

Trajетórias de uma clínica nas dobras das artes*

Erika Alvarez Inforsato**

109

Artefilosofia, Ouro Preto, n.9, p. 109-125, out.2010

Basta compreender, e sobretudo ver e tocar as montanhas a partir de seus dobramentos para que percam sua dureza, e para que os milênios voltem a ser o que são, não permanências, mas tempo em estado puro, e flexibilidades. Nada é mais perturbador que os movimentos incessantes do que parece imóvel. Leibniz diria: uma dança das partículas revirada em dobras.

Gilles Deleuze

Experimento de dissonância, através da criação de imagens num texto constitui-se uma espécie de plano de sensações e mobilizam-se simpatias em torno do campo problemático do corpo e da produção de subjetividade na clínica contemporânea. Sem o compromisso de construir explicações, menos ainda indicar respostas, essas imagens figuram consistências que não representam nem ilustram, entretanto intensificam o pensamento. Enquanto as imagens são engendradas, delineia-se um conjunto de afetações explicadoras de questões importantes para o encontro da clínica com as artes. Uma a uma, apresentam-se breves essas imagens, em relatos de experiências que se foram e que só estão no texto em devir, buscando dar forma àquilo que aconteceu no acontecimento e que no entanto não pode ser definido, formatado.

Imagem I - Acompanhar uma loucura

Em pé, por duas horas, andávamos de um lado para outro, oscilando entre duas salas: uma no andar de baixo, outra subindo as escadas, “como se o infinito tivesse dois andares: as redobras da matéria e as dobras na alma” (DELEUZE, 1991, p.13). A alma no andar superior, “alma penada”, projetada em vídeos que registravam um corpo etéreo, transparente, dando voltas em uma casa velha, com ares de abandonada... E um outro mesmo corpo, nu, no andar de baixo, dentro de uma banheira velha, descascada, parecia abandonado, como a casa; esquecido ali, recebendo, refletida na água, a luz de uma janela pela qual passava o tempo... Uma música plena de ruídos (bichos, sinos, silêncios...) adensava aquela água, aquele corpo, aquela casa, as colocava em brumas, e de repente desaparecia... Acompanhávamos um banho. Um corpo lento se contorcendo num meio líquido, esperando algo acontecer e sendo o próprio acontecimento. Um banho que foi se multiplicando e podia ser o banho de todos que ali estavam, e mais ainda dos que ali não estavam. Era um banho que nos limpava de um

*Texto escrito a partir da dissertação de mestrado *Clínica Barroca – exercícios de simpatia e feitiçaria*, desenvolvida junto ao Núcleo de Estudos da Subjetividade, do Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica da PUC-SP, defendida em 2005.

**Terapeuta Ocupacional do Laboratório de Estudos e Pesquisas Arte e Corpo em Terapia Ocupacional da FMUSP; mestre em Psicologia Clínica pelo Núcleo de Estudos da Subjetividade da PUC-SP; doutoranda em Educação pela Linha Temática Filosofia e Educação da FEUSP. Contato: erikainforsato@usp.br

tanto das crostas de significados pré-determinados sobre a loucura, o enclausuramento e o uso de um corpo, de um espaço, da própria arte. Ao mesmo tempo, nos sujava com várias impurezas, silêncios, ruídos, um corpo móvel-imóvel, um tanto de água contido no espaço de uma banheira, um outro tanto vazando, escorrendo pelo chão: elementos para abismar e paradoxalmente instaurar o pensamento. Fazíamos companhia à loucura alheia.

O movimento descrito pertence à performance “Banhos” – concebida e realizada por Marta Soares –, em sua apresentação na Galeria Vermelho de São Paulo, em março de 2004. “Tem como ponto de partida a história de Dona Yayá e as transformações arquitetônicas ocorridas em sua casa, no Bexiga, São Paulo. Considerada doente mental, teve a casa transformada em hospital psiquiátrico privado, onde permaneceu isolada por 40 anos” (SOARES, 2004). O que parecia experimentar-se ali era uma mulher em busca de traduzir outra mulher no mundo, ambas estranhas e, portanto, outras. Porém, mesmas. Estar ali presente era acompanhar a loucura de alguéms, por simpatia, e ser por elas acompanhado, em transposições cuja duração ultrapassava o tempo cronológico e avançava sobre outras temporalidades: de quem faz, de quem contempla, de quem ignora, de quem se agita, de quem inspira, de Soares, de mim, de Yayá, dos outros, da galeria, da casa vazia, da vida lá fora. Signos de mistos de tempos e de circunscrições sociais – a loucura de alguém dito louco transportada ao espaço das artes e deslocada à produção de subjetividade, num modo de fazer que poderia ser chamado de clínico, à medida que opera formas a partir de sensibilidades... – ou seria um procedimento artístico? “A dobra do corpo sobre si mesmo é acompanhada por um desdobramento de espaços imaginários” (GUATTARI, 1992, p.153). Diante de amontoamentos desse tipo podem-se entrever justaposições de artes e de clínica fazendo-se, e o que interessa do banho, então, é o fato de ter turvada a água, com uma mistura de elementos que escorrem de um corpo que, uma vez ali mergulhado, nunca fica limpo.

Imundos, imersos em tantos códigos, diante dessa imagem podemos indagar potências ao modo de Espinosa: “ninguém, na verdade, até o presente, determinou o que pode um corpo [...] Isso mostra suficientemente que o corpo, só pelas leis da sua natureza, pode muitas coisas que causam espanto à própria alma” (ESPINOSA, proposição II). Evocar o que podem o corpo, as artes, a clínica, dispensa perguntar sobre suas respectivas essências, o que permite, no ensejo desses “banhos”, ver crescer a convocação simpática para acompanhar um certo *pathos*, um lugar sensível, um regime de sensibilidade até então desconhecido que poderia ser o próprio procedimento clínico do acontecimento. “A potência é o *pathos*, quer dizer, a passividade, a receptividade, mas a receptividade é, antes de mais nada, a potência de ser atacado e também de atacar: estranho treinamento” (DELEUZE, 1999, p.29). Três valores são atribuídos por Deleuze ao *pathos*: “um desespero do mundo”, “uma extrema polidez” e “uma tolerância calorosa”; este terceiro, mais do que um valor, um “ato de pensamento” (1999, p. 31-34). Diante disso, vale ressaltar que a operação para que

esse regime de sensibilidade deixe de ser desconhecido não passa por uma revelação, porque não há nada ocultado, escondido. O que se apresenta ali é aquilo que acabava de ser inventado e não descoberto (já que não há nada coberto). É uma espécie de estado, um clima: esse “pathos” que se mantém estranho a mim e, por isso, guarda exterioridade, um modo singular de porosidade aos atravessamentos do mundo com o qual nos encontramos.

