



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

BRUNA MARTINS REIS

CORPO FRONTEIRA – DANÇA E LOUCURA EM
ESTADOS DE CRIAÇÃO

BODY BORDER – DANCE AND MADNESS IN STATES
OF CREATION

CAMPINAS
2018

BRUNA MARTINS REIS

CORPO FRONTEIRA – DANÇA E LOUCURA EM ESTADOS DE
CRIAÇÃO

Tese apresentada ao Instituto de Artes da
Universidade Estadual de Campinas como parte
dos requisitos exigidos para a obtenção do título de
Doutora em Artes da Cena, na área de Teatro,
Dança e Performance.

ORIENTADOR: CASSIANO SYDOW QUILICI

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA TESE DEFENDIDA PELA
ALUNA BRUNA MARTINS REIS E ORIENTADA PELO PROFESSOR Dr. CASSIANO
SYDOW QUILICI

CAMPINAS
2018

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Silvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

R277c Reis, Bruna Martins, 1982-
Corpo Fronteira - Dança e loucura em estados de criação / Bruna Martins Reis. – Campinas, SP : [s.n.], 2018.

Orientador: Cassiano Sydow Quilici.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Dança. 2. Loucura. 3. Processo criativo. 4. Klauss Vianna, Técnica de. 5. Cartografia. I. Quilici, Cassiano Sydow, 1959-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Body Border - Dance and madness in states of creation

Palavras-chave em inglês:

Dance

Madness

Creative process

Klauss Vianna, Techniques

Cartography

Área de concentração: Teatro, Dança e Performance

Titulação: Doutora em Artes da Cena

Banca examinadora:

Cassiano Sydow Quilici [Orientador]

Anamaria Fernandes Viana

Elizabeth Maria Freire de Araújo Lima

Jussara Corrêa Miller

Ana Maria Rodríguez Costas

Data de defesa: 21-08-2018

Programa de Pós-Graduação: Artes da Cena

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0001-6285-8131>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/7638989684202336>

BANCA EXAMINADORA DA DEFESA DE DOUTORADO

BRUNA MARTINS REIS

ORIENTADOR: CASSIANO SYDOW QUILICI

MEMBROS:

1. PROF. DR. CASSIANO SIDOW QUILICI
2. PROF(A). DR(A). ANAMARIA FERNANDES VIANA
3. PROF(A). DR(A). ELIZABETH MARIA FREIRE DE ARAÚJO LIMA
4. PROF(A). DR(A). JUSSARA CORRÊA MILLER
5. PROF(A). DR(A). ANA MARIA RODRIGUEZ COSTAS

Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da banca examinadora encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria do Programa da Unidade.

DATA DA DEFESA: 21/08/2018

Aos usuários do CAPS Toninho, meus parceiros de danças

Agradecimentos

A Cassiano Quilici, meu orientador, pela parceria nesta pesquisa, pela escuta atenta e pela confiança.

Aos usuários do CAPS Toninho, participantes deste processo de investigação, que por seus movimentos tornaram possível a composição desta cartografia.

À equipe do CAPS Toninho, pela disponibilidade em acolher este projeto.

À Flávia Marcondes, que aceitou movimentar-se conosco nas inquietações da oficina de dança.

À Ana Terra e à Jussara Miller, pelas colaborações ao longo deste trajeto e pelos apontamentos cuidadosos no exame de qualificação.

À Isabelle Ginot, pelo acompanhamento na Université Paris 8.

A Renato Ferracini pela parceria de vida que ajudou a construir parte importante deste percurso.

A meu filho Martín, pela paciência, pela alegria e por me ensinar tanto sobre o amor.

Aos meus parceiros do Núcleo Fuga!, Ana Clara Amaral, Dora de Andrade, Flávio Rabelo, Gabriela Giannetti e Roberto Rezende, pelas derivas, pelos encantos e pelos fortalecimentos que experimentamos juntos.

A Christian Lazlo, pelas belas imagens, gentilmente captadas, usadas nesta tese.

À Mariana Rotili, por disponibilizar seus enquadres singulares e delicados da Colônia Juliano Moreira, também usados aqui.

À Amaranta Krepschi e à Thais D'Abronzo, pelas leituras sensíveis e pelas provocações preciosas, que ajudaram a sustentar a finalização deste texto.

À minha mãe Vanice Martins, pelo apoio e por seus esforços em estar presente.

À Ana Maria dos Reis, pelos cuidados comigo e com Martin e pela ajuda que viabilizou tantos espaços e tempos dedicados às minhas pesquisas.

À Camila Ramos, Karina Boin, Michele Franco, Marília Petrechen e Camila Oliveira, pelas acolhidas amorosas, pela amizade nutrida, por seguirmos juntas. À Ana, interna da Colônia Juliano Moreira, pela força que move em mim com seu viver em quedas.

Aos pacientes da Clinique de La Borde, que aceitaram dançar comigo alguns instantes de vida.

A todos aqueles ditos “loucos” com os quais me encontrei ao longo dessa trajetória, que não se inicia nesta pesquisa, por me tocarem a alma, por me permitirem acompanhar suas frequências, por me ensinarem tantos modos de criação, por me tornarem outra.

O presente trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de financiamento 001.

Resumo

Esta tese faz uma reflexão sobre um modo de intervenção artística no campo da Saúde Mental, investigando uma prática de dança desenvolvida com pessoas com transtornos mentais, usuários de um CAPS, da cidade de Campinas e outros desdobramentos das aproximações com o campo da loucura. A partir da implicação no plano de pesquisa como trajeto em composição, uma cartografia dos processos criativos experimentados nesta prática/intervenção se desenha, explorando alguns procedimentos da técnica Klauss Vianna de dança e educação somática como premissas do trabalho corporal, buscando tatear as reverberações desta experiência como aberturas a outros territórios corporais e subjetivos; vislumbrados no âmbito dos usuários participantes, bem como da própria pesquisadora em suas práticas artísticas. Reitera-se a indissociabilidade entre processos pedagógicos e processos artísticos, explicitando um fazer que se constrói entre arte e vida, na tentativa de apreender certas possibilidades de criar outros corpos para habitar a loucura; tatear outros modos perceptivos para o enfrentamento cotidiano e transitar entre outras materialidades expressivas, concebidas como territórios provisórios de existência. Para dar visibilidade às camadas impressas nesse processo, uma dramaturgia narrativa se tece como *assemblage* de muitas vozes, nas quais estão impregnadas algumas das aberturas precárias que esse trabalho engendra nos corpos, na escrita e nos modos de acompanhar processos. Tal discussão expõe aproximações entre dança e clínica, considerando ambas as práticas como disparadoras de processos de subjetivação, voltados à criação de estratégias de invenção de si e invenção de outros modos de vida. Além disso, articula-se como campo expandido das artes performativas, por compreender que tal experiência permite explorar um modo de fazer/pensar a prática da dança em contextos sociais inabituais às artes da cena, reafirmando a potência de práticas artísticas como política que interfere na criação de mundos, instaurando processos criativos implicados na produção de si como arte do vivido.

Palavras Chave: Dança; Loucura; Processo criativo; Técnica Klauss Vianna; Cartografia.

Abstract

This thesis reflects on artistic intervention in Mental Health services by investigating how dance is used in a project with patients afflicted by mental disorders who attend a CAPS unit in Campinas, São Paulo. Considering the research plan as a path that reveals itself during the journey, a cartography of creative processes experienced during this practice/intervention is drawn through the exploration of procedures from the Klaus Vianna technique and somatic education as premises to other bodily and subjective territories seen from the perspectives of both attendees and the researcher in their artistic practices. It is important to point out the impossibility of separating pedagogical and artistic processes in a practice that is built between life and art, in an attempt to learn the subtleties of a delicate work, as the possibility of creating other bodies to inhabit insanity, of feeling for other ways of perceiving to aid in daily confrontations and stepping into other, expressive forms of materiality conceived as temporary places for existence. To shine a light on layers impressed in this process, a narrative drama is woven as the assemblage of many voices permeated by some precarious openings that this work creates in bodies, writing, and ways of monitoring processes. This discussion highlights approximations between dancing and clinical work, considering both triggers for subjectification processes aimed at the creation of strategies to invent oneself and other ways of living. It is also articulated with the expanded field of performing arts as it understands that this experience allows for the exploration of a way of seeing and performing dance in unusual social contexts, thus reaffirming the strength of artistic practices as politics interfering in the creation of worlds, establishing creative processes implicated in the production of oneself as art based on life experiences.

Keywords: Dance; Madness; Creative Process; Klaus Vianna Technique; Cartography.

Lista de ilustrações

FIGURA 1 - Foto de Mariana Rotili, Colônia Juliano Moreira, 2016.....	16
FIGURA 2 - Foto de Mariana Rotili, Colônia Juliano Moreira, agosto 2016.....	51
FIGURA 3 - Arquivo pessoal, foto recorte do Diário de Vivências.....	59
FIGURA 4 - Foto de Christian Lazlo, Oficina de dança, Unicamp, Campinas, outubro 2016.....	65
FIGURA 5 - Arquivo pessoal, foto recorte do Diário de Implicação.....	66
FIGURA 6 - Arquivo pessoal, foto recorte do Diário de Vivências.....	71
FIGURA 7 - Arquivo pessoal, foto recorte do Diário de Ana.....	72
FIGURA 8 - Arquivo pessoal, foto recorte do Diário de Ana.....	77
FIGURA 9 - Arquivo pessoal, foto recorte do Diário de Ana.....	85
FIGURA 10 - Foto de Christian Lazlo, “Antônio”, Oficina de dança, Unicamp, Campinas, outubro 2016.....	90
FIGURA 11- Arquivo pessoal, foto recorte do Diário de Ana.....	92
FIGURA 12 - Arquivo pessoal, foto recorte do Diário de Vivências.....	102
FIGURA 13 - Foto de Christian Lazlo, “Os pés de Antônio”, Oficina de dança, Unicamp, outubro 2016.....	107
FIGURA 14 - Foto de Christian Lazlo, “Gilda e Bruna”, Oficina de dança, Unicamp, outubro 2016.....	113
FIGURA 15 - Arquivo pessoal, foto recorte do Diário de Ana.....	118
FIGURA 16 - Foto de Christian Lazlo, “Pés de José Pedro”, Oficina de dança, Unicamp, outubro 2016.....	119
FIGURA 17 - Foto de Christian Lazlo, “Luís, José Pedro e Antônio”, Oficina de dança, Unicamp, Campinas, outubro, 2016.....	123
FIGURA 18 - Foto de Christian Lazlo, “Luís”, Oficina de dança, Unicamp, Campinas, outubro 2016.....	128

FIGURA 19 - Foto de Christian Lazlo, “José Pedro”, Oficina de dança, Unicamp, Campinas, outubro 2016.....	133
FIGURA 20 - Foto de Christian Lazlo, “Tony e Bruna”, Oficina de dança, Campinas, outubro 2016.....	136
FIGURA 21 - Arquivo pessoal, foto recorte do Diário de Vivências.....	139
FIGURA 22 - Foto de Christian Lazlo, “José Pedro, Luís e Tony”, Oficina de dança, Campinas, outubro 2016.....	140
FIGURA 23 - Arquivo pessoal, foto recorte do Diário de Vivências.....	143
FIGURA 24 - Arquivo pessoal, foto recorte do Diário de Vivências	152
FIGURA 25 – Obra “ <i>Eu preciso destas palavras escrita</i> ” de Bispo do Rosário, acervo Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea, Rio de Janeiro.....	153
FIGURA 26 - Arquivo pessoal, foto recorte do Diário de Ana.....	154
FIGURA 27 – Foto de Mariana Rotili, Colônia Juliano Moreira, agosto 2016..	168
FIGURA 28 - Arquivo pessoal, foto recorte do Diário de Ana.....	171
FIGURA 29 - Arquivo pessoal, foto recorte do Diário de Vivências.....	182
FIGURA 30 - Foto de Karina Couto, “Do que ainda não existe ao que já não existe mais”, Sede do Lume Teatro, XIII FEVERESTIVAL, Campinas, Fevereiro, 2017.....	183
FIGURA 31 - Foto de Léo Lin, “Borda”, Salão do movimento, março 201.....	187
FIGURA 32 - Foto de Dalton Ou Chun, “Borda”, Festival Candança Mirante, Campinas, novembro 2015.....	193
FIGURA 33 - Arquivo pessoal, Cella de Bispo do Rosário, Pavilhão 10, Colônia Juliano Moreira, agosto 2016.....	196
FIGURA 34 - Arquivo pessoal, Cella de Bispo do Rosário, Pavilhão 10, Colônia Juliano Moreira, agosto 2016.....	199
FIGURA 35 - Arquivo pessoal, foto recorte do Diário de Implicação.....	200

FIGURA 36 - Foto de Mariana Rotili, “Ana”, Colônia Juliano Moreira, agosto 2016.....	206
FIGURA 37 - Foto de Mariana Rotili, “Duo com Ana”, Simpósio Reflexões Cênicas Contemporâneas, Unicamp, fevereiro 2017.....	206
FIGURA 38 - Foto de Karina Couto, “Do que ainda não existe ao que já não existe mais”, Sede do Lume Teatro, XIII FEVERESTIVAL, Campinas, Fevereiro, 2017.....	209
FIGURA 39 - Foto de Karina Couto, “Do que ainda não existe ao que já não existe mais”, Sede do Lume Teatro, XIII FEVERESTIVAL, Campinas, Fevereiro, 2017.....	215
FIGURA 40 - Arquivo pessoal, janela do Grand Salon, Clinique de Le Borde, Cour-Cheverny, França, Novembro 2017.....	217
FIGURA 41 - Arquivo pessoal, foto recorte do Diário de Vivências.....	228
FIGURA 42 - Foto de Christian Lazlo, “Gilda”, Oficina de dança, Unicamp, Campinas, outubro 2016.....	229
FIGURA 43 - Arquivo pessoal, foto recorte do Diário de Vivências	231
FIGURA 44 - Foto de Christian Lazlo, “José Pedro”, Oficina de dança, Unicamp, Campinas, outubro 2016.....	239
FIGURA 45 - Foto de Christian Lazlo, “Gilda”, Oficina de dança, Unicamp, Campinas, outubro 2016.....	252
FIGURA 46 - Arquivo pessoal, foto recorte do Diário de Ana.....	262
FIGURA 47 - Foto de Christian Lazlo, “Gilda”, Oficina de dança, Unicamp, Campinas, outubro 2016.....	264
FIGURA 48 - Arquivo pessoal, foto recorte do Diário de Ana.....	272
2	
FIGURA 49 - Arquivo pessoal, foto recorte do Diário de Ana.....	279
FIGURA 50 - Arquivo pessoal, foto recorte do Diário de Vivências	286

Sumário

ENTRADA - UM ESBOÇO DAS VONTADES.....	16
DOS PULSOS QUE PROVOCAM O MOVIMENTO-INVESTIGAÇÃO	26
SOBRE UM LUGAR DE FALA	31
DOS DESATINOS DO ACOMPANHAR.....	41
FRANJAS E REVERBERAÇÕES	47
TRILHA 1 - ENUNCIADOS GUIAS.....	51
DIÁRIO DE VIVÊNCIAS - AS VOZES QUE NOS HABITAM.....	59
<i>Desdobramento ou surpresas do partilhar.....</i>	<i>61</i>
<i>Excerto ou uma breve expressão da vivência.....</i>	<i>63</i>
DIÁRIO DE IMPLICAÇÃO – PESQUISA TERRITÓRIO EXISTENCIAL	66
A LINHA DE ANA – OUTRO DIÁRIO DE IMPLICAÇÃO.....	72
TRAMAS ENTRE NÓS.....	82
TRILHA 2 - PROCEDIMENTOS, UMA ÉTICA DO CULTIVO E O ENCONTRO COM O FORA	90
AS SOMATO-POLÍTICAS DO CORPO E OS REGIMES DISCURSIVOS.....	103
A TÉCNICA KLAUSS VIANNA COMO PROVOCAÇÃO	107
<i>“Atenção no viver de cada dia”</i>	<i>113</i>
<i>“Circulações do corpo”</i>	<i>119</i>
<i>“Hoje pudemos sentir o chão”.....</i>	<i>123</i>
<i>“Um pé que eu não tinha”.....</i>	<i>128</i>
<i>“Precisão de expressar”.....</i>	<i>133</i>
<i>“Gostar do corpo e perceber ele”</i>	<i>136</i>
<i>“Confiando se expressa no corpo aquilo que ele tá com vontade”</i>	<i>140</i>
DERIVAS DOS REPENTINOS ENCONTRADOS	143
CORPOREIDADES DA LOUCURA	153
SOBRE DANÇAR CLAUSURAS.....	168
TRILHA 3 - OUTROS DESDOBRAMENTOS PERFORMATIVOS	183
BORDA - UM SOLO FRONTEIRA.....	186
DUO COM ANA - UM ENCONTRO COREOGRÁFICO ENTRE AS BABAS DA COLÔNIA	194
DO QUE AINDA NÃO EXISTE AO QUE JÁ NÃO EXISTE MAIS – CARTOGRAFIAS CORPORAIS EM FUGA!	207
LA BORDE ET UNE DANSE DES MOINDRES DES PETITES CHOSES.....	216
TRILHA 4 - PLANO DE CRIAÇÃO E PROCESSOS INACABADOS	229
POVOAMENTOS DO SENSÍVEL	239
RESISTÊNCIAS, PRECARIIDADES E OUTRAS PAISAGENS.....	252
CONSIDERAÇÕES EFÊMERAS ENTRE INDÍCIOS E ABERTURAS.....	264
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	288

“Nasci louca
Meus pais queriam que eu fosse louca
Os normais tinham inveja de mim
Que era louca”
(STELA DO PATROCÍNIO)

“Artista e obra se fazem simultaneamente, em uma inesgotável heterogênese em que ambos nascem e renascem outros a cada vez”. (ROLNIK, 1996, p. 02)

Entrada - um esboço das vontades



Toda ideia de princípio deve ser considerada suspeita.
(PASSOS et.al, 2009, p. 14)

Que estes movimentos sejam motor de movimento em contágio. Que a perturbação do inacabado que aqui se esboça seja o início de uma dança nas células de quem lê. Que o incômodo de não haver respostas seja um estalar de criação de outros mundos em “pequenos acontecimentos silenciosos” (NIETZCHE, 1967, 0 40-41 *apud* LIBERMAN, 2008, p 231). Que outras partituras de existência virão? Não há como prever. O que fica é a vontade de outros encontros. Outra vez dançar junto. O que fica é o desejo de criação. (REIS, 2014, p.156)

Ela se pergunta como falar dessa instituição que conheceu por dentro e agora vislumbra de outro lugar, com o privilégio de visitar para realizar uma oficina. Sem relógio de ponto, sem prontuários para preencher, sem recorrer a diagnósticos, sem número de casos para referenciar e sem a responsabilidade de lidar com um cotidiano de crises; ajudar a criar territórios de vida; escapar à lógica manicomial dos modos institucionais. Sem estar institucionalizada. Em qualquer ponto onde ela pouse o olhar, o que vê são pessoas em estado de concentração. As bibliotecas são sempre cheias a essa hora do dia. Vê uma distância entre seu fazer e a rotina de seus colegas psicólogos, enfermeiros, terapeutas ocupacionais, que se desdobram para dar conta de uma instituição de saúde mental sem perder-se nela, sem adoecer junto, sem embarcar na sensação de impotência. Nem sempre há condições de fazer o melhor em cada caso. Ela mantém os cristais de gengibre na língua, ardido. No confronto com sua própria condição humana, incapaz de "salvar" outros humanos de seus abismos. Conhece de perto a envergadura do trabalho ali. Rememora como o dia a dia em um serviço que se propõe a cuidar da Saúde Mental exige trabalho sobre si, e disponibilidade e coragem e força e... às vezes além dos limites. Ela aperta os lábios com batom vermelho e percebe a mandíbula tensa. Ela fica tensa. Talvez porque ali seja o lugar de acolher o fora, o que escapa à lógica e às normatividades. O que transborda da precariedade da vida, não apenas pela condição psíquica, mas também por tudo que

vem junto dela, das mazelas sociais a que são submetidos os sujeitos desviantes. E ter que vislumbrar feridas abertas advindas da violência, da miséria, da falta de escolaridade, de cultura e condições de convívio mais amplo em sociedade. Isso contamina um tanto quem se aproxima. E vem junto com o encanto de acreditar na potência de acompanhar processos, além de conhecer uma infinidade de modos de ser originais, intensos, honestos. Ela digita cada letra com prudência, respira fundo buscando um feixe por onde seguir no desenho das coisas que viu e viveu de fora para dentro desse CAPS. Externa, às vezes convidada especial, outras vezes intrusa; outras vezes, ainda, alguém qualquer, fazendo uma atividade “estranha” no refeitório fechado. Ela sempre sonha com tsunamis e invasões de águas, hoje o rio Sena transbordou e invadiu o Musée du Louvre¹.

¹ A escrita narrativa em terceira pessoa, usada neste texto, é um procedimento performativo praticado nas pesquisas artísticas desenvolvidas no Núcleo Fuga!, laboratório de experimentação transdisciplinar que explora contaminações poéticas entre as linguagens do teatro, da dança e da performance, vinculado ao LUME Teatro. Tal procedimento é utilizado em ações performativas como um dispositivo que busca desestabilizar o corpo/performer e sua relação com o entorno, acionando camadas sobrepostas entre o que se vê, sente, pensa, memórias e sensações de diversas ordens, além de fabulações. Outras nuances das pesquisas realizadas no Núcleo serão apontadas mais adiante nesta tese, posto que as mesmas são concomitantes, de modo que os trabalhos performativos no Fuga! e essa escrita estão contaminados em muitos aspectos.

Esse texto-trajeta é um efeito.

Desdobramento. Continuidade de uma pesquisa de mestrado intitulada “Corpo Fronteira: clínica, dança, loucura – uma experiência², desenvolvida entre os anos de 2012 e 2014, no Departamento de Saúde Coletiva da FCM/UNICAMP, a qual investigou a experiência de outra oficina de dança realizada no período de 2009 a 2011.

Nesse estudo anterior, debruicei-me sobre os materiais produzidos durante uma oficina de dança realizada no Centro de Atenção Psicossocial Antônio da Costa Santos (CAPS Toninho), Serviço Público de Saúde Mental da cidade de Campinas, interior do estado de São Paulo, destinado ao tratamento e à reabilitação psicossocial de portadores de transtornos mentais graves. Assim, na pesquisa anterior, a intenção foi sistematizar alguns dos procedimentos práticos utilizados, buscando compreender o curso daquele trabalho de dois anos, nas peculiaridades daquilo que foi produzido, cujos resultados do processo ainda reverberam.

Ao longo desse primeiro percurso, pudemos observar que a vivência da dança no contexto da Saúde Mental pôde incidir como ampliação das possibilidades de se relacionar de forma ativa na vida, desde os aspectos mais cotidianos até as vivências internas mais sutis. Tal constatação apoiou-se na ideia de que a dança é potencializadora da criação de outras sensibilidades, podendo operar como desencadeadora de processos de produção de subjetividades ³ abertas à reconstrução de si. Processos que, quando

² A dissertação de mestrado citada pode ser visualizada em:
<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000934579>

³ “Quando falamos em subjetividades, falamos de algo mutante, em constante transformação, que carrega em si um processo de subjetivação ou processo de produção de si. Segundo Passos (2000), esse processo se realiza a partir de múltiplos elementos e relações, que vão desde a relação familiar até fatores sociais, como a violência das cidades, a mídia, a experiência com drogas, a participação em movimentos sociais, o adoecimento, além de outros. Nesta via, pode-se afirmar que “a subjetividade se define por uma atividade de produção” (PASSOS, 2000 p. 01), em que o sujeito

disparados, permitem compor outras paisagens existenciais, atualizando experiências de potência, às vezes, esquecidas em meio a histórias de adoecimento e perdas.

Tal investigação desenvolveu-se no âmbito da Saúde Mental, por estar focada na experiência da oficina de dança no CAPS “Toninho”⁴ e também como uma intervenção prática da psicologia (na intercessão com a dança), regularmente vinculada às ofertas de tratamento oferecidas por aquele serviço. Interessava-me, portanto, discorrer sobre esta prática no campo da Saúde Coletiva por considerar que esta seria uma forma de discutir a potencialidade desses procedimentos híbridos em um campo tradicionalmente científico, em que há poucas referências práticas que abordam a contaminação efetiva da clínica por experiências estéticas e, sobretudo, escassas articulações com os saberes e as práticas do campo das artes performativas.

Nesse início da pesquisa, discutiu-se a experiência da prática anterior considerando aspectos da inserção da oficina de dança no cotidiano do CAPS, alguns deslocamentos necessários para o desenvolvimento desse trabalho, bem como certas reverberações dessa experiência junto a usuários e trabalhadores daquela instituição. Observou-se que a vivência daquela prática pôde ser apreendida como disparadora para a criação de territórios subjetivos sensíveis,

aparece como produto – não apenas como produtor ou como sujeito passivo – como o resultado de um processo de produção que é sempre da ordem do coletivo. Conforme Guattari (1992, p.19), a subjetividade é “o conjunto das condições que torna possível que instâncias individuais e/ou coletivas estejam em posição de emergir como território existencial”, não se configurando como uma entidade ou estado em si, mas como um processo de produção, ou um conjunto de condições, a partir das quais efeitos existenciais são produzidos. Sempre atravessada por um coletivo, posto que é composta por múltiplos vetores. Sendo assim, são múltiplas entradas e múltiplos fatores possíveis para desencadear tais processos, bem como os agenciamentos decorrentes destes, em um contexto em que processos de subjetivação são também concebidos como processos constantes de recriação de si e do mundo”(REIS, 2014, p.141)

⁴ Esta oficina fez parte da grade de atividades semanais, sendo oferecida aos usuários daquele serviço, que tem como clientela sujeitos adultos com transtornos mentais graves. Esta atividade aconteceu em uma frequência de duas horas semanais, por um período de dois anos (de 2009 a 2012), e foi coordenada por mim com a participação de alguns parceiros, profissionais e estagiários de terapia ocupacional e psicologia. Importante salientar que fui integrante da equipe de profissionais daquela unidade, atuando como psicóloga até 2012.

que ampliaram as possibilidades relacionais dos participantes, sejam usuários ou profissionais.

Ao final daquela trajetória, delinearam-se os caminhos abertos e o desejo de continuidade do processo, especialmente no que concerne à pesquisa dos procedimentos que podem disparar movimentos, corporais ou subjetivos, por compreender que todo o desenrolar da pesquisa de mestrado foi concebido como início de uma investigação ampla e complexa, que deixava brechas para inúmeras invenções e passagens por vir. Invenções de si, de outros lugares de criação, de outras danças e outras formas de estar no mundo.

É da turbulência que esse trabalho emerge. Da turbulência e do encantamento, da turbulência e da dor, da turbulência e do medo, da turbulência e da dúvida, da turbulência e da vontade. Sendo assim, não haveria outro modo de fazer esse encerramento. Não haveria como apresentar um mapa das intensidades vividas sem esboçar também aquilo que vaza já abrindo outras passagens. Aquilo que são suas brechas. As inconstâncias e perfurações que sustentam os movimentos até aqui.

Miller (2012) nos aponta que os processos criativos só se fazem ao longo das vivências. Klaus Vianna (2005) nos diz que dança e arte se confundem com a vida. Deleuze (1992), baseando-se em Foucault, afirma que processos de subjetivação são a criação de modos de existência concebidos como obra de arte. Aí estão alguns dos pontos mais caros desse trajeto que se fecha em uma continuidade: seguir investigando vivências em dança e clínica como processos criativos, nos quais se instauram modos de subjetivação que são dança, que são arte e são vida .(...)

Deste modo, a complexidade da tarefa de finalizar esse texto passa também por tudo aquilo que se atualiza em meu corpo ao longo do percurso de investigação. São inquietações e afetos mobilizados a matéria desse texto; por isso, a escolha por finalizar com a espreita de um gérmen. Há sempre algo novo a rebentar quando me debruço sobre a materialidade desse processo. Há ainda muitos afetos sem língua. (REIS, 2014, p. 154-155)

Ao retomar esses trechos finais da dissertação me deparo com o que foi a urgência daquele trabalho e que, de certa forma, persevera convocando a continuação da pesquisa. É a partir de tal convocação que essa tese de doutorado se desenrola, aberta a espreitar outros rumos desse trabalho no CAPS e em meu próprio corpo.

Para tanto, me propus a realizar uma nova prática corporal, desenvolvida semanalmente nesse mesmo serviço, ao longo de um ano, na qual busquei investigar algumas premissas da Técnica Klauss Vianna de dança e educação somática como uma das disparadoras das ações propostas, tentando compreender as atualizações necessárias do trabalho com essa técnica naquele contexto; sondando os territórios corporais e subjetivos visitados a partir dos movimentos experimentados nas oficinas durante o processo. Ao mesmo tempo, lanço-me à experimentação dessas tantas intensidades vividas, e marcadas em meu corpo, como provocadoras de minhas próprias pesquisas de movimento em processos criativos concomitantes, que no decorrer desses quatro anos, escancaram a indissociabilidade entre as intensidades do corpo que dança, como propositora de uma oficina no CAPS, e do corpo que dança e performa em contextos cênicos⁵. No corpo esboçaram-se formas e forças do contágio, gerando impulsos dançados, impulsos de pensamento, impulsos de vida.

Neste sentido, a discussão que se segue articula-se como campo expandido das artes performativas, por compreender que essa prática permite explorar um modo de fazer/pensar a prática da dança em um contexto social fora do circuito usual das artes performativas, permitindo reiterar processos criativos

⁵Ainda nesse texto discorrerei sobre alguns dos processos criativos vividos ao longo dessa pesquisa, entretanto, rastros dos mesmos estarão presentes no decorrer da tese, explicitando a escrita como uma rede de afetos de ordens e registros diversos, na qual o fazer artístico e o fazer pedagógico são indissociáveis.

implicados na produção de si como arte do vivido. Assim, abordarei a experiência da dança como disparadora de processos de subjetivação que podem desencadear na criação de outros planos de existência. Danças e processos dançantes inabituais, que transbordam lógicas normativas de corpos “sãos”, movimentos belos, códigos aceitos e espaços consensuais.

Tentarei expor as trilhas percorridas na pesquisa, buscando levantar alguns aspectos que saltam das vivências dessas danças desenvolvidas com os usuários do CAPS, bem como algumas das ressonâncias suscitadas em meu corpo-mundo. Dessa forma, traçando uma discussão acerca de um “fazer em dança”, que é, também, um fazer subjetivo, o qual dispara outros modos relacionais, ampliando possibilidades de movimentos de presença e de vida. Outras apropriações de tempo e vínculos, conforme nos aponta Quilici:

Vislumbremos a possibilidade de tornar as artes performativas um lugar onde se coloca em questão o próprio sentido e o uso do “tempo livre” na sociedade contemporânea, desvinculando-as máquinas de distrair e entreter, para que experiências de outra natureza possam se desenvolver. Para tanto, é preciso desenvolver uma compreensão aguda do que está implicado na administração e ocupação crescente do próprio tempo dos indivíduos, das possibilidades de construção de hábitos arraigados, da redescoberta da arte como uma espécie de trabalho singular, de cultivo de outras formas de vínculo social, e de expressão de possibilidades de transformação. O ponto de partida é a experiência de estranhamento em relação a um envolvimento automático com a existência. (QUILICI, 2015, p. 137)

Essa escrita é feita de inquietações, estranhamentos, provocações e descobertas. Uma cartografia ainda (e indefinidamente) em processo, explicitando certas questões relacionadas a uma prática e sua relação com a Técnica Klauss Vianna; os contornos criados com a metodologia cartográfica,

certas materialidades das criações subjetivas e algumas danças-efeitos. Pistas precárias que permitem dar visibilidade ao vivido.

Dos pulsos que provocam o movimento-investigação

[...] o artista contemporâneo trabalha com materiais do mundo e problematiza diretamente setores da vida cotidiana. Sugerir ainda que a singularidade de cada artista está no pedaço de mundo que escolhe obrar e nos procedimentos que inventa para isso. (ROLNIK, 2002, p. 03)

Nas palavras de Miller (2012, p. 09) “dançar é um registro de vida, de força e expressão”, dançando podemos fluir elementos novos e criativos, lapidando histórias no corpo, posto que nele estão inscritas as experiências vividas. Assim, o corpo que dança explora possibilidades de sensações e reverberações variadas, compondo-se e decompondo-se a cada instante, instaurando modos expressivos em que os sentidos tocam o sensível. Em uma concepção em que o dançar é criar, pode-se dizer que a criação está relacionada a aspectos que superam o âmbito dos movimentos e dos gestos, criam-se também acontecimentos, criam-se subjetividades, criam-se modos composicionais, criam-se vontades, criam-se mundos, criam-se modos de existir. Abrem-se espaços além das formas. Atualizam-se paisagens existenciais,

[...] O espaço que se faz visível pelo movimento, aparece para alguns como a exteriorização da ‘paisagem interior’, espaço puramente poético do qual a articulação ao espaço objetivo seria somente um estado transitório, uma pura analogia de uma ressonância espacial imaginária [...]. (LOUPPE, 2004, p. 186, apud, VIANA, 2015 p.39)

Aqui, nos aproximamos daquilo que Bourriaud nomeia como “dispositivo de vida que a prática artística representa”(BOURRIAUD, 2011, pg. 43). Conforme este autor, a arte moderna passa a relativizar o objeto da arte no processo criativo, estabelecendo cada vez mais aproximações entre as

estratégias artísticas e a vida cotidiana. Nesse contexto, os processos artísticos encontram-se voltados à ideia da “experiência da ‘invenção de si’”(Idem), assim a obra de arte passa a se apresentar como uma realidade a ser vivida e experimentada. Pode-se dizer que encontramos, também, nas práticas artísticas contemporâneas essa dimensão do processo criativo como um trabalho sobre si, nos contextos em que os mesmos podem constituir-se como possibilidade de criação e recriação da própria existência.

De acordo com Fernandes, há nas artes performativas contemporâneas uma tendência à recusa da ideia de obra acabada, valorizando o caráter instável do processo como experiência que movimenta relações de corpo a corpo com o real, ou com as realidades sociais do outro, abarcando, inclusive, questionamentos quanto aos “territórios da alteridade e da exclusão social no país”(FERNANDES, 2013, p.06). O processo de criação passa, então, a ser concebido como a própria obra.

Ainda neste sentido, a autora nos convida ao pensamento de Rancière (2009), chamando a atenção para aquilo que pode ser nomeado como a ética relacional do fazer artístico, em que a noção do próprio artista é vista como ser relacional, necessariamente implicado em compor e evidenciar as “paisagens do visível”.

O culto da arte supõe uma revalorização das capacidades ligadas à própria ideia de trabalho. Mas esta é menos a descoberta da essência da atividade humana do que uma recomposição da paisagem do visível, da relação entre o fazer, o ser e o ver. Qualquer que seja a especificidade dos circuitos econômicos nos quais se inserem, as práticas artísticas não constituem “uma exceção” às outras práticas. Elas representam e reconfiguram as partilhas dessas atividades. (RANCIÈRE, 2009, p. 69)

Na perspectiva deste autor, a arte compreendida como relacional tem como papel reconfigurar os encontros existentes, redesenhando as formas de mundo, dando visibilidades às formas de vida que desafiam as práticas consensuais, seja nos meios destinados à circulação da obra de arte, seja em aspectos mais amplos das relações sociais.

Ao artista relacional caberia assim evidenciar práticas – “modos discursivos”, “formas de vida” que operariam como resistência à sociedade do espetáculo (RANCIÈRE, 2005, p.50). Seu objetivo, em síntese, seria criar condições de possibilidade para que experiências comunitárias se exteriorizassem; ou, na língua própria de Rancière, “desenhar esteticamente as “figuras de comunidade” recompondo deste modo a “paisagem do visível: a “relação entre fazer, ser, ver, dizer”. (RANCIÈRE, 2005, P. 52, apud. FABRINI, 2010, p.15)

Desta forma, introduz-se a ideia de que a relação com a arte não funciona apenas como possibilidade de expressão mas, sim, como um recorte de tempos e espaços, “do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência” (RANCIÈRE, 2009, p.69), que opera diretamente num campo de possíveis, alterando-os. Tal alteração está ligada à ideia de uma “partilha do sensível”, na qual outras relações com visíveis e invisíveis se instauram, ampliando o acesso ao comum a partir da visibilidade de suas expressões.

É com esta noção que se pode colocar a questão das “práticas estéticas”, como formas de visibilidade das práticas de arte, do lugar que ocupam, do que “fazem” no que diz respeito ao comum. “As práticas são “maneiras de fazer” que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade” (RANCIÈRE, p.69). E o autor nos aponta ainda que:

A partilha do sensível faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce. Assim, ter esta ou aquela “ocupação” define competências ou incompetências para o comum. Define o fato de ser ou não visível num espaço, dotado de um comum. (RANCIÈRE, 2009, p. 17)

Também nesse sentido, Ileana Diéguez (2011, apud FERNANDES, 2013), aponta que a recolocação das questões que mobilizam a criação no contexto das artes performativas, seria um modo de “tornar visíveis os corpos ausentes”, não inseridos ou não representados, configurando uma nova forma de abertura às diferenças (Idem). Ainda de acordo com Diéguez (2014), pode-se considerar o âmbito da teatralidade como estratégia que atravessa o teatro e o transcende, expandindo e deslocando os limites do teatral e do artístico, transitando nos territórios da vida e da arte.

Durante o século XX, as artes experimentaram cada vez mais as hibridações e impurezas, de maneira que aquilo inicialmente sugerido como “outro teatro” é, na realidade, o reconhecimento da *teatralidade* como um campo expandido. Como já se tem legitimado ou polemizado, a *teatralidade* tornou-se uma das características mais relevantes da arte contemporânea. Contra toda possibilidade de pureza, de uma essencialidade que depura e separa radicalmente as diversas formas artísticas, a arte reconhece-se hoje como “uma estrutura de acontecimento”, de situações, de práticas *in situ*, de teatralidades, de performatividades e (re)apresentações. (DIÉGUEZ, 2014, p. 10)

Deste modo, criar torna-se uma necessidade de experienciar-se para abrir-se ao outro, num certo “embaralhamento entre arte e vida”(FABRINI, 2010, p.13). Cria-se, portanto, a partir dos confrontos com os limites do estar sendo em relação, “dos confrontos com a experiência insistente do desfazer-se, dos

confrontos com a urgência de tornar-se o que somos. Cria-se para reexistir, compor outros modos de viver, ganhar corpo e língua para outras sensações de mundo”(REIS, 2014, p.137). Cria-se a partir de “surtos do nascimento de gérmenes de mundo” (ROLNIK, 2016⁶), que proliferam movimentos de vida em que, a partir dessa germinação, o mundo irrompe em processos de diferenciação.

É por trilhas de partilhas sensíveis que inicio o tracejar de uma outra cartografia na investigação desta prática, que transita por territórios instáveis criados num exercício do estar junto, problematizando alguns estados de corpo entre dança e loucura.

⁶ Fala pública durante o “Seminário Novos povoamentos” - Evento realizado em 30 de setembro de 2016 no Auditório 239 da PUC-SP. Disponível em: <http://tramaceleste.com.br/novos-povoamentos-1-seminario-do-nucleo-de-estudos-da-subjetividade-da-puc-sp/> (última visualização em 17/04/2018).

Sobre um lugar de fala

Ela se desfaz enquanto escreve. Acaba de olhar o vazio, os raios de sol ofuscaram os olhos. Está ofuscada hoje. É trabalhoso retomar as guias que a conduziram. Ela reconhece as tensões e sabe que nem sempre pôde olhar para elas, exercitou desvios como método. Elas voam em círculos em torno do Centre Georges Pompidou. Vem aqui para escrever e fumar todos os dias. Estiveram juntas a tecer esse emaranhado que agora quer se fazer visível. Ela foi, sem saber por onde. Inícios são provisórios e as entradas não levam por caminhos lineares, tampouco é linear seu pensamento. Perde-se. Carrega no corpo imagens que não sabe como nomear. Bombas afetivas em sua mente, as palavras dela como um zumbido em seus ouvidos: "Hospícios são flores frias que se colam em nossas cabeças perdidas, em escadarias de mármore antigo, subitamente futuro. Hospício é não se sabe o quê, porque hospício é deus"⁷. Se esforça, não gostaria que o sol baixasse tão depressa. Assume que fracassa e acerta na mesma medida. Ela quer a baba, os despropérios, o percurso das flechas que a atravessam na persistência de habitar um território conturbado e encantador. Partiu, outra vez, desafiada a andar pelo meio, onde os rios ganham força, como Deleuze e Guattari escrevem em 1995. Se molha no desejo, segue esboçando rastros de um trajeto no qual ela também se

⁷ Maura Lopes Cançado, escritora, considerada louca, diversas vezes interna em hospitais psiquiátricos. Autora dos livros "O hospício é Deus" (1965) (2015) e "O Sofredor do ver" (1968) (2015).

recria. Percebe que alguns contextos lhe impõe outro fluxo. Aqueles das coisas grandes, dos movimentos revolucionários, das reformas. Ela tem os pés suados enquanto tecla a tentativa de uma apresentação de si, do trabalho, de uma instituição, de seus companheiros. É muito. Ela avisa que endurecerá de modo abrupto agora. Coluna ereta, olhos vermelhos, mãos ansiosas. Cimento, mármore e ferro entre as vírgulas que se seguirão. Ela não pôde fazer de outro modo, aceita a quebra. Um desassossego.

Os Centros de Atenção Psicossocial (CAPS) são serviços de saúde abertos e comunitários, que fazem parte da Rede de Serviços do Sistema Único de Saúde (SUS), como lugares de referência e tratamento a pessoas com transtornos mentais graves. Essa modalidade de equipamento de saúde surge na década de 1980, a partir de um conjunto de ações e discussões, inicialmente liderados por um amplo movimento de trabalhadores de saúde, que reivindicavam a melhoria da assistência à Saúde Mental no Brasil, denunciando a precarização dos hospitais psiquiátricos, único destino dessa clientela no país naquele momento. Tal movimento é considerado o precursor da Reforma Psiquiátrica Brasileira, que, por sua vez, pode ser compreendida como um processo social de mudança de paradigma assistencial, respaldada por pressupostos técnicos, éticos, políticos e legais, os quais visam assegurar novos parâmetros de respeito e atenção à saúde de pessoas consideradas “loucas”, especialmente, a vasta população até então encarcerada nos grandes manicômios brasileiros.

A Reforma, que tem como principal enfoque a reestruturação da assistência, cria políticas públicas e leis através das quais se implementa uma nova lógica de atenção, reestruturando as redes de acesso não apenas a partir das possibilidades de tratamento médico, mas incorporando, também, as premissas da Reabilitação Psicossocial. Esta forma de Reabilitação Psicossocial busca viabilizar meios de inclusão na comunidade e melhoria da qualidade de vida dessa população, a partir da desconstrução do modelo exclusivamente hospitalocêntrico. Além disso, investe na ampliação de outros circuitos de cuidado que permitam o acesso à educação, a projetos de geração de renda, à cultura e ao exercício da cidadania.

De acordo com o Manual do CAPS, documento do Ministério da Saúde que descreve suas competências,

O objetivo do CAPS é oferecer atendimento à população de sua área de abrangência, realizando o acompanhamento clínico e a reinserção social dos usuários pelo acesso ao trabalho, lazer, exercício dos direitos civis e fortalecimento dos laços familiares e comunitários. É um serviço de atendimento de saúde mental criado para ser substitutivo às internações em hospitais psiquiátricos. (BRASIL, 2004, p. 13)

É nesse panorama que os tais serviços tornam-se dispositivos fundamentais da atenção em Saúde Mental no Brasil, afirmando-se como uma referência em ações criativas nesse campo, posto que sua prática se caracteriza por ocorrer em ambiente aberto, acolhedor e inserido na cidade. Isso contempla uma gama de possibilidades de variações, seguindo as necessidades específicas de cada local onde está implantado. Além disso, seu projeto busca ultrapassar a estrutura física, agenciando-se com redes de suporte social que potencializem suas ações, preocupando-se com o sujeito e sua singularidade, sua história, sua cultura e sua vida cotidiana (BRASIL, 2004). É a partir dessas especificidades que cada unidade opera, no intuito de centrar-se na vida cotidiana dentro e fora da instituição, buscando criar espaços coletivos de trocas, de encontros, de expressão e criação de novos sentidos (COSTA-ROSA; LUZIO; YASSUI, 2001), além de articular-se a outras redes socioculturais do contexto onde se insere.

Evidentemente, a atuação dos CAPS nem sempre coloca facilmente em prática todas as premissas ideológicas que fundamentam seu funcionamento. Tais serviços, enfrentam desafios de implementar ações que interferem diretamente em constructos sociais de como e onde a loucura deve ser tratada;

de como ampliar acessos criando redes de atuações conjuntas; de como sustentar o funcionamento de suas propostas sem sucumbir ao esfacelamento dos projetos após cada mudança de gestão pública; de como atualizar planos na reconfiguração das demandas dos espaços onde estão inseridos; de como ACOLHER PESSOAS e seus modos desviantes, suas histórias desconexas, suas trajetórias irregulares, suas variações imprevisíveis como a vida. É, portanto, fundante dessa lógica de funcionamento, um trabalho árduo que requer competências técnicas, mas também altas doses de implicação e militância na construção de uma política sensível de atuação em saúde, o que exige, sobretudo dos trabalhadores, investimento intelectual, afetivo e criativo.

Na confluência desse pensamento, a cidade de Campinas comporta uma Rede de Saúde Mental considerada bastante estruturada, composta por seis CAPS-III⁸, três CAPS-AD⁹ e dois CAPS-infantil¹⁰. Além de outros dispositivos, como o Consultório na rua, os Centros de Convivência, as enfermarias de saúde mental em hospitais gerais, as oficinas de geração de renda e mais de trinta Serviços Residenciais Terapêuticos; sendo, por isso, um cenário utilizado para processos de formação de diferentes universidades e pesquisas em todo Brasil. (FERIGATO, 2013¹¹). Rede que segue resistindo e reinventando-se, a muito custo, em detrimento das inúmeras crises impostas pelas dificuldades da gestão

⁸ A Portaria 336, de 19 de fevereiro de 2002, estabelece o funcionamento dos Centros de Atenção Psicossocial (CAPS), a partir de três modalidades CAPS I, CAPS II e CAPS III, definidos por ordem crescente de complexidade e abrangência populacional. Essas três modalidades cumprem a mesma função no atendimento público em saúde mental, devendo estar capacitadas para atender adultos maiores de 18 anos, portadores de transtornos mentais severos e persistentes em sua área territorial. (BRASIL, 2002)

⁹ Os CAPS ad são serviços destinados ao tratamento e à reabilitação psicossocial de usuários de álcool e outras drogas, para maiores de 18 anos.

¹⁰ Os CAPS infantil são destinados ao tratamento e à reabilitação de crianças e adolescentes, menores de 18 anos, portadores de transtornos mentais.

¹¹ Texto publicado no portal da Rede Humaniza SUS <http://www.redehumanizasus.net/61987-a-saude-mental-de-campinas-resistencia-e-potencia-de-acao-coletiva>.

municipal, que, de tempos em tempos, fragiliza o projeto de assistência por desinvestir na manutenção de seus princípios básicos de funcionamento.

O CAPS Antônio da Costa Santos, conhecido como CAPS Toninho ou CAPS Sul, é um serviço do SUS que atua em cogestão da Prefeitura Municipal de Campinas e do Serviço de Saúde Dr. Cândido Ferreira, fazendo parte da Rede de Saúde Mental citada. Situado na região sul da cidade, é referência para o atendimento de pessoas portadoras de transtornos mentais graves da área de abrangência do Distrito de Saúde Sul, cuja população é estimada em 270.000 habitantes.

Este CAPS III funciona 24 horas, com oito leitos para atenção à crise de seus usuários inseridos, sendo considerados em situação de crise pessoas que necessitem de um cuidado intensivo, permanecendo em leito-noite no serviço, assim configurando uma internação de curta duração. Na maioria dos casos, este tipo de internação se dá em função da agudização de sintomas psicóticos, entre outros quadros de agravamento dos diferentes perfis de transtornos mentais atendidos nessa unidade.

Durante o período do dia, o CAPS Toninho oferece diferentes propostas para a continuidade do tratamento dos seus usuários, atuando em diversas modalidades de trabalho, desde as abordagens mais convencionais - como os atendimentos médicos, psicológicos, de terapia ocupacional e de enfermagem - até outras iniciativas que fazem parte das propostas da reabilitação psicossocial. Entre estas destacam-se as práticas nomeadas de oficinas, ou grupos, que ofertam atividades como música, futebol, caminhada, horta e jardinagem; os ateliês de pintura, artesanato e atividades manuais. Os grupos são desenvolvidos pelos próprios profissionais do serviço, sendo alguns deles abertos para a participação espontânea e esporádica dos usuários presentes na

unidade e outros fechados, funcionando com enquadramentos mais restritos para usuários de determinados perfis ou demandas específicas. Em ambas as modalidades, a participação na atividade proposta fica estabelecida a partir dos critérios da singularidade de cada caso, considerando as necessidades e o desejo dos usuários.

Cabe salientar que os CAPS contam com equipes multidisciplinares, compostas usualmente por Psicólogos, Terapeutas Ocupacionais, Assistentes Sociais, Psiquiatras, Enfermeiros e Técnicos de Enfermagem, composição variável de acordo com as especificidades de cada unidade.

No recorte desta pesquisa, as oficinas de dança foram ministradas por mim com a colaboração de Flávia Marcondes, uma enfermeira do serviço, e ocorreram semanalmente no CAPS, com duração de duas horas (uma vez por semana), durante um ano, de novembro de 2015 a dezembro de 2016, abertas a todos os usuários deste serviço. Embora não tenha havido um grupo fixo e fechado, cerca de 30 usuários passaram pelo grupo ao longo do ano, desse total oito participantes mantiveram regularidade do início ao fim do processo. Outros, menos regulares, passam pela oficina e deixam marcas, forçam o olhar a outros pousos e exigem uma atitude de escuta muito cara nesse projeto. Afinal, encontrar-se com diferenças tão marcantes faz com que o corpo tenha que ampliar os poros para compreender as muitas línguas faladas, as possibilidades de comunicação, os tempos, as fragilidades, as crispações.

É preciso estar disponível para a exposição à novidade, que se a encontre longe ou na vizinhança. Trata-se de uma atitude que se constrói no trabalho de campo. É que o estranhamento não está dado, é algo que se atinge, é um processo do trabalho de campo. (BARROS; KASTRUP in PASSOS et. al. 2009, p. 56-57)

Foi com esta disponibilidade que busquei forjar procedimentos práticos os quais acolhessem tamanha diversidade, entre outras coisas. E é, justamente, sobre algumas nuances dessa exposição que discorro nesse texto. Além das impregnações que atordoam a compreensão, por acessar um plano sensível como *lócus* de criação das questões que mobilizam esse pesquisar. Trilho que se desenha no caminhar e não se desdobra sem percalços.

“Muitos acontecimentos entre o último registro e este de hoje.

