

Trajetos poéticos por entre a clínica e as artes

Andréa do Amparo Carotta de Angeli
Tânia Mara Galli da Fonseca

A vida, meu amigo, é a arte do encontro.
Vinícius de Moraes

Pontos e contrapontos

(...) Ela morava em um abrigo para pessoas com deficiência, uma estória marcada por abandonos e desconhecimentos. Gostava de carregar uma bolsa com pente, perfume, batom e alguns brinquedos pequeninos. Dissonâncias. Quase sem falar, esboçava algumas palavras sussurrando, gesticulava pouco, observava muito a tudo e todos. Quieta, pouco opinava nos grupos, seguia o movimento de um coletivo. Na vitrola antiga tocava vinis de sambistas importantes... Seu corpo tornava-se música, gingava com os batuques numa graça que encantava. Surpreendia-nos cantarolando as letras de samba com destreza e com sua habilidade em sambar. No salão ela vibrava desenvolvuras corporais em pontos e contrapontos do pandeiro. Fotografias de uma mulher com samba. (...)

(...) Em outro tempo mergulhamos em uma experiência com diferentes expressões das artes, nomeávamos de sarau. Acontecia uma vez no mês. Reuniam-se sujeitos vindos de todo canto, movidos pelo desejo de compartilhar suas produções e de encontrar uns aos outros. Foi numa tarde destas que o conhecemos. Ele era porteiro de um prédio em Porto Alegre, na gaveta da mesa de trabalho guardava um caderno com suas poesias, o que chamara a atenção de uma das integrantes da equipe organizadora do sarau e moradora do edifício onde ele trabalhava. Numa conversa de portaria ela descobrira que o desejo dele era o de publicar seus poemas, e que o caderno era um dos vários que colecionava.

Ele, caderno, termo, chegaram ao sarau numa tarde de sábado. Suas folhas simples, marcadas a caneta “bic”, traduziam-se em anseios por uma vida mais potente, um mundo visto com um colorido singular. Sua voz, aos poucos, ganhou força naquela saleta, seu corpo se fez poema. Neste dia, conhecera um grupo de poetas da cidade, trocou ideias, compartilhou versos, improvisou. Ele e a poesia saíram de lá na garupa de uma bicicleta. A poesia virou um lugar possível, um assunto de portaria, dobrou-se homem-poema-em-vida. (...)

Um território onde vida e arte se entrelaçam. Não interessa mais precisar onde inicia ou acaba uma ou outra, mas sim o que acontece *entre*. Entre ela e o samba. Entre ele e o poema. Neste ponto, podemos notar a produção de diferentes trajetos e mapas dos deslocamentos que conectam pedaços de *eus*, de histórias, de imagens, de tempos, de lugares etc., e que, em seus vários agenciamentos, tensionam as forças para que se dobrem em obras ou em modos de existir.

Expressões que se enriquecem; potências por vir de uma obra que se atualizam no encontro com um processo de subjetivação, produzindo obra e sujeito. Que composições e decomposições se operam quando se tocam modos de existir e atividades artísticas? Como cada corpo pode vir a exprimir a complicação de que é formado a cada vez, dobras de si no/com o mundo?

Deleuze nos ensina que para criar é necessário fabricar os seus próprios *intercessores*. É, pois, *com* intercessores que se pode vir a exprimir um campo problemático, inventar problemas na vizinhança de um *entre linhas*. Trabalho artesanal de deixarmo-nos encontrar com diferentes matérias expressivas e constituir modos de dizer *com*. Para o autor,

(...) é necessário falar com, escrever com. Com o mundo, com uma porção de mundo, com pessoas. Não de todo uma conversa, mas uma conspiração, um choque de amor ou de ódio. Não há juízo na simpatia, mas conveniências entre corpos de todas as naturezas ¹.

Neste sentido, tocar a arte, a produção cultural, pode vir a ser uma busca por intercessores, pelo encontro com aquilo que ajuda a dizer, a fabricar a questão singular da existência.