Convocar esse modo de acompanhamento vem a ser uma estratégia clínica operada na escrita para “gritar” alguns problemas concernentes à vida, considerando que “os princípios em filosofia são gritos, em torno dos quais os conceitos desenvolvem verdadeiros cantos” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.9). Gritar, então, problemas não visa oferecer soluções, mas obrigar a pensar. Com esses gritos pode-se acionar a atenção aos fazeres de cada vida e de cada tempo dela, enfatizando o que é problema, o que faz sofrer, e com isso buscar outras operações: cuidar. Não salvar, cuidar, colocar-se ao lado para tentar melhor indagar mundos, histórias, a própria vida, enfim.

São os fazeres – não as obras, mas as operações do viver –, o ponto de partida para esses gritos, com o propósito de desmistificar a atividade humana, e tomá-la na região do pático. Tal qual propõe Guattari, “o exemplo mais simples de conhecimento pático nos é dado pela apreensão de um ‘clima’, o de uma reunião ou de uma festa que apreendemos imediatamente e globalmente e não pelo acúmulo de informações distintas” (GUATTARI, 1992, p.161). O pático refere-se, então, a fragmentos em conexão, em agenciamento, não somados nem fundidos, mas cujas forças ora se acoplam, ora se chocam. É um modo de conhecimento que se dá nos interstícios, nos intervalos de um combate. Prévio a qualquer integridade, mesmo que temporária, esta “região do pré” é o espaço para a denominada “relação pática”.

O pático, diferentemente do gnosiológico, diz respeito às sensações primitivas, estados vividos mais originários, pré-conceituais. [...] É nesse nível de todo modo, que o engendramento de uma forma é possível [...] Não é ainda a obra, é antes a “ausência de obra” (Blanchot), o aberto a partir do qual ela pode engendrar-se, o vazio (que precisamente o esquizofrênico não suporta), o outro (que não existe). Aí é que é preciso um ajuntamento (não de coisas, mas como processo), automovimento do espaço como condição dessa emergência, dessa configuração, dessa ritmação. Não estamos aqui nem no tempo, nem no espaço, nem no “proto-tempo”, nem no “proto-espaço” – mas no que Maldiney chamou de Ritmo (PELBART, 2000, 148).

Em atividade, em processo. É o movimento desse fazer, em cada caso, o que interessa à clínica: seus ritmos. Para os casos apresentados aqui, convém a superposição de conceituações breves, em experimentos de ideias, trechos literários e relatos de situações com populações atendidas em serviços de saúde, que compõem um cotidiano

profissional cujo ponto de partida é a clínica da Terapia Ocupacional em projetos que se aproximam ao campo das artes.

Não se trata de pensar um campo profissional específico, mas de operar seus acontecimentos como território de proveniências para poder pensar algo que sirva ao campo clínico de forma plural. Faz sentido tomar a motivação dessas imagens nesse campo pois, em havendo uma especificidade da Terapia Ocupacional, pode-se dizer que ela é composta por um foco principal nas atividades, nos fazeres cotidianos, nos movimentos e gestos que dão cadência a uma vida – harmoniosa ou dissonantemente. Assim, por exemplo, descreve-se que nos atendimentos de Terapia Ocupacional uma “história pessoal é contada aos poucos e nesse acompanhamento e nessa escuta é possível mapear também necessidades e possibilidades que estabelecerão um conjunto de práticas centradas no fazer humano, que poderão ser realizadas individualmente ou em grupo” (BRUNELLO; CASTRO; LIMA, 2001, p.49). Para além da questão contingente, interessa pensar que se a Terapia Ocupacional enquanto clínica e em seu contato com as artes, pode ser um dos lugares privilegiados do olhar para o fazer, talvez possa efetivamente sê-lo do ponto de vista dos agenciamentos. “É isto agenciar: estar no meio, sobre a linha de encontro de um mundo interior e de um mundo exterior...” (DELEUZE; PARINET, 1998, p.66). Agenciando elementos de séries convergentes e divergentes, tem-se: técnicos, terapeutas ocupacionais ou qualquer outra espécie de clínicos, cuja força está menos no cerceamento dos espaços, e mais na abertura de fendas com os filtros que se fazem necessários para que o lixo, o excesso, a água suja possam adentrar o campo de produção material e imaterial, de objetos, obra, greve, de transcurtos e de subjetividade (INFORSATO, 2005, p.74).

A produção de subjetividade é vista, então, a partir destes agenciamentos: percursos, movimentos e modos de alguns corpos existirem por meio de trajetórias de vagueação, por devaneios e deserções do que é utilitário, aplicável ou vantajoso. Uma vez relacionadas às vidas marcadas por grande sofrimento e vulnerabilidade (seja em função de fragilidades mentais, deficiências e/ou situações de risco social), as ressonâncias entre os campos das artes e da clínica estabelecem-se num território híbrido em que “a cura tem a ver com a afirmação da vida como força criadora, sua potência de expansão, o que depende de um modo estético de apreensão do mundo” (ROLNIK, 2001, p.10).

