um rei e os representantes do povo não foi certamente apenas obra de um interessado estudioso da história. Dois anos antes, Jorge III tivera que submeter-se ao desafio dos colonos e assinar a paz com os Estados Unidos. [Edmund] Burke, de cujo círculo partira a sugestão do tema, fora um adversário sistemático da guerra, que ele considerava injusta e desastrosa. O significado da evocação de Copley da anterior recusa ante as pretensões régias foi perfeitamente entendido por todos. [...] Os que conhecem a história desses conturbados dias sentir-se-ão impressionados pelo fato de, menos de quatro anos depois, a cena do quadro ser reproduzida ao vivo na França. Dessa vez, era Mirabeau quem negava ao rei o direito de se opor aos representantes do povo, o que foi sinal de partida para a Revolução Francesa de 1789” (GOMBRICH, 2009, p.482-483).

Deparo-me com o relato sobre esse trabalho por acaso e sinto uma estranha agitação, difícil de ser decifrada. O artista, ao resgatar um acontecimento passado, não fez apenas uma representação objetiva do mesmo. A partir de uma percepção precisa de determinada conjuntura artística, política, econômica e social – em seus entrecruzamentos – aquele acontecimento real ganhou uma nova atualidade através da tela, o que lhe conferiu a força de desestabilizar acomodações. Provocou estranhamentos, desconfortos, excitações.

A escrita que aqui se inicia configura-se como uma tentativa de delinear o terreno mais conhecido sobre a História da Arte a partir da sinalização de algumas “passagens de estado” – instantes nos quais os artistas se sentem convocados a desenvolver e realizar novas estratégias de elaboração formal e conceitual de seus trabalhos com a intenção de questionar e reconfigurar o campo da Arte e da vida tal qual eles se encontram a cada momento.

Desde os primeiros passos deste caminho, a curiosidade direciona-se para aquilo que permanece estranho e incapturável por qualquer tentativa de codificação – seja na situação clínica, na arte ou na própria vida. No caso da arte, a suposição é de que nas ocasiões em que há uma desobediência ou um despojamento por parte dos artistas em relação às convenções, o que se questiona, em certa medida, direta ou indiretamente, de maneira mais ou menos exitosa, é a própria vida e as formas de dominação a ela direcionadas. Nesses casos, a força que geralmente prevalece por trás desses gestos indisciplinados é a da vida em sua potência criativa e afirmativa, que tem necessidade de se desprender das amarras de códigos sociais para continuar vingando.

O cuidado a ser assumido é o de evitar julgar ou decidir qual arte ou qual discurso sobre a arte é o mais correto, embora este seja um risco possível diante das armadilhas da língua e da predominância de uma construção moralista do conhecimento. Então, mais precisamente, o desejo deste processo de pesquisa é o de desaprender certos fundamentos e buscar espécies de companhias que sustentem a posição de que não há um discurso mais verdadeiro que o outro. Há vários discursos mobilizados por variadas contingências. Cabe analisar cada uma delas em suas singularidades, o que não pode ser feito desconsiderando-se o contexto em que ocorrem. Para não recair em uma hipócrita posição de imparcialidade ou em uma tentativa de conciliação moribunda, porém, declara-se a existência de um crivo para

a seleção de determinados acontecimentos, que toma como parâmetro a ética, entendida como aquilo que afirma a vida em sua condição heterogênea, heterogeneizante, e por vezes inapreensível – distanciando-se assim de compressões identitárias.

Para resgatar algo da História da Arte desejando acentuar dela sua aporia; pode-se dizer, seguindo os estudos de Gombrich (2009), que as inquietações com a tradição artística europeia e com os ideais estabelecidos sobre a finalidade da arte datam aproximadamente do início do século XVIII. Difícil não pensar que desobediências e discordâncias sempre existiram, mas cabe ressaltar que estas também se intensificam e adquirem novas formas na relação com convenções inventadas e instituídas. A engenhosas estratégias de manutenção do *status quo*, opõem-se estratégias igualmente engenhosas para transformação de determinada paisagem.

Nesse sentido, um importante disparador para que as insatisfações com a tradição artística europeia viessem à tona foi o surgimento das academias, que passaram a ser lugar ilustre e privilegiado para o ensino da arte; sobrepondo-se assim ao sistema medieval de transmissão de conhecimento do mestre para seu aprendiz. Ocorre aí uma institucionalização e distinção valorativa do aprendizado em academias que até hoje influencia nossa relação com a arte, para dizer o mínimo. Não é insignificante, também, destacar o patrocínio régio recebido por essas instituições; que direcionava o ensino e os parâmetros de aprovação dos alunos para um certo tipo de produção artística, qual seja, aquela que melhor assimilasse os métodos de mestres do passado. A imprecisão dessa valorização, porém, é que, diante do enaltecimento de artistas do passado, o público preferia comprar as velhas e prestigiadas obras ao invés de encomendar pinturas aos novos artistas. A fim de resolver essa dificuldade de mercado, as academias passaram então a organizar exposições anuais com obras de seus membros. Essas exposições rapidamente transformaram-se em cobiçados eventos da alta sociedade. Esse conjunto de situações interferiu diretamente na produção dos artistas, que tiveram que se haver com o risco de condicionarem a escolha de temas e técnicas de seus trabalhos pela tentação de agradar o público frequentador das exposições e obter prestígio; ou com o risco de serem rechaçados por não corresponderem ao padrão estético conservador. Os que adotavam esta última posição, desprezavam explicitamente a arte oficial das

academias e dedicavam-se a procurar novos assuntos para suas produções (GOMBRICH, 2009).

A manifestação da insatisfação com as tradições europeias foi mobilizada em grande parte pelos artistas americanos que chegavam à Europa, pois estes estavam menos vinculados aos costumes do Velho Mundo e mais dispostos a tentar novas experiências. O outro, nesse caso literalmente estrangeiro, potencializa a esses outros o encontro com sua alteridade. Além disso, todo esse cenário se constelou simultaneamente à Revolução Francesa, que desencadeou grandes transformações no campo da arte e da vida ao questionar inúmeros pressupostos considerados há tempos verdadeiros.

No século XIX, com a expansão da Revolução Industrial e a crescente ampliação do campo de opções técnicas e temáticas para os artistas, abriu-se espaço para maiores discordâncias sobre o que seria a “boa arte”. O surgimento da fotografia, em especial, desempenhou grande influência para que os artistas se liberassem e/ou se vissem compelidos a novas experimentações nas quais a máquina não poderia substituí-los. Mudanças como essas fizeram com que a coincidência entre o gosto do público e/ou do comprador e o do artista se tornasse mais improvável. Contudo, o artista já não se sentia forçado a satisfazer as imposições do público. Ao contrário, era muitas vezes sua intenção “chocar o burguês”, obrigá-lo a sair da sua complacência e deixá-lo boquiaberto e bestificado” (GOMBRICH, 2009, p.502).

Simplificando um tanto a coexistência de diversas forças dissonantes, pode-se dizer que estava instalada uma espécie de batalha pró ou contra o “modernismo”, entre discursos conservadores (defensores de uma arte oficial calcada em certas tradições) de um lado, e libertários (que exploravam novas formas expressivas) de outro – dos quais muitos “guerrilheiros” só vieram a ser reconhecidos depois de mortos. Exemplos emblemáticos de artistas que enfrentaram de diferentes formas o discurso tradicional da época sobre a arte são Delacroix, Millet, Courbet, Manet, Monet, Renoir, Camille Pissarro, Degas, Rodin e Whistler. Muitos deles faziam parte do movimento impressionista, que foi provavelmente o maior movimento europeu do século XIX a se colocar contra os preconceitos e as convenções do mundo burguês e explorar novas possibilidades para a arte, baseadas principalmente no estudo da percepção visual do mundo (GOMBRICH, 2009). Somente após receberem

inúmeros deboches da opinião pública é que essas obras acabaram sendo aceitas e reconhecidas no “circuito oficial” de arte.

Dessa fragorosa queda de prestígio a crítica nunca mais se recuperou. A luta dos impressionistas tornou-se uma valiosa lenda para todos os inovadores em arte, que agora podiam apontar esse notório fracasso geral em reconhecer e aceitar novos métodos. Num certo sentido, esse fracasso tornou-se tão importante na história da arte quanto a vitória final do programa impressionista (GOMBRICH, 2009, p.523).

O século XIX se desenrolou com a exploração de novos padrões para a arte. Muitos artistas partiam e davam continuidade à revolução impressionista, mas outros, apesar de valorizarem tais conquistas, continuavam insatisfeitos com a vida e a arte tal como elas se encontravam. Para Gombrich a arte moderna nasceu desse sentimento de insatisfação; e três artistas teriam exercido uma influência crucial para o surgimento de importantes movimentos da vanguarda moderna, cuja pretensão comum era a de estetizar a vida.

A solução de Cézanne levou, em última análise ao cubismo, que se originou na França; a de Van Gogh converteu-se no expressionismo, que na Alemanha encontrou a sua principal resposta; e a de Gauguin culminou nas diversas formas de primitivismo. Por mais “loucos” que esses movimentos possam ter parecido no começo, não é hoje difícil demonstrar que eles constituíram tentativas sistemáticas e coerentes para escapar de um beco sem saída em que os artistas se encontraram (GOMBRICH, 2009, p.555).

Tem início aqui um longo parêntesis não apenas para introduzir um tema relevante para a presente discussão – a ideia de autonomia da arte – mas para ressaltar, além disso, que também da perspectiva da crítica coexistem discursos dissonantes a respeito da arte. Uma maneira de aduzir esse assunto poderia partir da

polêmica leitura de Clement Greenberg sobre o modernismo. Crítico de arte norte-americano, ele é bastante categórico ao definir o modernismo em seu texto “A Pintura Modernista”²⁵, de 1960, como o

[...] uso de métodos característicos de uma disciplina para criticar essa mesma disciplina, não no intuito de subvertê-la, mas para entrincheirá-la (to entrench) mais firmemente em sua área de competência (GREENBERG, 2001 [1960], p.101).

Para o autor, que enfatiza o obrigatório prolongamento de uma evolução histórica em oposição à ideia de ruptura com o passado (diferentemente do que se propõe nesta pesquisa), a intenção não imediatamente consciente da arte modernista teria sido libertar-se das impurezas da vida moderna e proteger-se do risco iminente de ser equiparada ao entretenimento – o que só poderia ser concretizado através da comprovação de que a experiência por ela promovida não poderia ser obtida através de nenhum outro tipo de atividade. Impulsionadas pela busca de um padrão de excelência justificado pela consistência científica, cada arte modernista em particular teria se empenhado em delimitar seu território individual de domínio tendo em vista suas obras e procedimentos práticos. Considerando a planaridade a única característica exclusiva da pintura em relação às outras artes, por exemplo, é justamente para ela que a atividade pictórica modernista teria se voltado – enfatizando-a acima de tudo –, no intuito de assegurar sua própria existência e garantir sua independência como Arte. Manet, os impressionistas, Cézanne... todos teriam desenvolvido suas pinturas não numa ruptura, mas numa continuidade da tradição, visto que seus esforços teriam sido empregados no sentido de resistir ao escultural e tornar a pintura mais consciente de si mesma, definindo mais claramente suas normas.

Esse entendimento está alinhado a uma crítica formalista, de origem mesmo norte-americana, que tem por base a Estética de Kant. Tal crítica lida com a defesa de um desligamento total da arte em relação à práxis vital, na medida em que o juízo estético (ou juízo de gosto) é definido como universal e desinteressado, ou seja, desconectado de qualquer esfera sensível, moral ou teórica (BÜRGER, 2008 [1974]).

²⁵ Este texto foi preparado em sua primeira versão para ser “transmitido pela Voz da América – programa radiofônico do governo dos Estados Unidos, usado como instrumento de propaganda da política externa americana” (FERREIRA; COTRIM, 2001, p.17).

Isso significa dizer que a obra de arte seria autônoma; que sua qualidade seria intrínseca a ela mesma e que sua avaliação deveria ser feita de acordo com o grau de pureza em relação a tudo que lhe é exterior. Na mesma linha, e diante da clara preeminência, nesta concepção de arte, da pintura em relação a outras formas expressivas, a apreciação puramente retiniana seria prioritária como forma de contato e avaliação das obras, cabendo ao espectador o desenvolvimento de um bom olho crítico.

Em 1978, Greenberg acrescenta à reedição de seu texto uma nota na qual afirma não defender como definição de toda arte a fundamentação da arte modernista tal qual ele a descreve. Atribuindo qualquer outro entendimento sobre seu texto como erro de interpretação ou descuido do leitor, ele diz que nunca desconsiderou que a “arte pura” não passou de uma ilusão útil – em suas palavras – à melhor arte dos últimos cento e poucos anos, que por mais útil que possa continuar sendo, não deixa de ser uma ilusão (GREENBERG, 2001 [1960]). Trocando em miúdos, para Greenberg, a arte, para ser boa, deveria ter em vista sua autonomia, empenhando-se em se desconectar ao máximo da sociedade e conquistar o maior grau de pureza; embora a pureza completa fosse, de fato, impossível. Estas ideias correspondem a um *certo tipo* de compreensão sobre a arte que, embora ela ainda seja compartilhada por alguns, não significa que foi ou é compartilhada por todos que se aproximam da arte.

Foram diversas as revisões feitas por Greenberg em seus próprios textos, e isso torna difícil saber exatamente qual o seu posicionamento. Controvérsias sobre sua obra ainda existem, e giram basicamente em torno daqueles que apontam suas palavras sobre o modernismo como meramente descritivas (como ele mesmo algumas vezes assim as situou); e aqueles que as entendem como uma defesa formalista, impositiva e doutrinária de princípios que a “arte de qualidade” deveria seguir (como por vezes parece de fato ocorrer em suas argumentações...). Em todo caso, o que se sobressai deste impasse é o debate se, no gesto rebelde e questionador dos artistas modernistas – que indubitavelmente desencadeou importantes mudanças no campo da arte e da vida –, teria havido também uma luta inconsciente para conservar a arte em um lugar de destaque.

A impressão que fica é a de que não é possível empacotar toda arte dentro de qualquer dessas posições. Descartar a ideia de um padrão de beleza universal e de uma impermeabilidade entre arte e contexto é decerto uma premissa deste estudo,

tendo em vista a sintonia dessas noções com valores autoritários e paradigmáticos. Em relação às intenções ou “pulsões inconscientes” por trás da produção modernista (ou de qualquer outra) caberia analisar cada artista, senão cada obra, em suas particularidades. Difícil pensar que Cézanne ou Van Gogh teriam feito seus trabalhos e levado a vida que levaram para lutar simplesmente pela consolidação da arte. Ao mesmo tempo, não se pode desconsiderar o alinhamento de Greenberg e de alguns artistas com o governo americano, o que inevitavelmente leva a pensar nos interesses que haveriam em proclamar uma arte alienada de questões políticas e invalidar movimentos dissidentes, como ocorreu com a pop art. Nesses casos, pode-se dizer que de fato havia um interesse em inscrever a arte mais firmemente em seu **suposto** campo de competência, mas sem sombra de dúvida, esta intenção não é isenta de um posicionamento político-econômico.

O crítico alemão Peter Bürger, em seu livro “Teoria da Vanguarda”, de 1974, aborda a questão da autonomia da obra de arte a partir de outro viés:

Se definirmos autonomia da arte como independência dela em relação à sociedade, podem-se conceber várias interpretações. Se entendermos o descolamento da arte em relação à sociedade como “essência” dessa definição, involuntariamente estaremos acatando o conceito de arte do *l'art pour l'art*, ficando obstruída a possibilidade de tornar compreensível esse descolamento como o produto de um desenvolvimento histórico-social. Ao contrário, se defendermos o ponto de vista de que a independência da arte em relação à sociedade tenha existido apenas na imaginação dos próprios artistas, sem nada dizer, porém, quanto ao status das obras, a visão correta – de que a autonomia é um fenômeno historicamente condicionado – se transforma, então, na negação da própria autonomia; o que permanece é uma mera ilusão (BÜRGER, 2008 [1974], p.82, grifo do autor).

Se a obra de arte não é autônoma em relação aos processos sociais nem por sua essência nem por mera ilusão do artista – o que equivaleria a dizer que ela não é de modo algum autônoma –, o que nos resta pensar a este respeito? Que a arte é por natureza conectada a processos histórico-sociais? Certamente sim. Mas com isso não é forçoso abandonar por completo a discussão em torno da ideia de autonomia, que

pode ser analisada sob outros pontos de vista, levando em conta a construção também histórica e social do sentido desta palavra.

A autonomia, como a define Bürger, não diz respeito a uma característica própria da arte, mas a uma categoria surgida de dentro da sociedade burguesa que, por encontrar-se temporariamente livre da luta cotidiana pela sobrevivência, desenvolve uma sensibilidade que não está preocupada com a “racionalidade-voltada-para-os-fins” (ibid., p.100). Partir desse ponto de vista implica afirmar que a estética kantiana não se refere a uma verdade sobre a arte, mas a um certo tipo de discurso – uma ideosfera – construído em cima de valores dominantes e historicamente fundados. Um discurso **sobre** a arte.

Para Bürger, o principal objetivo dos movimentos europeus de vanguarda teria sido atacar este *status* da arte na sociedade burguesa, qual seja, sua definição e perpetuação enquanto atividade solene, alçada em princípios universais e eternos de beleza. Isso significa que a arte de vanguarda teria também almejado algum grau de autonomia, mas, nesse caso, a autonomia não é mais colocada como condição inerente à arte. Trata-se de algo a ser conquistado. Uma busca ativa por se colocar fora do sistema de reprodução de valores burgueses dominantes. Seguindo esta linha, pode-se considerar que a discussão sobre o embaralhamento da arte com a vida ganhou força principalmente com as vanguardas modernas, visto que elas assumiram a tarefa de

[...] organizar, a partir da arte, uma nova práxis vital. Também sob este aspecto, o esteticismo revela-se um pressuposto necessário da intenção vanguardista. Somente uma arte que, também nos conteúdos das obras individuais, se acha inteiramente abstraída da (perversa) práxis vital da sociedade estabelecida, pode ser o centro a partir do qual uma nova práxis vital possa ser organizada (BÜRGER, 2008 [1974], p.106).

Fecha parêntesis.

Após um resgate rasante sobre uma origem (e não “a” origem) das interrogações em torno da tradição artística europeia, falávamos do surgimento, na Europa, dos movimentos de vanguarda. Nesse contexto do início do século XX, encontra-se um novo e ao mesmo tempo antigo tensionamento entre discursos sobre/da arte.

É possível dizer que ao longo do século XX houve a constituição de duas linhagens dentro das vanguardas europeias ocidentais, que apesar de possuírem o mesmo objetivo de estetizar a vida, valeram-se de diferentes estratégias para alcançá-lo. As vanguardas construtivas – por exemplo o Futurismo italiano – pretendiam disseminar a arte na rotina do dia-a-dia através da introdução de uma racionalidade no caos e pela disseminação de objetos belos e úteis no cotidiano. Ansiava-se pela modernização, urbanização e ampliação dos direitos civis, no sentido de uma estetização do mundo e da construção de uma sociedade melhor. As vanguardas expressionistas, por outro lado, apostavam na poética do gesto, ou seja, no gesto que rompe com os sistemas já codificados de comunicação; furta-se à anestesia do cotidiano; dismantela o encadeamento dos acontecimentos e interessa-se pelo objeto trivial. Esta era, por exemplo, a proposta das correntes Surrealista e Dadaísta (FABBRINI, 2006a). De uma forma ou de outra, é possível identificar já nessas vanguardas europeias um indício do que posteriormente veio a ser denominado Arte Conceitual.

Com o tempo, as ideias utópicas e revolucionárias das vanguardas europeias, de transformação completa da sociedade através da arte, entraram em crise. Apesar disso, esses movimentos não desapareceram de imediato. Ao contrário, o que ocorreu, no contexto da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), foi um deslocamento do polo difusor de arte e cultura da Europa para os Estados Unidos, e a continuidade na exploração de diferentes recursos estéticos que, cada vez mais conectados às transformações decorrentes da sociedade de consumo, pressionavam vigorosamente os limites da arte.

Não obstante à guerra, a mudança geográfica de Paris para Nova York não pode ser entendida como acontecimento simplesmente casual. A hegemonia norte-americana, diferentemente de Paris, operava de forma descentrada, sem delimitações fixas, o que permitiu maior aceitação dos trabalhos de alguns artistas por parte do público e da crítica. As produções do campo artístico aproveitaram e acompanharam este movimento vertiginosamente. A técnica deixou de ser pensada exclusivamente

como um meio de expressão interior do sujeito para servir de estratégia provocativa e reflexiva a respeito do sistema cultural; suas determinações e possibilidades transformadoras. Sob um ponto de vista, o cenário político norte-americano favoreceu a evidenciação da História da Arte como relato tendencioso, inteiriço, e incapaz de dar conta da complexidade de movimentos coexistentes (BRITO, 2005) – o que aqueceu o campo da crítica à instituição Arte, liderado especialmente pelos próprios artistas.

Exemplo indiscutível desse período de experimentações é o trabalho de Marcel Duchamp, cuja contribuição para o surgimento de um discurso contemporâneo sobre a arte é decisiva. Com seus *readymades*²⁶, Duchamp critica o conceito restrito de obra de arte como unidade estabelecida sem mediação e atividade dissociada da práxis vital, iniciando uma reflexão acerca do sistema de legitimação e produção social da prática artística. Ao afirmar que se guiava por uma indiferença visual e ausência total de bom ou mal gosto para escolher os objetos que inseria no circuito artístico, Duchamp faz um gesto no mínimo provocativo à instituição Arte e seu juízo estético imperativo, corrompendo todo o imaginário até então supremo a respeito do artista e da obra de arte.

Não demorou muito para que aquela leitura de Greenberg sobre a arte modernista se mostrasse insuficiente para tratar de obras como os *readymades* ou, mais adiante, as *Brillo Boxes* (1964) de Andy Warhol, uma vez que ela baseava sua análise exclusivamente em questões formais e desconsiderava por completo qualquer condicionalidade histórico-social em seu surgimento. Como analisar formalmente um urinol ou uma caixa de sabão produzida em larga escala? Onde estaria a pureza desses objetos que, no entanto, foram reconhecidos como obras de arte?

A radicalidade do movimento dadaísta, do qual Duchamp fez parte, bem como a do surrealismo e a vontade de ordem construtiva colocaram em xeque – de diferentes formas – a predominância do olhar e do lugar inerte do espectador em relação à obra de arte; o que, sobretudo, significou interrogar o lugar por excelência das Belas Artes (BRITO, 2005).

²⁶ Duchamp teria chegado em Nova Iorque em 15 de junho de 1915. Lá, sua obra *Nu Descendo a Escada* (1912) – que havia causado escândalo em Paris – foi recebida com aplausos pelos “novos selvagens”, que não estavam tão condicionados aos “ismos”. Seu primeiro *readymade* foi a *Roda de Bicicleta*, feito ainda na Europa em 1913, mas esses trabalhos só ganharam maior visibilidade após sua mudança para os EUA (CABANNE, 2002).

O “novo” proposto pelas vanguardas já não se relacionava à concepção comumente atribuída a ideais românticos do indivíduo criador, e tampouco tinha como parâmetros de qualidade qualquer critério preestabelecido. Afirmava, ao contrário, a necessidade de ruptura, de invenção de algo provocativo e alternativo à sensibilidade desinteressada dominante. De fato, não estava mais no comando a glorificação do artista como ser genial e inspirado. A criação passou a ser entendida como possibilidade cotidiana dada a todos, uma vez que o objeto artístico poderia ser, inclusive, um produto industrial – como é o caso do já citado urinol, na obra “*Fonte*” (1917) de Duchamp. Não se tratava mais de uma produção manual e sequer individual. Desse ponto de vista, o que passa a interessar não é tanto aquilo que é premeditado pelo artista, mas aquilo que há de involuntário em seu gesto, e que só pode se concretizar na relação com o público. O ato criador, assim, não é executado pelo artista sozinho, de modo que – poderíamos dizer – o que resulta desse índice de indeterminação “não é mais nem a arte nem a vida empiricamente vivida, as vivências, mas outra coisa, talvez um além-da-arte” (FAVARETTO, 2010a, p.66). Fiquemos com esta ideia por hora em suspenso.

No Brasil, para uma passagem deveras rápida e restrita frente à riqueza de experimentações que aqui foram desenvolvidas, o Projeto Construtivo seguiu, a priori, a mesma linha de algumas das vanguardas europeias – buscando transpor a arte para a práxis vital através do design, da arquitetura e do urbanismo modernos. Todavia, no final da década de 1950, no Rio de Janeiro, houve uma reação a esse racionalismo da Arte Concreta representado especialmente pelo *Grupo Ruptura* de São Paulo. Liderado pelo *Grupo Frente*, o Movimento Neoconcreto, como foi denominado, enfatizava a dimensão qualitativa da percepção, que não deveria ser reduzida ao olhar. A partir do entendimento de influência filosófica de que tudo o que percebemos são objetos situados *em relação* a outros objetos, a obra passou a convocar o espectador a participar com todo seu corpo, passando a ser ele mesmo um co-autor e co-criador da obra de arte, que não aconteceria sem esta interação.

É fundamental ressaltar que, diferentemente do que acontecia nos Estados Unidos na mesma época – onde a arte ainda estava mais preocupada em interrogar seus próprios limites (o que, como vimos, não deixou de ter a sua importância) –, e

talvez até como uma reação contra as investidas norte-americanas para inculcar valores e desconectar a arte latino-americana de questões sociais; a Arte Construtiva do Brasil e da América Latina tornou-se cada vez mais politizada. Isso sobreveio especialmente em decorrência dos regimes ditatoriais, quando os artistas desenvolveram ou refinaram estratégias de resistência às arremetidas do governo contra a liberdade individual através de uma elaboração formal baseada em grande parte na poética do gesto e no caráter conceitual da arte. Apesar de ainda estar em pauta um ativismo de conteúdo utópico que visionava a revolução através da arte, as questões levantadas pela Arte Conceitual neste período são até hoje pertinentes (FREIRE, 2006).

Aos poucos, sem o papel de representação da realidade, sem a garantia de um lugar puro e assegurado, sem critérios formais anteriores que pudessem defini-la, a obra de arte vivia uma indefinição conceitual a partir da qual abriram-se dúvidas sobre o que seria a arte. “Obrigada a ser Única, convocada a ser Múltipla, a obra de arte virava um campo de batalha onde lutavam forças opostas e desiguais” (BRITO, 2005, p.75). Decerto, talvez a única afirmação possível a seu respeito é que ela não se situava em nenhum ponto inabalável que pudesse totalizar uma imagem do mundo. Inversamente, a arte – cada vez menos arte das obras – apresentava a multiplicidade de experimentações possíveis e denunciava a limitação da visão contemplativa tão privilegiada pelas Belas Artes (BRITO, 2005).

Essa insurgência dos artistas de vanguarda, para além da busca por novas possibilidades, pode ser compreendida como importante posicionamento crítico frente a valores instituídos e, no limite, como estratégia de combate. Se o ato de criação, como o concebe Deleuze (1987), só pode acontecer e ser entendido como tal quando ligado a uma necessidade, seria possível dizer que a necessidade que moveu os artistas de vanguarda assentou-se em uma intenção contraditória, porém vital:

[...] matar a arte para salvá-la. Questão de sobrevivência – ou pensar a inteligência negativa de si mesma ou correr o risco de morrer despercebida do tumulto de um mundo anônimo e feroz (BRITO, 2005, p.76).

Através de um olhar desatento essa afirmação pode parecer equivalente às postulações de Greenberg sobre as estratégias adotadas pela arte modernista para se

defender e continuar existindo. No entanto, basta levar em conta o contexto de onde e para o qual as vanguardas falavam para entender que se tratam de lutas completamente diferentes. Em uma apropriação deslocada das palavras de Guattari, é possível dizer que as produções modernistas, nos termos em que lhes dá Greenberg (é importante diferenciar),

[...] recebem passivamente suas determinações do exterior, e, com a ajuda de mecanismos de autoconservação, se protegem de maneira mágica de um não-sentido considerado exterior; assim agindo, recusam toda possibilidade de enriquecimento dialético fundado na alteridade (GUATTARI, 2004 [1964], p.116).

O drible de sobrevivência das vanguardas não se deu na direção de manter a arte numa clausura nobre de poder, com seus critérios auto-referenciais e elitistas de qualidade. Elas não elevaram o muro, mas intentaram destruí-lo. Atacaram este lugar passivo e alienado da arte e agiram no sentido de sustentá-la em seu espaço de crítica e de problematização da realidade. Como já foi comentado anteriormente, com o desenvolvimento das experimentações vanguardistas, progressivamente o conteúdo das ações desenvolvidas pelos artistas passou a se relacionar diretamente com o contexto, tratando de questões políticas, antropológicas e institucionais (FREIRE, 2006). Ocupou-se cada vez menos em tensionar os domínios da arte e empenhou-se cada vez mais em debater tópicos sociais e oferecer resistência política, por exemplo, às truculências praticadas pelos governos – como foi o caso aqui no Brasil. A crise da arte “era extensiva a todo o espaço cultural, a todo o Simbólico de um mundo em meio a processos de transformação que o desfiguravam ininterruptamente” (BRITO, 2005, p.75).