É aí que se constitui o campo da interface entre as artes, a cultura e a saúde como um lugar de reflexão, produção de saberes e de práticas em Terapia Ocupacional na contemporaneidade. Lugar que é traçado por diferentes conversas entre as produções estéticas dos artistas e a dos usuários de serviços de saúde com suas possibilidades de inscrição, ampliação e de problematização, dentro da produção cultural, de uma comunidade em um determinado momento histórico. Deste modo, agenciam-se ações interdisciplinares no universo da cultura e contágios nas fabricações artísticas e de saúde, conectando-se com a procura de alguns artistas por uma religação das artes com a vida. Uma procura que intenciona lutar contra a hegemonia das instituições de arte, do mercado da arte e seus poderes de definir o que se poderia chamar arte ou não, criativo ou não. Neste sentido, deseja a mudança da passividade dos receptores de arte, dos usuários de serviços de saúde, da comunidade em geral, transmutada em uma apropriação de seu potencial de criação, para que possa ser revertida na produção da própria vida. Que podem os sujeitos quando atravessados pelas artes? Que podem alguns dispositivos, produzidos na interface com as artes, agenciar de vida em diferentes processos de subjetivação?

Um trajeto

Imersos e contaminados pelas manifestações das artes cênicas, construímos o projeto *Espontaneidade e Diversidade em Cena*, que buscava reunir, pelo desejo de fazer teatro, uma população heterogênea (com ou sem deficiência, sofrimento psíquico e/ou em situação de vulnerabilidade social).

1 Deleuze, G.; Parnet, C. *Diálogos*. Tradução José Gabriel Cunha. Lisboa: Relógio D'água, 2004, p. 70.

As crianças–jovens² que nos chegavam a cada semana para a oficina de teatro vinham com incumbências bastante diversas, tais como: ter que cuidar de duas crianças menores do vizinho para ajudar na renda familiar, ter tarefas de casa a realizar na volta – lavar, passar e cozinhar – antes que a mãe voltasse do trabalho, levar e buscar irmãos na creche, dentre outras. Meninos–adultos para quem a capacidade de imaginar, de sonhar e de inventar estava distante de seus cotidianos. Rotina cruel que os aprisionava em “personagens–duros”, impostos por um texto no qual a palavra de ordem era sobreviver.

O que era teatro? Era alguma coisa como a televisão, mas ao vivo? Quem já foi ao teatro? Era preciso contaminar, colocar em movimento, possibilitar, problematizar, deslocar. Tecer um campo de ações com elementos de seus repertórios e dos nossos em um processo colaborativo. Criar aproximações. Uma proximidade que não homogeneizasse, mas que afirmasse os termos, uma disjunção inclusiva: testemunhar e participar, estar à distância e em mistura.

É importante dizer que trabalhamos com uma perspectiva de que a clínica, a potência clínica, refere-se a tudo que possibilita as “travessias do abismo”. Neste sentido, acolhemos tudo o que possibilita a tradução das forças do mundo que chegam à subjetividade, lançando-a na vertigem, nas mortes, nos abismos, no embaralhamento dos códigos que nos permitam reconhecer o mundo e nós próprios, para que, então, convoquem as forças de criação em proveito da invenção de saídas novas para o viver, de novos modos de existir. Assim, podemos dizer que a potência clínica não é privilégio dos espaços de saúde e nem dos espaços terapêuticos. Do mesmo modo, a potência estética não está circunscrita ao campo das artes. Ambas se referem às invenções necessárias à vida, quer se desdobrem em produções artísticas ou em existência.

Construir a vida de cada um como obra de arte, não com a intenção de expô-la em museus e galerias. Aqui o trabalho artístico não busca elevar o artista ou a obra, destacando um ou outro perante o mundo. Não se trata de destacar, elevar, separar em alto e baixo, superior e inferior. Mas de relacionar forças, potencializá-las, ampliar suas ressonâncias, realçando ao mesmo tempo o indivíduo e o coletivo, o humano e o não humano, não para colocá-los acima da vida, mas dentro dela, de tal modo que ao admirar um gesto humano seja possível tornar admirável também os gestos que o cercam no presente e aqueles que o sucederam no passado³.

