

Dramaturgias clínicas: mobilizar signos, esgotar possíveis, ficar à espreita

JULIANA SOARES BOM-TEMPO

Juliana Soares Bom-Tempo é uma performer em processo. Psicóloga Clínica CRP 23618/04 desde 2005. Realizou Pós-Doutorado em Filosofia da Educação pela Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas (FE-UNICAMP), 2022. Professora no Curso de Dança e no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - PPGAC do Instituto de Artes (IARTE) na Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Doutora em Educação pela UNICAMP - 2015. Doutorado sanduíche na Université Ouest-Nanterre (Paris X) no departamento de Filosofia, 2014. Mestre em Psicologia pela UFU - 2008. Realiza à mais de dez anos intervenções artísticas, poéticas e clínicas com performances, vídeos, filmes, instalações e oficinas no Brasil e em países como Amsterdam (2013), França (2013), Portugal (2014), Alemanha (2014), Polônia (2014), Colômbia (2015), Suíça (2021). Atualmente pesquisa a relação entre o cuidado clínico na perspectiva do paradigma estético e as interfaces esquizoanálise, terapias assistidas por psicodélicos e o procedimento da Clínica-Poética (desenvolvido pela pesquisadora).

Afiliação: Universidade Federal de Uberlândia

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2239538709638520>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6402-1562>

RESUMO

Pretende-se com esse texto apresentar o quando e o onde se daria o acontecimento de uma clínica-poética. Para tanto, apresenta-se os trabalhos do Grupo ASFALTO e do projeto de pesquisa-intervenção Por uma Clínica-Poética desenvolvidos junto ao Instituto de Artes e à Pró-reitoria de extensão da Universidade Federal de Uberlândia de 2016 a 2021. De tal ponto de vista e da relação entre artes do corpo, filosofia da diferença e clínica, proponho avançar na pesquisa em dança, tendo como mote o acompanhamento das dramaturgias clínicas iminentes ao considerar a crise como um momento de perigo e de oportunidade, numa espécie afirmação de alguma estética do vivido.

PALAVRAS-CHAVE

Clínica-poética; Dramaturgias; Acontecimento; Artes do corpo; Filosofia da diferença

ABSTRACT

This article proposes to present when and where the clinic-poetics event. To this end the works and researches of Grupo ASFALTO and the clinic itself are shown as reference. Both projects were developed along with the Art Institute and the extension pro-rectory of the Federal University of Uberlandia from 2016 to 2021. From this point of view and regarding the relation between body, philosophy of difference and clinic I intend to go further when it comes to clinic composition and dance research, taking as a motto the following through the process of an imminent clinical dramaturgy considering a crisis as both a moment of danger and opportunity, in a kind of affirmation of some aesthetics of the lived.

KEYWORDS

Clinic-poetics; Dramaturgy; Event; Body art; Philosophy of difference

Não aceito coisa alguma de quem quiser me catalogar. Só aceito as críticas de quem seja capaz de vivenciar comigo a sensibilidade e a experiência que me levaram a um quadro ou a uma atitude.
Lygia Clark

1. aos leitores

Proposição – *Caminhando* (Lygia Clark ,1963). Convido você a fazer comigo: o traço, a linha, a curva, a fuga. Se você se dispor, precisará de tira de papel de mais ou menos 2 centímetros de largura por 20 centímetros de altura, cola e tesoura. Cole as extremidades da fita de papel fazendo uma torção de 180º, de modo que a extremidade direita da fita seja colada com a extremidade esquerda, juntando as pontas do lado de fora com uma torção. Pode tomar seu tempo para construir a fita. Vamos lá! Coragem, eu espero.

Essa é a fita de Moëbius, a qual Lygia Clark propõe a experiência estética de “caminhar” com a tesoura na fita sem separar por completo os lados criados pelo corte, sempre produzindo pequenos desvios e percebendo que a superfície de dentro continua no avesso e vice-versa. Para começar a cortar escolha um ponto qualquer e faça um furo para inserir a tesoura e siga caminhando. Uma ressalva: a cada vez que encontrar o ponto que perfurou a superfície anteriormente, evite esse ponto e continue com algum desvio, mesmo que mínimo, para prosseguir cortando.

A experiência estética acontece no ato de cortar, a obra se dá na ação, - e não mais no sujeito diante do objeto - invocando outros modos de acessar o tempo, o dentro, a dobra. O convite é para perceber como algo do espaço se modifica na maneira de seguir e de continuar a ação. Algo do fora se invagina na dobra do dentro e assim vai... Cada pequeno desvio, mínimo, faz o papel virar uma multiplicidade de fitas, mais finas, mais frágeis, e que não param de seguir.

Pequenos desvios apenas para continuar a seguir; caminhando. Seguir desenhando com a tesoura a linha que segue no corte na fita de Moëbius, multiplicar a superfície que passa de dentro para fora e de fora para dentro num *continuum*, caminhando. Talvez, essa seja a experiência do movimento de uma

• 242

vida com as passagens e as paragens dos processos, os quais podemos criar pequenos ou, às vezes, mínimos desvios, apenas para continuar caminhando.

A perspectiva aqui presente diz respeito à ação de acompanhar o acontecimento clínico-poético criado por um diagnóstico das forças bloqueadas por paragens nos fluxos vitais que reduzem aos possíveis já dados, as maneiras de habitar o entre meio ambiente, *socius* e corpo. Junto a isso, atento-me às *dramaturgias clínicas* iminentes ao se criar pequenos desvios apenas para seguir.

Vale dizer que a questão que convoca a entrada neste texto diz respeito ao como?, quando?, onde?, algo acontece; algo que se poderia chamar de clínica-poética. Assim, ressalto aqui, um acontecimento clínico-poético se dá radicalmente nas instâncias do efêmero, diante de relações que habitam zonas de riscos e produzem efeitos sempre precários e parciais.