Com isso, a complexidade das forças que atravessam a formação do discurso sobre a arte é, então, mais precisamente evidenciada, e todos – artistas, curadores, público, instituição, críticos, mercado, etc. – passam a ser reconhecidos e analisados como parte de um sistema de criação e legitimação da arte. O acontecimento artístico passa a ser entendido como algo dependente de uma ideia; um gesto demonstrativo de alguém, que será então “reparado” por um outro e legitimado por uma instituição. A própria noção de instituição também se expande e o museu deixa de ser o único lugar a deter o poder de dizer o que é ou não é arte. No contexto da sociedade

capitalista de consumo, o caráter mercadológico acompanha de modo incisivo esse movimento (FREIRE, 2006).

FIM DA ARTE?

sempre há outras histórias para serem contadas

A certa altura por volta dos anos 50 e 60, porém, foi possível começar a perceber que o projeto moderno de estetização da vida não se concretizou. “A instituição arte mostrou-se resistente ao ataque vanguardista” (BÜRGER, 2008 [1974], p.120) pois, com o tempo, os trabalhos – por mais disruptivos e interessantes que possam ter sido – foram acolhidos por ela e também obtiveram o *status* de obra de arte, perdendo em grande medida seu caráter antiartístico, seu ineditismo e seu sentido de ruptura. O choque foi normalizado e a ruptura da tradição acabou transformando-se em tradição da ruptura, apontando assim para a institucionalização da arte (PAZ, 1984). Esse fenômeno foi acompanhado por uma espetacularização da cultura: o mundo se estetizou; não da forma pretendida, mas de um modo que em muitos casos banalizou a arte e a própria vida.

É certo que não se pode dizer isso de toda e qualquer experiência engendrada nessa época. Até por que não se lida aqui com uma noção linear e homogeneizadora da história ou da arte. Ou de qualquer coisa que seja. No entanto, o que se pretende sinalizar é a apropriação da arte feita pelo mercado de consumo e pela indústria cultural e de entretenimento; que refinaram seus mecanismos para utilizá-la como estratégia de sujeição e movimentação de capital, gerando, nesses casos, a falsa impressão de conexão arte-vida.

Desde que se tornou possível a reprodução técnica e a difusão em larga escala da obra de arte, potencializada cada vez mais pelo fenômeno da globalização e também pelos trabalhos vanguardistas que desafiavam o caráter único da obra; observa-se, de um lado, a perda progressiva da aura do objeto artístico e, de outro, a generalização daquilo que era (supostamente) restrito ao campo da arte – a experiência estética – para a vida de todo dia. Essa generalização, cabe salientar,

ocupa um lugar ambíguo e irresoluto, entre o que poderíamos chamar de estetização da vida e a possibilidade da estética adquirir “sua política própria” dentro da vida, ou seja, do imbricamento entre ética e estética (RANCIÈRE, 2005 apud FABBRINI, 2010, p.20). A banalização da arte acima referida é da ordem da estetização e espetacularização da vida, onde se percebe que a arte está sujeita a ser instrumentalizada pelo capitalismo e que seu valor pode também ser definido pelo mercado. E pela moda (se é que ainda há algo que diferencie um e outro termo). Contudo, como diz Barthes (2003a, p.78), a moda é “...um conformismo, um imitativismo da margem (...) – mas há margens na margem, marginalidades que não podem ser recuperadas por moda alguma”. Essas margens da margem, inclassificáveis, são o que poderiam dar indícios para uma nova política – vestígios da arte que podem oferecer pistas para uma reflexão contemporânea em torno de sua proximidade com a vida.

A discriminação entre esses dois processos também é relevante para não recairmos numa leitura simplista das experimentações de vanguarda, que correria o risco de invalidá-las. Dizer que seu projeto de combate à institucionalização da arte e de estetização da vida fracassou não equivale a negar qualquer contribuição que elas possam ter feito. E que indiscutivelmente fizeram. A modernidade levou ao limite a experimentação da multiplicidade no plano da forma, colocando em circulação novos procedimentos e questionamentos em torno da arte. Os objetos modernos foram, é verdade, incorporados pela narrativa maior da História da Arte, mas não o fizeram sem provocar importantes mudanças em seu cenário, que ressoam ainda hoje. No entanto, como é próprio de qualquer movimento radical de ruptura e inovação, a vanguarda tem uma duração, e por isso já nasce fadada ao desaparecimento (BRITO, 2005).

À medida em que, com o tempo, não se observava mais o surgimento de um novo movimento artístico ou estilo moderno, críticos e artistas começaram a diagnosticar o fim das vanguardas. Por volta de 1980, essa discussão foi associada à ideia de morte da arte ou de dissolução da categoria de obra. Para Frederic Jameson (2001), após os movimentos de vanguarda a arte ficou enclausurada sobre si mesma, perdeu seu poder transformador da realidade e reduziu-se à mera mercadoria; caminhando, então, para sua “morte”.

Segundo Arthur Danto (2006) o que chega ao fim não é a arte em si, mas uma determinada narrativa **sobre** a arte; a saber, a narrativa formalista e linear típica da

crítica modernista. Nessa narrativa, como vimos, há um discurso dominante que rejeita o passado, definindo claramente que aparência a arte deve ter e que princípios deve seguir.

Bem, como se sabe, de fato a arte não morreu. Artistas continuam a produzir e um Sistema cada vez mais forte continua a alimentar-se ideologicamente. Mas como pensar isto que advém e devém após o fim das vanguardas? Tratar-se-ia apenas de insistir nas experimentações modernas *ad infinitum*? Como pensar a aporia que se constela ao diagnosticarmos o fim de algo sem saber nomear ao certo o que vem depois?

Insistir na ideia de vanguarda não apenas derroga a força disruptiva que elas tiveram, como também renega a existência de algo outro, que estamos chamando de contemporâneo. Na mesma linha, resumir o contemporâneo àquilo que se faz neste exato momento é desaceitar sua particularidade, abdicando de qualquer potência inventiva que daí pode emergir. “A modernidade vencera, a modernidade perdera. Não há meio simples e direto para sintetizar a questão”, que toma forma antitética e obriga-nos a pensá-la em suas várias dimensões (BRITO, 2005, p.77). É somente no intercruzamento de diversos elementos que se pode problematizar a autonomia da arte e sua relação com a vida através de outras lentes, menos impassíveis.

Seguindo um raciocínio que permite estabelecer proximidades ao de Arthur Danto, Peter Bürger (2008 [1974]) afirma que, com o fim das vanguardas e o consequente esgotamento do projeto de estetização da vida, não ocorre a morte da arte e nem a destruição da categoria de obra, mas sim o seu alargamento. Ou seja, apesar de não atingirem o objetivo de reorganizar a práxis vital através da arte, os movimentos de vanguarda romperam consideravelmente com a tradição da academia através de inovações em suas técnicas, meios e procedimentos. Se a arte não sucumbiu aos ataques sofridos e afirmou-se novamente como instituição **sob certo ponto de vista** autônoma, podemos resignar-nos com este seu *status* ou promover manifestações para romper com ele; sem negar, contudo, sua existência. Ao reconhecermos a autonomia da obra de arte, não soçobra apenas a “arte pela arte”, encapsulada em si mesma. Ao revés, parece que reconhecendo-se como autônoma a arte pode ter maior possibilidade de se colocar como alteridade e adquirir com mais impetuosidade um poder de (auto) crítica e uma força política. Sem o novo – em sua acepção vanguardista – não estamos necessariamente fadados à repetição.

Na sociedade do capitalismo tardio, intenções dos movimentos históricos de vanguarda são realizadas com sinais invertidos. A partir da experiência da falsa superação da autonomia, será necessário perguntar se, afinal, uma superação do status de autonomia pode ser mesmo desejável; e se a distância que separa a arte da práxis vital, antes de mais nada, não garante a margem de liberdade dentro da qual alternativas para o existente passem a ser pensáveis (BÜRGER, 2008 [1974], p.114).

Sem querer estender este ponto demoradamente, o que se pode pensar no bojo desse debate, então, é na morte do ideário modernista de que há uma vocação mágica e **inerente** à arte para atingir a utopia estética, entendida como o embaralhamento arte-vida (FABBRINI, 2006a). Nas palavras de Bourriaud (2009a, p.17), “não foi a modernidade que morreu, e sim sua versão idealista e teleológica”. Em contrapartida, a reflexão crítica dali disparada – que iluminou não a verdade sobre a arte, mas a a malícia de todo discurso que tem a pretensão de ocupar este lugar de potentado –, subsiste a qualquer arremetida de reduzi-la a pó.

Embora sob o aspecto da liberdade no uso de técnicas e temas a arte, num certo sentido, possa ser tudo e qualquer coisa, ainda há – desde antes da História da Arte²⁷ até os dias de hoje – algum pedaço de toda essa produção (inclusive aquelas marginais ao grande Sistema) que se mantém e converge para algo que não se consegue nomear e que, no entanto, continuamos a reconhecer como arte. Insuspeitadamente, é precisamente desse lugar de indefinição diante da “grande narrativa” que um pensamento contemporâneo sobre a arte se torna possível. Ao se liberar a arte de um único direcionamento narrativo e estilístico e reposicionar o crivo para sua análise, ela conquista “um espaço próprio, precário e ambíguo, mas

²⁷ Em seu livro “Após o Fim da Arte: arte contemporânea e os limites da história”, Arthur Danto, evocando o estudo de Hans Belting *Bild und Kult: Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst (Imagem e Culto: uma história da imagem antes da era da arte)* a respeito das imagens produzidas desde o final do império romano até aproximadamente o ano de 1400 d.C., diz: “Não que aquelas imagens deixassem de ser arte em um sentido amplo, mas serem arte não fazia parte de sua produção, uma vez que o conceito de arte ainda não havia surgido de fato na consciência geral, e essas imagens – ícones, realmente – desempenhavam na vida das pessoas um papel bem diferente daquele que as obras de arte vieram a ter quando o conceito finalmente emergiu e alguma coisa como considerações estéticas começaram a governar nossas relações com elas. Elas nem eram pensadas como arte no sentido elementar de terem sido produzidas por artistas – seres humanos colocando marcas em superfícies – mas eram vistas como tendo uma origem miraculosa [...]” (DANTO, 2006, p.4).

próprio, para atuação crítica” (BRITO, 2005, p.76-77). Esse teria sido o real trabalho das vanguardas. Essa seria sua nova “autonomia”.

RESÍDUOS E FARRAPOS

a marginalidade que não pode ser recuperada por moda alguma

*Um homem catava pregos no chão.
Sempre os encontrava deitados de comprido,
ou de lado,
ou de joelhos no chão.
Nunca de ponta.
Assim eles não furam mais – o homem pensava.
Eles não exercem mais a função de pregar.
São patrimônios inúteis da humanidade.
Ganharam o privilégio do abandono.
O homem passava o dia inteiro nessa função de catar
pregos enferrujados.
Acho que essa tarefa lhe dava algum estado.
Estado de pessoas que se enfeitam a trapos.
Catar coisas inúteis garante a soberania do Ser.
Garante a soberania de Ser mais do que Ter.*

(Manoel de Barros, O catador²⁸)

Para pensar o moderno e o contemporâneo, Arthur Danto parte da teoria de que ambos os termos não se referem a conceitos temporais, significando “o mais recente” ou “tudo que esteja acontecendo no presente”, respectivamente.

Em meu ponto de vista [...] [o contemporâneo] designa menos um período do que o que acontece depois que não há mais períodos em alguma narrativa mestra da arte, e menos um estilo de fazer arte do que um estilo de usar estilos (DANTO, 2006, p.13).

Segundo o autor, o que distingue o contemporâneo do moderno certamente não é o momento cronológico em que a arte é produzida, mas a característica de total

²⁸ BARROS, M. *Poesia Completa* – Manoel de Barros. São Paulo: Leya, 2010, p.410.

ausência – no caso do que ele denomina arte contemporânea – de uma unidade estilística e até mesmo de um direcionamento narrativo. Vive-se uma liberdade estética de não haver critérios preestabelecidos sobre a aparência que a arte deve ter e, assim, qualquer técnica do passado pode ser apropriada pelos artistas a seu bel-prazer. Com essas ideias, Danto (2006) nomeia uma importante e nova conceituação, que não parte de critérios ou técnicas preestabelecidos para dizer o que seria a arte

Sua proposição aponta para a reflexão de Giorgio Agamben sobre o contemporâneo no ponto em que desconstrói a condicionalidade desse termo à simples relação com o período temporal em que acontece. Talvez em uma conclusão rápida, parece, no entanto, que a crítica de Danto – apesar de não partir de critérios temporais para sua definição – não realiza um deslocamento radical o suficiente para deixar de se referir a um certo estilo de fazer arte; mesmo que seja um estilo de usar estilos, sem predeterminações dentro dele. Sua argumentação aparenta sustentar em algum grau a utilização da ideia de arte contemporânea como mais uma classificação de arte, dada pela liberdade na utilização de estilos e técnicas variados.

A proposição de Agamben (2009) – que não se direciona exclusivamente ao campo da Arte –, não diz de um novo estilo, mas de um certo modo atemporal de compreensão e posicionamento diante das coisas do mundo. Implica modalidades específicas de experiências. Uma ética, no limite, que não é possível **somente depois** de qualquer coisa, pois ela não segue nenhuma linearidade – nem em seu pensamento/sensibilidade, nem em sua possibilidade de existência. Não há melhor maneira de explicitar as ideias de Agamben, senão através de suas próprias palavras:

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender seu tempo (AGAMBEN, 2009, p.58).

Contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro (AGAMBEN, 2009, p.62).

Perceber o escuro nas luzes não é o mesmo que desvendar algo que esteja escondido; tirar o véu com a esperança do que poderia vir. Também não se resume, no caso da arte, à liberdade de usar estilos, embora esta liberdade (ou, melhor dizendo, a audácia em permitir-se tal liberdade, sem permanecer condicionado a ela) seja uma premissa para ser contemporâneo. Audácia para ultrapassar regras e valores instituídos, enxergando e se colocando no fora dessas esferas de relação.

No universo da arte, essa audácia, esta condição de ser contemporâneo, pode vir ou advir do próprio artista, mas também de sua obra, do público, dos críticos, dos historiadores, das instituições... Considerando que os acontecimentos estéticos se dão no encontro dessas várias instâncias, perpassadas por uma nuvem de elementos impremeditados. Acontecimentos dessa ordem ocorrem desde sempre, em contextos mais ou menos propícios. Não é um privilégio dos dias de hoje e sequer de artistas, embora se possa dizer, sem muita certeza, que algumas “passagens de estado”, estéticas e/ou sociais, tenham contribuído para um refinamento de estratégias de resistência. A certeza é obscura, pois, lembremos, a engenhosas estratégias de manutenção do *status quo*, opõem-se estratégias igualmente engenhosas para transformação de determinada paisagem. E o inverso se processa simultaneamente.

Retomando a citação de Walter Benjamin do início deste capítulo, pode-se dizer que o que interessa nos tempos atuais, se quisermos ser contemporâneos de nós mesmos, é aquilo que resta, tanto da arte quanto de processos sociais – seus farrapos e resíduos; sua marginalidade que não pode ser recuperada por moda alguma, como disse Barthes. Queremos os resíduos não para inventariá-los, nem para descobri-los, mas para, simplesmente, utilizá-los. E o que significa isso?

Para esboçar uma resposta provisória – já num espaço de escrita que assume progressivamente a impossibilidade de diferenciar processos próprios do campo artístico daqueles ético-político-sociais²⁹ – será antes necessário olhar mais

²⁹ Em momento algum se lida aqui com a ideia de que esses processos se deram de maneiras isoladas, embora se reconheça – aí sim – a existência de forças que intentam separá-los ao longo dos tempos. No plano da escrita e da construção argumentativa do pensamento, porém, foi preciso, em alguns momentos, lidar com esses polos imaginários, também para facilitar a compreensão para aquele que lê.

atentamente para aquilo que se vem chamando de “mercado de arte” e de “sociedade de controle”.

Atualmente aderido à lógica do capitalismo financeiro, o mercado de arte é um aspecto que, por ser constitutivo do Sistema de Arte, não se pode evitar. Talvez, por determinado momento, as vanguardas tenham obtido êxito em criar alguma distância do Sistema de Arte instituído e seu mercado correspondente; no ponto em que provocaram estranhamento suficiente a um Sistema até então acostumado a ter as rédeas e demarcar com bastante clareza os limites de seus produtos e ações.

*1917. Nova Iorque. Marcel Duchamp inscreve anonimamente sua obra “Fonte” – um urinol de porcelana com a assinatura “R. Mutt” – em uma exposição organizada pela Sociedade de Artistas Independentes de Nova Iorque, da qual o próprio, inclusive, fazia parte. A divulgação havia anunciado que qualquer artista que pagasse a taxa poderia participar com seu trabalho. O urinol de Duchamp, contudo, não é aceito para ser exposto como obra e é deixado de lado, fora da exposição. Cerca de um mês depois, a não inserção da obra é questionada na revista *The Blind Man*, quando a mesma é também apresentada ao público através da foto de Alfred Stieglitz³⁰.*

Com esse famoso gesto, Duchamp contribuiu para uma importante mudança no curso das discussões em torno da arte, mostrando que até mesmo os artistas independentes queriam deter o poder de dizer o que era ou não era arte. Ele inicia uma análise das contradições sociais, institucionais e epistemológicas da prática visual, lançando bases para se pensar que o prazer na relação com a arte não é retiniano, mas intelectual (DE DUVE, 1988). O que disso interessa para a presente discussão, é a clareza que o artista teve da complexidade de forças atuantes à época na determinação do que era reconhecido como arte – o que conferiu tamanha potência crítica e disruptiva à sua obra.

Estava-se, porém, na época em que ainda predominava o capitalismo produtivo, ou, como denominou Foucault (apud DELEUZE, 1992), das *sociedades disciplinares*. A disciplina opera por moldes pré-fabricados, nos quais tudo e todos devem se encaixar. Para manter-se funcionando e em máxima produção, faz uso de

³⁰ cf. CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

estratégias de organização dos corpos, do tempo e dos espaços. Na escola, na fábrica, no hospital, na prisão; o cenário não difere muito: uniformes, números, exames, regras e punições para os desobedientes. Na arte, o “museu-cubo-branco” é priorizado como lugar onde a arte deve estar, o artista é figura proeminente, a beleza visual e a pureza definem a qualidade da obra, que é tida como objeto elevado, etc. E aquilo que não corresponde a esses critérios é colocado de lado, literalmente.

Nesse contexto, as arremetidas dos artistas contra as amarras do Sistema conquistaram liberações indiscutíveis e até hoje valiosas. Todavia, ao mesmo tempo em que movimentos como esses questionavam a autoridade das instituições e reivindicavam emancipação criativa, novas forças se utilizavam dessas mesmas conquistas e se instalavam lentamente, numa reviravolta sagaz que traria esta produção novamente para dentro do discurso hegemônico sobre a arte.

Na esfera política, essas novas forças sinalizavam a transição das *sociedades disciplinares* para as *sociedades de controle* (DELEUZE, 1992) – o que influenciou diretamente o funcionamento do Sistema de Arte. Aquele incipiente cenário político mais difuso encontrado principalmente nos Estados Unidos do pós primeira guerra mundial, ao mesmo tempo em que catalisou as experimentações transgressivas dos artistas, parece ter sido ele mesmo o contexto que as despotencializou, contribuindo assim para o fim das vanguardas. O próprio urinol em questão é um exemplo disso, pois mesmo o original tendo desaparecido, réplicas desse trabalho estão em museus e valem milhões, o que demonstra que ainda é inabalável a ideia de obra como objeto, e não como ideia.

Em termos práticos, no campo da arte isso significou que, após ficar evidente, com as vanguardas, a importante e factual diferenciação (que não é o mesmo que separação) entre trabalho de arte e Sistema de Arte; este último, ao esgotar seus recursos para tentar conter a proliferação de manifestações que questionavam e borravam suas definições absolutas, acabou por incorporar esta característica movente e maleável ao seu próprio funcionamento, em sintonia com o que estava acontecendo no contexto político-econômico geral.

O controle, diferentemente da disciplina, age por modulações, isto é, faz da movência e indefinição sua própria força motriz. A criação é incorporada pelo sistema político-econômico em suas diferentes esferas, e até mesmo um gesto de resistência que o coloca em questão pode ser reconhecido como parte dele: a ruptura da tradição transforma-se em tradição da ruptura, como já foi dito.

É claro que a passagem de um processo a outro não se dá de forma linear e homogênea, e por isso ainda vemos coexistir ambas as formas de poder. Porém, nas sociedades capitalistas ocidentais – que é de onde este trabalho dá conta de falar, minimamente – a política de subjetivação do capitalismo financeiro globalizado, típica das sociedades de controle, é cada vez mais refinada e presente no cotidiano. Reestruturações aparentemente necessárias em todas as instituições são constantemente reivindicadas, pois elas não parecem mais dar conta da realidade social. Na escola, na fábrica, no hospital, na prisão; o cenário é novamente coincidente: tecnologias de controle constante e “ao ar livre” são cada vez mais requintadas e imperceptíveis: câmeras de segurança, senhas, formação permanente... A lógica empresarial é adotada indiscriminadamente e passa a empreitar todos os espaços da vida. Nunca se termina nada, pois sempre há que se progredir (DELEUZE, 1992).

Progredir para onde? Para quê? A incorporação da força criativa ao Sistema faz com que, muitas vezes, essa capacidade se dissocie das sensações que a convocam, que estão ligadas à perseverança da vida. Cria-se muito, em todo canto, a toda hora. Mas o resultado dessa criação já está definido de antemão: serve para a manutenção do Sistema, do capitalismo, do mercado. (ROLNIK, 2010). O marketing parece ser o local por excelência onde esse mecanismo é utilizado. Gestos de liberação são incentivados, mas instantaneamente capitalizados como valor de consumo e reinscritos como subjetividades à venda, que podem ser adotadas em massa (ROLNIK, 2013).

Ao contrário do que parece, pensar os atravessamentos do mercado na produção artística (e na vida) não deve servir para condená-la a um destino de mercadoria como defendeu Frederic Jameson, mas para complexificar o olhar, angariando outros elementos para um crivo mais crítico e consciente de suas proposições. Forças potenciais de resistência e captura existem simultaneamente em um mesmo objeto, em uma mesma situação. São as duas faces do agenciamento, onde suas engrenagens podem funcionar de maneiras discordantes produzindo enunciados de submissão e endurecimento ao mesmo tempo em que fabricam linhas de transformação. Assim, também em relação às sociedades disciplinares e as sociedades de controle

Não se deve perguntar qual é o regime mais duro, ou o mais tolerável, pois é em cada um deles que se enfrentam as liberações e sujeições. Por exemplo, na crise do hospital como meio de confinamento, a setorização, os hospitais-dia, o atendimento a domicílio puderam marcar de início novas liberdades, mas também passaram a integrar mecanismos de controle que rivalizam com os mais duros confinamentos. Não cabe temer ou esperar, mas buscar novas armas (DELEUZE, 1992, p.220).

1967. O já reconhecido artista brasileiro Nelson Leirner envia para o IV Salão de Arte Moderna de Brasília, em seu próprio nome, um porco empalhado com um presunto pendurado no pescoço – que é aceito e exposto como obra de arte. Ao contrário do esperado, porém, o artista vai à público e questiona os critérios que levaram o júri a aceitar a obra. Com um gesto que inevitavelmente remete ao de Duchamp cinquenta anos antes, ele cria, no entanto, uma situação completamente atual, que leva em conta a nova configuração de forças do campo da arte. Ao instalar a dúvida sobre os critérios de aceitação da obra, sobre o que ele teria dito caso o porco não fosse aceito, ou ainda sobre a relação do aceite com sua “assinatura renomada”, Leirner coloca a instituição em uma “saia justa” e deixa novamente exposta a fragilidade do sistema de legitimação da arte, instaurando um campo de debate perturbador e ao mesmo tempo instigante³¹.

Nos anos 1990 e 2000, após um período de retorno à tradição da pintura, pesquisas sobre a fronteira arte-vida, fora da visão idealista e teleológica, ganham nova visibilidade. Nicolas Bourriaud (2009a) pensa sobre essas formas de arte a partir da noção de *estética relacional*. Uma “arte relacional”, segundo sua definição, é aquela que toma como panorama a esfera das interações humanas e emerge como uma tentativa de criar condições e possibilidades para o encontro, propondo práticas colaborativas e interdisciplinares sem a mediação necessária das linguagens tradicionais (FABBRINI, 2010). Sua pretensão é criar a “partilha do sensível” – se utilizarmos o termo proposto por Rancière (2005) – na qual se operaria uma redefinição dos agenciamentos comunitários já existentes. Trata-se do exercício de se habitar provisoriamente e da melhor maneira possível um mundo comum

³¹ cf. <http://www.nelsonleirner.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&flg_Tipo=H90>

(BOURRIAUD, 2009a) e realizar resistência à sociedade do espetáculo através da problematização da sensibilidade e da evidenciação de uma dada realidade social. A intenção do embaralhamento entre arte e vida proposto pela arte relacional é construir lugares onde a experimentação caminha em direção oposta às formas de submissão.

Apesar da força que estas experiências possuem, entretanto, há que se sustentar também um olhar crítico para essas intencionadas sobreposições arte-vida, uma vez que elas correm o risco de “neutralizarem a poética e desvanecerem a política” (FABBRINI, 2010) se operarem como atenuadores de toda forma de oposição ou dissenso do campo social. A arte relacional, levando sua intenção ao extremo, pode sucumbir à literalidade da vida ao abrir mão de qualquer elaboração formal que opere como um distanciamento – condição necessária para seu poder de resistência e modificação da realidade.

A arte tem, na sociedade burguesa, um papel contraditório: ela projeta a imagem de uma ordem melhor, na medida em que protesta contra a perversa ordem existente. Mas, ao concretizar, na aparência da ficção, a imagem de uma ordem melhor, alivia a sociedade estabelecida da pressão das forças voltadas para a transformação (BÜRGER, 2008 [1974], p.107).

Assim, é fundamental pensar que tipos de encontros e agenciamentos estão sendo propostos quando se intenta aproximar arte e vida. Se o convívio fica limitado a uma determinada e prevista parcela da população, em um espaço artificial, protegido e restrito a poucos; ou se a experiência proposta se dissocia do contexto das forças políticas em que se inscreve, a mesma acaba atuando – a despeito da intenção exatamente contrária – como amenizadora de conflitos e produtora de um consenso ilusório e temporário que nada tem a ver com a realidade social (FABBRINI, 2010).

A obra *Palm Pavillon* de Rirkrit Tiravanija, apresentada pela primeira vez na 27ª Bienal de São Paulo e citada brevemente na introdução desta dissertação, é um trabalho que pareceu ficar nessa difícil corda bamba. Embora a proposta do artista seja interessante e bem fundamentada, à época da exposição houve momentos em que nos perguntávamos se sua plataforma conseguia de fato constelar-se como local

de encontro e debates tal como ele havia imaginado. Esse problema não é específico da obra e tampouco tira seu mérito. No entanto, é fundamental levar em conta um conjunto de circunstâncias para que se possa analisá-la de forma complexa, indo além do “gostar ou não gostar”. Um elemento que não pode deixar de ser considerado é o local no qual ela se encontrava – e, nesse caso, seu atual paradeiro (o Museu Inhotim) talvez seja mais problemático ainda. Embora a entrada na Bienal seja gratuita desde 2004 e seu Projeto Educativo se empenhe em ir até as escolas periféricas e criar satélites de conexão da exposição com a cidade, ainda é um desafio ampliar a circulação de pessoas para além de seu público costumeiro. Desafio, claro, que extrapola a própria Bienal ou até mesmo o universo da arte. De qualquer forma, obstáculos como esse – seja pela realidade social, seja pela política da instituição, seja pelo inter cruzamento de diversas conjunturas – fazem com que o espaço de encontro com a alteridade dentro de algumas instituições (ou até mesmo na rua, embora ela seja, a princípio, um ambiente menos sujeito à seleção de público) seja mais restrito. Some-se a isso a existência do contexto artístico em si, onde algum grau de previsibilidade pode enfraquecer a potência de propostas como essa ao dar-lhe um aspecto teatral. Ainda assim, porém, pequenas desconjunções do já dado podem acontecer aqui e ali, a despeito de condições desfavoráveis. Não há resposta única ou simples para a questão.

Algo de complexidade semelhante ocorre com a figura do artista. Este, ao ampliar o trabalho com a matéria do mundo, supera não só os materiais tradicionalmente trabalhados pela arte, mas também seus procedimentos. Instaura uma liberdade de exploração e interferência direta na esfera social, explicitando de modo contundente que a arte é uma prática de problematização. O ato estético “faz obra” à medida em que atua sobre a cartografia vigente, perturbando-a (ROLNIK, 2002). Com isso, então, em termos de procedimentos, o artista pode ser um qualquer. Não depende de dom, formação acadêmica ou habilidade manual. Alguém que opera, no sentido do pensamento, de um modo inusitado no cotidiano pode “estar artista”.

Um senhor de vestes sujas infiltra-se no meio de uma visita de demanda espontânea e, um tanto quanto metedoso, começa a dar palpites sobre o uniforme das monitoras, o ambiente da Bienal e todas as obras visitadas. O incômodo é visível em todos, pois sua presença desajusta qualquer conformidade daquele espaço...