A interrupção temporária do trabalho em um dos encontros. A equipe do serviço me informa que não haverá oficina na última quinta-feira, pois será realizado um bazar no CAPS neste dia, no refeitório, espaço que também usamos. Sou informada disso pouco antes de sair de casa, no mesmo dia. Sinto-me frustrada e tenho uma tendência em olhar para a situação como um certo “atropelo”, talvez reflexo da “desconexão” desse projeto com a realidade do CAPS? Um evento analisador de como vem ocorrendo nossa interlocução?

Procuro desfazer-me desse olhar, das coisas conhecidas por mim de outros tempos nesta instituição. Certos modos de proceder antigos. Tarefa árdua de não julgar, meu lugar privilegiado de pesquisadora externa me permite um distanciamento para cuidar da relação, condição necessária para seguirmos. Procuro manter-me aí, em uma zona de cuidado e escuta com o que ocorre, com quem vive outras faces do CAPS. Sou informada de que a atividade do bazar ocorrerá mensalmente a partir de agora, ou seja, uma vez ao mês a oficina será inviabilizada. Embora compreenda o sentido do bazar, sinto que nos desencontramos um tanto e os contratos nem sempre parecem circular de modo mais amplo por toda a equipe.

Pergunto-me: qual o entendimento dos profissionais quanto ao processo da pesquisa? O quanto minha conversa inicial de apresentação do projeto pôde de fato ser compreendida e assimilada? Há algum engajamento da equipe nesse processo? Qual o meu engajamento frente à equipe e suas dinâmicas?

Sinto que preciso me comunicar melhor com a instituição, talvez a interlocução com Flávia não seja suficiente para fazer circular o que ocorre na oficina. Talvez

seja necessário partilhar um pouco do processo do ponto onde nos encontramos, do meio, falar dos casos a partir dos acontecimentos que se sucedem aqui.

Proponho uma nova conversa com a equipe em horário de reunião geral, acho que será bom. Talvez sejam mesmo necessárias mais conversas assim, mas esse horário é disputado e a demanda de pautas urgentes da equipe leva essa agenda para o fim do próximo mês. Quem sabe propor uma prática com a equipe possa nos aproximar um pouco?

E na próxima quinta, mais um feriado.

O que essas pequenas interrupções reverberam? Alguns usuários parecem se distanciar um pouco após cada uma delas.”(Diário de Implicação, 15/06/2016¹²)

¹² O *Diário de Implicação* foi um instrumento usado para registros durante a prática da pesquisa, mais adiante neste texto discorrerei sobre sua construção.

Dos desatinos do acompanhar

Cabe acrescentar que apesar de toda a variedade temporal já mencionada, num hospital às vezes é preciso suportar o tempo insípido como se aguenta uma chuvinha triste e interminável, sabendo que lá na frente a água acumulada pode irromper numa nascente. Aí pode jorrar um tempo, que nos casos felizes, e por um certo curso de rio, leva quem sabe a uma cascata de vida.

Mas há também, no convívio com os loucos, a multiplicidade temporal que desafia a homogeneidade do relógio, e esse desafio nunca é pacífico, pois nunca é pacífica a insubordinação ao tempo societal. Para nós é difícil não só respeitar essa heterogeneidade temporal, como também fomentá-la (o que seria desejável), através da criação de diferentes temporalidades grupais. Não é simples fazer isso tudo e ainda estar atento para as diferenças de tempo individuais, criando certos ritmos, em que uma modalidade temporal possa conectar-se com outra, compor-se combinar-se, contrapor-se, ressoar, destoar. Não para fazer bandinha, mas para não deixar que, por solidão, uma temporalidade morra estrangulada, ou que um paciente sufoque no seu ponto de horror. (PELBART, 1993, p. 46)

Acompanhar: estar junto com; deslocar-se junto; ter junto a si; cercar-se, rodear-se.

Quando falamos em loucura, de qual modalidade de acompanhamento falamos? Por quais estratégias acompanhamos? Quem são os acompanhados? Certamente corpos marcados por estigmas sociais, preconceitos, histórias de segregação e marginalidade. Muitas vezes, falamos de corpos miseráveis, nascidos em famílias com pouco (ou nenhum) acesso à escolarização, à cultura e a oportunidades igualitárias de circulação social. Falamos em negros, prostitutas, usuários de drogas, homossexuais, moradores de invasões, moradores de ruas, moradores de barracos, buracos, bueiros, nômades do

campo e das cidades, sujeitos considerados errantes. Falamos também em mães e pais de família, jovens bem-nascidos, evangélicos, espiritistas, umbandistas, budistas, católicos e ateus. Bilíngues, gays, professores, músicos, policiais, bancários, artistas, marceneiros, aposentados, confeitores, médicos, domésticas, estudantes universitários, travestis, pedreiros, escritores, cantores, entre outros. Falamos do mundo e de pessoas para as quais a condição de vida tornou-se aquilo que historicamente foi nomeado como loucura. Entretanto nem sempre os espaços destinados ao tratamento e ao cuidado à loucura são tão igualitariamente ocupados.

Os CAPS acolhem, na maioria dos casos, uma população SUS dependente, o que na lógica de funcionamento do acesso à Saúde Pública brasileira, indica uma camada da população considerada de classe média baixa ou baixíssima. Sendo assim, as relações estabelecidas pelas Redes de Saúde Mental extrapolam facilmente o âmbito dos cuidados clínicos, psicológicos e psiquiátricos; recebendo concomitantemente uma enorme demanda relacionada a questões sociais como a pobreza, a falta de moradia, o desemprego, a violência e a precariedade das condições de vida de modo geral. É comum o analfabetismo ou semialfabetismo, é comum encontrar habitações em áreas de risco. Também são comuns as histórias de violência por parte de familiares, da comunidade, do tráfico e da polícia; são comuns as crianças abandonadas, famílias inteiras e numerosas que fazem uso de auxílios do governo para ter sustento, famílias com mais de um usuário no CAPS; é comum a falta de alimentação e é comum, evidentemente, o alto índice de agravamento das condições psíquicas em função das vulnerabilidades sociais.

Deste modo, os serviços e suas equipes encontram-se, grande parte do tempo, tentando inventar estratégias que deem conta de tamanha complexidade;

recursos que acabam por tornar esse acompanhar um trabalho de militância política, social e comunitária. Mas há também outros engajamentos necessários, lutas sutis internas para perseverar no trabalho sem deixar-se contaminar a ponto de adoecer da dor do outro, das moléstias das coisas que, por vezes, parecem ser empurradas aos cantos malditos da sociedade. Aí, no dia a dia dessas guerrilhas intrínsecas, se descobre no corpo as potências e as impotências desse estar junto, no trabalho concomitante de cuidar do outro e cuidar de si.

E é no corpo, afetado e afetável de cada um que caminha ao lado daqueles que são, por seus modos inabituais de proceder a existência, colocados à margem da sociedade, que se impõe o embate ético de cada encontro, movendo-se entre diferentes exigências. Deleuze (2016, p. 32) pontua que o “esquizofrênico¹³ é como o limite da nossa sociedade, mas limite sempre conjurado, reprimido, execrado”; estar ao lado de pessoas e situações-limite é amplificar deslocamentos entre alegrias e tristezas, desamparo e criação, força e vulnerabilidade.

Pelbart (2007) nos fala, a partir de Nietzsche e Deleuze, desses embates éticos ao elaborar o conceito de “vida nua” como uma certa concepção da condição humana contemporânea, em tempos em que a vida tende a ser reduzida ao seu mínimo biológico e pessoas parecem reduzidas a sobreviventes.

[...] para Nietzsche todo sujeito vivo é primeiramente um sujeito afetado, um corpo que sofre de suas afecções, de seus encontros, da alteridade que o atinge, da multidão de estímulos e excitações que lhe cabe selecionar, evitar, escolher, acolher.

¹³ A esquizofrenia é um tipo de transtorno mental que faz parte do espectro das psicoses, é importante salientar, entretanto, que existem diferentes transtornos mentais que abarcam a vasta gama de condições psíquicas nomeadas como “loucura” e, embora a esquizofrenia seja bastante recorrente, o perfil dos usuários dos Serviços de Saúde Mental não se reduz a esquizofrênicos.

Nessa linha, também Deleuze insiste: um corpo não cessa de ser submetido aos encontros, com a luz, o oxigênio, os alimentos, os sons e as palavras cortantes - um corpo é primeiramente encontro com outros corpos, poder de ser afetado. Mas não por tudo e nem de qualquer maneira, como quem deglute e vomita tudo, com seu estômago fenomenal, na pura indiferença daquele a quem nada abala(...)

Como então preservar a capacidade de ser afetado, senão através de uma permeabilidade, uma passividade, até mesmo uma fraqueza? Mas como ter a força de estar à altura de sua fraqueza, ao invés de permanecer na fraqueza de cultivar apenas a força, pergunta Nietzsche [...]. (PELBART, 2007, p.07)

É entre limites e fragilidades que circulamos no trato com a loucura. Nos limites do conhecido, do esperado, das dores, das expectativas e das imposições; há uma fraqueza que quer ser incluída nos processos vitais, aceita como força de relação. Um jeito sempre outro de encarar perdas e ganhos. De encarar mesmo a loucura e a sanidade. Como se fosse necessário carregar no fundo dos olhos e ouvidos a máxima de Nietzsche (1983, p. 89): “Há sabedoria nisso, sabedoria de vida, em receitar-se saúde mesma somente em pequenas doses”.

E nesse exercício de estar aberto a outras possibilidades de saúde, há que se pensar também na descoberta potencial de outras corporeidades, outros olhos e mãos para tocar corpos insólitos carregados de histórias-limite, transbordando aquilo que lhes atravessa de distintas temporalidades e intensidades de existência. Neste ínterim, não se trata de conceber a loucura apenas como perda ou como catástrofe originária no processo de socialização. É preciso, sempre, olhar para as singularidades desses corpos-mundos como territórios existências, processos subjetivos, processos vivos íntegros como cada ser humano pode ser.

Neste sentido, provocar movimentos do corpo-loucura, trazer à tona uma discussão sobre estados corporais nesse campo, requer o mesmo exercício ético de permeabilidade, de encontro com a alteridade no outro e em si mesmo. Permeabilidade que vai das impregnações das marcas rasgadas na carne nesse encontro até a invenção de recursos que possibilitem encontrar entradas nos corpos saturados dos traços das histórias de adoecimento. Posto que o corpo escancara as qualidades do vivido. Enverga-se além do limite do ergonômico. Tensiona-se ao extremo. Abandona-se quase como ausência. Anestesia-se como uma mecânica quase sem alma. Deforma-se como um alhures torso que vaza. Extrapola aos gritos possíveis limites orgânicos. Ultrapassa o organismo.

Há na loucura um duplo movimento, por um lado, a potência de uma experiência de mundo como intensidade inventiva e, por outro, uma possibilidade iminente de “desencarnação”, um fora, um movimento mínimo. Seja como for, evidenciam-se certas corporalidades singulares.

Pessoas que deliram, que se mutilam, que não falam. Pessoas que passaram toda a sua vida em instituições especializadas, pessoas que já foram amarradas, maltratadas, isoladas. Pessoas às vezes amadas, mas tantas vezes tidas como inúteis ou redundantes. Pessoas que se jogam contra o muro, que se mordem, que se cobrem com seus excrementos, que mantêm uma relação específica e singular com o seu próprio corpo, com o corpo do outro, com o espaço, com o tempo, com os objetos, com o mundo que as cerca e do qual *fazem parte* – queiramos ou não. (VIANA, 2015, p. 12)

Viana (2015)¹⁴ faz uma interessante consideração quanto à maneira de conduzir sua prática em um trabalho corporal desenvolvido em instituições

¹⁴ O trabalho citado está registrado na Tese de Doutorado Dança e Autismo, espaços de encontro. Anamaria Fernandes Viana, Campinas – SP. Defendida na Faculdade de Educação da UNICAMP em 2015.

especializadas no tratamento de pessoas autistas ou consideradas deficientes mentais - termo que a autora recusa, preferindo nomear tais pessoas como “pessoas extraordinárias”. Segundo a mesma, nesse tipo de trabalho é necessário carregar o sentido da palavra experiência em duas vias distintas e complementares: como experimentação que contempla a tentativa e assunção de riscos e como saber ou prática para a qual nos habilitamos. Dessa forma, se considerarmos manter esse aparente paradoxo pode-se abrir possibilidades de caminhar, de forma mais conjunta, numa certa honestidade cúmplice pelos caminhos desconhecidos desses encontros extraordinários.

Na forma como proponho, querer para você mesmo(a) uma forma de ignorância abre portas para a descoberta do que se produz no momento presente, viabilizando o aprendizado recíproco com aquele que carrega consigo a etiqueta do inferior, do incapaz, do impotente. E também permite, naturalmente a invenção. (VIANA, 2015, p. 14)

Sendo assim, uma cumplicidade dançante com esses corpos inabituais, “extraordinários”, singulares e plurais, se dá como um tatear, no qual premissas técnicas são bem-vindas, mas insuficientes se não transformadas, postas à prova, articuladas a um ralentar das expectativas para adentrar outras poéticas, das coisas ínfimas, das trocas intensivas. Trocas que comprometem meu corpo e minhas danças em dinâmicas outras. Desestabilizam a pesquisa. Alteram minhas necessidades de movimento, meus gostos, meu peso, minhas pausas.

Franjas e reverberações

A diferença do outro é buscada como possibilidade de estranhamento e transformação de si mesmo – e do outro. E do mundo. (FABIÃO, 2015, p. 300)

Os desassossegos desses outros ritmos experimentados no acompanhar louco foram forjando um corpo de dançarina e psicóloga em uma sorte de vontades de criação atravessadas por certos parâmetros intensivos vislumbrados nesses encontros. Como se o pulsar junto desses ritmos abrisse vias de afluência a outras realidades em meu próprio corpo. Realidades que são campos de forças apreendidos por sensações. Desestabilizadas. Na precariedade da vida como processo de diferenciação constante.

Aqui a ideia de sensação será empregada no rastro de Rolnik (2014¹⁵), “A sensação não mais como modo como o mundo me afeta, como sujeito da sensação. A sensação é a sensação da pulsação vital, do ritmo vital”. Ritmo vital que se encontra pulsando em duas vias, num movimento de dissolução das formas da atualidade, pressionado pela realidade enquanto campo de forças intensivo, e em um outro movimento que, reconfigurando essas forças, faz emergir uma nova configuração da realidade, uma nova cartografia.

Sensação seria, então, a sensação do ritmo da tensão entre esses dois movimentos coexistentes e que, sendo assim, não são representáveis, mas são o motor que convoca à criação de novos contornos às formas corpo-mundo, para o que se apreende na experiência do presente. As sensações são as responsáveis pelo movimento vital de criação de novas formas de existência.

¹⁵ Fala pública no Seminário Fronteiras, franjas e intervalos. Instituto de Artes UERJ, 2014. (Transcrição minha) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bghAikhX1OE> (última visualização em 17/04/2017)

Não estão ligadas à concepção de sujeito afetado, ou sujeito das percepções e representações, mas, sim, à ideia de processo subjetivo, no qual a subjetividade se dissolve e se recria constantemente. Processo que não está referendado por um “eu crio”, mas se dá como “um pedaço de mundo que se faz na minha existência” (Idem).

Nesse âmbito, não se considera a subjetividade fundida à ideia de sujeito, ao contrário, faz-se necessário distinguir instâncias dos processos subjetivos para além do mesmo, conforme Rolnik.

O sujeito é uma parte da experiência subjetiva. Entretanto a experiência subjetiva não se reduz a ele. O sujeito opera a subjetividade a partir da percepção. A partir da compreensão da concretude das coisas. A partir de uma cartografia de códigos instituídos em que me situo, me comunico, me relaciono. Essa é uma das experiências que a subjetividade faz, posto que ela faz múltiplas experiências. (ROLNIK, 2016¹⁶)

Deste modo, a experiência subjetiva é mais que a maneira como apreendemos o mundo em sua concretude, mas o modo como o mundo nos chega como um corpo vivo no diagrama de forças em movimentação a partir do encontro dos corpos (Idem). Não se trata, evidentemente, de excluir a experiência do sujeito, mas de não reduzir a experiência subjetiva a ele, desobstruindo-a do acesso exclusivo aos códigos morais e representacionais, que, muitas vezes, enfraquecem sua capacidade de contato com a potência do corpo vivo, afetado, perturbado, tocado por forças sem nome, por “gêrmens de mundo” (Ibidem) que querem brotar. Embriões que desestabilizam e imprimem a necessidade de criar outros recursos para existir, na tensão entre a experiência

¹⁶ Entrevista Narciso no espelho do século XXI, Suely Rolnik. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=GjsRiQB_5DY (17/04/2018) (Transcrição minha)

do sujeito e do fora do sujeito, do extrapessoal, onde se encontra o cerne do processo de subjetivação.

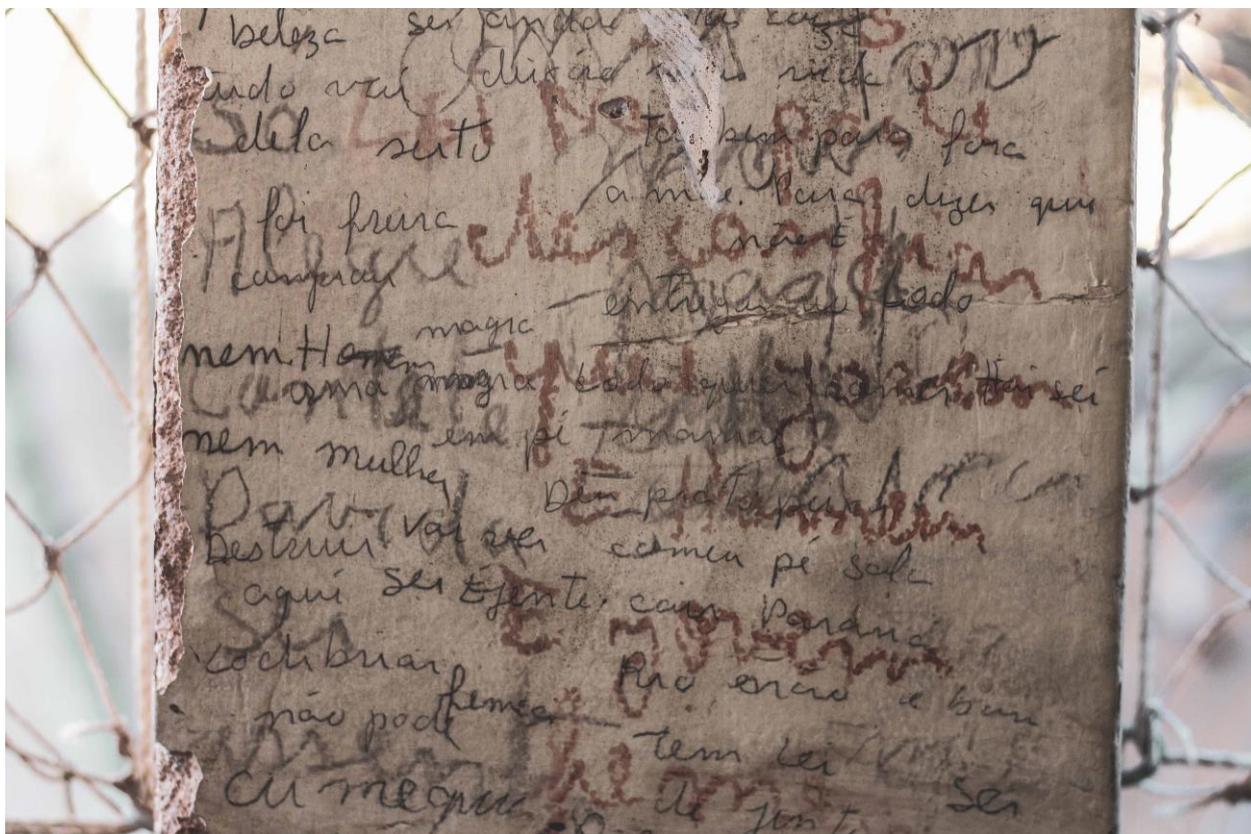
É deste ponto de vista que, no processo de habitar a pesquisa como território de criação subjetiva, descubro-me enredada pelo universo dessas loucuras como tecido vivo que também me constitui, diferenciando-se e recriando-se. Tecido que vaza nos diversos espaços performativos nos quais estive implicada durante os últimos anos, de tal modo que um escoar se impõe à escrita desta tese, como materialidade das experiências de mundo que a pesquisa cria. Implodindo as vértebras de um corpo coeso, elas forçam o pensamento a assumir, em suas invenções, a descoberta do transpassar intrínseco entre as danças no CAPS e as performances, danças, ações e experimentações cênicas vividas concomitantemente. Instaurando intervalos nos quais o conceito de fronteira, invocado nessa tese desde o título, se atualiza, de modo cada vez mais incorporado, no que sustenta a ética da prática que se deu em sala de trabalho, em investigações artísticas e pedagógicas de potências poéticas similares e, de todo modo, indissociáveis.

Fronteira pode ser pensada como fronteira da cartografia atual, A das formas com as quais vivemos. Franjas, intervalos, transbordamentos são os contornos da cartografia atual se dissolvendo por natureza. De modo que a fronteira está sempre trêmula, sempre se refazendo e se recriando no tempo. O poético estaria então no cerne dessa tensão. O exercício poético é essencial por ser o exercício dessa reconfiguração e dessa criação de pensamento; que pode se dar tanto em uma obra de arte, seja de qual ordem for, dança, teatro, música, literatura, quanto na existência ou sob a forma de conceito. O poético é uma política do pensamento e de produção de realidade. Onde o pensamento se faz como movimento de criação, que vem desse impulso de um diagrama de forças, que obriga a recriar a realidade, que obriga a criar alguma espécie de configuração

seja em que campo for; o que é essencial ao movimento vital.
(ROLNIK, 2014¹⁷)

¹⁷ Fala pública no Seminário Fronteiras, franjas e intervalos. Instituto de Artes UERJ, 2014. (Transcrição minha)
Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bghAikhX1OE> (última visualização em 17/04/2017)

Trilha 1 - Enunciados guias



Talvez, se eu enlouquesses, conseguisse dar vida às coisas que existiam em mim e que eu não era capaz de exprimir. (CANÇADO, 2015, p.63).

Ela decide falar de si, de suas guias. Titubeia, engole a saliva pensando que não há escolha, não sabe se poderia fazer de outro modo. Tem fome. Um buda vermelho sentado ao seu lado. Desconfortos viscerais, desde 2014, quando sofreu um golpe. Falar de si é trazer alguns dos mundos que esse trabalho cria. Ela gagueja e pensa que escreve com as marcas, outra vez, atualizando o sentido das mesmas enquanto se debruça sobre elas. É com corpo que cartografa esse processo, é com o corpo que irá falar das coisas, nem sempre visíveis, que experimentou nos interstícios dessa pesquisa-fronteira. Cunhar formas ao inominável, mesmo que temporárias, é uma escolha que anuncia a postura ética pela qual quer proceder. Tem um formigamento nas mãos. Carrega o computador nas costas por longas caminhadas. O caminhar se torna um importante disparador de seu pensamento. Busca nos documentos um texto que chama o delírio de método, ela o guarda em uma pasta de escritos preciosos. Se alegra em tê-lo acessado neste exato momento.

Quando operamos em suas linhas fronteiriças, estamos próximos de uma aventura inventiva, pois somos tomados por uma espécie de curiosidade e zelo para aquilo que altera as formas a priori. Ora, se entendemos que os movimentos da subjetividade são nômades transitórios, em suas vibrações vamos pousar a nossa atenção, para que, desse encontro singular, seja possível a construção de uma nova sistemática de sentido. Em meio à complexidade do pensar, abrimos o sensível e o inteligível ao corpo e às reconfigurações singulares do ser, aos intercessores criados, para estarmos mais atentos aos movimentos do desejo que produz sujeitos e os transformam em novos modos de si. (FONSECA et. al., 2010, p.172)

A partir dessa proposição, assumo algumas premissas do método da cartografia como guias neste percurso. Referências que têm funcionado como um dos dispositivos para a construção das materialidades do vivido, na tentativa de acompanhar o processo da pesquisa como um processo criativo da escrita e de modos de visibilidade de um trajeto que aciona forças, às vezes, visíveis e, outras tantas vezes, invisíveis.

Conforme Passos e Barros (in PASSOS et. al., 2009), a cartografia pode ser pensada como método de pesquisa-intervenção, no qual os resultados são menos importantes que o processo, posto que as metas só podem ser conhecidas ao longo do caminhar. Deste modo, a pesquisa se concretiza com o mergulho no plano da experiência, plano este que pode ser compreendido como o próprio movimento do pesquisar, e, sobretudo, como a criação dos modos de fazer de uma intervenção. Os autores, impulsionados pelos princípios metodológicos das ideias de Guattari (1988)¹⁸, desenvolvem um conjunto de pistas que podem guiar o pretendente cartógrafo, a partir de referências as quais fazem a manutenção de uma atitude de abertura que vai se produzindo e de

¹⁸ Os autores citam o texto de Felix Guattari “Ensaio de Esquizoanálise”. Campinas: Papyrus, 1988 [1979].

ajustes do caminhar no decurso da pesquisa. Assim os saberes se constroem no fazer, as metas são dadas pelas materialidades encontradas no trajeto e o plano da pesquisa é reinventado no traçado das linhas que o compõe, em uma rede de agenciamentos mobilizados pelos fazeres e seus encontros.

Conhecer o caminho de constituição de dado objeto equivale a caminhar com esse objeto, constituir esse próprio caminho, constituir-se no caminho. Esse é o caminho da pesquisa-intervenção. (PASSOS; BARROS in PASSOS et. al. 2009, p. 31)

Para Barros e Kastrup (in PASSOS et. al. 2009, p.56), pode-se pensar a cartografia como o “desenvolvimento de práticas de acompanhamento de processos inventivos e de produção de subjetividade”. Método construído sempre singularmente, como um conjunto de premissas éticas que sustentam a pesquisa como prática de criação, nas quais estão implícitas uma série de recursos que requerem rigor sensível para apreender as formas e as forças que compõe um plano de experiência, assim,

[...] a cartografia como método é o traçado do plano da experiência, acompanhando os efeitos (sobre o objeto, o pesquisador e a produção de conhecimento) do próprio percurso da investigação” (BARROS; KASTRUP in PASSOS et. al. 2009, p. 17-18).

Trata-se então de uma perspectiva em que não há neutralidades do conhecimento ou do lugar do pesquisador. A pesquisa intervém sobre a realidade sem representá-la, recriando e ampliando suas bordas à medida em que se constrói uma relação de implicação. Intervir passa a ser um exercício que consiste em “mergulhar no plano implicacional em que as posições de quem conhece e do que é conhecido, de quem analisa e de quem é analisado se

dissolvem na dinâmica de propagação das forças instituintes” (BARROS; KASTRUP in PASSOS et. al. 2009, p. 25). Tal comprometimento conduz à criação do rigor necessário nesse caminhar, pois implicar-se é estar atento, aberto; buscar uma precisão que está diretamente ligada ao compromisso e ao interesse em perder-se dos arranjos preestabelecidos, para encontrar os contornos que se esboçam. Desfazer das expectativas convencionadas para tatear as soluções recém-criadas. Aceitar a diversidade dos territórios em construção nas múltiplas realidades envolvidas no plano de experiência.

Os autores salientam, ainda, a importância de considerar a pesquisa-intervenção como um plano clínico-político¹⁹, no qual a análise passa a ser pensada como um trabalho de desestabilização do que se apresenta como unidade de uma forma ou de um campo, de modo que o processo analítico segue em direção ao coletivo e suas dinâmicas de contágio.

Neste sentido, Rolnik (2017)²⁰ salienta o trabalho da clínica como necessariamente político, posto que se dá como processo de intervenção nas políticas de constituição da subjetividade, implementando outros cursos nas micropolíticas das relações. Essa ideia ancora-se em uma perspectiva de que os sujeitos são, o tempo todo, atravessados pela construção de modos de viver e agir num determinado contexto de mundo em que estão inseridos, no caso de nossa condição de vida ocidental contemporânea, o contexto das trocas e relações incisivamente permeadas pelo capitalismo pós-industrial, ou Capitalismo Mundial Integrado²¹ (CMI).

¹⁹ Importante frisar que a concepção de clínica empregada pelos autores citados extrapola o âmbito da psicoterapia ou das intervenções terapêuticas, estando atrelada a um processo relacional onde a análise está implícita como parte de um posicionamento ético frente aos acontecimentos que se sucedem.

²⁰ Aqui refiro-me a entrevista Narciso no espelho do Século XXI, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=GjsRiQB_5DY (visualização em 15/02/2018)

²¹ Tal nomenclatura foi utilizada por Guattari(1989) para descrever o modo de funcionamento do sistema capitalístico contemporâneo, que atua para além das estruturas de produção de bens e serviços, na produção de signos, de sintaxe e

Para a autora, a ética do trabalho da clínica está diretamente relacionada ao desmanche de certos modos de construção subjetiva, baseados em modelos dados pela lógica moral vigente, desfazendo formatações impostas pela via da exaltação de sujeitos normativos, consumistas e carentes de referências próprias, sustentados por padrões externos. Tais normatividades se dão de modo dissolvido, anônimo, pelas veias coletivas, e impregnam a vida de códigos de aceitação que, quando incorporados, obstruem o processo vital de criação de si a partir dos encontros e das mutações do desejo. Obstrução que gera, por sua vez, a necessidade desses mesmos códigos e referências externas, distanciando o sujeito das possibilidades vitais de trocas entre territórios existenciais, resultando no adoecimento e esvaziamento das forças de reinvenção de si. A clínica, por esse viés, atua na desobstrução de canais, reconectando o sujeito ao movimento da subjetividade e à sua potência de criação de mundos. Assim, descola as identificações massivas de modos de ser baseados num certo egocentrismo fabricado, que faz a manutenção do 'status quo' capitalístico.

É por um procedimento cartográfico das linhas de pulso desejantes de cada corpo que a clínica se faz. Escavando acessos às experiências subjetivas. Vasculhando nas órbitas de cada existência os tantos possíveis que querem nascer a cada dia. Espreitando as coisas sem nome e sem forma que pressionam o lugar estático do sujeito nos encontros, seja com pessoas, lugares, objetos, músicas, histórias, memórias, sensações. Atualizando no corpo a potência de instauração de processos subjetivos infindáveis e sempre outros. Nas palavras de Guattari (1989, p. 30): "Subjectivité est work in process"²².

de subjetividade, agindo sob a forma de controle sobre a mídia, a publicidade, etc. Operando em bloco estratégias produtivos-econômicas-subjetivas.

²² Subjetividade é trabalho em processo (tradução minha).

Deste ponto de vista, pode-se pensar que a análise cartográfica, seja na clínica, seja na pesquisa, ou em outros processos criativos, engendra ao mesmo tempo três instâncias de trabalho: a descrição, a intervenção e a criação de efeitos-subjetividade. Articulando a prática da pesquisa à noção de transversalidade, tema também desenvolvido por Guattari para pensar questões da terapêutica institucional e retomado por Passos e Barros como importante ferramenta para ampliar a análise daquilo que sucede nas múltiplas esferas onde um processo acontece.

Operar na transversalidade é considerar esse plano em que a realidade toda se comunica. A cartografia é o acompanhamento do traçado desse plano ou das linhas que o compõem. A tecedura desse plano não se faz de maneira só vertical e horizontal, mas também transversalmente. (PASSOS; BARROS in PASSOS et. al. 2009, p.27)

A partir deste sobrevoo, volto-me novamente ao percurso dessa pesquisa, na qual o esforço na manutenção de uma atenção de cartógrafo aciona um campo implicacional. Atenção que busca estar aberta ao plano sensível das coisas e às reconfigurações do campo; dinâmica que encarna as crises e as desestabilizações como parte fundamental para a apreensão do que se apresenta. Atitude investigativa que não permite acomodações mais que provisórias e se deixa afetar pelos incômodos como atualizações do território de pesquisa habitado. Assim, no esforço em manter o corpo aberto às variações do itinerário, travam-se lutas nas quais entra em jogo uma lógica das singularidades como condição metodológica, como afirma Fonseca:

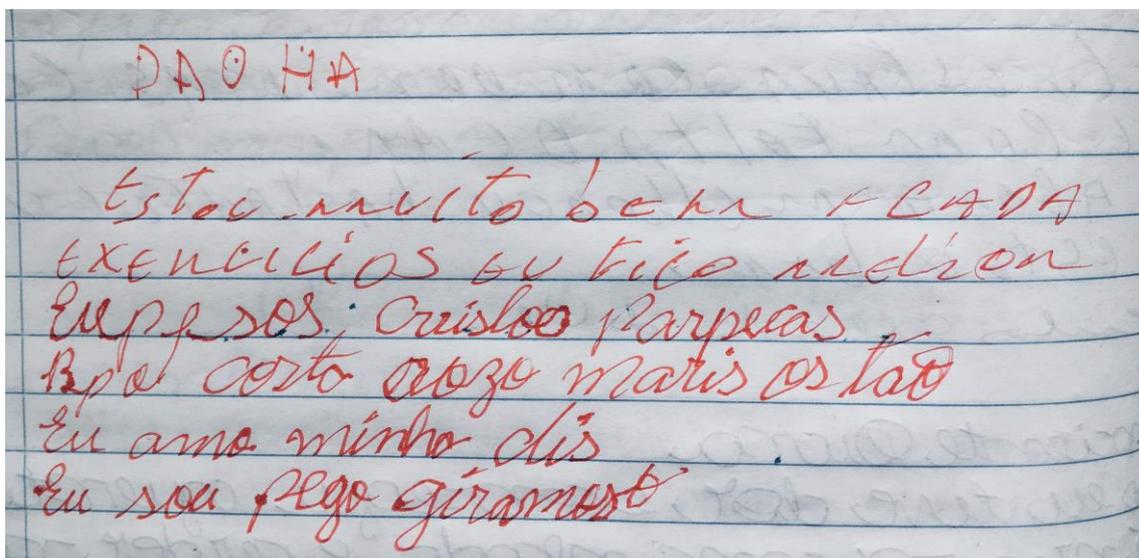
[...] método que não busca tal apreensão como um ato de dominação - com a pretensão de recortar um segmento do

mundo, congelado na definição de um "objeto científico"-, mas como um ato de "captação", como uma apreensão que se dá como luta e como núpcias, como um encontro no qual se trava uma batalha e/ou um enlace amoroso, um devir a-paralelo no qual cartógrafo e mundo disparam-se mutuamente para novas criações e movimentos. Assim, o cartógrafo experimenta-se a si mesmo nos encontros que provoca e nos que lhe são impostos pelo campo. Não se trata, porém, de encontros de sujeitos e de objetos, e sim da experimentação de acoplamentos fractais de singularidades, que se define como uma experimentação permanente de mobilidade de fronteiras. (FONSECA, et.al, 2010, p.176)

A partir daqui, deixo que essas e outras pistas reverberem na medida em que foram conduzindo o plano da experiência, ou foram convocadas no delinear dos contornos desse texto-materialidade, que, para seguir sua jornada faz falar as estratégias as quais sustentam a dinâmica do contágio, tornando-as visíveis e dando margem a suas decantações.

Descrevo, a seguir, os diários utilizados para registros dos movimentos provocados no corpo coletivo da pesquisa, inventados a partir da necessidade de acompanhar o trajeto e seus desvios.

Diário de Vivências - as vozes que nos habitam



Caderno brochura, capa dura vermelha, folhas pautadas e impregnadas de marcas. Traduzidas em anotações delicadas realizadas coletivamente na roda final, momento de fechamento do dia após cada encontro do grupo. Ritual esperado e partilhado com cumplicidade, sem expectativas. Às vezes uma frase, às vezes um verso, às vezes uma palavra e, outras vezes, apenas o nome. Muitos nomes para as coisas inomináveis ali vividas. As letras titubeiam e se tornam incompreensíveis. As frases nem sempre correspondem ao caráter formal da linguagem escrita. Sentidos são reinventados. Linhas intensivas rascunhadas.

Este dispositivo foi proposto para ser um diário coletivo utilizado para registro dos participantes da oficina de dança no CAPS, como mais uma bifurcação dentro da performatividade desses encontros. Nele cada participante,

a seu modo e a seu tempo, pôde realizar seus registros individualmente, tentando expressar sensações, percepções, memórias entre outros vividos de cada encontro. Na qualidade das escolhas e do consenso de cada um.

“Senti dor nervosa na cabeça e relaxei bem! Eu Ana” (Diário de Vivências - 05/11/2015)

“ Eu Renata – Senti, no final, com a aventura a harmonia circulatória no corpo todo” (Diário de Vivências -19/11/2015)

“Cheguei com algumas dores, estava estressada, ao fazer a dança relaxei com os exercícios e as dores se foram embora. Fiquei com mais vontade de realizar atividades boa”. (Dalila - Diário de Vivências - 12/11/2015)

Esses registros se fizeram regularmente ao final de cada encontro, em meio às falas de alguns e silêncios de outros. Partilha que se estabeleceu como mais um acordo do grupo, inicialmente proposto por mim, mas, ao longo do tempo, incorporado e até conduzido pelos próprios usuários participantes, que se responsabilizavam por orientar os recém-chegados quanto ao modo de utilizar o diário.

Desdobramento ou surpresas do partilhar

Possibilidade imprevista inicialmente, apontada surpreendentemente por um participante do grupo ao me ouvir durante uma das conversas ao fim de um encontro:

“ - quantas coisas vocês me disseram hoje, preciso anotar assim que sair daqui, tudo isso é bem importante para a escrita da tese e eu gostaria de escrever com as palavras de vocês.

- Mas, Bruna, por que você não grava com seu celular, tem gravador aí, não tem? É difícil lembrar todas as palavras!”.

A partir de então, passou a fazer parte do ritual final a consulta quanto à possibilidade de realizar um registro de áudio dessas conversas, de modo que, com o consentimento dos presentes, boa parte delas foi gravada e transcrita por mim para serem usadas, também, como matérias de expressão do coletivo que se instaura nessa prática. Momento de expor aquilo que se tem vontade, sentado em roda, olhando nos olhos, costurando junto algumas das tessituras do que se viveu ali.

“Eu gosto que acalma a mente né, a gente distrai mais um pouco. aqui é um momento lá fora é outro, lá fora volta tudo as tristeza de novo”(Joana²³, transcrição de áudio, dia 11/05/2016)

²³ Todos os nomes de usuários do CAPS empregados neste texto foram substituídos por nomes fictícios, mantendo em sigilo a identidade dos participantes da pesquisa.

“Aquele parte que você falou da gente ir sempre... aquela parte da divisão do corpo né? Seria bom se a gente ficasse a semana toda prestando atenção nisso. Então eu prestei atenção que aqui eu tenho uma falhinha, que eu caí uma vez de cabeça em uma cadeira, depois caí no chão e quando eu vou naquela parte assim dos olhos na altura certa aí me ... sei lá, acho que ele não deixa muito bem não. Não sei se é porque eu me lembro muito daquilo e fica ruim, mas eu acho que também ele, eu sei que dá certo mas tem uma falha, uma coisa que parece que é uma decorrência de uma coisa, uma falta de cuidado de cair no chão e bater a cabeça. Mas por outro lado eu vi exatamente que eu preciso “exercisar” essa parte pra se encontrar e ficar mais confiante.” (Ana, transcrição de áudio, dia 17/03/2016)

Nessa partilha, seguimos dando voz a algumas materialidades cunhadas nesse fazer. Sem pressa, tentando construir juntos uma narratividade possível para as coisas experimentadas. Assumindo a composição dessas duas linhas do Diário de Vivências na perspectiva de “Vivência”, conforme proposto por Gadamer (2005, p.113), para quem “o modo de ser da vivência é tão determinado que não se esgota”. Para este autor, uma vivência estaria inscrita como algo inesquecível e insubstituível, basicamente inesgotável para a compreensão de seu significado, algo que implica um processo de elaboração, sendo justamente esta característica que a define como tal e não somente o conteúdo experimentado. Daí, assumo o nome para essas duas linhas discursivas nessa pesquisa, arriscando seguir também as muitas vias de leitura e repercussões possíveis desses diários.

Excerto ou uma breve expressão da vivência

12 de junho de 2018. Volto ao CAPS após vários meses, estou nas últimas semanas de escrita deste texto. Pretendo me encontrar com alguns dos participantes da oficina para mostrar as imagens feitas por Christian Lazlo durante um dos encontros, espero conseguir autorização para a utilização das mesmas ao longo da tese.

A oficina fotografada ocorreu excepcionalmente em uma das salas do Departamento de Artes Cênicas, do Instituto de Artes da Unicamp, e se passou como um evento excepcional dentro da nossa dinâmica, um acontecimento que extrapola a prática da oficina. Até aquele dia nenhum dos participantes havia estado na universidade fora dos domínios do HC²⁴. Nenhum deles sabia que existiam cursos de dança e teatro na Unicamp e nenhum deles havia dividido o mesmo espaço com estudantes universitários antes.

Esta saída do CAPS foi planejada inicialmente com o intuito de experimentar a prática em uma sala destinada à realização de trabalhos corporais, com piso de madeira e infraestrutura adequada. Além disso, foi pensada como um modo de aproximar meus companheiros de danças do outro espaço onde esta pesquisa desenvolve-se, a universidade. Lugar bastante distante da realidade dos mesmos.

Naquela manhã, circulamos pelos corredores da “Cênicas” sob olhares de curiosidade, entre conversas pontuais, cumprimentos, perguntas e entusiasmo,

²⁴O Hospital das Clínicas (HC) da Unicamp é um hospital universitário que atende a região metropolitana de Campinas e conta com uma enfermaria de psiquiatria, onde diversos usuários do CAPS já estiveram internados por curtos períodos.

por parte dos visitantes e dos alunos que ali se encontravam para suas atividades cotidianas. Christian já nos aguardava na sala quando chegamos, havia sido convidado por mim para realizar um registro deste dia e nos acompanhou com olhar gentil, proporcionando imagens delicadas dos movimentos deste atípico encontro.

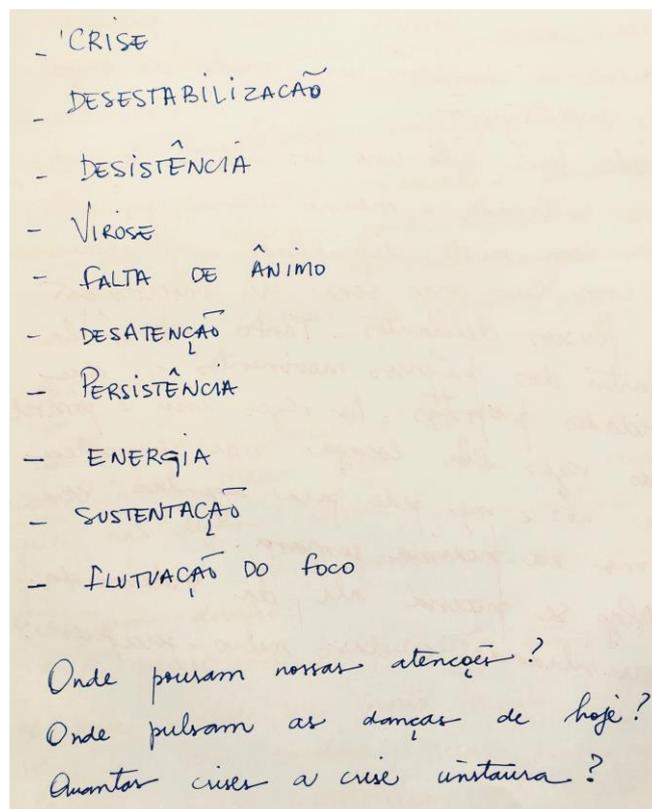
Neste retorno ao CAPS, mostro tais imagens aos usuários que estiveram presentes naquele dia, entre eles está Tony. Em nossa conversa mostro-lhe as fotos, descubro que seu pai faleceu, que ele agora vive sozinho, que o tio o ajuda e que, apesar da família ter diminuído, ele ainda tem a companhia do cachorro, o que o faz se “sentir em casa”.

Após alguns minutos frente às imagens em meu computador, Tony fixa o olhar em um ponto em algum lugar de suas memórias, ali permanece longamente, quase paralisado. Olhos arregalados, um espanto, sem pressa. Depois de algum tempo diz, ainda mirando esse lugar em si mesmo:

“Sim, pode colocar as minhas fotos na sua tese. É inesquecível, né? Na Unicamp, e depois a dança e todo mundo lá... mexe com a gente. Importante escrever sobre isso e deixar registrado”.



Diário de Implicação – pesquisa território existencial



Caderno pessoal, capa dura reciclada, espiral branca, elástico para prender capa e contracapa quando fechadas. Folhas brancas sem pauta, escrito com canetas coloridas, lápis, crises, descobertas e inquietações. As folhas finas deixam transparecer a cada escritura o decalque do que está em seu verso, explicitando o sentido de continuidade, preenchimento. As palavras ali impressas são intimidades de um território de vida que se cria junto, no pesquisar. Registros feitos em mesa de restaurante, no quarto antes de dormir, na cozinha

acompanhada de água, chá ou preguiça; na casa da mãe sentindo cheiro de mato; na escrivanhinha sustentando a coluna para não deixar passar aquilo que, às vezes, não quer ser dito.

Este caderno, utilizado como diário de perturbações, percepções, sensações, aprendizados, medos e sistematizações, foi cúmplice exigente e fiel durante toda a prática, em escritas disparadas pelas vivências na oficina no CAPS, ou por outras provocações cotidianas experimentadas ao longo dessa investigação. Com ele é possível vislumbrar, no plano da experiência, as reverberações que atualizam a pesquisa no território existencial de quem a conduz, realizando essa intervenção.

Cabe salientar, mais uma vez, que a ideia de intervenção aqui adotada está baseada na concepção de que intervir é adentrar um plano implicacional no qual “as posições de quem conhece e do que é conhecido, de quem analisa e de quem é analisado se dissolvem” (PASSOS; BARROS in PASSOS et.al, 2009, p. 25) no articular das forças que constituem o processo, sendo condição da intervenção o mergulho no plano da experiência. Torna-se fundamental pensar nestes termos para compreender as sutilezas dos espaços perfurados nas linhas de escrita desse diário, onde há sempre brechas e pistas para novos itinerários; posto que é um investimento do lapidar dos modos de fazer da intervenção, ou daquilo que atualiza seus problemas. É deste espaço escavado que surgem as perguntas que seguem recriando os sentidos da investigação a cada dia.

“Chego alguns minutos atrasada no CAPS. Ansiosa, pouco sono à noite, expectativa por um encontro há muito esperado. O refeitório ainda não está pronto mas percebo o esforço das funcionárias de apoio em deixar tudo

organizado. Flávia, minha nova parceira, me aguarda. Ainda não nos conhecemos nesse lugar. Muito disponível, me ajuda a preparar o espaço. Limpamos os colchonetes, sujos e puídos - os mesmos de minha prática anterior há quatro anos - , enquanto ela me conta dos usuários que convidou para a oficina e da divulgação que fez ao longo da semana anterior. Juntas preparamos a sala. Sinto certa ansiedade em seu olhar também. Enquanto preparamos o espaço, alguns usuários abrem a porta perguntando se estamos prontas e se já vamos começar. Me alegro ao vê-los nessa espera. Às dez horas, a oficina se inicia, todos ainda um pouco tímidos, mas com vontades agitadas, no refeitório refeito para essa prática corporal". (Diário de Implicação, novembro/2015 - 1º dia da oficina).

"A atividade hoje foi intensa e reveladora. Volto-me às coisas pequenas, às sutilezas dessa proposta. Estou mais calma e atenta, conectada comigo e com eles. No início, oito pessoas participam da atividade e ao final apenas quatro, sendo uma delas estagiária de terapia ocupacional.

Aquieto-me com isso: ficam os corpos que sustentam ficar, eles sustentam a prática e a prática se sustenta com cada um.

Percebo que preparar o roteiro do dia me ajuda a fortalecer as propostas e ter clareza das escolhas e desvios necessários para segui-lo. Estive a todo

momento entrando e saindo dele mas mantendo as premissas de trabalho do dia, os tópicos corporais presença, articulação e peso.

Mantenho-me atenta às provocações levantadas por Jussara em uma das últimas aulas²⁵: “O corpo é o caminho e isso nunca é pouco”. Desta vez pude pautar as atividades por propostas direcionadas a partir da ossatura, mesmo que um pouco tímidas e ainda sem muito detalhamento, acho que pude transitar por nomenclaturas, proposições e a exploração da improvisação com maior fluidez. Percebo, novamente, que afirmar essa prática é antes afirmar as premissas que sustentam meu olhar, minhas preocupações, minhas propostas e os meios para executá-las. Uma ética de composição e de confiança, em mim e no corpo-pesquisa que venho construindo com a Técnica Klauss Vianna, nos trajetos já desenhados até aqui e com os usuários que me acompanham, por seus muitos possíveis visitados e compartilhados que tanto me ensinam.

Registros de memórias das conversas de hoje:

“É engraçado e legal, percebeu que tem corpo pra dançar mesmo estando impregnado²⁶ como eu estou” (Silas, durante a conversa final)”. (Diário de Implicação, 03/03/2016)

²⁵ Refiro-me aqui às aulas ministradas por Jussara Miller, durante o curso Processo didático de Dança e Educação Somática com a prática didática da Técnica Klauss Vianna, no Salão do movimento em Campinas. Tal curso tem como proposta fornecer referências teóricas sobre o histórico do pensamento de corpo na linha Vianna, além da investigação prática da Técnica Klauss Vianna com abordagem no Processo Lúdico e Processo dos Vetores, abrangendo vários tópicos para os estudos didáticos a partir dessa Técnica. Particpei deste curso concomitantemente a essa pesquisa, de abril de 2015 a março de 2016, considerando-o parte do processo de investigação aqui proposto.

²⁶ Estar “impregnado” é uma expressão muito usada no contexto dos serviços Saúde Mental, refere-se a um estado de impregnação física e mental relacionado a efeitos colaterais do uso de medicações psicotrópicas. É comum nesses casos observar certa lentificação, rigidez articular, sonolência, excesso de salivação entre outros sintomas indesejáveis.

Os diários, aqui descritos, vêm sendo utilizados desde o início das oficinas, em novembro de 2015, e se apresentam como um marcador fundamental das ondulações desse trilhar, suas redes de comunicação e suas lacunas, sempre consideradas extensões da própria prática. Pode-se dizer que essa trama vai se estabelecendo como rede de comunicação à medida em que “conecta termos, dando consistência ao espaço intermediário”(ALVAREZ; BARROS in PASSOS et. al. 2009, p. 28), criando sentidos à medida do caminhar juntos pelos traçados incompletos das impressões neles registradas.

A escolha de cada palavra escrita é sempre uma janela para os mundos que se inauguram silenciosos no corpo que escreve. Assim, a partir dos diários pode-se visualizar certa narratividade que se aproxima do modo de proceder de cada sujeito, suas não linearidades, suas variações, o que confere à escrita um caráter de zonas de contorno temporária em meio à turbulência. Zonas de sentido num mosaico de conjunções subjetivas que constituem esta cartografia. Sendo eles, também, uma importante intervenção no contexto em que estão inseridos, posto que o exercício da escrita e do diálogo, no intuito de comunicar vivências, abre um campo de síntese singular, ampliando o repertório de relações com a atualização daquilo que se experimentou corporalmente.