Convido você a atravessar estes escritos em certo estado corporal: *estar à espreita*. Para tanto, caso queira empreender esse intento comigo, construa em seu corpo e no ambiente que está agora diante dessa leitura as condições para que estes escritos toquem e convoquem você a seguir, apenas para seguir. Atravesse o texto à maneira de um felino em busca da caça, rondando como se dá o entre dos modos específicos da pesquisa em dança, da indagação clínica e da intervenção poética, tendo como campo de investigação a questão: o que se passa? Você pode se fazer tal questão tanto na criação, na produção e na execução de processos de criação artísticos, quanto nas operações que borram os limites entre alguma experiência estética que pode nos engravidar de uma vida que se vive e que não se efetua por completo, sem outro intento superior ou sublime que não seja apenas para seguir.

O presente texto se propõe a apresentar as investigações, as estratégias e os procedimentos construídos junto às pesquisas, à extensão e à assistência estudantil ligados aos coletivos de intervenção urbana *Grupo ASFATO* entre os anos de 2016 e 2018 e gestados diante de situações de crise relacional, emocional e psíquica no projeto *Por uma Clínica-Poética*, de 2018 à 2021, ambos tendo na interface clínica e artes do corpo um terreno árduo e interessante para adentrar as relações entre as políticas da sensibilidade e as experiências de esgotamento de corpos que já não aguentam mais. Tais projetos foram efetivados e desenvolvidos junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - PPGAC, ao Curso de Dança do Instituto de Artes

- IARTE e à Pró-reitoria de Assistência Estudantil - PROAE da Universidade Federal de Uberlândia/MG – UFU, de 2016 a 2021.

2. o campo problemático e as coreopolíticas do chão: qual partilha?

Quero uma palavra vazia que eu possa preencher.
Jacques Rancière

Há aqui uma afirmação de início importante: importa-me ficar no rastreio do quando e de onde uma *clínica-poética* pode acontecer. Desse ponto de vista, o que se pode nomear e definir a certa de uma *clínica-poética* vem depois de seu acontecimento e de algo do campo da sensibilidade e da experiência se deu. Deste ponto de vista, o interessante aqui é construir estratégias para evocar o acontecimento clínico-poético e acompanhar o fluxo de vida e as passagens que se redistribuem. Como as índias do Xingu cantam e dançam evocando a chuva, sensíveis às gotículas atmosféricas que podem a todo instante se precipitar em chuvas, chuviscos e tempestades; abrimos o corpo com pequenos passos, colocamo-nos em iminência junto a certo devir-climático, e ficamos à espreita em certa receptiva-atividade às formações das intempéries. Assim, e diria só assim, em estado de espreita, poderíamos acompanhar às coordenadas que precisariam o acontecimento de uma *clínica-poética*. Ao considerar um “quando” e um “onde” estou a convocar uma geografia dos encontros em jogo, no caso em questão, encontrar um procedimento espaço-temporal para evocar certa dramaturgia clínica que aconteça, ou não. Cantamos e dançamos à espreita de que alguma umidade se precipite.

A ação empreendida, ao convocar o acontecimento de uma *clínica-poética*, tem como aposta ética desatarraxar os signos do que está dado *a priori*, com vias a produzir alguma mobilização dos sentidos que exija ser cartografada, num acompanhamento sempre aberto e em processo. Enquanto princípio de realidade, os sentidos e as sensibilidades são, a todo tempo, ditados e amarrados a algum tipo de estabilização à serviço das palavras de

• 244

ordem, numa pretensa condição já dada que dita o que é possível e o que não o é. Emancipar os sentidos para que, como numa nuvem de nevoas neblinando a montanha, estes se movam, desenhe e coloram outras paisagens.

De tal ponto de vista, vale convocar certa prudência experimental diante da incorreria no risco iminente de criar certa coreopolítica de controle, considerando qual seria o chão que sustenta essa e/ou aquela vida que se passa. Nas palavras de André Lepecki

[...] são múltiplas as formações do coreográfico. E elas se expandem bem além do campo restrito da dança. Para mim, tal expansão do campo coreográfico tem uma consequência incontornável: o entendimento de dança como coreopolítica, uma atividade particular e imanente de ação cujo principal objeto é aquilo que Paul Carter chamou, no seu livro *The Lie of the Land*, de “política do chão”. Para Carter, a política do chão não é mais do que isto: um atentar agudo às particularidades físicas de todos os elementos de uma situação, sabendo que essas particularidades se co formatam num plano de composição entre corpo e chão chamado história. Ou seja, no nosso caso, uma política coreográfica do chão atentaria à maneira como coreografias determinam os modos como danças ficam seus pés nos chãos que as sustentam; e como diferentes chãos sustentam diferentes danças transformando-as, mas também se transformando no processo (2011, p. 47).

245

•

Sentidos, neblinas, afetos e linguagem são convidados a serem analisados sob a perspectiva prática e filosófica das “políticas do chão” que coordenam os modos de se existir no dia a dia. Acompanhar coreopolíticas que constroem certo comum, que poderia nos aproximar do que Jacques Rancière entende por “partilha do sensível”, onde a arte é necessariamente política e esta, por sua vez, faz uma operação necessariamente estética. É nos dissensos das percepções e sensibilidades de cada um se produz, não sem tensões; gesta certa malha multifacetada, uma colcha de retalhos colorida e multiforme, que considera o comum. Num modo de existir que se pretenderia democrático e polifônico, é o partilhar da multiplicidade de modos e maneiras de viver que se construiria certa partilha do que sentimos nos planos do sensível, considerando sempre os dissensos.