- *Pessoal, esse trabalho é de um artista russo chamado Vladimir Arkhipov. O que ele faz vocês pensarem?*
- *...Ah... Acho que o artista quis fazer uma crítica social ao dar visibilidade para a criatividade das pessoas comuns, que mesmo sem acesso à educação, aos produtos de mercado e a materiais de qualidade, inventam coisas incríveis! Imagina se o Governo desse condições dignas para todos...!*
- *...Eu fiquei pensando no procedimento de “apropriação e deslocamento”, que...*
- *Olha moça, você me desculpa, mas eu acho que o dono daqui não sabe nada de arte! Eu sei fazer isso aí! Esse cara aí não é artista não! Qual é... pegar o carro de outro e deixar ele parado pra gente chique ver é fácil! Artista sou eu, que além de tudo sei andar com ele na rua, no meio dos carros! E inteirinho carregado! Duvido que esse russo aí consegue pilotar um desses aqui em São Paulo!*

A disseminação da arte e do artista, no entanto, não faz com que este desapareça. O artista existe. Sabemos identificá-lo (talvez agora com mais pontos de discordância, mas para o bem ou para o mal, ele existe). Mesmo o artista podendo ser qualquer um, não é todo mundo que é artista do ponto de vista do Sistema de Arte. Há um discurso hegemônico que ainda é muito forte. Só se torna artista aquele que é alçado por esse Sistema a tal categoria. E nesse ponto, novamente, o mercado ocupa um lugar de autoridade. A arte das obras foi trasladada com as vanguardas, mas o fetiche em relação ao artista permanece. Ele é visto como a figura que produz essas ideias, situações, propostas, objetos, etc., adquirindo então seu “lugar de importância”. Assim, o mercado segue fazendo suas capturas, fagocitando algo que a princípio “não tem valor” e lhe conferindo um valor de mercado.

Na obra³² mencionada, o artista Vladimir Arkhipov traz o cotidiano para o espaço institucional ao encher a exposição com objetos que pessoas comuns criam por necessidade. São os próprios criadores que explicam sua invenção, através de gravações em vídeo colocadas junto aos objetos. Com este trabalho, Arkhipov burla um linguajar crítico ainda assentado em determinados parâmetros, que definem os

³² *Functioning Forms, 2005* (Formas que funcionam) – Vladimir Arkhipov. cf. BRASIL. Fundação Bienal. 27^a. Bienal de São Paulo: Como Viver Junto: Guia [editores Lisette Lagnado e Adriano Pedrosa]. São Paulo: Fundação Bienal, 2006, p.244.

poucos que tem o direito de estar dentro do universo artístico. Quando a carreta de um catador entra no espaço expositivo, ocorre de fato um deslocamento. Ela automaticamente vira uma obra de arte, o que instala um paradoxo que dá conta de evidenciar, sem “resolver”, as contradições e arbitrariedades do Sistema de Arte. Não se pode desconsiderar, porém, que se está em um terreno onde lutam forças que vem de todas as direções. O enquadramento institucional – e no caso, mais uma vez, não era qualquer um senão o da Bienal em sua arqueologia moderna – de alguma maneira também dirige o olhar, a circulação e a disciplina dos corpos, o que interfere diretamente na recepção das obras, dando-lhes por vezes um estatuto diferente daquele intencionado pelo artista (FREIRE, 1991b).

Novamente, a situação não precisa ser dramática. “Não cabe temer ou esperar, mas buscar novas armas”, utilizando certas condições estrategicamente. Ao mesmo tempo em que o artista e a carreta se tornam objeto de fetiche, elas também bagunçam certas ordenações e abrem espaço para a crítica. Melhor dizendo, é precisamente desse lugar ambíguo, onde se constela um campo de contrastes e aproximações, que se depreendem as possibilidades reflexivas e transformadoras. É nos minúsculos detalhes de cada proposição que se pode avaliar sua real condição de produzir encontros que possam “redefinir agenciamentos comunitários existentes”. Essas redefinições, contudo, não se dão de maneira lisa e muito menos monumental. São como pequenos estalos.

No caso da situação acima relatada, por exemplo, não é evidente que ela poderia ter acontecido em qualquer lugar – seja ele espaço cultural ou não. Infelizmente, o mais usual é o esquadrinhamento da cidade em lugares para todos (poucos) e outros nem tanto (ou de forma alguma). No caso de instituições de arte e cultura, afora as barreiras concretas e simbólicas de acesso, não são raras ações escancaradamente hostis, nas quais se barra a entrada de populações marginais ao espaço – que fica restrito a poucos e vive a ilusão de aproximar-se da vida e dos conflitos próprios à convivência em sociedade. Em todo caso, o campo da arte e da cultura também são capazes de desafiar e provocar esse silencioso pacto social. É certo que não se pode afirmar que a continuidade da presença daquele senhor na visita se deu por uma tranquilidade de todos com sua proximidade (inclusive por parte das monitoras) e tampouco que essa “permissão” resolve questões de preconceito e de desigualdades sociais, econômicas e culturais. Provavelmente, o constrangimento em pedir para ele se retirar foi maior que o incômodo. De todo

modo, ter que lidar com esse embaraço traz o problema político para a vivência real, obrigando-nos a encará-lo de frente, sem insulfilme ou tela de TV.

Mas, com todo este panorama, como pensar isso que, a despeito da passagem do tempo, do desmoronamento de convenções e do estabelecimento de novos paradigmas, permanece eterno, sendo reconhecido como arte, porém mantendo-se como uma “secreta amizade” (BLANCHOT, 2011, p.19), que comprova sua existência somente por indícios de um estranhamento que não acalma? Como encontrar os vestígios da arte para estabelecer novos nexos, inventar novas histórias, produzir outros possíveis? Como pensar que a arte não está condenada à sua eterna repetição, ou à condição de mercadoria?

Ocorre a ideia de algo como um *Eterno Retorno*³³ da arte. Para Deleuze (informação verbal)³⁴, o Eterno Retorno proposto por Nietzsche não se anuncia como doutrina física nem cosmológica que prega uma noção cíclica ou inverossímil de tempo. É, ao contrário, uma doutrina **ética**. Ética da relação com o instante que parte do princípio de que toda a existência se transforma quando se quer infinitamente, pois a vida passa a ser vivida como puro devir, como eterna afirmação da diferença. Querer infinitamente é querer intensamente. Desejar a vida. Desejá-la novamente para viver cada momento com uma intensidade cada vez maior. Desejar a diferença. Abandonar a morte em vida para poder, no limite, entrar vivo na morte. Viver o instante elevando-o à sua máxima potência, extraíndo de cada e qualquer situação que retorna, sua força limite, o que a faz poder mudar de natureza. Significa abdicar de uma presença meia-boca na vida para explorar ativamente estados mais extremos – não para encontrar um limite dado nem para atraí-lo, mas para exacerbá-lo, empurrando-o sempre para um pouco mais longe. Domínio perigoso e ao mesmo tempo poderoso, pois caminha vizinho à experiência do estado clínico, do desmoronamento.

³³ Sobre o eterno retorno cf. NIETZSCHE, F. *A Gaia Ciência*. (trad. Paulo César de Souza). São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p.230; e NIETZSCHE, F. *Além do Bem e do Mal: prelúdio de uma filosofia do futuro*. (trad. Paulo César de Souza). São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p.54.

³⁴ Anotações da aula do Prof. Dr. Peter Pál Pelbart, ministrada na Pontifícia Universidade Católica, São Paulo – SP, em 11/05/2011.

[...] o pensamento do Eterno Retorno é consolador, assim como o próprio Eterno Retorno é seletivo. O Eterno Retorno é inseparável de uma transmutação. Ser do devir, o Eterno Retorno é o produto de uma dupla afirmação que faz retornar o que se afirma e só faz devir o que é ativo. Nem as forças reativas nem a vontade de negar retornarão: são eliminadas pela transmutação, pelo Eterno retorno que seleciona. [...] O Eterno Retorno é ativo e afirmativo; é a união de Dioniso e Ariadne (DELEUZE, 1997, p.121).

Mas em que medida isso tem a ver com a arte? Em sua relação com a “grandeza do ínfimo”, com o amor às coisas desimportantes – como diria Manoel de Barros. Explica-se: se ser contemporâneo é da ordem do não-vivido, então é nesse sentido que os restos da arte – seus farrapos e resíduos – interessam: em sua inutilidade persistente e, portanto, em sua potencialidade de gerar outros possíveis do possível; outros possíveis da experiência. Outras histórias, que repousam “sobre as coisas do esquecimento e os lugares de passagem” (DELEUZE, 1997, p.78). Definir uma arte como contemporânea seria, então um esquema seletivo, quase arqueológico; como o de um catador, ou de uma criança que, com toda seriedade, busca insignificâncias para fazê-las delirar.

A inexistência de fundamentos para a arte ou para qualquer coisa da vida pode ser experimentada como rendição. Morte da arte, morte da vida. Morte em vida. Por outro lado, é somente desse corpo decomposto, desfundamentado, isento do fardo da História e sem esperanças ou compromissos com um futuro jubiloso, que se pode ter a experiência de viver um instante em sua potência máxima. É uma experiência de curto-circuito entre a eternidade do passado e do futuro na qual tudo o que acontece se dá no paradoxo do **entre**. Lugar da fronteira.

Nós não estamos na borda de nada. E estar no espaço intervalar, lugar das passagens, no trilho do trem, não é uma espécie de meio termo. É local da simultaneidade e da alternância que rompem com as oposições binárias e extrapolam o escaninho por vezes limitante da arte. Ali, onde os limites entre arte e vida não existem – nunca existiram a não ser na imaginação e em suas delimitações institucionais que lhe atribuem o caráter de disciplina autônoma. Aquilo que a arte faz é vida, como outras coisas também são. E a vida também pode ser entendida como arte, quando diferenciadas as circunstâncias-definições institucionais.

A imagem da fita de Möbius, evocada por Deleuze quando fala sobre a *bolsa de Fortunatus* de Lewis Carroll³⁵, ajuda a pensar o que seria este instante do acontecimento (evocado repetidas vezes ao longo deste texto) que é conquistado quando se caminha na fronteira e se descobre que não há, na experiência, separação entre dentro e fora, passado e futuro, arte e vida.

[...] sua superfície exterior está em continuidade com sua superfície interna: ela envolve o mundo inteiro e faz com que o que está dentro esteja fora e o que está fora fique dentro [...] Mas é sempre contornando a superfície, a fronteira, que passamos do outro lado, pela virtude de um anel. A continuidade do avesso e do direito substitui todos os níveis de profundidade; e os efeitos e superfície em um só e mesmo Acontecimento, que vale para todos os acontecimentos, fazem elevar-se em um nível de linguagem todo o devir e seus paradoxos (DELEUZE, 2011, p.12).

Também a artista Lygia Clark se utiliza dessa imagem, em seu sentido de imanência, no trabalho intitulado *Caminhando* (1964):

Ele [o Caminhando] tem todas as possibilidades ligadas à ação em si: ele permite a escolha, o imprevisível, a transformação de uma virtualidade em um empreendimento concreto. [...] Inicialmente o “Caminhando” é apenas uma potencialidade. [...] Existe apenas um tipo de duração: o ato. O ato é o que produz o “Caminhando”. Nada existe antes e nada depois. [...] trata-se de criar um espaço-tempo novo, concreto – não apenas para mim, mas também para os outros (CLARK, 1964, p.1-2).

Esse tipo de experiência não é algo que possa ser conceituado, pois diz respeito à vida. Celso Favaretto (informação verbal)³⁶ fala do gozo de um sentido que não é dado pela racionalidade – a irredutibilidade do não-conceitual. Para ele, a arte é um

³⁵ Descrita no romance *Sílvia e Bruno*, de Lewis Carroll. In: DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*. (trad. Luiz Roberto Salinas). São Paulo: Perspectiva, 2011, p.12.

³⁶ Anotações da aula do Prof. Dr. Celso Favaretto, ministrada na Pontifícia Universidade Católica, São Paulo – SP, em 29/05/2013.

pensamento da opacidade. Opacidade é aquilo que não tem luz. Que existe, mas está **entre**. Em sintonia com essas ideias, pode-se perguntar se

A poesia não estaria, por acaso, nem em uma página nem na outra, mas no espaço vazio entre ambas [...]. O que nós chamamos de poesia não seria, na verdade, algo que incessantemente habita, trabalha e sustém a língua escrita para restituí-la àquele ilegível do qual provém e para o qual se mantém em viagem (AGAMBEN, 2013, p.47).

Estaria aí uma pista para se pensar nisto que insiste e subsiste na arte ao longo dos tempos? Ao valorizar a opacidade faz-se inevitavelmente uma crítica a certo pensamento – o das luzes, aquele que busca totalizar a experiência, reconciliar o irreconciliável. Nesse posicionamento ético-político retira-se da arte sua aderência a uma noção de ação imediata de conhecimento, e de teleologia. Ressalta-se sua vinculação aos acontecimentos da vida, em seu traço de obscuridade. Transmuta-se a vivência em experiência. A arte que vem da modernidade e se torna contemporânea tem um caráter reflexivo, mas o que vem da análise de uma obra-acontecimento é o vulto de um sentido que escapa. Ultrapassando a arte como objeto, ela nos interpela para uma reflexão, e é nessa direção que se ressalta seu aspecto inevitavelmente intelectual, como comprovou Duchamp. No entanto, o intelectual também comporta formas não racionais de pensamento. A arte-acontecimento, então, depreende um outro modo de pensamento, um pensamento **da** arte. Assim, somos menos convocados a pensar **sobre** a arte e mais interpelados pelo pensamento que a arte produz (informação verbal)³⁷.

Uma estrada em um lugar qualquer. No acostamento, à margem da via, um homem levando uma mulher em uma espécie de bicicleta ou triciclo. Eles simplesmente vão. Lentamente. Não há ponto de partida, nem de chegada. Alguns objetos amontoados também vão junto. Entre eles, um ventilador que ora para, ora gira suavemente com o vento do deslocamento e de tudo o que se movimenta ao redor. Alguns carros passam mais velozes, contrastando com a delicadeza daquela

³⁷ Idem.

*cena. E o ventilador gira um pouco mais depressa. Uma música de Caetano Veloso cria um ambiente sereno que convida à contemplação. E eles vão. Juntos*³⁸.

Tínhamos alguns períodos vagos entre visitas nos quais podíamos pesquisar os materiais disponíveis na sala dos monitores ou circular pelo espaço expositivo para estudar obras e elaborar outros roteiros. Eu, um tanto hesitante, descobrindo um novo universo, devorava os livros e passava de obra em obra tentando tecer conexões, pensar novos trajetos e aprender um pouco mais. No início, estava mais familiarizada com um certo número de trabalhos. Havíamos discutido-os com a equipe de coordenação do educativo e por isso me sentia mais à vontade para incluí-los nas visitas que monitorava. Outros, chamavam atenção durante minhas andanças, e eu logo ia atrás de maiores informações em livros e artigos. De outros mais, talvez aqueles mais enigmáticos num primeiro contato, fui me aproximando com o tempo. Foi assim com o trabalho do artista mexicano Fernando Ortega.

Primeiro olhei rápido, meio de longe. Estranhei, sem dar tempo para que pudesse estranhar. Demorei a voltar naquela obra. Quando voltei, sem perceber, me demorei na contemplação. E então pude estranhar. E me encantar. Assisti ao vídeo duas, três vezes seguidas, numa serena fascinação... Busquei maiores informações sobre a obra e o artista, mas nesse caso o material era escasso. Nem mesmo na internet foi possível encontrar grandes ajudas. Ninguém sabia muito mais. Mas o que mais eu queria encontrar para além daquela experiência? Ninguém sabia muito mais. Eles simplesmente vão. E o ventilador gira. E os carros passam. E a música toca ...Me sentia insegura para incluir a obra em um roteiro de visita sem saber ao certo o que aquilo tudo “queria dizer”. Eu era monitora. E contava apenas com meu encantamento. Apenas?

No mesmo dia, mais tarde, uma visita espontânea. Cinco pessoas, somente. Um senhor e uma senhora, duas amigas e um visitante solitário. Passeamos por diversas obras. Jane Alexander, Minerva Cuevas, Paula Trope, Long March Project... Muitas discussões, inúmeras ideias e opiniões. O encontro se estendeu vivo e cheio de assunto. As propostas dos artistas, as situações políticas, o tema da Bienal, os Projetos Construtivos e os Programas para a Vida de Hélio Oiticica... E então, por fim, eu decidi levar o pequeno grupo àquela obra que tanto me encantara.

³⁸ *Obra Para Xo [For Xo]*, 2002, vídeo 4min 07s, exposta na 27^a Bienal de São Paulo – Como Viver Junto, 2006. cf. Entrevista com Fernando Ortega para a 27^a Bienal de São Paulo (Anexo B desta dissertação).

Foi impossível não prestar atenção na reação daquela senhora. A testa inicialmente franzida, quase desconfiada, aos poucos foi se erguendo. Os olhos foram se abrindo e se enchendo de água. E a água caiu. E ela chorou. Não tínhamos mais palavras para dizer. Despedimo-nos. E fomos.

Às vezes, revivendo aquele momento, me pergunto se eu não teria conduzido a visita para que aquele instante emocionado acontecesse, como fazem conosco certos filmes. Será que eu fiz da visita uma novela mexicana, literalmente? Será que a própria obra, com aquela bela música, também não nos induzia a esse “estado meloso”? Pode ser que algo tenha passado por aí também, afinal, são códigos que definitivamente conquistam com facilidade. Mas nesse caso não o suficiente para rescindir a poesia. A brandura daquela cena capturada por um olho agudo, em seu contraste com a pressa dos carros e a nossa, ali, como passantes em uma mega-exposição, não arredondava nenhuma sensação. Indagava-nos sem exigir uma resposta. Deixava algo em aberto, sem explicações, sem romantismo, sem palavras...

É possível que aquela noção de participação do antigo espectador não se aplique mais a esses trabalhos, pois o que se produz no contato com uma arte que interpela não é uma aproximação, mas um distanciamento – esse próprio de um pensamento silente, bestificado, desorientado, necessitado de novas conexões.

Alguém já disse que o processo cerebral de quando se tem uma ideia é análogo àquele do idiota ao estilo Dostoiévski (informação verbal)³⁹. É necessário um deserto para que novas conjunções neuronais se formem. Vazio, superfície plana, platô intensivo, plataforma de deslizamento sem caminhos prévios. Desconfiguração do já dado que provoca a experiência de emudecimento e a abertura para outros trajetos. Aí o que importa não é onde se chega. O ato estético é o deslocamento, o movimento em sua dimensão de presença imanente, sem medida, e efêmera. O percurso em si, por si, como no *Caminhando* de Lygia Clark, no casal à beira da estrada de Fernando

³⁹ Anotações de encontro realizado com o Prof. Dr. Alexandre Henz com o grupo de orientação da pós-graduação coordenado pela Profa. Dra. Eliane Dias de Castro, no Laboratório de Estudos e Pesquisa Arte, Corpo e Terapia Ocupacional – Cidade Universitária, São Paulo – SP, em 03/06/2013.

Ortega, nas andanças de Richard Long⁴⁰ ou as linhas de errância no belo trabalho de Fernand Deligny⁴¹. Só para citar alguns.

Talvez a participação, nesses casos em que se é um corpo exposto à interpelação, seja do tipo que é dada pela decepção: decepçiona-se ao não encontrar o que se procura. Mas essa decepção não se encerra em si mesma, pois ela pode revelar muita coisa (informação verbal)⁴². Mesmo após tantas transformações no cenário político, econômico e social, ainda coexistem diversas formas de apreensão do mundo. Ainda há ações disciplinares, ainda há um intimismo romântico, ainda há despotismo – em frequências oscilatórias a-ritmadas e sobreimpressas. O que se procura quando se vai a uma exposição? Um objeto belo para ser admirado? Uma cultura superior? Uma interpretação fantástica? Um fetiche *cult*? Mesmo a expectativa do choque já faz parte do manual de eventos artísticos. Mas a experiência do distanciamento, do silêncio, da incompreensão; essa ainda é difícil de suportar, em um mundo de velocidades vertiginosas que impõe exigências de prontidão a toda hora. Nesse cenário, dar um passo atrás exige força e coragem para correr o risco de se passar por burro, louco ou frouxo⁴³; mas recuar pode ser estratégico, como forma de resistência e como abertura para o encontro com o que há de singular na vida, nas fissuras de suas apropriações empreendedoristas.

É claro que no contato com a arte (e com a vida) não se deixa de produzir análises e nexos de pensamento. A questão não é abandonar ou desqualificar essas operações, mas prestar atenção ao que essas análises permitam que venha.

⁴⁰ Artista Inglês que desenvolve um trabalho de caminhar em diferentes paisagens. Em seus percursos ele faz intervenções/esculturas, que ficam como rastros de sua passagem. Tudo é documentado e em seguida a caminhada é transformada em um texto curto que fica como registro da ação. Maiores informações disponíveis em <<http://www.richardlong.org/>>

⁴¹ Fernand Deligny (1913 – 1996) produziu ensaios, prosa poética e ficção que se complementam com filmes e outros documentos visuais, tais como fotografias, desenhos, mapas e as “linhas de errância” – método em que registrava os gestos e movimentos de crianças autistas que viviam em uma comunidade na França. Sua obra evidencia “um pensamento radical a partir do qual se questionaram as convenções do humanismo burguês, a disciplina psiquiátrica, a psicanálise, a educação formal, a etnologia, a antropologia, a imagem, a política e a primazia logocêntrica da linguagem na cultura ocidental”. Seu trabalho foi exposto na 30ª Bienal de São Paulo – *A Iminência das Poéticas*, em 2012. Informações disponíveis em <<http://www.bienal.org.br/30bienal/pt/artistas/Paginas/detalheArtista.aspx?ARTISTA=37>>. Acesso em 22 jul. 2013.

⁴² Anotações da aula do Prof. Dr. Celso Favaretto, ministrada na Pontifícia Universidade Católica, São Paulo – SP, em 29/05/2013.

⁴³ “...ideia vitalista = só vive, só está vivo aquilo que destrói o que o cerca (a que se pode opor que assumir o Neutro representaria, ao contrário, uma extrema concentração de energia, nem que fosse a necessária para assumir precisamente a imagem (falsa, mas inevitável) de frouxo!)” (BARTHES, 2003a, p.145).

“Desenvolver vocação para explorar os mistérios irracionais⁴⁴”, mas tratar com respeito sua precedência de mistério – aqui aludido em seu traço de não-saber comum à experiência do vivo, sem relações com a profundidade ou com a intimidade.

As técnicas e estratégias artísticas seriam as formas que permitem o estabelecimento de uma relação com o inominável, o inútil e o caótico – elementos que compõem nossa subjetividade e que em geral tendem a ser imediatamente solapados em favor de uma inteligibilidade qualquer. Desse modo, essa arte nada tem a ver com grandiosidade e necessidade do espetáculo. Não representa, tampouco, um ato de revolução destrutiva declarado a todo e qualquer conhecimento formal ou contribuição de experiências passadas. Trata-se de um envolvimento com o imprevisível que tenciona a busca por caminhos outros, em aproximações ora frágeis, ora dotadas de consistência, que intentam reinventar modos heterogêneos de viver.

Tudo aquilo que estava sendo dito parecia ser distante demais da vivência de cada um. Poucos já tinham ido a uma exposição e os assuntos da arte já vinham carregados de frases como “eu não entendo nada disso”, “eu não sou criativo” ou “isso não me interessa”. Claro, ninguém precisa se interessar pelas “coisas da arte”, como se isso fosse sinal de cultura ou inteligência. Provavelmente a nossa condução dos encontros reforçava esse imaginário. Precisávamos pensar outras formas de contaminação. Mas a impressão – que nos chegava certamente exagerada – era de uma falta de interesse generalizada. Algo de uma proliferação de desinvestimentos, cansaço precoce da vida. A comprovação vinha através de frases que eventualmente saltavam num tom entristecido: “A gente não sai, não viaja, não faz nada junto”. De fato, eram poucos os momentos em que uma energia mais incontida podia se deixar entrever.

Decidimos então sair da sala de aula e “encarar” uma exposição. “Lygia Clark: uma retrospectiva” no Itaú Cultural foi a escolhida. A visita transcorreu com um interesse maior do que o esperado, que no entanto parecia se avizinhar mais ao

⁴⁴ Frase de Manoel de Barros retirada da poesia *Disfunção*, livro *Tratado Geral das Grandezas do Ínfimo*. In: BARROS, M. *Poesia Completa* – Manoel de Barros. São Paulo: Leya, 2010, p.399.

evento⁴⁵ e menos a uma experiência realmente desterritorializante. “Às vezes parece que estamos em um parque de diversões” – comentou alguém, confirmando tal impressão.

Mas não era só isso. Olhares tímidos e curiosos também podiam ser vistos, outras presenças, permeadas pela interrogação, podiam ser experimentadas. No final da exposição nos deparamos com a recriação da proposição “Túnel” (1973). O monitor convidou a experimentar. Silêncios, esquivas, hesitações. Alguém teve coragem: “eu vou!”. Falta mais uma pessoa. Silêncio. Eu fui. E aos poucos todos foram indo. Configurou-se um estado de concentração e admiração às formas dos corpos se delineando sob o tecido. Contatos, constrangimentos, proximidades, fobias.

No encontro com as proposições Cinto Diálogo e Campo de Minas, a reação já foi diferente. Risos altos, agitação. Todos querendo participar, mas numa excitação que não parecia muito distinta daquela direcionada a objetos de consumo num passeio pelo shopping. Consumia-se a arte. Vivia-se uma alegria espectral. E no entanto, novamente outras linhas, de feitiçaria, arrastavam pontos daquele instante para lugares mais vivos.

No retorno para a USP, parecíamos um tanto estrangeiros na cidade. Todos os lugares pelos quais havíamos passado na ida eram agora sentidos com outra acuidade. Não sem agitação, comparações com as experiências da exposição eram feitas a cada ambiente que percorríamos. O túnel do metrô, o bafo do passageiro que ficou próximo demais, as tentativas de caminhar e se equilibrar com o movimento do trem, a sensação de nascimento ao sair da estação subterrânea... E, pelo menos através dos meus olhos, a possibilidade real de um encontro de amizade.

Ao absorver práticas e talvez reinventá-las sobre outras figuras que em certo momento se desmancharão em novos agenciamentos, pode ser possível constituir, nas palavras de Bourriaud (2009a, p.13), um “campo fértil de experimentações sociais, como espaço parcialmente poupado à uniformização dos comportamentos”.

⁴⁵ “A modalidade de manifestação artística e atividade cultural típica da sociedade do consumo é o evento, ele mesmo tornando-se o próprio acontecimento artístico, funcionando como elemento essencial da estetização da vida cotidiana processada pela cultura do consumo. Assim, na cena contemporânea, quando se pretende identificar questões artísticas e práticas culturais renovadas, inclusive com poder de transgressão ou alguma eficácia crítica, percebe-se uma grande dificuldade: a arte fundida à vida, sob a modalidade do evento, acaba por dissolver os signos numa categoria típica da arte dessublimada, da estetização generalizada da cultura das metrópoles, que é a categoria do ‘interessante’” (FAVARETTO, 2008, p.17).

A questão que se coloca na atualidade, entretanto, é de se no interior da sociedade do espetáculo ainda é possível produzir algum tipo de relação – um embaralhamento entre arte e vida – que se furte à espetacularização do gesto e à uniformização dos comportamentos, oferecendo resistência política não utópica, à vampirização do capitalismo em relação à vida.

Fica, decerto, um problema em aberto, porque recente, o de saber se é possível no quadro da generalização estética do presente produzir uma “imagem” que detenha algum enigma, que indicie algum segredo, mistério [...] no caso da arte relacional, verificar se é possível agenciar um “acontecimento” – uma operação que evidencie a “independência incondicional do pensamento”, superando o performativo [...] – algo que não seja, enfim, mero evento cultural, ou apenas “interessante” porque “próximo do curioso e do acicate; que atrai, mas não cativa; que aferroa mas não consegue nem ferir ou incitar” (FABBRINI, 2010, p.22).

ESTAÇÃO CLÍNICA

Polidez como pensar no outro, consideração da e pela alteridade: [...] a polidez só é delicada se, pelo excesso, chegar a uma inventividade que, conforme o caso, confina com a piração (BARTHES, 2003a, p.74-75).

DOBRAS DO FORA

costuras de silêncio e delicadeza

O pintor não pinta sobre uma tela virgem, nem o escritor escreve sobre uma página em branco, mas a tela ou a página já estão cobertas de clichês preexistentes, preestabelecidos, que é preciso, primeiro, apagar, limpar, laminar, até mesmo retalhar para fazer passar uma corrente de ar, saída do caos, que nos traga a visão (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p.262).

Casas. Ela queria desenhar casas. Umas vinte, trinta a cada encontro. Foram centenas delas. Folha sulfite, lápis e só. Não queria outros materiais e nada dizia, com exceção de algumas frases aparentemente desconexas às quais eu dificilmente tinha algum acesso. Um triângulo sobre um retângulo, porta, janela e só. De início era isso. Ela terminava sua produção em cinco minutos, levantava-se e ia embora, deixando-me só na sala. Em mim, nenhuma sensação agradável, nenhuma ideia brilhante. Talvez, alguma curiosidade...