Noção operatória das artes e da filosofia, assim é tomado aqui o conceito de “dobra”. Diferentemente da acepção imediata que ele retém – relacionada à finitude, à profundidade, ao indivíduo e à noção de forma-homem –, de outro modo, esse termo estará aqui referido à perspectiva dada pela leitura da obra de Leibniz feita por Gilles Deleuze e rerepresentada enquanto: *dobra que vai ao infinito* (DELEUZE, 2000, p.13). Com essa outra visada ao conceito de *dobra*, compõe-se neste escrito um território com algumas das condições necessárias para reativar na clínica o compromisso com a criação. Para efetivar esse compromisso é necessário que o pensamento da clínica seja mo-

vido não a partir de clausuras, mas por meio de capturas transitórias: *dentro como dobra temporária do fora*. A captura seria então um procedimento da dobra, sua operação de apreensão temporária. “A captura é um processo que faz convergir os termos de duas ou mais séries heterogêneas. Ela qualifica assim a maneira que um agenciamento cria uma ‘zona de vizinhança’ entre vários elementos heterogêneos, tomados juntos, num ‘bloco de devir’ que os transforma sem os identificar”. (DELEUZE apud SASSO; VILLANI, 2003, p. 48). Captura em oposição à clausura, esta última, sinônimo de fechamento, “aquilo em que a inclusão se faz e não pára de fazer-se, ou aquilo que inclui no sentido de ato acabado” (DELEUZE, 2000, p.44). Deserta-se a proliferação de princípios, de prescrições para o viver, em favor da *afirmação diferencial da vida* sob a qual pode-se erigir uma clínica indissociável de sua dimensão crítica. “Com efeito, há dobras por toda parte: nos rochedos, rios e bosques, nos organismos, na cabeça e no cérebro, nas almas ou no pensamento, nas obras ditas plásticas... Mas nem por isso a dobra é um universal. [...] O conceito de dobra é sempre um singular, e ele só pode ganhar terreno variando, bifurcando, se metamorfoseando.” (DELEUZE, 1992, p.194-195).

Fazer a clínica dobrar por capturas transitórias, para que ela possa abandonar suas configurações mais plenas, arraigadas em ideias de evolução, progresso e aquisições, é uma tarefa crítica. Isso pode conduzir a clínica a um exercício onde os corpos envolvidos por seus tratamentos possam valer apenas por seus estados, suas presenças no mundo, através do olhar alheio desprendido de expectativas. Menos do que um rol de sucessos, o que se tem nessa perspectiva clínica são estados frágeis de alegria. O corpo seria assim um suporte desses instantes.

Imagem II – Dobras de corpos

A existência de um projeto com o caráter da Cia Teatral Ueinz – uma companhia de atores com histórias de sofrimento mental, com marcas de movimentos interrompidos, acessos impedidos, saídas obturadas – coloca em xeque, a todo instante, o limiar entre a caridade e a potencialização de fragilidades. Encontramo-nos a todo momento, num território de risco, no qual é preciso enorme atenção para não barganhar com o lugar estabelecido da imagem dessa população na representação social. Fazê-lo, reafirmaria a necessidade de uma condolência, e simultaneamente seria uma forma de rechaço. Ao invés disso, este trabalho nos impele a uma aposta na intensificação de uma sensibilidade aguda, em sintonia com o caos em sua brutalidade, que pode constelar formas instáveis, momentâneas, efêmeras, fugazes, de precisão imensurável, impalpáveis.

A cada apresentação, estamos nessa zona indiscernível, borrada, que nos assombra, posto que as expectativas não se firmam em nenhuma das direções. É tanto a compaixão e a benevolência quanto a força, o vigor e a potência. Por ocasião da primeira apresentação da companhia com o espetáculo que deu nome ao grupo, “Ueinz – Viagem à Babel”, Pelbart escreve sobre a Cia Teatral Ueinz:

Ela se deu na confluência de dois grandes vetores que atravessam nossa cultura. O primeiro é o teatro, com seu cortejo de magia e assombro, esse espaço ritual e sagrado, campo privilegiado de experimentação estética. O segundo vetor é o da vida quando ela experimenta seus limites, quando ela tangencia estados alterados, quando é sacudida por tremores fortes demais, por rupturas devastadoras, intensidades que transbordam toda forma ou representação, acontecimentos que extrapolam as palavras e os códigos disponíveis, ou o repertório gestual comum, mobilizando linguagens que põem em xeque a língua hegemônica, que reinventam uma vidência e uma audição. É a vida quando ela está às voltas com o irrepresentável, ou com o inominável, ou com o indizível, ou com o invisível, ou com o inaudível, ou com o impalpável – com o invivível (PELBART, 2000, p.104).

Espaço lotado. Um barracão de vidros todos quebrados, chão sujo e teias... e aranhas provavelmente também... Nos dias anteriores à participação da Cia Teatral Ueinzz no XI Festival de Teatro de Curitiba em março de 2000, já angustiava-me pensar que uma vez tendo vindo participar da Cia Ueinzz a partir de minha formação de terapeuta, exercitar-me como atriz, denunciava imediatamente um amadorismo insustentável naquela situação – minha possibilidade de atuação não estava à altura da oportunidade de participar de um evento com tantos profissionais de teatro: eu não queria entrar em cena. Esse horror crescia ainda mais quando pensava que a presença de cena que os outros atores/pacientes?/loucos? da companhia teatral conseguiam ter no palco era algo que eu jamais alcançaria. Atribuía isso, talvez, à dor da intensidade que se mantém neles e os lança numa sensibilidade aguda... de ondas afetivas incessantes atravessando sem pouso... de uma certa sensação da deriva... Mas eu tinha um apoio para entrar em cena: meu parceiro, aquele corpo grande e extremamente forte, “o guerreiro”, “o Dom Quixote sideral”... um imenso corpo com voz de criança gemendo, que andava pesado e repetia, conforme apreendia, todos os finais de minhas frases, com a mesma entonação, ecoando e reinventando os sons. Era ele quem determinava minha entrada em cena, autorizava-me e convocava-me.