Dia 29/09/16
 Eume ditato Bem Dia 29/09/16

Eu acho que eu melhorei bastante
 eu está com dor nas costas.
 Hoje é meu aniversário

Eu gostei bastante, vou sempre de enfermagem e
 estou em estójo aqui e foi uma experiência bem
 diferente.

Hoje sinto a minha flexibilidade
 presa. Difícil.

Foi muito bom participar em ser
 paciente durante do laps como da
 sua participação

"Consegui perceber as partes do meu
 corpo que não havia percebido, isso é
 uma verdadeira aula de anatomia"

A linha de Ana – outro diário de Implicação

atividades

grupo de quinta-feira.
- com burra no caps!

→ Fui eu de gosto participar do grupo e fiquei satisfeita como de bom grado, pois, ao fazer os exercícios foi ajudando mais e assim consegui reorientar.

→ No caso do caps eu achei de precisão, que há em mim um caps em fraqueza, por movimentos que posso ser errados que é difícil, dar atenção e afirmar.

→ Expressar e reagir nos gestos faz com que eu me irrite, e ao envolver a música me sinto. É o medo de sem ele, eu tenho de relatar e considerar os outros falhos, como que seja de acolher a minha mente no cuidado de resolver o problema de cabeça dos outros!

→ No grupo tenho água, e medo de não, fico um lado de tudo com o medo e o facilitador a ação em de, seja ser força de vontade, em pagar e fazer acontecer algo de flexível e, aquecer, o grupo perceber o corpo.

www.kerry.com

Elas conversavam sobre a escrita dos Diários de Vivências e de Implicação. Ela fica curiosa com o que poderia ser escrito em um diário de pesquisa e, como sempre, pergunta. Ela responde sem certezas, no seu jeito de tentar falar de modo simples sobre as coisas que lhe são complexas, e aquilo era realmente complexo naquele ponto do trajeto. Não sabia o que escrevia em seu diário, e, muitas vezes, tinha receio de se perder demais entre objetividades direcionadas e divagações. Houve dias em que se obrigou a escrever, outros dias ela escreveu distante, outras vezes ainda, pareceu escrever apenas aquilo que era conveniente, evitando as derivas. Também houve dias em que escreveu como provocação afetiva detendo o olhar a algumas passagens delicadas. Nada se resolvia, para seguir fazendo ela se deixava habitar a dúvida. Tentou dizer isso e descobriu algo importante quando assumiu em voz alta que escrevia principalmente suas incertezas. Ela gosta da ideia, acha bonito alguém ter um diário pessoal em uma pesquisa. Elas se olham nos olhos, as mãos não param de se mexer, transfere o apoio da perna esquerda para a perna direita, sorri. No vácuo daquele instante ela a convida a criar o seu próprio diário. Ao fazer o convite, percebe que ela é quem foi convidada a dar visibilidade ao que já estava lá. Agora ambas tinham outro lugar em comum. Cada uma, a seu modo, se propôs a traçar sua linha singular de expressão das vivências. E assim ela o fez, transformou o caderno de receitas ganhado da irmã

em um espaço para falar das coisas que se moviam nela, em um registro quase diário ao longo de sete meses, ela inventou um modo de pesquisar junto.

Ainda como parte dos alegres imprevistos desses dias, outra linha expressiva apresenta-se de maneira significativa. O diário-mundo de Ana, usuária do CAPS que acompanha esse processo de investigação de doutorado e também a prática da pesquisa de mestrado que a precede, participando ativamente dos encontros. Ela, Ana, com sua presença provocadora, envolve-se na oficina de forma peculiar, trazendo questões pertinentes quando se posiciona, seja na escrita do Diário de Vivências, seja nas conversas após a prática. Também é de seu feitio a curiosidade sobre diversos aspectos do desenvolvimento da pesquisa, sendo que, em muitos momentos, faz perguntas sobre como é ser pesquisadora.

Certa ocasião, durante uma das conversas finais, enquanto explicava a uma participante recém-chegada a proposta do Diário de Vivências, conto, mais uma vez, que existe um Diário de Implicação, no qual faço meus registros pessoais e sistemáticos. Percebendo a curiosidade geral, me levanto, pego o caderno do Diário de Implicação e leio um pequeno trecho. Ana fica surpresa: “que legal! É bonito você usar um diário para fazer pesquisa na universidade”. Noto que ela está realmente interessada neste fazer e percebo também que, de certa forma, ela parece disposta a criar seu próprio diário. Decido, então, lançar essa proposta ao grupo, como outra possibilidade de atualizar materialidades que se desenham na esfera intensiva desses encontros. Assim o faço, sem pretensões. Imediatamente Ana se anima, conta-nos que gosta de escrever e acredita que fazer um diário das coisas que sente após a prática pode ajudá-la a ficar mais “resistente no pensamento”.

E assim ela o faz, ao longo de sete meses, Ana escreve suas percepções, memórias e conflitos. Segundo ela, carrega o diário na bolsa e escreve sempre

que tem vontade. Em alguns momentos, me mostra sem pudores, pequenos trechos, “são coisas importantes, mas não são segredos”. Coisas que ela nomeia como “melhoramentos” para si mesma. Sei também que uma ou duas vezes mostrou à psicóloga que a acompanha no CAPS, no mais, carrega-o consigo para escrever quando está sozinha.

“O que eu escrevo no diário são coisas sobre a ginástica, o movimento, o que eu sinto o que inspira. Coisas que são boas e ruins mas dentro do que é o corpo e a mente, não só a mente. Então você pode escrever a data ou uma frase, ou quando você tiver lembrando demais o conteúdo daquilo pra continuar ficar revendo, por dentro do diário pra ficar mais lógico um pouco. Daí você vai se ajudando a ponto de entender as partes de que você quer, pode ser que ponto você fez o exercício aqui na quinta que ponto você sentiu, se foi na segunda, se foi na terça. Se você teve uma ideia de fazer uma coisa diferente daquilo e gosta de fazer um diário pra ficar sempre firma naquilo que você tá fazendo”. (Ana, trecho de áudio, dia 19/05/2016)

muito peso pra andar eu na
perada e poro sem força.

→ Da dor é dura de tratar dent
tro do corpo, e a cabeça fica si
atragão na mente, fazendo vo-
ler o remédio até resolver-me.

→ É certo que o tratar médico no
grupo, é bem feito e com poder de
fazer agir, pois, praticando eles q
pacientes, ficando de presença, e
reconstruindo o corpo/mente.

→ Eu ainda q dificuldade é aque
fazer q os pés, que me torço em de
bridade na pele, e gosto de reagir.
E então orumo o controle de mim.

Em dezembro de 2016, quando finalizo a prática no CAPS, Ana me pergunta o que eu gostaria de fazer com seu diário, acredita que a leitura do mesmo poderia ajudar na escrita da minha tese. Conversamos sobre o que isso significa, pergunto se ela estaria de acordo caso eu quisesse usar algum trecho de seu diário no texto, ela consente. Juntas decidimos que o diário ficaria comigo enquanto eu precisasse e em breve eu o devolveria. Pergunto, ainda, se gostaria de ser identificada, caso eu usasse alguma escrita sua, ela responde que prefere ter seu nome inventado como os outros, finaliza dizendo: “Ana, nome que eu gosto”.

A partir desse acordo, adoto mais uma linha discursiva nessa tese. A singularidade de Ana se apresenta como uma delicada costura, em que se pode visualizar certas camadas de deslocamentos provocados neste fazer coletivo. Embora ela seja apenas uma das participantes, na cosedura que se tece entre as muitas vozes presentes nesse trabalho, sua voz expõe alguns aspectos comuns de um real que se cria com essa pesquisa, na qual o estar junto é a premissa. Real que se apresenta enquanto possibilidades de outras realidades, no qual sentidos diversos estão impressos e podem ser concebidos como modo de proceder próprio da cartografia, conforme nos sugere Fonseca:

O real, então, expande-se em novas realidades-mundos, cujas direções são disparadas pelo pulsar de infinitas singularidades. Na cinesia dessa dobradura, no fluxo dessa ultrapassagem, a cartografia busca sintonizar, fazer-se sensível, deixar-se afetar. Dessa maneira, a cartografia "substitui" a lógica das substâncias e dos atributos - tão conforme ao pensamento da representação - por uma lógica do acontecimento - que se instaura no limite do apreensível, como encontro de linhas e de fluxos de pontos dispersos em velocidade infinita. (FONSECA et. al., 2010, p. 175)

Assim, a cartografia segue funcionando como um “atrator de virtualidades que pedem passagens” (FONSECA et. al., 2010, p. 178), atuando por fios de significação que se constroem ao mesmo tempo em que o processo de pesquisa se desenrola, num movimento em que se acessa um plano de contágios, ressonâncias. Além de problematizações, questionamentos e desvios que podem conduzir a uma espécie de método delirante, no qual não há respostas prontas, mas “um emaranhado de operadores conceituais que acionam e nos instrumentalizam para novas lógicas de ação” (FONSECA et. al., 2010, p. 172).

Olhar para a singularidade da escrita de Ana é adentrar uma superfície de signos que são marcas dos processos experimentados nos “entre” deste trabalho. Singularidade compreendida para além da ideia de individual ou de pessoalidade, mas como acontecimentos inerentes a um modo de constituição de processos subjetivos, os quais não comportam o plano representacional ou da síntese de consciência de um “eu individual”. Nestes termos, pousar a atenção à escrevedura-Ana é também adentrar as franjas de outras tantas atualizações possíveis no corpo coletivo ativado por essa prática, posto que é por tramas de muitas linhas que se constituem os agenciamentos de forças de um campo onde o que se propõe é um exercício de convivência e relação.

As singularidades, estes "signos ambíguos", são os operadores do contágio, na medida em que qualquer singularidade pode afetar e ser afetada por qualquer outra, já que não estão submetidas aos limites e requisitos impostos pelos processos de convergência das séries, que governa o plano das individualidades - e que implica uma dialética da negatividade e da exclusão do contraditório - produzindo uma condição de fechamento e definição de uma identidade. Por seu lado, as singularidades operam o contágio segundo uma lógica do paradoxo, cuja potência de afetar e de ser afetado independe da semelhança e da convergência, pois elas entram em ressonância e se comunicam por suas diferenças e distâncias.

Os bandos, humanos e animais, apontam Deleuze e Guattari (1997, p.23), "proliferam com os contágios, as epidemias, os campos de batalha e as catástrofes". (FONSECA et. al. , 2010, p. 174)

“Data 31/06/2016 – Marcação para o grupo Bruna no CAPS

- Eu Ana, fiquei com dor e resisti um pouco mas os meus pés e pernas ainda é de mim um tanto ruim e de que o peso atrapalha, pois eu como bastante e não faço caminhada

- E também apareceu-me dor um tanto firme no coração e pulmão, ou seja, em meu peito e pareci que eu tenho que emagrecer porque eu tenho que aguentar uns exercícios como no braço e perna.

- Ao que é realizado de corpo e mente, em atividades no grupo, me ajudam ao mexer com atenção, para que eu reaja em si.

- Reconheço o valor desse espaço pois é feito com naturalidade e deixa-se em ser real em participar os pacientes, em ato de movimento e expressão (expressão), no que aí acontece o prazer estimulando ao dever de ser presente no corpo o tratamento”.

“Ano 2016 - Data/quinta-feira/maio - Observação:

- Ao participar do grupo com vontade eu acho-o muito de bom e gosto de realiza-lo e assim fico satisfeita.

- Desejo de harmonia e com o controle de mim, é certeza de expressar e relaxar o corpo com movimento que é possível e fácil, e então dá pra situar-me.

- Os atos faz bem e esta forma de afirmação com atenção no corpo todo, é feito com ânimo e sem preconceito.

- Pacientes são agradável e tem lógica em aceitar esse parecer de grupo de referência de dança, e é convidativo o que é proposto.

- Portanto: fiquei bem e até eu senti dor e cansaço, em tanto na resistência, e tomei água e por isso preciso ajuda”. (Diário de Ana – maio/2016)²⁷

²⁷ A redação e formatação do texto foi mantida conforme a escrita no próprio diário.

Tramas entre nós

Conforme Foucault (2006, p. 268), na escrita, não se trata da amarração do sujeito em uma linguagem, “trata-se da abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não para de desaparecer. O sensível se envolve com o conhecer, há um entrelaçamento de ideias e ações. Pesquisamos, então, aquilo que nos convoca e atormenta, e tornamo-nos cúmplices de suas audácias e desatinos. (FONSECA et. al.; 2010 p. 179)

As coisas que me vêm ao espírito se apresentam não por sua raiz, mas por um ponto qualquer situado em seu meio. (KAFKA, Journal, Grasset, p. 4 apud DELEUZE; GUATARRI, 1995, p.34)

“Em casa eu faço o diário, eu escrevo ali todo dia e quando você vê parece que o problema é um elefante mas escrevendo você vê que tem força mesmo de se encontrar que a gente vê. É isso que eu faço do grupo quando eu tô longe”. (Ana, trecho de áudio, 24/11/2016)


 motação sobre o estado de
 saúde em mim.

→ eu voltei um pouco pior q
 o estado corporal de dor em
 mim mesma, e assim me
 senti mal, e aí o peso foi de ser
 mais difícil ainda de suportar.

→ Deixei-me que o fazer e o
 poder de oprimitor fosse de
 força de vontade em fazer com
 o exercício de grupo de bem e
 agradável. Não tem ter gula.

→ E eu tomou os remédios todos
 os dias, mas com insistência ainda
 é eu ficar bem melhor, pois
 pernas e braços ficam em estado
 de fraqueza e com movimentos de
 causar dor, expressada em que
 o sentido perde a serenidade e
 eu fico irritada, mas pelo lado
 folando rezinha o que faz me
 ser muito diferente, do que é a
 realidade nos dias de hoje.

→ mas depois passa essas coisas
 e fico de controle, e a terapias
 e ocupação e força adversas.

Para seguir na discussão dos modos de escrita adotados na feitura dos diários, tomo emprestada a proposição de Passos e Barros (in PASSOS et. al. 2009, p.150) acerca de uma “política da narratividade”, imprescindível no exercício de construção de um discurso sobre objeto de estudo. Segundo os autores, quando definimos um modo de expressão do que se passa e do que acontece, seja em relação ao mundo ou a si mesmo, aquilo que consideramos conhecimento acerca de nós mesmos e do mundo, deixam de ser problemas de cunho teóricos para tornarem-se problemas políticos. Tal elaboração torna-se ainda mais pertinente quando se tratam de pesquisas que têm por objetivo procedimentos que abarquem a dimensão subjetiva dos processos, de modo que nos defrontamos com o desafio de atinar possibilidades de expressar essa dimensão, sem incorporar o ponto de vista do indivíduo, mas com os vetores do coletivo.

Toda produção de conhecimento, precisamos dizer de saída, se dá a partir de uma tomada de posição que nos implica politicamente. O conceito de política com que trabalhamos pressupõe esse sentido ampliado que não se restringe ao domínio específico das práticas relativas ao Estado. (PASSOS; BARROS in PASSOS et. al. 2009, p. 150).

Seria, portanto, com essa noção de política imanente que o cartógrafo se lança à empreitada de inventar recursos, sempre temporários, para dar visibilidade discursiva às forças que firmam o plano coletivo inerente a qualquer processo em curso.

Nesses termos, o jogo de escrita passa a ser regido por um “método intensivista” (Idem) no qual a transversalidade opera por contaminações, como praga que estabelece regras de desobediência, teimando em desfazer a lógica

da representação fidedigna da realidade pesquisada, apostando em uma precisão que não é exata e não segue passos dados, mas delinea um caminho. Assim, mais uma vez, o que se almeja é o acompanhamento das linhas de força que compõem uma experiência, privilegiando não um estado de coisas, mas o que está em vias de ser, como os trânsitos próprios da vida que insistem em seguir diferenciando-se (BARROS; SILVA in PASSOS et. al. 2016, p.132).

Com tal desafio, assumo a trama dos inúmeros fios singulares que se apresentam nos três diários da pesquisa, reconhecendo-os não por suas linearidades de significação, mas por seu potencial gerador de sentidos criativos, desvelados a partir do compartilhamento e das conexões subjetivas de um plano coletivo de forças. De modo que, ao redigir mapas dessas conexões, se pode vislumbrar algumas zonas de intensidades²⁸ vividas e através delas atualizar múltiplas composições esboçadas no domínio das virtualidades presentes.

Virtualidades compreendidas a partir da perspectiva de Levy (1996), que elabora uma concepção de corpo como adensamentos provisórios em fluxo de virtualizações e atualizações, na qual o sujeito é tomado como multiplicidade para além dos limites da carne ou da psique. Seríamos, portanto, um fluxo constante e infundável entre atualizações e virtualizações, de modo que passa a ser intrínseca à concepção de sujeito a ideia de uma processualidade por meio da qual se cria e recria no embate do vivido, sendo condição humana o infinito movimento de transformação.

²⁸ A partir obra da bailarina Pina Baush, pode-se dizer que as zonas de criação de intensidade dizem respeito “à plasticidade da experiência que encontra novas formas de acomodação subvertendo a ordem comumente estabelecida. www.ip.usp.br/laboratorios/lapa/versaoportugues/2c71a.pdf. (Acesso em 12 de março de 2016). Para Pina Baush, as cenas criadas “são sempre, num primeiro momento, expressão das suas individualidades, tendo como ingredientes principais sentimentos genuínos, recordações pessoais, exposição da própria fragilidade, entre outros componentes que de expressam a vida na sua mais ampla diversidade” (CASSIANO; FURLAN, 2013).

É por suas vibrações latentes que alguns trechos são trazidos para compor esta tese. Com o intuito de escavar sentidos à feição das ervas daninhas, que proliferam pelo meio, onde as justificativas perdem a forma dando vez à gênese das infames significâncias.

A única saída é a erva (...). A erva existe entre os grandes espaços não cultivados. Ela preenche os vazios. Ela cresce entre, e no meio das outras coisas. A flor é bela, o repolho é útil, a papoula enlouquece. Mas erva é transbordamento, ela é uma lição de moral. (Henry Miller, *Hamlet*, Corrêa, p.48-49, apud. DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 30)

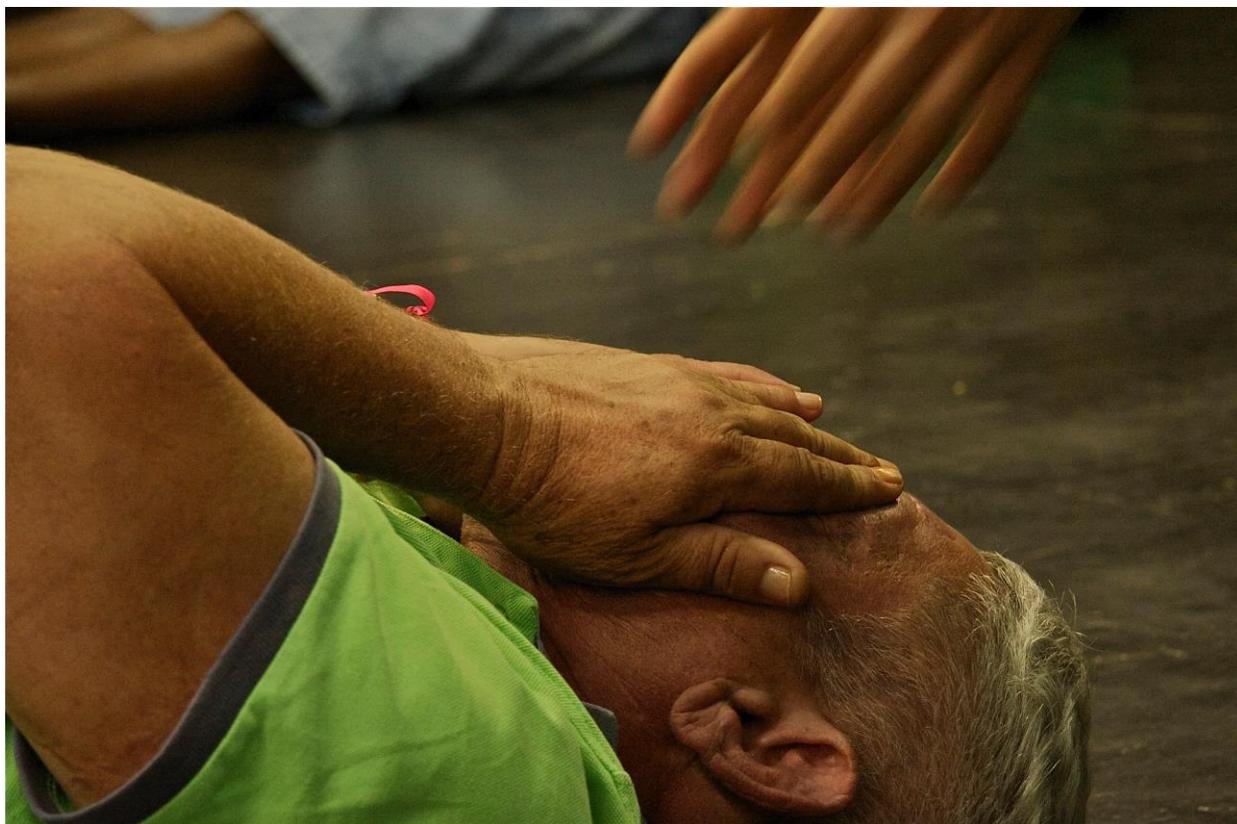
Deleuze e Guattari empregam a imagem da erva daninha para descrever sua concepção de rizoma, conceito pelo qual introduzem um modo de proceder o pensamento e a própria existência, como potências de redes infinitas, onde conexões se operam sobre uma base de possibilidades incontáveis. O rizoma cria-se e recria-se fissurando um estado de coisas, sem causa e sem efeitos esperados, afirmando modos de existência em variações ilimitadas. Um rizoma é a relação com todo tipo de devires (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 33), abertura para a multiplicidade que toma a vida como processos de subjetivação temporários, força de impulsão que se dá por vias inesperadas, em meio a coisas que não podem ser valoradas à priori; proposição ética-estética-política de ação, a partir da qual se instaura a atenção e o reconhecimento das forças que brotam nas brechas das condutas estabelecidas.

No intento de descrever realidades em composição, arrisco na sobreposição de camadas narrativas como método que pode permitir visualizar alguns meandros, por onde se inscrevem os planos molecular-coletivo, que ativam processos criadores de realidades. Reitera-se aqui uma importante enunciação que confere ao exercício cartográfico seu caráter performativo,

fundado na indissociabilidade entre pesquisa e intervenção, pensamento e criação, construindo domínios coletivos com base no vivido para além do que já está construído.

A cartografia surge como um princípio rizomático que atesta, no pensamento, sua força performática, sua pragmática: princípio "inteiramente voltado para uma experimentação ancorada no real. (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 21 apud PASSOS et. al. 2010)

Trilha 2 - Procedimentos, uma ética do cultivo e o encontro com o fora



De novo: o que me assombra na loucura é a eternidade.
Ou: a eternidade é a loucura.
Ser louco pra mim é chegar lá.
Onde? - pergunto vendo dona Marina. As coisas absolutas, os mundos impenetráveis. Estas mulheres, comemos juntas. Não as conheço. Acaso alguém tocou o abstrato? (CANÇADO, 2015, p. 26)

Ela quer abordar procedimentos sem falar deles, porém com eles. Dissociar explicações que querem constatar eficiências. Questiona-se sobre os modos como emprega as palavras, se são condizentes com esse desejo. A coluna lombar lateja sinalizando o tempo em frente à tela, esforço em manter-se concentrada. Ela perde o centro de sustentação enquanto se pergunta se será capaz de trazer nesta escrita aquilo que lhe foi ofertado tão honestamente pelas pessoas com quem trabalhou. Sabe que as práticas lhe devolveram bons problemas. Se perdeu muitas vezes, se questionou e seguiu pulsos que lhe sinalizavam as temperaturas do que se vivia no estar junto daqueles dias. Marcadores intuitivos. Se desespera, às vezes, em pensar na intensidade das coisas, na vontade de dialogar com isso. Lembra da conexão bacia, caixa e crânio para reorganizar seu pensamento, respira fundo. Ela acredita que na escrita o vivido se recria e aí, então, suas escolhas estarão expostas. Sem julgamentos, tenta acolher o que salta em meio às precariedades tecidas. Torce para que seu filtro seja tão honesto quanto foram os encontros. Respira outra vez e apoia o triângulo dos pés no chão.

estruturando a atuação de fazer
→ Parece que eu tenho realmente
te precisão dos remédios, para não
construí-lo, mas é certo que esse
problema da mente, é de fato,
em possível ato de relacionamento,
em caso de quadro médico em
sobre o ajudar, e o apoio de ter um
meio de assumir atividades e
até aceitar o grupo com realiza-
ção, para que a terapia faça a
atenção voltar-se na ocupação,
de espaço e considerar o grupo
a defesa reconstruir em si mesma

Qual é o corpo que dança? Arrisco responder que todo indivíduo pode dançar quando se vê na sua dança por meio do seu querer e do seu sentir. O corpo que dança é o que se permite um estado de dança que é diferente para cada um, para cada soma. Logo, a dança não é algo externo, mas um estado que pode ser construído com procedimentos específicos quando se propõe ir para a cena. A dança também pode estar dentro do ser, como aquela praticada pela criança com tanta espontaneidade, a dança de todos os seres humanos, os somas que querem dançar.

Há dança onde se vê dança. (MILLER, 2012 p. 149)

Os procedimentos práticos explorados nessa pesquisa são principalmente referendados pela Técnica Klauss Vianna de dança e educação somática, conforme sistematizadas por Rainer Vianna, com a colaboração de Neide Neves e Jussara Miller (2007)²⁹, mas são, também, continuidade das práticas iniciadas em minha pesquisa de mestrado, que, como dito anteriormente, discutiu a experiência de outra oficina de dança desenvolvida neste mesmo CAPS.

De acordo com Miller e Neves (2013), a Técnica Klauss Vianna faz parte da Escola Vianna, uma vertente de pensamento sobre o corpo que tem como base de pesquisa o trabalho desenvolvido por Angel e Klauss Vianna, há mais de cinquenta anos, e segue em desenvolvimento a partir de diversos pesquisadores que dão continuidade às proposições desse trabalho. Tal pesquisa, inicialmente conhecida como um trabalho de expressão e consciência

²⁹ Jussara Miller foi responsável pela organização, escrita e publicação da sistematização realizada por Rainer Vianna com a colaboração de Neide Neves. A autora é considerada uma das continuadoras do trabalho de Klauss e Rainer Vianna, e desenvolve suas pesquisas e práticas no Salão do Movimento em Campinas-SP. A organização dessa sistematização resultou no livro “A escuta do Corpo”. (MILLER, 2007)

corporal, atualmente é reconhecida como uma técnica de educação somática brasileira.

As autoras ainda salientam que a palavra corporal, tão amplamente empregada no contexto desta técnica, bem como em outras abordagens somáticas, foge da dicotomia entre corpo e mente, e não se baseia em uma consciência corporal que exclui um trabalho mental, ao contrário, todo o trabalho neste contexto está referenciado por uma ideia de integralidade do ser onde “A dança não se faz apenas dançando, mas também pensando e sentindo: dançar é estar inteiro” (VIANNA, 2005, p. 32 apud MILLER; NEVES, 2013, p.02). Dessa perspectiva, pode-se falar em uma “consciência corporal” que compreende o corpo incluído nos processos da memória, dos sentidos e da percepção, os quais estão presentes nos movimentos, gestos e ações, sendo co-criadores dos mesmos.

A Técnica Klaus Vianna propõe a escuta do corpo como método para aceder e transformar o corpo e as relações travadas em seu entorno, posto que tal escuta pode “ampliar a percepção dos mecanismos corporais envolvidos no movimento, através da atenção e da observação presentes no movimento” (MILLER; NEVES, 2013 p.03). Escuta que é proposta a partir do interno e do entorno do corpo, e que fundamenta toda a investigação desta prática, visando estabelecer condições singulares para uma consciência do movimento, caracterizada pelo reconhecimento dos espaços corporais e dos modos como estes espaços se compõem em uma determinada relação corporal.

Mais adiante nesse texto, desenvolverei algumas relações sobre essa perspectiva da Técnica Klaus Vianna dentro do panorama de uma epistemologia das Técnicas Somáticas (GINOT, 2010). Entretanto, antes, é importante salientar que, no percurso desta continuidade, a imersão na prática

desta técnica como investigação artística pessoal, torna-se âncora fundamental para o desenvolvimento dos modos de habitar a pesquisa, deixando ainda mais indiscernível os movimentos de estar em processo de investigação em meu corpo, ao mesmo tempo em que exploro as abordagens de um trabalho com as corporeidades presentes no CAPS.

Nessa perspectiva, a vivência dos cursos de formação “Processo didático” e “Processo criativo”³⁰, no Salão do Movimento, bem como a participação continuada nas aulas com Miller, desde 2012, foram imprescindíveis para o aprofundamento das premissas deste referencial, o qual tem em seu cerne a concepção de uma formação que parte da pesquisa singular de cada corpo, para conquistar caminhos próprios a partir da exploração prática. Essa prática constitui-se como um processo de cultivo de premissas do trabalho corporal como estratégias para a criação de danças, de tónus, de escuta e, sobretudo, de uma ética da pesquisa de movimento que não se desvincula da vida cotidiana.

É tal cultivo que torna possível pensar as abordagens práticas deste trabalho como uma epistemologia de fazer corporal sensível que sustenta os fazeres artísticos, as relações acadêmicas e outras dobras imprevisíveis em meio a sujeitos tão íntegros em sua humanidade e diferença. Diferença essa que, historicamente, foi concebida como “loucura”.

Assim, com olhar atento me debruço à delicada tarefa de delinear modos de tocar corpos, muitas vezes, dispersos em seus devaneios, delírios, enrijecimentos e crispações. Corpos que vazam suas “loucuras” nos gestos, nas formas e deformações. Corpos que foram marcados pelo estigma da

³⁰ Ambos os cursos têm duração de 12 meses e abordagens teórico-práticas. O curso Processo Criativo ocorreu de abril de 2014 a março 2015 e culminou na criação cênica do solo “Borda” (2015). O curso Processo Didático ocorreu de abril de 2015 a março de 2016.

anormalidade que, entre outras coisas, quer definir aquilo que pode e não pode o “louco” e sua experiência corporal.

Aqui, trato de uma busca por modos de alcançar o corpo em seus limites e potencialidades, acordando os sentidos para uma reconexão, um aterramento ou simplesmente abrindo espaços para experimentar outras possibilidades de mover-se, de sentar, caminhar, respirar, sentir o toque, abrir o olhar e reinventar a própria relação de movimento.

Evitando seguir as vias das normatividades impostas, os corpos não serão aqui concebidos como anormais - posto que nenhuma ideia de normalidade seria possível sem antes um processo de homogeneização e exclusão -, mas, sim, corpos em diferenciação, como condição de cada ser humano: seguir diferenciando-se e afirmando-se enquanto humanidade a partir desse diferenciar. Pela perspectiva da ética de Spinoza (2009), o corpo é conjunto de partes em relação e que, diante dessa relação, se define como um corpo único, singular e inigualável. Para este autor, somos graus de potência em relação e, justamente por isso, é condição da vida os infindáveis processos de diferenciação de si mesmo. Assim reafirmando, ainda, pela concepção de Deleuze (2000), a diferença como única condição de repetição, ou seja, como única condição do processo que é estar vivo.

Nesse ponto, coloca-se, então, a necessidade de compreender uma certa lapidação de procedimentos como a invenção desses modos de comunicação também singulares, mutantes e permeáveis, que comportem a escuta necessária para acompanhar movimentos micro-perceptíveis dos múltiplos percursos que se abrem, findam ou se misturam em cada um.

As premissas e os tópicos da Técnica Klauss Vianna têm funcionado como guias norteadoras dessa invenção, ancorando a prática em estratégias

que me permitem olhar, tocar, provocar, acolher e mobilizar o corpo em suas minúcias. Tais premissas, constituídas principalmente a partir das referências ósseas, respaldam a leitura de necessidades corporais individuais, apontando caminhos para conquistar um reconhecimento dessas necessidades por parte de cada sujeito envolvido. Busca-se a autonomia com base em uma anatomia do corpo sentido (MILLER, 2012), através da qual também vai construindo-se a consciência do movimento e outras possibilidades de expressão.

Assim, ao explorar os tópicos corporais³¹ Presença, Articulações, Peso, Apoios, Resistência, Oposições e Eixo global, busca-se escavar outros arranjos corporais que são, sobretudo, modos de mobilizar “musculaturas de emoções” (VIANNA, 2005), que podem tocar em histórias de vida, memórias e vibrações com potência de criação de outras linguagens para falar de si e das relações com o entorno.

A partir das referências que orientam essas qualidades de alcance, ou de toque sensível, tenho buscado apreender outras experiências de presença possíveis. Nas coisas simples como perceber o apoio dos pés ao tocar o chão no caminhar, descobrir os apoios ativos que empurram o corpo ao levantar-se do solo até o nível alto, perceber o apoio do olhar no espaço, sentir o peso do corpo no chão, mover as articulações e descobrir espaços que dão ao corpo outras projeções. Escolher um trajeto ao cruzar a sala, criar oposições com o outro que caminha ao lado, perceber que o peso do corpo pode ser usado para gerar deslocamentos, lembrar-se que a coluna é articulada e tem movimento, enfim, descobrir que o corpo pode muito mais que o hábito.

³¹ Os sete tópicos citados fazem parte do Processo Lúdico da Técnica Klauss Vianna, conforme a sistematização de Rainer Vianna, Neide Neves e Jussara Miller (MILLER, 2007). O trabalho com esses tópicos nesta pesquisa será desenvolvido a seguir.

Dessa maneira, vamos redescobrimo uma qualidade de coisas sutis que nos habitam e nos transformam a cada respiração, a cada movimento, a cada redescoberta, a cada encontro consigo, com o outro e com o entorno.

“A resistência apresentou-se com fraqueza e assim me detive um pouco e depois cooperou o corpo” (Ana, Diário de Vivências, 28/04/2016)

“A imagem e expressões foi muito didática e relacionou muita emoção em corpos e espirito.” (Pedro, Diário de Vivências, 28/04/2016)

“Renata Reiki Anand Kamin para Osho adorou a arrumação, a satisfação e a limpeza do corpo principalmente com a dança espontânea.”(Renata, Diário de Vivências, 12/11/2015)

Neste trabalho há um investimento em pensar os princípios de processos criativos em dança, os quais priorizam as singularidades dos corpos como condição para estabelecer trocas e acionar outros planos de ação. Considerando alterações nesse plano sutil, das sensibilidades, como potência de transformação micropolítica, construção de referências de presença que afirmam uma estética relacional como condição de arte. Pensemos aqui em uma presença que se constrói em rede e que segue a esteira da estética relacional de Bourriaud:

[...] uma arte [no nosso caso uma presença] que tomaria como horizonte teórico a esfera das interações humanas e seu contexto social, mais que a afirmação de um espaço simbólico autônomo e privado (BOURRIAUD, 2006, p.13).

Presença não como uma potência privada, atributo individual localizável e que teria como objetivo o chamar atenção para si; mas como efeitos de presença que são produzidos por uma porosidade relacional dos corpos num tipo de “ação em ato”; uma certa escuta do fora que inclui o outro, o espaço e o tempo, na tentativa de estabelecer uma relação coletiva de jogo poético. Uma presença da composição poética de múltiplos corpos em relação de ampliação de potência e diferenciação de si. Presença como estar num presente do presente (FABIÃO, 2009). Efeitos de presença como contato com forças em relação, possibilidade de afetar e de ser afetado.

No trabalho específico de investigação sobre presença, quando aborda a prática da dança, Miller (2007) aponta a importância do simples fato de convocar cada sujeito a um estado de corpo presente, atento e em relação constante com seu espaço-tempo e com os outros corpos. Com isso, cria-se uma atenção mais refinada em todos os níveis, tanto num plano mais interno, subjetivo e perceptivo

do corpo próprio, quanto num plano exterior e de atenção mais expandida, entre o que ocorre em meu corpo e o que ocorre no espaço, bem como o que ocorre entre meu corpo, o espaço e o outro. A escuta e a capacidade de transitar entre esses níveis se dá como condição de composição e é exercitada de diversos modos ao longo da construção da prática em dança, seja em sala de aula ou oficina, seja durante a elaboração de uma ação cênica. Ainda segundo a autora, pode-se construir “o corpo presente por diversas estratégias e procedimentos diferenciados, cuja premissa é a “escuta do corpo”” (MILLER, 2012, p. 49).

Tal escuta é a base para se convidar o corpo a um estado de desmanche da relação automática, tanto de movimentos e formas-corpo cotidianos quanto de modos perceptivos poluídos pelo excesso de formatação a que estamos expostos, em nossa hiperatividade diária de consumo e de produção capitalística.

[...] buscar a consciência do movimento como tentativa de construir uma organicidade por intermédio do corpo presente e disponível para a expressão da dança, ou melhor, do corpo que compreende o movimento e elabora sua atenção em relação ao todo. (MILLER, 2012, p. 49)

Ainda nesse sentido,

O reconhecimento do próprio corpo confere ao praticante disponibilidade corporal para sentir e lidar com o instante do momento presente; entretanto, trata-se de uma transformação gradual, que se dá pelo despertar dos cinco sentidos especiais, mediante os quais nos relacionamos com o mundo e, ao mesmo tempo, desenvolvemos e aguçamos o sentido cinestésico, que compreende a percepção do corpo no espaço e no tempo. (MILLER, 2012, p. 75)

A partir dessa concepção, pode-se considerar que a ação no campo perceptivo coloca-se como axioma fundamental, dando aos procedimentos artísticos contornos de um trabalho que incide diretamente no plano da subjetividade, caracterizando uma espécie de micro-revolução subjetiva que reitera a arte em uma zona política.

Com tais considerações e como decorrência das mesmas, para além daquilo que é visível no corpo, algumas questões são mobilizadoras desse fazer que aqui se delinea: Qual o caráter disso que se produz? Quais dobras subjetivas essa prática corporal aciona? Quantas contaminações esse processo criativo reverbera para fora da oficina de dança? Em que lugar essa criação se inscreve? Como apreender as reverberações dessas experiências tão singulares?

Hoje foi muito bem com
com os leparhine

faço sempre o que posso, aqui
é um local de muitas atividades
e a expressão corporal é uma das
mais importantes pra nossa saúde
gimnástica e sempre tom.
Exercitar o corpo é bom, relaxa
melhora a respiração, e esper
dei mais vezes, pois gosto muito
de fazer os procedimentos

As somato-políticas do corpo e os regimes discursivos

Antes de seguir nos rastros dos procedimentos dispostos nesse trabalho é importante contextualizar o tipo de abordagem aqui empregada, posto que a compreensão de tal abordagem reafirma uma concepção de corpo, de dança e de relação de mundo, o que por sua vez, transforma uma determinada prática em andamento.

Conforme Ginot(2010), os métodos somáticos vêm sendo progressivamente integrados na comunidade artística desde a década de 1970, sobretudo pelos bailarinos, em práticas que reconhecem a unidade corpo-mente e usam, simultaneamente, a apreensão objetiva e subjetiva da experiência, por parte do praticante, como métodos de construção do conhecimento. Essas técnicas, tão disseminadas, instalam-se no meio da dança ocupando, ao mesmo tempo, um lugar de reconhecimento e um “status” de saber sobre o corpo, podendo ser empregadas de modos distintos, seja como método profilático ou de reabilitação funcional, seja como recurso para ampliar a expressão do corpo, sendo, cada vez mais, empregadas às práticas pedagógicas e de formação do dançarino.

[...] elas também são conhecidas por terem transformado até certo ponto a pedagogia da dança, colocando a ênfase numa pedagogia “ativa”, exploratória, e opondo-se a uma ordem pedagógica do modelo e da forma, em benefício de uma valorização do sentir (cf. FORTIN, 1996, 2002, 2005). Outras vezes, veremos essas práticas como um “contra-poder”, um antídoto às práticas de dança dominantes. Este ponto de vista é pouco documentado (talvez por não resistir a uma argumentação sólida). Porém, é geralmente admitido que os “métodos somáticos” opõem-se a um corpo virtuoso, glorioso, que definiria o corpo dançante dominante. (GINOT, 2010, p. 02)

Deste modo, os métodos somáticos passam a ser concebidos como um aparelho conceitual que alimenta a reflexão sobre a pedagogia, a saúde do dançarino e a estética do corpo e do gesto, trazendo à tona uma perspectiva fora da normativa da dança pautada em códigos e modelos definidos. Nessa via, carregam consigo determinadas representações de corpo, além de produções discursivas sobre o conjunto de elaborações que envolvem a prática.

Neste âmbito, a autora se debruça sobre a análise da discursividade dos métodos somáticos, afirmando-as como um estatuto epistemológico que pode erguer-se na contramão das práticas científicas e mecanicistas do corpo, posto que tal produção é forçada a falar com recursos que, muitas vezes, fogem à linguagem, por estarem embasadas no plano da singularidade do sentir. Isso quando a produção discursiva se permite escapar à tendência de buscar a afirmação de seu valor embasado no discurso científico dominante, consolidado a partir da “prova” ou da comprovação da universalidade das condições. Assim, a lógica discursiva comum no interior das práticas somáticas estaria mais ligada a uma certa condição de “crença”, sem, necessariamente, apoiar-se no discurso tradicional científico, conforme nos diz a autora:

Sua função no interior da prática seria a de permitir uma relação de “crença”. Enquanto a prática somática não para de ressaltar as diferenças, a natureza imaterial e sempre imaginária do sentir, o discurso científico colocaria essa experiência, às vezes vertiginosa do indivíduo, num esquema mais amplo, aparentemente estável e generalizado. Tratar-se-ia, então, de “acreditar” na natureza “científica”, universal e “demonstrável” de minha experiência, a fim de fornecer um horizonte estável e coletivo à experiência instável e singular, pela qual eu passo durante uma sessão. (GINOT, 2010, p.07-08)

Tal afirmação produz um importante desvio que confere ao modo de pensar com a prática um limite do sensível como produção de realidade conceitual, não como afirmação de verdades genéricas, mas afirmação da diferença e da singularidade, que são as bases desses trabalhos corporais. Essa elaboração, portanto, só pode ser concebida como um saber temporário, um “saber com”, que pode ser expresso a partir de relatos de casos, relatos de experiências, descrição de situações vividas e demais quadros que trazem à tona outros modos narrativos, os quais por serem cunhados em vivências, fogem à lógica dos “resultados alcançados” ou da necessidade de “verificação” pelos métodos científicos tradicionais.

Entretanto, seria, também, responsabilidade da construção dos discursos produzidos no interior das práticas somáticas, situar-se no intervalo entre paradigmas cognitivos opostos: a verificação científica e a instabilidade do saber sensível, afirmado no empirismo da vivência. Então, a partir deste ponto torcer a lógica das estabilidades criando, com uma prática, recursos discursivos que explicitem os movimentos do processo em detrimento das premissas de eficiência.

Na discussão realizada, Ginot (2010) propõe que tais discursos devem ser tomados como performáticos, ligados a contextos específicos com necessidades também específicas, produtores de saberes transitórios que são parte constituinte da prática. Seus efeitos só podem ser medidos no encontro com tais especificidades, sendo nomeados como “Técnicas do corpo”, assim como as próprias práticas de onde emergem.

No contexto desta pesquisa, recorro à prática da Técnica Klauss Vianna buscando agregar uma construção narrativa que acompanhe o domínio das impermanências que se esboçam, posto que esta é também uma condição do

trabalho com essa técnica, que tem como sustentáculos premissas éticas baseadas em um fazer artístico que extrapola a ideia de resultados desde seu cerne.

A abordagem aqui abandona não só o pressionamento para um resultado almejado, mas principalmente a ideia de finalidade e causalidade, relativizando, assim, as noções de conclusão. Nos ancoramos no conhecimento da arte que não quer comprovar nada, não quer “cientifizar” nada, rompendo com a noção de verdades absolutas e finais para permitir e perceber a experiência com respeito à processualidade com toda a gama de complexidades e intensidades. (MILLER; NEVES, 2013, p. 04)

Para deslocar-se junto dos sinuosos traços dessa feitura, que insiste em se afirmar inacabada, apresento a seguir algumas nuances de como a vivência da Técnica Klaus Vianna vem sendo decantada ao longo da imersão em suas premissas, abordando o plano de construção desse saber que se transforma ao longo da investigação prática.

O corpo cotidiano careceria da energia e da vivacidade que são convocadas pelos processos artísticos. Nessa caracterização da experiência cotidiana está subentendida a existência de um meio social em que vigoram certos modos de lidar com o corpo, os gestos, as ações, o pensamento. Entender o cotidiano como o lugar da automaticidade das ações e dos comportamentos é reconhecer uma espécie de alienação ou de cisão na subjetividade, a predominância de uma experiência que fragmenta corpo e mente. (QUILICI, 2015, p. 117-118).

A Técnica Klauss Vianna como provocação



Tal atividade de pesquisa requer uma constante reformulação e análise do caminho investigativo, o que viabiliza seu próprio “desenvolvimento, não como progressão, mas metamorfose que pode abrir uma crise nos modos habituais de trabalhar, pesquisar, enfim, de viver. A transformação torna-se instrumento de produção de conhecimento e, ao transformar-conhecer os vetores da atividade, criam-se estratégias metodológicas para a investigação de processos, e não de estados de coisas. (BARROS; SILVA in BARROS et. al., 2016, p. 134)

Não é possível organizar o que não está previsto (...) o que conta na existência é a surpresa, a retomada da surpresa. (OURY, 2010³²)

³² Trecho da entrevista concedida à Maurício Porto para a Revista Percurso 44. Link para a visualização na íntegra: http://revistapercurso.uol.com.br/index.php?apg=artigo_view&ida=111&ori=entrev (visualização em 04/05/2017)

A sistematização da Técnica Klauss Vianna, conforme Miller (2007), estrutura tópicos de trabalho corporal para efetivar os princípios técnicos, a partir do modo como foram apreendidos por Rainer Vianna. Esses tópicos podem ser abordados em diferentes estágios, considerando-se a necessidade de uma prática continuada para o detalhamento e investigação dos mesmos.

Nessa sistematização específica, a pesquisa divide-se em dois momentos, nomeados por Rainer Vianna (MILLER, 2007) como Processo Lúdico e Processo de Vetores, ambos baseados em estratégias que abordam diferentes tópicos corporais os quais se relacionam e se complementam, de modo que sua divisão é empregada unicamente para fins didáticos. Nela encontramos um extenso detalhamento da estrutura óssea e dos espaços articulares do corpo, bem como proposições que buscam, a partir dessas referências, lançar o corpo na pesquisa do movimento, sem o respaldo de formas prontas ou códigos comuns à dança. Prioriza-se a exploração das possibilidades corporais individuais com o intuito de conquistar uma consciência do movimento, como consciência da transitoriedade do corpo de cada dia.

Neste estudo, busquei explorar abordagens apoiadas pelo Processo Lúdico, as quais foram empregadas a partir das necessidades dos participantes envolvidos, com uma abertura inventiva que permitisse as variações necessárias ao trabalho com os corpos ali presentes, posto que é também no corpo que se apresentam as histórias de adoecimento e descontinuidades que impõem a essa prática uma disponibilidade de seguir com olhar atento ao imponderável.

De acordo com Miller (2007, p. 53), “o processo lúdico é a introdução à Técnica Klauss Vianna”, ou aquilo que pode ser nomeado de “o acordar”. Esse estágio do trabalho aborda sete tópicos corporais separadamente: Presença,

Articulações, Peso, Apoio, Resistência, Oposição e Eixo Global. Esses tópicos estabelecem relações entre eles.

São denominados como “chegada” principalmente por trazerem estímulos para revisar o corpo de modo ativo, criando consciência da ossatura, das tensões, vícios, crispações e anestésias corporais. A intenção é promover possibilidades de transformações sutis a partir desse reconhecimento, conduzindo o corpo de um estado de ausência, ou dispersão, a um estado de presença e percepção de si, do espaço e do instante presente. Sendo assim, a escolha pelo uso do Processo Lúdico coloca-se a partir da constatação da necessidade de reconhecimento dessas transformações em meu próprio corpo e, também, no corpo das pessoas com as quais desenvolvo esse trabalho. São desafios diferentes e desconstrução de padrões distintos, mas com o mesmo intuito, ou seja, despertar o corpo em suas possibilidades de movimento e deslocamento vitais.

Nesse sentido, cada um é convidado a ocupar um lugar de pesquisa do corpo de acordo com novos referenciais que vão desestruturando seus padrões de movimento, de postura, de relações com os outros corpos, de escuta de si, permitindo outras formas de habitar-se. Além disso, pode-se dizer que este trabalho de desacomodação de padrões anestesiados e vícios corporais, pode construir outras perspectivas estéticas de possibilidades de movimentação, permitindo um experimentar-se em dança sem julgamentos prévios, pois o fundamento das premissas da Técnica Klauss Vianna refere-se à pesquisa do movimento no corpo próprio, singular e transitório. Seja o corpo de um dançarino profissional ou não.

O reconhecimento dessas possibilidades se dá a partir de explorações dirigidas dentro dos diferentes tópicos corporais, conduzindo cada um a

perguntas que só podem ser respondidas com o próprio corpo, desconstruindo também a ideia de saberes prévios acerca das capacidades corporais ou mesmo da imagem corporal pré-estabelecida. Nesse contexto, o professor ou provocador irá estimular cada um a entrar em processo de pesquisa durante a prática para, assim, ganhar outros engajamentos corporais, reconhecendo e ampliando os mesmos.

Outro aspecto importante na vivência do processo lúdico, é a familiarização com as nomenclaturas anatômicas do corpo, as distintas dinâmicas de aulas, as possibilidades de trocas a partir de jogos, a atenção ao espaço, a atenção ao próprio corpo e ao corpo do outro. Esses elementos vão construindo os três estados de atenção utilizados em todo o desenvolvimento da técnica: 1) a atenção ao próprio corpo; 2) a atenção ao próprio corpo e ao espaço; 3) a atenção ao próprio corpo, ao espaço e ao outro.

A partir dessa introdução, discorrerei sobre os tópicos corporais do Processo Lúdico, conforme foram assimilados ao longo desse trajeto, incluindo alguns desvios e adequações apreendidos. A descrição que se segue traz um breve esboço de cada tópico, misturada a cenas e relatos que compõem o diagrama das linhas aqui mobilizadas. Sem linearidades. Uma tessitura que se apresenta nos (des)arranjos do inesperado de cada encontro. Dos vividos na pele, na escrita, nas narrativas, nas reticências, nas pausas e nos músculos. É de uma série de desvarios que essa intervenção se fez e é assim que ela se dá a ver.

Importante sublinhar que nada do que foi empregado se pretende como modelo, receita ou forma pronta. Tudo aqui é invenção temporária. Servindo apenas para dar visibilidade a um plano intensivo onde encontros, às vezes, se deram.