Modos de estar, dizer e sentir que mobilizam e, numa operação simultânea, estabilizam o comum, o chamado “normal” ou a norma de uma vida que se vive. Não mais um dualismo maniqueísta e binário entre o certo e o errado; não mais a dialética da revolução em que as minorias se normatizam em um comum consensuado. O convite que posso fazer é para habitar os paradoxos coexistentes e inconciliáveis que podem ser vistos e ouvidos, por exemplo, no noticiário do G1; em agenciamentos coletivos de enunciação – ao pensarmos junto à Guattari (2012) – produzindo programas para construção de corpos que aguentem a pressão da produtividade capitalística e recebem como salário pequenas rações de esperança de uma vida melhor que vai chegar. Uma vida esvaziada de desejos em políticas que acimentam o chão para que culpa e dívida operem o esgotamento exaustivo de um corpo que já não consegue nem mais descansar. Um corpo esgotado em uma vida à moda Burnout.

Assim, os sentidos estão em disputa em termos comunicacionais e, portanto, ao falarmos de sentidos, adentramos um aspecto necessariamente político de tais partilhas da sensibilidade, compartilhando a perspectiva de que o paradigma que nos rege atualmente é um *paradigma estético*, como propõe Guattari (2012), direcionando as sensibilidades ao que se deve entender, sentir e dizer a respeito do que pode ou não existir e – sem esquecer –, sob quais condições. Isso, essa produção de vida, de arte de modos de existir, humanos e inumanos, não é bom ou ruim de antemão. Há que se considerar as coreopolíticas do chão em que se dança ao se mobilizar signos e as dramaturgias clínicas de certo acontecimento sempre acompanhadas à cada caso, com vias a desenhar paisagens que aninham os germens da questão: à serviço do que tais coreopolíticas operam?

Ao considerar que se trata de certo efeito, de algo que se dá, como saber que algo aconteceu? Como se dá um acontecimento? Uma *clínica-poética* diz respeito a certa operação que se dá ao redistribuir a potência de agir dos corpos e, para tanto, há que se considerar, não um modelo já programado, mas o que chamo de quatro elementos-indicadores: 1. habitar zonas de risco; 2. mobilizar os signos; 3. figurar a carne; 4. uma educação por afetos. Tais elementos-indicadores constroem modos de relação poéticas e análises clínicas que têm por plano de composição as interfaces entre artes do corpo e perspectivas epistemológicas das filosofias da diferença. Trata-se de habitar as interfaces práticas e conceituais como meios de passagem para fluxos vitais nos corpos e no pensamento. Em termos espinosanos, buscar “o que abre seu

apetite?”, na aposta por outro tipo de expressividade, em certa produção que passa muito aquém ou um tanto além das linguagens que, inúmeras vezes, se encontram enganchadas em conteúdos e símbolos e significado e signos pré-estabelecidos em palavras de ordem.

Ao se ter a identidade como definição de quem você é e os níveis de estabilização dos signos e dos sentidos de uma vida, é comum, em certos meios artísticos e em contextos clínicos, a questão: “o que isso quer dizer?”, ou ainda, “o que eu tenho a ofertar?”. Desse ponto de vista do prisma da produção de si e do mundo, ousou dizer que haveria certo descanso na loucura. Já nos advertiu Lygia Clark “Costumo dizer: nunca trate um psicótico como um louco, mas sim como um artista sem a obra”. Podemos nos referir ainda ao que Michel Foucault escreve “ali onde há obra, não há loucura”.

O anseio por determinado nome diagnóstico possibilita aos viventes territorializar, explicar e justificar, político e socialmente sua fragilidade, sua falência, seu fracasso. O sintoma, enquanto quadro clínico, é o que aparece, o que se manifesta, o que se expressa. Não se trata, pois, de um âmbito culpabilizante e catequizante da dimensão de decidir se desorganizar em um instante intuitivo e, ao mesmo tempo, não intencional habitado por certo estranhamento-familiar, como diria Freud.

O sintoma é um tipo de expressividade corporal, antes do diagnóstico, antes da linguagem e do nome; antes disso, o sintoma é uma espécie de vazamento de afecções. Não se sabe o que é; algo acontece. Quando damos um nome, territorializamos algumas sensações, alguns sentimentos e algumas precariedades existenciais, que, na sociedade ocidental capitalística, encontram um amparo na psicologia e na psiquiatria – isso é gestado como um dispositivo/mecanismo de controle, de direcionamento, de significação e de interpretação do vivido, da expressividade, da experiência; muitas vezes, localizando a sintomatologia do presente sociopolítico no próprio sujeito. Ao considerar o sintoma em um prisma individual-familiar, está-se diante de um grande problema ético, político e estético, tanto para Deleuze e Guattari (1972; 1980), quanto na perspectiva de onde se operaria uma *clínica-poética*.

O sintoma, mesmo quando se manifesta no sujeito, é sempre político e social; este, por sua vez, manifesta-se em meu corpo e sou impedida e/ou bloqueada ao expressá-lo; o sintoma é uma expressividade que resiste e insiste em reexistir. Quando isso se limita a um problema meu ou seu, perde-se a dimensão social e política da construção expressiva de tal dramatização

sintomatológica e restringe-se toda problemática à identidade subjetivante; perde-se, assim, a perspectiva de que eu e você, de que nós, somos uma espécie de resultante dessas relações.

A problemática do “o que é” foi pensada por Gilles Deleuze em um texto de 1967, intitulado *Le méthode de dramatisation*¹. Segundo o autor, trata-se de pensar as ideias sempre ligadas a uma causuística, conectando-as aos acontecimentos e às multiplicidades. Tais multiplicidades, ao se vincularem a cada caso que dá a pensar uma ideia, forçam o pensamento a certa delicadeza no trato e no modo de se proferirem questões conectadas a meios espaço-temporais, criando consistência e chão para que algo aconteça.