Era mais uma dessas situações que o trabalho nessa companhia subverte, pois, em relação ao método da direção do espetáculo, uma terapeuta, querendo experimentar-se atriz, era exatamente colocada em cena como uma atriz-coringa (expressão cunhada pelo então diretor da Cia, Sérgio Pena, para diferenciar nossa atuação junto aos outros atores) para que sustentasse a presença do então chamado ator-paciente no palco. Paradoxo do encanto e da imantação. O crédito que eu devia oferecer a ele faltava-me, mas não faltava a ele. Era insuportável adentrar, do ponto de vista da qualidade artística do meu trabalho de atriz; ao mesmo tempo, era impossível ficar de fora, em função da qualidade terapêutica de meu trabalho clínico. Tinha de estar, ainda que nessa estreita fronteira... Então, fomos. Depois

veio um vazio, o medo do olhar do outro. No meu pensamento, a crítica sobre meu trabalho, tão precário, seria um elemento a mais para enfraquecer a recepção do espetáculo. Simultaneamente, uma profusão de pessoas entusiasmadas: os “atores-pacientes”, os maiores agentes naquele acontecimento, certos de seu trabalho, de seu talento. A plateia não é vista como uma ameaça de julgamento crítico. Para eles, isso parece muito mais simples – e talvez isso seja mais efetivo, vivo – o olho que olhou já se fez presença garantida. Isto é, o espectador do espetáculo já foi tragado pela obra na medida em que esteve nela... Não tem distância intermediária, é simultaneamente dentro e fora. É o meio e só. Isso desmancha, põe por “água abaixo”, demove qualquer insegurança de que as pessoas não estivessem querendo estar ali, no sentido de que quisessem ir embora, mas não iam porque estavam constrangidas (e não convocadas) a ficar... De fato, as pessoas não foram. Ficaram, aplaudiram, se encantaram, choraram, emudeceram, elas eram parte de toda a cena.

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

Acho que agora somos propositores e, através da proposição, deve existir um pensamento, e quando o espectador expressa essa proposição ele na realidade está juntando a característica de uma obra de arte de todos os tempos: pensamento e expressão. E para mim tudo está ligado. Desde a opção, o ato, a imanência como meio de comunicação, a falta de qualquer mito exterior ao homem que o satisfaça e ainda, na minha fantasia, se ligando com o antiuniverso onde as coisas estariam lá porque está acontecendo agora. Seria talvez pela primeira vez a consciência do próprio absoluto no agora (CLARK apud FIGUEIREDO, 1998, p.84).

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

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

Foi em meio a esse pequeno tumulto de dezenas de pessoas procurando lugares – que não havia mais – que uma das cenas desse teatro encarnado aconteceu diante de alguns olhos, e felizmente dos meus: era um corpinho magro, trêmulo, de olhos grandes e cabelos brancos, miúdo. Vestindo tiras de um tecido bem fino, uma espécie de organza marrom, transparente, com calça e camiseta preta por baixo, que ele fez questão de manter à revelia da indicação de figurino. O cupido era seu personagem. O mensageiro do erotismo... Ele estava sentado no último degrau da arquibancada, minutos depois de eu ter lhe retirado os chinelos plásticos e retocado sua maquiagem, que já

se tinha borrado. O público começou a entrar e ele permaneceu ali: pernas abertas, cotovelos sobre os joelhos e cabeça apoiada nas mãos. Ele olhava para baixo, o chão era a direção. Minha grosseira sensibilidade teatral entrou em cena, estupidez, tentei dizer-lhe que saísse dali para dar lugar ao público, ao que ele respondeu: “Deixa eu aqui. Tô com frio, tô com frio, tô com frio, deixa eu aqui!” Saí. E só então consegui pensar nas inúmeras vezes em que fui ao teatro e um personagem estava sentado entre o público, num esforço de convencer sobre a sua necessidade de estar ali... coisa que esse *Ninguinha Mister* (nome artístico escolhido por ele) fazia sem esforço algum. Em minhas lembranças, nenhum ator esteve tão presente neste lugar como ele estava...

Findos os lugares, um burburinho se instaurava bem ao lado dele para tentar resolver como se arranjavam diante da lotação. Era a própria plateia que, tentando resolver o problema da falta de assentos, arriscava soluções mais precárias: agachamentos nas laterais, apoio sobre os ferros da arquibancada, etc. Foi então que aquela personagem (isto já estava esclarecido para mim) percebeu as pessoas ao seu lado e resolveu levantar-se. Porém, antes, olhou fixamente para uma moça sentada no chão, ao seu lado. Olhos arregalados, sem dizer palavra alguma, ele chacoalhou a cabeça seguidamente para frente e para trás. Vários acenos afirmativos. Sim, sim, sim, sim, sim. E pôs-se de pé. Mas sua posição era de mudança, não de retirada. Ele estava em cena. Em pé, ele estava com a frente de seu corpo voltada àquelas pessoas que ele percebera há poucos instantes. Braços cruzados, ele as encarava sem nenhum titubeio no olhar; assisti-lo assistindo ao público era uma cena de plasticidade intensa, era vivo. Ele procurava, investigava os espaços entre as pessoas, buscando ninguém, “ninguinha”... Face à desocupação do lugar onde ele estava sentado, as pessoas se rearranjaram e alguns resolveram sentar no chão. Agilmente, ele tratou de garantir um lugar para si junto àquelas pessoas, e sentou-se também nessa nova fileira formada no chão. Conforme a fileira continuou a se formar no chão, ele se levantou e colocou-se ali mais para dentro do palco. Desta vez, ele estava de costas para a plateia, e novamente com os braços cruzados, seu olhar corria todo o espaço iluminado, esfumado, nebuloso e pleno de sons... Muitas pessoas o observavam em cada movimento, lentos e bruscos, absolutamente inesperados, rompendo qualquer ritmicidade categórica. De repente, ele se voltou à arquibancada e caminhou em sua direção. Perguntou àquela mesma moça: “Que horas são?” Ela demorou a conseguir desviar os olhos dele e perceber que estava sem relógio e, no tempo dessa demora, já três ou quatro pessoas se colocavam “a postos” para lhe oferecer uma resposta. Ele perguntou para outra pessoa, um homem de óculos: “Oito e quarenta. Vinte para as nove” – o homem respondeu. Ele chacoalhou a cabeça e saiu.