Deleuze (1996³³) nos diz que não se estabelecem encontros com pessoas e sim com coisas, com obras, acontecimentos. Mas e se a obra é da ordem do vivido, como nomear essa relação?

Para este autor, antes do encontro há a espreita, nada mais se pode prever. Longe das pessoalidades. Cada relato é um universo aberto às relações que já se desenharam e outras que estão por vir.

³³ Vídeo: L'abécédaire de Gilles Deleuze. Disponível em: <https://filmow.com/o-abecedario-de-gilles-deleuze-t38864/>

“Atenção no viver de cada dia”



Presença, tópico introdutório do processo lúdico, que permeia a exploração dos demais, no qual reconhecimento de si é o reconhecimento de sua presença. Sendo assim, está permeado por propostas que convocam a presença do outro, exigindo do professor ou provocador, atenção ao estado de cada um, seus tempos, ao processo de cada corpo, bem como do grupo presente em cada oficina, de modo que o estado de presença do provocador é um dispositivo acionado constantemente.

Tendo em vista os diversos perfis de frequentadores do CAPS, é possível dizer que a prática foi pautada por este tópico durante o decorrer de todo o percurso. É importante salientar, mais uma vez, que na Técnica Klauss Vianna, o acordar do estado de presença se dá sem distinção entre corpos iniciados, ou não, nas práticas artísticas e corporais. Nuances deste tópico estão presentes quando se propõe a auto-observação conduzida pelos sentidos, o acordar da esfera sensorial e a percepção do corpo para o “estar presente aqui agora” (MILLER, 2007, p. 59).

Nesse caminho, podemos notar a importância da chegada do corpo no chão como primeira escuta, levando o participante a observar seu estado corporal de cada dia, na relação com o chão e suas variações, além de perceber-se com o corpo todo em contato com o solo, atentando àquilo que sente considerando aspectos como temperatura, textura, cores, luminosidade, cheiro. Escuta inicial na qual se esboça o convite a encontrar-se com o solo de um modo não convencional, saindo do estado de exclusiva passividade pela ativação dos sentidos.

Muitas vezes, a referência da pele é acionada como fator de estimulação cinestésica, assim como a respiração, de forma que o participante é levado a perceber seus próprios movimentos internos como fluxos e lugares de movimento. Em ambos os casos, não há direcionamentos para realizar esses movimentos, mas, sim, um convite a observar o ritmo, as sensações advindas do toque da pele e da frequência da respiração, como forma de provocar um corpo presente e atento a si e ao entorno.

Nessa direção, busca-se trazer os três estados de atenção, construindo-os, pouco a pouco, ao longo da prática, a partir desse despertar e desse convite aos corpos para se colocarem presentes no tempo/espço de cada encontro.

Como dito anteriormente, este tópico acompanha todo o processo de exploração do movimento na Técnica Klauss Vianna, apresentando desdobramentos ao longo do trabalho, mantendo-se como uma guia de desenvolvimento das premissas desta técnica, que considera a dança de todos como um processo de reconhecimento da presença na vida.

“Mais um dia de desconstruir expectativas e valorizar o irrisório. Manhã de chuva e CAPS cheio. Muito vapor no ambiente interno e uma certa agitação decorrente disso. Há um pequeno grupo a minha espera, sinto que o “grupo de dança” volta a fazer parte da rotina do serviço.

Novamente conduzo a oficina sozinha, começo a descobrir que isso às vezes me agrada, tenho maior liberdade para lidar com meus próprios improvisos na condução. Iniciamos com quatro usuários, embora outros três tenham dito que participariam, mas se recusaram a entrar quando abri a porta.

Dois participantes são parceiros antigos, assíduos na oficina realizada anteriormente³⁴, Sérgio e Ana. A terceira, Joyce, participou a seu modo na última semana permanecendo no trabalho por apenas quinze minutos, o que se repete hoje. Quinze minutos após o início, ela se retira dizendo que está feliz e mais leve. O Quarto, Wilson, um jovem bastante agitado que se encontra internado no leito do CAPS nesta semana. Esse último, com extrema dificuldade em concentrar-se na atividade, demonstra claramente sua aceleração interna falando e mantendo-se em marcha o tempo todo, quase sem poder ouvir minhas orientações. Além disso, tenta ajudar fazendo suas próprias sugestões e correções aos colegas enquanto realizam as atividades propostas.

³⁴ Refiro-me à prática realizada entre 2009 a 2011, investigada em minha dissertação de mestrado.

Manejo a situação tentando acessá-lo calmamente e com orientações claras e objetivas, às vezes com necessidade do toque em sua mão para aterrá-lo um pouco ao corpo. Ele se esforça em estar entre nós, procura meu olhar para confirmar sua vontade, parece travar uma luta interna entre velocidades distintas. Acaba permanecendo conosco por 40 minutos e se retira dizendo que não ficará mais para não suar a camisa que colocou após o banho.

Percebo que sua presença desestabiliza um pouco os participantes, inclusive a mim, sobretudo por destoar muito do ritmo e da corporeidade de Ana e Sérgio, ambos mantendo-se em uma dinâmica extremamente tranquila. Com sua saída me vejo frente a dois usuários com mobilidade restrita, sendo um deles idoso e bastante debilitado fisicamente. Sinto necessidade de também mudar minha frequência, revejo toda a proposta em curso até então e parto, com eles, em uma experimentação nova.

Por alguns instantes, entro em uma espécie de deriva entre diversas experiências práticas e aquilo que a presença daqueles dois corpos me mobilizava.

Experimentamos algumas possibilidades de soltura da coluna, pernas e braços na posição sentada, utilizando uma cadeira para cada um. Depois proponho mobilizar também as articulações menores como dedos, mandíbulas e, por fim, o olhar. Após algum tempo, deixo-os explorar sozinhos suas possibilidades de danças nessa posição e coloco uma música. Vejo-os entrando em seus próprios fluxos, ambos muito delicados e sensíveis, em movimentos pequenos e grandes. Assisto um pouco emocionada e, na medida do possível, vou provocando-os por outros caminhos, lembrando da mobilidade do crânio, das mãos, dos braços, pés, etc. Repito a música e digo que, se quiserem, podem ficar livres ocupando o espaço da sala. Ambos levantam-se e tentam manter o fluxo no nível alto, mas

têm dificuldades, algo da cadeira se mantinha em seus corpos. Com muita cumplicidade, decidem, juntos, finalizar sentados.

Durante o trabalho, antes da proposição da cadeira, trago a atenção ao olhar, ambos totalmente apoiados no chão. Tento acordar a percepção para as mudanças que o posicionamento do olhar provoca, chamando a atenção para aspectos como a postura, o equilíbrio, a agilidade no deslocamento e a própria relação com o ambiente e com o outro. Proponho que levem essa atenção às suas atividades cotidianas.

Após essas provocações, pergunto como se sentem sustentando o apoio do olhar na altura dos olhos, Ana diz:

“É estranho, parece que falta uma parte do meu corpo para me apoiar quando olho para a frente, ou quando tiro o olhar do chão”. (Diário de Implicação, 10/03/2016)

cer p/ melhorar a mente.

→ torna remédio e faz terapia no caps e espero conseguir resolver o problema no grupo de que é movimento e expressão.

→ Por isso é certo que haja preocupação no tratar, q o motivo de ser ajuda p/ mim mesma, e assim, comencei de que o valor do relacionamento seja de poder, e dar valor é crescer em muito e com atenção no viver de cada dia e, então a situação confirmar-se.

“Circulações do corpo”



“Acho muito interessante e o penso que é muito importante pois trabalhamos todas as circulações do corpo e ativamos a respiração.” (Laerte, Diário de Vivências, 03/12/2015)

“Com o frio o corpo fica mais duro um pouco, é mais difícil mexer e os movimento que nos fizemos hoje são de articulação, pra articulação melhorar um pouco né.”

Incluiu mais energia no corpo". (Leonardo, transcrição de áudio, Diário de Vivências, 16/06/2017)

O trabalho com o tópico **Articulações** acontece pautado pelo reconhecimento das articulações e suas possibilidades de movimento. Inicialmente os participantes são levados a identificar e localizar as articulações na estrutura ósseas, percebendo-as como encontros ósseos. Através desse reconhecimento, pode-se partir para a exploração da movimentação de cada uma delas, sempre focando na ideia dos espaços articulares como espaços fluidos e de grande flexibilidade, espaços fundamentais para a organização e a amplitude de movimentos.

Tal estudo se dá por meio do toque e da percepção da ossatura no próprio corpo, observando-se a conexão entre dois ou mais ossos e sua mobilidade. Desta forma, a exploração busca exercitar a reflexão do praticante sobre aspectos anatômicos do corpo, aprimorando o que está sendo vivenciado no processo.

Neste sentido, percebo grande interesse por parte dos usuários em descobrir nomenclaturas, localizações, tamanho de cada estrutura óssea e também certo entusiasmo em constatar as possibilidades de movimentação articular após essa exploração anatômica. Como se cada um ganhasse um pouco mais de autonomia com relação às experimentações em seu próprio corpo, como um trabalho de empoderamento a partir de um conhecimento prático, embasado em aspectos concretos de estudo.

O aluno entra em contato com suas tensões musculares, percebendo qual articulação está limitada e como desbloquear as tensões cerceadas do movimento, conquistando, assim,

maior liberdade para se mover. Com maior amplitude das articulações, o percurso do movimento ganha clareza e fluidez. (MILLER, 2007, p.64)

É possível dizer que o estudo das articulações conduz à percepção da integralidade do corpo e dos efeitos de cada movimento em sua totalidade. Entramos em contato com espaços pouco reconhecidos, ampliando possibilidades de movimento, bem como uma nova concepção dos encaixes e conseqüentemente dos espaços ósseos. Isso acarreta mudanças significativas no modo de conceber e executar movimentos dançados ou cotidianos, alterando aspectos tanto da mobilidade articular quanto da estabilidade do corpo.

“[...] Articulamos pés, tornozelos, joelhos, coxofemoral e coluna na posição sentada, tentando lubrificar essas articulações.

Proponho uma breve passagem pelas posições de cócoras, agachado, de joelhos, buscando distribuir o peso do corpo entre mãos e pés. Percebo muita dificuldade nessas passagens. Os apoios no nível médio exigem tônus, alguns verbalizam essa dificuldade, mas continuam explorando as possibilidades. Chamo a atenção às articulações tentando trazer a consciência da importância em mantê-las liberadas para distribuir o peso do corpo.

No nível alto, procuro dar mais atenção à articulação dos joelhos e a partir desta vou nomeando outras articulações, acrescentando-as ao movimento. Peço então que cada um nomeie uma articulação para que o grupo explore ao mesmo tempo, cada um pesquisando seu próprio movimento. Ficamos nisso até que todos tenham nomeado uma vez, até que Vicente sugere “dedos, mãos, braços

e o resto do corpo”, entramos nesse movimento total tentando acessar o máximo de articulações possíveis.”(Diário de Implicação, 12/11/2015)

“Hoje pudemos sentir o chão”



“Fiquei com mais reação e com o peso flexível no corpo e me animei”. (Ana, Diário de Vivências, 10/03/2016)

O tópico corporal **Peso** está bastante relacionado ao anterior, posto que a ampliação da movimentação articular permite também maior percepção do peso de cada parte do corpo. Tal percepção leva à consciência das tensões musculares e do uso do tônus a favor da soltura do peso e da ampliação dos espaços articulares. Conforme Miller, a dosagem da tensão da musculatura

permite equilibrar o tônus muscular, ganhando consciência do esforço necessário para realizar o movimento, “transformando tensão muscular em atenção muscular” (MILLER 2007, p. 65).

Nesse contexto, trabalhos em duplas durante as práticas podem ser facilitadores para a percepção do peso em cada parte do corpo, ou do peso do corpo todo em diferentes posições e relações com o chão. Tais propostas são experimentadas de vários modos, seja a partir de exercícios em que um participante realiza movimentos de soltura de membros do corpo do outro, explorando diferentes possibilidades de articulação de cada uma dessas partes, permitindo a percepção de tensões e dificuldades em relaxar; seja a partir de toques e percussões, que tem como princípio a soltura da musculatura para se chegar aos espaços articulares, ampliando-os e fazendo com que o participante perceba o peso dos membros mobilizados pelo toque, ganhando mais entrega do peso.

O reconhecimento do peso no chão é outro trabalho fundamental para a relação entre soltura, tônus e tensões. O contato com o solo facilita a leitura do peso, posto que ao entrar em contato com o relaxamento da musculatura, pode-se diferenciar o relaxamento do “abandono” de um relaxamento ativo, que amplia espaços e flexibiliza o corpo. O relaxamento aqui é compreendido como relaxamento das tensões desnecessárias da musculatura para desbloqueio e potencialização do movimento. O estudo desse tópico conduz à compreensão de que o uso adequado do peso proporciona a leveza do movimento.

Para tanto, buscamos ativar essa soltura trabalhando a continuidade da experimentação da liberação das articulações vivenciadas no tópico anterior, dando ênfase à articulação dos joelhos, o que permite melhor encaixe da bacia e das pernas, garantindo que o peso chegue até a base, os pés.

“Eu e Flávia fizemos o trabalho de manipulação dos corpos de Ana e João, tentando sensibilizar a entrega do peso a partir da soltura dos membros. Através do contato com seus corpos deitados no colchão, pudemos sentir o quanto essa entrega é difícil. A tendência em ambos era manter o corpo tensionado, desde as extremidades, como pés e as mãos, quase se encolhendo e às vezes mantendo um tônus de contração, mesmo na posição deitada. A tensão é visível também nos braços e na cervical, sendo que o crânio tende a sair do chão na tentativa de ver o movimento ou aquietar o resto do corpo.

Insistimos na manipulação delicada, articulando levemente das extremidades para as demais articulações, tentando trazer a atenção para a respiração e para os próprios membros tensionados, entretanto, percebo que quanto maior a atenção mais difícil a entrega daquela parte do corpo. Proponho que permaneçam de olhos fechados e não se preocupem em responder, ou conduzir, o movimento de soltura articular que estamos realizando, percebo que esse comando é importante neste caso, pois, de olhos fechados, a tentativa de prever o movimento fica menos presente e assim é possível uma entrega maior.

Realizamos essa manipulação nos membros superiores e inferiores com dificuldades, quando pergunto como se sentiram ambos respondem que estão mais relaxados, mas não reconhecem ter dificuldades ao longo da proposta. Há uma certa desconexão entre as percepções dos usuários e as minhas e de Flávia.” (Diário de Implicação, 25/03/2016)

“Quando proponho que façam a leitura dos apoios do seu corpo no chão, reconhecendo um mapa inicial desses apoios na posição deitada, vários participantes referem que o apoio mais presente no chão é o peito, ou as costas, justamente as regiões onde percebo maior tensão em seus corpos. Peço

também que observem a respiração e através dela procurem entregar o peso para o chão, noto que isso ajuda a chegar a uma entrega maior, ainda assim, essa se dá com grande esforço.

Quando chegamos ao nível alto, após essa primeira escuta com foco no peso e na respiração, percebo que estão mais disponíveis e atentos, por isso tenho investido nessa passagem pelo chão, esse começo tem sido fundamental apesar das dificuldades e das resistências iniciais. É comum que me digam que estão mais leves após a “chegada” no chão.

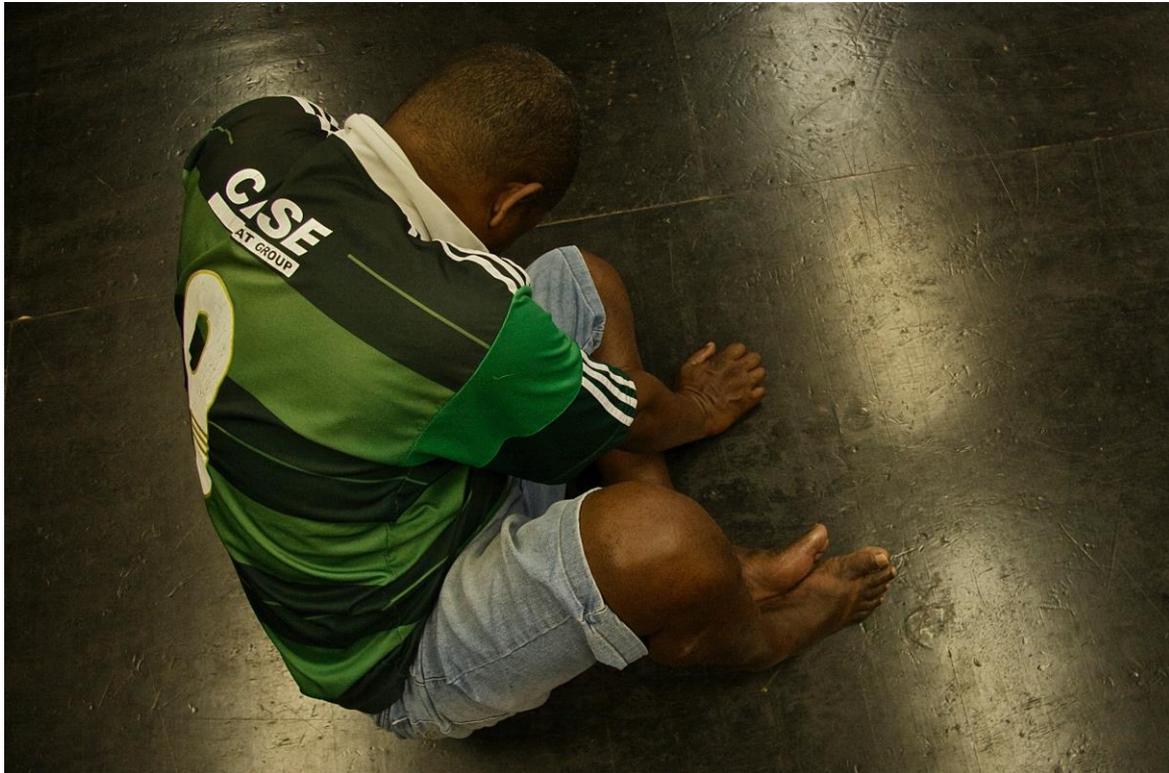
Sigo trabalhando a relação de peso no nível alto, tento retomar a sensação de entrega do chão, mas percebo dificuldades em diferenciar soltura de condução e/ou soltura e tensão. Com níveis de entendimento diferentes para cada corpo, mas, em geral, a entrega do peso tem sido um desafio.

Os trabalhos de percussão corporal em duplas ou individual, com o auxílio da bola de tênis, têm surtido bons efeitos. Vejo-os aos poucos soltando algumas amarras. É difícil sustentar a entrega do peso assim como é difícil manter-se presente, atento durante as improvisações, é nítido quando “escapam” do corpo e ficam pairando em seus pensamentos. Quase sempre de olhos afundados no chão e movimentos automáticos, meio robotizados. O apoio do olhar tem ajudado a trazê-los de volta e aos poucos vão se familiarizando com as nomenclaturas utilizadas de modo que esse sair e voltar fica mais ágil.

Os movimentos dos braços isolados são mais comuns, quase sempre são os braços que sobram quando se recolhem em seus devaneios. Tento desconstruir esse lugar recorrente, chamando a coluna e a articulação dos joelhos para participarem do movimento. Embora ainda haja dificuldade em agregar essas articulações, vejo que já compreendem melhor o que estou propondo.

Desarmá-los desses caracóis que parecem carregar nos ombros me parece necessário para que possam experimentar outros caminhos corporais, vejo que estão a cada dia mais sensíveis à própria presença e às variações possíveis nos hábitos corporais”. (Diário de Implicação, 06/04/2016)

“Um pé que eu não tinha”



“Esse negócio de olhar as coisas com apoio, é o apoio do olhar parece que é como um pé que eu não tinha, quando eu olho pra frente e apoio o olhar eu ando como se tivesse outra parte do meu corpo me sustentando. É uma força que a gente desenvolve”. (Ana, transcrição de áudio, 23/06/2016))

O trabalho com o tópico **Apoios** se inicia com a sensibilização dos apoios em relação ao chão, percebendo as partes do corpo que tocam o solo e aquelas que não tocam. Tais apoios são reconhecidos como força motriz do movimento a partir da pressão exercida contra o chão, seja ao caminhar, ao espreguiçar, deitar, ajoelhar, levantar ou transferir o peso. Assim, o chão é fundamental no estudo dos apoios, tanto em situações de pausa quanto em movimento, acrescentando à exploração dos espaços articulares e ampliando a relação de entrega do corpo no solo.

Nesse estudo, os apoios são empregados de forma ativa, através do uso da gravidade recebemos uma força de reação sempre que empurramos o chão, essa força acaba por nos projetar em sentido oposto, amplificando em todos os sentidos a projeção do corpo para o espaço. O trabalho de diferenciação entre apoio ativo e passivo é parte importante da investigação com esse tópico. Em apoio passivo deixa-se de pressionar o solo adquirindo, muitas vezes, posturas de abandono e passividade, ou de excesso de tensão que travam as articulações, dificultando a fluidez da movimentação e a percepção das alavancas que podem conduzir o corpo com maior facilidade ao movimento.

Nas práticas encoraja-se a observação da relação de apoio ativo, tanto em exercícios em sala quanto em movimentos cotidianos, como o próprio caminhar, sendo este um dos trabalhos que detém maior atenção. É possível dizer que a atenção ao caminhar se dá como um dos aspectos mais interessantes de estudo dos apoios, pois desconstrói o automatismo do caminhar, trazendo um estado de pesquisa ao cotidiano permeado por uma atenção sutil ao modo como utilizamos a base dos pés, seu posicionamento em deslocamento e o modo como distribuimos o peso, mantendo a flexibilidade e os espaços articulares. Trata-se, portanto, de um estudo bastante complexo a partir

de uma ação comum e cotidiana, convocando o corpo ativo/pesquisador para o dia a dia.

Outro aspecto importante, se dá em momento posterior ao estudo, quando conduzimos à percepção das transferências de apoios, construindo leituras dos trajetos dos mesmos em movimento, ou em pausa, a partir das distintas formas de organizar a musculatura e a ossatura engajadas; tal leitura torna a movimentação mais clara, consciente e maleável. Para isso, pode-se explorar a movimentação no nível médio, como modo de criar consciência da distribuição do peso do corpo entre três ou quatro apoios, a fim de, mais tarde, buscar outros trajetos e mapas de apoio transitando entre os níveis.

Durante o trabalho mais direcionado a este tópico, passamos por diversas explorações em que os apoios são sensibilizados em pausa e em movimento, conduzindo os participantes a visitarem novas possibilidades de relação com o chão, com o espaço e com o outro. Somos levados a afirmar os apoios seja da base no solo, seja no espaço da sala, como modos de potencializar também estados de presença a partir do corpo ativo. Nesse sentido, o apoio do olhar é convocado em diversos momentos a estar presente, como mais uma das âncoras para potencializar a movimentação, ampliando as relações de presença, além da sustentação da coluna.

Além disso, este tópico permite o aprofundamento da pesquisa iniciada, posto que agrega aspectos que reforçam alguns dos pressupostos dos trabalhos anteriores, como a flexibilização das articulações, a soltura e entrega do peso, a atenção à ossatura entre outros que são assimilados a partir das pesquisas do processo de cada participante.

“E eis que o frio chegou rápido e intenso este ano, muito intenso.

Há algumas semanas venho lidando com as limitações da temperatura da manhã, sobretudo por conta dos pés. A cada encontro torna-se mais inviável descalçar os sapatos, o piso frio da sala nos incomoda, seja para pisar sem sapatos, seja para deitar nos colchões. É difícil permanecer próximo do solo e isso restringe consideravelmente as propostas, posto que a chegada no chão vinha se fazendo como um espaço importante para a prática. Além disso, havíamos conquistado uma intimidade interessante de entrega nesse primeiro momento, pequenos rolamentos surgiam e eu percebia maior liberdade para sentar, levantar ou transitar entre os níveis. Da mesma forma, o caminhar com os pés descalços em contato com o chão permite um aterramento primordial para a conquista da segurança na exploração do movimento. Sinto pela impossibilidade de seguir amadurecendo esses caminhos.

Aos poucos, vou introduzindo a ideia de apoio ativo no nível alto, do caminhar empurrando o chão, nas caminhadas e em pausa, e mais tarde, articulando os joelhos, tornozelos, até chegar nos braços e, por último, coluna e crânio.

Hoje proponho uma dinâmica um pouco mais curta e mais exigente fisicamente, em torno de 50 minutos, com jogos para aquecer e chegar na sala, um breve alongamento e a improvisação. Gosto do lugar em que chegamos, pudemos manter o fluxo de movimento por mais tempo, transitando de uma proposta de exploração (tópico corporal) a outra, mantendo o olhar como “guia” do movimento, levando crânio, braços, coluna e pernas. Os deslocamentos foram dificultados em função dos calçados, que incluíam várias sandálias havaianas, um sapato apertado que obrigava o pé a estar semi calçado, e até uma pantufa; mesmo assim, o grupo sustenta a improvisação por um tempo considerável.

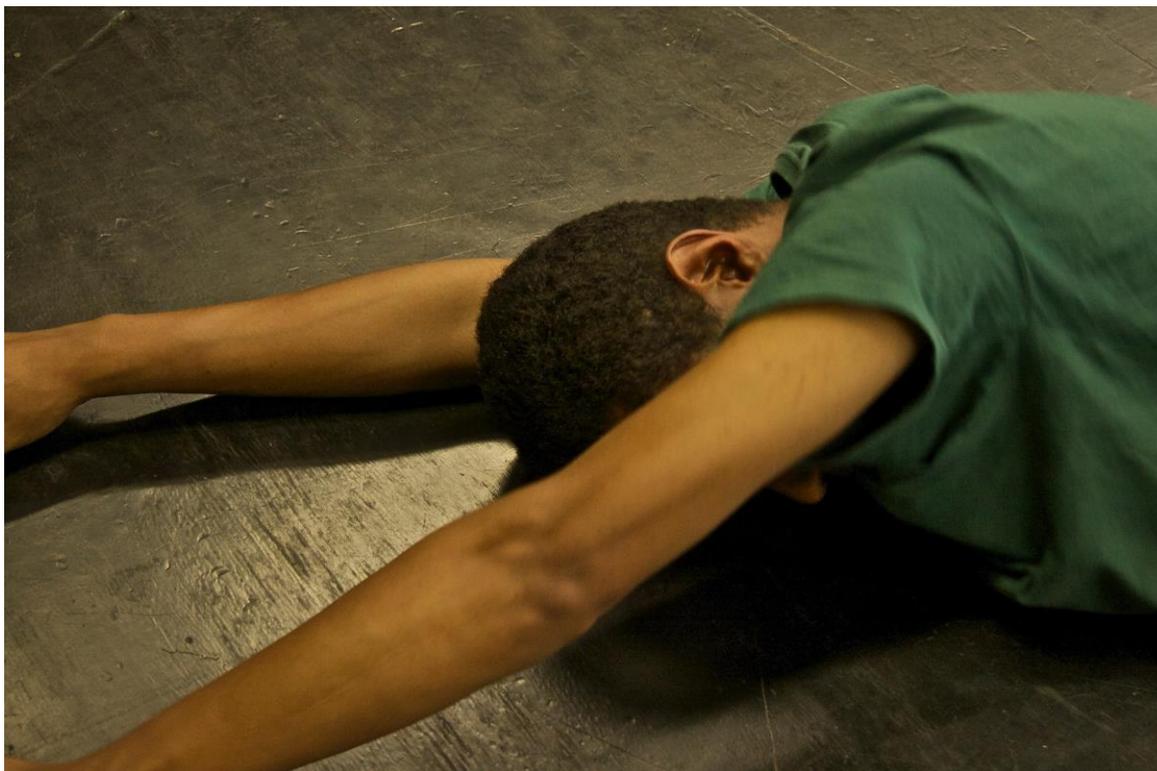
Sinto-os muito conectados a mim, preciso sustentar com eles todas as propostas, realizando junto. Mesmo minha rápida saída para colocar a música já produz uma certa quebra, ainda assim, percebo que reagem cada vez melhor às minhas proposições nas atividades.

Realizo uma rápida troca no meio da improvisação para que troquem entre si, interagindo brevemente com o outro em movimento. Inicialmente tímidos vão aos poucos deixando a vontade de experimentar acontecer. Os movimentos ainda um tanto contidos começam a atuar em outro registro de relação, menos padronizado.

Me impressiona a diferença entre os corpos mais jovens dos que estão acima da meia idade, nos quais os efeitos colaterais do uso de medicamentos por longo tempo são visíveis e, às vezes, gritantes. Será esse um dos fatores responsáveis por um certo enrijecimento tão comum nesses corpos? Ainda sem respostas sigo sondando essa pista, que, sem dúvida se apresenta como uma forte marca.

Pequenas danças começam a brotar em meio à rigidez, que com o frio é ainda mais perceptível. Um ombro que se altera, um sorriso que se esboça, a procura por parceria durante a movimentação e até alguns lançamentos do corpo em giros e pequenos saltos". (Diário de Implicação, 15/06/2016)

“Precisão de expressar”



“Hoje eu estava melhor e animei para o grupo, com o meio de ajuda foi bem e gostei. E foi bom para estimular.

No grupo os movimentos com a precisão de expressar o corpo me faz ficar equilibrada, mas e até conseguir me estimular com o que é motivação p/ ser eu mesma.

Eu senti a resistência com um pouco fraca e com dor na perna esquerda e sem tontura melhorei e agradei-me com os modos de realizar o grupo.

Foi com vários jeito do valer o grupo em seus exemplos, que eu achei bom, pois, foi de atenção em todo meu ser p/ ser útil e fácil.

Tomo remédios p/ aguentar e agua com prazer e faço acontecer de esforçar nesse grupo.” (Diário de Ana, 07/11/2016)

Resistência, tópico estruturado a partir do uso de musculaturas agonistas e antagonistas, utilizadas com o propósito de conquistar uma força de resistência, o que resulta em movimentos densos, amplificados e com tônus muscular elevado, diferenciado dos movimentos dos demais tópicos e muito diferenciado do corpo cotidiano.

Esse estudo exige cuidado do propositor, pois introduz um trabalho com o uso de tônus muscular elevado, envolvendo a atenção por parte do participante para não gerar tensões desnecessárias que acarretem a retração dos espaços articulares. Nesse trabalho, a experimentação é conduzida por diferentes gradações de força muscular, resultando, conseqüentemente, em distintas gradações de resistência.

Desta forma, a resistência é utilizada tanto na pausa quanto em movimento, podendo ser considerada como consequência de qualquer gesto. Com a pesquisa deste tópico o participante é chamado a observar a tridimensionalidade do corpo por meio de diversos exercícios em que somos levados a perceber todas as direções do mesmo, suas laterais, o ápice do crânio, a base enraizada e, principalmente, a relação com as costas ou a força contrária presente em todo movimento.

Nesse trabalho, já se introduz alguns dos princípios do próximo tópico corporal - *oposições* - posto que todo o trabalho de resistência está referendado por uma relação de oposição.

Da mesma forma, a partir dos princípios da resistência, experimentamos outras texturas e densidades na pesquisa do movimento, fazendo leituras dessas possibilidades inclusive na pausa, quando podemos trabalhar com aspectos de uma resistência interna, ou de musculaturas mais internas, mantendo sempre um nível de equilíbrio de forças e tônus muscular elevado.

“Desafio de cada dia: conectar o corpo com o aqui/agora, concentrar o foco do olhar. Estar presente nas materialidades do dentro e fora.

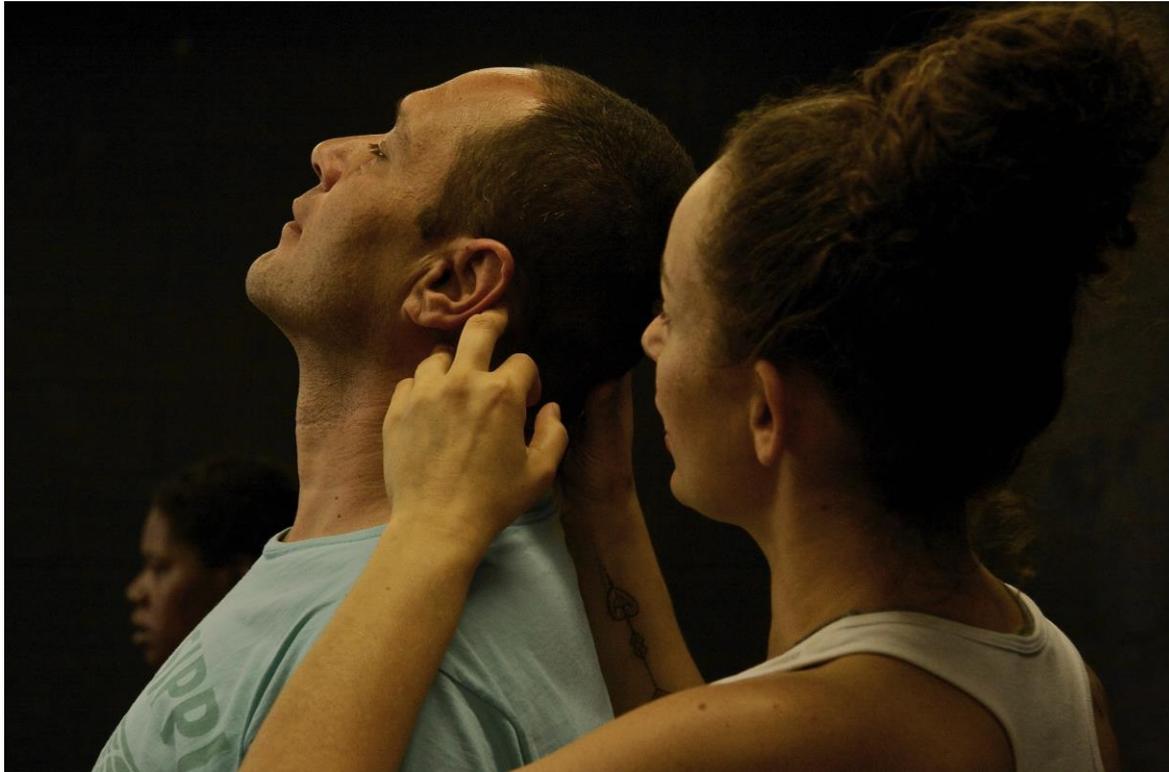
O Olhar e a relação entre o grupo como estratégias de aterramento.

Hoje, corpos ausentes, ritmados, alinhados na fila, arrastando os pés. Ritmos iguais quando estão abandonados, como uma imensa facilidade de contaminar-se por automatismos, como andar em círculos, em fila pela sala com movimentos repetitivos, quase como robôs.

“A resistência na minha força hoje não veio”- disse Ana.

Não, ela não veio. Trabalhar resistência exige tônus e conseguir esse tônus tem sido um desafio.

Hoje tento acordar um pouco as costas e toda a região posterior, partindo do apoio do sacro na parede. Aparentemente todos compreendem a proposta de se deslocar para a frente como se fossem puxados pela parede, mas parecem resistir a ela, como se trabalhar o tônus de resistência fosse uma afronta ou algo desnecessário. Rapidamente desistem do tônus e voltam a buscar movimentos leves.” (Diário de Implicação, 13/08/2016)

“Gostar do corpo e perceber ele”

“Ah eu, pelo jeito que o corpo fica sempre do jeito dele assim meio sem exercício, me deixou menos em transpirar e mais confortada, assim de gostar do corpo e perceber ele e ver que cada função tem os seus limite. A gente vai fazendo e vai se sentindo mais... ah mais assim, mais firme né, mais jeitoso com o corpo. E melhorar a situação de se está doendo, fazendo o exercício mesmo que dói um pouco depois que para parece que relaxa mais”. (Ana, transcrição de áudio, Diário de Vivências, 31/03/201)

De acordo com Miller (2007, p. 71), “o uso das oposições é aplicado para proporcionar espaços nas articulações por meio do jogo de forças opostas, com duas tensões opostas”, sendo este um dos princípios usados em todo o processo de construção da Técnica Klauss Vianna. Ainda segundo a autora, a partir deste princípio podemos perceber a tridimensão do corpo, considerando-se os três planos anatômicos: transversal, frontal e sagital, criando diversas formas de acessar forças opostas que, em equilíbrio, permitem desenvolver o movimento.

O trabalho do tópico **Oposições** pode ser concebido como uma introdução ao Processo dos Vetores, a ser desenvolvido em etapa posterior da pesquisa nessa técnica, por permitir maior consciência do direcionamento ósseo e maior intimidade com a própria nomenclatura óssea. Além disso, as oposições permitem uma apropriação interessante da relação com o espaço e com o outro, trazendo toda a construção da movimentação a partir de linhas e de vetores de movimento, que acionam de forma simples caminhos pouco explorados, como as espirais por exemplo.

Outro aspecto importante diz respeito ao modo como este trabalho leva à reflexão sobre os espaços articulares do corpo, abrindo a percepção de espaços sutis - como as cavidades das dobradiças dos joelhos e cotovelos – até os espaços mais amplos, como o comprimento do corpo todo percebido a partir de suas extremidades – a distância entre crânio e pés ou a distância entre as duas mãos. Neste sentido, a percepção destes espaços conduz necessariamente à maior atenção ao centro do corpo, exigindo a organização do *eixo global*, tópico que aparece quase que indissociável a *oposições*. Também pode-se salientar, neste tópico, a conquista de mais estabilidade, seja em deslocamentos ou em pausa, principalmente em situações de equilíbrio. As oposições colocam o corpo em estado de expansão ao mesmo tempo em que afirmam a consistência das

bordas do corpo, ou a importância das bases, como se a cada movimento se criassem outros pontos de apoio no espaço partindo do chão.

“Onde pulsam as danças de hoje? Quantas crises a crise instaura? Como recupero o caminho do movimento? O que fica?

Dia disperso. Pouco ânimo, pouca energia circulando. Me desgasto tentando trazê-los comigo no movimento, mas a fala desconexa de Gilda me desestabiliza.

É difícil escutar o que ela me direciona e mover-me com o grupo.

A ar da sala parece denso a certa altura e os corpos pesam mais. Estou sozinha?

E o drama de Gilda e sua relação com ator Rodrigo Faro? O que faço com isso?

As palavras dela me impõe um outro lugar de atenção, sinto dificuldades em equalizar esse duplo de conexão, ou de resposta. Quando estou mais com ela abandono os demais, quando me distancio dela percebo sua agitação aumentar e sinto que a abandono. Vício de uma escuta objetiva?

Falta de conexão hoje. Todos, de certa forma, estivemos um pouco distantes, mas qual o estado de presença que essa crise provoca?

São provocações de outra ordem de elaboração, ainda preciso processá-las no corpo”. (Diário de Implicação, 06/10/2016)

EV coloque a ALTA MAIS ETC ETC
E NUNCA APLICADO SE VOCE FAZ
VOCE SE SENTE MELHOR...
Carlo Alberto de Uchi
Augusto Rodrigo Faros 08/09/2016

Sua aula é muito in-
terante pois mesa com
partes do corpo, me-
ditação e relaxamento,

“Confiando se expressa no corpo aquilo que ele tá com vontade”



“Parece que a bolinha ela me trazia um equilíbrio assim maior, então a segurança vem mais, mais do que se fosse fazer só com a certeza, tem que confiar. Confiando se expressa no corpo aquilo que ele tá com vontade de... assim de... bem distribuída a parte da perna e do braço tudo. Não sou eu aqui magra, aqui gorda, então tem que ficar nisso que eu falo de energia, de troca, de movimento pra controlar o corpo sendo um conjunto assim que ele fique inteiro bem tratado,

pra poder se sentir melhor, andar melhor e até fazer caminhada.” (Ana, transcrição de áudio, Diário de Vivências, 21/09/2016)

O trabalho dos tópicos anteriores conduz ao **Eixo global**. Proposto como “a integração do corpo com a gravidade na conquista do equilíbrio” (MILLER, 2007, p.73). Segundo a autora, este trabalho permite ao aluno reorganizar as linhas de sustentação do corpo ganhando consciência da labilidade desse eixo, posto que o mesmo encontra-se em constante construção.

Nesse estudo, pode-se adquirir maior alinhamento da estrutura óssea através do uso do tônus muscular adequado, além do reconhecimento das três esferas presentes no corpo: bacia, caixa torácica e crânio. Através do equilíbrio e do alinhamento entre essas três esferas pode-se conquistar a centralização do eixo global.

Da mesma forma, a atenção aos apoios dos pés mantém-se como aspecto fundamental para o estudo, interferindo em toda a estruturação do equilíbrio, da sustentação e do deslocamento. Nesse sentido, é possível perceber, ao longo dessa pesquisa, o contato dos pés agindo diretamente no posicionamento das três esferas citadas, posto que o apoio da base reflete o posicionamento dos joelhos e da bacia, que por sua vez influenciam no posicionamento da caixa torácica e do crânio. Nesse encadeamento, podemos explorar os membros separadamente, ganhando consciência de sua independência.

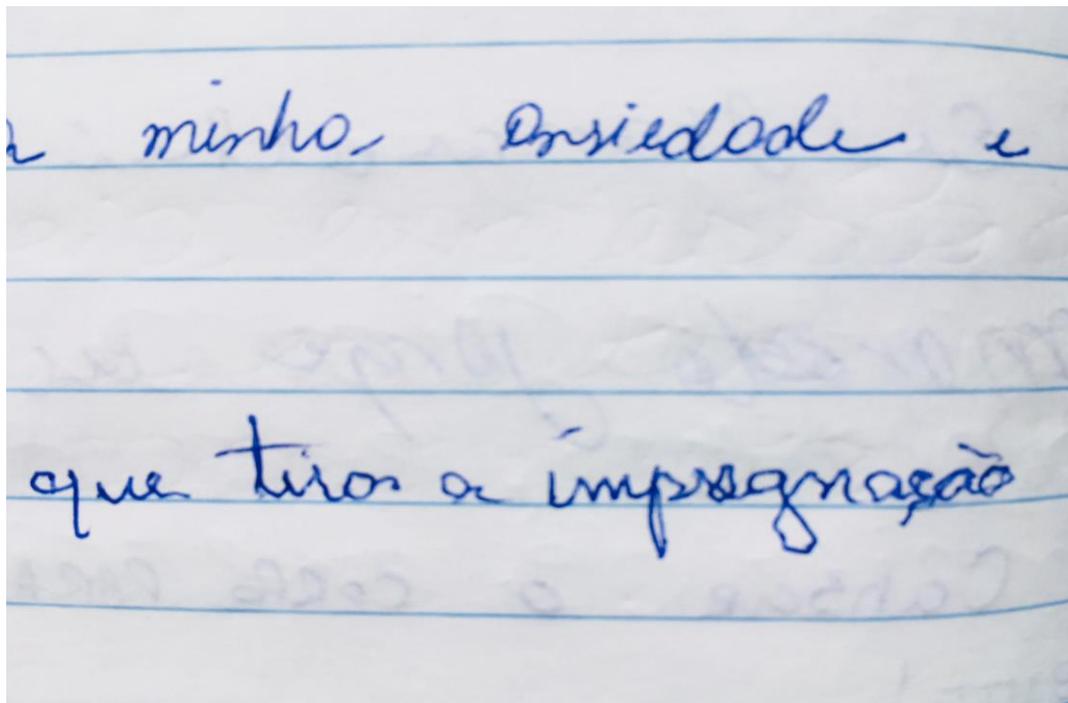
A coluna vertebral opera como mediadora dessa cadeia, sendo muito mobilizada nesse tópico tanto em sua sustentação quanto em sua flexibilização. Desse modo, o participante pode conquistar a consciência da inter-relação entre todas as partes do corpo, concebendo um eixo fluído, engajado para aquilo que

ele necessita, ou para as atividades que cada corpo executa. Desconstrói-se, portanto, a ideia de alinhamento corporal como postura rígida ou pré-determinada por padrões, ou tendências, de determinadas práticas corporais. A conquista do eixo torna-se um trabalho diário de atenção, escuta e equilíbrio de forças, oposições e encaixes que visam ampliar espaços articulares.

Aqui, exploramos diversos exercícios mobilizando a consciência do eixo global a partir do estudo das simetrias e assimetrias, modo interessante de perceber o corpo como esfera articulada e fluída, mutante e, inclusive, assimétrica. Da mesma forma, afirmamos a investigação do espaço articular dos joelhos para permitir o encaixe da bacia e das três esferas citadas anteriormente.

“Ah eu, pelo jeito que o corpo fica sempre do jeito dele assim meio sem exercício, me deixou menos em transpirar e mais confortada, assim de gostar do corpo e perceber ele e ver que cada função tem os seus limite. A gente vai fazendo e vai se sentindo mais... ah mais assim, mais firme né, mais jeitoso com o corpo. E melhorar a situação de se está doendo, fazendo o exercício mesmo que dói um pouco depois que para parece que relaxa mais”. (Ana, transcrição de áudio, Diário de Vivências, 31/03/201)

Derivas dos repentinos encontrados



“Este trabalho é sobre coisas que não cabem em projetos, não são mensuráveis, nem analisáveis e quase não podem ser vistas se não, acionando outras antenas microperceptivas. Antenas de loucos, de bichos, de montanhas, vulcões e recém-nascidos, ou gotas de chuva, o bater de asas de uma borboleta e tudo o que pulsa sutil e pequeno entre nós.

O trajeto dessa pesquisa me lança o corpo em lugares densos, quase como um nada, tão íntegro que é quase tudo. Exige desapego, escuta, honestidade, persistência e inventividade. Quanto mais alargado o caminho mais marginal ele se torna, como se a própria escrita dessa cartografia se fizesse num tempo dos

invisíveis, dos soluços, das energias de um universo de coisas que não podem ser explicadas.

Às vezes, é como se inventasse essa realidade a cada vez que me proponho a falar dela. Embates com algumas instituições me derrubam, se dão com força pelas beiradas, mas a cada um desses confrontos outros transbordamentos se colocam mais claros, renovam-se os contornos.

Esse é um texto que almeja falar de coisas que não são teses, de pessoas que não cabem em rótulos e não são exemplos para nada, pelo simples fato de que pessoas não são comparáveis. Tenho que me concentrar, conectar meu centro ao pulso des centrado de quem acompanho. Ouvi-los com a pele para dispersar minhas expectativas egoístas de pesquisadora, bem como desfazer os protocolos que insistem em criar grandezas para mensurar encontros. Encontros não se medem, são frequências, ritmos incomensuráveis.

O que se passa aqui não corresponde à ordem das funcionalidades. É sua natureza ser sensação, e ser e só, como árvore ao vento. Essas ações em movimento entre corpos só querem existir.

Quantas danças a disponibilidade de movimentar o espaço da vida pode permitir? Quantas danças mobilizamos nos movimentos do estar junto? No pulso de nossas células acontecendo o tempo todo sem nos darmos conta.

“Dança é movimento de massa pelo espaço” (Dudude Herman, 2016³⁵) e esse movimento quer valer-se de uma honestidade radical”. (Diário de Vivências, 20/08/2016)

³⁵ Citação de fala de Dudude Herman durante a oficina “Dança contemporânea e seus assuntos”, ministrada em agosto de 2016, no SESC Campinas.

Pois importa, tanto no caso do pensamento como da criação, mas também na loucura, guardadas as diferenças, de poder acolher o que não estamos preparados para acolher, porque este novo não pôde ser previsto nem programado, pois é da ordem do tempo em sua vinda, e não em sua antecipação. (PELBART, 1993, p. 36)

E, mais do que buscar as respostas, deixamos que as perguntas se contaminem com o problemático entorno daquilo que não se sabe, daquilo que ainda não tem existência, mas que insiste, persiste, no jogo duplo dos sentidos inventados. A previsibilidade e o procedimento perdem a importância, já que o método se enlaça à trama dos sentidos misturados, naquilo que o porvir define a cada encontro em contaminação com o outro. (FONSECA, 2010, p.178)

Imprevisibilidade. Palavra recorrente, estado recorrente. Às vezes, angústia, outras vezes surpresa; outras ainda, a abertura para um não saber que co-move a inventar estratégias. A cada dia de trabalho, um imprevisto: outros corpos, outras disponibilidades, outras línguas, outros caminhos.

Aceitar o convite ao imponderável é um desafio constante, nessa prática, bem como na vida. O inesperado de cada dia se apresenta desde as mínimas coisas, um pequeno ajuste na dobra dos joelhos que altera todo o eixo do corpo, ou o ressoar dos gritos de alguém em crise que participa da oficina e altera todo o curso daquele encontro. O que todavia se coloca é o imperativo de criar táticas para lidar com as necessidades do impensado, sendo que cada uma delas é também ocasional e serve como recursos temporário para o intempestivo que se abre.

Os artifícios inventados estão relacionados ao modo de comunicar, ao modo de acolher, de tocar, de propor e do que propor. Novos roteiros são disparados à medida em que certas situações se colocam, sendo que, nem sempre, sou eu a disparadora dos novos rumos. De modo que mantenho uma certa mobilidade entre propor, tentando provocar deslocamentos, e escutar e acompanhar os deslocamentos que já se apresentam.

Neste sentido, a escolha por abordar o processo lúdico permitiu literalmente brincar com os tópicos corporais e as diferentes maneiras de abordá-los. Houve dias em que os jogos foram mais explorados, na tentativa de agregar o grupo, tornar a prática mais dinâmica, estabelecer uma atenção despreocupada. Outros dias trabalhos em duplas com toque foram privilegiados, tentando explorar diferentes possibilidades relacionais que estabelecessem elos entre os corpos, desfazendo barreiras convencionais de como estar com o outro. Outras vezes ainda, pequenos programas³⁶ foram propostos, como ações a serem realizadas pelo grupo, também na tentativa de mobilizar a heterogeneidade dos corpos ali presentes.

Entretanto, em todas estratégias inventadas, a comunicação foi um desafio. Encontrar palavras, gestos, toques que indicassem as proposições sem conduzir excessivamente e sem sugerir cópia, como um trabalho de escavar idiomas em minhas referências sensíveis e dentro do próprio vocabulário da Técnica Klaus Vianna.

Do mesmo modo, a escolha por utilizar determinados tópicos mais que outros passa por esse perscrutar, posto que ao longo do ano foi ficando claro quais desses serviam melhor ao estado do grupo de cada oficina. Em um dia denso, com pessoas mais agitadas, o uso de jogos, trabalhando os tópicos *Presença e Articulação* permitia uma conexão maior entre os participantes. Em outro dia, com a maioria dos participantes idosos e com restrições físicas, a investigação do *Peso* com a exploração de propostas em duplas, manipulação de partes do corpo e percussão corporal, pôde tornar o trabalho mais integrado. Outras vezes, com participantes jovens e ativos, a exploração do tópico *Apoios*,

³⁶ Aqui “Programa” será pensado como o enunciado de uma ação a ser realizada, seguindo as proposições de Fabião (2009). Mais adiante, neste texto, discorrerei sobre o uso de Programas Performativos nos trabalhos com o Núcleo Fuga!.

passando pelos níveis alto, médio e baixo, usando dinâmicas mais ágeis, pôde gerar desafios interessantes, que também acabam por promover uma integração maior entre os participantes.