Vale ressaltar que não se trata de um relativismo a cada caso, de variáveis amparadas por exemplos empíricos verificáveis. Trata-se sim da ativação de ovos, de germes e de sujeitos larvares que precariamente sustentam os dinamismos de uma criação, das multiplicidades que gestam acontecimentos; redistribuir as intensidades aos corpos, ao mundo. Trata-se de apontar as coreopolíticas do chão de cada dança, de cada corpo, de cada expressividade viva, germinando as potências de certo porvir e cartografando as linhas que endurecem, que flexibilizam e que fazem fugir cada paisagem. Trata-se, pois, de um campo de individuação, com diferenciações intensivas.

[...] precursor sombrio, acoplamentos, ressonâncias e movimentos forçados, sujeitos larvares, dinamismos espaço-temporais – esse conjunto desenha as coordenadas múltiplas que correspondem às questões quando? quem? como? onde? e quando?, e que dão a estas um porte transcendente para além dos exemplos empíricos² (DELEUZE, 1967/2002, p. 136).

• 248

Propõe-se percorrer uma clínica e uma poética, em busca de linhas de encontros e de conexão que façam bifurcar tempos e espaços. Tempos-espaços heterogêneos, em variação, por uma *clínica-poética*.

¹ Esse texto foi publicado na coletânea organizada por David Lapoujade, *L'île Déserte: textes et entretiens 1953 – 1974*, em 2002, p. 131 – 162.

² As traduções dos textos em francês que aparecem neste trabalho são traduções livres.

O convite para entrar nessa composição se dá portando nessa pergunta-bússola: “Seria ali, na criação, produção e execução de processos de criação artísticos certo ‘quando-onde’ a convocar o acontecimento de uma *clínica-poética*?”.

De 2015 a 2018 o Grupo Asfalto, coletivo vinculado ao Curso de Bacharelado em Dança e ao Instituto de Filosofia da UFU, atuou, aberto aos problemas e aos corpos que se chegavam. Como enunciação do processo de produção, estudos, laboratórios de movimento e intervenções urbanas, tínhamos como mote: mobilizar e intervir nos signos do cotidiano; produzir variações nos sentidos ditados e amarrados em algum tipo de estabilização. Signos e linguagens na perspectiva prática e filosófica da produção diária a que nos voltávamos; talvez o ato mais urgência no campo político enquanto partilha do sensível.

O coletivo de pesquisa-intervenção *Por uma Clínica-Poética*, entre 2018 e 2021, por sua vez, apostou na clínica e nas artes do corpo em modos de operação da produção de si e do mundo. Partindo da hipótese de que estes modos podem passar por outro tipo de expressividade; uma produção, como já mencionei que importa menos o que se quer dizer, do que a operação nas sensibilidades corporais enquanto placa sensível de captação vibrátil e de expressão sintomatológica.

Em ambos os processos e projetos, de 2016 à 2021, tendo nas dramaturgias clínicas uma produção de saúde, parto das mesmas questões-bussolas: Tal partilha, ainda hoje, estará a serviço do quê? Qual vida ansiamos viver afinal?

3. dramaturgias clínicas

O termo dramaturgia aqui empregado não segue o seu uso primeiro em que o texto escrito, a narrativa para uma encenação teatral, teria a primazia e seria o guia de condução para a composição cênica. Com as variadas mudanças, crises e metamorfoses ocorridas no século XX, o drama entra em declínio concomitante a crise das narrativas vivenciada na modernidade, tal como bem apresenta Walter Benjamin (2012) ao propor que as narrativas perderam seus efeitos históricos, seus sentidos heroicos e épicos na condição do homem pós-guerra, pela vivência traumática diante da atrocidade destrutiva de duas guerras mundiais, da guerra fria e outras tantas. Essa crise da narrativa

e da ênfase na escritura dramática, abre a dramaturgia a novas composições. Ao retirar o estatuto primordial do texto escrito, outras tessituras ganham potência, engendrando linhas na construção híbrida do que poderíamos considerar uma nova dramaturgia.

Os pesquisadores Patrícia Leonardelli e Renato Ferracini (2013) trazem proposições que nos ajudam a pensar essa nova dramaturgia. Inicialmente, apresentam-na como uma tessitura, articulados às concepções de Barba e da Antropologia Teatral. Tal dramaturgia seria composta por linhas tais como corpos, figurinos, espaços, sons, objetos, e também por linhas de tensões, disjunções, relaxamentos, saltos, compondo uma “tessitura em multiplicidade complexa” (p. 154).

Num segundo momento, mesmo afirmando a potência de uma “tessitura dramatúrgica” e reconhecendo o avanço em considerar as linhas que compõem uma dramaturgia numa relação menos hierárquica entre os termos, os autores fazem uma crítica à mesma, colocando que esta concepção ainda pressupõe um tipo de organização, de relação organizante e organizativa entre tais linhas que tecem a dramaturgia. Diante disto e em consonância com as proposições de Luis Fernando Ramos (2009) e Jean Pierre Sarrazac (2009), propõem não mais pensar a dramaturgia como uma tessitura, mas sim como uma textura composta por linhas-forças que não se restringiria ao que está atualizado e visível na cena, mas também adentraria o campo das possíveis significações, a partir da compreensão de uma “invisibilidade da palavra” (LEONARDELLI; FERRACINI, 2013, p. 156). Destarte, apostam na decomposição de um tecido dramatúrgico configurado por certa urdidura entrelaçada em verticalidades e horizontalidades, e afirmam a composição sensorial de uma “textura dramatúrgica”. Articulados às proposições de Leonardelli e Ferracini, propomos considerar a dramaturgia a partir das linhas-forças que os encontros clínico-poéticos podem convocar a acontecer.