A prática clínica que tem como ponto de partida a aproximação com sujeitos cujas vidas possuem marcas da experiência da loucura, de deficiências ou da vulnerabilidade extrema, proporciona encontros com inusitados modos de vida. O contato com esses outros – subjetividades esquizo, corpos sujos, olhares dispersos – provoca, não raramente, uma estranheza inquietante. É um misto de encantamento diante da alteridade e de um espanto que mobiliza esforços inúteis de inscrever movimentos tão singulares dentro de quadros por demais conhecidos, “...tão grande é a necessidade de se situar o insituável” (BLANCHOT, 2005, p.25).

O pensamento do homem ocidental montou para si ao longo do tempo um mapa repleto de estradas que conduzem a um mesmo e único ponto, e das quais dificilmente se pode desviar. Na menor tentativa de se abrir uma azinhaga ou desvio, os tratores prontamente assolam seu percurso dissidente e asfaltam um novo acesso às grandes e unidirecionais estradas. Dito de outra forma, a predominância da racionalidade científica que tomou conta do modo de apreendermos o mundo nos treina a procurar obstinadamente a verdade soberana que rege, explica e determina o funcionamento de tudo e todos. Esse procedimento parte da premissa de que o

mundo é constituído por formas prontas e estáveis que estão ali, à disposição, para serem reveladas pela inteligência do homem através das leis inquestionáveis da ciência. Nós, habitantes da sociedade do capitalismo tardio, tornamo-nos ávidos receptores-consumistas das descobertas científicas e das investidas publicitárias, e adquirimos cada vez mais vocação para rebanho: corremos em bandos de um lado para o outro tentando responder aos novos e frequentemente contraditórios ditames da cartilha do “bem-viver”; que em muitos casos orienta-se prioritariamente por interesses do mercado de consumo e do lucro ou por preceitos estabelecidos como o “politicamente correto”. Ou ainda, por uma complexa fórmula resultante da mistura de ambos...

Esse jeito dogmático de perceber o mundo, com suas máquinas de informação, comunicação e moralização, opera diretamente na subjetividade, colonizando-a e reproduzindo-a como forma-molde. Se tudo o que existe são formas acabadas, com o homem não seria diferente. O indivíduo é a forma pronta e estável resultante das investidas históricas e sociais para docilizar o corpo. “O homem está doente do homem” – essa forma impotente que se quer eternizar. É preciso livrar-se do homem para liberar a vida, recusando suas versões individualistas que nos vem sendo impostas há séculos (PELBART, 2000).

Na clínica e no pensamento que aqui se tenta conceber, ao invés de indivíduo, procura-se lidar com a ideia de *processos de individuação*. Pensar em processos significa entender que nada está dado a priori, o que abre possibilidades para se desfazer da forma-homem vigente e embarcar em um devir-minoritário – devir-animal, devir-criança, devir-louco (ibid.).

O que chamamos de subjetividade seria a dobra de um campo repleto de forças em constante agitação – o fora. Ao dobrar sobre si mesma, essa força constitui o contorno de um interior – a forma-sujeito. Essa forma-sujeito, ao contrário do que se costuma acreditar, não é um sistema fechado, imune às forças selvagens daquele campo de onde veio. Além de sofrer continuamente a ação de forças do fora – que obrigam-na a se modificar a toda hora – a dobra é ela mesma uma *exterioridade ralentada*, quer dizer, ela contém algo do fora em seu interior, num contorno temporário. Isso faz com que a dobra seja incompatível com ela mesma. Em outras palavras, o sujeito tende para fora de si. Ele incessantemente torna-se outro ao longo de toda sua vida através da ação de forças que o impulsionam a construir novas

configurações de si. Se a subjetividade é modulada, então ela também pode se automodular (ibid.).

Composto por elementos heterogêneos em permanente atividade desordenada, o sujeito sofre ao mesmo tempo a ação de forças de territorialização e de desterritorialização. A potência de criação é aquela que o desterritorializa. Linhas que fogem sem parar, fazendo-o criar novos modos de existência. A potência de resistência, por sua vez, é aquela que luta para que as novas formas criadas se afirmem, delineando um contorno mínimo para que a vida possa acontecer. É o constante jogo entre essas duas potências que viabiliza a continuidade da vida (ROLNIK, 2010).

Como foi sinalizado, as políticas de subjetivação dominantes determinam em grande parte o quanto um modo de subjetivação favorece ou limita a processualidade da vida. Já é mais do que sabido que nossa política de subjetivação dominante é o capitalismo, este que desacredita o mundo como campo de forças e opera a partir da crença transcendental em verdades absolutas (ibid.). Mais especificamente, como vimos, o que hoje vigora com maior intensidade é o capitalismo de sobre-produção, que se sustenta pela tecnologia do *controle* – não emprega suas forças exatamente no fortalecimento de mecanismos disciplinares, mas intensifica a força de criação para capitalizá-la em seu proveito. A potência de criação dissocia-se da potência de resistência. Formas-clichê se disseminam e geram a falsa impressão sobre a criação de si. E naqueles instantes em que algo escapa ao previsto – porque sempre escapa –, quase não há tempo para que as formas criadas se afirmem na existência. Já são logo apropriadas pelo Sistema. Aos territórios existenciais sobrepujam-se territórios artificiais. A vida adoce, apartada da possibilidade de *experiência*.

A subjetividade capitalística, tal como é engrenhada por operadores de qualquer natureza ou tamanho, está manufaturada de modo a premunir a existência contra toda intrusão de acontecimentos suscetíveis de atrapalhar e perturbar a opinião (GUATTARI, 2005 [1989], p.33-34).

Quando se entende a subjetividade como processo, o adoecimento da vida não tem nada a ver com os estados patológicos tradicionais, que sempre estão referenciados a um padrão hegemônico – “a gorda saúde dominante” (DELEUZE,

1997, p.14) – onde se adocece quando se distancia em demasia da figura ideal de normalidade e produtividade do corpo. Completamente diferente dessa compreensão, o adoecimento da vida aqui tem a ver com a obstrução daquele movimento de diferenciação de si mesmo. Parada do processo, cristalização em uma forma, bloqueio das forças intensivas. E então, pergunta-se:

Qual saúde bastaria para libertar a vida em toda parte onde esteja aprisionada pelo homem e no homem, pelos organismos e gêneros e no interior deles? A frágil saúde de Spinoza, enquanto dura, dá até o fim testemunho de uma nova visão à passagem da qual ela se abre (DELEUZE, 1997, p.14).

Lembremos que também sobre a saúde escreveu-se uma História única, hegemônica, que tem uma de suas principais vinculações no desenvolvimento da prática médica ocidental e, claro, nas transformações político-econômicas da sociedade. À medida em que, em meados do século XIX⁴⁶ a desrazão é apropriada pela medicina como categoria patológica, ela é escamoteada e reduzida à ideia de irracionalidade, senão de periculosidade ou outras categorias afins. Antes desse domínio ser instaurado, porém, ainda se podia conceber com mais tranquilidade certo trânsito entre razão e desrazão – esta compreendida como a relação com o fora, com as forças intensivas da vida. A vida fluía nessas duas superfícies sem precisar ser enclausurada dentro de critérios diagnósticos. A “frágil saúde de Spinoza” seria esta que não se pretende eterna ou soberana – faz alianças com o devir, que se intensifica dessas passagens entre superfícies.

⁴⁶ O cuidado às pessoas doentes como prática vinculada a uma instituição destinada para tal fim só começou a existir na vida urbana do ocidente no final do século XVIII. No século XVII e início do século XVIII a medicina era uma prática não hospitalar e as funções do hospital estavam relacionadas apenas à proteção social, à espiritualidade e ao assistencialismo (FOUCAULT, 1979). A reorganização do hospital na forma de uma medicina hospitalar se deu no final do século XVIII, sendo seu principal disparador o encontro entre a necessidade de disciplinarização do espaço hospitalar e as mudanças no saber e nas práticas médicas. Estas transformações, no entanto, não visavam diretamente o cuidado dos “doentes”, mas a organização do hospital a fim de evitar que este fosse foco de desordem médica ou econômica. Com o término da segunda guerra mundial as ações de colonização deixam de visar apenas o tempo e o espaço, para visar também o corpo humano, “última fronteira que doravante deve ser rompida” (SANT’ANNA, 2001, p.76). O corpo passa a ser mais explorado pela biotecnologia e pela economia de mercado, fazendo parte de uma dualidade proveniente da sociedade industrial: ele é alvo tanto do culto da aparência e da saúde, como também de uma fragmentação explorada pelo comércio. “Ele pode fornecer mão-de-obra e também matéria-prima” (ibid.).

Não se pretende aqui negar que em certos momentos se configurem estados de clínica, onde a abertura é grande demais para ser suportada, ou inversamente, fica-se acorrentado a uma única identidade, soldada “em blocos indecomponíveis” (DELEUZE, 1997, p.31). Todo processo de subjetivação apresenta diferentes graus de abertura para esse desfazimento dos próprios liames. Uns, dissolvem-se quase completamente, mas em geral acabam tendo dificuldade para encontrar companhias mais brandas que os ajudem a dar alguma espessura à pele, protegendo-os da vertigem excessiva.

Uma moça em torno dos seus vinte anos. Grandalhona e de olhar vidrado, provoca medo em quem se aproxima e tem medo de injeção. Segura suas coisas e permanece sentada o tempo que for. Tem companhia de monstros invisíveis, que saem do armário, da geladeira e da parede. Com uns ela briga, fica muito brava e dá tapas no ar. Com outros, faz segredos. Dá risadinhas e finge que não estava falando nada quando alguém pergunta. Canta e dança “thriller” no karaokê. Quer trabalhar, casar e ter filhos.

Rapaz jovem e bonito. Falador e de um tanto engraçado. Às vezes trava no meio do caminho obstruindo a passagem e não tira os olhos do relógio de pulso. Seu tempo parou. Não consegue mais andar. Fica paralisado em completo silêncio, alheio às tentativas aflitas de contato dos que estão em volta. Coloca a cadeira em cima da mesa, apaga todas as luzes e joga o lixo no chão. Ajuda a escrever matérias para o fanzine.

Mulher de cabelo esquisito. Fuma um cigarro atrás do outro. Tem os dedos queimados. Às vezes não pode vir ao grupo, porque “eles” estão vigiando sua casa. Não pode contar detalhes. Quando vem ao grupo, grita alto com o invisível. Sua mãe morreu, mas diz que está tudo bem, porque eles já haviam avisado que ela ia embora. Pede ajuda para parar de fumar, porque a voz disse que se ela continuar fumando, não vai poder voltar no tempo e salvar as pessoas.

Um alguém que fala, fala sem parar. Alto. Só se pode compreender o que quer dizer num exaustivo trabalho de recolhimento e costura de fragmentos dispersos. Mesmo assim a certeza é insegura. Vai ao centro da roda na assembleia e canta

desafinado. Procura o monitor da exposição para avisar que cagou nas calças. Às vezes fica impregnado e chora pedindo ajuda.

Outros, provavelmente mais vistos, costumam ser o inverso. Ganham a etiqueta de normais, mas sofrem por não conseguirem experimentar a vida em sua intensidade. Desaprenderam a sonhar e por isso se agarram, assustados, a uma forma que não serve mais.

O despertador toca. Ele levanta, toma café, escova os dentes. Gravata, terno, perfume. Desce na garagem, pega o carro, vai trabalhar. O segurança vigia a saída para a rua. Quinze minutos parado no mesmo farol. Olha o relógio. O trânsito anda. Quarenta e cinco minutos, até que não foi tão mal. Entra no estacionamento do escritório, pega o elevador. Olha o relógio. Computador, telefone, papéis. Almoça rápido para retomar o trabalho. Tarde da noite volta pra casa. De garagem à garagem. Chega em casa, dá um beijo na mulher e vai dormir, satisfeito porque nada aconteceu.

O despertador toca. Ele levanta, toma café, escova os dentes. Gravata, terno, perfume. Desce na garagem, pega o carro, vai trabalhar. O segurança vigia a saída para a rua. Acidente no caminho. Desvia o percurso uns cinco quarteirões. Olha o relógio. O trânsito parado. Uma hora e vinte. Atrasado. Entra no estacionamento do escritório, pega o elevador. Olha o relógio. Computador, telefone, papéis. Não deu tempo de almoçar. Tarde da noite volta pra casa. De garagem à garagem. Chega em casa, a mulher já adormeceu. Vai dormir, cansado.

O despertador toca. Ele levanta, toma café, escova os dentes. Gravata, terno, perfume. Desce na garagem, pega o carro, vai trabalhar. O segurança vigia a saída para a rua. Lá fora chove, mas ele não se importa. Não vai lá fora. Vinte minutos parado no mesmo farol. Olha o relógio. O trânsito anda. Cinquenta minutos. Entra no estacionamento do escritório, pega o elevador. Olha o relógio. Computador, telefone, papéis. Almoça com o colega. Discutem coisas do trabalho. Computador, telefone, papéis. Volta pra casa. De garagem à garagem. Chega um pouco mais cedo que o habitual. Liga a TV. Dorme no sofá.

Barthes (2003a, p.313) chama de arrogância qualquer atitude que organiza ou reforça discursos de intimidação, “que se situam sob a autoridade, a garantia de uma verdade dogmática, ou de uma exigência que não pensa, não concebe o desejo do outro”. Histórias únicas são formadas por uma arrogância compartilhada. A comida é enfiada goela abaixo a despeito da falta de apetite. O anoréxico, como figura de resistência à arrogância alheia que se apresenta em forma de “prato feito”, encontra a possibilidade de afirmar seu desejo através da única brecha não ocupada por calorias – a recusa ao alimento que o outro dá. Esse empanturramento geralmente acontece no ponto em que se confunde a necessidade com a demanda. Por um lapso, obstrui-se o desejo do outro, ao que lhe resta desejar nada.

A atenção em saúde hoje conserva elementos deste cenário sobretudo naquilo que ele orienta como único modo de ser saudável. Qualquer manifestação distinta do esperado – o ideal construído socialmente – é tida como desviante e patológica, e deve, portanto, ser ajustada. Com isso, instaura-se na sociedade uma frustrada busca e agressiva superabundância desta perfeição asséptica, o que não raramente desqualifica ou desintensifica aquilo que quer singularizar-se e produzir novos caminhos.

Dentro desse panorama, as instituições e os profissionais da saúde, entre outros, podem funcionar como engrenagens dessas máquina-tratores, mesmo quando impulsionados pela aparentemente bem intencionada vontade de ajudar, curar, normalizar, incluir e ensinar aquele que diante de nós se apresenta. Essas motivações humanitárias por vezes laminam a alteridade e encobrem operações de assujeitamento da vida alheia ao imporem um modo de vida pré-fabricado a partir de sistemas de julgamentos, sentidos originários e transcendentais, que operam como importante via de reprodução das semióticas capitalísticas. Há uma espécie de burburinho permanente que tolhe a criação de “vacúolos de solidão e silêncio” (DELEUZE, 1992, p. 162) para que se tenha, enfim, algo a dizer.

Falou-se em algum momento nesta dissertação da exigência de prontidão que impera nas relações atuais. Dentre essas prontidões requeridas, talvez a principal delas seja a de resposta. Deve haver resposta para tudo. O não-sabido é insuportável. Mas a pior das violências, talvez, seja a própria existência da pergunta, que ocupa todos os espaços e não deixa espaço para a fome. “Em toda pergunta está implicado um poder. A pergunta denega o direito de não saber, ou o direito ao desejo incerto” (BARTHES, 2003a, p.222). A conjunção dessas duas situações – excesso de

perguntas; exigência de respostas – abre brechas para que, no medo de se assumir o desconhecido como parte da vida (a condição trágica da vida), atitudes autoritárias sejam dirigidas contra o outro. Aquilo que seria um reservatório de possíveis (o não-vivido) é sentido como ameaça. Confunde-se o desejo com o poder, dando ensejo a modalidades de fascismos que partem de todo os lados, de cima e de baixo. O resultado da luta é sempre o mesmo: quem vence é a força do conservadorismo (ROLNIK, 2010).

Do desconforto com essa panturra generalizada emerge a urgência de ensaiar saídas, mesmo que temporárias, para outras superfícies, que suportem um trânsito mais arejado pelos ajuntamentos de forças que eventualmente se fazem no mundo na forma de instituições, grupos, encontros, ideias. A aposta nessas saídas inscreve-se numa dimensão ético-política, na medida em que valoriza ações efêmeras e a criação constante de novas formas de vida, num processo de experimentação que se dá nas brechas dos mecanismos de poder e ganha potência diante de certas dimensões estéticas.

Neste ponto, a pergunta que se coloca é:

Como pensar uma nova ação e uma nova política humanas para além das dimensões consensuais-democráticas que a filosofia e o pensamento político atuais parecem tomar como único e último estágio evolucionário da humanidade? (SCRAMIM; HONESKO in AGAMBEN, 2009, p.11).

Guattari, em seu livro “As Três Ecologias” (2005 [1989]), já anunciava que a possibilidade de resistência não se sustentaria mais em uma oposição frontal ao poder capitalista como se ele estivesse em algum lugar fora de nós. Se existe um poder repressivo é porque ele também está presente nos modos particulares de sociabilização, habitação e construção do pensamento. Se a subjetividade está constantemente sendo produzida e produzindo a partir de um campo comum de multiplicidades, tensões, forças e intensidades é fundamental perguntarmos que dispositivos de produção de subjetividade estão sendo engendrados através de nossas ações cotidianas, nossas relações de proximidade, nossas práticas profissionais. Estamos de fato contribuindo para a invenção de lugares de respiro, ainda que percíveis, que escapem aos saberes constituídos e dominantes, ou estamos

realimentando um sistema que limita cada vez mais a produção singular de existência? Que uso estamos fazendo dos meios técnico-científicos – que em si não trazem nada de negativo; ao contrário, carregam um potencial riquíssimo de inventar novas redes, novas conexões, novas partilhas? A serviço de quê estamos colocando-os a funcionar? O que seria “cultivar o dissenso”, como Guattari nos sugere?

Nada simples de se responder. Mas o assombro diante desta dificuldade não deveria levar a procurar a resposta mais próxima. Como vimos, Agamben (2009), pensando sobre o que seria o contemporâneo, nos instiga a exercitar uma atenção dirigida ao não-vivido do vivido, pois isso seria justamente aquilo que mais propriamente nos concerne, e ao mesmo tempo aquilo que nos faz infinitamente distanciar-nos de nós mesmos. Aceitar este desafio, em suas palavras, seria uma questão de coragem. Parece que o rigor ético que se é convocado a adotar diante de tal empreitada invoca uma disponibilidade a *limpar a tela* (DELEUZE; GUATTARI, 1992); desprender-se dos clichês que cerceiam a atenção, para poder então instaurar novos acontecimentos e encontros. Empenha-se em

[...] procurar antídotos para a uniformização midiática e telemática, o conformismo das modas, as manipulações da opinião pela publicidade, pelas sondagens etc. (GUATTARI, 2005 [1989], p.16).

Inventar dispositivos que favoreçam a experiência do silêncio, do exercício da Nuance como aprendizagem das sutilezas (BARTHES, 2005a), parece uma pista proveitosa em tempos de constantes aplacamentos em relação à vida. Isso se aproxima àquela poesia da arte que se situa no vazio, de onde somos menos convocados a pensar **sobre** a arte e mais interpelados pelo pensamento que a arte produz, o que exige algo de um distanciamento. No plano da clínica, onde a subjetividade e o contato com a diferença se veem constantemente ameaçados por enquadres biologicistas e moralistas das categorias patológicas ou dos ideais humanitários, sustentar esta posição parece um praticável interessante.

Como Diferença, a Nuance está sempre em contraste, em batalha contra aquilo que a cerca, a oprime, aquilo de que ela busca se distinguir, por um sobressalto vital. [...] Esse caminho da Nuance

[...] tem o quê, no fim? Pois bem, a vida, a sensação da vida, o sentimento de existência; e sabemos que esse sentimento, para ser puro, intenso, glorioso, perfeito, necessita de um certo vazio realizado no sujeito... (BARTHES, 2005a, p.97 - 98).

A essas gordas violências, Barthes (2003a) oferece uma lista de estratégias desobedientes que ajudam a proteger delicadezas. O silêncio, como raridade, é importante arma para responder a esse burburinho incessante. Seja pela não-resposta, seja pela assunção de uma ocupação estranha que valha como silêncio frente à pergunta, burla-se o sistema pesado de signos do dogmatismo. Sobre esses assuntos as crianças são exemplares.

Um adorável garotinho nos seus dois anos de idade brinca em seu universo particular. Uma redoma de “gentes grandes” o rodeia, tentando arrancar dele uma palavra, uma macaquice graciosa ou um sinal de interesse no assunto que não lhe pertence. A cena beira uma disputa histérica por comprovações de amor. “Qual o nome do seu boneco? O que você fez hoje de manhã? Canta aquela música! Quer um pedaço de pão? Dá um beijo?” E ele permanece alheio às investidas, como se tivesse simplesmente abdicado da capacidade de ouvir. Os pedaços de sonho e as coisas desimportantes merecem mais sua atenção.

No palco dos direitos grita-se muito pelo direito à palavra. Grita-se tão alto que a possibilidade de alguém se calar chega a ser anulada. Mas o silêncio pode ele mesmo se converter em dogmatismo quando assumido sistematicamente. Nesses casos, torna-se então necessário trapacear o silêncio (BARTHES, 2003a). Encontrar dentro da língua seus pontos de desequilíbrio ou de gagueira, devolvendo-lhe a potência poético-política que confina com o silêncio.

As palavras pintam e cantam, mas no limite do caminho que traçam dividem-se e se compõem. As palavras fazem silêncio. [...] *Quando a língua está tão tensionada a ponto de gaguejar ou de murmurar, balbuciar..., a linguagem inteira atinge o limite que desenha o seu fora e se confronta com o silêncio. Quando a língua está assim tensionada, a linguagem sofre uma pressão que a devolve ao silêncio. O estilo – a língua estrangeira da língua – é*

composto por essas duas operações, ou seria preciso falar de não-estilo, como Proust, dos ‘elementos de um estilo que não existe’? O estilo é a economia da língua. Face a face, ou face e costas, fazer a língua gaguejar e ao mesmo tempo levar a língua ao seu limite, ao seu fora, ao seu silêncio. Seria como o *boom e o krach*” (DELEUZE, 1997, p.128, grifos do autor).

Falando em proteger delicadezas, atina-se que, em seus ensaios sobre o viver-junto, Barthes imagina “algo como uma solidão interrompida de modo regrado: o paradoxo, a contradição, a aporia de uma partilha das distâncias” – ética das distâncias, ao que ele dá o nome de idiorritmia (BARTHES, 2003b, p.13). Nessa modalidade de convivência não haveria uma gregariedade imposta, que deriva da uniformização por baixo de ritmos heterogêneos. Seria algo similar ao que Nietzsche chamou de “*pathos da distância*” (NIETZSCHE, 2006, p.87), onde se buscaria criar condições de, na solidão, realizar o maior número de encontros possíveis, numa gregariedade desértica ou num deserto povoado.

É nessa direção que esta experiência de reflexão e de construção de uma prática clínica pretende transitar. Frente a um armamento pesado advindo da própria formação profissional, conjugado àquela maquinaria de produção de subjetividades-molde encontrada em todo canto (até mesmo, ou especialmente, nos modos de vida de cada um), como abrir fendas para que subjetividades marginais e minoritárias possam existir com suas “frágeis saúdes”? Como instaurar, em certa medida, processos de desaprendizagem que possam aliviar o contato com a alteridade de antecipações fantasmáticas ou prepotentes? Como dar espaço à constituição de formas mais horizontais e solidárias de convivialidade? Que parcerias, proximidades e distâncias convêm a cada um estabelecer, no sentido de fortalecer sua própria dissolução? Como tornar-se cada vez mais forte e ao mesmo tempo mais insignificante em termos de um poder totalitário? Que espaços, línguas, artes, gestos, experimentos, sons, cheiros, caminhos, viagens... Ajudam cada um a inventar para si (o que é inseparável de inventar também para alguma coletividade) acontecimentos que escapam ao instituído? Que se subtraíam a qualquer necessidade de engordamento das opiniões? Que dispositivos seriam estes?

Ela queria desenhar casas. Eu, de início, queria ser uma boa terapeuta. Tinha-lhe muita afeição. Queria ajudá-la a aliviar um tanto de seu sofrimento, talvez. Mas como fazer isso? Ou melhor, estaria mesmo aí a minha responsabilidade em relação àquela circunstância? Difícil entender o que se passava. De um lado havia algo em seu gesto que me parecia simplesmente bonito. De outro, contudo, algo de angustiante em aparentemente não produzir nada além daqueles desenhos. ...Mas o que eu esperava produzir? Uma obra? Uma interpretação? Uma cura? Um reconhecimento?

Não estaria justamente na sustentação do estranhamento, que tensiona as diferenças ao seu limite e nada pretende apaziguar, a possibilidade de encontros se desdobrarem em infinitos outros acontecimentos que jamais se poderá prever? É, talvez, neste plano que se desenharia a possibilidade de experimentação, agenciamento que impele a potência virtual e infinita de diferenciar-se de si mesmo e que pode criar um período – às vezes breve – de alívio no sofrimento e nas repetições automatizadas que apequenam a existência.

LÍNGUA ESTRANGEIRA

o que me vem de uma língua muito estranha, vem entretanto tocar-me

*As coisas que não pretendem, como
por exemplo: pedras que cheiram
água, homens
que atravessam períodos de árvore,
se prestam para poesia*

(Manoel de Barros⁴⁷)

Ela queria desenhar casas, e então eu lhe fiz companhia para que ela pudesse desenhar suas casas. Ela não as fazia em nenhum outro lugar. Encontros fugazes, presença raivosa. Gestos rápidos, nenhuma palavra, nenhuma troca de olhar.

⁴⁷ Trecho da poesia *Matéria de Poesia*. In: BARROS, M. Poesia Completa – Manoel de Barros. São Paulo: Leya, 2010. p.146.

Eventualmente alguns murmúrios incompreensíveis. Ela só conversava com o invisível. “...De quem é essa casa? Onde ela fica? Quer pintar? Quer usar esse outro material?”. Nada. Cinco minutos. Levantava-se e ia embora. E eu me sentia uma farsa. Insignificante diante daquele mundo tão estrangeiro; atracada na necessidade de ser indeclinável.

Primeiro olhei rápido, meio de longe. Novamente, estranhei sem dar tempo para que pudesse estranhar. A necessidade de uma resposta impedia a simples disposição para uma presença. E então, me demorei na contemplação. E pude estranhar. E me encantar. Muito. Passei a adorar aqueles insólitos encontros, talvez por seu contraste com um mundo tão irritantemente arranjado do qual não conseguia me desvincilhar. E agora? Estávamos ali só por minha vontade? Seria o caso de desmanchar o acompanhamento individual? Individual? Quem acompanhava quem?

Nós duas nos acompanhávamos, em um acordo silencioso.

Certo dia ela apareceu na porta da sala de equipe: “a gente não vai lá na salinha conversar?”. Surpresa, mais uma vez me senti inepta. Em minha arrogância, eu agia como se ela não estivesse ali. Mesmo sem me dar conta, imaginei-a incapaz de desejar. Sua presença era tão diferente da minha, que neguei sua existência. Caberia a mim, exclusivamente, avaliar a continuidade daqueles encontros. Caberia a mim, exclusivamente, dizer se ela queria ou não estar ali. Porque ela era incompetente para dizer e desejar. Me senti envergonhada.

Na sala, as casas iam brotando. Outra e outra e outra. E eu com vontade de desenhar. Desenhei. E ela nem olhou. Um dia perguntei. “Você conhece a música ‘A Casa’? Conheço. Você vai cantar? Quer que eu cante? Quero. Era uma casa muito engraçada, não tinha teto não tinha nada...”. Ela ria. E tentava cantar junto, mas não sabia as estrofes. Será? Inventou sua própria letra e cantou mais alto. Eu, incompetente para abdicar da original, silencieei. “Era uma casa do passarinho, não tinha ovo, Santa Maria. Era uma casa cheia de flores, a da menina, Dona Lucinda...” E continuava a desenhar as casas, que foram sendo recortadas, ganhando cores em rabiscos intensos, flores e intervenções escritas. Dessa vez, antes de sair da sala, pegou o telefone e colocou-o na orelha por alguns segundos. “O que você escutou? Nada”. E saiu.

Sempre antes de ir, escutava o telefone. E saía. Em meio às repetições, pequenas-grandes novidades iam acontecendo. E nós continuávamos comparecendo

aos nossos desencontros. “O que você escutou? Ouve aqui ó. Tuuuuuuu... Você gosta desse som? Não. ...Quer ligar para alguém? Para o meu pai. Você sabe o número dele? Sei. Ele tá morto. A sua mãe se casou com ele, mas a Dona Francisca não deixou. Isso não pode. Sua irmã se chama Francisca? ...Não. Chama sim, eu tô te falando! Fala pra ela que ela vai se casar, tá? Ó, fala aqui: ...Tuuuuuuuu. E se ligarmos para a moça da recepção? ...Alô? Oooi, sou eu. Oi, onde você está!? Tá tudo bem aí? Tá sim, onde você está? Eu tô aqui. Tchou! Tchou...”