Importante salientar, mais uma vez, que, embora na sistematização da técnica haja uma diferenciação entre os tópicos corporais e uma sequência³⁷ de introdução aos mesmos, na prática estes são complementares e se intercalam amplamente. Assim, quanto maior a apropriação da pesquisa nesta técnica, maior a fluidez entre os tópicos, em seus usos e sua investigação. No caso desta pesquisa, as experimentações foram se dando com rigor, mas sem a exigência de uma sequência rígida na utilização dos mesmos, posto que não se trata de um curso, ou mesmo uma aula sobre tal técnica e, sim, uma vivência em dança que tem esse referencial como premissa do trabalho.

Portanto, embora a Técnica Klaus Vianna tenha sido mencionada algumas vezes, de modo explicativo durante as práticas, abordando a orientação de suas premissas, na maior parte do tempo, tais referenciais serviram para nortear meu pensamento e minhas proposições, sem nenhuma necessidade de nomeação ou explicação mais direcionada ao entendimento da técnica em si. Tratando-se, então, de um enfoque que busca atualizar a consciência do movimento a partir de estímulos cinestésicos, sensoriais e relacionais, como condição para alterações de padrões de movimento e da percepção corporal. Estabelecendo possibilidades de aquisição de novos repertórios expressivos com a descoberta de outras linguagens, não necessariamente referendadas à dança, ou mesmo a um determinado campo de prática corporal, mas, sim, como

³⁷ A descrição dos tópicos corporais do processo lúdico, apresentada neste capítulo, segue a ordem da sistematização de Rainer Vianna. Para mais detalhes ver Miller, 2007.

possibilidade de enfrentamento de distintos processos vitais com a aquisição de outras sensibilidades. Como nos propõe Teixeira,

Trata-se, aqui, de uma linguagem, uma linguagem corporal que está mais relacionada ao processo que se estabelece com ela do que a definições. Definir conceitos é remetê-los a palavras, no seu sentido mais restrito, ou melhor, a meras convenções. Palavras têm significado, situam um lugar de uso para a organização do mundo, que é feita em sistemas. Todas as convenções estabelecem regras, normas e leis de convivência, situadas em um contexto de grupo específico e válidas para a credibilidade de quem está envolvido. A linguagem, ou melhor, o modo de atuar da Conscientização do Movimento deve possibilitar ao corpo a capacidade de reflexão, para que possa refletir não as regras estipuladas para serem obedecidas, mas a compreensão de suas relações e de como elas se processam na dinâmica da vida. (TEIXEIRA, 1998, p. 71)

Neste ensejo, vou descobrindo variações do proceder, seguindo as indicações que a prática proporciona e as dinâmicas que o próprio grupo vai recriando, cada vez que certas estratégias funcionam como bons condutores a um estado de exploração singular, individual e coletiva. Assim como cada vez que uma proposta míngua, tendo que ser abandonada ou reinventada.

É possível dizer que, em meio a diversas impossibilidades e restrições, como as tantas vezes em que não foi possível entrar em algum tipo de atividade planejada porque havia agitação demais, ou prostração demais, ou um estado geral de sonolência, ou alguém em crise, ou o solo demasiado frio para utilizar o chão, ou pessoas com mobilidade reduzida, etc, outros possíveis foram apresentando-se, como novo enredo para a exploração que se seguiu. Operando sempre por pistas, mais que certezas. E também com a clareza de sua função pontual de ingresso à subjetividade do grupo daquele dia, forçando

meu entendimento a olhar para as soluções encontradas de forma variada, encarando suas brechas, deslizos, fragilidades, acertos e fracassos.

A cada derrapada na esteira das certezas, uma outra conexão se faz, resgatando o sentido primeiro deste trabalho: inventar meios para dançar junto a um grupo de usuários de um CAPS. E se a cada invenção descubro também modos de aquietar, de olhar, de respirar, de mirar o vazio, de encarar a diversidade de entendimentos e a solidão de algumas corporalidades, visitadas por mim e pelos participantes da oficina, não saio imune às provocações que me foram impostas: como diferenciar sem excluir? Como criar proposições sem docilizar? Como propor desvios nos padrões de movimento sem invadir? Como ampliar minha linguagem restrita sem recair no clichê dos “grupinhos” bem sucedidos? Como acolher os fracassos como possibilidades?

Aceitar a provocação como método leva-me a incorrer às palavras de Pelbart:

O leque dos possíveis contém cada vez menos modelos de normalidades ou de anormalidades, cada vez menos e mais pobres formas de viver a familiaridade, a criação, a política, a conjugalidade, os modos de subjetivação, como se assistíssemos a uma homogeneização crescente de um social cada vez mais codificado. (...)

Não basta reconhecer o direito às diferenças identitárias, com essa tolerância neoliberal tão em voga, mas caberia intensificar as diferenciações, incitá-las, criá-las, produzi-las. Talvez essa seja uma das coisas mais fascinante e mais difíceis de fazer no trabalho com psicóticos; o multiplicar as formas de conexão, de linguagens, de abordagens de entendimento. Pluridimensionar o campo. Recusar a homogeneização sutil mas despótica em que incorremos às vezes, sem querer, nos dispositivos que montamos quando os subordinamos a um modelo único, ou a uma dimensão predominante. Aceitar esse paradoxo de que quando um dispositivo está dando certo demais é que ele já não serve mais, que quando um grupo está demasiadamente bem

sucedido alguma processualidade foi emperrada, que quando entendemos muito bem é porque deixamos de entender um bocado, que quando estamos muito sãos é porque já estamos muito neuróticos. (PELBART, 1993, P. 23)

Nesses termos, sigo nas surpresas desse processo que delira recursos para dar conta da dimensão impremeditável do seu fazer. Concluindo provisoriamente que, talvez, esse seja um presente valioso, que conduz a prática a um tipo de disparate que faz transbordar os limites dessa intervenção, restaurando princípios de relação com pessoas, coisas e situações a partir da estranheza.

AS FRIQUEGÕES SÃO ECOLÓGICA A
PRECISA FAZER MAIS
gostaria que tivesse mais dias.

TOCAR O CORPO E PERCEBER
CADA PARTE DELE.

→ a minha mente pode ser que meborde, mas certa de to
mor os remédios, para que oju
dorsem, eu então a refletir, em
aquele é o estado de demença, tive a
paciência, e continue refrendo.

→ Eu fico agitada e me torno
na cabeça com emolivismo,
que é falta² falta grave de me
ausentor, em nem atenção certa
de me perder a estar, às vezes,
como a regular que não pre-
cisa e sempre como me ferir.

Eles disseram, em resumo, que naquilo que é chamado, *grosso modo*, loucura, há duas coisas: um furo, um rasgo, como uma luz repentina, um muro que é atravessado; e há, em seguida, uma dimensão muito diferente, que poderíamos chamar de desabamento. Um furo e um desabamento. (DELEUZE, 2006, p. 303)

Razão: Capacidade humana de criar e articular palavras e pensamentos (Homem, animal racional, pensante, criador de ideias). Modelo de pensamento ocidental, nascido com os gregos que se tornou orientador da conduta humana. São seus atributos: pensar de forma organizada, esclarecida e contida. Sem contradições nem grandes emoções. Isso fundado no modelo socrático determinante em nossa sociedade. A sensibilidade, os sentimentos, as emoções e os apetites do corpo são a fonte dos erros, da violência e da desordem. As paixões, os afetos, as crenças e as vontades devem ser controladas para que o homem possa encontrar sua “essência” ou sua eficiência humana.

Ser racional torna-se uma exigência. A razão, então, não é natural nos homens, mas foi construída pela cultura e é um produto de nossa civilização. Seria, dessa forma, a razão a única guia humana? O que nossa sociedade fez ao longo da história com aqueles que não controlam as contradições e os afetos? Aqueles que não se mantêm nos trilhos da normatividade racional?

Para que o pensamento racional pudesse manter-se como modelo de discurso, ao longo da história, a sociedade normativa das condutas humanas elege lugares de segregação àqueles que se diferem do *modus operandi*. Aqueles que deliram, se excedem, se desequilibram e não reproduzem um certo padrão racional. A partir desse ideal, a ausência de razão, ou aquilo que foi chamado de loucura, passou a ser excluída e direcionada às instituições totais, aos cantos malditos, aos asilos, às margens da sociedade. Espaços construídos exclusivamente como lugares para distanciar e apaziguar as desrazões.

Pelbart (1993, p. 97), a partir das ideias de Foucault (1966), sublinha um tipo de pensamento da desrazão como condição de alteridade, que escancara a passagem por qualidades do pensar menos referendadas pelo regime da racionalidade explicativa, aberta às lógicas do acaso, do desconhecido, do

informe, das ruínas, ou daquilo que pode ser nomeado como o “Fora Humano”. Nestes termos, há uma distinção entre essa natureza de “Pensamento do Fora” (Idem), presente em pensadores como Bataille, Nietzsche, Sade, Artaud, Blanchot, entre outros, e a experiência da loucura propriamente dita. Tal distinção se dá, sobretudo, pela possibilidade de trânsito entre essa categoria de pensamento e outras estratégias de vida apoiadas na lógica racional; o que não ocorre na loucura, na qual o pensamento do fora torna-se o único procedimento, expondo o sujeito, sem proteções, à violência desse fora. Sem chance de estabelecer uma relação de vaivém, um retorno, desabando nele sem corda de resgate. Condição que, paradoxalmente, cria um circuito no qual, em detrimento do excesso de fora o sujeito fecha-se em um dentro, o que Pelbart (1996) nomeia de “Clausura do fora”.

O paradoxo está em que o louco, dissoluto no Fora, é aquele que se enclausura nele, enclausurando-o. Preso no Fora, o louco acaba subtraindo-se a ele. Exposto de forma tão nua à indeterminação das forças, já lhes fica alheio: impermeável permeabilidade. Aí se conjuga o maior dos escancaramentos ao Fora, e o rebatimento dele sobre o menor dos territórios. Não é à toa que nos loucos coexistem de um modo tão surpreendente um lugar extremamente exíguo (lugar familiar, lugar imaginário da mãe, lugar social, lugar mítico, circuito de circulação urbana restrito) e a mais desarticulada transversalidade. Espantosa combinação de paralisia e mobilidade, clausura e permeabilidade, imobilismo e aceleração, de estereotipia e, ao mesmo tempo, de uma disponibilidade total a todos os enganches, cósmicos, políticos, sonoros, imagéticos etc., que torna os devires da loucura tão insólitos e encantadores, mas também perigosos e suicidários.

Assim, a oposição que atravessa este percurso é entre o vaivém com o Fora, por um lado, e a adesão surda a ele, por outro. No vaivém com a Desrazão que caracteriza o Pensamento do Fora há volúpia e risco. Na adesão surda ao Fora que caracteriza a Loucura, há sobretudo mutismo e impotência. O colapso de Nietzsche em 1889 corresponde precisamente à passagem do

pensador do Fora ao personagem social do louco, que o mergulhou no silêncio e na imobilidade. É sempre por um triz que um desarrazado fica louco ou que um delirante vira um pensador do Fora. Em Artaud, por exemplo, essa fronteira é praticamente invisível. É que em alguns momentos da história essas duas experiências — a da loucura e a da desrazão — coincidiram, e mesmo ainda hoje, às vezes, como se fosse preciso, quase, enlouquecer para poder pensar arriscadamente. Talvez porque nossa cultura, ao engolfar o Fora e enquistá-lo em bolsões administráveis como a loucura e a arte, com a finalidade de conjurar seus perigos, também tenha obrigado, no mesmo gesto, as tentativas de relação com o Fora a passarem por essas duas modalidades. Os poetas loucos não realizam a síntese entre um gênero literário e outro psiquiátrico, mas expressam a desrazão com as máscaras que esse século e outros lhe reservaram: a arte e a loucura. (PELBART, 1996, p. 97-98)

Arte e loucura comportam, portanto, uma similar potência de desterritorialização, e, assim como algumas formas de arte³⁸, a loucura é vista como ameaça desde sua irrupção como condição humana. Ameaça não só ao sujeito que a experimenta na própria carne, mas a um contexto em que o fora humano parece não caber. Sua função social foi relegada ao circuito dos desconfortos, por deixar expostas fragilidades e as condições humanas primordiais: a diferença e a alteridade. Afinal, o que somos nós senão diferenças? Singularidades? Como nos diria Spinoza (2009) ninguém sabe, até hoje, o que pode um corpo.

³⁸ Aqui me refiro a certas formas de arte que foram e seguem sendo vistas como ameaças ao *status quo* social por se desvincularem dos modelos estéticos e morais predominantes. Exemplos extremos disso estão nas bases da construção do paradigma estético nazista no Terceiro Reich, com o surgimento da ideia de “Arte Degenerada”, para nomear manifestações artísticas que não correspondiam aos ideais clássicos de beleza e evolução humana preconizados por Hitler. Ideia que segue atualizada em diversos processos de censura a obras e manifestações artísticas consideradas ameaçadoras da moral vigente. No Brasil, exemplos disso podem ser observados desde a perseguição a artistas durante ditadura militar, até as discussões ultraconservadoras atuais que recentemente atacaram obras como a exposição “Queermuseu – cartografias da diferença na arte brasileira”, a performance “La Bete” de Wagner Schwartz, a performance “DNA de Dan” do artista Maicon K, entre outras, que foram alvos de censura em 2017.

Mas se somos por natureza “diferenças” o que nos difere dos corpos-loucura?

Um modo de proceder a racionalidade domesticada ou não. Modos de operar pensamento, discurso e ação. Modos relacionais e, sobretudo, modos de lidar com as durações e os fluxos. E se esses modos se constituem enquanto condição de vida, às vezes provisórios, temporários, sentidos como passagens, qual o risco? Qual o preço? Quais as alegrias e as dores?

Expressões que só podemos tatear a partir de pistas e do ocupar-se da vida junto de pessoas que habitam esta condição. Entretanto, parece haver algo de perturbador em viver somente os excessos, sem escolha, nem contornos, sem passagem de volta na viagem ao caos de ocupar o fora, o tempo de uma vida. Uma falta de território e, principalmente, de outros recursos para lidar com um contexto em que a racionalidade impera. E, em muitos casos, o viver junto se esfacela em meio aos confrontos de não poder falar a mesma língua ou de não habitar a mesma frequência temporal.

Conforme Lima e Yasui (2014), a experiência da loucura porta em si certos graus de dissidência e deserção, o que reduz o curso da vida a territórios mínimos, como as clausuras citadas anteriormente, sendo ela própria reconhecida como processo de desterritorialização. Às vezes, na tentativa de se proteger do caos, o louco, transita por circuitos fechados; outras vezes, quando o próprio desterritório se torna o único lugar de vida, criam-se territórios paradoxais. Despertencimento.

Em relação a isso, é preciso considerar que a experiência da loucura, do sofrimento, da exclusão é marcada por um forte coeficiente de desterritorialização, entendido como movimento por meio do qual alguém deixa um território, desfazendo tudo aquilo que uma territorialização constitui como dimensão do

familiar e do próprio. Esses movimentos de desterritorialização são inseparáveis de novos mundos que se fazem em processos de reterritorialização, que não consistem em um retorno ao território de origem, mas na construção de um novo território. (LIMA; YASUI, 2014, p. 600)

Estar só.

Potência máxima de transitar entre muitos possíveis, porém sem descanso. Sem possibilidade de integrar-se a um corpo coletivo, social e, às vezes, mesmo individual.

Eu sou a beira, eu tô aqui, lá e em todo lugar. Estamira é tudo que é, existe, tem. (ESTAMIRA, 2006³⁹)

A linguagem e o corpo, muitas vezes, mostram-se fragmentados (ao menos na leitura dos nossos padrões de compreensão), o apoio na comunicação discursiva convencional é precário e o corpo-mundo é invadido ou esvaziado por fluxos, que flutuam e se atualizam com uma rapidez maior que a nossa construção habitual, ou esvaziam-se demasiadamente, restando o vácuo da solidão. O horror do não pertencer-se.

Jean Oury diz que estamos em contato com certas subestruturas do tempo nos psicóticos, como o tédio, a fadiga, a usura, a paciência. Mas, mais profundamente, o psicótico situa-se numa espécie de ponto de horror, anterior mesmo a uma temporalidade, um ponto de parada, de suspensão, em que ainda não está configurada uma imagem do corpo, num estado de inacabamento radical, onde não há contorno nem mesmo para o vazio, onde não há esquecimento nem surgimento. (PELBART, 1993, p.35)

Com uma multiplicidade de variações, de modo geral, vemos no trato com a loucura, corpos de bordas abertas ao mundo. Sem limites dentro/fora, quase sem contornos. Quase desencarnados. Ou corpos "tratados", extremamente docilizados, medicalizados, apaziguados, silenciados. Ambos sendo invadidos por constructos sociais que produzem diversos tipos de assujeitamento.

³⁹ Filme "Estamira" de Marcos Prado, 2006.

“Eu vomitei.

Eu tô vomitando mas não tenho nada no estômago

Nem dor de cabeça, nem dor de estômago

O que eu tenho é solidão.” (Mariana, usuária de um CAPS)

*“Eu tenho medo da calma do dia
Quando escurece dá uma angustia, uma coisa ruim
A gente nunca sabe o que vai vir depois da noite
A gente nunca sabe o que vai ser.” (Airton, usuário de um CAPS)⁴⁰*

⁴⁰ Esses dois últimos relatos são registros de encontros com usuários que acompanhei ao longo de minha prática como psicóloga.

Nesse íterim, pode-se ainda, retomar algo que Deleuze (2006) localiza na experiência da loucura, como um tipo de “experiência intensiva” ou de passagens de intensidades. Essas podem, na mesma medida, alcançar um limite de potência psíquica e corporal e resvalar num abismo do esvaziamento e da ausência de si, variando entre a glória e desastre; mas sobretudo, esgarçando essas duas concepções radicalmente, sem necessidade da lógica convencional, fazendo a vida funcionar por elementos distintos e procedimentos heterogêneos. Dessa forma, a loucura pode ser apreendida como experiência vital, que alcança uma outra estilística relacional na qual o acesso ao inconsciente, à produção desejante, a questões sociais e diversos domínios históricos situam-se em um mesmo plano de vivência, quase na pele, sem dentro-fora, sem falta e sem anormalidade.

No encaço dessas leituras, que ecoam nessa prática como atualizações, abordo o limite de algumas existências entre a potência de variar e ser múltiplo e criar línguas e conexões e.. e.. e.. a solidão de não ter outro território possível, nem sempre ter chão e não poder alterar a frequência da máquina desejante, alternando seus procedimentos do viver.

Existências singulares escancarando algumas humanidades extremas.

Mas e nós, os não loucos? Normóticos, normalóides, racionalizados, pseudo controladores de nossas ações? O que somos?

Toxicômanos de identidades (ROLNIK, 1997), consumidores de verdades, de fórmulas e, sobretudo, de modos de existência. Somos mais livres? Mais éticos? Superiores ou inferiores? Padronizados? Cibernéticos, flexíveis, antenados, anestesiados, descolados, eficientes, felizes, globalizados... somos honestos?

Podemos viver uma ética dos encontros e aceitar as transformações que estes implicam? Estamos dispostos a encarar nossos próprios destroços?

O que somos nós, afinal? O que criamos? Onde criamos? Onde vibramos nossas forças de vida?

Suely Rolnik (1989) nos nomeia como “Zumbis hiperativos incluídos” quando menciona nosso modo de vida atual e convencional, totalmente conectado, mas amplamente esvaziado de afetos, paixões, fluxos e vibrações singulares. Inventamos mundos virtuais para mediar relações, criamos dispositivos de comunicação indireta. Trocamos o toque, a pele, o olhar pela tela e vivemos cada vez mais o “sucesso” das lógicas capitalísticas neoliberais, que nos impõem uma produção acelerada, até mesmo do amor, da amizade, da criação. A captura do tempo e da ação criativa como engodos de uma pseudo criação de si, balizada por modismos para todos os gostos, vendidos como oportunidades originais de ser aceito, ganhar status, ter sucesso, ser feliz. A ideia de criatividade corrompida (ROLNIK, 2017)⁴¹, como um novo arranjo disfarçado para velhas formas de consumo de padrões, mesmo quando somos inventores, artistas, criadores. No fenômeno de crescimento de uma certa falência dos processos de subjetivação.

As normativas racionais parecem alcançar seu auge com nossas vontades cada vez mais direcionadas às “eficiências” e às utilidades, das coisas e dos corpos. Vivemos a solidão de não ter tempo para ócio, para pausa voluntária, para o estar consigo, ou com quem interessa, mais que o tempo do atraso. Embora estejamos imersos em redes e redes de conexões virtuais,

⁴¹ Entrevista Narciso no Espelho do Século XXI: Diálogos entre a Psicanálise, as Ciências Sociais e a Comunicação. Disponível em <http://www.narciso21.com> (visualização 20/04/2018).

muitas vezes nos distanciamos daquilo que pulsa na vida, não porque queremos, mas por não haver tempo na escuta desse pulsar.

Portanto, nós, os ditos não loucos, vivemos outras acelerações, o imperativo da urgência, o imperativo das insatisfações. Não seria essa existência um certo enlouquecer ao contrário (plagiando Estamira)?

O louco se expõe. Não por opção, mas por condição, submerge no rio de seus afetos, detona (às vezes, às duras custas) sua humanidade extrema, por estar íntegro naquilo que é e sente e vive. Assente viver alternâncias temporais, mergulha no fora, passeia por ruínas humanas, vislumbra o inumano.

E nós o que fazemos? Onde enlouquecemos?

É bem provável que este seja o motivo pelo qual, em tempo não muito remoto, alguns tenham se perguntado se já não era hora de deixar vazar, de dentro da loucura e da obra de arte, esse Fora do humano, com a esperança de que se pudessem inventar novas formas, já não rituais — como na Antiguidade grega — e quiçá não só literárias — como na Modernidade —, de relacionar-se com o Fora. Mas será que uma ideia assim romântica ainda faz sentido? Pois se o louco pouco a pouco vai abandonando os espaços de exclusão e internamento, se a loucura ela mesma pouco a pouco vai deixando de significar o Fora, não será porque já não há para nós um Exterior, como disse Foucault, e que portanto estaríamos hegelianamente condenados a uma totalização em que teremos atingido, através da incorporação do Outro, o tédio de nossa mesmice? (PELBART, 1993, p. 99)

Sobre dançar clausuras



Que emoções escandalosas tenho dentro de mim: é que às vezes tudo ameaça precipitar-se, minto para mim mesma, não sei para onde dirigir estas emoções. Minha consciência da inutilidade de tudo mata-me. Esta incapacidade de sofrer torna-me árida, vazia. [...] invento-me a cada instante. (CANÇADO, 2015, p. 64)

Ela acordou numa manhã escura, passou o dia em frente ao computador sem escrever uma palavra, tentando realizar o impossível de não chorar. Pela bolsa perdida, pelo salário que não cairá, pela mulher desaparecida, pela saudade, por suas fotos tiradas das paredes da casa, pelo fim. Foi executada com 4 tiros na cabeça por volta das 21:30h da noite de 14 de março de um 2018 tenebroso, ela vive. Dançou sua última dança estirando dores ao limite da resistência, perdeu um pedaço da parede do estômago ali. Ela está presente. Tem um temor na garganta, vai expulsá-lo antes de ganhar uma intoxicação. Ninguém sabe de seu paradeiro há uma semana, ela nasceu homem por dentro. Entre as sentenças que elabora existe, no meio de uma frase e outra, a palavra liberdade. Ela ocupa as ruas de Curitiba vestida de vermelho, está sem nome na delícia que é ser inapropriada. Elas se interessam por assuntos difíceis: o inumano, o fora da norma, a morte de todos os dias, os cadáveres de si mesmas. Ela não vai se deixar passar. Vê no fundo dos olhos a sombra das clausuras que conheceu, velha. O teclado molhado, o nariz ardido e os dentes cerrados, guerrilheira. Sem descanso numa resiliência calma. Ela viverá e se pergunta como viveria se não fosse mulher, negra, favelada, lésbica, louca, travesti, instável, feminista, imprópria, livre. Ela não é a única a engolir seco. Percebe em seus ossos que os tempos não estão para amenidades. Voou com eles por cima dos muros e sabe que alguns caminhos não tem volta.

Uma sensação de queimação ácida dos membros, músculos retorcidos e como carne viva, o sentimento de estar num frasco frágil, um temor, uma retração ante o movimento e o ruído. Uma confusão inconsciente ante a marcha, os gestos e os movimentos. Uma vontade perpetuamente tensa para os gestos mais singelos, a renúncia ao gesto simples, uma fadiga demolidora e central, uma espécie de fadiga aspirante. (ARTAUD, 1976-1984 apud QUILICI, 2004, p. 86)

data / maio 2016

observação

→ durante de trabalhar por que sou uma pessoa de ser medrosa, corrigo e com a vida, atrevida em ser difícil o meu corpo meximendo, eu não faço e não sou me-tivado de resolver meu lado, de: mente e corpo e em real possível de energia adquirir.

Exemplos:

- dor muscular forte,
- frequência orgânica,
- falta de resistência,
- braços e pernas e difíceis atos.
- obesidade de gordura de ruim,
- corômia de sem força corporal,
- dores na cabeça sempre!

tenho doença de psiquiatria, e em qualquer estado de meu corpo há traumas degenera-tivos e dificuldade de movi-mento involuntários que faz o meu quadro médico de ser:
- doença psíquica no corpo!

“Início com o toque nos pés e o primeiro desafio se coloca: sentar-se no colchonete e tocar (alcançar) o próprio pé. Preciso colocar-me ao lado de alguns para incentivar o toque. É difícil conectar-se com o grupo a partir desse simples tocar, preciso reforçar os contratos do trabalho a cada encontro, lembrando da cumplicidade necessária para podermos estar juntos. Também tenho que lembrá-los do respeito consigo próprio, cada um deve estar atento aos limites do corpo do dia, o que não é simples e requer minha atenção redobrada. Quase como se eu devesse adivinhar alguns limites, pois raramente me dizem, mesmo quando há algum tipo de comprometimento físico aparente. Preciso ir puxando o fio da existência do corpo.

Alguns desistem do toque nos pés e parecem esquecer-se em meio aos pensamentos, preciso chamá-los comigo a todo momento. As dificuldades no sentar me perturbam. Como acessar a consciência, mesmo que sutil, dos apoios e direcionamentos da coluna? Preciso confiar no tempo de decantação das coisas, estamos apenas começando. Percebo as dificuldades na flexão dos joelhos; os dedos dos pés rígidos e pouca, ou nenhuma, conexão entre bacia e caixa torácica. Curvaturas de coluna acentuadas. Marcadas.

No espreguiçar dificuldades em soltar o peso para o chão, de modo geral os corpos parecem ter pouca intimidade com essa ação. Ombros e braços às vezes parecem acoplados ao tronco, como um bloco.

Após o longo espreguiçar, proponho uma pausa para a escuta inicial, chamo a atenção para as sensações internas e para variações do ambiente, como sons, luminosidade, cheiros, contato da pele com o solo. A concentração é frágil, com facilidade para desligar totalmente e chegar ao estado de sono. Tento acordar o articular dos dedos dos pés, acrescentando articulações, até chegar aos braços

e mãos e essas últimas conduzirem o movimento. Vou acionando as dobradiças dos cotovelos, que se apresentam muitas vezes hiperestendidas e tensionadas. Aos poucos, proponho outros apoios, com pausas para a leitura dos mesmos e outras leituras do ambiente.

O chão duro incomoda, passamos rápido por ele, pois percebo que a permanência aí gera mais dispersão. No nível alto iniciamos as caminhadas, vou tentando chamar o apoio dos pés trazendo a atenção para isso, além do reconhecimento do espaço da sala e dos demais participantes. Sinto necessidade de voltar à roda e acordar outras musculaturas, pois a proposta de deslocamento parecia dificultada por falta de soltura. Em roda tento ajudá-los a posicionar a base, acordando as dobradiças dos joelhos, sigo para a soltura da coluna em três partes, iniciando pela cervical, depois torácica e lombar. As dificuldades em executar essa soltura são claras, é necessário meu toque para deixar clara a intenção dos movimentos propostos.

Voltamos para as caminhadas tentando acessar a soltura da coluna em deslocamento, os cotovelos direcionam o movimento. Com música deixo-os experimentar esses movimentos por um tempo. Acrescento variações de deslocamentos, como atravessar a sala e cortar caminho entre duas pessoas, com a proposta de que o cotovelo leve a coluna.

Muitos participantes se mostram tímidos durante a improvisação, mas alguns novos engajamentos surgem, com o tronco ganhando maior liberdade de movimento. Ao final, todos estão um pouco exaustos e com isso movimentos espontâneos aparecem, com saltos e pequenas danças escondidas. Incentivo esse estado e finalizamos assim.

Durante a conversa, ao final deste dia, uma fala me chama a atenção:

“Quando você colocou a música me lembrei da alegria do circo. Eles começaram

a dançar e eu lembrei das equilibristas, das contorcionistas e dos moços do trapézio. Eu gostei disso aí. Eles dançando que nem circo. É bonito. Me alegrei de estar aqui.” (José, usuário)

José esteve na oficina pela primeira vez neste dia, encontra-se internado no CAPS há algumas semanas e acaba de sair da cama, após um período em estado quase catatônico. Tem baixa mobilidade e algumas feridas expostas nos pés, além da idade avançada (em torno dos 70 anos). Tentando acolher seu desejo em participar da atividade, decidimos juntos que seria melhor que ele fizesse variações das propostas sentado em uma cadeira, de modo que a cada proposição eu criava uma alternativa que ele pudesse executar, entretanto, em alguns momentos, ele me diz que prefere observar, e assim o faz, com o semblante de quem se encanta.

Sua fala, ao final, me faz pensar: onde a dança acontece?

Neste momento, intuo que ela também possa acontecer nos poros e na pele, sobretudo quando se partilha uma experiência do dançar junto, com ou sem movimento. Quando algo acontece no corpo do outro e indiretamente, também no meu”. (Diário de Implicação, 06/11/2015)

Se para adentrar as veias desse trabalho tornou-se necessário encarnar suas fragilidades, deixar vazas as frestas do território habitado e expor fronteiras, que não separam, mas delineiam as danças internas e externas aqui vividas, torna-se necessário também falar do que sucede como realidades físicas e psíquicas. Realidades que não deixam incólume a apreensão da precariedade como matéria expressiva.

Conforme Libermam (1997), no corpo estão impressas marcas e concretudes subjetivas nas formas mais diversas, dores, tensões, anestésias, etc. De maneira singular, os registros corporais estão também atrelados aos arranjos coletivos, sociais, políticos que incidem diretamente nos modos de produção subjetiva, escancarando relações que extrapolam os limites da esfera individual. Nele estariam inscritas as rugas dos impedimentos impostos por contextos que minam, de inúmeras maneiras, processos inventivos de expressão subjetiva; bem como os traços de força que, na esteira da produção desejanse, resistem diferenciando-se a cada encontro. Sem passar por uma mediação racional, tais marcas seguem transformando-se, dando ao corpo um status de lugar de confronto contínuo entre forças de ampliação e de diminuição de potência.

O corpo é um registro das lutas e embates vividos pelo homem contemporâneo, que tem, por um lado, a influência das marcas dessa subjetividade, na qual o desejo, a criação e os processos de diferenciação não tem espaço. De outro lado, o corpo constitui-se em campo onde apontam os desejos, onde os acontecimentos se dão à "flor-da-pele", onde ocorre uma quebra da onipotência do pensamento, já que não controlamos muitas manifestações do nosso corpo, onde a vida se processa, tomando a existência um conflito permanente.

Segundo Guattari, a singularização se daria, assim, por meio daqueles "processos que resistiriam a esta subjetividade dominante, constituindo outros modos de sensibilidade, de

relação com o outro, outros modos criatividade-processos que vão ao encontro do desejo, do gosto de viver, ou vontade de construir o mundo que vivemos". (1986, p.17).(LIBERMAN, 1997, p. 371)

O corpo desponta, portanto, como manifesto primordial dos processos vividos, mais ou menos silenciosos; perceptíveis ou não; conscientes ou inconscientes; explicitando em diferentes formas de expressão aquilo que nos compõe, como paisagem mutante, atual. Assim, estamos a fabricar a cada dia modos de nos relacionarmos com o interno e o entorno, atuando por composições não intencionais. Modos que se desvelam, sobretudo, nas sutilezas, que nem sempre podem ser apreendidas pela via racional, como o próprio esquema de organização corporal e da gestualidade; aspectos fundamentais de todo o movimento humano, que, de modo geral, escapam como mostra dos embates subjetivos singulares em cada um.

Godard (1995) nos diz que todo esquema corporal está respaldado por uma relação íntima com estados emocionais. Para o autor, a constituição muscular, em sua maneira particular de funcionamento em cada indivíduo, traz em si manifestações de estados afetivos e emocionais que se modificam reciprocamente, por estarem intimamente ligados, sem que isso seja pensado ou mesmo percebido como intencionalidade. É parte constitutiva do ser a indissociabilidade desses eixos de presença física e psíquica, cunhadas por diversos aspectos singulares da história de cada um, nos contextos social, cultural e afetivo.

Todos esses elementos contribuem para tecer a relação simbólica que vai vincular, no indivíduo" atitude corporal, afetividade e expressividade, sob a pressão flutuante do meio em que está inserido. Qualquer modificação do meio levará a uma modificação da organização gravitacional do indivíduo ou

do grupo em questão. A mitologia do corpo ou do grupo em questão. A mitologia do corpo que circula em um grupo social se inscreve no sistema postural e, reciprocamente, a atitude corporal dos indivíduos serve de veículo para essa mitologia. (GODARD, 1995, p.21)

Por esse viés, cabe pensar na investigação corporal como caminho para perscrutar acontecimentos internos tanto quanto externos, dando passagens a um estado de coisas para além dos visíveis. Percurso no qual podemos, quem sabe, alcançar em proporções inusitadas, algumas possibilidades criativas e outros engajamentos subjetivos.

E se neste trabalho nos deparamos com inscrições corporais marcadas pela exacerbação do fora, é também no corpo que algumas clausuras se apresentam. Forjadas com força, denotam muitas esferas de distanciamento entre a temporalidade da vida orgânica e a temporalidade das frequências afetivas, essas últimas manifestas em ações, pensamentos, palavras, sensações e percepções, muitas vezes dissociadas da vivência corporal. Incorporadas como distâncias que, por vezes, nos fazem entrever algo como uma desercarnação. Torna-se então, parte dos processos criativos neste campo, sejam eles implicados nos fazeres da clínica ou em trabalhos artísticos, assumir estratégias que possam dissolver muros incorporados, quebrando em alguma medida, certas barreiras que impedem o acesso a outras sensibilidades. Ou a experiências menos avassaladoras do corpo habitado por essas diversas temporalidades.

É possível que na loucura esses modos de temporalização diversos sejam vividos a partir de um ponto de horror, como horror, e isto por serem vivenciados como que por detrás de uma barricada, erguida contra o tempo. Uma cronogênese, ao desmontar esta barricada, pode permitir esses modos de

temporalização diversos não sejam mais vividos no horror. Pode também abrir o acesso a um tempo onde haja começo, novo, isto é, a partir do qual as possibilidades possam tomar um perfil temporal. (PELBART, 1993, p. 43)

Não se trata de pensar generalizações ou estados corporais homogêneos, identificatórios do espectro da loucura, ao contrário, trata-se de afirmar a possibilidade de experiências corporais diversas, que podem agregar diferentes temporalidades coexistindo com estranheza em um mesmo corpo. Assim, nesse vislumbre, de certo modo distanciado, agir a partir de algumas impressões singulares dos corpos naquilo que é expresso, em movimentos, respirações, pausas, posturas e palavras.

Ao assistir a tais corporalidades, espreitando vestígios encarnados das marcas de imersões caóticas no fora, ou de impregnações dos diversos dispositivos sociais de apaziguamento das ditas loucuras, passo a perscrutar fendas que permitam “uma investigação da interioridade do corpo, compreendida como lugar no qual a subjetividade está encarnada na fisicalidade” (COSTAS, 2011 , p.02), para, a partir daí, conceber estratégias de intervenção, também cunhadas na complexidade desse indissociável mobilizar do corpo e o mobilizar de afetos.

Nesse sentido, Costas (2011) aponta que a investigação corporal, na busca por outras formas do gesto, apoiadas no reconhecimento de algumas estruturas e sistemas corporais, bem como suas possibilidades de mobilização, podem gerar a ocorrência de estados e outras qualidades de estar no corpo. Isso que exige um acompanhar cuidadoso e atento frente a potências desconhecidas, que podem conduzir o próprio sujeito a outros planos, estabelecendo relações menos assujeitadas consigo e com o entorno.

A iniciação de processos exige o olhar atento, cuidadoso frente ao despertar da percepção e consciência do próprio corpo. Um estar junto de um processo delicado e comovente: fazer-se testemunha da descoberta de um sujeito, de uma subjetividade no corpo que dança. Uma verdadeira quebra de paradigma: romper com a docilidade do corpo (FOUCAULT, 2005), ditada por modelos de corpo e movimento, para adentrar no corpo próprio, no corpo vivido (MERLEAU-PONTY, 1994) por meio de experiências. (COSTAS, 2011, p. 02)

Acompanhar assume, então, o investimento em sondar o próprio corpo como um dentro-fora, no qual seu interior pode ser pensado como um “vazio-fonte”, um corpo que contém, em si, um campo de virtualidades que ultrapassa a ideia de individual; em uma concepção Artaudiana de indivíduo que carrega “a imensidão inteira dentro de si”(ARTAUD apud QUILICI, 2004, p.98), no qual realidades internas e externas convivem sem distinção ou limites definidos, sendo ambas consideradas manifestações da existência.

E se olharmos para o adensamento do fluxo entre tais realidades na experiência da loucura, ou do sofrimento psíquico, devemos nos perguntar quais engajamentos são possíveis para dissolver camadas encarnadas, abrindo fissuras para a descoberta de outros tempos. Outros circuitos menos referenciados pelos saberes médicos, pelas práticas psiquiátricas e pela própria experiência do sofrimento. Na busca por uma atualização de outros estados de vida. Na restauração de conexões com certas simplicidades que abrangem os eventos cotidianos, algo muitas vezes, desfacelados como nos dirá Jean Oury.

Ele fala em axiomas da cotidianidade que é, justamente, o que está completamente quebrado na esquizofrenia quando o sujeito se pergunta: “Será que me levanto? Será que não me levanto? Será que visto uma calça? Será que coloco qualquer outra coisa?”. (OURY, 2010, p.07)

Deste modo, nenhuma estratégia é tomada como possibilidade de tornar corpos menos enlouquecidos, mas, quem sabe, delimitar outras bordas para estabelecer relações com o mundo. Criando pontes. E, nesses termos, pode-se pensar novamente em um tipo de criação sem obra, na qual cada um se redescobre um tanto, podendo descortinar nas coisas ínfimas, espaços geradores de outros ânimos em si mesmo.

O mais importante é a experiência de criação e sua contra-face, a experiência de auto-criação, que potencializa o si mesmo virtual, concorrendo para o desprendimento da crosta identificatória que muitas vezes recobre a subjetividade. (KASTRUP, 2006, 2008, apud. KASTRUP, 2010 p. 42)

Assim, os espaços aqui abertos não serão vistos a partir de uma alteração radical, ou mesmo visível dos corpos. Talvez em alguns momentos esses não estejam nem mesmo vinculados à concretude do corpo em movimento, podendo ser explorados de modo surpreendente a partir de outras referências do vivido, na experiência de um trabalho que se mobiliza a investigar o corpo próprio, partilhando um tipo de sensível que redefine modos relacionais.

No breve trecho do Diário de Vivências, transcrito no início deste subcapítulo, observamos no relato de José uma faísca de outras vidas em seu corpo, memórias recriadas a partir de suas experiências e da relação estabelecida com o grupo que se movimenta naquela oficina. Acontecimento que atualiza um outro corpo no corpo e faz pensar na potencialidade dessa partilha também do lugar do observador, como nos diz Godard:

[...] o movimento do outro coloca em jogo a experiência de movimento própria ao observador: a informação visual provoca no espectador uma experiência cinestésica (sensações internas

dos movimentos de seu próprio corpo) imediata. (GODARD, 1995, p.24)

Quais chamam essa faísca alimenta não se pode prever, entretanto, interessa-nos menos o fim que os meios, de tal forma que, ao acionar elementos que ampliam circuitos sensíveis no corpo, busca-se, também, colocar em ação potências singulares de re existência e criação. Ou nos termos de Deleuze (apud ONETO, 2007, p. 199), uma resistência que não é formulada para resistir a algo, nem mesmo para realizar um possível, mas, sim, uma resistência pensada como criação de possibilidades, como um “tornar possível” que não cessa de reinventar seus meios.

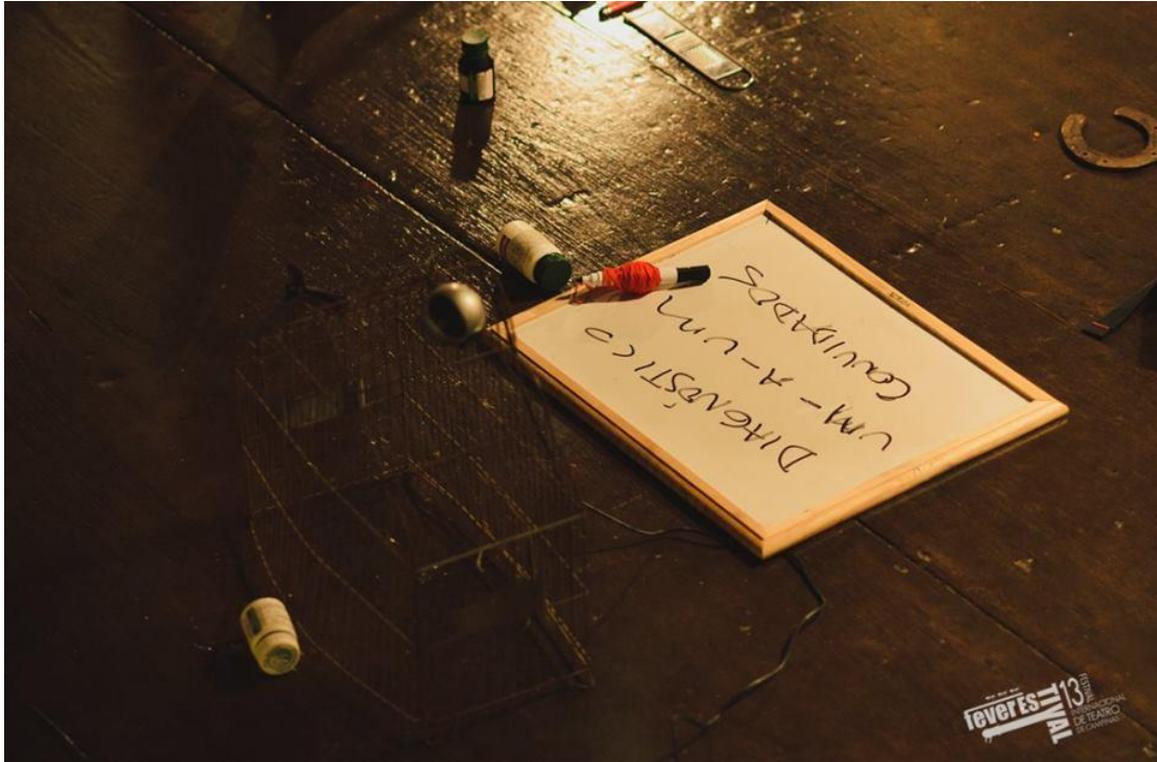
E tornar possível é também assistir a um germinar, sem nome. Matérias “aformais” (ROLNIK, 2006) não vinculadas à ausência de forma, mas a um estado além forma, que por vezes se espalha como peste fazendo brotar outro cenário, outras vezes cresce miúda, como flor pequena na fresta do asfalto. Impregnados de fora, gérmenes inomináveis dão passagem a um dentro que não é dentro, expondo um “fora que é o vivo não-humano que me habita: matéria feita de babas misturando-se ao infinito, produzindo dobras e mais dobras, cujos contornos circunscrevem dentros” (ROLNIK, 2016).

acho muito bom ACADEMIA SEMANA
melhora muito.

Hoje a oficina fez lembrar que
o corpo precisa se mexer, lembrar
das de movimentos de criança.

Es

Trilha 3 - Outros desdobramentos performativos



A loucura é diagnosticada pelos sãos, que não se submetem a diagnóstico. Há um limite em que a razão deixa de ser razão, e a loucura ainda é razoável. Somos lúcidos na medida em que perdemos a riqueza da imaginação. (ANDRADE, 2003, p. 928)

Ela tem memórias de enlouquecimento desde sempre. Das imagens das vidas nuas do Juqueri, às tantas Marianas abandonadas com quem se encontrou. Elas se comovem. Acredita que viver na borda é um modo de ocupar sua liberdade. Entre as tantas vivências dessa investigação ela se descobre abrigada pelo estrangeiro da loucura. Estar aqui é mais que conhecer os outros, é reconhecer sua própria estranheza, a deles, a nossa. Acolher-se. Sentimento de pertença e distância. Refúgio em meio a um mundo de refugiados. Um hiato que também está em si em alguma medida, como outra dimensão de seu atual. Ela aceita o que aprendeu com esse afeto. Micropercepções. Uma escola do viver outras frequências de relação. Sem se fundir e com o cuidado de caminhar junto, entre pausas, lacunas, desabamentos, medos, ausências. Ela não sente pena, embora sofra junto às vezes; ela não tem a ilusão romântica da loucura apenas como criação; ela não tem certezas absolutas das suas escolhas e, sobretudo, ela não sabe onde quer chegar. Sabe apenas da vontade de vida que alguns encontros lhe proporcionam, como um sopro que acomete as vísceras de repente. Também rememora a iminência da morte que outros lhe trouxeram, num sobrevoo sobre o abismo no oco de si mesma. Ela reconhece que se reconhece. Se implica. Vem se descobrindo nas derivas de estar em um breve intervalo do universo das loucuras, e sabe que, em certa medida, procura o contágio. Em outros momentos, é pega de assalto, rasgada ao meio pelas marcas desses encontros. Impregnadas em seus

ossos, coisas não nomeadas, vêm vazando em suas danças. É nesse indiscernível movimento que ela performa.

Borda - Um solo fronteira

Ela tem os olhos ardidos pela noite mal dormida. A garganta arranhada dos espinhos que engoliu, unhas vermelhas descascadas das esperanças do fim de semana e pensamentos fugidios entre projetos não terminados; textos que leu; palavras gritadas. Tem sede e uma dança interrompida torcendo a nuca. Repete para si, de tempos em tempos "Qual o lugar das artes do corpo em um país de corpos desaparecidos?⁴². Tem um gatilho apertado a cada pergunta, une os dias e seus fios conectivos em "motores de experimentação", como Deleuze nas palavras de Eleonora. O pequeno Joey, criança-máquina ramificada, vivendo a esquizofrenia em fugas do seu inconsciente-fábrica-desejante. Ela escreve sobre procedimentos, a capacidade de pensar com a força de não ter enlace, encanto que escapa. Outra vez a pergunta de Emílio; de Marielle a Herzog quantos loucos no caminho? Contava e classificava as coisas do mundo para criar uma réplica para deus, foi sua missão do Rosário. Nascidos no mesmo dia, quarenta e quatro anos depois. Intervenção. 101 teclas no teclado branco encardido dos dedos, apoiado em escrivaninha velha de madeira, fio branco conectado ao computador que não é dela. Por um fio. Escancaradas dores, só tinha solidão e, hoje, não conseguiu escapar da camisa de força que ela mesma criou para si.

⁴² Pergunta da obra "Resposta", do artista e pesquisador Peruano Emilio Santisteban.



Salão do Movimento, Campinas - SP, Brasil, março de 2015.

Em abril de 2014, início o curso Processo Criativo⁴³, ministrado por Jussara Miller, no Salão do Movimento, o qual propõe uma imersão na pesquisa de movimento a partir dos tópicos corporais da técnica Klauss Vianna, com o intuito de uma criação cênica. “Borda” é um solo de dança decorrente desse um processo, que em seu transcórrer acaba por desvelar linhas de vida de muitos tempos. Marcas que pulsam de um trajeto entre dança e Saúde Mental expressas em um espaço-dança-transbordamento. Numa espécie de decantação de um repertório de contágios entre dança, psicologia e loucura;

⁴³ Este curso tem a duração de um ano e faz parte das atividades de formação na Técnica Klauss Vianna oferecidas por Miller.

improvisos e processos de criação de subjetividades; emergindo impulsos das coisas impregnadas no corpo. Um entre.⁴⁴

No contexto desse modo de investigação, os tópicos corporais da Técnica Klauss Vianna são explorados como temas corporais, empregados como disparadores para a composição de cartografias coreográficas, sempre ancoradas nas inquietações de cada corpo que os experimenta.

Quando falamos de Técnica Klauss Vianna, compreende-se o processo de investigação que provoca e proporciona, por meio de procedimentos específicos, um caminho de construção de um corpo cênico, e que esses procedimentos não se apresentam de forma cristalizada e estanque; ao contrário, são estratégias propulsoras de processos corporais transformadores que disponibilizam um corpo que dança. (MILLER, 2012, p. 26)

Deste modo, a criação está imbricada na exploração técnica como provocadora que conduz a derivas por recantos inéditos do corpo, permitindo tocar outras qualidades sensíveis e outras expressividades. Investiga-se a técnica com o corpo próprio e com o corpo do outro, nas variações do ambiente onde se está inserido, com memórias e marcas subjetivas, com aquilo que se manifesta no existir de cada dia. Essa indiscernibilidade entre processos artísticos e vida é um princípio ético de extrema relevância nos contextos de pesquisa desta técnica, nas palavras de Klauss “a vida é a síntese do corpo e o corpo é a síntese da vida” (VIANNA, 2005, p. 103).

Neste sentido, nos aproximamos das ideias de Godard (2006), em suas formulações sobre a concepção de movimentos e gestos como o encontro com a própria história. O espaço, bem como o corpo, nunca está vazio e antes mesmo

⁴⁴ Partes deste texto estão presentes no artigo intitulado “Sobre criar a borda: uma dança de corpo fronteira”, publicado, em julho de 2017, na Revista Moringa: <http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/moringa/article/view/34855>

de se iniciar um movimento há a dança de minhas expectativas, as quais são, também, vetores de movimento. Segundo o autor, esse vetor é posto em jogo a todo momento quando nos colocamos em relação, é aquilo que sai de mim e retorna transformado pelo contexto, compondo, ou não, com o que se pode criar. O que define o limite dessa composição é sempre o plano de possíveis em que se está inserido, um plano de consistência. É a partir daquilo que se pode, ou não, dar passagem na atualização de nossas histórias que nos projetamos no espaço. É com aquilo que se atualiza de cada vivido que estamos a gerar o espaço-tempo de nossa ação, seja na cena, seja na vida.

Se eu estou me projetando em um espaço onde há um lugar aberto, permitido por minha história, posso prosseguir, mas se minha história ali é um buraco negro – um espaço perdido, ou não percebido – darei de encontro a um muro. E frequentemente o que estamos vivendo é um confronto entre expectativa, desejo e história. (GODARD, 2006, p. 33)

Por essa perspectiva, aquilo que nos convoca quando nos colocamos em um trabalho criativo está totalmente referendado pelo que somos e trazemos marcado em no corpo – de modo consciente ou não - , num plano de virtualidades, atualizadas a cada passagem, a cada presente e a cada ato.