Dramaturgia pode ser tratada como dimensão textual que convoca uma corporeidade, haja vista o teatro, e no início da história da dança clássica, toda a questão cênica como expressão da nobreza, toda dramatização regida por um texto dramático, ênfase na narrativa, que vai se deslocando com as concepções modernas e contemporâneas e que rege uma espécie de cena, uma espécie de contexto. Mais interessante do que a questão “o que é isso?”, seria perguntar “como?, onde?, quando?” – o método que nos interessa passa mais por uma dramaturgia do que por uma definição.

Essa discussão nos convida a radicalizar os discursos entre identidade e subjetividade, considerando que a produção de si, já é a gestão de um mundo, e que tais produções nunca se efetivam por completo. Podemos analisar, como quem aborda um caso clínico, que toda problemática da identidade faz relação direta com a linguagem e manifesta as dificuldades sócio-políticas ligadas ao tema na própria manifestação das tentativas de resolubilidade, haja vista a substituição dos pronomes e artigos que não consegue criar consenso em relação a retificação histórica, inclusive afirmando a organização da língua como palavra de ordem. Isso é o sintoma da insuficiência da linguagem diante questão colocada por Espinosa “não se sabe de antemão o que pode um corpo?”, e, no intento de domesticar e controlar, se é ele ou ela; eles ou elas; as ou os, já implementa as binaridades as quais os modos de viver se estabelecem. Afinal, como Paul B. Preciado bem afirma, “o que chamamos de subjetividade não é mais que a cicatriz deixada pelo corte na multiplicidade do que poderíamos ter sido” (2020, p. 26).

Não nos interessa “o que isso quer dizer?”, mas sim, “como isso funciona?” – expressão que a sintaxe não dá conta. A identidade pede a cada um de nós uma definição definitiva e definidora de um eu que se estabiliza e mortifica toda a multiplicidade envolvida em uma vida que se vive, precária, fragmentada, vida-escombro. Talvez o que queira dizer é que não desmoronamos o suficiente ainda, que estamos ainda querendo salvar os possíveis de um mundo que não mais coincide com o cultivo de uma vida. Nesse sentido fracassar e ter sucesso são quase a mesma coisa, a referência desse julgamento e dos critérios para tal é muito distante de uma vida que se interessa por esgarçar-se em processos de criação.

Engatar-se em processos de criação e em uma clínica implicada radicalmente com a diferença, com os hábitos e as maneiras de se relacionar, considera necessariamente que todo recorte extraído em um processo criativo e, também, todo sintoma que se exprime em uma subjetividade, seja pessoal, grupal ou institucional, são sempre políticos e sociais. Deste prisma, jamais se poderia responder às questões “o que isso quer dizer?”, “o que é isso que eu tenho?” negligenciando a produção de certa sintomatologia do presente. Assim, não se sustenta na presença de uma explicação da produção artística e nem mesmo de certo diagnóstico que taxonomicamente nomeei um campo de intensidades corporais que poderíamos considerar como uma crise de pânico e/ou de ansiedade, por exemplo. Todas as operações que se disponibilizariam

a acompanhar a experiência estética diante de um processo criativo e, mesmo, o quadro sintomatológico de uma crise, trabalham na perspectiva de explicar as dramaturgias clínicas co-implicadas, distanciando-se de um manual que conduziria a experiência artística e, também, de um diagnóstico psicológico que classificaria uma subjetividade bloqueada nas passagens de uma vida.

4. uma vida que se vive

A obra de Lewis Carroll tem tudo para agradar ao leitor atual: livros para crianças, palavras esplêndidas, insólitas, esotéricas; crivos, códigos e decodificações; desenhos e fotos; um conteúdo psicanalítico profundo, um formalismo lógico e linguístico exemplar. E para além do prazer atual algo de diferente, um jogo do sentido e do não-senso, um caos-cosmos.
Gilles Deleuze, *A lógica do sentido*.

Deleuze pensa “a lógica” enquanto regime de relação e não como método ou caminho indutivo-dedutivo com vias a certa conclusão explicativa. Assim, o título do livro de 1967, *A lógica do sentido* propõe que haja um regime de relação, um maneirismo, um modo de se relacionar que produz sentidos, sempre voláteis; como a lógica paradoxal do *nonsense* usada na literatura de Lewis Carroll em *Alice no país das maravilhas*. Há, nesse viés, a coetaneidade de excludentes – contemporaneidade de coisas inconciliáveis que produzem um curto-circuito e mobilizam os signos a se desatarraxarem dos sentidos dados de antemão.

O acontecimento é algo que acontece. Acontecimento não é um acidente. Ele não está no plano do possível, do previsível, nos esperados. Algo acontece, algo redistribui as potências dos corpos, algo que não está nos corpos, e que, ao mesmo tempo, aumenta e diminui, compõe e decompõe; por exemplo, crescer e diminuir ao mesmo tempo como a Alice de Carroll. Crescer não está nos corpos, diminuir não está nos corpos, mas os corpos crescem, os corpos diminuem como efeito do acontecimento de crescer e de diminuir.

É seguindo a lógica como regime de relação, como uma análise dos modos de relação que afirmo: não fazemos uma clínica, fazemos uma dança da chuva. Invocamos, convocamos e evocamos o acontecimento de uma clínica-

• 252

poética. Não temos garantias. Assim como ao criar o artista nunca sabe com qual haste faz rizoma, nunca se sabe de antemão os efeitos da produção artística na malha social; a clínica, também, não garante a eficácia de cura. Deleuze chama essa capacidade do artista e do filósofo de uma espécie de clínica do mundo, que se dá na capacidade de expressar uma *voyance*; ou seja, uma vidência, não enquanto oráculo que prevê o futuro, mas no sentido de que o artista e o filósofo estão à frente do seu tempo e veem o invisível do próprio visível, podem dar expressão ao que já captamos no tempo presente, mas ainda não conseguimos expressar. Uma clínica-poética não vai dar consistência pra certa crise de pânico, tirando a possibilidade do “preferiria não” posto por tal sintoma, uma clínica-poética constrói procedimentos-ferramentas pra que um corpo aguente ser decrescido de certo “eu” e tenha porosidade suficiente para atravessar a crise, refazendo-se em si mesmo como território de germinação. O que em você precisa morrer para que alguma vida se refaça e vingue?