Toda vez antes de finalizar o encontro ligávamos para alguma sala comum do serviço. Recepção, sala de equipe, enfermagem. Intervenções que provocavam um pequeno desajuste em um dia de trabalho de rotina por vezes asfíxiante. Os alguéns não sabidos do outro lado da linha eram surpreendidos por entrevistas descontínuas, que bagunçavam sua contiguidade verbal costumeira: “Oi, sua tia morreu? Como chama sua mãe? E seu pai? Você come abacate? Ó, fala pra minha tia que vai ficar tudo bem, tá?” A equipe topou a brincadeira, que extrapolou a relação com ela e acabou virando um grande jogo de “telefone com fio”, com um ares de traquinagem. “Fulano, desce aqui, rápido! É urgente! Oi, você que marcou para fazer a unha hoje? Ciclano, estão te chamando aqui em cima. Doutor, doutor, me ajuda!”

Fora dos encontros circunscritos, ela me trazia objetos de presente. Duas cornetinhas de festa infantil, um anel de plástico, uma pulseira que ela mesma fez no ateliê, revistas rasgadas. Montamos uma caixa colorida para guardar desenhos e objetos peculiares. Tive uma ideia que me pareceu tosca, mas me descomprometi do apego à boa imagem. Fiz um telefone sem fio mambembe e propus que conversássemos através dele. Não. Eu, mais uma vez, me vi idiota. Guardei-o em nossa caixa.

Semanas se passaram. Já estávamos há mais de uma volta do relógio na sala, desenhando. Ela começou a notar meus rabiscos. Ora interferia neles, ora os copiava. Num dia qualquer, ela achou o telefone sem fio. “Quer conversar?”. Conversamos. E passamos a ter longas conversações mediadas por aquele esquisito objeto, que de alguma forma inexplicável convidava-nos a experimentar outramentos. Eu, de estrutura dura, não sem titubear desidentificava-me de mim mesma. Era alienígena, velho, cantora nordestina. Ela, mais acostumada à sua multidão, experimentava breves instantes de diálogos mais duradouros.

E então eu estava olhando os livros da biblioteca. Ela se aproximou. “Vamos ler um livro? Vamos. Você sabe ler? Não. Eu posso ler pra você então. Qual você quer? Esse. Este está escrito em inglês, tem certeza de quer ele mesmo? Tenho”. Eu lia e ela parecia encantada com o som das palavras. Ria, com olhos atentos e a cabeça apoiada nas mãos. Não queria que eu parasse. “Agora deixa eu ler”. Entreguei o livro. “Einstron tilonis uaila smatrugis...”. Língua estranha.

As casas já não surgiam mais. Ela passou a fazer desenhos ainda mais enigmáticos – bolinhas, bolinhas, bolinhas, quadradinhos, quadradinhos, e nomes, muito nomes. O seu em particular. Várias vezes. Parou. Quis fazer crochê. Eu não sabia fazer crochê. “Você sabe fazer? Sei. Eu te ensino, ó: assim, assim, assim. Tá bom? Não, faz de novo. Assim, assim, assim. Já aprendeu né? ...Vou tentar”.

Tudo o que ela fazia eram linhas intermináveis, que materializavam em cores e metros a duração de nossos encontros. Contato interrompido, linha cortada. Eu, sem vocação para as inutilidades, me abismava. Tudo o que caía em suas mãos virava poesia.

[...] o que me vem de uma língua estrangeira (muito estranha), da qual não tenho o menor rudimento [...] vem entretanto tocar-me, me concerne, me encanta (e no entanto não posso verificar, nem mesmo de longe, a tradução) (BARTHES, 2005a, p.51).

Dizer desses acontecimentos, sem a destreza de ser poeta, corre o risco de conferir-lhes um tom espetacular ou puramente gracioso que seria de todo indesejável. Nada disso ocorre somente entre concordâncias ou linearidades. Pelo contrário. No entanto, na linha de Walter Benjamin e Agamben, o que aqui se persegue, através da escrita, são os vestígios da experiência – parcela de não-vivido do vivido que tem forças a criar novas camadas de enunciação. Busca-se *profanar* a experiência que jamais poderia aqui ser representada ou significada para restituí-la ao uso comum. *Usar* a experiência. Desafio não só técnico como também – e sobretudo – político (AGAMBEN, 2007).

Nas cenas acima narradas, o que sobressai como incapturável combina com o que se pensa sobre linhas de transformação que se engendram no encontro com a alteridade, “dois devires se encadeando e se revezando segundo uma circulação de intensidades que empurra a desterritorialização cada vez mais longe” (DELEUZE;

GUATTARI, 1995, p.19). Tal processo ganha contornos mais possíveis de serem habitados quando envolto por uma névoa de feitiçaria. A fabulação, no encontro com o mundo, faz as vezes de uma plataforma de estabilização para o contato, que permite o tempo para o silêncio, para a não-resposta, para estranhar e permitir o estranho como tal.

[...] ela traça aí precisamente uma espécie de língua estrangeira, que não é uma outra língua, nem um dialeto regional redescoberto, mas um devir-outro da língua, uma minoração dessa língua maior, um delírio que a arrasta, uma linha de feitiçaria que foge ao sistema dominante (DELEUZE, 1997, p.15)

Nesse gesto de suspensão, despista-se também a arrogância proveniente de uma língua maior; alavanca-se a potência de inventar um povo. Ali, éramos como intercessoras uma da outra. Ela, desmedida. Eu, marchetada. Duas presenças desencontradas, dois sofrimentos diferentes, que no entanto ao se chegarem esqueciam-se por alguns instantes de suas formas-fôrmas-informes e tornavam-se outros, com ares mais heterogêneos. Outro-bicho, outro-pedra, outro-poeta, outro-artista, outro-estrangeiro. Estrangeiro de si. Estrangeiro do mundo. E um mundo estrangeiro era episodicamente inventado.

Tratar da vida com delicadeza pressupõe uma simpatia com as inutilidades. “Esfregar pedras na paisagem”, “perder a inteligência das coisas para vê-las”, “aprender a capinar com enxada cega” (BARROS, 2010, p.148-149). Manoel de Barros é mestre nesses ensinamentos. Fazer algo que não serve para nada, porque é dessa liberação que a vida pode acontecer. Liberar a vida, assim como a arte (que é vida), de sua violência teleológica é afirmá-la em sua potência de simplesmente acontecer no mundo. *Usar* a vida. Efetuar-se em sua intensidade imanente. E só. Ou tudo isso.

Mas a delicadeza, para não virar preciosismo (imperativo de delicadeza que rapidamente vira fetiche: proliferação impositiva ou cega de requintes ornamentais que beira o monótono, se não o burlesco), tem de manejar o desútil com minúcia, tratando aquilo que parece igual como infinitamente diferente, radicalmente estrangeiro. Ou, mais ainda, como um exilado – aquele que está à margem da margem. “Prática fina da diferença”, manuseio minucioso com a vida que vê seu

ponto de parada quando beira o limite com uma assepsia mortificante. É necessária alguma sujeira para estar vivo – problema de “estética das condutas” que justapõe a prática clínica ao ofício do artista (BARTHES, 2003a, p.73).

1976. O artista espanhol Isidoro Valcárcel Medina desembarca em São Paulo a convite de Walter Zanini para apresentar seus trabalhos no MAC USP. Estrangeiro, ele chega à cidade desconhecida de malas vazias. Não sabe o que vai encontrar; vem experimentar. “Para o estrangeiro a identidade se estabelece apenas pela diferença e o lugar privilegiado da explicitação dessa diferença é a língua⁴⁸”. Assim, ele vem exposto; disposto. Aberto a investigar as sutilezas desta alteridade a partir do olhar do outro e das imediações entre duas línguas em suas similitudes e diferenças. Desse lugar estrangeiro, faz “Exercícios de Aproximação”.

Dicionário da Gente. Museu de Arte Contemporânea da USP. Cartões são distribuídos aos visitantes com a seguinte frase: “Sou um artista estrangeiro em visita ao Brasil. Nada sei de português e ficar-lhe-ia muito grato se me escrevesse nesse cartão uma palavra qualquer de seu idioma”. Com as palavras escritas, um dicionário peculiar é inventado, no qual as palavras e suas traduções repetem-se tantas vezes quanto aparecem nos cartões. Mapeamento afetivo-linguístico-relacional em forma de dicionário.

A Entrevista. Ruas da cidade. Um passante qualquer é interpelado por um desconhecido que não fala sua língua. “Por favor, ¿Ud. cree que es posible entenderse en idiomas diferentes? Não, não entendo; eu não sei idiomas. Que idioma?” “...¿Ud. cree que es lógico que haya idiomas diferentes? Se entendo algum idioma diferente? Só o português. Espanhol, não falo espanhol”. Conversas gravadas.

Visita Turística. 29 de julho de 1976. O anúncio no jornal diz: “Artista espanhol convida paulistas a criar com ele”. O convite; um encontro às 9 horas na Praça da República para um percurso turístico por São Paulo guiado por seus moradores. O artista quer ver a cidade através de quem a habita. Horas passam, ninguém aparece. O contexto não é dos mais favoráveis, visto que se está em plena ditadura. Há medo de contatos imprevistos. Mas um encontro aconteceu pela ausência.

⁴⁸ Esta narrativa é toda baseada nos textos do livro FREIRE, C. (org.). “Não faço filosofia, senão vida”: Isidoro Valcárcel Medina no MAC USP. São Paulo: MAC USP, 2012b, v.2, 160 p.

Guattari (2004 [1964]), lembra a belíssima parábola schopenhauriana da movimentação de porcos-espinhos que se acercam e se afastam até encontrarem a distância-proximidade ideal para manterem-se aquecidos sem se espetarem. Algo disso confina com a já descrita idiorritmia de Barthes (2003b). Nessa estética das condutas, que poderia aqui ser pensada como procedimento clínico (que pode ser também do artista, embora o desejo seja de encontrá-la na vida, destituída de circunscrições), busca-se a justa medida da delicadeza, como “admirável consideração pelos outros” (id., 2003a, p.75). Trata-se mesmo de uma busca, que **não cessa de não encontrar**. Se chegasse a um ponto culminante, estaria sendo violado o princípio de delicadeza. Aproxima-se um tanto, afasta-se outro. Abrem-se espaçamentos, suspensões. Estabelecem-se companhias aproximadas por linhas leves, como “loucuras a dois” (id., 2003b, p.131). Ou três, ou quatro, ou multidões. Todo esse exercício se destece em vizinhança com um enamoramento, estado amoroso distante do “querer-agarrar⁴⁹” (id., 2003a, p.79).

Ficar adoidado (por alguma coisa, por alguém): não é tópico da psicanálise; faria parte de uma descrição sutil dos estados relacionais. Passamos nossa vida adoidados por um ou por outro (BARTHES, 2003b, p.133).

EXPERIMENTAÇÕES DE SI

um movimento de vida contamina seu entorno

Sequências contínuas de sons indesejáveis preenchem nosso cotidiano nas grandes cidades. Carros, aparelhos eletrônicos, fábricas, aviões. No século XX, este culto ao ruído ganhou grande expressão com o movimento futurista, que rejeitava a

⁴⁹ “...o primeiro Neutro, objeto declarado do curso, é a diferença que separa o querer-viver do querer-agarrar: o querer-viver é então reconhecido como a transcendência do querer-agarrar, a deriva para longe da arrogância: abandono o querer-agarrar, acomodo o querer-viver. A segunda questão, o segundo Neutro, objeto implícito do curso, é a diferença que separa esse querer-viver, já decantado, porém, da vitalidade → [...] a desesperada vitalidade é o ódio da morte. O que então separa o recuo diante das arrogâncias, da morte odiada? É essa distância difícil, incrivelmente forte e quase impensável, que chamo de Neutro, o segundo Neutro” (BARTHES, 2003a, p.32-33).

tradição e o passado em favor da evolução tecnológica, da velocidade e do barulho. Em contrapartida, principalmente após as guerras mundiais, começou-se a ponderar também os danos causados por toda essa poluição sonora à saúde, entendendo-os como parte das consequências do modo de produção capitalista à subjetividade humana. Este instaura um ambiente de pressa, medo e anestesia, no qual a densidade sonora abafa o som discreto das singularidades e obscurece o ruído do sujo, do estranho e do diferente (JOSÉ; SERGL, 2006).

Irrrompendo e imiscuindo-se a este cenário, numa sala ampla, colchonetes coloridos espalhados pelo chão formam um palco à espera de ser invadido. A música é desconhecida e parece anunciar àqueles que a ouvem que algo de que não sabem está para acontecer. É um convite. Uma a uma, pessoas que ali estão por possuírem em comum a experiência da loucura, da violência, do abandono e/ou da vulnerabilidade vão adentrando a sala. Duas ou três já estão ali há algum tempo, num aguardo solitário e às vezes ansioso pelo encontro, parecendo temer a passagem das horas sem se darem conta. Uns, mais silenciosos, deslizam pelas paredes como que para evitar que sejam vistos. Outros, por sua vez, ocupam o centro da sala. Conversam, falam alto, dão risada e se oferecem para ajudar com qualquer coisa. Alguém no canto esbraveja por um motivo que não nos é sabido. Poucos são os que entram no espaço delimitado pelos colchões. Esperam uma autorização?... Os sapatos começam a ser descalçados. Por alguns minutos um cheiro desagradável toma conta do ambiente. Em algum momento nos esquecemos dele... Um senhor miúdo não se dá conta de que todos estão descalços e caminha por cima dos colchões, introspectivo, gesticulando e falando baixinho. Alguém lhe sugere tirar o tênis. “Pessoal, vamos formar uma roda?” – ouve-se. O grupo é grande, demora a se ajeitar.

No início do encontro um tanto de palavras são ditas. Enquanto alguém conta uma novidade para o grupo, uma senhora escolhe um ou outro para ouvir o segredo que quer compartilhar através de um sussurro no ouvido. Alguns risos escapam. Um rosto novo é notado entre os participantes. Quem é? Uma sinfonia de nomes que se apresentam ecoa pela sala. Maria! José! João! ...Manoel hoje decidiu mudar de nome... Paulo! Luisa! ...Daniela está com vergonha de falar... Algumas pessoas tem mais dificuldade de aguentar o tempo de conversa e vão aos poucos se desconectando, indo com a imaginação para outros lugares que não se pode acessar

e deixando o corpo se esparramar pelo chão. É hora de um novo convite. Longos tecidos começam a ser distribuídos entre os participantes, e a sala é tomada por um arco-íris de cores em movimento.

Todos caminham pelo espaço. Uns mais lentamente, outros com as mãos para trás. Pés descalços são como continentes de histórias que deixam marcas, expressas também na cadência e forma como cada um solta seu peso no chão através dos passos. Algumas trajetórias são circulares. Mantém-se num repetido padrão mesmo diante de uma sugestão de variação. Rapidamente uma fila indiana se forma. Os olhares se mantêm baixos. De repente alguém resolve atrapalhar este movimento. Caminha num sentido contrário obrigando os demais a desviarem de seu percurso. A fila se desorganiza. Gradualmente vai se constelando um estado de atenção maior. Através do olhar, conectado a outras sensorialidades, os integrantes do grupo vão percebendo o espaço e todos os outros corpos presentes. Alguns olhares se cruzam. No início este encontro dura poucos segundos. A vergonha é mais forte. Progressivamente, no entanto, tudo se transforma em um jogo. Olhos são arregalados, caretas são feitas e algumas proximidades mais duradouras experimentadas. Risos.

A música torna-se mais animada. Naturalmente, o grupo atinge um ritmo basal comum e aumenta a velocidade dos passos, que agora vão se impregnando com uma dança tímida. Aquela senhora dos segredos estava até então sentada em um canto da sala apenas observando a movimentação de longe. O grupo consegue acolher esta postura como o seu modo particular de estar junto. Subitamente, tomada de uma vitalidade que surpreende, ela se levanta e pega alguém pelas mãos para dançar. Muitos imitam seu gesto e um esquisito baile se instaura. A música acaba e uma salva de palmas eclode pela sala.

Com o andamento do trabalho com o corpo, alguns já conseguem dizer de si. “Minha coluna estalou toda!”. “Minha perna dói quando faço este movimento!”. “Isso faz eu me sentir mais relaxada!”. Gradualmente, também vai sendo mais viável reparar nos outros. Uns se ajudam, outros se criticam. Com a constituição da grupalidade já é possível propor jogos e exercícios que envolvam maior interação com outros elementos, tais como o toque, outros objetos, novas músicas, instruções mais complexas... etc.

Em duplas, cada participante experimenta soltar seu peso nas mãos do parceiro, que o segura através do tecido. Muitos são os que não tem coragem de

lançar-se completamente. Temem que o companheiro os deixem cair. Alguns, ainda, não dispõem de uma organização muscular integrada o suficiente para dar este tipo de comando a si mesmo. Ao contrário, adquirem posições descoordenadas na tentativa de localizar-se dentro de seu próprio limite corporal e entender o funcionamento dessas engrenagens.

Mais uns tantos exercícios e minutos depois a sala começa a ficar quente. O calor dos corpos que se movimentam também vira matéria do encontro. Presença, troca, contato. Agora, ligados entre si pelas vibrantes cores dos tecidos, vamos caminhando como uma grande cobra pelo espaço. Um nó começa a ser feito. Alguém pula por cima da corrente humana, outro se arrasta pelo chão. A corrente não pode se desfazer. É preciso se torcer, contorcer, andar de costas, rastejar. Movimentos novos e inesperados são inventados para que esta escultura não se desmanche. “Devagar, devagar!”. Cada vez vamos ficando mais próximos. De repente, já não é mais possível continuar. Cada um em uma posição diferente – às vezes desconfortável – sente a respiração quente e forte do coletivo. O grupo parece formar uma máquina pulsante, uma escultura viva que oscila com a sinfonia dos batimentos cardíacos. Será possível caminharmos pela sala assim, todos juntos? Com alguma dificuldade, a máquina humana vai se deslocando. Uns precisam saltitar num pé só, outros andar de costas com pequeninos passos. Um rapaz tropeça e cai, levando dois ou três com ele para o chão. A risada não é contida. Pouco a pouco, o nó vai sendo desfeito. Às vezes alguém trava; não sabe por onde ir. Alguns ajudam com sugestões. “Passe a perna por cima!”. “É melhor ir pelo outro lado!”. “Vem, eu te ajudo! Apóia em mim!”.

Noutro dia de trabalho o grupo vivencia uma proposta um tanto desafiadora. Em duplas e com as mãos abertas eles devem caminhar pela sala sustentando dois cabos de vassoura na horizontal, utilizando-se para tanto apenas da pressão em oposição que cada um oferece. É como se as palmas de suas mãos estivessem conectadas pelo cabo da vassoura. Se alguém relaxa os músculos e cede completamente ao movimento do outro, a vassoura cai. É um exercício que exige muita atenção ao gesto do companheiro. Não adianta antever o movimento. É preciso sentir, pois ele só surgirá no instante do acontecimento, da interação entre o gesto de um e a resposta-resistência do outro, que por sua vez originará um novo movimento na sequência. Uma dança irrompe desta interação. O exercício não é simples. Muitos não conseguem exercer esta resistência ao movimento do parceiro e

a vassoura insiste em cair no chão. Outros, por sua vez, tem o reflexo automático e quase incontrolável de agarrar o objeto com os dedos, sustentando-o sozinhos. A minoria que consegue permanece em movimentos repetitivos com os braços, arriscando pouco e esquecendo-se de movimentar o resto do corpo. Após algum tempo de treino e experimentação já é possível notar um aprimoramento no conhecimento do gesto. Com alguma provocação dos coordenadores, as duplas começam a brincar. Passam embaixo de túneis formados pelos outros participantes, tentam dar um giro em torno de si mesmo e aventuram-se pelo plano baixo, deitando e rolando no chão.

Um novo encontro. Utilizando bolas de borracha para mediar o contato e enriquecer a variedade de gestos, cada um experimenta individualmente deslizar este objeto por todo o corpo. A timidez em momentos como este se faz muito presente. No início, a maior parte do grupo permanece quase estática, usando as mãos para rolar a bola em alguma parte do corpo mais familiar ou mais acessível diante da posição. Quando alguma aproximação já foi feita, sugiro experimentações mais ousadas. “Usem também o chão e as paredes para esta exploração. Tentem rolar sobre a bola, massagear as costas, arrisquem soltar o peso do corpo para que o material ajude na cadência do movimento... Se preferirem fechem os olhos...” Dos que apresentam mais dificuldade, é importante ficar perto, ajudando-os a ganhar confiança e a ampliar a experimentação para um pouco além do conhecido, mesmo que este além seja o mais sutil dos gestos.

Neste trabalho, não havia um ponto de chegada preestabelecido, nem uma imperatividade da técnica. Esta servia como mais uma ferramenta de que se podia dispor na tentativa de abrir o outro e nós mesmos para um contato vivo com o mundo. A pretensão era proporcionar um mínimo de experimentação sem, contudo, impor uma urgência de criação ou de contato. Arte da experimentação de si sem caminhos predeterminados que pode incidir em melhoras de estados cristalizados; e não arte como técnica aplicada para fins de reabilitação.

O jogo com a bola se expande para um contato com outros corpos, não menos destituído de timidez. Mesmo assim, há uma disposição para esta vivência. De algum modo criou-se um ambiente de confiança suficiente para experimentar. Facilitados pela esfericidade do material, corpos giram e interagem pela sala. Alguns, em

duplas, massageiam as costas mutuamente com a bola entre eles. Outros criam uma belíssima dança na qual a bola parece ser um frágil tesouro que ambos sustentam com seus gestos sutis e vagarosos. Alguns, sem perceber, param para admirar...

Diferentemente de atividades cujo objetivo resume-se a garantir uma ilusória sensação de calma diante do consenso e da homogeneidade entre os sujeitos, a abertura para a experiência escava e impulsiona a produção de diferença (BONDÍÁ, 2002). Não se trata apenas do que fazer, mas como fazer. Há potência quando a atividade se dá num campo de sustentação que é vital e vitalizador. A relevância de se engendrar espaços de experimentação – como busca de experiências – justifica-se na seguinte observação:

Benjamin evidencia uma pobreza nos fluxos sociais que não se corporificam, não se adensam o suficiente para que algo possa engendrar-se, e uma experiência possa se dar. O que resta são conclusões, encerramentos, assepsias, impermeabilidade e evitação total ao contágio ou às contaminações. Ou seja, toda experiência possível fica capturada e encerrada. Nada de aberturas, de problemas, de questões e percursos, as experiências estão determinadas, circunscrevem-se a um universo de finitude de combinações analógicas e empobrecidas. Não se trata de uma posição de ignorância, a pobreza em relação à experiência se dá pelo excesso, pelo bloqueio que a técnica e as truculências que ela permitira provocaram, obstruindo o fluxo, inviabilizando transmissões e passagens (INFORSATO, 2010, p.59).

Trabalhar o corpo, no contexto da vivência aqui narrada, se traduzia numa aproximação suave com a possibilidade de ser outros. O modo de funcionar do grupo comportava com certa tranquilidade o impremeditado, o acaso, a suspensão da justificativa e do planejamento, o que se aproxima do pensamento **da** arte tratado no capítulo anterior. Frequentemente nos surpreendíamos numa espécie de enlouquecimento coletivo, lançando-nos em brincadeiras que surgiam de ideias sem prescrições, sem sentido, sem, sem... Intensidades novas e estranhas que não com pouco espanto – porque imprevisíveis –, nos faziam presenciar a desautomatização de gestos e o descolamento de identidades há tempos rigidamente consolidadas.

Utilizando um tecido, cada participante inventa um movimento e mostra a todo o grupo para que os outros possam imitá-lo. Mais do que ampliar um suposto repertório de passos para uma dança inexistente, o que ali se instaura é um ambiente de experimentação envolto por um suportar, sustentar e desejar a alteridade de ver o seu corpo mover-se no corpo do outro. Há uma ousadia na disponibilidade dos participantes para as propostas que não nos furtamos a sugerir. As atividades são tomadas simplesmente na dimensão da sua presença, sem qualquer enobrecimento ou descrédito prévio, o que permite uma imersão no acontecimento daquele instante...

Não é difícil criar paralelos entre experiências como essas, engendradas em situações enunciadas como da clínica, e proposições de alguns artistas; como o *Túnel* (1973) e *Corpo Coletivo* (1986) de Lygia Clark⁵⁰ ou *18 Happenings in 6 Parts* ou *Atividades* de Allan Kaprow⁵¹. Mas em que medida essas experiências se aproximam? São empréstimos da arte feitos à clínica? Empréstimos da clínica feitos à arte? Resolver a questão desse ponto de vista não interessa a esta pesquisa, uma vez que ele leva instantaneamente a categorias paradigmáticas.

Falar de Lygia Clark nesse ponto em que tal questão se apresenta, não é casual. Suely Rolnik (1996), no texto *Lygia Clark e o híbrido arte/clínica* abandona seus posicionamentos antigos de viés psicanalítico sobre o trabalho da artista – nos quais a colocava não mais como artista, mas como terapeuta – para defender a ideia de que o que Lygia havia conquistado era uma *posição fronteira*, sem delimitações claras, que desafiou e ainda desafia críticos e interessados em pensar a arte. Nas palavras de Lygia (apud ROLNIK, 1996, p.46): “é um trabalho de fronteira porque não é psicanálise, não é arte. Então eu fico na fronteira, completamente sozinha”.

⁵⁰ cf. <<http://www.lygiac Clark.org.br>>

⁵¹ Artista americano (1927-2006) que teve seus trabalhos expostos na 30ª Bienal de São Paulo – *A Iminência das Poéticas*. “Nos anos 1950, Allan Kaprow criou uma série de ações aparentemente aleatórias, mas cuidadosamente coreografadas, intitulada *18 Happenings in 6 Parts* e inaugurou um processo que o conduziria à produção de experiências que desafiavam a postura do expectador diante da obra de arte. Seus happenings incorporavam a intervenção do público, tornando difusa a separação entre artista e espectador. Kaprow gradualmente alterou sua prática para o que ele denominou *Atividades*: realizadas por uma ou mais pessoas e possivelmente incorporadas aos hábitos do dia a dia” (BRASIL, 2012, p.47).

Acrescente-se a esta afirmação que, ao mesmo tempo em que seu trabalho não é psicanálise nem arte, ele também é as duas coisas, simultaneamente. Talvez, a maior força do trabalho de Lygia tenha sido, de fato, conquistar a fronteira. Desse lugar incerto, difícil mesmo de permanecer (ainda mais sem companhia, como foi sua experiência), suas proposições perturbam tanto o campo da Arte, como disciplina autônoma que confina o ato criador, como o campo da Clínica, como detentora do saber sobre a vida saudável.

Na Plataforma Arte foi comentado que quando o trabalho de um artista inicialmente incompreendido é reconhecido pelo Sistema da Arte, instala-se um difícil paradoxo. De um lado, é como se uma fenda fosse aberta. Por deter alguma autoridade e se situar numa esfera de compartilhamento, a Arte, como campo ou instituição, permite evidenciar e difundir perturbações para além de uma circunstância pontual. O campo cultural, com sua configuração perturbada, se vê obrigado a rever seus parâmetros, estabelecendo novas conexões que o fazem mudar de natureza. Nesse processo, todavia, também há linhas que tendem para uma cristalização – que tem origens, inclusive, no próprio lugar de poder que o Sistema da Arte ocupa. Aí, as efervescências se acomodam e passam a integrar o mapa de medidas disponíveis para serem reproduzidas a torto e a direito.

É da articulação fronteira entre os campos que se pode tirar-lhes sua melhor potência. Brigar por especialidades só reforça o surgimento de ações autoritárias sobre a vida – que em sua origem não é esquartejada e não tem um dono transcendental.

Jogando com as palavras, pode-se dizer que o “curar” da arte (seja do curador propriamente, seja do artista como curador de sua obra) e o “curar” da clínica, coincidem. Ambos podem ser remetidos à ideia de “curar o queijo” – processo que requer uma duração, na qual se perde peso e se ganha em qualidade. Em todas essas ações, como práticas ético-estético-políticas, cabe investir no rigor minucioso de se retirar excessos que enfraquecem a arte, os gestos, as circulações, os espaços... para fortalecer potencialidades da vida (informação verbal)⁵². Excessos de “eu”, excessos de ornamentos, excessos de restrições políticas, excessos da conjunção de formas e materiais, etc. Isso não equivale às práticas de modelagem do corpo, da sensibilidade

⁵² Anotações do seminário “Implicações entre Arte e Psicanálise”, com o palestrante Prof. Dr. João Frayze-Pereira, realizado no dia 21/06/13 pelo Laboratório de Estudos e Pesquisa Arte, Corpo e Terapia Ocupacional – FMUSP.

e da subjetividade que se costuma ver nas práticas artísticas e terapêuticas. Diminuir o peso, aqui, aproxima-se à ideia de abrir mão, em algum grau, dos mapas desatualizados de que já dispomos e que, no entanto, insistimos em segurar. Significa vir com menos bagagem para experimentar – como fez Valcárcel Medina.

Retomando aquela discussão em torno nas práticas artísticas que intentam construir lugares onde a experimentação caminha em direção oposta às formas de submissão; sem qualquer intenção de dar a questão por resolvida (isso encerraria sua força discordante), o que se poderia pensar é que a condição de possibilidade dessas práticas (clínicas ou artísticas) não recaírem à simples crítica social adocicada, estaria em sua capacidade de permanecer na **fronteira**, tal qual Lygia Clark fez. Alcance que demanda uma prática fina de *articulação das diferenças* para encontrar a opacidade, a irredutibilidade do não conceitual, o escuro das luzes, o silêncio... que se opera no encontro *entre* os dois campos: arte e vida.