Acabou sua cena. A sensação de um ténue maravilhoso espalhou-se em seu rastro. Era presença em cena, por um fio. Contemplação. Contemplação infinita do olho do ator que faz ator o olho do espectador. Isso que os bons atores tanto buscam. O “espectador artista”

do pensamento de Nietzsche (DELEUZE, s/d, p. 29), que retoma o trágico no sentido de desfazimento da barreira ator-espectador, transformando o espetáculo em experiência coletiva, comprometendo o espectador com o que ali se produzira. E podemos pensar que também os propositores são comprometidos com os efeitos que se fabricaram.

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

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

Nada, exceto um belo Pesa-nervos.

Uma espécie de estação incompreensível e bem no meio de tudo no espírito (ARTAUD, s/d, p.210).

Algo que o obrigará a hesitar, a desfazer-se de qualquer acomodação dos signos que o afetam, pela sensação do peso e da ausência do que possa aliviá-lo como um contrapeso, pela responsabilidade de ter visto. Um tal caso, que poderíamos denominar enquanto uma “experimentação intensiva”, reverbera a pergunta sobre quais são as condições necessárias e suficientes para que essa experimentação ocorra,

[...] porque a própria vida é que aí está correndo riscos nas relações dos corpos orgânicos e nas vagas intensivas de corpos sem órgãos. Organicidade e transorganicidade, ambas pressupõem a vida, mas nenhuma deixa de fazer com ela jogos perigosos: a primeira, por força de relações que impõem à vida monstruosos aniquilamentos; a segunda, porque não deixa de fazer com a vida o também perigoso jogo criativo de um desejo consumindo a si próprio, o jogo de uma intensidade que grita ou chora na intempestiva explosão de limites além dos quais o que havia de vida já não se reencontra (ORLANDI, 2004, p.15).

Ninguinha Mister, fora do âmbito do teatro, sempre que alguém lhe pergunta como ele está, responde – após uma pausa em que o interlocutor se vê na iminência de desistir de ouvir qualquer murmúrio que seja – “Tô com dor, tô com dor, tô com dor”, num impulso único de respiração, um fôlego de um tempo só dele. E para, com os olhos arregalados que parecem exigir uma solução para sua dor, daquele que, ao perguntar sobre seu estado, ousou lhe expor ao seu próprio sofrimento. No início, a única oferta que me era possível era assumir ter ouvido aquela resposta (porque o ímpeto parecia ser o de fingir não tê-la escutado), era o máximo que eu podia oferecer, e era como se eu legitimasse a sua possibilidade de sentir aquela dor. Depois pude observar com outros terapeutas que muitas eram as ocasiões em que, diante da impossibilidade de alguém curar aquela dor, após um outro silêncio, sem desvio do olhar, ele pedia por analgésicos usuais (remédio para dor de cabeça, por exemplo) como que oferecendo, ele mesmo, uma maneira de ser acolhido. Quando

esses pedidos chegaram até mim, em uma das ocasiões, eu lhe ofereci trocar o remédio por água, e ele, olhos fixos nos meus, levantou-se, me deu o braço e me fez acompanhá-lo até o bebedouro. A fluidez da água parecia já começar a agir no escorregar do meu corpo sendo levado pelo dele através do quintal e corredores da casa onde ficava o hospital-dia, cruzando outros corpos que circulavam por ali. A dor de um corpo que aparecia como uma “esponja” com poros grandes e dilatados – “uma interioridade não estável” –, no momento em que recebia a água (o próprio líquido e o caminho encostado ao meu corpo que lhe ofereceu aquele líquido, perpassando por outros corpos), parecia poder sentir-se unidade pelo tempo daquele fôlego da resposta, porque logo tudo escorria e a sensação de uma espécie de incorporação retornava... e a dor, esperando, no silêncio, que alguém lhe viesse indagar novamente.

A tarefa clínica configura-se enquanto experiência estética. “[...] o corpo sempre fala e pode ser ouvido. Visto, cheirado, sentido, enquanto linguagem própria, em sua dimensão criadora, autoplástica, pensante, por onde se pode ter acesso à história não narrada do sujeito. Esse corpo atualiza sua memória, permanentemente, não pela rememoração e sim pela apresentação de todos os tempos no tempo sempre presente da sensação” (REIS, 1997, p.340-341). Corpos que se alinham para inventar uma nova experiência, que não se dá senão durante – e exclusivamente durante – o seu acontecimento. Como suportar essa duração tênue e efêmera com a qual não se vê surgir nenhuma história de acréscimos e reações aprendidas, e que entretanto dura através das marcas da memória que se faz a cada instante em que se persiste em estar vivo? “(...) na psicose o corpo serve de plano para um ‘por tornar-se’, é a articulação desarticulada de alguma interioridade não estável” (PORTO, 1996, p.123).

Outro dia, aquele mesmo ator me diz: “Olha, Erika, meu braço tá formigando, tá formigando, olha, olha!” – e novamente os olhos arregalados numa profunda ausência de movimento onde só me restava “ver” o braço formigando dele... Diante de tal afirmação, pensei: que sentido teria eu lhe dizer que aquele formigamento é uma sensação tátil e não uma possibilidade visual, tal qual é para mim? Na verdade, naquele momento, eu me vi frente a uma incerteza, uma estranheza que instabilizava minhas convicções visuais... E, considerando o corpo pulsando em todas as suas microdimensões, por que não considerar a potência dessa pulsação de tornar-se visível? Fato é que eu não via, não vejo, mas posso dizer que acolhi aquele “acaso” em sua dimensão de visibilidade deste invisível que ele me propôs com essa fala. É como se, ao me requisitar ver o braço formigando, ele me propusesse uma nova possibilidade de olhar, e no limite, de ser, para o meu corpo: abertura sensível, misturada a uma sensação de sofrimento incessante.