5. grupo ASFALTO

ASFALTO: do latim ASPHALTUM ou do grego ASPHALTOS, desmembrando-se em A-SPHALLEIN no sentido de “não fazer cair”, “não falir”. Um tipo de aderência que funciona como tessitura segmentarizando e impermeabilizando as transições, construindo bordas opacas. Solo para andar: o tecido da cidade. Um pavimento se constrói enquanto espaço de toques e trocas. O grupo de pesquisa ASFALTO – TEXTURAS ENTRE ARTES E FILOSOFIAS se constituiu em fevereiro de 2016 à dezembro de 2018, vinculado ao Curso de Dança e ao Curso de Filosofia da Universidade Federal de Uberlândia, junto a vontade de realizar pesquisas prático-teóricas com a urbanidade, tendo na ideia de “asfalto” a política do chão que direcionam os trânsitos, os modos de perceber, de estar e de viver uma cidade. Assim, emergem questões: como se dão as tramas sociais, políticas, linguísticas, arquitetônicas e corporais que organizam os fluxos do espaço urbano? E diante disto, como intervir e ensaiar procedimentos para propor fissurações nos “asfaltos” e nas linhas que endurecem os modos de vida e o cotidiano de uma vida que se vive? Para tanto, nos interessa as concepções filosóficas de Gilles Deleuze, de Félix Guattari, Michel Foucault e Gilbert Simondon, bem como as estratégias ligadas às artes do corpo e artes visuais.

Lanço-me ao encontro com o que pode provocar as questões supracitada e valho-me da filosofia no intento de construir ferramentas conceituais e de “transduzir”, utilizando um termo de Gilbert Simondon (1989), conceitos em lógicas relacionais de produção de sentidos junto a efetivação de performances criadas coletivamente, as quais intervêm nos espaços da cidade. Para tanto, produzimos *intervenções* na malha urbana onde *intervir* urge ser considerado micro politicamente ao produzir, por efeito, algo de ruptivo, já que mobiliza os signos cotidianos, lidando com alguma dimensão do ordinário não propriamente ligada aos espaços legitimados das artes.

Uma intervenção, nesse sentido, cria alguma ruptura no que está estabelecido em termos de espacialidade, de discursividade e de visibilidade. Dessa maneira, esta opera desarranjos no próprio espaço, já que este não se configura enquanto um contexto próprio para aquela ação, para aqueles gestos, para aqueles modos de habitação; além disso, as narrativas propostas por uma intervenção não estão dadas ou formuladas de antemão e podem ser construídas não estando em acordo e não correspondendo aos enunciados coletivos ali estabelecidos e reproduzidos; e há, ainda, a dimensão de visibilidade em que se produz um tipo de figuração e de paisagem que não são prontamente reconhecíveis como pertencentes àquele ambiente.

Tudo isso que não é consonante e correspondente ao que está dado para certo espaço, para aqueles discursos e para determinadas visibilidades, faz de uma intervenção artística uma criadora de problemas. O espaço-tempo que entra no jogo de forças diante de uma intervenção, passa a ter os signos e os corpos desalojados e violentados diante do *nonsense* de ações que intervêm nos planos ordinários de uma vida que se vive.

Tomo a pergunta de Deleuze (1992, p. 32) para afirmar o que nos interessa: “o que são as tuas máquinas desejanter? Qual é a tua maneira de delirar o campo social?”. Do modo aqui apresentado, a intervenção clínica e artística rompe com a dimensão já estabelecida para um espaço, para um discurso, para um visível. Ela cria um tipo de desorganização, de corte nos fluxos desejanter já direcionados para otimizar o desempenho cotidiano, para fazer funcionar a máquina de poder que tende à homogeneização, às capturas das heterogeneidades, às palavras de ordem e aos controles.

Considero que se habita os meios de uma vida num paradoxo entre àquilo que tende a uma estratificação pautada na lógica racional capitalística e aos *nonsense* de um equilibrista no semáforo por alguns trocados, aos ritmos

colorantes do entardecer no céu do cerrado, ao charme estonteante de um barman sacudindo a coqueteleira antes de derramar o drink sob o olhar de uma plateia sedenta. Assim, a aposta é operar junto às forças transgressoras, convocar certo levante das sensibilidades, das percepções e dos sentidos a se mobilizarem e se desalojaram do que tende a estabilizar o processo de criação em obra de arte bem encomendada e a crise anestesiada pela alopatia psiquiatra. O grupo asfalto busca com intervenções performáticas no espaço ordinário, pesar as máquinas que tais ações produzem, na busca por fazer variar todo um regime de racionalidades e de previsibilidades pré-formatadas.

Na provisoriedade de uma intervenção performática, tem-se como mote fazer algo funcionar, operar, maquinar em um construtivismo lógico não racional. “Somos puramente funcionalistas: o que nos interessa é como alguma coisa anda, funciona, qual é a máquina”. Quando tomo as máquinas em suas dimensões desejanter, criadora de devires imperceptíveis, e a performance em intervenção ruptiva com o ordinário de uma vida, enquanto uma maquinaria desejanter que vai fazendo conexões imprevisíveis, aposto que tal “(...) funcionalismo impera no mundo das micromultiplicidades, das micromáquinas, das máquinas desejanter, das formações moleculares” (DELEUZE, 1992, p. 33).