Há no gesto uma vivência, uma impressão subjetiva que também o compõe. É dessa materialidade invisível, híbrido de história - que cria corpo, que cria espaço, que é a própria subjetividade - que são constituídos nossos gestos e suas possibilidades de expressão. Mas em que medida tecer a cartografia de uma ação cênica é adentrar a esteira dessas marcas? Em que medida abrir-se à percepção e aos movimentos que se insinuam a cada dia pode criar uma dança?

Outro entrelaçamento que o corpo cênico investiga é a trama memória-imaginação-atualidade – o fato de que circulamos e entrelaçamos ininterruptamente referências mnemônicas, imaginárias e perceptivas. O que o corpo cênico explora, para além da dicotomia ingênua que contrapõe ficção e realidade, é a indissociabilidade entre essas três forças. (FABIÃO, 2010, p.323).

No percurso da criação deste solo, um espaço de contato com outras temporalidades e materialidades de memórias se escancara atualizando no corpo inquietações, explicitando estranhos familiares inesperados atrelados às minhas vivências no contato com os ritmos e espaços “loucos”.

Conforme Levy, pode-se dizer que atuais e virtuais se cocriam naquilo que é vivenciado no movimento do aqui e agora, sendo que a relação paradoxal entre o atual e o virtual é de resposta criativa constante, abrindo espaços de potência e de criação, nos quais poderemos acessar micropercepções instáveis que estão em fluxo constante.

O corpo sai de si mesmo, adquire novas velocidades, conquista novos espaços. Verte-se no exterior e reverte a exterioridade Técnica ou a alteridade biológica em subjetividade concreta. Ao se virtualizar, o corpo se multiplica. O corpo virtualizado é parte de um imenso hipercorpo! [...] Verificamos com o exemplo do corpo que a virtualização não pode ser reduzida a um processo de desaparecimento ou de desmaterialização. [...] A virtualização do corpo não é portanto uma desencarnação mas uma reinvenção, uma reencarnação, uma multiplicação, uma vetorização, uma heterogênese do humano (LÉVY, 1996, p.33).

A partir da concepção de cada corpo como singularidade em potência de produção de acontecimentos, pode-se falar de criação como processos de desaceleração, organização de imagens e virtuais. Processos que são acionados por memórias que constituem esse mesmo corpo na experiência-

acontecimento, memórias que não relembram o passado, mas respondem ao presente; disparando estados de vida, que criam temporalidades a partir de linhas de experiência no tempo e no espaço. Abrem-se planos de realidade em movimento.

Nas entranhas abertas dessa composição coreográfica, vou encontrando estados corporais que me acolhem no encontro com a loucura, reencontrando minhas escolhas e reafirmando alguns caminhos. Pelos rastros daquilo que se fez a vida, me vejo dançando certas intensidades descobertas nessas paragens, afirmando alguns contornos como territórios que pedem passagens. Um certo gosto carregado de ternura me conduz a vestígios dos embates de tantos contextos com as histórias de loucuras, aqueles pelas mãos dos quais me tornei psicóloga, aqueles que me ensinam tanto sobre a aridez e a alegria da vida. Aqueles que me introduziram à possibilidade concreta de “fazer corpo com” (GODARD, 2006), me ensinando a confiar no processo de desejar junto. Aqui refiro-me a esses homens e mulheres com os quais cruzei nos trabalhos em Serviços de Saúde Mental, entre encantos, desencantos, dores, amores e força, mobilizando as andanças que me trazem até essa pesquisa. Descubro o ressoar forte desses encontros instalados em minhas vísceras à medida em que me coloco em sala para investigar uma possível dança. Danço pela primeira vez, assumidamente, certas secreções desses embates.

Klauss Vianna (2005, p. 72) afirma que o corpo em pesquisa sensível aciona “musculaturas de emoções”, sendo o trabalho de conscientização dessas musculaturas fundamental ao dançarino - bem como a todos os seres humanos -, pois é com essa conscientização que o corpo irá dançar o fluxo de sua vida. Dançar passa ser, então, um acordar dos sentidos para dar outros espaços ao insólito que nos acontece.

Contra a certeza das formas inteiras e fechadas, o corpo cênico dá a ver “corpo” como sistema relacional em estado de geração permanente. O estado cênico acentua a condição metamórfica que define a participação do corpo no mundo. A cena mostra, amplifica e acelera metamorfose, pois intensifica a fricção entre corpos, entre corpo e mundo, entre mundos. (FABIÃO, 2010, p.322)

Adentrar um regime de exploração sensível do movimento como referência para criar um solo me levou a encarar na pele uma zona de contágio entre as referências da dança e da psicologia que me compõem, sem julgamentos e com mais força de expressão do que poderia ter imaginado. Como se a cada nova célula de movimento se atualizasse também algo daquilo que importa nessa relação, que ao final (final?) do processo se pôde nomear como Borda. Uma fronteira que nesse espaço dançado nem são os loucos que conheceu, nem é a loucura de si próprio, mas um misto de ambos. Uma tormenta. Aquilo que mobiliza o movimento de pesquisa que não se inicia nem se finda em uma ação cênica. O que perpetua como inquietação e encantamento.

Dançar a “Borda” é atualizar uma receptividade que quer ser a vida. Uma ética que não pretende desfazer, ou cindir, o que pode um corpo em cada lugar que ocupa, afirmando a lógica das hibridações que reiteram dança e clínica como artes do vivido. Lugar para ser habitado - e não apenas almejado ou conceituado –, mas cultivado e transformado todos os dias.

Inconstâncias em fluxo de dança. Um tanto daquilo que também se é. Vazio impresso no corpo. Espaço aberto, escancarado. Contágio de peles. Peste que cresce na boca do estômago. Um transitar entre afetos que não tem nome. A borda não é limite, é um contorno, uma inquietação, aquilo que fica e

insiste em refazer-se.



Duo com Ana - um encontro coreográfico entre as babas da Colônia

Ela transita pelos corredores em sua velhice de coluna curvada e pele grossa, institucionalizada. Mãos fortes. Cicatrizes e marcas pelo rosto, um curativo recente na sobrancelha. Na boca os restos do pão com manteiga da tarde misturados à saliva que escorre até o queixo. Olhar de menina. Provoca, convida e deixa-se estar na curiosidade daquele encontro. Entre um passo e outro, uma pausa e um sorriso, ela desaba. Escorre do seu corpo pequeno até o chão em um abandono quase mortal. No chão experimenta o plano, olha daí, se apoia como pode e continua marota, desafia. Ora deitada, ora em quatro apoios, encontra-se na vontade de estar em qualquer lugar não convencional entre o deitar e o estar em pé. Acaricia o chão duro, sujo das águas de muitas décadas de mulheres reclusas, entre a urina e o cimento gasto, ela só quer estar. Sem pressa ajeita-se como bicho, nua, sozinha, quase sem dentes, quase cega, imersa no cheiro forte do ralo. Depois levanta-se com a destreza de quem vive ali, no intervalo longo de um lugar qualquer. E de novo caminha e de novo olha e de novo baba e de novo convida e cai; um tombo novo, um outro desmoronamento na curva do salão cheio de corpos rotos e caóticos. Esquecidos? Ela movimentava o ar a cada queda, passa seus dias a provar danças cotidianas que estão nos olhos de quem vê, e na necessidade de quem descobre infames coreografias do seu estar viva. Ela grita com o oco do estômago.

Ela anda de um lado ao outro do corredor.

Aceita estar com ela nesse espaço desumano? Foi quando se estranhou: algo nela deixara de fazer sentido.

Confinada. Abandonada. Apartada. Desqualificada.
Desinvestida e ... viva. Na vida de quem atualiza suas forças
a cada passagem em queda.



“Eu vim 22 12 1938 meia noite”⁴⁵

⁴⁵ Inscrição em uma das obras de Bispo do Rosário, o Jaquetão *Eu vim*. A frase faz menção ao dia de seu nascimento.

É algum ano do início da década de 1990, assisto a uma reportagem na televisão da casa da avó, ao lado de um tio. O repórter conta sobre um homem chamado Bispo que passou a vida numa cela de manicômio, criando coisas que eram reconhecidas como obras de arte. Nas imagens um homem negro, vestido com uma espécie de manto, depois sentado, de uniforme azul, bordando. Em seguida, outras imagens, um entorno bizarro e triste; outros homens de uniforme azul, sentados, deitados, encolhidos, gritando, com semblante perdido, ou apenas uma parte da face vazando pelo quadrado da cela. Semblantes de desespero. Meu corpo de menina se impressiona. O tio, professor de filosofia, crítico e petista atuante, explica do que se trata um manicômio e o que ocorre em alguns desses lugares. Conta também que “Prenamente”, um senhor negro e simpático que fazia a “segurança” de todos os cortejos de enterro na pequena cidade onde vivíamos e se banhava na fonte da praça em frente à minha casa, cantando e falando sozinho, tinha sido interno de um desses lugares, um dos maiores, chamado Juqueri. Fugiu dizendo que aquela era a casa de Lúcifer, o inferno na terra. Aquele nome nunca foi esquecido. Aquelas imagens também não. Menos ainda o desconforto, misto de tristeza, curiosidade, medo (daquele lugar de nome feio: manicômio), e solidão. Impressões que ficaram atreladas aos olhares daqueles homens da reportagem e à sensação de injustiça com relação ao senhor de olhos doces, que parecia brincar na fonte da praça da minha infância, como uma criança grande, abandonada.

Meados de 2003, curso o terceiro ano de psicologia na Unesp, em Assis, interior do estado de São Paulo. Assisto com entusiasmo às aulas de Silvio Yasui, com ele adentro mais uma vez os portões do Juqueri, das Colônias e de tantos outros espaços de confinamento que foram os manicômios brasileiros. Entre suas histórias, muitos fatos vividos - afetos e relatos sensíveis de quem

protagonizou como trabalhador e militante da intervenção de abertura desses espaços, construindo parte do processo da Reforma Psiquiátrica brasileira. Em uma das aulas, novamente aquelas imagens, aquele nome, aquele chamado. A obra de Bispo vem através de sua história, com mais detalhes e mais encanto. Meu corpo, então com vinte anos, outra vez se espanta. Reconhece a potência do espaço paradoxal habitado por essa figura, que cria uma obra porque cria recursos para viver. Se reconhece, talvez pela primeira vez, no espaço que escolheu estar. Aquela “psicologia” fazia sentido. As realidades da loucura tornavam possível ser psicóloga, atualizavam as tristezas e curiosidades da menina. Traziam uma vontade de estar junto, acompanhar, lutar, construir, criar.



RESIDÊNCIA GRASSA CRUA. 26/08/2016 a 29/08

Colônia Juliano Moreira, Jacarepaguá,
Rio de Janeiro.

A chegada, corida, as coisas acontecendo, meu corpo em estado de esperteza.

O morro de umãos atrás da colônia, a mata atlântica como paisagem, e reduto de respiro para almas distantes, cansados e atordoados.

Romilda, sua coluna curva e fútes e a boca murcha, caícomida pelo tempo e pelas mesmas horas de colônia: "tem bala?", "tem doce?", "tem perfume?" me reapuona e me abre os olhos para uma realidade que não era prevista.

Colônia Juliano Moreira, Jacarepaguá, Rio de Janeiro - RJ, Brasil, agosto de 2016.

Porque a vida é cheia de surpresas e talvez porque Deleuze e Guattari (1976) estejam certos ao dizer que o desejo produz realidades, em meados de

2016 participo da Residência Artística Projeto Grassa Crua ⁴⁶, da artista Fernanda Magalhães, da qual também participam as artistas Ana Cristina Colla, Raquel Scotti Hirson e Mariana Rottili. Encontro completamente desprogramado, no cronograma inicial desta pesquisa, e totalmente apropriado, dentro das premissas dessa cartografia.

Ali, ao longo de uma semana, realizamos algumas intervenções junto a um grupo de mulheres internas e trabalhadoras do Instituto de Assistência à Saúde Juliano Moreira (Colônia Juliano Moreira). Essa mesma instituição das imagens da infância, que se tornou conhecida no Brasil justamente em função da obra daquele homem do manto, Arthur Bispo do Rosário - morador interno da colônia, durante boa parte de sua vida, produzindo sua obra dentro de uma das celas do hospital, fazendo o impossível de transformar “lixo fascista em tesouro poético-político, injetou energia estética num corpo coletivo brutalmente silenciado” (FABIÃO, 2017, p. 93).

Tal serviço de Saúde, como outros hospitais brasileiros, passa pelo processo da Reforma Psiquiátrica, sendo reestruturado em muitos aspectos, mas ainda mantém alguns núcleos ativos, acolhendo, como moradores, usuários da Rede de Saúde Mental da cidade do Rio de Janeiro.

No rastro das inerências entre a pesquisa e a vida, minha passagem pela colônia reverbera em muitos sentidos, desestabiliza algumas seguranças.

⁴⁶ Esta residência é um projeto de Fernanda Magalhães e ocorreu com a participação das cinco artistas como parte do Programa de Residência Artística Casa B do Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea, dentro da programação da exposição "Das Virgens em Cardumes e da Cor das Auras", na Colônia Juliano Moreira, em Jacarepaguá, Rio de Janeiro. Durante a residência foram desenvolvidas atividades junto às mulheres usuárias e profissionais do serviço de Saúde Mental do Instituto de Assistência à Saúde Juliano Moreira, além da apresentação da performance Graça Crua de Fernanda Magalhães e uma fala pública, as duas últimas realizadas no Museu Bispo do Rosário. Um artigo sobre a experiência dessa Residência encontra-se publicado na revista ILINX n. 09, 2018, com o título “Se Fosse Possível Contar”, de autoria das cinco participantes - Fernanda Magalhães, Ana Cristina Colla, Raquel Scotti Hirson, Bruna Reis e Mariana Rottili. Alguns trechos deste texto fazem parte de meus diários durante a residência e estão presentes também no artigo citado.

Desconstrói expectativas e atualiza incontáveis forças. O encontro com a obra do Bispo, o transitar por dentro daqueles muros, habitar por algumas horas sua cela vazia e tão cheia, tão densa. O que se segue é um breve relato intensivo desse acontecido que ainda acontece aqui, do modo como tal experiência toca meu corpo, minhas memórias, minha escrita, minhas danças.

Durante os sete dias da Residência, nos misturamos com algumas das mulheres internas, na tentativa de propor algumas vivências que pudessem ressignificar, mesmo que por alguns instantes, a permanência no espaço árido de reclusão da internação. Nessas intervenções, nos conectamos com tais mulheres a partir das delicadezas do convívio, sem expectativas, compreendendo os limites de cada dia e de cada uma a partir do estar junto.

“Entre tantas mulheres e tantas marcas de processos violentos, encontramos espaços para outros olhares. Outras nuances dentro do “esquecido” dos corpos. Sem saber muito como, iniciamos uma brincadeira de desfile. Usamos poucos recursos para colorir aquele espaço, alguns tecidos coloridos, que contrastam com a aura acinzentada do espaço.

Pintamos olhos, bocas e faces. Pintamos também o vazio de uma sala de espera sem fim. Estacionamento de cadeiras, de corpos e de vidas. Aos poucos, entre blushs e flashs descobrimos seus nomes, suas vozes, seus cheiros e toques.

A mulher antes nua, agora está vestida e calçada. Seu nome é forte e lembra flor. Me aproximo, tento um contato, ambas desconfiadas, insisto. Insistimos. Aos poucos, uma conexão se dá, ela me permite pintar seus olhos e bochechas. Pequeno elo.

Aceita vestir nossa capa, um tecido de voal rosa. Desfila refeita de outros tons, em nossa passarela improvisada e no tapete vermelho das surpresas dessa tarde.

É aí que encontro outra Ana, dançarina aos meus olhos, com o mesmo nome e sobrenome de minha avó. Corpo velho, muitos ferimentos, nenhum dente, corcunda enorme entre as escápulas e uma inacreditável facilidade em transitar entre os níveis alto, médio e baixo. Dança em looping, às vezes, lenta, outras vezes, mais rápida, quase se jogando no chão. Ganho de presente esse encontro-convocação. Sinto o pulso dos seus olhos em meus ossos. Como não dançar junto?

Quantas vidas seriam necessárias para transformar esse corpo? Há quantos anos resguardada aqui?

Um lamento e muitas sombras de dúvidas quanto às margens dessa colônia. Para onde vazam essas vidas?

O que fica além da impregnação do tempo e da solidão por todos os lados?⁴⁷

Acontecimentos infames em encontros que se tornam convocação, vontade de ocupar um espaço-tempo por dentro, reconhecendo que, de certo modo, nada ali parecia tão próximo.

E eis que o *looping* em quedas de Ana, uma das internas, me pega. Cria algum sentido que ressoa em mim como um território visitado em outras vidas, com outras vidas. Seu chamado, em algum momento, me parece tão explícito que penso em dançar ao seu lado ao longo de um dia inteiro. Mas sou

⁴⁷ Trecho de meu diário de implicação, também presente no artigo “Se fosse possível contar”, publicado na Revista ILINX, 2018.

estrangeira ali, há limites, às vezes, em ocupar esses espaços temporários, cinco dias são como eternidades ou um piscar de olhos num lugar como a Colônia. Mas sigo com o convite, acolho-o como possível e me proponho a experimentar um “*Duo com Ana*” como ação performativa para ser dançada em mim.

Essa ação foi realizada pela primeira vez no Museu Bispo de Rosário, ainda como parte da mostra da Residência Artística Grassa Crua. Nesse primeiro momento, fez parte de uma comunicação performativa⁴⁸ feita pelas cinco artistas participantes, e ocorreu durante 1h30m concomitantemente a outras ações que abarcavam essa comunicação.

Após a residência, essa ação foi realizada em outros contextos, como chama viva atualizando seu próprio sentido, bem como meu olhar para o que ela pode expressar da vivência dessas mulheres enclausuradas dentro das “colônias”, e de suas errâncias; e das minhas próprias derivas; e mesmo de nossa ínfima passagem pela colônia. Assim, como o procedimento de Ana, essa dança é feita para ser mais ou menos invisível, performada como transbordamento. “Furo e desabamento” (DELEUZE, 2006). Das coisas que não representam, mas (re)significam.

É difícil dizer o quanto pudemos de fato afetar estas mulheres e mudar, um pouco que seja, os seus dias monótonos, entre exames de sangue, medidas de pressão, banhos e a espera dos alimentos que chegam em *marmitex* acompanhados de sucos engarrafados. Elas estão à espera de algo que as salve, que as retire daquele estado, quer seja um pacote de bolachas de chocolate ou momentos de criação em arte. Mais difícil ainda é dizer o que mudou em nós. Também esperamos algo que nos salve. Aquelas experiências criaram abismos dentro dos nossos corpos e vastos silêncios. Manter o

⁴⁸ Outro relato da artista Fernanda Magalhães sobre a Residência Artística Projeto Grassa Crua foi publicado no Catálogo da exposição Das Virgens em Cardumes e da Cor das Auras, organizado por Daniela Labra, 2017.

que nos tomou na colônia e transformar em algo que seja gesto, suspiro, sentimento.

A criação permite outros caminhos do que os propostos, outras formas de chegar, de trocas e sensibilizações. Soubemos de mudanças por lá, nossas dinâmicas transformaram um pouco aqueles dias. Nossas proposições são passageiras, mas percebemos claramente como a vida e o brilho das pessoas naquele instante pôde se acender. (MAGALHÃES; COLLA; HIRSON; REIS; ROTTILI, 2018, p. 51)

Mesmo quando tudo “vinga”, é no limite tênue que se separa a construção do desmoronamento. (PELBART, 2013, p.121)



Do que ainda não existe ao que já não existe mais⁴⁹ – cartografias corporais em Fuga!

Elas se juntaram há quatro anos. No início, o desejo de um encontro íntimo e daí se sucederam uma série de *rendez-vous* lado A e lado B. Ela se encontra e se perde com eles, com alegria. Viajou para Paris, Guantanamo, Rio de Janeiro, os porões sombrios de uma casa qualquer, o guarda-roupas da avó, as ruas de São Paulo. Viu um cavalo sem cabeça na pista do aeroporto, Sylvester Stallone em Londres chorando, Maria Bethânia dentro do útero, um estupro no jardim, entre outras imagens e lugares com tendências surrealistas. Passaram-se sete anos e ela vai descascar. Faz um cigarro e escreve a 12 mãos, copia e cola a última sinopse de 2017. “Ela dança em meio a três malas em seu quarto de hotel, entre livros e muitas coisas por arrumar. Não tem casa, mas muitas desculpas e deveres para dançar. Descobriu que gosta de dançar em boates e festas. Ultimamente dança em meio a sonolências de voos, passos de noites seguidas sem dormir. Gosta da sensação de dançar na madrugada. Sem pertencer a lugar algum, faz sua dança *homeless*, tendo sempre uma das três malas e sua imaginação como parceiras. Sem medo dos clichês. Sempre com mais do que precisa e sempre sem alguns itens necessários. Dança itinerante. Corpo bagagem dançante. Dança sobretudo

⁴⁹ Título de uma ação cênico-performativa do Núcleo Fuga!, que teve sua estreia em fevereiro de 2017, no LUME Teatro, dentro da programação do XIII Festival Campinas. Atuação de Bruna Reis, Dora de Andrade, Gabriela Giannetti e Roberto Resende. Direção e atuação de Flávio Rabelo. Essa ação faz parte do Projeto cAsa, atual projeto do Núcleo que incorpora outras ações performativas, além de ações pedagógicas.

porque o vento soprou ao seu ouvido aos seis anos que talvez fosse só pela dança que ela poderia apagar seu nome para se tornar agora".



LUME Teatro, Campinas - SP, Brasil, setembro de 2016.

As pesquisas desenvolvidas pelo Núcleo Fuga!, do qual faço parte junto com Ana Clara Amaral, Dora Andrade, Flávio Rabelo, Gabriela Giannetti e Roberto Resende, têm sido pautadas na possibilidade de habitação de territórios transitórios de criação de comum entre público e artistas, principalmente a partir da “ressignificação do cotidiano como campo de acontecimentos, lugar de convocação do corpo e dos afetos, lugar de vida e de transformações constantes.”(RABELO; REIS; 2016, p. 82). Apostando na esfera das coisas efêmeras e irrisórias como zonas de potência criadora, que escapam das funcionalidades do dia a dia, busca-se encontrar possibilidade de desconstrução

de modos acomodados e automatizados de como se relacionar com o cotidiano e seus encontros inerentes, ativando fluxos sensíveis, de intensidades outras.

O que buscamos explicitar são entre-lugares, espaços inter-relacionais, territórios de interferência e produção subjetiva, mesmo que temporários, infames e fugazes. Desta forma, colocamos o corpo artista em cheque, acelerando tais fluxos e relações a partir dos dispositivos e procedimentos de criação adotados com o intuito de desacomodar, provocar e amplificar a relação com essa esfera do corpo, em suas sutilezas e em seu contínuo movimento microscópico de recriar-se a partir daquilo que se dá no campo da experiência concreta do estar vivo. Ou ainda, como sugere Ana Godinho (2015), procuramos habitar este instante "*do que ainda não existe ao que já não existe mais*"⁵⁰; campo das vibrações que a racionalidade do olhar funcional não captura. (RABELO; REIS, 2016, p. 82)

Para tanto, temos trabalhado com a perspectiva de Programas Performativos como dispositivos articuladores de ações performativas, apresentadas em espaços públicos ou em espaços convencionais das artes da cena. Para Eleonora Fabião, "muito objetivamente, o programa é o enunciado da performance: um conjunto de ações previamente estipuladas, claramente articuladas e conceitualmente polidas a ser realizado pelo artista, pelo público ou por ambos sem ensaio prévio" (FABIÃO, 2015, p.04).

Sendo assim, Programas Performativos podem ser tomados como um sistema de articulação das linhas da ação a serem executadas, um tipo de roteiro; ou ainda

[...] pode ser concebido como um plano de guerra, posto que a performance, através de seus modos de operação pode estar muito próxima, também, a práticas ativistas; em que elabora-se um plano, geralmente que apresenta altos graus de risco para ser executado, estuda-se aquele plano, detalhando ao máximo

⁵⁰ Essa ideia foi abordada em palestra proferida no VI Seminário Conexões: Deleuze e Máquinas e Devires e... Para mais, acesse: <http://seminarioconexoes.wix.com/conexoes>

as estratégias de execução, tentando ainda prever possíveis imprevistos; mas geralmente não há margem para ensaios. Há o planejar e a execução. (RABELO; REIS, 2016, p. 86)

Deste modo, pode-se pensar Programas como uma certa estrutura, previamente elaborada do que será executado, contendo em si tanto a ideia de direções a serem seguidas quanto a de movimento e experiência. Ou seja, há um traçado, mas há também os imprevistos do 'aqui e agora' e o risco dos movimentos a ele inerente. No caso das pesquisas desenvolvidas pelo Fuga!, temos concebido programas como um conjunto de premissas a serem seguidas durante a ação performativa, respaldada por três procedimentos principais: as Narrativas em deriva (realizadas na terceira pessoa do singular), as *assemblages* com objetos cotidianos e as cartografias corporais, sendo que cada um desses procedimentos se desdobra em outros detalhamentos.

Neste jogo entre os procedimentos, executado por cinco ou seis *performers* em cena, linhas relacionais se constroem apoiadas na fricção entre real e ficcional como campos sobrepostos, indissociáveis, mutantes; no qual depoimentos pessoais, fabulações, gestos, danças, objetos inúteis, composições inusuais são exploradas coletivamente, numa espécie de polifonia delirante que atualiza e recria o instante presente num sentido do insólito. Tal polifonia busca instaurar um tipo de poética do transitório, na qual os corpos de quem performa são constantemente desestabilizados por fluxos diversos, que perfuram frestas entre aquilo que vejo, digo, faço, penso, lembro e recrio. Um estado de jogo que desconstrói distâncias entre vida e arte, borra limites entre público e privado, desmancha estados de atuação confortáveis, escancara pequenas sementes de cosmos a cada instante, evidenciando o espaço performativo como lugar de recriação subjetiva.

Neste trabalho, em que se prioriza a Indiscernibilidade entre real e ficcional, vida e arte, pesquisa e ação; cada performer entra em composição a partir de suas histórias, seus lugares de existência, seus repertórios afetivos, práticos e singulares, o que nos permite abarcar múltiplas apropriações e experiências de mundo, criando uma rede relacional com aquilo que são as inquietações momentâneas de cada um.

Neste sentido, as provocações dessa pesquisa “Corpo Fronteira” se veem também misturadas às referências das pesquisas realizadas no Fuga!, como mais um campo de contágio poético inerente. É possível dizer, que cada *performer* do núcleo desenha sua cartografia singular ao mesmo tempo em que se contamina e se altera pelas problemáticas presentes nos corpos e ações de seus parceiros.

Deste modo, as práticas deslucadas deste trabalho são impregnadas de estratégias e princípios que também norteiam o Fuga!, bem como as ações performativas do grupo flertam e transitam por territórios loucos. Trânsito de mão dupla que se dá, sobretudo, pelo princípio ético de ações que se fazem na pequenez das coisas infames, instaurando presenças conectadas ao presente do presente.

Há ainda um outro sentido onde tal flerte se desenha com força, a valorização de uma certa ética e estética da loucura. Há um certo proceder do pensamento, da narratividade, das relações, das temporalidades e das intensificações afetivas na loucura que são caras às pesquisas do Núcleo, como uma prática de produção de pensamento que desestabiliza a política do pensamento convencional, moderno, ocidental, fundado na lógica da hipertrofia da percepção e da hipotrofia da sensação. Proceder que permite, por vezes, avizinhar o pensamento a um tipo de funcionamento próximo àquilo que

vislumbramos na experiência da esquizofrenia, por exemplo, impelindo conexões inconscientes não respaldadas pela lógica das funcionalidades.

Para Deleuze, “com o esquizofrênico o inconsciente aparece como ele é: como uma fábrica” (2016, p. 22), como uma capacidade de explicitar algo que se passa em todos os homens, que é da ordem dos atravessamentos diversos, como produção desejante, numa espécie de formação maquínica conectada a todo tipo de fluxos. Entretanto, para o autor, há ainda uma particularidade das “máquinas esquizofrênicas” que as tornam especiais em sua potência de composição. Em suas palavras,

O caráter especial das máquinas esquizofrênicas vem do fato de elas colocarem em jogo elementos completamente díspares, estranhos uns aos outros. São máquinas-agregados. E, no entanto, elas funcionam. Justamente, porém, sua função é fazer com que algo ou alguém fuja. (...) No limite, o esquizofrênico faz uma máquina funcional com elementos últimos, que nada mais têm a ver com o seu contexto e que vão entrar em entrelace uns com os outros *por força de não terem entrelace*: como se a distinção real, a disparidade entre as diferentes peças deviesse uma razão para colocá-las juntas, fazê-las funcionar juntas, conforme aquilo que os químicos chamam de ligações não localizáveis. (DELEUZE, 2016, p. 23)

É dessa familiaridade com ligações desconexas, liames *nonsense* e velocidades inabituais entre ação, pensamento, narrativa, composição, fabulação, depoimento, real, ficcional; que nos nutrimos no enamoramento com os sistemas esquizofrênicos. Sem representá-los, sem fazer cópia, mas como estratégia de navegação. Âncora possível. Desafio. Tentativa incansável de, a exemplo de alguns, buscar outros acessos aos virtuais que nos habitam.

É, também, da vontade de afirmar a desordem, a fragilidade, os fracassos e as rupturas como qualidades humanas indispensáveis para o enfrentamento

da vida como passagem, como composição em ato, aqui e agora. Sem distinções claras entre ensaio e ação, preparação e obra, criação e vida; o que se almeja é um estado de abertura àquilo que nos afeta, à alteridade, aos desconhecidos familiares, aos inabituais, abrindo margem a novos povoamentos em si, no outro, na relação.

Propósito que transborda os limites do cênico e se torna cotidiano quando implicado como ética que segue produzindo efeitos, como microrrevoluções afetivas; provocação permanente que transgride espaços de produção, rompe. Segue como convite à indisciplina perante a manutenção de um estado de coisas que afastam os corpos de sua potência inventiva.

A capacidade de afetar e ser afetado, de ser transformado e transbordado pelo outro, de perder-se nele para alimentá-lo e ser alimentado de volta se apresenta a mim, como artista-pesquisadora, como um critério possível para pensar uma ação teatral/visual/perfomática: não pela estética – que pressupõe uma estetização do cotidiano e dos registros –, não pela dimensão do alcance social – problemática, conforme vimos –, mas pela disponibilidade de abrir-se ao outro sem restrições. A profunda capacidade subversiva da performance reside em sua possibilidade de configurar-se como uma revolução dos afetos. Esse movimento, de uma forma geral, se inscreve dentro da construção de uma “ecosofia” revolucionária preconizada por Guattari, que inclui três registros ecológicos: o do meio ambiente, o das relações sociais e o da subjetividade humana. Essa revolução, segundo Guattari, não se aplica a forças visíveis e em grande escala, mas “aos domínios moleculares de sensibilidade, inteligência e desejo” (GUATTARI, 2012:9). As experiências afetivas no contexto artístico atuam no domínio da produção de subjetividade, no sentido de uma ressingularização individual e coletiva, ao invés de se inscrever no contexto da construção e manutenção do CMI (Capitalismo Mundial Integrado), legitimado pela mídia. (ALICE, 2014, p.09)



La Borde et une danse des moindres des petites choses⁵¹

Ela chega com suas duas grandes malas e o corpo excitado de quem vislumbra um acontecimento grande. Campinas, Paris, Blois e finalmente La Borde. Longo trajeto de arroubos inesperadas. O Sena, surpresas da Nuit Blanche, cristo crucificado em neon na Igreja Saint Eustache, o mirante de Belleville, as mãos cruzadas numa conversa no Les Mésanges, olhares sorridentes. Um encantamento se afirma. É terça-feira, ela dirige a van apressada, tem gel nos cabelos e uniforme bege, a ajuda a guardar as malas pesadas. Ela veio para ficar? Vai morar na Clinique? Enquanto ele toma um café preto calmamente sem se importar com a espera ansiosa dos demais. Chega lenta, sem rumo. Terça é dia de Club, ninguém a espera. Chegar é um acontecimento comum. A primeira reunião, um castelo, a floresta vista da janela de um grande salão com lareira e curiosidade. Ela se atrapalha com a língua, não é apenas francês, tem outros códigos no ar. Andar acelerado, traça um zigue-zague por entre as árvores, olhos de um azul muito claro, agudo, corta o espaço à sua frente e subitamente pergunta: "*Tu crois dans les rêves?*" Ah, *Oui!*⁵². Bem-vinda à La Borde.

⁵¹ "La Borde e uma dança das coisas mínimas". (Tradução minha)

⁵² "Você acredita nos sonhos? Ah, sim!". (Tradução minha)



Clinique de La Borde, Route Tour en Sologne, Cour Cheverny, França,
Outubro/novembro de 2017.

Como parte dos processos que não se distinguem entre preparo e ação, pesquisa e criação, e também dentro dos mais ou menos imprevisíveis deste percurso, descrevo brevemente minha passagem pela Clinique de La Borde⁵³, uma das atividades realizadas durante meu estágio de cinco meses, contemplado pelo Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior⁵⁴. Outro presente-acontecimento. Dos repentinos que fazem parte da cartografia das fronteiras que se redesenham.

Essa instituição psiquiátrica francesa, fundada em 1953 por Jean Oury, é reconhecida no campo da psiquiatria como precursora da Psicoterapia Institucional, abordagem de tratamento na qual o ambiente institucional é pensado como recurso terapêutico a pacientes com transtornos mentais. Nessa abordagem, o tratamento é integrado à própria construção e análise institucional, de modo que a instituição não se reduz a um lugar de confinamento, passando a ser um ambiente que oferece espaço de vida, sem negar as especificidades da loucura, afirmando outras possibilidades de convivência e construção coletiva.

Tal proposta clínica também tem como premissa a abertura para a presença de profissionais de diversas áreas no ambiente institucional, considerando a interdisciplinaridade como parte dos critérios desse trabalho. Além disso, a La Borde recebe anualmente estagiários de várias partes do mundo, oferecendo condições para trocas entre saberes e práticas, permitindo que estágios como este sejam realizados por períodos de até cinco meses de residência na instituição.

⁵³ A Clinique de La Borde está situada em Cour-Cheverny, região central da França, a 200 quilômetros de Paris.

⁵⁴ O estágio citado foi contemplado com a bolsa PDSE da Capes, e desenvolveu-se vinculado ao Department Danse da Université Paris 8, Vincennes-Saint Dennis, sob a supervisão da professora Isabelle Ginot. Como parte das atividades desenvolvidas nesse período, realizei um estágio de um mês na Clinique de La Borde.

Permaneço nesse espaço por trinta dias, habitando essa outra modalidade de coletivo, convivendo de modo intensivo com diversas possibilidades de viver e cuidar da loucura, dividindo o segundo andar do castelo⁵⁵ com outros dezesseis estagiários vindos do Brasil, Itália, Bélgica e outras partes da França. Me alimento de histórias de vida, hábitos inusitados, corporeidades diversas, palavras desconhecidas, além das belas paisagens, das trilhas pela floresta, outros tempos cotidianos, outros registros de relações.

Como premissa fundamental da psicoterapia institucional, a construção de possibilidades para a gestão coletiva do ambiente se dá como marca do dia a dia, na qual se busca criar contornos à experiência atemporal e fragmentária da loucura a partir da possibilidade da apropriação coletiva das atividades e acontecimentos cotidianos; isso aliado à convivência livre em um espaço aberto, sem celas, sem portões, sem muros e, sobretudo, na tentativa de abrir a escuta para a experiência de uma outra temporalidade. Há sempre o intuito de inscrição concreta de um hoje que termina e um amanhã que virá, feita através de estratégias de responsabilização coletiva pelas atividades diárias, pela circulação de informações, pela discussão de projetos e a tomada de decisão acerca de algumas dinâmicas institucionais.

Essa coletividade tem sua representação organizacional nomeada como “Club”, um dispositivo de trabalho institucional bastante elaborado, que, de acordo com Jean Oury, se propõe a funcionar nos seguintes termos:

O Clube é uma ferramenta, um operador coletivo para responsabilizar as pessoas, dar lhes iniciativas, promover a relação com suas famílias, não é um simples teatro, é

⁵⁵ A Clínica está situada em uma região rural e ocupa uma área na qual o prédio principal é um antigo e charmoso castelo.

simplesmente uma vida de todo dia, do dia a dia, a vida. Um hospital no qual não exista a preocupação com essa dupla articulação não chega a ser um hospital e sim uma espécie de clausura e as consequências são visíveis. (...) Se não existe mais vida cotidiana chegamos às celas, à contenção e às câmeras. Em contrapartida, nos lugares onde houve um pouco de Psicoterapia Institucional não existem celas, contenções, câmeras e é possível ver que na vida cotidiana existe certa liberdade de circulação, ou seja, a condição para que possam existir encontros, ao acaso, do contrário não é verdadeiro, não é Tiquê. Um verdadeiro encontro não pode ser programado. O caminho se faz ao caminhar, mas se o caminho já está traçado a gente sempre fica no mesmo lugar. O caminho se faz andando e é por acaso que pode haver um encontro, mas não é obrigatório. No fim das contas, a questão é de que não é possível organizar algo que não está previsto. Imprevisível, com a condição de que possamos ir e isso, em geral, não é compreendido. Por exemplo, quando os burocratas dizem que é preciso organizar a vida coletiva do estabelecimento, fazer um Clube, etc. nem vale a pena. Tudo estará previamente definido, não existirá acaso, não existirá surpresa e é isso que conta na existência, sobretudo em relação aos esquizofrênicos, que exista uma mínima retomada da surpresa. (OURY, 2010, P. 05)

A vida na La Borde é partilhada entre trabalhadores, estagiários e pacientes de modo horizontal, sem hierarquias rígidas entre saberes, na corresponsabilização pelas atividades de cuidado e de manutenção do espaço, dos ateliês, das reuniões, entre outros; dando margem ao reconhecimento da importância das coisas mínimas, dos acontecimentos triviais. Estagiários, bem como profissionais, não são designados à realização de atividades específicas de seu núcleo de formação profissional, e partilham a responsabilidade pela vida diária como uma linha de trabalho coletivo. Atividades de Limpeza, a feitura do alimento, os trabalhos no jardim, a discussão de filmes ou o chá da tarde, tudo isso tem funções terapêuticas tão significativas quanto as consultas com o psiquiatra.

Sobre tal aspecto, Oury (2002) nomeia de “função cuidadora” esse dispositivo que agrega profissionais e pacientes em um tipo de ambiência, a qual permite que as funções sejam borradas e a convivência cumpra um papel de corresponsabilização, inclusive pelo cuidado.

Neste sentido, estamos envolvidos nos trabalhos dos setores onde nos inserimos e, assim como os próprios *pensionnaires*⁵⁶, podemos circular, ou não, por grupos e ateliês ofertados por outros trabalhadores; e podemos, ainda, propor ao coletivo a realização de alguma atividade específica, o que não é necessariamente uma condição para a realização do estágio.

Todas as proposições feitas são discutidas e avaliadas coletivamente nas reuniões do Clube, momento que também é lugar de encontro para levantar as demandas da semana, recepcionar novos moradores e visitantes, avaliar projetos, etc. Após uma semana de chegada e muitas conversas curiosas em torno de minhas práticas no Brasil, proponho a realização de um ateliê de dança, aberto a todos os interessados, a ser realizado como experimento para uma possível continuidade ao longo de meu estágio.

A proposta foi recebida com entusiasmo e aconteceu inicialmente em uma tarde de quinta-feira no grande salão⁵⁷, com a participação de oito *pensionnaires* e uma estagiária. Na sequência, ocorreu por mais duas tardes de sábado, em uma aconchegante sala com piso de madeira chamada de cafeteria, situada no primeiro andar.

Cada um dos três encontros aconteceu de modo singular, seguindo o fluxo das oficinas realizadas anteriormente, tendo as premissas da Técnica

⁵⁶ “*Pensionnaire*” é a nomenclatura usada na Clinique para os pacientes internos, a partir daqui usarei essa nomenclatura para falar dos pacientes da La Borde.

⁵⁷ Área de convivência da Clínica, onde ocorrem diversas atividades desde as refeições, às reuniões do Club, até as noites dançantes do “Bar à thè” (“Bar com chá” – Tradução minha).

Klauss Vianna como guias móveis que, também naquele contexto, criaram possibilidades de dançar alguns ânimos experimentados em movimento.

Ainda seguindo o modo de operar dessa pesquisa, a cada encontro trocamos impressões sobre o vivido, esboçando um coletivo dançante temporário labordiano, e, assim como no CAPS, algumas linhas foram redigidas nos diários. Novos desafios de como expressar certas sensações. Desafios de como abrir-se à escuta para falar outras línguas e, sobretudo, uma alegria em poder, num recorte ínfimo desse espaço-tempo peculiar de experiência da loucura, partilhar algumas pequenas epifanias dançantes.

Todo o trabalho da psicoterapia institucional é tentar ser o menos nocivo possível. É preciso varrer tudo, ser menos nocivo e fazer pontes para uma abertura, para se delimitar; pois se estamos fechados não estamos em lugar algum, não há relação possível. É preciso fazer coisas mínimas, não fazer pontes para atravessar mas fazer muito poucas coisas, coisas da ordem do com, do estar junto. (OURY, 2002)⁵⁸

“Uma despedida e algumas notas sobre dançar na La Borde”⁵⁹

E, então, passarem-se quatro semanas e já é hora de partir, agora que sinto como se acabasse de começar a chegar. O tempo aqui corre de maneira particular. Estamos sempre sendo tocados pelo inesperado: algo novo, às vezes,

⁵⁸ Trecho de “Entrevista a Jean Oury - Nicolas Philibert” (Subtitulada al español), 2002. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BG0yOfIIUc0>, visualização em 19/04/2018.

“Il faut balayer, être moins nocif et faire des passerelles pour une ouverture et pour se délimiter”, cas si on est fermes on n’est eu pas, il y a pas de rapport possible. Il faut faire des moindres des choses, il faut pas faire des passerelles pour déborder mais faire des très peu des choses, des choses de l’ordre de l’avec, d’être avec.” (Tradução minha)

⁵⁹ Esse pequeno artigo foi publicado no jornal semanal “*Nouvelles Labordiennes*” da Clinique de La Borde, no momento de finalização de meu estágio na clínica em novembro de 2017, e se coloca aqui como rastro do que pôde ser experimentado naquele contexto. (Tradução minha)

um presente e, outras vezes, um tombo. Há sempre uma nova paisagem nos outros e em si mesmo.

Então, depois de quatro semanas entre surpresas, olho com alegria esse pequeno trajeto, e também com certa nostalgia já. Não é fácil chegar e tampouco partir...

Entre os bons encontros na La Borde, a possibilidade de dançar aqui foi realmente rica, algo que levo comigo. E, após três ateliês, me pergunto onde dançamos? E onde a dança está realmente? Será meu olhar que vê movimento por toda parte? Ou realmente o movimento está em tudo?

Tenho preferido a segunda possibilidade e meus encontros aqui me trazem ainda mais essa impressão.

Há sempre uma flama de dança que quer saltar do cotidiano, nos olhos, nas bocas, nos gestos mais comuns. Meu tempo na La Borde me dá a possibilidade de atentar aos detalhes das coisas pequenas, simples e, sob meu ponto de vista, essas coisas dançam.

Os trajetos incontáveis de Vincent⁶⁰ entre as árvores e o castelo, o caminhar doce de Felix, o arrastar dos pés de Anne Marie, as canções de Peter, as expressões fortes de Marinette, entre tantas outras... os movimentos de todos os dias em um lugar que tenta acolher diferentes trajetos de vida.

Nos ateliês de dança, pudemos trocar bons momentos em movimento, mas, sobretudo, criando um tipo de cumplicidade; como o olhar comovido de Arnaud⁶¹ durante o último encontro. Ele nos acompanhou com um olhar de

⁶⁰ Também aqui os nomes foram alterados, mantendo em sigilo a identidade dos participantes.

⁶¹ Arnaud é um *pensionnaire* antigo da La Borde, tem idade avançada, locomove-se utilizando um andador, usa fraldas, e, como alguns outros, necessita de ajuda para as atividades de autocuidado. Além disso, costuma apresentar certa ansiedade e, às vezes, agitação verbal durante ateliês e outros espaços coletivos, o que exige atenção individual. Esta foi sua única participação no ateliê de dança e o modo como esteve presente ao longo de toda a prática causou comoção e espanto nos demais participantes, por demonstrar um modo de envolvimento atípico àquilo que costumeiramente são suas atitudes nestes espaços. Neste dia, permanece conosco concentrado e ativo, numa observação participante em sua

respeito e encantamento, como quem partilha um grande acontecimento. Como quem dança também, mesmo sentado em sua cadeira, aparentemente apenas observando. Ele dança e nós vislumbramos uma maneira muito singular de dançar.

Agradeço pelas danças no ateliê e também a cada ambiência, a cada manhã no setor, nos encontros no térreo do castelo...

Levo-os comigo nos olhos.

Que outros bons movimentos aconteçam, a mim e à La Borde.

Algumas palavras dos *pensionnaires* que participaram do ateliê de dança ou uma pequena cartografia de coisas que nem sempre podem ser colocadas em palavras.

“Medo de sentir seu corpo, quais são seus limites, liberação por seus movimentos”.

“Aprender a ir até o limite de si mesmo, até o limite, no fim de seus limites para a descontração”.

“Liberdade – sonhos – espaço – respiração”.

“Um momento muito feliz que nós partilhamos hoje, de relaxamento e bem-estar. Um momento muito rico, onde nós pudemos ver relações se construindo pouco a pouco, ao mesmo tempo em que as pessoas se descontraem”.

cadeira em uma das bordas da sala, local que ele próprio escolheu para se sentar. Ao final, Louise, uma outra *pensionnaire* participante se dirige a ele: *“Merci, Arnaud, pour être là avec nous. Étais ému par ton regard”*. (“Obrigada Arnaud por estar aqui conosco. Foi comovente o seu olhar” – Tradução minha)

“Hoje momentos difíceis para entrar em movimento... alguns movimentos alegres, às vezes vontade de morrer”.

“No último sábado, tive a sorte de participar do ateliê de dança proposto por Bruna. Digo sorte, pois de certo modo infelizmente só pude ir nesse último, de uma série infelizmente pequena que a Bruna pôde fazer durante seu estágio, e porque valeu muito a pena por outro lado.

De fato, cheguei com o ateliê já em curso e pude mergulhar rapidamente e com prazer.

A atenção ao corpo e outras sensações, principalmente os apoios no solo, as superfícies do solo, e isso em movimento, combinado à atenção, à ocupação harmoniosa do espaço, contrariando quem mais está a cada instante pelos movimentos e deslocamentos dos outros dançarinos pode ser muito rápido e complicado.

Complicação relativa na verdade e então os corpos não podem estar enganados muito tempo, se deixamos passar suficientemente os comandos, tanto isso é real que é fundo, me parece, sua primeira linguagem, mais ou menos esquecida, normalmente seus «proprietários » ou « moradores », não sei como dizer, noções ainda falsas de todo modo, e de onde compreendemos melhor porque depois da prática, onde se afirma sensivelmente mais claramente essa evidência que, vivendo, ser e corpo estão inexplicavelmente e misteriosamente ligados e, simplesmente, como em nossas primeiras idades individuais respectivas, sem dúvida.

Simplicidade evidente também indissoluvelmente ligada ao sentimento de prazer de viver, dessas idades, ou « pequenos bibelôs » intelectuais ou

« compensatórios » e outras bolas psicopatológicas, não existem, não tem mais lugar de ser, (re)encontrar, e por menos (re)encontrável por via da dança?

Com certeza, uma boa pista (de dança) que valeu realmente a pena, de fato, esse sábado passado”.⁶²

⁶² **« Un départ et quelques notes sur danser à La Borde**

Et alors ça fait quatre semaines et il est déjà l'heure de partir, maintenant que je sens que je viens de commencer à arriver. Le temps ici passe d'une manière particulier. Nous sommes toujours dans l'inattendu : quelque chose de nouveau, quelque chose comme une surprise, parfois un cadeau et parfois un tomber. Il y a toujours un nouveau paysage à voir dans les autres et en soi moi même.

Donc, après quatre semaines entre surprises je regarde avec bonheur ce petit trajet là, et aussi avec une certaine nostalgie déjà. Il n'est pas facile arriver et d'en partir...

Entre les bonnes rencontres à La Borde la possibilité de danser avec vous c'était vraiment une richesse, c'est quelque chose que je ne pourrai jamais oublier. Après trois ateliers, je me demande où l'on danse? Et où la danse est vraiment? Est-ce que c'est juste mon regard qui voit du mouvement partout? Où est-ce que tout est mouvement ?

Je préfère la deuxième possibilité et mes rencontres ici me donnent encore plus cette impression.

Il y a toujours une flamme de danse que veut sauter dans le quotidien, dans les yeux, dans les bouches, dans les gestes les plus communs. Mon temps à La Borde m'a donné la possibilité de voir les moindres petites choses, et à mon avis, ces choses dansent.

Les trajets innombrables de Vincent⁶² entre les arbres et au château, les balades douces de Felix, le trainer des pieds de Anne Marie, les chansons de Péter, les expressions fortes de Marinette, entre autres autant... les mouvements de tous les jours dans un lieu qui essaye accueillir différentes trajectoires de vie.

Dans les ateliers de danse, nous pouvons partager des bons moments en dansant et surtout en créant une espèce de complicité unique, comme le regard émouvant de Arnaud lors du dernier atelier. Il nous accompagnait avec un regard respectueux et plein de tendresse, comme celui qui partage un grand évènement. Comme celui qui danse aussi, même en restant sur sa chaise, apparemment, juste en regardant, il a dansé. Et nous avons pu faire connaissance de une manière très singulière de danser.

Je vous remercie de m'avoir permis de danser avec vous à l'atelier de danse et aussi à chaque SAM, a chaque ambiance, à chaque l'orange d'accueil, à chaque rencontre au rez-de-chaussée...

Je vous emmène avec moi dans les yeux. Et que autres mouvements surviennent à moi et à La Borde.

Voici quelques mots de pensionnaires qui ont participé à l'atelier danse, ou, une petite cartographie des choses qui ne peuvent pas toujours se dire avec des mots.

« Peur de sentir son corps quelles sont ses limites, libération par ses mouvement »

« Apprendre à aller au bout de soit même jusqu'au bout, à la fin de ses limites par la décontraction. »

« Liberté – rêve – espace – respiration »

« Merci pour cette attention et ouverture à l'instant présent »

« Un moment très heureux que nous avons partagé aujourd'hui, de détente et de bien être. C'est un moment très riche où l'on peut voir des relations se construire peu à peu, en même temps que les gens se détendent! Super »

« Aujourd'hui moments difficiles à entrer dans le mouvement... quelques mouvements intenses et heureuses, parfois envie de mourir »

« Samedi dernier, j'ai la chance de participer à l'atelier de danse animée par Bruna. Je dis bien la chance car d'une part il s'en est fallu encore de peu que je rate ce tout dernier d'une toute petite série malheureusement qu'a pu mettre en place Bruna durant son stage, et parce que ça valait vraiment le coup d'autre part.