Retomando o compromisso de cuidado, de fazer clínica, só a partir dessa possibilidade de estranhar é que se permite algo do outro agir em mim, viabiliza-se o encontro, abre-se espaço-tempo para produzir subjetividade, para inscrever as singularidades e compor

mundos. Na estratégia clínica, uma vez junto, havendo encontro, de uma percepção louca, de intensificação do isolamento, pode-se passar à produção conjunta de pensamentos, vividos em nossos corpos, “o corpo seria, pois, um lugar importante na percepção das próprias capturas e do efeito de um processo serializante de subjetivação, voltado para a anestesia e paralisia do sujeito, podendo, por outro lado, tornar-se um campo de experimentação permanente, enquanto lugar de acolhida do estranho-em-nós e busca de novas conexões (LIBERMAN, 1998, p.20-21).

Uma práxis no contemporâneo exige essa estranheza, essa dissonância que não se realiza em percursos previsíveis nem tem desfechos e encaminhamentos muito convencionais ou harmônicos, e necessita de um outro entendimento, mais afirmativo, da relação com o infinito e o caos.

Numa perspectiva predominantemente estética, Deleuze pressupõe dobras que ocorrem no visível e no invisível, na matéria, na alma e entre elas e para além disso, entre as matérias que se dobram há dobras, e entre as almas que se dobram há dobras... “dobra que vai ao infinito” (DELEUZE, 1991, p.13). Transportada à clínica, a dobra do fora é o entendimento que se faz da própria subjetividade, impessoal e exterior, “[...] a própria dobra determina uma ‘profundidade magra’ e superponível, definindo a dobra de papel um mínimo de profundidade” (DELEUZE, 1991, p.70), abolindo caracterizações que impliquem interioridades de contornos estáveis e definidos de sujeitos predestinados. Na condição de “dobra que vai ao infinito”, a intervenção clínica é abordada a partir de incessantes movimentos, turbulências do fora, subjetividade que nos exige acompanhar o curso de uma vida.

Imagem III – A clínica engendra respirações

Explodidas as clausuras, vagamos em meio às capturas, as formas circunscrevem-se de modo provisório, subitamente o que era um lugar torna-se um canteiro aberto, e vice-versa. Então, uma cena ocorre dentro-fora de um espetáculo da mesma Cia Teatral Ueinz.

Estávamos à tarde, no teatro Oficina, em concentração para mais uma noite de espetáculo. Uma das atrizes chega com sua mala. Trocou-se diante do espelho, enquanto uma das terapeutas tentava protegê-la, evitando a aproximação de outras pessoas desse local de circulação aberta. Ressurgiu em um vestido-camisola branco com um vidro nas mãos e pôs-se a espalhar pelo palco (em verdade, uma grande passarela, uma rua que é o desenho do espaço do Teatro Oficina) um líquido de cheiro muito forte: era tanto perfume, que um tanto era fedor, pelo excesso. Uma sessão de limpeza espiritual se iniciava, o espetáculo não suportou circunscrever-se à hora marcada para a chegada do público... Afinal, quem era o público? Pessoas que estivessem suscetíveis à afetação de uma cena?

Estávamos ali: seis ou sete pessoas – um pequeno conjunto de espectadores que não esperavam nada – tentando proteger-se a todo custo, tentando evitar o encontro que já estava ali, temerosos do con-

fronto que ele nos provocaria. Fechados numa rodinha, sentados nas cadeiras da plateia do teatro, jogando o jogo dos palitos – aquele que se joga em botecos –, eu estava ali com alguns outros atores. No início, nos esquivávamos das gotas do líquido malcheiroso que, durante aquela espécie de “benção”, ia respingando em nós... Refugiávamo-nos no jogo, concentrados em não nos concentrarmos na cena que acontecia diante de nós e que, a cada instante, tomava mais força. Eu fazia também uma enorme força para ignorar ou sobrepor-me àquele acontecimento, principalmente porque sentia os outros atores exigindo-me uma neutralização daquilo que pouco a pouco nos arrastava... Esforço vão. Era uma cena que ia ganhando intensidades totalmente inesperadas... Ela mesma tentava fazer-se parar... Criava pausas sem nenhum aviso, imprevisíveis, bem como seu retorno... Deitava-se no chão e gemia... E gritava ao levantar-se e observar nosso esforço em torná-la inodora, invisível, inaudível...

Um respeito instintivo fez nossa trincheira arrebentar-se, silenciosa e abruptamente. Houve uma dispersão, o jogo acabou sem terminar: alguém se deitou sobre um conjunto de cadeiras, tentando tornar-se invisível; outros subiram para o camarim (quatro andares acima); alguém foi até a padaria, a rua, saíram do teatro – um suco de laranja ou um café. Os terapeutas-atores dividiram-se cada um atrás de um grupo para acompanhar a dispersão, tentando garantir a concentração para o momento marcado do espetáculo. Uma terapeuta-atriz, conseguiu abraçá-la e levá-la ao camarim, descansá-la de todo o árduo trabalho de limpeza que deixou a todos contaminados...

O espetáculo voltava ao empenho de circunscrever-se ao seu espaço pré-determinado. Todo o esforço de estancar aquele jorro, aquele extravazamento, se apoiava na convenção do teatro. Ainda que em nosso caso, o teatro fosse disruptivo em sua estética, conectada em estreita relação com a vida, mantinha paradoxalmente a necessidade de certas premissas, que também eram acordos para sua própria preservação. Ele ainda não podia acontecer num registro totalmente inesperado, sem aviso... Sem divulgação. Tem marcada a sua hora, sua chegada, uma certa continência necessária, insuficiente e perigosa.