Observamos nas atividades artísticas e culturais um lugar potente de encontro com o outro – material e imaterial – com memórias, matérias e sensações, com

² O projeto *Espontaneidade e Diversidade em Cena – Experiência com o Teatro* configurou-se como uma atividade de extensão, sob a forma de “oficinas de teatro”, do Laboratório de Estudos sobre o Cotidiano e a Deficiência do Curso de Terapia Ocupacional da Universidade de São Paulo, e contou com o apoio do Fundo de Cultura e Extensão Universitária. As oficinas ocorreram em três instituições: um Centro de Convivência da Prefeitura de São Paulo, uma ONG voltada à infância e à adolescência e um Centro da Juventude da Prefeitura de São Paulo. Este trecho refere-se à oficina realizada com adolescentes e pré-adolescentes no Centro de Juventude, onde uma das autoras atuou como terapeuta ocupacional e co-coordenadora de 2004 a 2005 e atuou como terapeuta ocupacional e co-coordenadora de 2004 a 2005.

³ Sant’Anna, D. *Corpos de Passagem*. São Paulo: Estação Liberdade, 2001, p. 99.

as narrativas de um povo, seus códigos e valores, seus enunciados, com aquilo que pode remeter o homem a sua humanidade, sua condição humana bordejada pela inumanidade – já que ao mesmo tempo permitem que, de posse deste arsenal, possa-se recriar estes mesmos referenciais para si e para os demais.

É importante notar que contemporaneamente há que se ter prudência com as palavras criar, criação, expressão. Palavras que nos remetem a diferentes capturas na produção subjetiva que, aprisionada pelas necessidades fabricadas de pertencimento, torna-se refém de uma invenção de si ininterrupta; invenção que responde ao biopoder/poder sobre a vida – esta estratégia perversa dos modos pelos quais o capital agencia-se atualmente. Para Deleuze e Guattari (1996), hoje, “o problema não é mais fazer com que as pessoas se expressem, mas arranjar-lhes vacúolos de solidão e de silêncio a partir dos quais elas teriam, em fim, algo a dizer”⁴.

Em um determinado momento, resolvemos criar concretamente, sob a influência de Peter Brook, um tapete para realizarmos as cenas. De posse de sacos alvejados e tintas, cada um fazia um pedaço que seria costurado pelo grupo posteriormente. Esboço invisível de um lugar de onde se abrem possíveis, um lugar de pertencimento onde poderia surgir uma composição de elementos heterogêneos ao mesmo tempo em que um “em-casa”... Multiplicam-se os eus, memórias, ideias, matérias diversas. As imagens desenhadas poderiam passar a constituir novas narrativas na coletividade de um tapete-teatro?

Ao negar o palco, criamos um chão. Pintamos, recortamos e costuramos um chão-teatro. Sobre ele recados para mães e amigos, corações, toda sorte de casinhas e jardins, céus...

Cada território, cada habitat junta seus planos ou suas extensões, não apenas espaço-temporais, mas qualitativos: por exemplo, uma postura e um canto, um canto e uma cor, perceptos e afectos. E cada território engloba ou recorta territórios de outras espécies, ou intercepta trajetos de animais sem território, formando junções interespecíficas⁵.

Com o tapete, uma suavidade. Para habitá-lo era preciso desnudar os pés e atravessar os desenhos, atentar-se à quais trajetos se estariam compondo e decompondo. Alguns integrantes passaram a cuidar do tapete, fazendo notar aos despercebidos que naquele tapete não se subia de qualquer jeito. Tirar os sapatos, pisar com leveza, e deixar emergir gesto e palavras livremente disparou o processo. Quiseram fotografar.

De posse do tapete era possível transitar pelos espaços, qualquer lugar poderia ser lugar de cena.

Começamos a improvisar as narrativas e a realizar jogos dramáticos sobre o tapete e em semi-arena. O grupo passara a querer ver o que surgia, os gestos, as palavras, as entonações uns dos outros. Uma atmosfera de possibilidades. Nas improvisações, começavam a contar de suas habilidades, e os corpos-circenses de alguns apareceram.