Criar pequenos desvios, devires mínimos, seria produzir e agenciar minúsculos movimentos aberrantes, nos articulando ao que propõe David Lapoujade (2015), e colocando a questão *quid juris?* (qual juízo?) sob suspeita de modo a desalojá-la do correspondente *quid facti?* (qual fato?) e operar junto aos espaços, aos discursos e aos visíveis o que teríamos de mais urgente: *quid vitae?* (qual vida?). Isso nos coloca a questão da criação na intervenção artística junto aos signos que esta mobiliza – em Deleuze, e, para nós – enquanto processos em que sempre se corre o risco de implodir nele mesmo; ou seja, toda potência criativa se dá no limiar de se engatar em um esfacelamento de si e dos próprios territórios que se experimentam construir. Um risco inerente aos processos de criação e intervenção artística que se dá enquanto combate de forças e põe em jogo a urgência por se exprimir modos outros, fazendo vaziar os previsíveis e problematizando os possíveis enquanto já dados.

Desse ponto de vista, a questão *quid juris?* não implica apenas determinar o direito próprio a este ou aquele fato, mas a combater, a lutar em prol do que tais movimentos aberrantes exprimem. “A expressão é como um grito – e há numerosos gritos em Deleuze. É como que um derradeiro estado

255

•

da pergunta: que direito esses movimentos aberrantes reivindicam? Em prol de que novas existências testemunham?” (LAPOUJADE, 2015, p. 23-24).

Os transeuntes, diante dos inusitados das intervenções performáticas que operam problematizando os modos, os gestos, os espaços, os discursos, os visíveis e os dizíveis presentes nos contextos da cidade, são convocados a estarem, a ensaiarem sentidos e a comporem problemas com o que uma intervenção faz maquinar naquele espaço-tempo, fazendo valer o direito a criar seus próprios problemas que, na nossa cultura educacional-midiática-publicitária, já estão dados e se configuram a partir dos direitos que estes têm de existir enquanto fatos, com soluções prontas, significadas e legitimadas. “Como se não continuássemos escravos enquanto não dispuséssemos dos próprios problemas, de uma participação nos problemas, de um direito aos problemas, de uma gestão dos problemas” (DELEUZE, 1988, p. 228).

No entre das concepções aqui exploradas, intervém-se em meio aos fluxos que já estão e estavam operando no urbano. Os processos que configuram, mas, também, os que escapam, se dão co implicados no “quando” e no “onde” das intervenções performáticas. Está-se no movimento de “inserção numa onda pré-existente” (DELEUZE, 1992, p. 151); não começamos um movimento, não nos colocamos na origem de uma ação, mas buscamos colocar algo em funcionamento para engendrar novos movimentos, outras ações, outras espacialidades, discursividades e visibilidade; buscamos “chegar entre”.

• 256



Figura 2: Ata-me em teus braços coletivos. Praça central de Uberlândia/MG. Abril/2016. Fonte: fotografia de Thiago Crepaldi.

257

•

A intervenção *Ata-me em teus braços* foi realizada três vezes em uma praça central na cidade de Uberlândia/MG (abril/2016, agosto/2016 e agosto/2017), uma vez na XIV Semana de Artes do Corpo da PUC SP (setembro/2017); uma vez na Universidade Federal de Uberlândia ligada ao evento ABRAPSO (Associação Brasileira de Psicologia Social) (novembro/2017); uma vez na Praça do Rosário em Campinas/SP (novembro/2017). Tal performance constituiu-se a partir de uma estratégia que teve como procedimento a realização de laboratórios corporais de rolamento e pesquisas de encaixes, abertos a participação do público e conduzidos pelo Grupo Asfalto, para transmissão da técnica que desemboca na performance ATA-ME; ou seja, oferecemos em um espaço público uma oficina-intervenção para preparar os corpos, energética e tecnicamente, compartilhando formas de encaixar dois corpos de maneira a dar mobilidade no rolamento de um sobre o outro. Após a oficina-intervenção, deslocamo-nos

todos para um espaço aberto próximo, chegamos performando, territorializando o espaço com algumas caminhadas e duplas em ritmos distintos em tempos distintos, param, olham-se, abraçam-se, abaixam-se atados até o chão, deitam-se um sobre o outro e rolam abraçados até encontrarem um obstáculo intransponível, soltam-se, levantam-se separadamente, cada um vai para um lado, voltam a andar, encontram outra pessoa e recomeçam o procedimento de atar-se. As intervenções foram acompanhadas por falas e, também, gestos: disseram que era promessa de casamento, que alguém deveria perdoar, que houve traição, que o amor é lindo, que aquilo era vergonhoso, que tinham que parar, se questionaram: “mas o que está acontecendo?”. Pararam diante de corpos acoplados rolando um sobre e sob o outro; estranhamentos, pausas, olhares acompanharam o deambular rolante tendo o chão como plataforma de encontros, não mais verticalizados, separaram os que estavam abraçados atados e impediram a ação de continuar. Agora na horizontal o rebaixamento dos órgãos, dos rostos, das superfícies que envolvem o corpo; o chão como plano de troca e toques, de suportes e de impulsos. Rolar acoplado, criar um trajeto, fazer valer os pesos e os apoios, incomodar por atar-se e acoplados sentiram o peso de uns sob os outros; um abraço mobilizador.



Figura 5: Espanto e Hesitação. Praça central de Uberlândia/MG. Janeiro/2017. Fonte: fotografia de Cristiano Barbosa.