Entre formas e gestos, uma superfície de explorações, identificações e descobertas transborda os limites do mensurável ou previsível. Situações que ecoam por dias, repetindo-se a cada encontro, subitamente são desviadas pela irrupção de linhas que nos levam a lugares inesperados. Pequenos sinais que vão surgindo, quase imperceptíveis, de que algo se bagunçou, saiu do lugar, deslocou, virou borboleta... A despeito da sutileza dos gestos, a força que eles tem em uma vida – principalmente naquelas com cotidiano de circulação e variação restrita – não é de se desconsiderar.

Um certo alguém, muito envergonhado e meticuloso em relação aos seus gestos, raramente participa de atividades nas quais não fica camuflado dentro do coletivo. Quer ser invisível. Se mencionamos seu nome, agita-se, gagueja, enrubesce. Nesse dia, contudo, talvez movido por uma contaminação do grupo, vai ao meio da roda. Sem deixar de avermelhar-se, dá passinhos laterais descomplicados e sacode o tecido. Os outros o acompanham. Aquele senhorzinho miúdo, em relação ao qual costumamos ter certa dificuldade para entender o que fala ou, na mesma via, saber qual a relação que ele estabelece com o acontecimento grupal, em geral fica mais alheio às propostas. Produz um cantinho confortável para deitar-se, esconde objetos encardidos dentro de sua blusa e examina demoradamente o colchonete. Nesse mesmo momento, em meio à sonoridade das risadas e comentários sobre os movimentos inventados, dirige-se discretamente para o centro da sala, olha ao redor e faz um sinal de jóia para o grupo. Silêncio. Ele retira de sua blusa a caneca na

qual guarda recortes de peculiaridade – panos, fios e outros petrechos que encontra pelo chão. Todos observam atentamente. “Ele vai fazer uma mágica” – alguém supõe. A sensação é, realmente, de que algo surpreendente sobrevirá. Lentamente, ele acomoda seus objetos de significância muito própria ao lado, estende seu tecido no chão e ajoelha-se. Os outros se entreolham e, aos poucos, imitam-no. Quando todos estão na mesma posição, o senhorzinho sorri e deita-se, encolhido, fechando os olhos. Os participantes, um a um, se acomodam num espacinho de chão. Corpos se tocam e formam uma nova escultura. Aquilo que parecia encasulado num estado de mortificação, subitamente e sem nenhuma magnificência instaura-se num estado de arte. Um movimento de vida contamina seu entorno.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Entre as coisas não designa uma correlação localizável que vai de uma para outra e reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma e outra, riacho sem início nem fim, que rói suas margens e adquire velocidade no meio (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.37).

NO TRILHO DO TREM

deserta-se a plataforma-estação

Falou-se ao longo desta dissertação sobre o problema das ideosferas e de histórias absolutas, ressaltando a importância da análise crítica sobre o contexto e o ponto de vista a partir do qual teorias universais são construídas e difundidas. Estas são formadas a partir de discursos hegemônicos ou de dispositivos – nos termos de Agamben⁵³ – que entravam a escritura de outras histórias, fundamentais para a desobrigação da vida de seus aprisionamentos. O argentino Walter Mignolo⁵⁴ (1998) faz valiosas contribuições a esse tema ao desenvolver um estudo que parte da relação entre a localização geográfica e a subalternização dos conhecimentos.

Para ele, a subalternidade é um efeito das relações de poder que se dá através de uma variedade de meios, nos quais não se pode desconsiderar as expansões imperiais e coloniais como fatores determinantes na construção de fortalezas do conhecimento cujas reminiscências perduram até os dias de hoje. Só se pode dominar o outro, tornando-o inferior. E foi especialmente a partir dos anos 1500, com as grandes navegações e a proliferação de contatos entre diferentes povos, que teve início a edificação de uma noção de diferença que toma como parâmetro ideal e prevalente a cultura europeia e, posteriormente, também a norte-americana. O outro, estrangeiro do ponto de vista das civilizações ocidentalizantes, é visto como ser inferior, bárbaro, incivilizado (ibid.).

As relações de dominação não precisam ser traduzidas exclusivamente do ponto de vista de povos distintos, embora com as expansões geográficas ocidentais esse fenômeno tenha ganhado proporções em escala mundial – o que fortalece ainda mais a adesão generalizada a discursos totalitários. Foucault (2010b) já havia falado, em seu curso no Collège de France (1974-1975), sobre as diferentes formas de colonização da vida – de poder sobre a vida – que se dão a partir da emergência, na

⁵³ “...chamarei literalmente de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes. Não somente, portanto, as prisões, os manicômios, o Panóptico, as escolas, a confissão, as fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas, etc., cuja conexão com o poder é num certo sentido evidente, mas também a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares e – por que não – a própria linguagem, que talvez é o mais antigo dos dispositivos...” (AGAMBEN, 2009, p.40-41).

⁵⁴ Professor da Universidade de Duke (EUA), onde coordena os programas de Literatura latino-americana e Antropologia Cultural.

sociedade moderna, de técnicas de normalização, operadas pelas disciplinas e/ou pela biopolítica da população. Em ambos os casos, a diferença, formulada sempre a partir de procedimentos de homogeneização, é tomada como sinal de ameaça ou inferioridade.

Avançando em suas reflexões, Mignolo (2010) diz que a principal luta em pauta no século XXI já não é mais aquela evidente disputa por terras concretas (embora estas ainda se façam presentes). Trata-se agora da disputa pelo controle do conhecimento.

A dominação de um povo ou de qualquer gente não se dá unicamente por uma ocupação territorial geográfica ou por sua exterminação, mas pela ocupação de territórios de existência. Expropria-se o outro de tudo o que lhe é próprio – seus conhecimentos, sua religião, sua língua, seus costumes, sua cultura, sua arte, sua relação com o corpo, sua vida. O conhecimento e a cultura produzidos localmente, ou as produções do louco, do deficiente e do marginal – como estrangeiros dentro de uma “civilização de normais” – só despertam interesse como objetos exóticos de estudo, e não pela validação de um saber comum, que diz respeito a todos.

Para Mignolo (ibid.), entrando nessa disputa sem questionar o lugar de onde o conhecimento ao qual se tem maior acesso é produzido, perde-se sempre. Seria então preciso falar do lugar de um corpo encarnado, ancorado em seu território de enunciação, apropriado de sua experiência, consciente de sua história. Tomar consciência envolve lutar contra si mesmo, contra seus próprios territórios colonizados. Esse importante procedimento, porém, corre o risco de reincidir na infundável dualidade colonizador-colonizado, onde a luta, identitária, permanece sendo aquela pela ocupação do trono, pela tomada do poder, mesmo que disfarçadamente.

Como disse Agamben (2009, p.38), “...os dispositivos devem sempre implicar um processo de subjetivação, isto é, devem produzir seu sujeito”. Já foi dito que o que fizeram os dispositivos das grandes colonizações ocidentais – sejam elas geográficas, histórias, culturais, educacionais, estéticas, etc. – foi produzir uma subjetividade dócil, protagonista no próprio processo de assujeitamento. Contudo, acrescentando uma camada nesse enunciado, o que se observa atualmente é que a proliferação de dispositivos tem cada vez produzido menos um sujeito e mais algo que Agamben (2009, p.50) nomeou “processos de dessubjetivação”, onde o que se constitui é uma *singularidade qualquer* – “elemento inapreensível, que parece fugir

de sua apreensão quanto mais docilmente a esta se submete”. Ao mesmo tempo em que se coloca como o grau mais elevado de desconexão da existência, numa iminência de destruição, esse fenômeno desvela o ponto de fuga de onde a vida pode escapar à sua dominação. Na sociedade de controle, tudo o que tem um interior se esfacela. No extremo dessa impessoalidade, em um completo desmanchamento de si, não há fundamentos; e é surpreendentemente desse lugar que linhas mais leves podem ser eventualmente traçadas. Trata-se de descobrir, “sob as aparentes pessoas a potência de um impessoal, que de modo algum é uma generalidade, mas uma singularidade no mais alto grau” (DELEUZE, 1997, p.13).

Eu penso que tão interessantes como os processos de subjetivação são os processos de dessubjetivação. Se nós aplicamos também aqui a transformação das dicotomias em bipolaridades, poderemos dizer que o sujeito apresenta-se como um campo de forças percorrido por duas tensões que se opõem: uma que vai até a subjetivação e outra que procede em direção oposta. O sujeito não é outra coisa que o resto, a não-consciência desses dois processos. Está claro que serão as considerações estratégicas aquelas que decidirão, a cada momento, sobre qual pólo fazer a alavanca para desativar as relações de poder, de que modo fazer jogar a dessubjetivação contra a subjetivação e vice-versa. Letal é, por outro lado, toda política das identidades, ainda que se trate da identidade do contestatário e a do dissidente (AGAMBEN, 2006, p.135).

É justamente nesse ponto que a fronteira, ao acolher paradoxos e ambiguidades, se coloca como espaço possível para suscitar momentos de vida distantes das oposições paradigmáticas e identitárias que a enfraquecem. Para tratar desse tema, a esta altura em que a pesquisa-viagem parte para outros desdobramentos, pode-se fazer um último recolhimento das diversas vozes que acompanharam esta escrita, num encontro talvez apressado de onde, no entanto, já se pode tomar outras direções – sem saber o certo que isso significa.

Barthes (2003a), em sua obstinada busca pelo Neutro (como esquivo a todo paradigma, dualidade ou conflito), fala da fronteira entre reinos vizinhos como espaços de evitamento mútuo que em geral eram “terras desertas, de ninguém,

frequentadas apenas por vagabundos e exilados” (BATESON apud BARTHES, 2003a, p.264). A ideologia ocidental rapidamente classifica o evitamento, a esquivas, assim como a contradição das escolhas, como atitudes vagabundas, pueris e ineptas, no mínimo. Para ele, no entanto, essa seria uma chave possível para se enfrentar certos conflitos atuais: “conflitos menores, marginais, visivelmente assumidos, desencadeados não para ‘ganhar’, ‘fazer triunfar’, mas para ‘manifestar’” (BARTHES, 2003a, p.265). Ainda em suas palavras, manifestar ou mostrar não é o mesmo que definir ou explicar. Aqueles, seriam próximos da prática de um discurso sem resultados, que apenas desfia as Nuances – as diferenças – num olhar rasante não destituído de zelo. Rasante, pois não privilegia o conjunto em detrimento do detalhe ou vice-versa: capta-os simultaneamente, por procedimentos de justaposição; o que intensifica sua afeição àquilo que ocorre na superfície – platô ou plataforma onde deslizam intensidades sem direção final.

A essas “terras de ninguém” Walter Mignolo dá especial atenção. Aquilo que ele chama de *epistemologia fronteira* – em sua característica de espaço impuro frente às ideosferas que reivindicam a unidade de idioma, a pureza das raças, da razão e do discurso – surge como algo que vai além da aceitação, tolerância e fetichização do diferente, ou como simples coleta de dados para contar o que passou. Trata-se da afirmação da força daqueles conhecimentos que “operam ENTRE os legados metropolitanos do colonialismo (desenhos globais) e os legados das zonas colonializadas (histórias locais)” (MIGNOLO, 1998, p.12, grifo do autor). Conhecimentos disformes, exilados, vagabundos e, no entanto, ardentes e vitais, pois levam a diferença até a indiferença, mas não deixam “a indiferença entregue à sua igualdade definitiva” (BARTHES, 2003a, p.178).

Estar **entre** é corromper os paradigmas, mas isso não é o mesmo que formar uma nova unidade mediana ou intermediária. O entre é o heteróclito, a oscilação, o furta-cor, “o irregular, o imprevisível, o ora um ora outro em desordem” (BARTHES, 2003a, p. 269). O entre é a fronteira, e a fronteira é o lugar do dissenso, do paradoxo, do devir, do acontecimento. Espaço minucioso de “sofisticação da diferença” (TIRAVANIJA, 2013). Nela, pode-se (sem culpa!) afirmar dois ou mais sentidos ao mesmo tempo. Ela é o campo da ciência *anexata*, que requer a invenção de novas epistemologias, novas máquinas de ver e sentir, através das quais não é mais possível agrupar séries de acontecimentos em qualquer tipo de categoria

generalizável, pois tudo o que se vê são singularidades quaisquer; incomparáveis, inclassificáveis⁵⁵. A fronteira é o lugar da ética.

Nas palavras de Deleuze,

Se compararmos os acontecimentos a um vapor dos prados, este vapor se eleva precisamente na fronteira, na dobradiça das coisas e das proposições. Tanto que a dualidade se reflete dos dois lados, em cada um dos dois termos [...] E impenetrabilidade quer dizer também a fronteira entre os dois – e quer dizer que aquele que está sentado sobre a fronteira, exatamente como Humpty Dumpty, está sentado sobre o seu muro estreito, dispõe dos dois, senhor impenetrável da articulação de sua diferença (“eu posso, entretanto, me servir de todas ao meu bel-prazer”) (DELEUZE, 2011, p.26-27).

Pensar a fronteira entre arte e vida, então, não implica misturá-las, igualá-las e tampouco entendê-las como duas instâncias separadas – por mais paradoxal que isso possa parecer. Sim, a arte é vida; e sim, existe um Sistema da Arte que define o que é ou não é reconhecido como arte – o que em algum grau coloca-a distante da vida. Mas o pensamento contemporâneo da arte que aqui delineamos situa-se no campo da epistemologia fronteira, que reconhece suas direções dissonantes e retira precisamente dessa condição a sua força – que é a de suscitar acontecimentos. Ao invés de se comprometer quase que matrimonialmente com uma ou outra exigência, o golpe seria da ordem da conjugação, do ora um ora outro, ou os dois ao mesmo tempo. As considerações estratégicas são “aquelas que decidirão, a cada momento, sobre qual pólo fazer a alavanca para desativar as relações de poder” (AGAMBEN, 2006, p. 135). O que se afirmaria, sempre, é a vida em sua potência de criação – seja no campo da arte, seja na prática clínica, seja na vida cotidiana.

Em todo acontecimento existe realmente o momento presente da efetuação, aquele em que o acontecimento se encarna em um estado de coisas, um indivíduo, uma pessoa, aquele que

⁵⁵ “...o Neutro ficaria nesta nuance (cambiância): denegação do único, mas reconhecimento do incomparável: o único choca porque implica precisamente uma comparação, um esmagamento sob a quantidade, a singularidade, porventura a originalidade, ou seja, valores competitivos, agonísticos ≠ Incomparável = diferença, diaforalógica” (BARTHES, 2003a, p.171).

designamos dizendo: eis aí, o momento chegou; e o futuro e o passado do acontecimento não se julgam senão em função deste presente definitivo, do ponto de vista daquele que o encarna. Mas há, de outro lado, o futuro e o passado do acontecimento tomado em si mesmo, que esquiva todo presente, porque ele é livre das limitações de um estado de coisas, sendo impessoal e pré-individual, neutro, nem geral, nem particular [...] (DELEUZE, 2011, p.154).

O acontecimento, como habitante da fronteira, permanece incapturável, inapreensível, perturbador. Da profusão de forças em direções divergentes – sejam aquelas que reforçam a imagem de um interior estável, sejam aquelas que levam a uma dissolução que beira o aniquilamento – o acontecimento é aquilo que permanece no fora; exilado, expatriado, estrangeiro a qualquer elemento estabelecido, escorregadio a qualquer reconhecimento ou capitalização imediata. O acontecimento é uma irredutibilidade do não-conceitual.

Mas aquilo que me vem de uma língua estrangeira (muito estranha) vem entretanto, “tocar-me, me concerne, me encanta (e no entanto não posso verificar, nem mesmo de longe, sua tradução)” (BARTHES, 2005a, p.51). Um visitante de outro país que deseja se aproximar, um trabalho de arte, uma sensação indecifrável, um baile esquisito, um casal que vai à beira da estrada, um ventilador que gira, a água que cai do olho, um rapaz que se para com o tempo que para, um catador que se depara com sua carreta no museu, olhares que se cruzam e se veem existindo, uma moça de amizades com o invisível, um encontro que acontece pela ausência, um alguém que come pilhas, que inventa uma língua, que tece linhas do tamanho que se fica junto, temporariamente, em comunidade.

Fazer comunidade é fazer uma partilha sem objeto. Partilha do sensível, partilha da vida em comum; o que só é concebível quando se está no espaço da fronteira, com o espírito livre de assuntos e vontades. Constroem-se contatos episódicos, em algum aspecto precários. Esvazia-se a presença sem se dar conta. Comparece-se a um encontro ao qual se pode simplesmente faltar; ou simplesmente falta-se a um encontro que, no entanto, não deixa de acontecer, pois entende-se que a distância pode ser próxima e a proximidade pode ser distante. Nessa comunidade, a política é a da amizade, que, em sua condição imprevisível e ingovernável, permite

apenas com-sentir, sentir junto, viver junto, passageiramente (AGAMBEN, 2009; PELBART, 2003; RANCIÈRE, 2005, passim).

Em contrapartida às imposições de agrupamento e às fantasias idealistas de comunhão

[...] está isso que já mal ousaremos chamar de comunidade, pois não é uma comunidade de iguais, e que seria antes uma ausência de comunidade, no sentido de que é uma ausência de reciprocidade, de fusão, de unidade, de comunhão, de posse. Essa comunidade negativa, como a chamou Georges Bataille, comunidade dos que não têm comunidade, assume a impossibilidade de sua própria coincidência consigo mesma. Pois ela é fundada, como diria ele, sobre o absoluto da separação que tem necessidade de afirmar-se para se romper até tornar-se relação, relação paradoxal, insensata (PELBART, 2003, p.34).

Agamben chama de “a comunidade que vem” não aquilo que seria um projeto futuro, mas aquele índice inapreensível de não-vivido (AGAMBEN, 2009) de onde se poderia traçar linhas para fortalecer a vida em sua potência de criação – de si e de uma comunidade por vir, pois inventar um espaço-tempo singular é também inventar uma subjetividade coletiva.

Encantos-acontecimentos sem nada na língua que possa traduzi-los, que, dessa condição estrangeira, perturbam os que tem muitas certezas, e eventualmente abrem fendas que permitem a entrada de novas correntes de ar. Dar chance para novas aberturas é uma maneira de pensar as relações de poder – arte sutil (AGAMBEN, 2012, p.18), que requer hesitação, atraso, silêncio, delicadeza. Afinidades com a poesia; simpatia pelo vulto de um sentido que escapa. Este seria um ponto em comum entre as práticas clínicas e artísticas que aqui se buscou estudar. Nada de apropriações para aplicações prescritivas. É a procura por encontros horizontais que consigam sair temporariamente das regras do jogo. Indisciplinas que escapam ao controle civilizador e sustentam-se em sua potência política e fabuladora de inventar uma nova comunidade. Trata-se menos da fidelidade à uma ideia, e mais da “persistência de uma prática” (BARTHES, 2003a, p.335).

Primeiramente, em que sentido o enunciado é sempre coletivo, mesmo quando parece emitido por uma singularidade solitária como a do artista? É que o enunciado jamais remete a um sujeito. Ele não remete também a um, isto é, a dois sujeitos dos quais um agiria como causa ou sujeito de enunciação e o outro como função ou sujeito de enunciado. Não há um sujeito que emite o enunciado, nem um sujeito do qual o enunciado seria emitido (DELEUZE, GUATTARI, 1977, p.121).

Pensar com essas lentes fronteiriças, descoloniais, é pensar uma opção política global (MIGNOLO, 1998), que diz respeito às relações entre povos, à economia, à arte, aos museus, à clínica e assim por diante. Significa dar-se conta que ao se promover a descolonização das vidas expropriadas, o que se conquista é a liberação da vida como um todo, através da invenção de espaços comuns, mesmo que episódicos, de outras convivialidades. Para sustentar-se nesse lugar, ou para dizer daquilo que acontece nesses encontros passageiros faz-se necessário deformar e reinventar constantemente os acontecimentos para não aprisioná-los a nenhuma verdade histórica ou altar sagrado – o que significaria condená-lo ao seu pior destino, de onde encerra-se a possibilidade de invenção de outros possíveis.

Cerca de quarenta anos após sua vinda ao Brasil, acontece novamente no Museu de Arte Contemporânea da USP a recriação da exposição do artista Isidoro Valcárcel Medina “A Cidade e o Estrangeiro – Isidoro Valcárcel Medina”⁵⁶. Sabendo da impossibilidade de se reproduzir ou desvendar aquilo que ocorrera anos antes, ou ainda, desejando conscientemente distanciar-se dessa tentativa ineficaz, a proposta curatorial da exposição foi a de avançar na inteligibilidade da obra lidando com os vestígios do que se passou. Juntamente com essa exposição, o museu recebeu a última parada de “18 Fotografias/18 Estórias”, um projeto itinerante dos grupos If I Can’t Dance I Don’t Want To Be Part of Your Revolution, de Amsterdã, e

⁵⁶ Exposição realizada no MAC USP – Cidade Universitária entre 29 de novembro de 2012 a 28 de julho de 2013, com curadoria de Cristina Freire em colaboração com o Grupo de Estudos em Arte Conceitual e Conceitualismos no Museu (GEACC). Cf. FREIRE, C. (org.). “*Não faço filosofia, senão vida*”: Isidoro Valcárcel Medina no MAC USP. São Paulo: MAC USP, 2012b, v.2, 160 p., <<http://www.mac.usp.br/mac/EXPOSI%C7OES/2012/valcarcel/index.htm>> e <<http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/music-and-live-performance/bmw-tate-live-isidoro-valcarcel-medina>>. Acesso em 17 jul. 2013.

Bulegoa z/b, de Bilbao. Desde de 2010 esses coletivos vinham pesquisando as performances de Isidoro dentro do programa “Performance in Residence”, que pesquisa performances do passado para pensar práticas artísticas atuais. Respondendo ao convite para participar do projeto, o artista propôs “Performance in Resistance” – dezoito fotografias que mostram ações por ele realizadas em diferentes cidades entre 1965 e 1993, muitas das quais nunca foram documentadas. A proposta é que em cada cidade pela qual o projeto passasse, três narradores contassem uma estória a partir de uma das dezoito fotografias, o que além de tensionar passado e presente, insere o documento no espaço da ficção, de onde se pode, menos do que representar o vivido, escavar novas linhas de experimentação.

“É preciso considerar a filosofia, a arte e a ciência como espécies de linhas melódicas estrangeiras umas às outras e que não cessam de interferir entre si” (DELEUZE, 1992, p.156). Nesses processos de interferências mútuas, a ficção ou a fabulação, como potências do falso e práticas menores, tem chances de produzir enunciados novos, sem pretensões apocalípticas ou teleológicas. A política de resistência, enquanto tal, deveria ela mesma minorar-se, abdicando de revoluções espetaculares, mas sustentando no espaço da fantasia (como tessitura da vida com o imaginário) o desejo suave e ao mesmo tempo ativo, agressivo (porque suave) por transformações. A política também se faz por sutilezas.

um devir não é imaginário, assim como uma viagem não é real. É o devir que faz, no mínimo trajeto ou mesmo de uma imobilidade no mesmo lugar, uma viagem; e é o trajeto que faz do imaginário um devir (DELEUZE, 1997, p.77).

E aqui termina esta viagem, temporariamente. Contato interrompido, linha cortada. Deserta-se a plataforma-estação.

PÓS-TEXTO

*Tudo o que foi, que é o brilho de um momento
Estranho sem dúvida como as metáforas dos sonhos
Oferece uma visão melhor do tempo
Pesem tantas figuras refractárias
Que por mais voltas que dê
A língua não consegue apanhar com as suas armadilhas,
Mas longe de permanecer à distância
Elas irradiam com força que chegue para que se exerça
Além das palavras a sua hegemonia soberana
Sobre o espírito que, graças a elas, vê mais claramente
Quando não se deixa extraviar pela frase
Com os seus belos acordes, o seu ritual enganador
Aos quais se opõe em tudo a comunhão silenciosa
Esse fogo profundo sem mediação impura.
Tomar forma é tão contrário à sua natureza
Que de nada serve obrigá-las pela violência,
Só em nós elas respiram livremente
Que estamos ali para protegê-las do lá fora
Se bem que destinados com elas a desaparecer
Seja custoso aos vivos o ter de calar-se
Como se, prisioneiros de uma antiga desconfiança,
Tivessem perdido a memória do coração,
Esquecido mesmo aquilo que se chama o esquecimento
De que cada um precisa para sobreviver.
Não, é qualquer coisa de outro modo obscura,
A ternura que faz embargar-se a voz
O dever da amizade vigilante.*

(Trecho de “Poemas de Samuel Wood” de Louis-René des Forêts, 2006)

ENTREMEAR, TECER, DESFIAR

sobre o processo de escrever e pesquisar

Aprender, conhecer, transitar com alguma companhia por livros, conceitos, ideias. Descobrir quanto pode o corpo, encantar-se, deixar algo de lado. A cada disciplina, um novo mundo, um novo cotidiano, novos encontros. Ajeita-se a hora do trabalho, muda-se a rotina do almoço, compra-se um novo caderno...

Para além do enunciado mais evidentemente posto àquele que decide ingressar em um Programa de Pós-Graduação – desenvolver uma pesquisa –, ter essa empreitada como um projeto na vida transborda sua conjectura inicial em todas as direções e coloca-nos diante da necessidade de reconhecer uma dimensão simultaneamente política e sensível da experiência de pesquisar.

O trajeto desenvolvido por aquele que pesquisa é mais imprevisível do que se pode imaginar. Desconhecido não por completo, mas de tal maneira que convoca-nos a entretecer configurações disponíveis – saberes, experiências – a uma superfície ainda por vir que é, tão logo, abandonada – o encontro-acontecimento que se opera dentro e fora da sala de aula, entre todos os atravessamentos que extrapolam o conteúdo enunciado da pesquisa: as trocas feitas com pessoas de diferentes nacionalidades e formações que por ali passam; a intensidade dos encontros com textos e pensadores; a insegurança diante do outro para o qual se escreve; a ambiência dos vários espaços frequentados; o enfrentamento de instâncias mais duras da academia; a vivência de uma greve na Universidade; o embate com a escrita... Entretecer: entremear, tecendo. Por no meio, misturar, fazer tecido e deixar desfiar.

A empolgação que se experimenta ao entrar em contato com uma infinidade de textos, obras e pensadores nos diferentes cursos é acompanhada da constatação não indolor da impossibilidade de dar conta de tudo. É preciso recortar, guardar algo na estante. No entanto, liberar-se da tarefa romântica de supostamente acumular todo conhecimento – sem deixar, por outro lado, de se contaminar pela alegria e excitação dos bons encontros – é também abrir espaço para o vazio; de onde algo de singular pode se pronunciar. Não está sobre o tapete um grande acontecimento, mas a chance de delinear um caminho sensível no exercício do próprio pensar que, porventura, possa também fazer variar o pensar de outrem.

Dentre tantas disciplinas oferecidas, algumas são escolhidas. Dentre tantas referências apresentadas, muitas encantam, algumas são utilizadas, outras apenas passam, podendo revir à memória em momentos imprevistos. Ou não.

Claro, é certamente viável – e por vezes o fazemos – realizar uma passagem reta pelo universo da pesquisa acadêmica; sem ater-se às texturas e dobras que o constituem e que, não sem um alto grau de dificuldade, obrigam-nos a inventar constantemente um novo corpo e novas formas para dar conta da intensidade que nos atravessa ao longo deste processo. Nesses casos, porém, aproxima-se apenas daquilo que é familiar. A abertura para a “corrente de ar saída do caos” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p.262) é mínima e tudo segue conforme o plano metodologicamente traçado. Aparentemente, os maiores deslocamentos que se vive são recortes no objeto da pesquisa, redefinição de objetivos, adequação do quadro teórico.

Antes que se pense o contrário, a intenção aqui não é brigar com um ou outro modo de exercer a prática de pesquisa. Também não se propõe a destruição do método e muito menos o estabelecimento de novas verdades ou protocolos. Trata-se, porém, de sugerir, imiscuindo-se ao pensamento de outros, que os atos de pesquisar e escrever envolvem – ou deveriam envolver – uma disponibilidade para deixar algo de si para trás. Diluir-se, em certo sentido. E isto, para além de uma circunstância individual, é condição ética para resistir às opressões praticadas contra o movimento da vida no interior da sociedade de controle.

Ao longo deste processo de pesquisa, não foram raros os momentos em que me perguntei por que seguia este caminho dentre tantos outros possíveis; se não estaria eu cá a martelar a mesma tecla, seduzida pelas belas ideias e palavras com as quais a academia nos brinda a todo momento, mas que não necessariamente nos deslocam de onde estamos. Quando me via totalmente tomada, tentando responder às exigências burocráticas (sistemas antipáticos, excesso de papéis, senhas, adequações, assinaturas de última hora) que a ética acadêmica impõe a fim de, contraditoriamente, permitir que uma pesquisa seja feita, ficava em dúvida se esta era, de fato, uma boa escolha. Que ética está se tentando construir neste funcionamento?

–Pronto. Está tudo aqui: três cópias impressas do projeto de pesquisa com as páginas devidamente numeradas, incluindo cronograma, orçamento detalhado, fonte patrocinadora e Termo de Consentimento Livre e

Esclarecido; meu currículo e o da minha orientadora completos, com nossos telefones e e-mails; a carta de anuência assinada pela gerente do serviço e pelo responsável pelas pesquisas na instituição; os formulários “Controle de Projetos” e “Termo de Compromisso do Pesquisador” assinados; o Anexo II do HC também assinado; a aprovação do Comitê de Ética do Departamento; e a Folha de Rosto SISNEP. As três cópias em CD só preciso anexar quando for levar à Secretaria, certo?