Ela – a cantora – só voltou ao palco no momento de sua cena. Desta vez, vestia um vestido vermelho e, com um chapéu na mão, mendigava ajuda à plateia... Agora era o público convencionalizado como tal quem ali estava. Toda a aposta de exuberância, a Diva, se apresentava numa fala mole e estridente que incomodava e desesperava. O caminhar de um corpo gordo, deformado em camadas que vão de um rosto fino – até delicado – a um quadril pesado que a fazia afundar com os pés na areia e trançar as pernas com seu salto agulha. Nós, do elenco, não estávamos, de novo, preparados para receber sua cena, não tínhamos sequer as moedas de um centavo que outrora atirávamos em sua direção. Ela bradava para que jogássemos as moedas, e algumas pessoas, constrangidas, comovidas ou tomadas por alguma outra sensação, retiravam moedas de seus bolsos e bolsas, e depositavam-nas naquele chapéu. Ou mentiam, como nós, colocando as mãos vazias dentro do chapéu e sendo imediatamente

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

Mergulhados nessa movência que quer continuar a traçar lugares, ilhas, por vezes para garantir uma certa integridade e evitar o total desmanchar – que também seria uma absolutização, ainda que psicótica –, é preciso permitir e suportar a dor, correr o risco da forte eminência desse desmantelamento. Uma clínica assim pensada pressupõe uma atitude que busque apreender os conjuntos singulares de um caso, suas interfaces plurais. O terapeuta dessa clínica é convocado a deslocar-se em direção ao outro, abrindo-se às dessubjetivações que advêm desse contato, sustentando a crise, não como o próprio acontecimento, mas como elemento necessário para que algo se crie em corpos coletivos. A produção de subjetividade é uma constituição transindividual, aquém e além de “eus”, o que permite encontros que mantêm distâncias, intervalos, tempo para a irrupção de singularidades, estas sim potentes para o acontecimento e a criação.

“Quando procuro demais um ‘sentido’ – é aí que não o encontro. O sentido é tão pouco meu como aquilo que existisse no além. O sentido me vem através da respiração, e não em palavras. É um sopro” (LISPECTOR, 1981, p. 79). Essa declaração de Clarice Lispector parece intensificar o pensamento de que, diante da crise, toda disposição para inventar princípios que justifiquem a vida e lhe atribuam sentidos poderia subverter-se em conectores, sopros: no teatro, nos espaços de tratamento, ou em qualquer espaço de encontro. Sopros suaves, pequenos passos, para que o contato e o acoplamento de elementos em variação contínua instaure o exercício de uma clínica em dobras, numa dança, como descreve Deleuze – ecoando Leibniz: “uma dança barroca, um encontro que mantém a distância, onde as espontaneidades ficam garantidas” (DELEUZE, 1988, p. 423).

O aplauso à cantora decadente é a saudação do devir imperceptível ganhando forma na arte, de canto sem canto, de canto por vir, das infinitas virtualidades do canto. E, para manter-se infinito, apenas respira. Mesmo que suspensos, os corpos respiram, e o trabalho da clínica persiste para que em seu próprio corpo não cesse essa respiração.

Com essas imagens, neste terreno de justaposições entre as artes e a clínica podemos, com efeito, considerar que estamos ocupando uma posição de harmonizações fugidias, descontínuas, precárias. Prescindimos da criação de princípios e aliamos-nos à *afirmação diferencial*, que comporta o excesso, o desencadeamento intempestivo do excedente, da desmedida, e que investe na potência de criação, desinvestindo suas linhas de aniquilamento, de destruição pura e simples. Afirmção diferencial da vida, menos como um princípio e mais como uma ética, liberamos-nos da atuação apriorística, de pré-deter-

minações. “As noções de importância, de necessidade, de interesse são mil vezes mais determinantes que a noção de verdade” (DELEUZE, 1992, p.162). É uma abertura para a passagem, nos encontros com as singularidades que emergem. Nessa ética, estamos disponíveis para “colocar em órbita” essas singularidades, tomá-las em movimento, em variação contínua para que haja criação.

No enlace da clínica com as artes, esses riscos podem se intensificar, caso essa união se dê na busca de constelações definitivas, códigos majoritários, estatutos de prestígio acomodados socialmente. São exemplares desse risco os casos em que se suprime a conjunção “e”. Neles, por não se suportar a diferença e buscar-se suprimi-la na consolidação dos termos, efetua-se uma solidificação e se obstruem os poros, as pausas, as intersecções produtivas da distância entre artes “e” clínica. Achatam-se os procedimentos e as obras de uma produção artística a mero efeito terapêutico, e todo um trajeto clínico a um *a priori* artístico. Isso implica a tentativa de detenção da multiplicidade de conexões no interior dos próprios campos das artes e da clínica, e entre eles e outros campos, enclausurando-os num âmbito de linearidade e exclusividade, e para esse aprisionamento, são levados ainda os sujeitos implicados em suas ações e intervenções.

A conjunção, este espaço, esta distância, o emprego de um conector – “e” –, também não é garantia de arejamento. Mesmo na fronteira, o trabalho pode neutralizar a força dos dois campos e confiná-los. Daí a importância de mantermo-nos atentos, problematizando nossas ações e distinguindo nossas conexões, apreensões e capturas de nossos enclausuramentos, fechamentos, encerramentos, sufocamentos.

O modo de interessar-se por esses campos altera-se, eo estatuto do que é e do que não é arte passa a não ter mais importância do que os encontros que decorrem do acontecimento em questão. Tanto a arte quanto a clínica podem potencializar-se, vitalizar-se no sentido de se efetuarem como campos de criação e de intervenção, para “pensar as relações que se pode estabelecer entre a criação, a produção de uma certa saúde e a invenção de uma forma de enfrentamento da doença, da solidão e do isolamento” (LIMA, 2003, p.308).

Acessando esse vetor artístico, a clínica pode intervir e constituir realidades, tornando-se indissociável da crítica. Ao trabalhar com dispositivos grupais – com atividades de produção intelectual, artística, laborativa, etc. –, a materialidade e a imaterialidade do que se fabrica se dá numa zona de indiscernibilidade, nestes espaços, a clínica deve reiterar a necessidade de habitar as fronteiras dos diferentes territórios que se agenciam para sua práxis.

“É a simpatia, agenciar [...] Mas a simpatia não é nada, é um corpo a corpo, odiar o que ameaça e infecta a vida, amar lá onde ela prolifera...” (DELEUZE; PARNET, 1998, p.67). Talvez, neste momento, esta seja uma proposição estética para a clínica: sustentar, no encontro com as artes, a simpatia que detecta e corrobora para que a vida prolifere. Sim ao *pathos*. Afirmar um *pathos*. A simpatia, trazida à téc-

nica da clínica é um modo de convocar o *pathos*. Simpatia obtida por meio da construção de um procedimento crítico que valide a própria clínica em autoengendramento, em autopoiese.