4 Deleuze, G.; Guattari, F. *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996, p. 162.

5 Deleuze, G.; Guattari, F. *O que é a filosofia?* Tradução Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Ed. 34, 2004, p. 239.

Mas improvisar é ir ao encontro do mundo ou confundir-se com ele. Saímos de casa no fio de uma cançãozinha. Nas linhas motoras, gestuais, sonoras que marcam o percurso costumeiro de uma criança, enxertam-se ou se põem a germinar “linhas de errância”, com volteios, nós, velocidades, movimentos, gestos e sonoridades diferentes⁶.

Em um dos dias, um dos meninos descobre um armário com perucas e roupas de outro professor, e surge no meio do grupo vestido como uma mulher. Inventava um personagem para estar ali? O que seria uma transgressão passava a afirmar um movimento de criação de si com o teatro? Quantos eus? Quantos corpos-cênicos?

Começamos uma série de exercícios com perucas, fantasias e roupas diversas, algumas cenas. Algo de novo se desenhava ali. Nas cenas, a concretude do cotidiano invadia as narrativas, mas as vestimentas bizarras misturavam pedaços do dia-a-dia com pedaços das imagens televisivas inventando roupas singulares. Interessante dissonância, que apareceu em alguns integrantes na escolha da figura do palhaço.

Notávamos que a brincadeira se instalava ali, e o processo de criação esboçava-se em sua potência de variação.

Mapeávamos os ruídos⁷: a música, as vestimentas, as figuras dos palhaços.

Os choros, os risos, os pedidos de colo, discussões, beijos e abraços... Contato. Algo na dureza dos corpos começava a amolecer, a pôr-se em trânsito. Ora durezas, ora molezas. Certa fragilidade. As dores, o sofrimento aparece como uma linha forte a nos atravessar. Eles começam a imaginar...

Neste sentido, buscávamos a produção de um campo onde o artista e o clínico tornavam-se operadores. E agir neste território exigia afinação da escuta e da visão de modo a captar o movimento das centelhas, ou seja, das heterogeneidades. Afinal, “trata-se sempre de liberar a vida lá onde ela é prisioneira, ou tentar fazê-lo num combate incerto”.⁸ O operador, então, emerge como aquele que por necessidade se vê obrigado a criar um possível, que compartilhará por meio de sua obra (produção artística, estratégia clínica, formas de existir). Deste modo, move o material com as marcas impressas em seu corpo, oriundas de seu contato permanente com as forças do mundo e, ao mesmo tempo em que as forja em uma forma, faz fugir a forma com elas.

Trata-se (...) de uma construção que podemos dizer rizomática, já que se faz por múltiplas entradas, por diferentes e novas direções. Percorrer caminhos cheios de bifurcações, usar rotas

6 Deleuze, G.; Guattari, F. *Acerca do Ritorno*. Tradução Suely Rolnik. In: _____. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*, vol. 4. São Paulo: Ed. 34, 1997, p. 117.

7 “Pensemos (...) ruído como produção veloz da diferença, que arrebatava e produz mundos possíveis à escuta quando ela se encontra circunscrita num campo harmônico que leva os meios à estabilidade. (...) Por outro lado, havemos de pensá-lo em sua velocidade produzindo esse turbilhão de forças, que gira em si mesmo, que pode ser amedrontador e caótico também. Por si, o ruído pode ser caos, mas em potência de articulação com outros meios pode constituir Caosmo.” Obici, G. *Condição da escuta: mídias e territórios sonoros*. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2006, p.83.

8 Deleuze, G. *Crítica e clínica*. Tradução Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997, p. 222.

que nos levam sempre a outras inesperadas rotas. Fazer certas escolhas, certos desvios e não outros. Tomar da diferença seu potencial de diferir. Afirmar que, num certo sentido, somos sempre marinheiros de primeira viagem ou, pelo menos, que devemos nos esforçar para sê-los⁹.