–É, só que na verdade agora mudou todo o procedimento. Você precisa fazer o cadastro na Plataforma Brasil. Mas guarde essa documentação, pois como o sistema não está funcionando direito, você vai precisar entregar tudo isso impresso de qualquer forma.

–Nossa... Sério? E como faço para me cadastrar na Plataforma Brasil?

–Tem que entrar no site. Me dá o seu e-mail que eu te mando o endereço. Enquanto isso, não esqueça de levar uma cópia de todos esses documentos para a Coordenadoria de Saúde da região em que você vai desenvolver sua pesquisa, pois antes de levar na Secretaria precisa da aprovação deles também.

–Mesmo já tendo a aprovação da gerente do serviço?

–Mesmo.

....

–Alô?

–Oi, bom dia! Meu nome é Renata, eu faço mestrado e gostaria de ter acesso às anotações que fiz nos prontuários quando trabalhei em um dos serviços desta coordenadoria para desenvolver minha pesquisa. Quais são os procedimentos que devo seguir para obter a autorização para este acesso?

–Espera aí que eu vou te transferir.

....

–Alô?

–Oi, bom dia! Meu nome é Renata, eu faço mestrado e gostaria de ter acesso às anotações que fiz nos prontuários quando trabalhei em um dos serviços

desta coordenadoria para desenvolver minha pesquisa. Quais são os procedimentos que devo seguir para obter a autorização para este acesso?

– Olha, a pessoa que é responsável por isso não está aqui hoje. Tenta ligar amanhã entre 10 e 12 horas e pede pra falar com a Valéria.

– Ah... Tá bom, obrigada.

....

– Oi, Valéria? Bom dia! Meu nome é Renata, eu faço mestrado e gostaria de ter acesso às anotações que fiz nos prontuários quando trabalhei em um dos serviços desta coordenadoria para desenvolver minha pesquisa. Você poderia me informar os procedimentos que devo seguir para obter a autorização para este acesso?

– Você já passou pela Supervisão Técnica da região?

– Não. Recebi a orientação no Comitê de Ética da Prefeitura que eu deveria entrar em contato diretamente com a Coordenadoria, pois só vou pesquisar um único serviço.

– É, mas aqui na região sul o procedimento é outro. Você precisa primeiro da autorização da gerente do serviço, depois da Supervisão Técnica de Saúde, depois aqui da Coordenadoria e só depois pode levar toda a documentação impressa e em três cópias de CD para a Prefeitura. E quando levar para a Prefeitura tem que estar também com o parecer aprovado da instituição de pesquisa à qual você está vinculada. E os CD's não podem estar em capa de plástico!

– Mesmo se eu só quiser ter acesso às anotações que eu mesma fiz nos prontuários? Não vou fazer nenhuma intervenção direta com os usuários.

– Mesmo assim. É o procedimento.

– Sim, sim... E eu posso enviar os documentos para a Supervisão Técnica e depois para vocês por e-mail?

– Para nós você tem que trazer pessoalmente. Para a Supervisão eu não sei. Vai ter que ligar lá.

....

–Oi. Eu vim entregar meu projeto para ser analisado pelo Comitê de Ética de vocês.

–Sim, deixa eu ver... Nossa, menina... Arte? Terapia Ocupacional?... Para que setor eu vou mandar esse projeto?!

–Ué... não sei. Acho que para a saúde mental, não? Quero colher dados em um CAPS.

–É, acho que sim. Tá bom. Quando a declaração estiver pronta a gente entra em contato.

–Ok, obrigada. Ah! Por favor, não esqueça de escrever que a autorização de vocês está condicionada à autorização final da Prefeitura. Eles exigem isso.

....

–Oi. Eu de novo... Demorei, mas finalmente consegui terminar de preencher todos os itens da Plataforma Brasil! Ó, está tudo aqui!

–Você escaneou e anexou todos os documentos no Sistema?

–Não, só o Termo de Consentimento e a Folha de Rosto assinada e carimbada! Você não me disse que precisava anexar tudo!

–Deixa eu te explicar o que acontece: o sistema agora é o que vale, então tem que estar tudo lá. Só que se acontece algum problema; por exemplo, se pega fogo aqui no prédio, a gente precisa ter esse pedaço impresso também, para comprovar que você de fato enviou a documentação.

–... Se pegar fogo a primeira coisa que queima é o papel, né... Bom, mas e agora, eu posso incluir esses outros documentos no meu cadastro?

–Não, vai ter que preencher um novo cadastro...

Sim, há muitos outros caminhos possíveis. Mas a Universidade, ao mesmo tempo em que limita – através da constante invenção de novos mecanismos de controle – a produção livre de conhecimento, paradoxalmente também se constitui como espaço potente para se fortalecer uma resistência interna a este mesmo funcionamento. É preciso ficar muito atento para não recair em uma postura infantil e ressentida diante de certos enfrentamentos necessários. Como uma excepcional pessoa e querida amiga me disse num momento de angústia: “no limite, o que não mata engorda”. Mas interessa pensar que a engorda aqui não é por um acúmulo de

gordura despótica. Trata-se do fortalecimento de um discurso de minoria (DELEUZE, 1992). A pele fica mais grossa, amadurece; e ao mesmo tempo torna-se mais porosa às sutilezas. Ou pelo menos seria este o intento.

Assim, nas brechas de uma luta exaustiva contra obsessividades e ideias fixas – numa evocação de vez insossa de Brás Cubas – frases que se pode permitir manchar o papel delinear-se vagarosamente. Por trás destas, que se tornaram visíveis, incontáveis outros pensamentos e criações mirabolantes ou execráveis mantêm-se na intimidade. Parte por vergonha, parte por medo de assumir o risco, parte por inabilidade, parte porque a fala simplesmente desfalece.

Não que na escrita algo deva ser escondido, numa esquiva possessiva e auto-referente. Mas há uma constatação, compartilhada por alguns, de que algo escapa até mesmo àquele que enuncia, algo de que não se pode falar e sobre o qual é *preciso poder* calar-se. Diz-se *preciso*, considerando as duas acepções da palavra: necessidade, precisão. A necessidade de poder calar-se incide sobre a percepção, como colocada por Barthes, de que

[...] a língua, como desempenho de toda linguagem, não é nem reacionária, nem progressista; ela é simplesmente: fascista; pois o fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer (BARTHES, 2007, p.13).

Forçar aquilo que é vivo, “*o brilho de um momento*”, a encaixar-se por completo em uma forma fixa configura-se facilmente como um ato de violência. O que não significa, porém, que se deva sacralizar o vivido como algo intocável. O “não poder dizer” que estamos, a partir das vozes de outros (“*secreta amizade através da qual se faz ouvir qualquer voz vinda de outro lugar...*” BLANCHOT, 2011, p.19) tentando esboçar, não tem a ver com proibição – seja ela religiosa, policial, disciplinar ou moral (embora essas interdições insistam em comparecer!). Trata-se de uma impossibilidade por si só, dado o inacabável da vida, “*Que por mais voltas que dê / A língua não consegue apanhar com as suas armadilhas*”. Ocorre que, paradoxalmente, a condição para não mais escrever – ou para trapacear o poder inerente à língua (BARTHES, 2007) – é a efetuação da própria escrita. Foi nesta difícil aporia que caminhou, cambaleante, esta pesquisa: escrever?

Convoca-se neste ponto a segunda acepção da palavra sobre a qual tratávamos: precisão. Precisão que caminha em uma linha tênue com a seriedade excessiva, que interrompe a experiência antes mesmo que ela possa acontecer. Estado de hesitação austera que se cristaliza em um não-começo, subordinado às regras de uma perfeição irreal. Habitualmente, tendemos a interpretar as palavras “precisão” e “rigor” como indicativos de dureza. Contudo, escapando a este risco concreto, a precisão também pode (no melhor dos casos) aproximar-se de algo como um “rigor alegre”, disposto a produzir nada além de deslizamentos por entre os acontecimentos, as sensações, as linguagens. Precisão para fazer fugir qualquer exatidão científica que pretenda se sobrepor à experiência.

No caso da escrita isso se traduziria, entre outras coisas, no difícil exercício de desapego em relação às exigências pré-codificadas da sintaxe e às próprias palavras. Abandonar a ideia de que elas possam dar conta da intensidade daquilo que é vivido mas, de toda forma, apostar, sem nenhuma garantia de êxito, em um traço interessante sutil que se pode produzir na tentativa de dizer. Variações efêmeras, desencaixes mínimos e desvios inesperados que ajudam a vida a perder-se um pouco de seu protocolo tão bem cerceado e esquecer o *script*.

Aquele traço sutil esvaece antes mesmo que possa ser terminado. As frases somem como n’O Livro que não pode Esperar⁵⁷. Trata-se de um livro de grande tiragem cujos escritos desaparecem dois meses após o mesmo ter sido aberto, pelo contato da tinta com a luz e o ar. Excetuando-se a decepção sentida ao ver a apologia e o viés mercadológico com que se trata tal invenção – que circunscreve de antemão a experiência ao lhe atribuir a função de estimular a população a dedicar-se mais à leitura, terminando-a mais depressa, e de, numa perspicaz jogada de marketing, forçar o público a conhecer os novos escritores latinos mais rapidamente (melhor seria sustentar o silêncio a que o livro se propõe) – encanta a força poética de um livro que tem suas palavras literalmente levadas pelo vento.

Mas já que não se pode efetivamente fazer sumir as palavras deste texto; como seria possível pensar em uma escrita grávida de vazio, que desaparece tão logo ela surge? Para que serve esta imagem? Neste percurso de pesquisa, ela serviu como um desejo. Máquina-motor menos que conquista exitosa. Desejo de *outrar-se*. Na

⁵⁷ Lançado pela editora argentina Eterna Cadencia. Não foi possível ter acesso às referências do documento. Divulgação disponível em <<http://br.noticias.yahoo.com/blogs/vi-na-internet/o-livro-que-nao-pode-esperar-tinta-das-210520058.html>> Acesso em 29 de julho de 2012.

sociedade contemporânea, está em jogo a afirmação da transitoriedade como contingência ética de habitar o mundo. Ao escrever, não se busca edificar nem eternizar nada, pois a força deste gesto está no instante em que ele acontece, e em sua eventual capacidade de produzir em seu entorno apenas deslocamentos; nenhuma fundação. Logo depois que se diz, aquilo já não é mais; as frases que mancham o papel, o fazem não por garantia de êxito em comunicar, mas pela necessidade de tentar dizer.

A convenção de que o pesquisador deve transmitir saberes e o anseio por reconhecimento que este trabalho por vezes engendra, comumente reforça relações áridas com o pensamento que, no pior dos casos, podem se difundir. Em outra direção, apostar na potência deste trabalho – em pequena ou larga escala, não importa – como ação ético-estético-política, viabiliza, através de pequenas dissidências em relação ao discurso dominante, a abertura para um campo de experimentação de si que se aproxima do acontecimento artístico. Sim, está em pauta a tentativa de convergir a prática de pesquisa a um certo tipo de experiência estética. Ao invés de tomar para si a tarefa de ser mais um detentor de valores eternos e geniais, tratar-se-ia de pesquisar para borrar e desencastelar certezas pessoais e/ou compartilhadas. Arte e pesquisa como práticas contemporâneas funcionariam então como exercícios de problematização, sem a urgência de obra ou originalidade.

Não que se deva fazer uso de linguagens artísticas ao longo de uma pesquisa como se elas garantissem uma experiência interessante. Na realidade, caberia dizer inclusive que elas não garantem sequer a instauração de um acontecimento artístico, descolado aqui de sua acepção tradicional. Na mesma linha, tampouco a pesquisa acadêmica detém o poder de revolucionar relações ou revelar a verdade sobre o mundo – em qualquer direção que seja. É necessário minorar o grau de poder que se costuma conferir a qualquer esfera da ação humana em relação a outras; ao mesmo tempo, atentar para sua inscrição e responsabilidade dentro de um complexo contexto social, favorece para que formas mais minoritárias e solidárias de habitar um mundo comum possam ser suscitadas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADES, Dawn. The Readymades and “Life on Credit”. In: _____. *Marcel Duchamp*. London: Thames and Hudson, 1999. p. 146-171.
- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *O Perigo da História Única*. 2009. Vídeo. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=42R6L6IO-sE&feature=youtu.be>>. Acesso em 26 jun. 2013.
- AGAMBEN, Giorgio. *A Comunidade que Vem [La Comunità che Viene]*. (trad. Antônio Guerrero). 1ªed. Lisboa: Editorial Presença, 1993.
- _____. Entrevista com Giorgio Agamben (Flavia Costa: entrevistadora). *Rev. Dep. Psicol. UFF*. vol.18 no.1, Niterói, Jan./Jun. 2006. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-80232006000100011>. Acesso em 20. jul. 2013.
- _____. *O que é o Contemporâneo? e outros ensaios*. (trad. Vinícius Nicastro Honesko). 2ªed. Chapecó: Argos, 2009, 92 p.
- _____. *Ninfas*. (trad. Renato Ambrosio). São Paulo: Hedra (Coleção Bienal), 2012, 78p.
- _____. *Profanações*. (trad. Selvino J. Assmann). São Paulo: Boitempo, 2007.
- _____. Sobre a Dificuldade de Ler. *Revista Cult*. São Paulo, n.180, ano 16, p.46-47, jun. 2013.
- ALVES, Rubem. *Cenas da Vida*. Campinas: Papyrus, 1997.
- AMARANTE, Paulo.; LIMA, Ricardo. (Coord.). *Loucos pela diversidade: da diversidade da loucura à identidade da cultura*. Relatório final. Rio de Janeiro: s.n., 2008. 105 p. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/site/wp-content/uploads/2009/06/loucos_diversidade_final.pdf>. Acesso em 08 set. 2011.
- AMARANTE, Paulo.; NOCAM, Fernanda (orgs). *Saúde Mental e Arte: práticas, saberes e debates*. São Paulo: Zagodoni, 2012. 224 p.
- BARROS, Manoel. *Poesia Completa – Manoel de Barros*. São Paulo: Leya, 2010. 493p.
- BARTHES, Roland. *Aula: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França*, pronunciada em 7 de janeiro de 1977. (trad. Leyla Perrone-Moisés). 14ªed. São Paulo: Cultrix, 2007.
- _____. *O Neutro: anotações de aulas e seminários ministrados no Collège de France, 1977-1978*. (trad. Ivone Castilho Benedetti). São Paulo: Martins Fontes, 2003a.
- _____. *A Preparação do Romance I – da vida à obra*. Notas de cursos e seminários do Collège de France, 1978-1979. (trad. Leyla Perrone-Moisés). São Paulo: Martins Fontes, 2005a, 258 p.
- _____. *A Preparação do Romance II – a obra como vontade*. Notas de cursos e seminários do Collège de France, 1979-1980. (trad. Leyla Perrone-Moisés). São Paulo: Martins Fontes, 2005b, 475 p.

- _____. *Como Viver Junto: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos – cursos e seminários no Collège de France, 1976-1977*. (trad. Leyla Perrone-Moisés). São Paulo: Martins Fontes, 2003b. 364p.
- _____. *O Prazer do Texto*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- BAUDELAIRE, Charles. *O Pintor da Vida Moderna*. Concepção e organização Jérôme Dufilho e Tomaz Tadeu. (trad. Tomaz Tadeu). Belo Horizonte: Autêntica, 2010. (Coleção Mimo; 7).
- BENEVIDES, Regina.; PASSOS, Eduardo. Humanização na saúde: um novo modismo? *Interface comun. saúde educ*, v.9, n.17, p. 389-397, mar/ago 2005.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: Um Lírico no Auge do Capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras Escolhidas vol.3).
- _____. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. (trad. Sérgio Paulo Rouanet) 7ªed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras Escolhidas vol.1).
- _____. A Obra de Arte na época de sua reprodutibilidade técnica, 1936. In: LIMA, L.C. *Teoria da Cultura de Massa*. São Paulo: Paz e Terra, 7ª. Ed, 2005.
- _____. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imprensa oficial do estado de São Paulo, 2009.
- BERARDI, Franco. *A sensibilidade é hoje o campo de batalha político*. Disponível em <<http://bocadomangue.wordpress.com/2011/01/30/%E2%80%9Ca-sensibilidade-e-hoje-o-campo-de-batalha-politico%E2%80%9D/>>. Acesso em 10 jun. 2013.
- BERGSON, Henri. *Memória e Vida*. Textos escolhidos por Gilles Deleuze – mestre de conferências na Universidade de Paris VIII. (trad. Claudia Berliner). São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BLANCHOT, Maurice. *O Livro por Vir*. (trad. Leyla Perrone-Moisés). São Paulo: Martins Fontes, 2005. 385p.
- _____. *Uma voz vinda de outro lugar*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, 160 p.
- BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. *Rev. Bras. Educação*, n.19, p.20-8, jan/fev/mar/abr 2002.
- BOURDIEU, Pierre. The Historical Genesis of a Pure Aesthetic. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Philadelphia., v. 46, p. 201-210, 1987. Special Issue.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. (trad. Denise Bottmann). São Paulo: Martins Fontes, 2009a, 151p.
- _____. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo, Martins Fontes, 2009b.
- BRASIL. Fundação Bienal. *27ª. Bienal de São Paulo: Como Viver Junto: Guia* [editores Lisette Lagnado e Adriano Pedrosa]. São Paulo: Fundação Bienal, 2006.

- BRASIL. Fundação Bienal. *30ª Bienal de São Paulo – A Iminência das Poéticas: Guia*. [ORAMAS, et. al. (orgs.)]. São Paulo: Fundação Bienal, 2012.
- BRASIL. Ministério da Cultura. *Gilberto Gil, Sobre O Programa Nacional Cultura, Educação e Cidadania - Cultura Viva*, durante encontro com artistas em Berlim. Disponível em <<http://www.cultura.gov.br/site/2004/09/02/ministro-da-cultura-gilberto-gil-sobre-o-programa-nacional-cultura-edu-cacao-e-cidadania-cultura-viva-durante-encontro-com-artistas-em-berlim/>>. Acesso em 15 fev. 2011.
- BRASIL. Ministério da Saúde. Secretaria de Atenção à Saúde. Departamento de Ações Programáticas Estratégicas. *Saúde Mental no SUS: os Centros de Atenção Psicossocial*. (Série F: comunicação e educação em saúde). Brasília, DF, 2004.
- BRASIL. Ministério da Saúde. Secretaria Executiva. Núcleo Técnico da Política Nacional de Humanização. *HumanizaSUS: Política Nacional de Humanização*. Brasília: 2004b. Disponível em: <http://bvsmis.saude.gov.br/bvs/publicacoes/humanizasus_2004.pdf>. Acesso em: 08 mar. 2009.
- BRASIL. Ministério da Cultura. *Plano Nacional de Cultura*. Brasília: Ministério da Cultura, 2005.
- BRITO, Ronaldo. O Moderno e o Contemporâneo (o novo e o outro novo). In: LIMA, Sueli de (org.). *Experiência Crítica – textos selecionados: Ronaldo Brito*. São Paulo: Cosac Naify, 2005, 384p.
- BRUNELLO, Maria Inês Brito; CASTRO, Eliane Dias; LIMA, Elizabeth Araújo. Atividades Humanas e Terapia Ocupacional. In: BERTOLOCCHI, C. & PRADO, M.M.C. *Terapia Ocupacional no Brasil: fundamentos e perspectivas*. São Paulo: Plexus, 2001.
- BRUSCKY, Paulo. Arte Correio e a grande rede: hoje, a arte é este comunicado. In: FERREIRA, Gloria (org.). *Escritos de Artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009. p. 374-379.
- BUELAU, Renata Monteiro; INFORSATO, Erika Alvarez; LIMA, Elizabeth M. F. Araújo. Exercícios de sonhar junto: criatividade e experiências estéticas no acompanhamento de uma criança. *Rev. Ter. Ocup. Univ. São Paulo* [online]. 2009, vol.20, n.3, pp. 164-170. Disponível em <http://www.revistasusp.sibi.usp.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1415-91042009000300005&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em 05 abr. 2013.
- BÜRGER, P. *Teoria da Vanguarda*. (trad. José Pedro Antunes). São Paulo: Cosac Naify, 2008 [1974], 272p.
- CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

- CASTRO, Eliane Dias. Arte, Corpo e Terapia Ocupacional: aproximações, intersecções e desdobramentos. *Rev. de Terapia Ocupacional da USP*, v.11, n.1, pp.7-12, 2000.
- _____. *Atividades Artísticas e Terapia Ocupacional – construção de linguagens e inclusão social*. (tese) Comunicações e Artes da ECA-USP, São Paulo, 2001.
- _____. Habitando campos da Arte e da Terapia Ocupacional: percursos teóricos e reflexões. *Revista de Terapia Ocupacional da USP*, v.13, n.1, p.1-8, jan/abr, 2002.
- _____. Inscricões da relação terapeuta-paciente no campo da terapia ocupacional. *Revista de Terapia Ocupacional da USP*, vol.16, n.1, p. 14-21, jan/abr., 2005.
- CASTRO, Eliane Dias de; SILVA, D. M. Atos e fatos de cultura: territórios das práticas, interdisciplinaridade e as ações na interface da arte e promoção da saúde. *Rev. Ter. Ocup. USP*, Dez 2007, vol.18, no.3, p.102-112.
- CASTRO, Eliane Dias de; et.al. Formação em Terapia Ocupacional na interface das artes e da saúde: a experiência do PACTO. *Rev. Ter. Ocup. Univ. São Paulo*, v.20, n.3, p.149-156, set./dez. 2009.
- CLARK, Lygia. *Caminhando*, 1964. Disponível em: <http://www.lygiac Clark.org.br/arquivo_detPT.asp?idarquivo=17>. Acesso em 12 jul. 2013.
- COSTA, Thiago. *O engajamento da corporalidade nos percursos urbanos*. 2009. Disponível em <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/08.091/3030>>. Acesso em 15 jul. 2013.
- DANTO, Arthur. Introdução: moderno, pós-moderno e contemporâneo. In: _____. *Após o Fim da Arte. A arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Edusp, 2006. p 3-21.
- DE DUVE, Thierry. La paradigme et la pelote. In: _____. *Résonances du Readymade: Duchamp entre avant-garde et traditon*. Nîmes: Editions J. Chambon, 1988. p. 53-57.
- DELEUZE, Gilles. *O Abecedário de Gilles Deleuze*. (Realização de Pierre-André Boutang). Paris: Éditions Montparnasse, 1994-1995 [1988-1989]. Vídeo. disponível em <<http://www.docspt.com/index.php?topic=16463.0>>. Acesso em: 23 jul. 2012.
- _____. *O Ato de Criação*. 1987. Disponível em <<http://intermidias.blogspot.com.br/2007/07/o-ato-de-criao-por-gilles-deleuze.html>>. Acesso em 04 jul. 2013.
- _____. *Conversações*. (trad. Peter Pál Pelbart) São Paulo: 34, 1992, 232 p.
- _____. *Crítica e Clínica*. São Paulo: Ed.34, 1997, 176 p.
- _____. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007, 183 p.
- _____. *A Ilha Deserta: e outros textos*. São Paulo: Iluminuras, 2006.
- _____. *Imagem-Tempo*. (trad. Eloísa de Araújo Ribeiro). São Paulo: Brasiliense, 2005.

- _____. *Lógica do Sentido*. (trad. Luiz Roberto Salinas). São Paulo: Perspectiva, 2011.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka – por uma literatura menor*. (trad. Júlio Castañon Guimarães) Rio de Janeiro: Imago ed. LTDA, 1977.
- _____. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia vol.1*. (trad. Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa). Rio de Janeiro: ed.34, 1995. 5 v.
- _____. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia vol.5*. (trad. Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa). São Paulo: ed.34, 1997. 5 v.
- _____. *O que é a Filosofia?* (trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz). Rio de Janeiro: ed.34, 1992.
- DUCHAMP, Marcel. O Ato Criador. In: BATTCKOCK, Gregory. *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 71-74.
- FABBRINI, Ricardo. Nascimento. A fruição nos novos museus. *Especiaria (UESC)*, v. 11, p. 245-270, 2008.
- _____. Arte em Cinco Entrevistas. *Rev. USP*. São Paulo, n.73, maio 2007. Disponível em <http://www.revistasusp.sibi.usp.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-99892007000200015&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em 01 ago. 2012.
- _____. Arte Relacional e regime estético: a cultura da atividade dos anos 1990. *Rev. Cient./FAP*, Curitiba, v.5, p.11-24, jan./jun. 2010. Disponível em: <http://www.fap.pr.gov.br/arquivos/File/Revista_cientifica_5/revista5_Ricardo_Fabbrini.pdf> Acesso em: 20 ago. 2011.
- _____. O Fim das Vanguardas. *Cadernos de Pós-Graduação da UNICAMP*, Campinas, v. 8, p. 111-129, 2006a.
- _____. Oitica: Experimentando o Experimental: Fragmentos de um caderno de 1970. *Cultura Vozes*, Petrópolis/SãoPaulo, v. 88, n. 3, 1994.
- _____. Vivendo a arte: o pragmatismo e a estetização da vida. *Cognitio*, São Paulo, v. 7, n. 2, p. 217-229, 2006b.
- FAVARETTO, Celso Fernando. A cena contemporânea, criação e resistência. In: FONSECA, T. M. G.; PELBART, P. P.; ENGELMAN, S. (orgs.) *A vida em cena*. Porto Alegre - RS: Ed. UFRGS, 2008, p. 13-22.
- _____. *Deslocamentos: entre a arte e a vida*. Belo Horizonte, 2010a. Disponível em <<http://www.abrestetica.org.br/deslocamentos/deslocamentos.pdf>>. Acesso em 05 jul. 2013.
- _____. Entre o Moderno e o Contemporâneo. *Tempo & Memória*, São Paulo, v. 4, p. 49-66, 2005.
- _____. *A Invenção de Hélio Oitica*. São Paulo: EDUSP, 2000.

- _____. Arte Contemporânea e Educação. *Revista Iberoamericana de Educación*, n.53, 2010b. Pp. 225-235. Disponível em: <<http://www.rieoei.org/rie53a10.pdf>>. Acesso em 31 jul. 2012.
- _____. *Do moderno ao contemporâneo*. Registros Multimídia dos Seminários Internacionais Museu Vale do Rio Doce 2006 - Arte no Pensamento Contemporâneo. Vila Velha - ES: Fund. Companhia Vale do Rio Doce, 2006, p.251-7. Disponível em: <www.artenopensamento.org.br/palestras.php>. Acesso em 11 ago. 2010.
- _____. Notas sobre arte e política. *Cadernos de Pós-Graduação da UNICAMP*, v. 9, p. 225-230, 2008.
- _____. Para além da arte. *Cadernos de Subjetividade (PUCSP)*, v. 18, p. 22-29, 2010c.
- _____. Transformar a arte, mudar a vida. *Caderno de Textos*, Porto Alegre, p. 149-153, 2005.
- FAVRE, Regina. Viver, pensar e trabalhar o corpo como um processo de existencialização contínua. *Revista Reichiana*, São Paulo, ano XIII, nº 13, p.75-84, 2004.
- FERREIRA, G.; COTRIM, C. (orgs.). *Clement Greenberg e o Debate Crítico*. (trad. Maria Luiza X. De A. Borges). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. 280p.
- FERREIRA, Gloria (org.). *Escritos de Artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- FORÊTS, Louis-René des. *Poemas de Samuel Wood*. (trad. Sephi Alter). 2006. Disponível em <http://www.arquivors.com/desforets_samuel.pdf> Acesso em 17 jul. 2012.
- FOSTER, H. O artista como etnógrafo. In: SANCHES, Manuela Ribeiro (Org.). *Deslocalizar a Europa: antropologia, arte, literatura e história na pós-colonialidade*. Lisboa: Cotovia, 2005. p. 259-296.
- _____. *Recodificação: Arte, Espetáculo, Política Cultural*. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.
- _____. *El Retorno de lo Real: la vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal, 2001.
- FOUCAULT, M. *A Arqueologia do Saber*. (trad. Luiz Felipe Baeta Neves). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010a.
- _____. *Os Anormais*. Cursos no Collège da France (1974-1975). (trad. Eduardo Brandão). São Paulo: Martins Fontes, 2010b.
- _____. *História da Sexualidade 2: o uso dos prazeres*. (trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque). Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.
- _____. *Microfísica do Poder*. (trad. Roberto Machado). Rio de Janeiro: Graal, 1979.
- _____. *O que é um autor?* (Trad. António Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro). Portugal: Vega, 2000.
- FREIRE, Cristina. *Arte Conceitual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, 81 p.