De fait, arrivé en cours d'atelier, j'ai pu me mettre rapidement dans le bain et très vite aussi avec plaisir.

L'attention au corps et autres sensations, notamment les appuis au sol, les surfaces au sol, et ce, en mouvement, combinée à l'attention à l'occupation harmonieuse de l'espace, contrariable qui plus est à chaque instant par les mouvements et déplacements des autres danseuses peut devenir vite compliquée. Complication relative en vérité et dont les corps ne peut être dupe longtemps si on laisse suffisamment aux commandes, tant il est vrai que c'est au fond,

il me semble, son premier langage, plus ou moins oublié, suivant ses « propriétaires » ou « locataires », je ne sais comment dire, notions encore fausses de tout façon, et dont on comprend mieux le pourquoi après la séance, où s'affirme sensiblement plus nettement cette évidence que, vivant, être et corps est inexplicablement et mystérieusement lié et ce, simplement, comme dans nus premiers âges individuels respectifs sans doute. Simplicité évidente tout aussi indissolublement liée au sentiment du plaisir de vivre, de ces âges, ou « bibeloteries » intellectuelles « compensatoires » et autres boulets psychopathologiques, n'existaient pas, n'avaient pas lieu d'être, (re) trouvée, et pour les moins (re) trouvable via la danse ?
De sûr, une bonne piste (de danse) qui valait vraiment le coup, de fait, c samedi dernier. »

- peur de sentir son ~~état~~ corps
quelles sont ses limites
libération par le mouvement

Apprendre à aller au bout de soi à aller jusqu'au
bout, à la fin, de ses limites par la décontraction.

liberté - RÊVE - ESPACE - RESPIRATION

L'atelier de danse ne l'a fait se sentir
de bien.

Atelier de danse à La Borde 28/10

merci pour cette attention et ouverture
à l'instant présent.

moment

04/11

aujourd'hui, difficultés à entrer
dans le mouvement

ggs moments intenses et beaux
parfois ~~très~~ de mesurer.

envie

Un moment très heureux que nous avons partagé
aujourd'hui, de détente et de bien être,

c'est un moment très riche où l'on peut voir
des relations se construire peu à peu, en même
temps que les gens se détendent ! Super !

Trilha 4 - Plano de criação e processos inacabados



Quantos seres sou eu para buscar sempre do outro ser que me habita as realidades das contradições? Quantas alegrias e dores meu corpo se abrindo como uma gigantesca couve-flor ofereceu ao outro ser que está secreto dentro de meu eu? Dentro de minha barriga mora um pássaro, dentro do meu peito, um leão. Esse passeia pra lá e pra cá incessantemente. A ave grasna, esperneia e é sacrificada. O ovo continua a envolvê-la, como mortalha, mas já é o começo do outro pássaro que nasce imediatamente após a morte. Nem chega a haver intervalo. É o festim da vida e da morte entrelaçadas. (CLARK, apud ROLNIK, 2002, p 01)

Ela olha os reflexos no vidro da grande sala, contornos moventes, esfumaçados. Uma mulher caminha na rua. Um casal se despede na porta do restaurante. Um anjo de Win Wenders atravessa a praça, sobretudo preto, olhar cúmplice sob a nuca de um humano qualquer. Ela está no tempo dos homens lentos, na medida das formigas e dos vermes. Acredita que é aí que vibram os acontecimentos que viveu. Do nó na garganta das danças de alguns dias ao cheiro de gente da sala fechada, aos inúmeros cruzamentos entre o hoje, ontem e um amanhã incerto. Um tremor no canto do olho esquerdo enquanto procura uma metáfora para descrever sua desordem. Ela está presente, teve sua imagem projetada num grande show, marcha e cartazes espalhados por Paris, *Brésil en état de choc*?⁶³ Não há cenas para representar, os processos disparados seguem como balas perdidas. Estranhas nuvens de ódio cobriram o céu, crianças enjauladas em algum lugar da América. Um retorno de durezas inacreditáveis. Ela ainda quer dançar um movimento chamado desamparo, como as pessoas que vivem em frestas e buracos na cidade de São Paulo. Suspira para trocar o ar dos pulmões, não é fácil estar aqui. Diz bom dia ao destino que carrega amarrado em suas canelas. Pensa em tocar o invisível usando uma escritura rasa, sem precisão de profundidades. Lembra-se de Paul Klee e a profundeza da pele. Massageia os olhos, o que vê e o que sente. Esfrega os pés frios e se encontra, na curva do delírio de uma escrita.

⁶³ Brasil em estado de choque? (Tradução minha).

MUITO BOM PARA O ESPÍRITO E A LEU
CORPO PODE DIZER QUE ESTOU MENHO
E NAS ESPRESÕES CORPORAIS VI

Oficina 16/06/2016

Leve como uma pluma,
O vento sopra e mais ve
atrolés dos movimentos
corporais

De acordo com Quilici, a transformação do cotidiano está atrelada à descoberta de um certo modo de agir que não é um mero esquecer-se nas ocupações, ou nas cristalizações daquilo que são as ações diárias, voltadas à função econômica e prática do viver. Para o autor, a renovação do agir está relacionada, antes de tudo, à alteração significativa da própria percepção, saindo de modos codificados de ver o mundo para “uma abertura que sustenta o momento de espanto e admiração diante daquilo que surge, que passa e desaparece” (QUILICI, 2015, p.143). Assim, criando condições de um olhar que acolhe a impermanência do que surge para daí apreender a “poética dos acontecimentos” (Idem).

Desse ponto de vista, passaremos a pensar modos de articular esse desengessamento do agir como processos latentes, presentes enquanto potência em toda e qualquer condição humana, mas que, para se efetivar, exigem um nível de esforço e engajamento constante em um plano de (re)criação de si. Nesse sentido, o corpo se reafirma enquanto lugar de embate de forças, no qual podem se dar pequenas revoluções no plano do sensível e do invisível que nos transforma constantemente, sendo esses micro movimentos fontes de constituição de nossas subjetividades no incessante trajeto de criar-se. Um movimento vital e auto poético de criar existência. Movimento que requer atenção, cuidado e deslocamentos; um certo estado de espreita do que se apresenta, limpando o olhar e a superfície sensível, para adentrar num plano de consistência dos encontros.

Ao levantar tal problematização, Quilici nos aponta a possibilidade de pensar na “arte da existência” como um trabalho contínuo de reposicionamento ético perante as ações cotidianas, levando-se em conta, o caráter irrisório,

ínfimo, daquilo que nos sucede, como potência para a desconstrução de aspectos automatizados encarnados em nossos corpos e em nossas relações.

A expressão “arte da existência” nos inspira aqui a falar de algo que se realiza nas mínimas ações, e que não se identifica necessariamente com aspectos consagrados e previsíveis para a realização de atividades artísticas, apesar de não excluí-los também. De qualquer forma, tudo começa com uma mudança de ponto de vista que desata o homem de um fazer e de um agir reativos, sobrecarregados de desejos de asseguramento do eu e de expansão do controle sobre as coisas. (QUILICI, 2015, p. 143).

Podemos compreender, portanto, o trabalho sobre si como um fazer artístico imbricado em ações banais, comuns e cotidianas, fora do campo convencional das artes, mas que, através de dispositivos artísticos, pode ser potencializado. Tais dispositivos podem ser pensados em termos de um fazer (ou experienciar) de linguagens e práticas artísticas, como meio para acessar outros estados relacionais; bem como em termos contemplativos ou daquilo que é experienciado no encontro-acontecimento com uma obra ou atividade artística.

É possível compreender tais deslocamentos, também, a partir da ideia de campo expandido da arte, novamente considerando as formulações de Diéguez (2014) acerca da teatralidade social como campo de ação da arte, onde o limiar entre arte e vida se dissolvem, dando espaço a modos de conceber estados criativos de relação com o mundo.

Podemos ainda, adentrar a poética de Lygia Clark, em suas proposições sobre criar condições para “atingir o singular estado de arte sem arte” (CLARK, apud,ROLNIK, 1998, p. 05), condições essas diretamente relacionadas a um trabalho de restauração da subjetividade. Nessa fase da obra da artista, ela

passa a utilizar seus *Objetos Relacionais*⁶⁴ empregando-os diretamente na relação com seus sujeitos em sessões individuais, como dispositivos para desbravar outras possibilidades do ser, os fora-humanos que transformam o dentro; criando outras referências da existência objetiva e subjetiva, cunhadas como recursos para a “resgatar a vida como potência criadora, seja qual for o terreno onde se exerça tal potência” (ROLNIK, 1998, p. 05).

Deste modo, podemos pensar em diferentes estratégias nas quais o pensamento que norteia um fazer artístico está mais diretamente implicado na criação de um campo de experiência, no qual “o sujeito é lançado em diferenciação contínua pelo plano da experiência; o próprio sujeito é formado/diferenciado/transformado por esse plano. Plano de experiência como plano real de micropolíticas, sempre dinâmico e instável” (REIS; FERRACINI, 2016, p. 131). Sujeito aqui pensado pela via de Spinoza (2009), como conjunto em relação de afetar e ser afetado, no qual o “eu sou” é substituído pela iminência de relação e composição com forças de fora e de dentro que nos atravessam como variabilidade, imprevisibilidade, composição, recriação e território de um conjunto dinâmico de forças; ou seja, toda uma micropolítica que não passa por uma moral (no sentido de hierarquizações numa série específica de forças boas ou ruins), mas por uma ética de composição que determina aumentos ou diminuições de potência.

Assim, entrar num plano de experiência é abrir-se, permeável aos afetos, compondo com esse plano de forças, numa ética de ampliação de potência de ação. Ser lançado para fora, ao estrangeiro, seguindo por rumos impensados

⁶⁴ Termo cunhado por Lygia Clark para nomear os objetos criados por ela para o trabalho na obra “Estruturação do Self”, na qual a artista passa a receber seus clientes em uma espécie de consultório experimental, em sua casa no Rio de Janeiro, para sessões nas quais utiliza tais objetos em relação direta com o corpo desses sujeitos. Sobre isso ver Rolnik, 2002; e o mini documentário Lygia Clark – Memória do Corpo (1984), disponível em : www.youtube.com/watch?v=9ymjW6yVKAg

reconhecendo-se ou estranhando-se em outros espaços singulares. Como nos coloca Costas, sobre outra obra de Lygia Clark:

A palavra experiência tem o ex de exterior, de estrangeiro, de exílio, de estranho e também o ex de existência. A experiência é a passagem da existência, a passagem de um ser que não tem essência ou razão ou fundamento, mas que simplesmente “existe” de uma forma sempre singular, finita, imanente, contingente (p. 25). A dinâmica da experiência, como na construção de uma fita de Moebius na obra “Caminhando” de Lygia Clark, implica em um movimento dentro-fora. O contato com o mundo exterior (a viagem, a travessia, o estranhar-se) reforça e é ao mesmo tempo possível, porque existe alguém, um singular, com contorno: um dentro, portanto. Mas, estranhar ou estranhar-se (resgatando o meu interesse em questões relativas às quebras de rotina da percepção) significa que houve um movimento rumo ao diverso, ao diferente, àquilo que não conhecemos, de nós mesmos e do mundo. (COSTAS, 2011, p.5)

Volto, então, aos passos desse percurso-dança, que se propôs tocar em alguns modos de abrir corpo, ou criar corpo, como possibilidade de explorar outros registros sensíveis; outros acessos que possam desinvestir amarras, formatações e, quem sabe, criar outros simulacros de vida. Produzindo, mesmo que em pequenas doses, fluxos que imprimam outra fertilidade existencial.

Dessa vontade, algumas questões se colocam: como mirar o despontar da criação de territórios existenciais nos interstícios de um trabalho corporal, desenvolvido com pessoas com transtornos mentais? Por quais registros isso procede?

“Pra mim foi um pouco difícil. Não sei se é porque tá frio, ou se é porque eu tô precisando assim de caminhar mais, de ficar mais exercisada e quando fazer o exercício não ficar tão cansada. Daí sentir o estado da gente mais calmo, mais

manso pra fazer os movimentos e as expressões, porque aquele controle que a gente faz deixa a gente mais ativa, o braço assim a gente vê que tá mais flexível. Não fica aquele peso no corpo de quem não faz nada, eu gostei sim. Pra mim também foi um pouco difícil porque eu tenho um certo problema nos braços e nas pernas que eu tenho que ficar sempre sabendo é não olhar muito pra trás né, eu olho mesmo pra ver. Se eu fico de um lado ou de outro, esquerda ou direita, então eu fico sempre lidando com o corpo, equilibrando. Também depois que dá o... depois que dá a hora de fazer eu percebo que todo aquele exercício que foi difícil é uma mágica do corpo e depois que faz eu me senti bem sim.”
(Ana, transcrição de áudio, 28/04/2016)

Sem sucumbir ao risco de generalizações, as tramas de sentidos aqui tecidas são feitas por registros singulares, infames, pequenos; rastreando no lastro dos encontros vividos alguns ensejos, que parecem indicar a abertura de outros espaços, no corpo, nas relações, no seguir vivendo.

Na descoberta de novos limites corporais, outras articulações e flexibilidades, desvelam-se também outros ânimos, outras forças. Eventos esses que não necessitam de comprovação externa para serem legitimados, mas que alteram sutilmente a “mágica do corpo”, nas palavras de Ana, agindo naquilo que é a urgência de cada um. Seja um “acalmar”, um “equilibrar”, um olhar novo ou um “Exercizar”, cada um desses efeitos dizem de outros modos de perceber-se, de habitar-se e, sobretudo, de ocupar-se de si mesmo. Seja por prazer, por provocação, por curiosidade, para criar danças ou para criar-se, numa artesanaria das coisas mínimas.

Sendo assim, ousou expor rastros dessas criações em seus sentidos imbricados, indissociáveis. Seguindo na esteira das coisas que nos tocam e nem

sempre são decifráveis ou analisáveis, posto que se situam num plano das sensações e nos deslocam a lugares ainda sem nome, zonas de estranhamento; o perceber de um pulso que desvela a criação de algo.

Rolnik (2002, p. 04) nos coloca que a “Sensação” é precisamente isso que se engendra em nossa relação com o mundo para além da percepção e do sentimento. Quando uma sensação se produz, ela não é situável no mapa de sentidos de que dispomos e, por isso, nos estranha”. Para lidar com esse estranhamento é necessário decifrar sensações desconhecidas criando signos, que também serão decifrados, porém sem explicações ou interpretações, inventando sentidos que os tornem visíveis e deem lugar, integrando-os ao mapa da existência a partir da mutação do sensível que, ao produzir sentidos, cria mundos. É nessa decifração geradora de universos que se funda o trabalho do artista e daí advém uma concepção de arte como “prática de experimentação que participa da transformação do mundo” (Idem).

Ainda conforme a autora, por esse prisma podemos ampliar a noção do fazer artístico como prática estética, implicada numa relação que ultrapassa o conceito de “obra” ou de resultado estético, sendo a própria prática considerada uma dimensão da obra que altera o mapa da realidade vigente, reafirmando a vida como potência de criação.

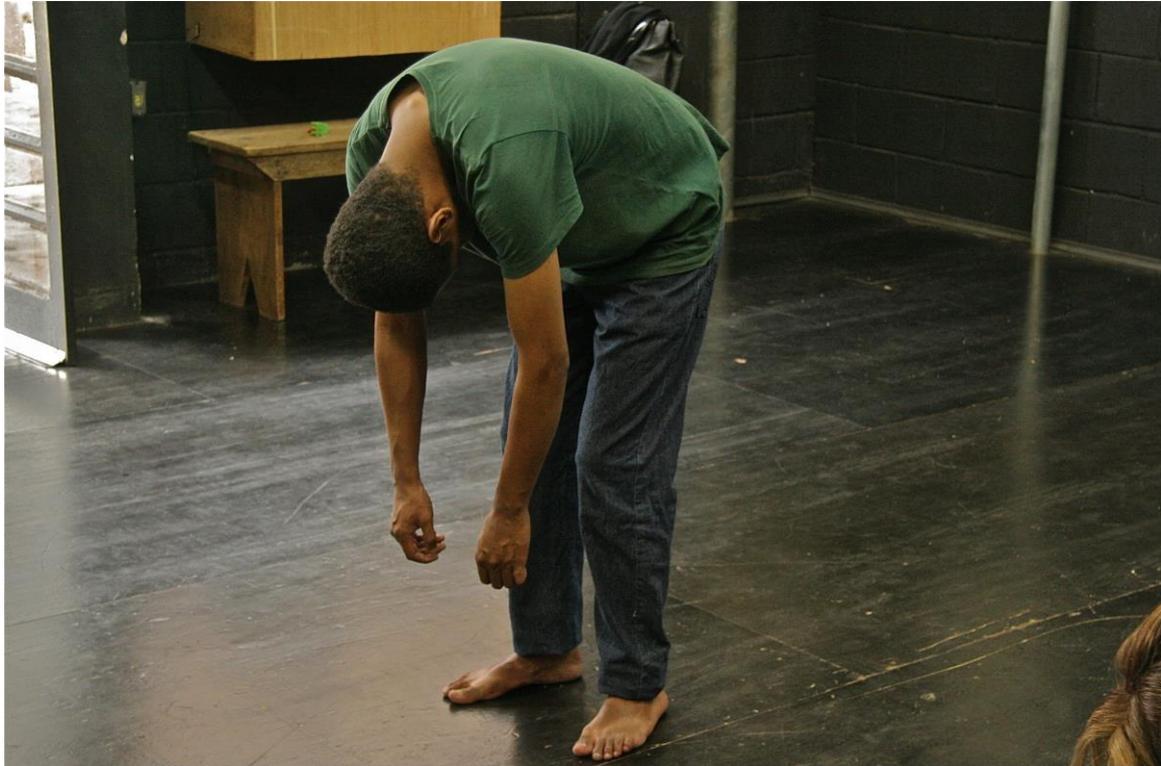
Me apoio nessa perspectiva para realizar as leituras gaguejantes dos processos criativos instaurados. Leituras provisórias. Por serem processos apenas disparados, num tempo restrito, com realidades subjetivas distintas e, sobretudo, porque abrigam um latejar de estranhezas. Estas não querem ser definidas para além dos movimentos que geraram (e continuam a gerar), movimentos que são eles mesmos sensações. Sem nome. Traduzidos

minimante em palavras-signos que querem dar visibilidade a um estado, mais que comprovar um trajeto, ou mesmo deixar ver as formas de uma dança.

Os processos que aqui se colocam só podem ser olhados sob a perspectiva de sutis alterações sensíveis que, a meu ver, permitem vislumbrar indícios de metamorfoses singulares, dando-lhes alguma substância em palavras intensivas. Pedacos de mundos em criação.

De alguma maneira, como nos sugere Pelbart (1998, p.66), o desafio que atravessa o projeto estético contemporâneo de “presentificar o excesso do impresentificável, utilizando o informe como indício desse mesmo impresentificável”, pedindo uma estética fragmentária, complexa, feita de fluxos, atravessa, também, algumas experimentações estéticas que se fazem na fronteira da clínica ou da patologia e que evocam dor e colapso, além de metamorfoses e intensidades sem nome. (LIMA, 2006, p.322)

Povoamentos do sensível



Somos desertos povoados de tribos, de faunas e floras. Passamos nosso tempo arrumando essas tribos, a dispô-las de outro modo, a eliminar algumas delas, a fazer prosperar outras. E todos esses povoados, todas essas multidões não impedem o deserto que é nossa própria ascese; ao contrário, elas o habitam, passam por ele, sobre ele. (...) O deserto, a experimentação sobre si mesmo é nossa única identidade. Nossa única chance para todas as combinações que nos habitam. (DELEUZE, 1998, p. 19)

Ela foi engolida pelo tempo, as unhas abrem-se em camadas, veias azuis saltam das mãos, os sonhos são longos. Tenta expelir desconfortos mastigados. Embriagada de hortelã e saudade. Quis dormir durante um mês e esperar o inverno passar, resquícios do encontro com o animal selvagem por quem se apaixonou. Ela disse que pessoas são nuvens, mudam de forma a cada sopro, a cada ar novo no pulmão. Recolhida. Chorou ontem e os dias antes de ontem. Dançando pôde entender que o recolhimento prepara a expansão. Tem as laterais da coluna ardidadas, tensas. Prefere contrair-se que contrariar o que o desejo desponta. No outdoor "não pense em crise, trabalhe" e ela recebe um pedido de socorro. O Rio de Janeiro é aqui, em todo lugar. Outra guerra: estar inteira ou esvair-se até escorrer pelo ralo. Resiste o caos. Santa porque avalanche, como ela mesma, menina. Os olhos cinzas de Mariana, aquilo que ninguém quer ver. A lama vazada da ferida exposta inunda as certezas. "A palavra que não passa pelo corpo é palavra morta"⁶⁵, ela escreve numa segunda-feira, quando o corpo se viu dentro de uma zona indeterminada. Medos. Carecia de mais abismo para encontrar palavra? Ela se queimou do gosto inapropriado que perseguiu, a crisálida também dói. Intui um voo e, antes, encara o vazio do incerto. Partiu, outra vez, encontrada morta numa esquina da vida.

⁶⁵ Citação de Amaranta Krepshi, amiga, escritora e psicóloga. Frase publicada nas redes sociais da autora no dia 07/05/2018.

Há para mim uma evidência no campo da carne pura que não tem nada a ver com a evidência da razão. No campo do imponderável afetivo, a imagem transportada por meus nervos toma a forma da intelectualidade mais alta, a qual me nego a arrancar-lhe o caráter de intelectualidade. (ARTAUD, 1956, apud. QUILICI, 2004, p. 50)

Se no rastreio de certos deslocamentos nos deparamos com seguimentos que podem ser confundidos, ou comparados, com os domínios da clínica e das terapêuticas, tais possibilidades devem ser pensadas como efeitos e não como proposições com essa finalidade. As especificidades dessa abordagem se aproximam da clínica pela possibilidade de interferência subjetiva que, tanto na clínica quanto nos processos artísticos, pode ser pensada como condição básica de trabalho que atua diretamente num registro ético, estético e político como potência de criação de mundanidades.

É sob essa perspectiva que a possibilidade de efeitos, os quais podem ser, também, considerados terapêuticos, não é descartada, sobretudo quando os efeitos são referidos singularmente, pelo próprio participante da prática. Entretanto, é importante salientar, mais uma vez, que não há um investimento específico de minha parte em criar estratégias para esse fim. O terapêutico, quando vislumbrado aqui, será considerado consequência de ações e propostas que visam provocar o corpo a outras explorações sensíveis, expressas em danças, pausas, gestos, palavras, olhares. É pelos caminhos do corpo que algumas necroses afetivas e singulares serão tocadas, sem objetivos terapêuticos pré-definidos.

Assumo também, na esteira do que nos diz Viana, a aposta de que práticas que não restringem aos sujeitos considerados “anormais” ofertas fundadas nas terapêuticas, se fazem como uma intervenção social emancipadora, que pode reverter olhares discriminatórios e mesmo valorativos, quanto ao lugar do fazer artístico e o lugar da anormalidade em nossa sociedade.

Se tratados se transformam em regras e descobertas em técnicas, se “nossos corpos são socialmente constituídos e

historicamente produzidos”(MARQUES, 2010, p. 08), e se a sociedade pode se revelar, tantas vezes, como uma prisão assustadora e sorrateira, devemos nos questionar sobre a importância da promoção de espaços de conscientização, de emancipação e de transformação – sobretudo no que diz respeito ao trabalho junto a pessoas socialmente discriminadas que levam em seus corpos marcas deixadas pela etiqueta da inferioridade. (VIANA, 2015, p. 37)

Interessa-me, portanto, ressaltar a dança como potência de todo e qualquer corpo. Estratégia de resistência. Não como oposição ou contraposição, mas por tornar possível um reinventar-se como possibilidade de vida e de arte. Engajando mais uma vez, o pensamento do fazer artístico como estratégia de ampliação de um campo de possíveis, força de coexistência, como nos diz Oneto:

Para além de sua maior ou menor técnica, o artista é um militante que vai quase na contramão da política institucional. Ele engaja ou milita por novos tipos de relação (ainda não pensados, e, portanto, “impossíveis”) com uma realidade maleável. Em suma, o artista luta menos para realizar uma mudança na sociedade do que para possibilitar que enxerguemos essa sociedade de outro modo, como podemos depreender do pensamento de Gilles Deleuze, a questão da criação em sentido forte não é nunca realizar um possível, mas tornar possível. (ONETO, in LINS, 2007 p. 199)

Ainda sobre esta aproximação quase indiscernível, entre as propostas artísticas e um viés clínico-político de ação no mundo, voltamos às contribuições da obra de Lygia Clark para abarcar outra perspectiva de borramento de limites entre esses campos.

Tomando como referência novamente o momento da trajetória da artista denominado “*Estruturação do Self*”, no qual a mesma passa a considerar “o

corpo e o envolvimento do outro como condição de realização da obra” (ROLNIK, 2002, p. 07), retomamos a ideia da necessidade de mobilizar outros sentidos no acontecimento-obra, recolocando-a como a própria relação que se estabelece entre artista e “público”, no caso dessa obra nomeados como “clientes” (Idem). Considerando aquilo que se passa entre os corpos como criação de condições para que algo aconteça, desconstrói-se aspectos formais da obra enquanto objeto, passando a considerar a ação sobre o corpo subjetivo como lugar onde a criação se opera.

No trabalho desta artista, tais ações consistiam em diversas estratégias de mobilização do corpo, mediadas pelos “objetos relacionais”, já citados nesta tese, com o intuito de entrar em uma zona sensível de deslocamento do plano subjetivo. Assim, “Favorecendo a exposição da subjetividade ao além do humano no homem: o autêntico bicho (o vivo)” (ROLNIK, 1993, p. 04), reconquistando condições para que a subjetividade suporte a contingência das formas, superando um “dentro absolutizado vivido como identidade”, desmascarando na existência individual e coletiva o escoamento dos processos de subjetivação.

Conforme Rolnik, o trabalho de Clark reitera à arte a capacidade de acolher o rompante do bicho, do não humano, como apelo à criação. Dando visibilidade à emergência de fluxos criadores de forças de vida que, num contexto onde as subjetividades se encontram reduzidas à esfera mercadológica, são tomados como desestabilizadores fora dos contornos artísticos, pela escassez de recursos sensíveis e a cronificação da ideia de subjetividade como individualidade fixa.

Quando a experiência dessa escassez se apresenta como limite desestabilizador, entramos no domínio do trabalho clínico, que, por sua vez, irá

operar através de outros recursos com os mesmos parâmetros de restauração subjetiva que a arte como compreendida aqui.

Fora da arte e do artista, cada grasnar do bicho, cada morte de uma figura do humano, tende a ser vivido como ameaça de aniquilamento total. Essa sensação é tão aterrorizadora que pode levar a reações patológicas. Quando isso acontece caímos no domínio totalmente outro: o da clínica. (ROLNIK, 1993, p.03)

Deste modo, a concepção de arte levantada pela artista se funda como híbrido, atuando no enfrentamento do trágico a partir de ação direta sobre a subjetividade do vivo. E neste híbrido encontramos aquilo que é, também, por outras vias, o enfrentamento da clínica enquanto possibilidade de lidar com sintomas, ou traumas, advindos da desestabilização completa do homem em seu lugar humano; na impossibilidade de gerir impulsos decorrentes dos contraditórios movimentos do estar vivo. Concepção que reafirma um laço entre os dois campos, lugares de embates éticos e políticos, em relações de reciprocidade de criação.

Vimos que a clínica nasce exatamente em um contexto sócio-cultural que cala o grasnar do bicho, enjaulando-o na arte, de tal modo que no resto da vida social, ele tenda a ser vivido como trauma. É curioso lembrar que Lygia deu o nome de “estado de arte” para aquilo que em nós escuta esse grasnar e Deleuze, o nome de “estado de clínica”, para aquilo que em nós o cala. O híbrido arte/clínica que se produz na obra de Lygia explicita a transversalidade existente entre essas duas práticas. Problematizar essa transversalidade pode mobilizar a potência crítica presente tanto na arte, quanto na clínica. Em primeiro lugar, esse híbrido torna visível uma dimensão clínica da arte: a revitalização do estado de arte, implica potencialmente uma superação do estado de clínica. E, reciprocamente, ganha visibilidade uma dimensão estética da clínica: a superação do

estado de clínica, implica potencialmente uma revitalização do estado de arte. (ROLNIK,1993, p. 06)

Ainda no sentido dessas aproximações, olhando pelo prisma mais direto das práticas corporais, as reflexões de Godard acerca dos trabalhos de Clark trazem outra compreensão, na qual o autor nomeia suas obras como dispositivos que exercem um trabalho artesanal de restauração subjetiva, lidando diretamente com padrões desencadeados por um certo empobrecimento de nossas capacidades perceptivas.

[...] frequentemente, a história da percepção vai fazer com que, pouco a pouco, eu não possa mais reinventar 05 objetos do mundo, minha projeção vá associá-los sempre da mesma maneira. Ou seja, *vejo* sempre a mesma coisa. Sempre através do filtro de minha história. Portanto, poderíamos dizer que há uma "neurose do olhar". Algo que diria respeito ao fato de que o meu olhar não é mais capaz de voltar a desempenhar uma subjetividade em sua relação com o mundo. (GODARD, 2006, p. 05)

Esse autor, situa o trabalho de Lygia como um híbrido a partir do momento em que reconhece que todo trabalho que toque em aspectos da percepção está necessariamente acessando aspectos psíquicos, posto que a constituição desses dois campos é indiscernível. De modo que, quando nos propomos a suscitar, através da experiência perceptiva, a ampliação de espaços no corpo, estamos, necessariamente, ampliando possibilidades de movimentos subjetivos. Criando condições para que outros modos de vivenciar o corpo transformem nossa história e nosso presente.

Também nesse sentido, na esfera dos fazeres da dança, Godard (2004, p. 03) coloca: "não posso mudar o meu gesto se não mudar a relação que mantenho com o meu corpo e com o espaço através da percepção". Assim,

ampliamos o olhar para a noção de um certo cultivo de outras lógicas de encontro com o corpo para ganhar outros poros, peles, ossos, olhares, escuta. Para que esses possam abrir o potencial para ação, dissolvendo a cisão subjetiva imposta por um cotidiano que reitera a estagnação dos processos subjetivos voltados à criação, por encontrar-se distanciado de forças de enfrentamento das frequências dos pulsos vitais (ROLNIK, 2014).

Ao desmontar, mesmo que em pequenas proporções, o corpo anestesiado do cotidiano para dar passagem à experiência de outros fluxos de sensações, afetos, desejos e percepções, mantendo algum nível de “não forma”, premissa do imprevisível dos encontros, investimos em uma “poética da construção do homem, a partir da abertura para outras possibilidades de ser”(QUILICI, 2015, p 120); como capacidade de uma arte que se afirma enquanto tal por assumir seu desafio ético e político de ação no mundo, pelo engajamento em processos de subjetivação.

Quando se inauguram outras qualidades para os encontros com aquilo que convencionalmente se chamou de loucura e aquilo que convencionalmente se chamou de dança, criam-se também outras temporalidades e materialidades de vida, cunhadas em um escavar espaços de vazio, um desocupar o piloto automático do corpo em nome da retomada de outros fluxos. Contingências, que atualizam presenças singulares, em relação.

No diálogo que se segue, José Pedro nos deixa ver algumas inquietações suscitadas a partir de um outro modo de perceber seu corpo, numa espécie de saber das miudezas que abre espaço para outro habitar-se:

“José Pedro: Isso também é uma aula de anatomia, igual você falou aquela parte de... esqueci o nome...”

Bruna: Metatarso

José Pedro: Aí você faz um trabalho também de percepção, da gente perceber certas partes do corpo. É como se você tivesse olhando assim uma parte do corpo mas só que é sua consciência que faz essa seleção. Você vai falando e ouve e já detecta imediatamente a parte do corpo. Você falava “região lombar” eu ... pelo menos eu consigo ver essa parte do corpo e frisar aquela parte lombar que eu ouvi, então além disso é uma aula de anatomia também. É aplicar né.

Bruna: É interessante que cada um tem uma apreensão do trabalho. Essa percepção da anatomia é um pouco mais fina, às vezes demoramos pra chegar nela. Porque tem muita camada até a gente chegar no osso, muita camada de tensão, muita camada de pensamento... então a ideia é ir chegando nessa anatomia do corpo sentido.

José Pedro: Eu gosto que parece que desenvolve uma percepção assim que a gente não costuma ter no dia-dia, principalmente no movimento, nos movimentos que não são comuns assim, por exemplo, andar de lado, andar pra trás e sincronizar a forma de observar o ambiente a sua volta assim. Que vai mudando conforme você muda o foco; isso influencia o movimento que você tá fazendo, você vira de lado, de costas, de frente. Hoje eu aprendi também o plano, o plano médio, plano baixo e isso daí aumenta mais ainda o leque de atividades de criação que você pode encontrar, essa rotina assim de andar sempre da mesma forma, com a mesma postura. Você acaba trabalhando também a parte do corpo que também não é comum às vezes de trabalhar.

Bruna: Interessante isso que você está falando sobre a atenção. Vocês podem tentar observar, agora na volta do CAPS para a casa, se dá pra levar essa atenção para esses outros espaços ou se a gente desenvolve aqui e fica aqui. Quer dizer, tentar observar isso no dia-dia, no cotidiano. Se essa outra atenção pode ser levada para o cotidiano”. (Trechos de diálogo, transcrição de áudio, Diário de Vivências, 14/10/2016)

A aquisição de uma outra consciência está também atrelada a novas materialidades, como contornos ou pontes (OURY, 2010), que permitem outras possibilidades de trocas, que são, por sua vez, partes das marcas que alteram a cartografia maleável do presente.

Consciência essa que não será pensada aqui como síntese, análise, interpretação, mas como um tatear que toca conteúdos presentes no corpo incorporando-os aos seus repertórios de ação, como prolongamentos de movimentos internos e externos. Como descobertas de outros universos ativos, outras superfícies-peles-contornos que estabelecem trocas e relações.

O trabalho corporal requer algumas condições ou meios básicos para fazer com que a consciência seja o elemento atuante. Primeiramente, não se racionaliza nem se interpreta. Trata-se de uma atividade corporal cuja principal modalidade é o sentido, independentemente do que esteja sendo expresso ou acontecendo: sentido de mal-estar, de prazer, sentido tátil, sentido de amplitude, de sonolência, de devaneio etc. Apesar de equivaler a um “senso interior”, a consciência existe em relação com o meio, com o “objeto” e não com relação consigo mesma, ou seja, é preciso essa troca de estado de si perante o momento real do “aqui (tempo) e agora (espaço)”.(TEIXEIRA, 1998, p.75-76)

Atuar nessa margem, seja no contexto da Saúde Mental, seja em contextos convencionais da dança ou das artes da cena, implica princípios de processos que aceitam o transitório para colocar-se em estado de (re)criar ação, concebendo cada gesto por vir como um espaço de vida que se inaugura. Assumindo que a cada novo passo um mundo se desloca, sem certezas, na impermanência daquilo que é o estar vivo. “É dessa familiaridade paradoxal com o informe e com a impermanência, vivida no próprio corpo e nas relações, que poderá surgir uma nova qualidade de ação e presença” (QUILICI, 2015, p.122).

Se, nessa prática, outros povoamentos se iniciam por ações simples - como percepção do fluxo da respiração, o toque no próprio corpo reconhecendo a ossatura, a entrega do peso, a percepção das temperaturas, o reconhecimento das articulações, o reconhecimento das tensões e das necessidades do corpo

de cada dia - estas devem ser pensadas como entradas ou convites às entradas que permitam alcançar outras possibilidades de se relacionar consigo e com outros corpos.

A narrativa de Ana nos conta algumas gradações desses reposicionamentos:

“Eu percebi que minha perna estava adormecida pro uso, só uma, não tinha peso nem vida e quando a gente fez o peso pro chão eu descobri isso, e na caminhada eu percebi que tenho que ser perseverante pra por força no pé e ganhar impulso pra ir adiante”. (Ana, Diário de Vivências, 15/12/2016)

De acordo com Miller, o corpo em estado exploratório coloca vivências internas em relação constante com o entorno, ganhando consciência do movimento ao mesmo tempo em que assume as transformações de si mesmo, emergindo um plano de criação em sensações e reverberações variadas que são incorporadas “revelando que o corpo é vestido de seus vestígios” (MILLER, 2012, p. 118).

Nessa via, voltamos àquilo que Godard (1995) nomeia como esvaziamento do espaço da ação para deixar surgirem outras qualidades de relações perceptivas e ativas. Há que se esvaziar o sentido do gesto para atingir um estado de vazio que abre um novo potencial, como tatear um espaço de suspensão que desconstrói os registros conhecidos de como e com o quê criar.

Mas se também é do corpo “louco” que falamos, de suas desconstruções de padrões, temos que olhar para outros tipos de esquemas construídos, posto que, como dito anteriormente, tratam-se de corpos que são cotidianamente apaziguados por intervenções medicamentosas e vivem às margens do acesso

a diversos lugares de convívio, tendo, muitas vezes, suas vivências corporais empobrecidas, seja pelo uso contínuo de medicamentos por longos períodos e/ou pelo próprio estado psíquico.

Corpos que vivem em contextos socialmente produzidos, no qual a naturalização de um certo padrão de uso de medicamentos e seus efeitos colaterais é comum, de modo que o entorpecimento diário, o excesso de sono, o excesso de apetite, a impotência sexual, os movimentos involuntários, entre tantos outros efeitos desagradáveis, passam a fazer parte do campo das loucuras, como sintomas secundários.

Tais questões tão delicadas não passam despercebidas no trato com esses sujeitos, sobretudo quando nos propomos a cuidar de seus corpos. Elas permeiam a investigação desta pesquisa e estabelecem critérios de prudência, em que falar da desconstrução de padrões corporais e de movimentos exige um certo limite, no qual está implícito o duplo trabalho de desconstruir hábitos e criar outras bordas que deem condições de cada um cuidar-se a seu modo.

Prudência que se apresenta também quando assumo outra relação de troca, na qual se desvela em meu corpo, novos contornos para enfrentar os diferentes espaços de criação e de vida. Como nos diz Viana,

Partilhando o ato de dançar, refletindo sobre a dimensão ética e estética de sua prática, o artista abre todo um espaço de emergência, contaminando-se, transformando-se. Ao democratizar seu espaço e se permitir aprender como essas pessoas tão discriminadas, desprezadas e rejeitadas, ele está refletindo sobre seus próprios limites, tanto quanto sobre seus conceitos de dança e de normalidade. (VIANA, 2015, p. 15)

Resistências, precariedades e outras paisagens



Tudo o que ele sabia sobre si mesmo é que seu tamanho sempre mudava. (DE KOONING, 1984, apud, UNO, 2012, p. 62)

Ela entra em crise, inapropriada outra vez. Transita de casa em casa, primeiro exercício de habitação temporária para tempos de mudança. Altera a palavra dia sem pena, atravessa a rua lentamente para não levantar mais poeira, o ar seco resseca as narinas. A cadeira desse corpo não é dela, desconfortável há meses, sem descanso. Se perguntava o que é doença mental, não gosta do termo, confessa que só aceita essa ideia olhando pela via do sofrimento. Chorou na Itália com as cartas de Artaud, sofreu a ponto de desejar que ele nunca tivesse nascido. O que morreu nela para nascer essa outra foi rápido. Ela vive de pequenas mortes. Adoecer pode ser sinal de saúde, ouviu na última consulta. Tem 4 corações espalhados pelo corpo, um no braço, outro nas costas, outro na costela, o último ela não se lembra. Expor-se é algo duro e necessário, é aí que sofre? Foi na pele que se entristeceu na despedida de Paris. Chorou o fim dele, dela e das tardes de feliz solidão. Pertence à raça dos bichos calados, seus gritos saem por rompantes. Grunhidos soprados do fígado, vento nos rins. Às vezes, o fogo do estômago incendeiava todo o ventre. Carne, osso, sangue em letras miúdas no pulso. Em águas intensas, às vezes, respinga. Se pergunta se encontrará um fim, bêbada de ideias inconclusas. Respira o triz de suas horas numa estranheza inominável. Ela muda de nome. Sua presença agora é tormenta.

Não sou uma terapeuta, sou simplesmente uma artista que gosta de encontrar uma saída social imaginativa. Para mim a arte é isto: levar as coisas propostas ou impostas ao âmago de um processo criativo. (HAIPRIN, apud LOUPPE, 2006, p. 33)

Ainda nessa trilha, parece importante abordar certo aspecto de alguns processos artísticos que acessam estados de coisas que escapam à ordem do entendimento, adquirindo um caráter de catarse ou de uma espécie de “cura”. Isso que, por vezes, tem sido nomeado como terapêutico, mesmo não estando referendado pela prática de um terapeuta, mas, sim, pela prática de um artista, e que pode ser lido, nos termos da discussão levantada anteriormente, como dispositivo que opera ressignificações sensíveis e engendra outras possibilidades de partilha do comum.

Pode-se dizer que certas práticas, artísticas ou não, podem ser vistas como estratégias de produção de comum, de enlances coletivos, de atualizações de forças que se fazem no entre, como lugares de potência para a “reinvenção das coordenadas de enunciação da vida” (PELBART, 2013, p. 129). Isso dá legitimidade à existência sem o julgamento dos sistemas representativos, numa política das coisas ínfimas que acolhem singularidades, atualizam urgências, reformulam espaços requalificando o nós como conexão vital.

O espaço do nós no espaço do “pré”, ou seja, do que precede as formas de “cristalização de sistemas representativos (OURY, 1989, p. 58) – tornamos possível a criação de um espaço comum, um espaço do nós, no qual cada singularidade tem o seu lugar, sua legitimidade de existência, sua importância vital. (VIANA, 2015, p. 54)

Trata-se, então, de conceber o comum como premissa que contempla a

multiplicidade e a singularidade, sem unidade prévia, sem forma ideal, mas como um “reservatório de singularidades em variação contínua, uma matéria a-orgânica, um corpo-sem-órgãos, um ilimitado (*apeiron*) apto às individualizações mais diversas” (PELBART, 2003, p. 30). Deste modo, quando nos posicionamos numa prática, numa ação, ou numa relação, com a perspectiva de estabelecer trocas sensíveis em conexões múltiplas e heterogêneas, falamos também, em composições e recomposições que atualizam as condições de comum, já presentes como virtualidade em cada corpo singular.

E, por essa via, podemos, ainda, recolocar a questão da resistência como potência de criação que torna possível outros estados de composição, construindo novos critérios de assimilação das heterogeneidades que nos constituem num plano comum, reificando a diferença e a multiplicidade como condição da vida. Sentido este que, mais uma vez, nos aproxima da ética clínica; aproximação que não busca fundir a ação da arte e da clínica, mas atualiza algumas vertentes que ampliam a função social de ambos os campos. Como nos sugere Lima, a partir de uma perspectiva da prática clínica como processo que acolhe o inacabado, a precariedade, a anomalia enquanto potencialidades.

Nesse sentido, anomalia, precariedade e inacabamento encarnam forças de resistência à modelização dos funcionamentos e dos corpos e se aproximam instigadoramente da arte, seja do produto artístico, seja do processo de criação. A clínica, nesta nova configuração, é aquela que se faz no território. Ela não está voltada para a remissão dos sintomas, mas para a promoção de processos de vida e de criação, e poderá, portanto, comportar uma outra saúde. Não uma saúde de ferro dominante, mas uma irresistível saúde frágil, como diria Deleuze (1997), marcada por um inacabamento essencial que, por isso mesmo, pode se abrir para o mundo; “uma saúde tal, que não somente se tem, mas que constantemente se conquista ainda, e se tem de conquistar, porque se abre mão dela outra

vez, e se tem de abrir mão! (NIETSCHE, apud VIEIRA, 2000, p.15).(LIMA, 2006, p. 327)

Quando falamos em uma clínica que se faz como resistência por acolher modos diversos de lidar com a precariedade dos processos vitais, ou mesmo por engendrar novas configurações ao que seria uma “boa saúde”, por quais vias os processos que se fazem híbridos, entre arte e saúde, se engajam na produção de outras concepções de saúde (ou de outras saúdes)?

Ginot (2010) traz uma importante discussão no campo das práticas somáticas concebendo-as como “somato-políticas” e processos de “desassujeitamento” dos corpos. A autora aborda esse tema, sobretudo, quando desenvolve tais práticas com públicos em situação de precariedade social e de saúde, com doenças socialmente marginalizadas, que incidem diretamente sobre a corporeidade e a vida social desses sujeitos.⁶⁶

Para Ginot (2011), a doença constitui um modo de construção discursiva e subjetiva, forjada a partir do saber médico, que historicamente tem o poder de interpretar, predizer e avaliar o corpo, suas ações e a própria capacidade de vida dos sujeitos, especialmente, quando se tratam de doenças consideradas crônicas. De maneira que a experiência do adoecimento acaba por constituir uma espécie de “autoridade” sobre o gesto, inscrevendo marcas profundas na imagem corporal e nos modos de relação social, acometendo diretamente as atitudes corporais; mesmo quando o processo de adoecimento não está diretamente à ligado estrutura física, à postura ou à incapacidade de mobilidade.

⁶⁶ Isabele Ginot, desenvolve junto a um grupo de pesquisadores vinculados à Université Paris 8 e à AIME - Association d'Individus en mouvements engagés, trabalhos e pesquisas práticas direcionadas a portadores de HIV (ditos soropositivos), frequentadores de serviços de atenção e apoio a este público; que no contexto da França, são também considerados pessoas em situação de fragilidade social e de saúde; sobretudo por se tratarem muitas vezes de imigrantes, homossexuais, pessoas marginalizadas de diversos modos. Tais pesquisas práticas são referendadas pelo método Feldenkrais de educação somática.

Conforme a autora, é nesse sentido que prática da educação somática pode atuar como um dispositivo para empoderar e criar outros horizontes para a experiência do adoecimento. Conferindo às práticas corporais não terapêuticas, como o caso da dança abordada aqui, possibilidades de um trabalho de escuta sensível, em que se constitui um processo de reconexão ao sentir em experiências estéticas, as quais ampliam a relação entre arte e vida, saúde e doença.

Se, seguindo Foucault, é através do controle sobre os corpos que as sociedades exercem a “captura” sobre os sujeitos, as práticas somáticas – como práticas de aprendizagem e de invenção de si – podem se constituir como ferramentas de resistência? (GINOT, 2014, p. 17). (Tradução minha)⁶⁷

Explorando tal questão, somos convidados a olhar para as doenças crônicas como um elemento, entre outros, que afeta a gestualidade e a organização postural, o que leva a questionamentos quanto ao “lugar do corpo” ou, sobretudo, a ausência do corpo e do gesto nos contextos do acompanhamento médico-social; posto que as leituras corporais nesses contextos são realizadas, na maioria dos casos, como análise dos sintomas relacionados a um diagnóstico específico. Com isso, os estados corporais aparecem como resultado do controle social que é exercido sobre o sujeito e como causa de impedimentos, como justificativa à impossibilidade de cumprir objetivos fixados pela sociedade; sejam eles “produtivos”, como a integração social e o trabalho, ou o cumprimento de regras sociais.

⁶⁷ “Si, en suivant Foucault, c’est par une emprise sur le corps que les sociétés font “prise” sur les sujets, les pratiques somatiques – comme pratiques d’apprentissages et d’invention de soi – pourraient-elles se constituer en outils de résistance?”

Descobrimos a que ponto as análises de Foucault sobre o biopoder se encarnam precisamente na gestão dos corpos dos usuários de instituições médico-sociais, que fabricam a fragmentação do vivido atribuído a diversos territórios: aquele da doença, controlado pela injunção de produtividade; aquele da identidade, controlado pelas categorizações sociais (imigrante, homem, mulher, homossexual...) e a injunção da “integração”... Sobretudo, descobrimos a fineza de análise e de interpretação da experiência corporal por aqueles ditos sem voz, e a potência de invenção e de apropriação dos potenciais do gesto oferecidos por nossa técnica, para apontar desejos e intenções que não havíamos imaginado. (GINOT, 2014, p. 21). (Tradução minha)⁶⁸

Ainda conforme a autora, a prática somática nesses contextos pode ser pensada como prática impura ou mista, onde circulam gestos, toques, textos, palavras, através de espaços heterogêneos que partilham sentires e conceitos sem distinções hierárquicas, friccionando diálogos entre múltiplas especialidades, experimentando os contatos inesperados entre diferentes modalidades de saberes descontextualizadas.

É com esta perspectiva que se concebe um uso político das somáticas, forjado como um saber prático que inclui os saberes do corpo de usuários e, quando inseridos no seio de uma instituição de saúde, “abrem de forma radical um espaço tempo de exceção onde se fabrica um “comum”, também frágil e provisório, seja ele de gestos, de afetos ou de palavras”(GINOT, 2014, p. 25)⁶⁹. Compreensão que não exclui um horizonte estético, mas atualiza seus sentidos.

⁶⁸ “Nous avons découvert à quel point les analyses de Foucault sur le biopouvoir s’incarnent précisément dans la “gestion” des corps des usager. ères.s par l’institution médico-sociale, qui fabrique la fragmentation du vécu assigné à divers territoires: celui de la maladie, contrôle par la logique médicale; celui de l’action (et de l’activité), contrôle par l’injonction de productivité; celui de l’identité, contrôle par les catégorisations sociales (migrant.e, home, femme, homossexuel.le) et l’injonction de “l’intégration “... surtout, nous avons découvert la finesse d’analyse et d’interprétation de l’expérience corporelle par ceux. celles que l’on dit sans voix, et la puissance d’invention et d’appropriation des “potentiels de gestes” offerts par nos techniques, pour server des désirs et intentions que nous n’avions pas imaginés.”

⁶⁹ “(...) ouvrent de façon radicale un espace-temps d’exception où se fabrique un “commun”, aussi fragile et provisoire soit-il, de gestes, affectés et de paroles.”

Ainda nessa via, Ginot assume uma proposta somática endereçada às pessoas ditas “sujeitos à precariedade”, ou “sujeitos da precariedade”, - assujeitados a ela e a um conjunto de dispositivos sociais encarregados de lhe contrapor -, como possibilidade de cuidar do imaginário do gesto, garantindo sua potência de re-subjetivação, presente em cada sujeito como contingente imprevisível de re-existência. Ou seja, “o não determinável é aqui precisamente isso que está fora de representação, fora determinação identitária, mas no horizonte sempre reconstituído de suas relações de alteridade” (GINOT, 2014, p. 25) (tradução minha)⁷⁰.