Neste grupo circulava um menino-homem. Um corpo pequeno e magro para as marcas que possuía. Em seu rosto, rastros de violência. Em suas mãos, a secura e os calos de quem trabalhou ao invés de brincar. Uma seriedade e uma dureza que o fazia bater com as mãos na parede para não chorar. Havia encenado durante anos o mesmo personagem. O menino-homem foi quem trouxe para o grupo o funk, e era ele quem conduzia o som nos exercícios. Era ele também quem provocava as brigas, quem fugia do grupo e armava confusões com as crianças... Quem atendia também pelo nome “menino difícil”. Estava na oficina para não ficar na rua, justificava a coordenadora da instituição, tinha que aproveitar... Mas o que era o teatro? O que é que chegava naquele menino? A tendência de todos em relação às suas ações era reagir repreendendo, mas havia ali um ruído... O que ele tentava dizer?

Um dia, o menino se vestira de mulher, mas para sua surpresa o grupo entendeu que era uma cena... Acolhido, o homem desmanchou-se em criança e agarrou-se a um urso de pelúcia em um canto. Mostrou-nos seus desenhos. Não entrava em cena sobre o tapete, bordejava-o. Sua recusa parecia aos poucos afirmar um menino.

O que importa aqui não é unicamente o confronto com uma nova matéria de expressão, é a constituição de complexos de subjetivação: indivíduo-grupo-máquina-trocas múltiplas, que oferecem à pessoa possibilidades diversificadas de recompor uma corporeidade existencial, de sair de seus impasses repetitivos e, de alguma forma, de se re-singularizar¹⁰.

Armou-se um dispositivo nos ensaios, nos espetáculos... Um dispositivo com o qual pensamos retomar a potência clínica da arte naquilo em que ela pode reativar as forças de resistência e de invenção, os pulsos do desejo, e fazê-lo passar. “Criando condições para reativar o lúdico, o afetivo e o poético nos gestos cotidianos e, conseqüentemente, nos territórios existenciais que se produzem através deles.”¹¹

Talvez aqui seja possível pensar os operadores pelo meio, sempre em vias de diferir, tendo, no colocar-se à espreita, seu maior rigor afim de que se possam escutar os signos que interpelam. Na elaboração da tradução destes signos sua estratégia de efetuação em matérias expressivas diversas, em modos de existir, de fazer a clínica, de produzir objetos estéticos. Não se tem um fim definido *a priori*, nem um ponto de partida conhecido, se está sempre a ca-

9 Passos, E.; Benevides, R. Complexidade, transdisciplinaridade e produção de subjetividade. In: Fonseca, T. M. G.; Kirst, P. G. (orgs). *Cartografias e Devires: a construção do presente*. Porto Alegre: UFRGS, 2003, p. 89.

10 Guattari, F. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Tradução Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Claudia Leão. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993, p. 17.

11 Rolnik, S. Quarar a alma. In: Morin, F.; Farmer, J. A. (eds). *Quietude da Terra. Vida cotidiana, arte contemporânea e Projeto Axé*. Salvador: Museu de Arte Moderna da Bahia, 2000, p. 5.

minho, produzindo territórios existenciais a cada vez abertos às aventuras de novos trajetos e contornos enriquecidos pelos contatos com a arte.

Estar em jogo pressupõe a sustentação das disjunções inclusivas. Isto e aquilo podem acontecer, o inominável, o irrepresentável, o impensável. Uma crença naquilo que rasga a pele, marcando-a, desorganizando-a e abrindo mundos¹².

É como se alguns caminhos virtuais se colassem ao caminho real, que assim recebe deles novos traçados, novas trajetórias. Um mapa de virtualidades, traçado pela arte, se superpõe ao mapa real cujos percursos ele transforma. (...) Toda obra comporta uma pluralidade de trajetos que são legíveis e coexistentes apenas num mapa, e ela muda de sentido segundo aqueles que são retidos. Esses trajetos interiorizados são inseparáveis de devires. Trajetos e devires, a arte os torna presentes uns nos outros; ela torna sensível sua presença mútua e se define assim, invocando Dionísio como deus dos lugares de passagem e das coisas de esquecimento¹³.