- _____. Arte e corpo: entre o mistério e a necessidade. In: Bertoloto, José Serafim. (Org.). Clóvis Irigaray: *arte-memória-corpo*. Cuiabá: , 2001, v. , p. 9-13.
- _____. (org.). *Arte Sociológica e Conexões*: Hervé Fischer no MAC USP. São Paulo: MAC USP, 2012a. 130 p.
- _____. Bienal de São Paulo e o grande público. O (des)encontro com a Arte Contemporânea. *Artéria*, Santos - SP, v. 2, n. 3, p. 4-4, 1991a.
- _____. Espaço da dispersão. A Bienal de São Paulo e seu público. *ARTE Unesp*, São Paulo, v. 7, p. 203-213, 1991b.
- _____. O inconsciente moderno do museu contemporâneo no Brasil. In: Annateresa Fabris; Luiz Camillo Osorio. (Org.). *História e(m) Movimento*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2010, v. 1, p. 38-49.
- _____. (org.). “*Não faço filosofia, senão vida*”: Isidoro Valcárcel Medina no MAC USP. São Paulo: MAC USP, 2012b, v.2, 160 p.
- _____. Notas sobre a arte subterrânea na América Latina nos anos 1960-70. *Revista Pomares*, v. 1, p. 91-103, 2012c.
- _____. *Poéticas do Processo*: arte conceitual no museu. São Paulo: Iluminuras, 1999. 197 p.
- GOMBRICH, E. H. *A História da Arte*. (trad. Álvaro Cabral). Rio de Janeiro: LTC, 16ªed, 2009, 688p.
- GREENBERG, C. Pintura Modernista. In: FERREIRA, Gloria (Org.). *Clement Greenberg e o Debate Crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001 [1960]. p. 101-110.
- GROYS, Boris. Art in the Age of Biopolitics: From Artwork to Art Documentation. In: _____. *Art Power*. Cambridge: MIT Press, 2008. p. 53-65.
- GUATTARI, Félix. *As Três Ecologias*. (trad. Maria Cristina F. Bittencourt). Campinas: Papirus, 2005 [1989]. 56p.
- _____. *Caosmose*: um novo paradigma estético. Rio de Janeiro: 34, 1992.
- _____. *Máquina Kafka*. (trad. Peter Pál Pelbart). São Paulo: n-1, 2011.
- _____. A transversalidade. In: *Psicanálise e Transversalidade*: ensaios de análise institucional. Aparecida: Idéias e Letras, 2004 [1964].
- GULLAR, Ferreira. O que diz a obra de arte. IN: ARANHA, M. *Filosofando*: introdução à filosofia. São Paulo: Ed. Moderna, 1993.
- HACKET, Pal. *Diários de Andy Warhol (1976-1981)*. (trad. Celso Loureiro Chaves). v.1, Porto Alegre: Ed. L&PM Pockets, 2012.
- HENZ, Alexandre de Oliveira. *Estéticas do Esgotamento*: extratos para uma política em Beckett e Deleuze. 2005. 282p. Tese (Doutorado – Psicologia Clínica). Pontifícia Universidade Católica. São Paulo, 2005.

- HONORATO, C. Mediação na arte contemporânea: posições entre sistemas de valores adversos. *Revista do Mestrado em Artes Visuais da FASM* (São Paulo). v.3, 2º sem. 2009, p. 52-68.
- INFORSATO, Erika Alvarez. *Desobramento: constelações clínicas e políticas do comum*. 2010. 217p. Tese (Doutorado – Programa de Pós-Graduação em Educação. Área de Concentração: Filosofia e Educação). Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo. São Paulo: s.n., 2010.
- _____. Feitiçaria da chuva do dentro-fora. In: INFORSATO, E. *Clínica Barroca: exercícios de simpatia e feitiçaria*. 2005. Dissertação (Mestrado em Psicologia Clínica). PUC/SP, São Paulo, 2005.
- INFORSATO, Erika Alvarez. et.al. Projeto Experimental de apoio à monitoria: contribuições do campo da Terapia Ocupacional ao projeto educativo da 27ª Bienal de São Paulo. In: *X Congresso Brasileiro de Terapia Ocupacional: contextos, territórios e diversidades*, 2007, Goiânia. Anais do X Congresso Brasileiro de Terapia Ocupacional: contextos, territórios e diversidades. Goiânia: Kelps / UCG, 2007.
- JAMESON, Friederic. *A Cultura do Dinheiro: ensaios sobre a globalização*. Petrópolis: Ed.Vozes, 2001, 208p.
- _____. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1996.
- JOSÉ, C.L.; SERGL, M.J. Paisagem Sonora. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 2006, Brasília. *Anais...* São Paulo: Intercom, 2006. CD-ROM.
- LIBERMAN, Flávia. *Danças em terapia ocupacional*. São Paulo: Summus, 1998, 117 p.
- _____. *Delicadas Coreografias: instantâneos de uma terapia ocupacional*. São Paulo: Summus, 2008. 247 p.
- LIMA, Elizabeth Araújo. A. *Arte, Clínica e Loucura: território em mutação*. São Paulo: Summus Editorial e FAPESP, 2009.
- _____. Desejando a diferença: reflexões sobre as relações entre os terapeutas ocupacionais e as populações tradicionalmente atendidas por estes profissionais. *Rev. de Ter. Ocup. USP*. São Paulo, v. 14, n.2, 2003.
- _____. Terapia Ocupacional: um território de fronteira? *Rev. de Terapia Ocupacional da USP*, v. 8, n, 2-3, pp.98-101, 1997.
- LISPECTOR, C. *Água Viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LOPES, Lara C. de Carvalho. *Estação de Trabalho – Inhotim: percursos e encontros*. 2011. Disponível em <http://sistemas.virtual.cead.udesc.br/cursos/encontro_anais/anais03-2011.pdf>. Acesso em 20 jul. 2013.
- LYGIA CLARK. <<http://www.lygiac Clark.org.br>>. Acesso em 25. jul. 2013.

- MECCA, Renata. CASTRO, Eliane Dias. Experiência estética e cotidiano institucional: novos mapas para subjetivar espaços destinados à saúde mental. *Revista Interface* (Botucatu) v.12 n.25. abr/jun. 2008.
- MEDINA, Isidoro Valcárcel. *La memoria propia, es la mejor fuente de documentación*. Madrid, 1994. Disponível em <<http://www.uclm.es/cdce/sin/sin1/valcar1.htm>>. Acesso em 27 jun. 2013.
- MEIRELES, Cildo. Inserções em Circuitos Ideológicos. In: FERREIRA, Gloria (org.). *Escritos de Artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009. p. 264-265.
- MELVILLE, Herman. *Bartleby, o escriturário*. (trad. Luís de Lima). Rio de Janeiro: Rocco Jovens Leitores, 2010.
- MERHY, Emerson. *O ato de cuidar: a alma dos serviços de saúde?* Disponível: <<http://www.uff.br/saudecoletiva/professores/merhy/artigos-05.pdf>>. Acesso em 08 mar. 2009.
- MIGNOLO, Walter. Espacios geográficos y localizaciones epistemológicas o la ratio entre la localización geográfica y la subalternización de conocimientos. *Estudios: Revista de Investigaciones Literarias y Culturales*, Caracas, v. 6, n. 11, jan. 1998.
- _____. *Estéticas Decoloniales*. 2010. Vídeo. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=mqtqtRj5vDA>>. Acesso em 20 jun. 2013.
- _____. Posoccidentalismo: las epistemologías fronterizas y el dilema de los estudios (latinoamericanos) de área. *Revista Iberoamericana*. v. 68, n. 200, jul./set. 2002, p.847-864.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Crepúsculo dos Ídolos, ou, Como se Filósofa com o Martelo*. (trad. Paulo César de Souza). São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- _____. *A Gaia Ciência*. (trad. Paulo César de Souza). São Paulo: Companhia das Letras, 2001, 362p.
- _____. *Assim Falou Zaratustra*. (trad. Mário da Silva). 18ªed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010, 381p.
- _____. *Além do Bem e do Mal: prelúdio de uma filosofia do futuro*. (trad. Paulo César de Souza). São Paulo: Companhia das Letras, 2005, 247p.
- OBRIST, Hans Ulrich. *Arte Agora: em 5 entrevistas*. São Paulo: Alameda, 2006.
- OITICICA, Hélio. Esquema Geral da Nova Objetividade. In: FERREIRA, Gloria (org.). *Escritos de Artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009. p. 154-168.
- OLIVEIRA, Lúcia M. Barbosa de. *Corpos Indisciplinados: ação cultural em tempos de biopolítica*. São Paulo: Ed. Beca, 2007, 134 p.
- PASSOS, Eduardo. et al. *Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividades*. Porto Alegre: Sulina, 2009, 207 p.

- PASSOS, Eduardo.; BARROS, Regina Benevides de. A construção do plano da clínica e o conceito de transdisciplinaridade. *Rev. Psicologia: Teoria e Pesquisa*. Brasília, Jan-Abr 2000, Vol. 16 n. 1, pp. 71-9.
- PAZ, Octávio. *Os Filhos do Barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- PELBART, Peter Pál. Anota aí: eu sou ninguém. 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/opiniaio/2013/07/1313378-peter-pal-pelbart-anota-ai-eu-sou-ninguem.shtml>>. Acesso em 27. jul. 2013.
- _____. *Da Clausura do Fora ao Fora da Clausura: loucura e desrazão*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- _____. *A vertigem por um fio: políticas da subjetividade contemporânea*. São Paulo: Iluminuras, 2000. 222p.
- _____. *Vida Capital: ensaios de biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2003.
- PELLEJERO, Eduardo. Literatura e Fabulação: Deleuze e a política da expressão. *Polymatheia Revista de Filosofia*, v.4, n.5, p.61-78. 2008.
- PESSANHA, Juliano Garcia. O *Gesto repetido de Nietzsche e o tema da repetição em sua obra*. 2013. Vídeo. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=eiTI6oe_6AY>. Acesso em 03 jul. 2013.
- _____. *Instabilidade Perpétua*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.
- PLAZA, J. Mail art: arte em sincronia. In: FERREIRA, Gloria (org.). *Escritos de Artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009. p. 452-456.
- PONTES, C. A.; FILHO, A. M.; COSTA, A. M. O Processo Criativo e a Tessitura de Projetos Acadêmicos de Pesquisa. *Interface – Comunic., Saúde, Educ. (Botucatu)*. v.9, n.17, p.439-50, mar./ago. 2005.
- QUEIROZ, André; MORAES, Fabiana de; CRUZ, Nina Velasco e (orgs.). *Barthes/Blanchot: um encontro possível?* Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.
- RANCIÈRE, Jacques. *O Inconsciente Estético*. (trad. Mônica Costa Netto). São Paulo: 34, 2009.
- _____. *A Partilha do Sensível: estética e política*. São Paulo: Ed.34, 2005, 72p.
- _____. *O Mestre Ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual*. (trad. Lílian do Valle). Belo Horizonte: Autêntica, 2011. 192 p.
- ROLNIK, Suely. Alteridade e Cultura: arte cura? Lygia Clark no limiar do contemporâneo. In: BARTUCCI, G. (org.) *Psicanálise, Arte e Estéticas de Subjetivação*, Imago, RJ, 2002.
- _____. *Cartografia Sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2007. 247 p.

- _____. *Fale com ele ou como tratar o corpo vibrátil em coma*. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/falecomele.pdf>> Acesso em: 11 mar. 2010.
- _____. Lygia Clark e o híbrido arte/clínica. *Percurso*, São Paulo: Departamento de Psicanálise do Instituto Sedes Sapientiae, ano VIII nº 16, p. 43-48, 1996.
- _____. *Uma Insólita Viagem à Subjetividade: fronteiras com a ética e a cultura*. (1997). Disponível em: <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/viagemsubjetic.pdf>> Acesso em 09 jun. 2013.
- SANT'ANNA, D. B. *Corpos de Passagem: ensaios sobre a subjetividade contemporânea*. São Paulo: Estação Liberdade, 2001, 127 p.
- TIRAVANIJA, R. *Artillery presents: Rirkrit Tiravanija. Entrevista com Rirkrit Tiravanija por Ezraha Jean Black*. 2011. Vídeo. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=I8QVjTCnJCc&feature=endscreen>>. Acesso em 10 jul. 2013.
- TIRAVANIJA, Rirkrit.; OBRIST, Hans Ulrich.; NESBIT, Molly. *What is a Station?* 2003. Disponível em <<http://www.e-flux.com/projects/utopia/about.html>>. Acesso 13 jul. 2013.
- UTOPIA STATION. <<http://www.e-flux.com/projects/utopia/index.html>>. Acesso em 26 jul. 2013.
- VEASEY, Nick. <<http://www.nickveasey.com>> Acesso em 10 jul. 2013.
- WALLERSTEIN, Immanuel. Como saber a verdade? O universalismo científico. In: _____. *O universalismo europeu: a retórica do poder*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- WATKIN, W. Agamben e a Indiferença: o pensamento de Giorgio Agamben se destaca como uma filosofia da indiferença. *Revista Cult*. n.180, ano 16, p.39-41, jun. 2013.

ANEXOS

- A- Transcrição e tradução de entrevista com o artista Rirkrit Tiravanija; gravada em 30 de setembro de 2011 em Los Angeles por Ezrha Jean Black da *Artillery Magazine*. Vídeo disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=I8QVjTCnJcC>> Acesso em 10 de julho 2013.

Artillery apresenta

Uma conversa com Rirkrit Tiravanija

EJB: Esta é uma semana insana aqui em Los Angeles... esta semana... e neste fim de semana há mil mostras...

RT: Sim, é um grande momento em L.A.!

EJB: É insano, completamente insano...

RT: Nada escapa de L.A.!

EJB: Eu sou Ezrha Jean Black, redatora da *Artillery Magazine*, e estamos aqui hoje, dia 13 de setembro de 2011, no Mechandise Mart no centro de L.A., para a inauguração da Art Platform Los Angeles. Estamos no Artillery Lounge, na Art Platform, onde recebemos Rirkrit Tiravanija, um artista que, pela maioria de suas curadorias, é dos pioneiros nos movimento estéticos sociais ou relacionais. E pode ter sido ele quem inventou esse formato nos seus trabalhos do final dos anos 80 e começo dos anos 90, quando seus eventos de culinária tailandesa começaram a fazer parte de mostras coletivas em Manhattan e outros lugares. Ele apareceu pela primeira vez em Los Angeles com Jorge Pardo, entre outros, e em 1993, na galeria 3101PE de Brian Butlers. Ele também esteve no Biênio Whitney de 2006 e ficou bastante famoso na mostra “Utopia Station” com a curadoria de Hans Ulrich Obrist da 50a Bienal de Veneza em 2003. Ele mora em Nova Iorque, onde é professor de Artes na Columbia University, mas mantém estúdios em Berlim e Chiang Mai na Tailândia. Ele é representado por Gavin Brown's Enterprise em Nova Iorque. Rirkrit está em Los Angeles neste fim de semana para participar da **Trespas**, uma colaboração sua com o músico e compositor Arto Lindsay com o apoio da West of Rome Public Art (WoR), caracterizada pela assessoria de imprensa da WoR como uma passeata, uma

festa e um chamado público para a ação. Rirkrit, bem-vindo à Artillery Lounge na Art Platform e bem-vindo novamente à Los Angeles!

RT: Obrigado!

EJB: Vamos começar falando um pouco da **Trespass**! A sua exposição no Drawing Center New York, “Demonstration Drawings” parece um precursor óbvio da **Trespass**. O período em que essa exposição foi realizada coincide mais ou menos com a crise econômica mundial e, por esse motivo, ela parece quase uma pressão inusitada. Agora, a maioria dessas obras foi produzida por seus estudantes tailandeses, a partir de fotografias do National Herald Tribune. Naquela época, entre 2006 e 2008, você achava que esses exemplos de revoltas públicas e movimentos de soberania popular levariam a revoltas ainda mais dramáticas no Oriente Médio e no norte da África, assim como o começo das revoltas políticas aqui no Ocidente, primeiro com os confrontos americanos com o banco mundial e organizações financeiras e econômicas?

RT: Acho que eu comecei a perceber que havia muitas imagens de pessoas caminhando juntas, sabe, por uma causa ou outra... uma voz ou outra. E eu me interessei muito por isso, sabe, no que diz respeito ao meu próprio trabalho. Eu já estava fazendo uma série de trabalhos chamados “Demonstrations”, que funcionavam como plataformas para as pessoas utilizarem e demonstrarem alguma coisa. Eu diria que essas exposições eram na verdade palcos para as pessoas subirem e usarem, realizarem uma ação. Então, poderia ser desde demonstrações de culinária, confecção de bonecos bem tradicionais a filmes do Godzilla. Era uma espécie de mistura de programas, dizia bastante respeito aos programas. Não havia nenhum tipo de programação, nenhum tipo de estrutura fixa, outras pessoas podiam chegar e simplesmente utilizá-las, sabe, como ponto de encontro, como... E isso também era uma situação... Então, já havia essa ideia de juntar as pessoas para fazer coisas, de uma forma mais ampla, e numa área mais pública... Para mim, foi a eleição de George Bush que disparou esse tipo de interesse porque quando ele veio para a Casa Branca, eu acho muitas pessoas foram bastante prejudicadas por ele...

EJB: E considerando que a **Trespass** foi... quero dizer, a assessoria de imprensa a descreve como um chamado para a ação. Deixa eu te perguntar uma coisa: o título,

“trespass”, esse já é um termo pesado... O que você entende por “transgressão”? O que isso significa no contexto do seu trabalho?

RT: Seria a intenção de cruzar certas fronteiras, e eu acho que, quer dizer, um dos momentos importantes para mim foram os movimentos de imigração que aconteceram, inclusive, de maneira forte em L.A... E, como eu sou uma pessoa que sempre teve que cruzar essas fronteiras de certa forma, eu acho que estou muito envolvido com essa ideia de tentar negociar esses limites...

EJB: Por outro lado, “transgressão” implica algo que não é negociado, mas simplesmente transposto; então que está implícito nesse conceito é a ideia de que alguém ou outra entidade popular é transgredida. Então, funciona como um tipo de penetração, é algum tipo de abertura forçada? Bom, a gente vai falar disso daqui a pouco... Mas há algum tipo de agressão nisso...

RT: Talvez a gente esteja tentando transgredir para fora disso, sabe, do estado de contenção em que nos encontramos. Pode não estar ligado a entrar, mas a abrir, sair...

EJB: Agora, falando dessas mensagens que estão surgindo, eu percebi que seus alunos e outras pessoas trabalham com você no design das camisetas... quem é responsável pelo design dessas camisetas?

RT: Eu trabalho com camisetas, é claro, e com esses textos... há vários anos atrás eu, na verdade, eu até fiz uma para a GAP. E, utilizando textos ligados a, textos que tem a ver com o modo com que eu enxergo a situação daquele momento. E eu acho que uma das coisas... quero dizer, há muitos caminhos para chegarmos a essa questão, mas... Como tailandês, eu diria que na Tailândia as pessoas usam bastante camiseta ou mesmo no Japão e em muitos outros lugares, eles usam camiseta e muitas vezes com um conteúdo que eles não conhecem ou entendem o que significa. Sabe, as pessoas compram camisetas por causa das cores ou do design, mas não pelo seu conteúdo.

EJB: Certo.

RT: Então, quando eu voltei para a Tailândia eu comecei a trabalhar com esta ideia de expressar algum tipo de... acho que algumas ideias por meio dessa estrutura. Nós

estávamos vendendo camisetas no mercado, onde as pessoas passam e as compram porque é uma camiseta com um design legal. Quero dizer, é muito simples; entretanto, acho que a maioria das pessoas não tem muita consciência do verdadeiro significado disso.

EJB: Mas você tem intenção com esta passeata, de aumentar a consciência dos participantes sobre o conteúdo, sobre o que está escrito nas camisetas...

RT: Sim, neste momento minha intenção é essa. Os slogans são... bom, eu não acho que eles sejam totalmente políticos; eu acho que são mais pessoais, de certa forma...

EJB: Eu ia te perguntar a respeito disso... Eu estava pensando que alguns deles são bem objetivos, mas outros são, digamos, genéricos. E me parece que quanto mais controversas ou confrontadoras as frases, mais as ideias aparecem amenizadas de alguma maneira pela mesma representação gráfica... Em outras palavras, por exemplo, “a revolução”, essas duas palavras, “a” aparece imensa e “revolução”, pequena. Quero dizer, parece que... foi essa a sua intenção? Ou, que tipo de controle você exerce na produção das camisetas?

RT: Eu não exerço nenhum, eu não imponho qualquer controle... para mim, trata-se muito mais de participação... Quero dizer, todo mundo entendeu as possibilidades dessa proposta. Essa camiseta... alguém fez essa camiseta, claro. Para mim ela tem a ver com o sentimento de apatia em relação ao movimento de revolução... porque, quero dizer, ela nunca vai acontecer dessa forma... mas essa é apenas minha interpretação...

EJB: Então você acha que essa é uma expressão pessimista?

RT: Sim, eu acho que ela parece pessimista.

EJB: Então você não acha que a revolução possa acontecer...

RT: Eu acho. Eu acho que a revolução pode acontecer, mas talvez para a pessoa que fez a camiseta faça sentido dizer algo como: “Vamos tentar repensar isso...”

EJB: Acho que, na verdade, o que eu quero saber é, já que este é um chamado para a ação, me parece que... E considerando que alguns deles são tão ‘não confrontadores’

“governantes invisíveis controlam os destinos de milhões”... quero dizer, isso é muito vago, você poderia ter dito algo como “Goldman Sachs está fodendo com nosso destino econômico”... Por que não ser específico? Por que não ser tão político, tão revolucionário como as ideias que você está tentando debater?

RT: Eu acho que, provavelmente porque nós somos artistas; e artistas se interessam mais por estruturas abertas... Sabe, nós estamos interessados na revolução, nós estamos interessado em tomar Wall Street... Mas também nos interessamos pela poesia de fazer isso dentro da estrutura da arte... E talvez isso seja um problema... Mas, é melhor fazer essas coisas do que não fazer nada.

EJB: Você caracterizou esse movimento como um metaprotesto. O que isso que dizer, exatamente?

RT: É um movimento por muitas causas, muitas ideias. Não é um movimento por uma única causa. Quero dizer, as causas talvez sejam as ideias sobre discurso, que é um direito de todos. Houve protestos na Tailândia, que é um país que eu conheço bem mais, e pela primeira vez eu percebi que a revolução é possível. Agora, ao mesmo tempo, eu percebi que as pessoas que saíram para protestar e foram mortas estão sendo usadas... Elas estão sendo usadas por outros poderes, por poderes maiores. Então, eu pergunto quando será que as coisas vão acontecer em benefício do povo, para o povo? E, tudo o que eu faço eu sempre eu sempre espero, internamente, que as pessoas saibam utilizar... para quaisquer que sejam suas necessidades ou... E o que isso realmente significa? Eu não tenho expectativas porque eu não posso... de certa forma, eu não gosto de impor meus desejos a outras pessoas.

EJB: Você acha que, considerando que seu trabalho está aberto a certo grau de agressão ou violência, isso é algo que faz parte do seu trabalho, é algo que o define, que o torna intimidante para o público e os participantes? Você acha que isso é bom?

RT: Sabe, eu nunca pensei nisso dessa forma... Eu sempre pensei em termos de transgressão, como uma pessoa transpassa a si mesma fora de seu próprio território, para outro lugar, o que poderia ser bem violento... Quero dizer, não se trata do tipo de violência que pode ser vista, mas isso poderia ser muito violento,

psicologicamente. Acho que me interesso por isso. Acho que me interesso pessoas que cruzam limites, os limites que elas traçam para si mesmas...

EJB: Vamos falar um pouco das suas primeiras influências... Algo que o inspirou artisticamente foi o contraste entre o urinol de Duchamp e “Branco no branco” de Kazimir Malévich. O que há de tão especial nisso, em que sentido isso é revelador para você?

RT: Eu diria que houve um momento em que eu percebi que havia algo mais na vida do que... Eu não tenho certeza... Acho que foi um daqueles momentos em que percebemos que algo real acontece com gente, alguma coisa que nos faz mudar... Acho que foi o momento em que eu cruzei um limite... Eu me referi a essas duas coisas porque naquele momento eu não sabia nada sobre Arte. E esse foi o momento em que eu me interessei muito por Arte e decidi me tornar um artista... E eu diria que, sim, foi um momento violento no qual eu decidi pisar fora da linha que eu pensava seguir e partir para algo que eu não conhecia... Para mim, um deles é... quero dizer, na verdade ambos são muito espiritualizados, exemplos para mim a respeito de ideais pelos quais vivemos.

EJB: O urinol de Duchamp, de que maneira?

RT: É... Há algo mais na Arte do que o objeto, simplesmente. Não olhamos para o urinol pelo que ele é, mas eu gosto da ideia de...

EJB: Então, de certa forma este também é um metaobjeto?

RT: Sim... de que viver vale a pena.

EJB: Você foi casado com Elizabeth Peyton. Vocês se casaram apenas por um visto de trabalho, por um passaporte norteamericano, um visto de permanência?

RT: Nós decidimos nos casar para que eu conseguisse um passaporte norteamericano e ficar nos EUA, mas depois isso se tornou... Nós nos apaixonamos e vivemos uma relação muito sólida. E nós temos um vínculo forte até hoje. É até engraçado porque nós dois amamos Arte, mas temos ideias muito diferentes sobre o que é Arte. Mas eu acho que o importante dessa história é que a gente pôde compartilhar isso.

EJB: O que você entende por “utopia”?

RT: Caos! Tudo o que está acontecendo aqui atrás da gente é utopia...

EJB: Eu ia dizer que “utopia” para você é aprender a trabalhar por meio do caos?

RT: É aprender a viver por meio caos, viver no caos...

EJB: Deixa eu te perguntar uma coisa: considerando que a gente vive um momento muito caótico, você vê... quero dizer, nós estamos a caminho da utopia ou do caos?

RT: Nenhum dos dois. Estamos a caminho de situações. Quero dizer...

EJB: Bom, estamos vivendo um momento bastante caótico, politicamente.

RT: Eu sei, mas eu acho que o caos está sendo usado... Esse caos é na verdade o dinheiro; existem meios de fazer dinheiro com isso, não é um caos real, é para o lucro...

EJB: Fale um pouco sobre globalização, sobre seus sentimentos a respeito da globalização.

RT: Bom, eu sempre disse que “globalização” era a maneira com que o Ocidente se relacionava com o Oriente, ou com os outros. ... é uma forma de cooptar as pessoas que estão se afastando dele, é uma forma de controlar coisas que eles não podem controlar... é um jeito de fazer tudo... é, basicamente, uma outro tipo de colonização vinda de outra cultura que vai em busca do desejo dos outros, e ao tentar se apropriar dele percebe que... ele é como o ar, sabe.

EJB: Bom, muito obrigada. Foi um prazer.

RT: Eu me sinto como se tivesse refletido sobre tudo o que fiz a minha vida inteira. Vocês fizeram uma pesquisa bem completa...

EJB: Foi essa mesmo a nossa ideia.

RT: Obrigado, obrigado!

EJB: Muitíssimo obrigada!

RT: ... tudo nessa entrevista... Pode ser que seja minha última entrevista...

EJB: Desculpa...

RT: Não, tudo bem, foi bom...

RT: São coisas que eu tento responder o tempo todo...

EJB: Tudo bem, legal... muito obrigada!

- B- Entrevista com o artista Fernando Ortega realizada para a 27ª Bienal de São Paulo – Como Viver Junto. Disponível em: BRASIL. Fundação Bienal. 27ª. *Bienal da São Paulo: Como Viver Junto: Guia* [editores Lisette Lagnado e Adriano Pedrosa]. São Paulo: Fundação Bienal, 2006, p.74.

FERNANDO ORTEGA Cidade do México, 1971; vivena [lives in]
[Ana Elena Mallet] Seu trabalho é caracterizado por presentear o espectador com um espaço de observação e reflexão sobre situações cotidianas que, em circunstâncias normais, não repararíamos. Com a intenção de revelar situações corriqueiras e propor novas soluções para a vida cotidiana, você acredita que hoje em dia o artista tem de assumir um papel de líder ou de crítico social? Eu gosto mais da ideia de um crítico social que traz à tona novas situações, do que daquele que dá soluções e permanece atado à elas.

Como você definiria esse “novo” papel da arte e participação do artista na sociedade atual? Essencial / Oportunista / Irresponsável / Pertinente.

Nesse “viver-junto” que hoje em dia acontece, quase sempre, no entorno urbano, você acredita que as pessoas vivem ou sobrevivem? Quando ando de bicicleta, tanto vivo como sobrevivo.

Você acredita que se adaptar ao “viver-junto” implica renunciar à liberdade? Desconfio da minha própria liberdade, para o bem e para o mal o homem se adapta a tudo.

Como você estabeleceria os limites para viver junto sem cair na repressão? Limites móveis que sirvam para um primeiro ordenamento.

Como é possível estabelecer os limites entre a arte e a realidade, já que ambos se referem a situações cotidianas? Limitar algo para ter “controle e clareza” não deixa de ser uma situação bastante cotidiana.

Como é possível encontrar a justa distância entre você e seu vizinho para que vivam em sociedade de maneira aceitável? Tendo convicções firmes, o resto não passa de acordos e trâmites.

Você acredita que o contexto latino-americano do viver-junto seja distinto do restante do mundo? A essência é a mesma, não há culturas feitas sob medida. Em maior ou menor escala, o indivíduo se esforça e cede terreno.

Você acredita que, devido à situação social e política da América Latina, o artista latino-americano deveria assumir um papel diferente daqueles artistas que vivem e trabalham nos Estados Unidos ou na Europa? O indivíduo é quem dá sentido e direção à informação; a nacionalidade não deve ser um fator de condicionamento ou obrigação.