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

A simpatia é então uma proposição estética aos técnicos operadores no campo da clínica e da saúde: “simpatia significa sentir *com* e não sentir *por*” (LAWRENCE, 1994, p.30). Por isso, ela implica sair da lógica da salvação e da caridade, romper completamente com a obrigação de amar. Sublinhemos: ruptura com a obrigação, e não com o amor.

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

Não sou eu que guio a minha alma até o céu. Eu é que sou guiado pela minha alma ao longo da estrada larga, que todos os homens percorrem. Por conseguinte, tenho que aceitar os seus impulsos mais fundos de amor, ou de ódio, ou de compaixão, ou de desagrado, ou de indiferença (LAWRENCE, 1994, p.34).

A simpatia torna-se um modo de dissipar-se dos critérios evolutivos – no sentido de progresso –, para avaliar na clínica os processos de experimentação com quaisquer populações. O que interessa é afirmar a experimentação, e não o progresso. Dar importância às aberturas que engendrem possibilidades de constituir outras formas de tratamento, de educação, de trabalho, de produção de vida. E ao acolher esses fluxos favorecer as expansões, a propagação extensiva dos campos para detectar quais conexões com outras subjetividades podem ter suas potências efetivadas, inventadas, encenadas.

Referências bibliográficas

- ARTAUD, A. *Linguagem e Vida*. São Paulo: Ed. Perspectiva, s/d.
- BRUNELLO, Maria Inês; CASTRO, Eliane Dias de.;
LIMA, Elizabeth Araújo. Atividades humanas e Terapia Ocupacional. In: BARTALOTTI, Celina Camargo; CARLO, Marysia De. *Terapia Ocupacional no Brasil: fundamentos e perspectivas*. São Paulo: Plexus Editora, 2001.
- DELEUZE, Gilles. *A dobra – Leibniz e o barroco*. 2ed. Tradução de Luís B. L. Orlandi. Campinas: Papyrus, 2000. [*Le pli – Leibniz et le Baroque*. Paris: Éditions de Minuit, 1988.]
- _____. *Nietzsche e a Filosofia*. Tradução de António M. Magalhães. Porto-Portugal: RES-Editora, s/d. [*Nietzsche et la philosophie*. Paris: PUF, 1962.]
- _____. *Péricles e Verdi*. Tradução de Hortência S. Lencastre. Rio de Janeiro: Ed. Pazulin, 1999. [*Péricles et Verdi*. Paris: Éditions de Minuit, 1988.]
- _____. *Conversações - 1972-1990*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1992. [*Pourparlers 1972-1990*. Paris: Éditions de Minuit, 1990.]
- _____. *Diferença e repetição*. Tradução de Luís Benedicto Lacerda Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988. [*Différence et répétition*. Paris: PUF, 1968.]
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia*, vol.1. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995. [*Mille Plateaux*.]
- DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Ed. Escuta, 1998. [*Dialogues (avec Claire Parnet)*. Paris: Éditions Flammarion, 1977.]
- ESPINOSA, Barüch. *Ética III*, proposição II, escólio.
- FIGUEIREDO, Luciano (org). *Lygia Clark – Hélio Oiticica: cartas, 1964-74*. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.
- GUATTARI, Félix. *Caosmose – um novo paradigma estético*. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 1992. [*Chaosmosis*. Paris, 1990.]
- INFORSATO, Erika Alvarez. *Clínica Barroca: exercícios de simpatia e feitiçaria*. Dissertação de Mestrado em Psicologia Clínica. São Paulo: PUC/SP, 2005.
- LAWRENCE, D. H. *Walt Whitman*. Tradução Ana Luísa Faria. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1994.

- LIBERMAN, Flávia. *Danças em Terapia Ocupacional*. São Paulo: Summus, 1998.
- LIMA, Elizabeth Maria Freire de Araújo. *Das obras aos procedimentos: ressonâncias entre os campos da Terapia Ocupacional e da Arte*, 2003, 344p. Tese de Doutorado em Psicologia Clínica – Pontifícia universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2003.
- LISPECTOR, Clarice *apud* BORELLI, Olga. *Clarice Lispector – esboço para um possível retrato*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- OPIPARI, Carmen; TIMBERT, Sylvie. *Eu sou curinga! O Enigma!* São Paulo/Paris, 2003. Filme em longa-metragem. (opiparitimbert@hotmail.com).
- ORLANDI, Luiz Benedicto Lacerda. Corporeidades em minidesfile. In: *Revista eletrônica Alegrar*. n.1, agosto de 2004-julho de 2005. <www.alegrar.com.br>
- PELBART, Peter Pál. *A Vertigem por um Fio: políticas da subjetividade contemporânea*. São Paulo: Iluminuras, 2000.
- _____. *Vida Capital: ensaios de biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2003.
- PORTO, Maurício. O Grito de Münch. In: *Cadernos de Subjetividade*, v 4, n.1-2, p.115-31. São Paulo: PUC-SP, 1996.
- REIS, Eliana Schuler. Nas dobras do corpo - por uma clínica das intensidades. In: *Cadernos de Subjetividade*. v.5, n.2, p.335-41. São Paulo: PUC-SP, 1997.
- ROLNIK, Suely. Alteridade e Cultura: arte cura? Lygia Clark no limiar do contemporâneo. In: BARTUCCI, Giovanna (org.). *Psicanálise, Arte e Estéticas de Subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago, 2002.
- SANT'ANNA, Denise Bernuzzi. *Corpos de Passagem – ensaios sobre a subjetividade contemporânea*. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.
- SASSO, Robert; VILLANI, Arnauld. (org.). Le vocabulaire de Gilles Deleuze. In: *Le cahiers noesis – vocabulaire de la philosophie contemporaine de langue française*. Paris, n.3, 2003.
- SOARES, Marta. Banhos. In: PROJETO RUMOS ITAÚ CULTURAL. *Catálogo da Mostra Rumos Itaú Cultural Dança 2003*. São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.