Sustenta-se, então, o paradoxo de um estranho atletismo, para Deleuze, pois é com muito esforço que se volta do mundo com os *olhos vermelhos e os tímpanos perfurados* e se produz uma forma, que pode ou não vingar. Operação que retorna sem cessar. Não há finalidade, não há completude e nem fim. Instaura-se uma processualidade que pode vir a constituir novos territórios existenciais seja para o clínico, seja para quem ele acompanha no encontro com as artes. E novas formas, novos repertórios, novas imagens se desenham. A dupla busca catalisar em ato o que do mundo lhes convoca a diferir e, agindo, tecer um lugar no mundo.

Não há um clímax, nem catarse, não há um final ou um começo a ser buscado. É, preciso, no entanto, estar à altura do que nos acontece. Querer o acontecimento, afirmá-lo produzindo escolhas que potencializem a vida, e não o subjugando à lógica dos *eus*, sejam eles de meandros subjetivos, de uma clínica ou referentes à produção artística. Ao invés de massacarmos o que acontece, deixar-se viver o trágico – ter balançadas as certezas, laceradas as formas, multiplicados os sentidos. Ser tomado pelo inusitado, o intolerável, sustentar o desmanchamento das formas ao mesmo tempo em que se tecem novos contornos. Nestes trajetos, a ação convocada pelo desejo sustenta as crises, seleciona o que vive e o que morre, e costura novos corpos e lugares para se habitar.

É fácil perguntar: Como? Não existe uma receita pronta. (...) é uma noção que nos remete imediatamente à imagem do acrobata na corda bamba. Ele sabe dos perigos, treina para conseguir superá-los, mas só vai alcançar ou perder o equilíbrio a cada vez que pisar no arame¹⁴.

12 Angeli, A. A. C. *Respiros*: por um estado de jogo entre o teatro e a clínica. Dissertação (Mestrado em Psicologia Clínica) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2008.

13 Deleuze, G. *Crítica e clínica*, op. cit., p. 79.

14 Brook, P. *A porta aberta*: reflexões sobre a interpretação e o teatro. Tradução Antonio Mercado. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 29.

Assim, é necessário ao operador que tenha disponibilidade para o encontro, abertura aos desfazimentos, observação e construção de repertórios. Há que se treinar, há que produzir repertórios, ter ferramentas em uma pequena maleta para estar em prontidão para o encontro – gestos, estórias, objetos, conceitos, imagens..., que se lançam nas combinatórias deste *entre*. Como peças de um jogo sempre em construção, estar em jogo com o que se tem, para lançar mão na medida em que a urgência da vida convocar tradução em novos formatos e trajetos.

Afirmamos, assim, um *estado de jogo*, condição em que se está imerso nas conexões de forças engendradas nos acontecimentos, podendo sustentar a fragilidade das composições a cada vez. Mas é um estado sempre outro. É condição, embora não tenha nem antes e nem depois; desenha-se no acontecimento. Assim, há que se libertar de clichês, moldes que aprisionam, enfraquecem e entristecem os encontros, reduzindo a potência.

Esse movimento abala as formas de “organização”. Pois toda forma é uma composição de forças, uma estabilização momentânea e provisória das forças que se afetam. (...) Uma forma será sempre a efetuação de suas forças componentes. No entanto, essas composições estarão sempre abertas a mutações. Não porque seja proveniente delas essa vontade. Os desequilíbrios nas relações de força atravessam as formas, as colocam em devir. Instabilidade promovida pelas linhas de resistência (...) que fazem as formas se nomearem força¹⁵.

Neste sentido, fica o convite do artista Hélio Oiticica para “experimentar o experimental”.

*Andréa do Amparo Carotta de Angeli é docente do Curso de Terapia Ocupacional da UFSM, mestre em Psicologia Clínica pelo Núcleo de Estudos da Subjetividade/PUCSP e doutoranda em Psicologia Social e Institucional na UFRGS.

**Tânia Mara Galli da Fonseca é psicóloga, docente dos Programas de Psicologia Social e Institucional e de Informática Educativa da UFRGS, pesquisadora CNPq, coordenadora do Grupo de Pesquisa Corpo, Arte e Clínica (www.ufrgs.br/corpoarteclinica)

15 Machado, L. A. D. *À flor da pele*. Tese (Doutorado em Psicologia Clínica) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2002, p. 222.