Conforme Salvatierra⁷¹ (in GINOT, 2014, p. 118), parte significativa desse processo de re-subjetivação se dá a partir da elaboração coletiva, também no caso dos trabalhos dessa autora, realizada a partir das conversas após cada prática. Segundo a mesma, tais momentos permitem tecer palavras encarnadas que criam possibilidades de “articulações discursivas, sustentadas por potentes processualidades afetivas, que recompõem os saberes de si e elaboram novas organizações do sentir a potenciais desassujeitamentos”⁷². Tais conteúdos são considerados “enunciações de si”, ancorados em dinâmicas de uma territorialidade inter e trans-subjetiva, que abrem devires capazes de servir de vetores a outros horizontes do desejo e das ações dos participantes. A autora nomeia os compostos dessas dinâmicas subjetivas como “afetos somáticos” (GINOT, 2014, p. 119) e salienta os processos perceptivos e afetivos que atravessam os participantes, como produções inter-relacionais, reiterando uma

⁷⁰ “Le non-déterminable est ici précisément ce qui se tient hors représentation, hors détermination identitaire, mas dans l’horizon toujours reconstitué de ses relations d’altérité.”

⁷¹ Essa autora também faz parte do grupo de pesquisadores vinculados à Université Paris 8 e à AIME, realizando suas pesquisas nestes mesmos contextos médico-sociais destinados aos cuidados de pessoas portadoras de HIV.

⁷² “(...) articulations discursives inédites, soutenus par de puissantes processualités affectives, recomposent de savoirs sur soi et élaborent de nouvelles organisations du sentir aux potentiels dés-assujettissants » .. (Tradução minha)

premissa ético-estética das práticas somáticas como práticas da relação.

Prática fundada num exercício do comum. Híbrido que mobiliza o corpo a partir da reconexão com o sentir. Cuidado do gesto, da percepção, da enunciação de si que se resvala também em um cuidar de si, dar atenção a si, acompanhar-se. Experiência de trocas que desanestesiaram o corpo e os sentidos, deixando-os suscetíveis aos acontecimentos.

Anestesia e apatia não são sinônimos de entrega, de receptividade, de aceitação, de submissão à experiência. Seja nas proposições de Clark ou nas práticas somático-dançantes, quando alguém se expõe a ser estimulado por um objeto, ou ao contato em movimento com um parceiro, à percepção das sensações, o que está em foco é a estesia relativa aos sentidos (sentir) e a patia, da origem grega pathos, que quer dizer paixão, que se refere a tudo o que pode ser vivenciado como algo novo, ao padecer frente a um acontecimento, algo relativo à mobilidade e à imperfeição. (COSTAS, 2011, p. 05)

Elisa, Ana e Flávio falam a seguir de outras possibilidades de saúde. Pistas de alguns lugares visitados nos encontros com outras contingências do sentir. Talvez indícios de expressividades que se esboçam. Qualidades perceptivas que abrem espaços de articulação nos ossos e no desejo, desterritorializando algumas camadas da corporeidade instituída do “louco” na conexão com outras territorialidades possíveis. Novos lugares de fala, nos quais cada palavra também move microuniversos internos e externos, seja no plano das crenças institucionais do que pode e não pode o corpo dos usuários, seja nas maneiras singulares de empoderamento do saber de si, ancoradas no sentir-se.

“É uma coisa de estímulo de não ter desgaste nas coisas do dia-dia mas a gente

fica só pensando e não tem esse estímulo de ir se aceitando e melhorando a expressão de ter saúde”. (Elisa, Diário de Vivências, 06/10/2016)

“...tem que manter a saúde, fazendo tudo os exercício, e como eu ia fazendo eu ia percebendo que tudo que eu ponho de qualidade na minha vida eu conseguia expressar de volta para o ambiente. É uma coisa como se fosse uma reação de relaxar e entrar em movimento pra atenção mesmo né, assim, coisa bem da cabeça mesmo(...)

Mas é, fora do que eu sinto assim, eu fico assim gostando de mim, me apreciando, tendo aquela autoestima pra na harmonia eu conseguir expressar bem né. Porque a expressão do corpo é importante, aí a gente sabe usar ele melhor”. (Ana, transcrição de áudio, Diário de Vivências, 26/03/2017)

“Muito bom para o espírito e para o corpo, pode dizer que estou menino no corpo e nas expressões corporais”. (Flávio, Diário de Vivências, 09/06/2016)

“Onde fica o apoio do meu olho todo dia é no chão porque é costume a gente só se olhar do espelho e não de outro jeito, daí quando eu tiro do chão eu cresço a minha mente pra outras coisas e vejo os outros e eu”. (Ana, Diário de Vivências, 16/04/2016)

muito peso pra andar eu não
 perco e poro sem força.
 → Da dor é dura de aceitar den-
 tro do corpo, e a cabeça fica na
 situação na mente, fazendo vo-
 ler o remédio até resolver-se.
 → É certo que o trator médico no
 grupo, é bem feito e com poder de
 fazer agir, pois, praticando eles q
 pacientes, ficando de presença, e
 reanimando o corpo/mente.
 → Eu ainda q dificuldade é que
 fazer q os pés, que são torçõ em de
 bridade na pele, e gosto de reagir.
 E então os umos o controle de mim.

Ainda na esteira desses territórios provisórios, cabe mais uma vez
 enfatizar a força dos enunciados como construções coletivas, ou
 “agenciamentos coletivos” (SALVATIERRA, in GINOT, 2014, p. 156),
 afloramento de um comum que fortalece os trajetos singulares, permitindo que
 tais enunciados tomem consistência de transformação, como rupturas criativas
 por vir. É também a partir de uma exposição que a vontade de potência afirma-
 se como possibilidade de arte, como resistência e criação. Como nos diz Oneto:

A vontade de potência, que é também vontade de resistir e se manifesta como vontade de arte, é muito mais da ordem de uma *exposição* (um colocar-se para fora de si mesmo) e da *composição* (entrar em contato com o que nos circunda) do que da oposição. (ONETO apud LINS, 2007, p. 202)

Como resistência também podemos conceber os processos aqui dispostos, num plano das micropolíticas que fissuram um estado de coisas e reiteram o corpo como espaço de criação de si, seja mediante o adoecimento, seja mediante a um fazer artístico.

Nas dobras deste trabalho, outras insujeições colocam-se na possibilidade de habitar essa zona de contágios. Na qual relações artística-clínica-pedagógica estão imbricadas, e tanto a prática quanto a escrita, tocam em estados de criação de vida, ou da vida. No embate entre dançar com a loucura e dançar a loucura, é a vida que se coloca em cena e cria matérias expressivas. Cria territórios nômades, passagens, expondo, para além dos limites de uma prática, vontades de outros mundos.

Não consigo parar de pensar que é esta vida em cena, “vida por um triz”, que faz uma das peculiaridades desse trabalho, e que dá às vezes a impressão, para alguns espectadores, de que são mortos-vivos, e que a vida verdadeira está do lado de lá do palco. Num contexto marcado pelo controle da vida (biopoder), as modalidades de resistência vital proliferam de maneiras as mais inusitadas. Uma delas consiste em pôr literalmente a vida em cena, não a vida nua e bruta, como diz Agambem, reduzida pelo poder ao estado de sobrevida, em meio ao nihilismo terminal que presenciamos a cada dia, a vida besta, a vida bovina, o ciberzumbi, o homo otarius que cruzamos a cada esquina e que nós mesmos somos diariamente, mas a vida em estado de variação, modos “menores” de viver que habitam nossos modos maiores e que no palco ou fora dele ganham às vezes, visibilidade cênica ou performática, mesmo quando se está à beira da morte ou do colapso, da gagueira ou do grunhido, do delírio coletivo, da experiência limite. (PELBART, 2013, p.128)

Considerações efêmeras entre indícios e aberturas



No começo se passa qualquer coisa de catastrófico no corpo, no mundo, em meu campo, tornando-se quase invisível, imperceptível, já que tudo é extremamente vivo, presente, flutuante.

E depois tudo desmorona. Tudo se move, se dispersa, se precipita.

Eu não quero mais pensar a não ser por meu corpo.

Há uma “carne infinita monstruosa”. Eu preciso decupar esta extensão da carne infinita e monstruosa de acordo com o tamanho de minha boca, de minha visão. Mas eu recuso sobretudo a tentação, essa de querer realizar uma forma.

Sim é preciso dar a este informe, do *informel*, a esta monstruosidade, ao menos um contorno, mas não uma forma, jamais uma forma.

O mundo me parece extremamente e excessivamente vivo. Mas o que é pior, eu também sou tão vivo quanto isso tudo [...] (LISPECTOR, apud, UNO, 2012, p .55)

Olha o sol pela janela, busca um horizonte. A noite acariciava a pequena adaga preta incrustada na mão direita. A mente inquieta, é hoje outra vez. Vê bandeiras espelhadas pela cidade, amarelas de hipocrisia. Um caranguejo grudado no pé. Escorpiões em seus pesadelos. Um Temer que parece não ter fim. O que ela está fazendo agora? O relógio não para, ninguém responde às cartas do presidente preso. Ela nasceu e cresceu em um golpe. Será defendida no dia 21 de agosto de 2018, lançada ao vento. Outros terão desaparecido na próxima semana. Sitiados, acendem velas aos santos juninos, o corpo em sacrifícios silenciosos. Gostaria de apreender as dez instruções para descolonizar o inconsciente, sabe que na fragilidade ela encontra o nascimento de um porvir. Desimpedimento é encontrar palavras que traduzam seus sufocos. Elas resistem invisíveis. As forças são vastidões. Há anos investiga coisas que crescem em incômodos no tempo das larvas. Se pergunta quem vai ler, não terá segredos nem conclusões a oferecer. Precipita um desfecho, muitos ciclos que se fecham ao mesmo tempo. Xangô e Iansã juntos. Justiça na décima terceira casa. O agora é exceção. Ela é uma sobrevivente também, vem daí suas estranhas cumplicidades. Trabalha no escuro das horas, sem prazo estipulado para ser. LIVRE maculado atrás da perna esquerda. Considerações inacabadas são o que lhe cabe. Um nó na garganta. Está tonta de palavras, seus verbos ficam mudos na tentativa de escutar a melancolia que atinge seu ventre antes de parir. Ela insiste em começar.

Este é um desfecho provisório. Um desvio a outras entradas.

Tentativa de dar um contorno temporário às aberturas e aos vazios esboçados. Um regresso ao que foi o rompante que sustentou esses encontros, gerando movimentos e danças recém-nascidos, e que resvalam aos olhos tanto quanto expõem o corpo. Estas que foram vislumbradas aqui como tênues formas em formação, como fragilidades que provocam vontades e abrem iminências, ou espaços vulneráveis, de onde o corpo retira sua potência por ser arroubo ainda sem molde. Estados intensivos e fora dos discursos dominantes.

Danças de distintas velocidades, internas e externas, que foram cultivadas como resgates do corpo em sua capacidade de afetar e ser afetado, descomprometidas com resultados, apreendidas como gatilhos de novos ritmos subjetivos, em constante recomposição. Ou ainda, foram brechas inauguradas, por onde o invisível de algo se manifesta no sensível e, portanto, imagens podem desabrochar produzindo movimento no pensamento (BORGES, 2013, p. 08).

Pelas veredas das materialidades encontradas, me vejo de volta à sentença que sustenta este fazer impregnado de reviravoltas, recortes, folias e fracassos: a “vontade de dançar junto”. Disposição que se estendeu no cruzamento entre os vários modos de viver essa investigação. Nos suores desprendidos em contextos distintos, do CAPS aos espaços cênicos, nos quais meu corpo esteve implicado buscando recursos para lidar com sem nomes em erupção, em mim e naqueles que acompanhei.

Reconheço nessas trilhas alguns vácuos, certas ausências, além da constante necessidade de um estado de espreita das coisas que brotam mudas, entre as frestas do que, às vezes, parece dado como realidade, na esteira das pequenezas que produzem o viver. Constato também, a exigência de ampliação de uma escuta relacionada à esfera das micropercepções, algo já identificado

em meus outros espaços de trabalho nos contextos da loucura, e que fica como rastro forte das relações aqui estabelecidas. Resta-me, mais uma vez, a certeza de que estar com pessoas que habitam essas outras frequências do existir, nomeadas como loucas, implica a conexão com outras antenas perceptivas, antenas intuitivas, capazes de acessar as coisas silenciosas que falam em nós. Sendo este o maior dos desafios e o maior dos presentes deste percurso.

Retomo, também, a perspectiva de uma cumplicidade que se cria como condição para este exercício microperceptivo, abrindo ensejo de uma entrega recíproca ao que somos e ao que podemos em cada relação, em uma criação de pontes e passarelas (OURY, 2002) para conectar desertos e povos, para nos percebermos como distâncias (DELEUZE e GUATTARI, 1997), para suscitar qualidades de encontros consigo e com o outro, sustentados pelas coisas sutis. Olho, portanto, para este trajeto e seus fragmentos de vida expressos, como microrevoluções instauradas pelos movimentos irrisórios, em uma poética das coisas mínimas na qual tocar o corpo é acontecimento que cria sentidos e, portanto, produz vida.

E, nessa empreitada, em que forço o pensamento a criar um arremate possível para as tantas vertentes de vidas impressas, posso dizer que as saídas encontradas ainda latejam e se recriam a cada vez que me debruço sobre suas linhas. Há germinações de sentidos em curso. Sombras e novas imagens a cada olhar que pouso sobre essas outras realidades recém-eclodidas.

“Gostei e também senti um tanto de fraqueza e fiquei com dor demais, que reagi em dor um tempo pra passar logo e continuei com a atuação de fazer.

Parece que eu tenho realmente precisão dos remédios para me controlar mas é certo que esse problema da mente é de fato em possível ato de relacionar, em

caso do quadro médico em saber ajudar, com o apoio de ser um meio de assumir atividades e até aceitar o grupo com realismo, pra que faça a atenção de voltar-se na ocupação do espaço e considerar o grupo a defesa reanimar em si mesmo”. (Diário de Ana, 12/08/2016)

Os movimentos aqui vislumbrados ressoam como gestos inacabados por serem portadores de aberturas de porvires. Dispositivos para outros modos de ser e estar, cunhados na vontade de um “exercício experimental de liberdade”, que torna possível a criação de “fragmentos de existência” (ROLNIK, 2006, p. 20).

“Você pegou num ponto que eu já tenho refletido bastante, a respeito da cultura que as artes elas têm a capacidade de mexer com a imaginação das pessoas, e pra esquizofrenia isso daí não é uma boa, porque pode idealizar demais com a mente. Por exemplo no filme “O solista” né, ele idealizou demais tanto a ideia de querer tocar igual ao Bethoveen, que no final das contas ele pirou, entendeu? Já o filme “Uma mente brilhante” foi diferente, ele tentou pegar um monte de informação e queria ler tudo, não tinha ideia de informação. Aí porque que eu tô falando isso, porque eu percebi que a esquizofrenia mexe muito com a imaginação então você tem que trocar as ideias que são incomuns por ideias de cunho acadêmico, assim mais científicas. Tem que aprender a raciocinar com esse tipo de conhecimento, porque se você deixar a imaginação florescer demais, você acaba sendo iludido pelo surto psicótico ou alguma coisa assim. Aí eu acho que a cultura e as artes têm essa capacidade, mas tem que ter consciência que ela tem essa capacidade pra não ser manipulado, sem ideologia nenhuma, entendeu?

Eu me senti bem, mexi o corpo, eu fico aqui fico meio sedado, fico meio paralisado assim um tempo, aí esse grupo aqui ajuda a se libertar um pouco dessa... desse travamento, dessa impregnação. Ajuda a liberar mais, uma válvula de escape né, porque aí é só um robô, só medicamento e parado no tempo.

Porque isso aí que você falou que tá fazendo uma tese, aí como que o CAPS pode ajudar através da dança né, através da arte”. (José Pedro, transcrição de áudio, Diário de Vivências, 19/05/2017)

No arranjo das linhas suscitadas nesta cartografia, inquietações laceram o entendimento me levando a reconhecer outras ocupações do dançar, de modo que as vias encontradas nas provocações com a técnica Klauss Vianna, na escrita, no acompanhar de processos subjetivos, se articularam como planos de composição, portadores de devires desconhecidos e imperceptíveis. Devir que “não é imitar, nem simular, é lançar-se entre você e o que você será” (UNO, 2012, p. 51), no espaço daquilo que está para além de uma prática corporal, o que desloca o corpo a estados sensíveis.

Borges (2013, p. 11) nos fala da dança como modos de subjetivar-se oblíquos, flutuantes, híbridos, que criam territórios em que se “torna possível resistir às políticas homogeneizantes, sendo asilo aos desviantes, aos que não encontram acolhida. Modos de resistência que viabilizam devires”. Como força agenciadora de novos modos, articulados ao mesmo tempo como desestabilização de territórios conhecidos e dilatação de um campo expressivo, que abrem espaços para que outras ações possam emergir. Tratando-se de “liberar os movimentos corporais de suas amarras, entender o corpo em comunhão com o coletivo, expandir-se na sua expressão mais singular, buscar

espaço para expressar-se como existente” (Idem p. 06), em experimentações poéticas do corpo, implicadas como política de reconfiguração da realidade.

É por esta via que reitero as danças vividas neste feito como um fazer político, como uma ética que se estende à vida cotidiana à medida em que amplia as disponibilidades de relação criando condições de composição e desfazendo, em algumas proporções, certas relações de dominação entre os corpos.

Posso afirmar ainda que nesta experiência vivida como corpo coletivo, tais possibilidades composicionais tomam lugar de continência perante a aparente dissolução das capacidades relacionais não mediadas pelas formas dadas, pelas sujeições físicas e psíquicas, pela subordinação a contextos sociais determinados por padrões de funcionamento, seja no campo artístico ou nas práticas de Saúde. Continência que se dá, sobretudo, por viabilizar condições de elaboração de uma experiência de si.

... e fazer acontecer de tomar remédios em poder de reações, ter de meio de me controlar.

→ O grupo me faz falta quando é pra movimentar o corpo, em estados de demência, e então conversar e confirmar que os gestos são de ajuda e como participar é bom e faz bem na demência, e os sim resolver ter calma e sorrir, que é motivo de ser paciente.

Neste sentido, não me ocupei de analisar as qualidades do que foi “dançado”, posto que tais análises só poderiam ser pautadas pelos parâmetros pessoais e singulares de cada dançarino em questão, buscando situar tais danças como tentativas de experimentar o corpo como espaço onde circulam intensidades ainda não nomeadas (QUILICI, 2004).

Sendo assim, a opção por deixar as narrativas falarem por si próprias em certos momentos, se deu como necessidade de ouvir suas vozes mais que a minha, tornando-me cúmplice de suas peculiares reflexões. Com as materialidades delas tornou-se possível sustentar uma concepção do corpo como campo de possibilidades, no qual a apreensão de outros mundos é viabilizada a partir do trabalho perceptivo, da ativação de conexões com o movimentar-se, com o respirar, outras imagens de si, outros horizontes e outras ações. Por serem a vida e o corpo a mesma coisa.

O corpo é esse lugar único existencial (e até mesmo político) sobre o qual se sobrecarregam, se recolhem e se curvam todas as determinações da vida. É um campo de batalha onde se entrecruzam as forças visíveis, invisíveis, a vida e a morte, onde se encadeiam as redes, os poderes e todas as “bobagens” sociais. (UNO, 2012, p. 66)

Dançamos, portanto, para extrapolar códigos, anestésias, condutas, movimentos, mesmo se o fazemos por gestos imperceptíveis, por durações indefinidas, pela dinâmica do desejo. Para além de movimentos belos, giros precisos, dinâmicas harmônicas, saltos e afins, inventamos performatividades ligadas estar de outro modo no mundo, às alterações ordinárias das relações, à retomada do mobilizar-se como estratégia de contato consigo e com o entorno.

O contato é uma revolução pelo tato. É uma revolução pela tirania do não tocar. É uma política de movimento do interior para o exterior protagonizando a ruptura dos códigos espaciais e das distâncias entre as pessoas. [...] Engajar-se numa dança e agarrar a oportunidade de despertar os sentidos, de amenizar a pele em todos os cantos e recantos de uma pessoa de quem se conhece ou não o nome, sentir suas roupas, seus suores[...]. (NELSON, apud LOUPPE, 2006, p. 36)

Revoluções que buscaram acolher as estranhezas como espectro inerente a toda condição do vivo, como vislumbre do que nos ultrapassa. Naquilo que a vida exhibe de fora da norma, de excesso, de imprevisto, nos gritos do humano e do fora humano, escancarados em seus extremos no acompanhamento de processos permeados pela marca da loucura.

É possível dizer que, nesta cartografia, o encontro com certos estranhamentos foi uma dinâmica constitutiva de entrada em outros regimes sensíveis, aportando novas corporeidades e novas referências do trânsito entre realidades internas e externas, ambas tomadas como expressões da existência.

“Mas eu sinto... hoje eu vi que eu precisava vim, eu percebi. Pra sentir melhor o corpo, sentir mais assim a vontade de fazer, mas pensando assim de simplesmente... Porque a gente é tão interno no eu da gente que a gente se pensa... eu acho legal de fazer exercício porque quando a gente vê o gesto a gente se vê de fora pra dentro né, então lá dentro eu posso me pensar assim e fico, sei lá, diferente. Como eu me olho de fora da minha imagem pra dentro. Então no exercício eu percebi que é melhor o impacto de se achar no interno que no externo, porque o interno tá fechado, tá escondido aqui e aqui... e o exterior é pra ver e ajudar que a gente se expresse melhor no corpo, pra ficar assim mais leve, calmo e até mesmo de manter certas circunstâncias de ter saúde.

[...] sei lá, aceitando o que faz assim traz mais aquela, aquele índice na gente de eu tô aqui, tô suada, fiquei mais leve. Então é nesse sentido que eu gostei". (Ana, transcrição de áudio, Diário de Vivências, 08/09/2016)

No contato com os estados loucos e suas reverberações, certas danças inabituais se desnudaram, carregadas de expressão das concretudes daquilo de que somos feitos, numa coexistência onde desponta também, e antes de qualquer gesto, o convívio, a partilha, o cuidado e as delicadezas do corpo próprio. Seguimos por essas expressões sem distinções ou grandezas para mensurar graus de potência das coisas criadas, posto que tais proporções são singulares por natureza; adentrando no enlace dos processos que ganham força no entre, e nos engajam, e encantam, por sua possibilidade de comunhão e humanidade. Sem os parâmetros forjados pela ideia de incluídos e excluídos, no despudor em mostrar a repetição da diferença como única condição da vida.

Pode-se dizer que algumas das corporeidades esboçadas são impulsos, que talvez já não possam ser reproduzidos, pequenas epifanias sem plateia. Criações de movimentos internos e externos, às vezes minúsculos, em ato do existir; vislumbres de corpos entregues a processos de diferenciação, que foram, também, concebidos como danças.

[...] a criação é esse impulso que responde à necessidade de inventar uma forma de expressão para aquilo que o corpo escuta da realidade enquanto campo de forças. Incorporando-se ao corpo como sensações, tais forças acabam por pressioná-lo para que se exteriorize. As formas assim criadas – sejam elas verbais, gestuais, plásticas, musicais ou quaisquer outras – são secreções deste corpo [...] elas interferem no entorno. É nestas circunstâncias que elas se fazem acontecimentos. (ROLNIK, 2006, p. 16)

Acontecimentos, visíveis ou não, que se deram como decorrências de processos criativos, disparados pelas vias do acionamento de outras qualidades corporais, vivenciadas por meio de trocas afetivas. Como um despertar de rumores inesperados, que desalojam lugares conhecidos no corpo, expondo expressões da vida que se atualiza no instante presente.

“Nesse dia tive dor no corpo e resolvi participar do grupo de dança para melhorar e ficar bem, tratar de relaxar com a cabeça/mente, e fiz exercício de expressão pra movimento da paciente (eu).” (Ana, Diário de Vivências, 21/09/2016)

“E sabe o que eu também achei legal, o quanto a gente não se toca o corpo, não percebe, da gente massagear o corpo e perceber que a gente tem osso, tem músculo. A gente não para pra fazer isso no dia-dia.” (Fabi, transcrição de áudio, Diário de Vivências, 07/04/2017)

O que salta desses acontecimentos são pistas, as quais sigo ainda, e talvez por longo tempo, sondando e tentando acessar suas tatilidades, sem pressa. Sigo, e ousar dizer, seguimos, impregnados de outros referenciais de encontros, de toques, de desejos, de gestos, de energias e sentires. Levando a outros recantos intensivos os afetos criados; como novos disparates encontrados nas coisas que antes nos pareciam inimagináveis, inacessíveis, ou apenas, nunca vistas.

Pistas que pretendo seguir decantando, deixando-as repercutir nos caminhos que se seguirão, os quais são tão incertos como os rumos das vontades iniciadas aqui.

Cabe então cuidar do olhar, fazê-lo pulsar pelas vias da intuição para estar

atenta àquilo que começa antes de mim, já contaminado pela beleza desses gestos, tempos, pausas, palavras, expressões e vazios, como efeitos do mergulho nesses ritmos. Aceitando novamente a convocação ao não saber, que desfaz *a priori*, esmaga expectativas e reifica aquilo que é o cerne do movimento do desejo, o indefinível, que tem o corpo como gênese de todo início.

Você nunca pode dominar o começo. Artaud diz: “eu sou um genital inato”. Ele estaria manifestando a vontade de dominar completamente o começo, o nascimento? Sim e não. Mais do que dominar o começo, ele se importava em recriar o corpo que tinha o poder de começar, ele se importava em fazer o corpo se desvencilhar da consciência, de seu projeto ou do projeto de outro que tenta dominar o corpo. Se você não pode começar, um outro também não pode começar. Não mais. É o corpo que começa sem querer dominar, como “genital inato”. (UNO, 2012, p. 65)

Começos que perseveram em detrimento das sínteses de consciência, por serem eles mesmos a expressão do corpo, como realidade instável, mas que, para serem assimilados, implicam em um trabalho de aguçamento da percepção, como rastreio daquilo que se passa antes da lógica, nos micromovimentos internos que são o lugar de mutações dos estados físicos e psíquicos (QUILICI, 2004).

Longe da ingenuidade em tentar afirmar um trabalho de acesso direto à realidade corporal, sem mediação da consciência, pode-se dizer que todo o fazer que mobiliza outras camadas perceptivas permite adentrar a alguns registros de tais realidades. Isso dá condições de emergirem indícios das coisas que nos perpassam a todo momento imperceptíveis, e que são também matérias de nossa história, de nossas trajetórias, de nossos vazios-fontes, como nos diria

Artaud (QUILICI, 2004).

É por tais indícios que alguma possibilidade de ressignificação de certos aspectos assujeitados do corpo puderam ser observados, pelas vias da liberação de reações corporais automáticas, de condicionamentos do sentir e do pensar, do expressar. Assim, as reverberações desses possíveis portam em si um vasto campo de imprevisíveis e imensuráveis.

Resumo explicativo

- Deu, fiquei melhor depois de fazer os atos de expressão e sentir, sentir e isso foi bom e legal.
- Deu, ficar e ondei melhor e até que elogiada de cominar y calma e sem reclamar de dor.
- Sei que preciso cuidar do corpo, e que os exercícios serem de eu querer espantar os medos de:
 - comer sempre, perceber o corpo sem força, reagir aos impulsos pl melhor de, tomar remédios, e dormir sem roncar!
- De meu emotivo na mente e cabeça, qdo realizei fazem aliviar, e até parece que o pensar e sentir, satis faz o meu ser, pela causa de que há valorização nas atividades do grupo, e em mim mesma, que por ser a sentir, mais controle, e força de vontade de comparecer, e então ficar y a respiração em expirar e inspirar, no certo de relaxar, e até a inspiração me ajudar!!

É possível dizer que cada participante envolvido responde à intensidade que lhe atravessa mediado por suas experiências, seus vínculos, seus modos de subjetivação e sua anatomia emocional, que sustentam aquela vida. Pode-se dizer, ainda, que o corpo coletivo, que se forma quando algumas dessas camadas são cerzidas em uma cartografia, cria uma rede de sustentação que permite olhar para tais experiências como universos que resistem, mesmo que provisoriamente, atuando nas veias de cada um, por evidenciarem o plano do comum.

E o provisório é um convite a um experimentar um novo território.

Passagem que pode ser vista como performance invisível que se dá ali, onde o corpo cria mundo que cria corpo que cria mundo, num ilimitado de incompletudes, conforme nos diz Fabião:

Como a performance faz ver, corpo e mundo nunca estarão formados: corpo e mundo geram suas incompletudes recíprocas. Corpo e mundo não são exatamente inacabados mas inacabáveis: provisórios, parciais, participantes: precários, precários, precários, precários. Não estão única ou exatamente em processo de transformação contínua, mas em estado de geração permanente. Corpo-mundo que gera o mundo-corpo que o gera. (FABIÃO, 2016, p.45)

Destes precários se fez esse processo-criativo-tese, que esboça agora um epílogo ruidoso, cheio de entrâncias e fragmentos. Uma polifonia que cresce ainda encontrando outras texturas à medida em que se assimila cada composição, a depender de quem escuta e dança junto. A derivar dos imprevisíveis que possam vir a ser desdobramentos. Como feitos que encontram-se em plena decifração.

A beleza e a potência de cada ação, e também o que desnorteia os agentes, é o fato de toda ação ser *imutável, imprevisível e inapreensível*. Imutável: o feito está feito e não está por fazer; inapreensível: ações nascem e se desenvolvem como sistemas de relações; imprevisível: não sabemos como as ações serão recebidas, respondidas, desdobradas. Ou seja, agir é lidar permanentemente com imutáveis (o feito está feito), imprevisíveis (não se sabe o que o feito fará) e inapreensíveis (não se saberá plenamente de que o feito é feito)".(FABIÃO, 2015, p. 235)

Cada “palavra, verbo, âncora” (Clark, apud LOUPPE, 2006, p. 34), traz uma órbita e nelas se insinuam alguns pulsos. O ressoar fica também a critério do leitor, ou das células que dançam nos subterrâneos de quem acompanha esta cartografia, sustentando seus arroubos e desequilíbrios. “E o desejo do movimento no corpo já é movimento”. (AMARAL, 2014, p.07).

“Eu acho que essa dinâmica corporal assim ajuda a mexer com músculos, que você fala, você tava dizendo do automático né, que no dia-dia a gente trabalha sempre os mesmos músculos, faz sempre aqueles movimentos repetitivos e aqui a gente tem a oportunidade de mexer certas partes do corpo que a gente não costuma mexer. Certos músculos, certas ligações assim e acho que isso daí é bem importante porque, se aprende os exercício que você vai usar diariamente né, pode trazer pra sua vida pra você a ficar menos tenso, tirar a tensão daqueles músculos que a gente usa sempre e espalhar um pouco pra outros músculos mesmo que a gente usa. (José Pedro, transcrição de áudio, Diário de Vivências, 29/09/2016)

Os fins desse trabalho são aberturas.

Pela trilha dos indícios, essas narrativas ressoam sutilezas que constituem alguns transcurso das movências brevemente colocadas em foco. Entre coisas ditas e não ditas, o ensejo das possibilidades de vida escavadas em danças sutis. Nas palavras, nos músculos e nas perguntas-abismos que se desvelam em cada um de nós. Perguntas que não serão respondidas senão pelo corpo próprio, no decurso de uma vida, nos enlaces do vivo de cada dia. Do gritar de novas vontades de mundos ao brotar de outras sensibilidades. Ecoando também alguns silêncios, como “reduo do possível e do múltiplo” (ORLANDI, 2007, p.11 apud, VIANA, 2015, p. 73).

Inícios que persistem em reafirmar-se. Vontades de outros nascimentos.

Os excertos aqui deixados são maneiras de reinventar universos singulares, nas desinterdições do sentir. Das vozes que nem sempre são ouvidas, das coisas que não querem ser caladas. Da maneira como pude apreendê-las precariamente nessa fronteira.

Ditos que devem ser lidos como superfície onde tudo se move, onde os afetos ressoam e, sobretudo, onde algo se atualiza como realidade dizível, sem se restringir a ela. Sem fechamentos. Sem pontos finais. Sem conclusões.

Efêmeros encarnados.

Possíveis que seguem abertos e

“Trabalha o corpo para a mente renovar as atitudes físicas e mentais”. (Sérgio, Diário de Vivências, 10/03/2015)

“Eu tô bem, mais estésico assim, na parte da dança, alongamento e corpo, assim é como um vento, uma prática pro pessoal da gente muda”. (Tony, transcrição de áudio, Diário de Vivências, 01/12/2016)

“Eu acho que tudo o que a gente fez ficou para dentro do meu corpo, eu sinto isso, uma mudança dentro”. (Ana, transcrição de áudio, 3/03/2016)

Равноудаленно

Esta tese nasceu e se desenvolveu durante um golpe, recebeu financiamento de onze meses da CAPES, sendo quatro deles decorrentes do projeto PDSE de doutorado sanduíche.

Este texto não sai imune à aridez política, social e afetiva que assola o Brasil nos últimos anos, coloca-lo no mundo também é resistir.

Referências Bibliográficas

ALICE, T. Performances de arte relacional: uma (r) evolução dos afetos. Revista Performatus. Ano 2, n 9, Março, 2014.

AMARAL, A. C. C. Dança e Imaginação. Tese de doutorado em Artes da Cena. Instituto de Artes. UNICAMP, 2014.

ANDRADE, C D. Prosa seleta. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003, p. 928

BORGES, H. A poética do corpo: uma leitura do trabalho de Angel Vlanna. Revista Performatus. Ano 2 | Nº 7 | Nov. 2013

BOURRIAUD, N. Radicante: por uma estética da globalização; tradução Dorothee de Bruchard. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

_____. Estética Relacional. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BRASIL. Ministério da Saúde. Saúde mental no SUS: Os Centros de Atenção Psicossocial, (2004).

_____. Portaria 336 de 19 de fevereiro de 2002 regulamenta o funcionamento dos Centros de Atenção Psicossocial (CAPS).

CANÇADO, M. L. Hospício é Deus: diário I. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2015.

_____. O sofredor do ver. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2015.

CASSIANO, M. FURLAN, R. O processo de subjetivação segundo a esquizoanálise. Revista Psicologia Social. 25(2):373-8. 2013.

COSTAS, A. M. R, Abrigos Poéticos. Revista Sala Preta, v. 1, n.11, São Paulo, 2011.

_____. A contribuição das abordagens somáticas na construção de saberes sensíveis da dança: um estudo sobre o Projeto Por que Lygia Clark? Tese de doutorado defendida na Faculdade de Educação da UNICAMP, 2010.

COSTA-ROSA, A.; LUZIO, C. A.; YASUI, S. As Conferências nacionais de Saúde Mental e as premissas do modo psicossocial. Saúde em Debate, v.25, n.58, . Rio de Janeiro, maio-agosto, 2001.

DELEUZE, G. Francis Bacon. Lógica da sensação. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

_____. A ilha deserta. Edição David Lapoujade; Organização da edição brasileira e revisão Técnica Luiz B. Orlandi. São Paulo: Iluminuras, 2006.

_____. A ilha Deserta. São Paulo: Editora Iluminuras, 2006.

_____. Diferença e repetição. Tr. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Lisboa: Relógio d'Água, 2000.

_____. Conversações. [Trad.]. Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DELEUZE, G.;GUATARI, F. Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 4. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.

_____. Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia. Vol. 3. [Trad.] Aurélio Guerra Neto, Ana Lucia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

_____. Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia. Vol. 1. [Trad.] Aurélio Guerra Neto, Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

_____. O que é filosofia?.São Paulo: Editora 34,1992.

_____. O Anti-Édipo. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1976.

DELEUZE, G. & PARNET, C. Diálogos. São Paulo: Editora Escuta, 1998.

DIÉGUEZ,L. Um teatro sem teatro: a teatralidade como campo expandido. Revista Sala Preta, V.14, n.01, 2014.

FABIÃO, E. Azul azul azul e azul. Catálogo da exposição Das Virgens em Cardumes e da Cor das Auras. Daniela Labra (Org.). Rio de Janeiro, 2017.

_____. FABIAO, E. B. Encontro na Avenida Professor Lúcio Martins Rodrigues, 443; Auditório da Escola de Comunicação e Artes; Universidade de São Paulo, Cidade de São Paulo, Brasil; Latitude: 23°33' Sul, Longitude: 46°43' Oeste; Dia 26 de julho de 2016, 10h25 (horário de Brasília); Lua 59,5% iluminada. REVISTA ASPAS , v. 6, p. 9-14, 2016.

_____. AÇÕES, Rio de Janeiro: Tamanduá Arte. 2015.

_____. Corpo cênico, estado cênico. Revista Contrapontos - Eletrônica, Vol. 10 - n. 3 - p. 321-326 / set-dez 2010.

_____. Performance e teatro - poéticas e políticas da cena contemporânea. Revista Sala Preta, V. 09, 2009.

FABRINI, R. N. Arte Relacional e Regime Estético: a cultura da atividade dos anos 90. Rev. Cient./FAP, Curitiba, v.5, p.11- 24, jan./jun. 2010.

FERIGATO, S. H. Cartografia dos Centros de Convivência de Campinas: produzindo Redes de Encontros. 2013. 320 f. Tese (Doutorado em Saúde Coletiva) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.

FERNANDES, S. Experiências do real no teatro. Revista Sala Preta, V.13, n.2, 2013.

FERRACINI, R. Fronteiras, Paradoxos e Micropercepções. In: Artes Cênicas Sem Fronteiras. Karin Thrall e Adriana Vaz Ramos(Orgs.). São Paulo: Anarco Editora, 2007.

FONSECA, T. M. G; COSTA, L. A.; MOEHLECKE, V; NEVES, J. M. O delírio como Método: a poética desmedida das singularidades. In: Estudos e Pesquisas em Psicologia, UERJ, RJ, ano 10, N.1, P. 169-189, 1º quadrimestre de 2010. <http://www.revispsi.uerj.br/v10n1/artigos/pdf/v10n1a12.pdf> Visualizado em 11/11/2012.

FOUCAULT, M. O corpo utópico, as heterotopias - posfácio de Daniel Denfert. São Paulo: N-1 Edições, 2013.

_____. Tecnologias de si. Verve. São Paulo, n.6, p. 321-360, 2004.

GADAMER, H. G. Verdade e Método I: Traços Fundamentais de uma Hermenêutica filosófica. Petrópolis: Editora Vozes, 2005.

GIL, J. I Imperceptível Devir da Imanência: sobre a filosofia de Deleuze. Lisboa: Relógio D'água, 2008.

_____. A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções. Lisboa: Relógio D'Água Editora, 2005.

_____. Movimento Total. O Corpo e a dança. São Paulo: Iluminuras, 2004.

GINOT, I. Penser les somatiques avec Feldenkrais – Politiques et esthétiques d'une pratique corporelle. Paris: Éditions L'Entretemps – lignes des corps, 2014.

_____. Ecouter le toucher : Des pratiques corporelles pour des personnes vivant avec le VIH – Le récit d'une expérience. Revista Tempus Actas de Saúde Coletiva . pg. 279-293. Brasília, 2011.

_____. Para uma epistemologia das Técnicas de educação somática. Tradução de Joana Ribeiro da Silva Tavares e Marito Olsson-Forsberg. Revista O Percevejo online. Volume 02- N 02 – julho-dezembro/2010

GODARD, H. Olhar Cego: entrevista para Suely Rolnik. In. Lygia Clark: da obra ao acontecimento. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2006.

_____. Phenomenological space “I'm in te space and space is in me”. Interview granted MCHOSE, Caryn. Contact Quarterly, Northampton, v.31, p. 32-38, Summer/Fall 2006.

_____. Gesto e Percepção. In: PEREIRA, Roberto; SOTER, Silvia (Org.). Lições de Dança 3. Rio de Janeiro: UniverCidade, 1995. P. 11-35.

GODINHO, A. Corpo irrisório em tempo real. Revista ILINX, nº 05/ outubro 2014.

GREINER, C. O Corpo em Crise: Novas pistas e o curto-circuito das representações. São Paulo: Annablume Editora, 2010.

GUATTARI, F. Les trois écologies. Paris: Editions Galilée, 1989.

_____. Caosmose: um novo paradigma estético. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

_____. Revolução Molecular: pulsações políticas do desejo. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

_____. Ritournelles. Editeur: Lume, Paris, 2007.

KASTRUP, V. Experiência Estética para uma Aprendizagem Inventiva: notas sobre a acessibilidade de pessoas cegas a museus. *Informática na Educação: Teoria & Prática*, Porto Alegre, v.13, n.2, jul./dez. 2010.

LEVY, P. O que é o virtual?. São Paulo: Editottra 34, 1996.

LIBERMAN, F. Por uma clínica dos encontros entre corpos. In: LIMA, E. A.; NETO, J. L. F.; ARAGON, L. E. *Orgs Subjetividade Contemporânea: Desafios Teóricos e Metodológicos*. São Paulo: Editora CRV, 2010.

_____. O corpo como produção da subjetividade. *Cadernos de Subjetividade - Dossiê: Corpo*. PUC-SP, São Paulo, 5 (2): 371-383, dezembro 1997.

_____. *Delicadas Coreografias: instantâneos de uma terapia ocupacional*. São Paulo: Summus Editorial, 2008.

LIMA, E. A. Oficinas, Laboratórios, Ateliês, Grupos de Atividades: Dispositivos para uma clínica atravessada pela criação. In: COSTA, C. M. e FIGUEIREDO, A. C. *Oficinas terapêuticas em saúde mental - sujeito, produção e cidadania*. Coletâneas IPUB, Rio de Janeiro, 2004.

_____. Por uma arte menor: ressonâncias entre arte, clínica e loucura na contemporaneidade. *Interface (Botucatu)* [online]. 2006, vol.10, n.20, pp.317-329. ISSN 1414-3283. <http://dx.doi.org/10.1590/S1414-32832006000200004>

LIMA, E. M. F. de A; YASUI, S. Territórios e sentidos: espaço, cultura. *Saúde debate* [online]. vol.38, n.102, pp.593-606.2014.

LOUPPE, L. Lygia Clark não para de atravessar nossos corpos in: ROLNIK, Suely. (Org.) *Lygia Clark: da obra ao acontecimento. Somos o molde. A vocês cabe o sopra*. (catálogo de exposição). São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2006.

MAGALHAES, F. ; COLLA, A. C. ; REIS, B. M. ; HIRSON, R. S. ; Rotilli, M . Se

fosse possível contar. ILINX REVISTA CIENTÍFICA DO LUME, v. 13, p. 38-57, 2018.

MILLER, J. Qual é o corpo que dança? dança e educação somática para adultos e crianças. São Paulo: Summus Editorial, 2012.

_____. A escuta do Corpo – Sistematização da Técnica Klauss Vianna. São Paulo: Summus Editorial, 2007.

MILLER, J.; NEVES, N. Técnica Klauss Vianna – Consciência em movimento. ILINX Revista do Lume Teatro. N.03. Setembro de 2013

MOEHLECKE, V. & FONSECA, T. M. Da dança e do Devir: a dança no regime do sutil. Rev. Dep. Psicol.,UFF v.17 n.1 Niterói jan./jun. 2005.

NIETZSCHE, F. Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

ONETO, P. D. A que e como resistimos: Deleuze e as artes. In. Lins, D. (Org.). Nietzsche/Deleuze: Arte e Resistência: Simpósio Internacional de Filosofia. Fortaleza, 2007. Rio de Janeiro: Forence Universitária, 2007.

OURY, J. Entrevista Revista Percurso 44, São Paulo, 2010.

PASSOS, E. Os dispositivos clínico-políticos e as redes no contemporâneo. EntreLinhas do Conselho Regional de Psicologia CRP-07, Porto Alegre, p. 8-9, Ano 2000.

PASSOS, E. KASTRUP, V. & ESCÓSSIA, L. (Orgs.). Pistas do método da cartografia. Porto Alegre: Sulina, 2009.

PASSOS, E.; KASTRUP, V.; TEDESCO, S. Pistas do Método da Cartografia: a experiência da pesquisa e o plano comum – Volume 2. Porto Alegre: Editora Sulina, 2016.

PATROCÍNIO, S. Reino dos Bichos e dos Animais é o meu nome. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001.

PELBART, P.P. O teatro da loucura. Politética. São Paulo, v.1, n.1, p. 119 -129, 2013.

_____. Vida nua, vida besta, uma vida. Trópico, 2007. Disponível em: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2792,1.shl>. Acesso em: 15/12/2017.

_____. Vida Capital: Ensaios de Biopolítica. São Paulo: Iluminuras, 2003.

_____. O Tempo Não Reconciliado: imagens de tempo em Deleuze, Tese de Doutorado da FFLCH – USP, São Paulo, 1996.

_____. A Nau do Tempo Rei: 7 Ensaios sobre o Tempo da Loucura. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

QUILICI, C. S. O ator performer e as poéticas da transformação de si. São Paulo: Annablume, 2015.

QUILICI, C. S. Campo Expandido: Arte como ato Filosófico. Revista Sala, v.14, n. 2, 2014.

_____. A. A. Teatro e Ritual. São Paulo: Anablume Editora, 2004.

RANCIÈRE, J. A partilha do sensível. São Paulo: Editora 34, 2009.

RABELO, F ; REIS, B. ; ANDRADE, D. ; GIANETTI, G. C. ; REZENDE, C. R. Desculpas cotidianas para dançar- Cartografia de uma prática artística e pedagógica. TEATRO: CRIAÇÃO E CONSTRUÇÃO DE CONHECIMENTO, v. 3, p. 71-83, 2017.

RABELO, F; REIS, B.M. Narrativas em Deriva: espelhamentos coletivos nos espaços públicos. In: ORLANDI, Eni P.; CHIARETTI, Paula; RODRIGUES, Eduardo A. (Orgs). (Org.). Linguagem, tecnologia e espaço social.. 01ed.Campinas, Pouso Alegre: Editora RG e Ed. da UNIVÁS, 2016, v. 01, p. 81-96.

REIS,B.M. Sobre criar a borda: uma dança de corpo fronteira. Revista Moringa - Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 8 n. 1, jan/jul 2017, p. 11 a 22.

_____. Corpo Fronteira: dança e clínica - uma experiência. Dissertação de Mestrado em Saúde Coletiva, FCM/UNICAMP – 2014.

REIS, B. M.; FERRACINI, R. . Dança e Saúde Mental - Ações de potência. Art

Research Journal, v. 3, p. 129-141, 2016.

ROLNIK, S. Políticas da Híbridação: evitando falsos problemas. In: Lima, E. A; Neto, J. L. F. e Aragon, L. E. Org. *Subjetividade Contemporânea: desafios teóricos e metodológicos*. Curitiba: Editora CRV, 2010. ³

_____. Uma terapêutica para tempos desprovidos de poesia. 2006. Link para acesso digital, pelo Núcleo de Estudos da Subjetividade PUCSP.

_____. (Org.) Lygia Clark: da obra ao acontecimento. Somos o molde. A vocês cabe o sopro. (catálogo de exposição) São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2006.

_____. Subjetividade em obra, Lygia Clark, artista contemporânea. Conferência proferida no Museu d'Art Contemporani de Barcelona, por ocasião das exposições Zuch Tecura e The Prinzhorn Collection: Traces upon the Wonderblock (Barcelona, 2001) e na Dactyl Foundation for the Arts and Humanities (Nova York, 10/04/02). Publicado com o título "Subjetividade em obra. Lygia Clark, artista contemporânea", in incarte no jornal Valor, 12/04/02, Ano II, no 96, parte da obra de Jean-Luc Moulène, para a XVa Bienal Internacional de São Paulo; com o título Subjectivity in Work. Lygia Clark, a Contemporary Artist / Subjectividad a la obra. Lygia Clark, Artista Contemporânea. In: MASSERA, Jean-Charles e DISERENS, Corinne (Edit.). Moulène/Sala - São Paulo 2002 - Santiago de Chile - México DF. Vista Cansada / Tunnel Vision / La vue qui baisse 1.10 - 10.10. Marseille: Images En Mainoeuvre Editions e Carta Blanca Editions Paris: AFFA/DAP, 2002. P. 15-17 e 63-65. Edição bilíngüe (espanhol/inglês); com o título, "Arte cura? Lygia Clark no limiar do contemporâneo", in: Bartucci, Giovanna (org.). *Psicanálise, Arte e Estéticas de Subjetivação*, Imago, 2002.

_____. Por um estado de arte sem arte – a atualidade de Lygia Clark In TRANS. arts. cultures. Media, Vol. 1, no. 2, 1966. Passim, inc., New York; pp. 73-82. In Núcleo Histórico: Antropofagia e Histórias de Canibalismos, São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998; pp. 456-467

_____. Toxicômanos de identidade. Subjetividade em tempo de globalização", in *Cultura e subjetividade. Saberes Nômades*, org. Daniel Lins. Campinas: Papyrus, 1997; pp.19-24.

_____. Arte cura? Híbridos de Lygia Clark. Núcleo de subjetividade, 1996

disponível em:

<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Hibrido.pdf>
(visualização em 20/03/2018)

_____. Pensamento, corpo e devir - Uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico. Cadernos de Subjetividade, v.1 n. 2: 241-251. Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade, Programa de Estudos Pós Graduated de Psicologia Clínica, PUC/SP. São Paulo, set./fev. 1993

_____. Cartografia Sentimental transformações contemporâneas do desejo. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

SALVATIERRA, V. Micropolitique des affects somatiques. À propos d'une pratique de Feldenkrais en Appartements de coordination thérapeutique. In: GINOT, I. Penser les somatiques avec Feldenkrais – Politiques et esthétiques d'une pratique corporelle. Éditions L'Entretemps – lignes des corps. Paris. 2014.

SERRES, M. Variações sobre o corpo. [trad] Edgard de Assis Carvalho, Marisa Perassi Bosco. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

SPINOZA, B. Ética. [trad.] Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

TEIXEIRA, L. Conscientização do movimento: Uma prática corporal. São Paulo: Caioá Editora, 1998.

UNO, K. A Gênese de um corpo desconhecido. Trad. Crhistine Greiner. São Paulo: N-1 Edições, 2012.

VIANA, A. F. Dança e Autismo, espaços de encontro. Tese de doutorado defendida na Faculdade de Educação da UNICAMP, Campinas – SP, 2015.

VIANNA, K. A dança. São Paulo: Summus Editorial, 2005.

Referências em vídeo

CLARK, L. Lygia Clark – Memória do Corpo, 1984
disponível em : www.youtube.com/watch?v=9ymjW6yVKAg

DELEUZE, G.: L'abécédaire de Gilles Deleuze,

Disponível em:

<https://filmow.com/o-abecedario-de-gilles-deleuze-t38864/>

OURY, J. Trecho de “Entrevista a Jean Oury - Nicolas Philibert” (Subtitulada al español), 2002

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BG0yOfIIUc0>

(visualização em 19/04/2018)

ROLNIK, S. Conferência “Seminário Novos povoamentos”, 2016

Disponível em:

<http://tramaceleste.com.br/novos-povoamentos-1-seminario-do-nucleo-de-estudos-da-subjetividade-da-puc-sp/> (última visualização em 17/04/2018)

_____. Entrevista Narciso no espelho do século XXI, Suely Rolnik, 2016.

Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=GjsRiQB_5DY

(Visualização em 17/04/2018)

_____. Seminário Fronteiras, franjas e intervalos. Instituto de Artes UERJ, 2014.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bghAikhX1OE> (última visualização em 17/04/2017)