259

•

A ação *Espanto e Hesitação* (novembro/2016 e janeiro/2017) teve como disparador a concepção apresentada na sinopse: “Não há repouso, microscopicamente é sempre movimento. A transmutação de corpos em paralisia. As peles metamorfoseiam-se pelo passar dos minutos. Cabelos-cabeças rodopiam, pernas se entrelaçam, criam circuitos, desenhavam poeira. Paradoxos do tempo: ressecamento e paralisia, espanto e hesitação”. Consistiu-se em 9 performers cobrirem-se com argila, ficarem paralisados por cerca de 40 minutos, esperarem a argila secar para voltarem ao movimento, os movimentos, tanto de cobrirem-se de argila quanto de retirar a argila após secar, compuseram uma dança improvisada. Com a proposta que oferecemos ao espaço público, do tempo em que ficamos paralisados com as pernas entrelaçadas, cobertos por argila e deitados no chão, ninguém foi obrigado a ficar ou a parar para ver o que se passava, entretanto, tal intervenção gerou situações de os transeuntes chegarem e pararem diante da performance que teve a duração de 1 hora e 30 minutos, sendo que algumas pessoas ficam ali

observando e tecendo comentários a intervenção inteira. Algumas dessas pessoas, na duração da intervenção, começam a produzir e a ensaiar falas como, por exemplo, “isso que vocês estão fazendo não faz sentido algum”; “o que vocês estão fazendo? Vocês precisam explicar”; “vamos jogar água neles para eles pararem com isso”; “vou ficar aqui até que alguém me explique o que é isso!”. Estávamos paralisados, sem nos comunicarmos e nem mesmo abrir os olhos. Os transeuntes pareciam narrar possíveis estórias e situações diante do que se apresentava. Estas falas produziram reverberações e tensionamentos nos nossos corpos, criando encontros e ressonâncias com as narrativas e as ameaças ensaiadas pelos transeuntes, que passaram a compor aquela cena.

As intervenções operadas pelo Grupo Asfalto, na maioria das vezes, geraram estranhamentos e desconfortos diante de ações que não têm mensagens a transmitir e que não querem comunicar algo. O que está em jogo e em questão é a criação do que chamamos *imagens em performance*; ou seja, a “transdução” de outras imagens que não estão configuradas nos regimes de relações que organizam os ordinários de uma vida; outras imagens que se individualizam e modificam o meio abrindo os sentidos e mobilizando os signos para que os transeuntes, as arquiteturas, as palavras de ordem, os modos, os gestos, os corpos que operam junto à cidade sejam convocados a gerar novos regimes de relação, outras lógicas dos sentidos, habitar os entremeios das construções espaciais, dos dizíveis e dos visíveis que, com as rupturas criadas por intervenções, são violentados e entram em movimentos de experimentação por alguma poética-clínica.

• 260

6. por uma clínica-poética

Todo início de uma clínica-poética, ao chegarmos, fazemos um pacto entre os presentes a partir de três axiomas tomados como *verbos-musculares* já que o que pactuamos verbalmente cria uma selagem corpo-pensamento, como uma espécie de placa de prata sensível às intensidades de luz e sombra permeáveis a mobilidade dos fluxos e certa atenção aos bloqueios. Primeiro verbo-muscular: “se entregar não é se abandonar!”. Segundo verbo-muscular: “você tem autonomia no trabalho, você é um especialista em você mesmo!”. Terceiro verbo-muscular: “cuidar do outro é cuidar de si, não tem diferença!”. Diariamente antes dos procedimentos práticos, após o pacto com os verbos-musculares, segue a questão urgente: “como vocês estão agora?”. Você pode

responder ou não. Algumas palavras, alguns silêncios, algumas gestualidades ocupam o espaço, os olhares, as relações e fazem começar a criação de uma fenda no espaço-tempo. Essa fenda nos convoca a habitar cada encontro com a implicação de não haver amanhã. “Nem antes, nem depois, mas aqui e agora”.

Em termos de procedimento, utilizamos estratégias construídas junto as artes do corpo, lançando mão de procedimentos, a partir da perspectiva clínica da esquizoanálise (Deleuze; Guattari, 1972; Deleuze; Guattari, 1980) e operando no acolhimento dos processos de subjetivações, dos afectos e das possíveis crises que tais procedimentos podem desencadear. A perspectiva da esquizoanálise foi proposta por Gilles Deleuze e Félix Guattari, principalmente, nos livros *O Anti-Édipo* (1972) e *Mil Platôs* (1980), ambos seguidos do mesmo subtítulo: *Capitalismo e Esquizofrenia*. Trata-se de uma crítica à Psicanálise, principalmente, no concernente ao estofamento conceitual e à prática clínica, quando esta propõe a concepção do *desejo*, necessariamente, vinculada à falta e a configuração estrutural de subjetivação do Eu alicerçado à dinâmica familiar, patriarcal e nuclear – configuração esta desenhada em prol do desenvolvimento do capitalismo.

A partir dessa crítica, as perspectivas da esquizoanálise convocam o conceito de *máquinas desejantes* ao operarem, segundo eles, junto à construção de certo *Inconsciente Maquínico* aberto às conexões com o mundo e povoado de dimensões históricas e políticas nas semióticas que o constituem. O inconsciente, desse ponto de vista, não seria exclusivamente restrito e fundado por um estofamento refratário às repressões em busca por um objeto perdido e faltante, e sim uma produção desejante que tem por necessidade engendrar acoplamentos com o mundo, com os afectos e com os signos para construir passagens aos fluxos e às pulsões. Não se trata de negar as dimensões familiares ou edípicas e as precariedades do desejo naquilo que falta, mas de entender esses processos como partes do motor de uma usina de produção e de conexão de certo si e de certo mundo, em um engendramento onde o intermezzo, o entre, o acoplamento é constitutivo. Não um Eu que se relaciona, mas está separado do mundo, mas um si-mundo. “Si” – ou “Moi” em francês – que se difere de um “Eu” – ou “Je” em francês –, singularizando os processos de subjetivações impregnados pelos encontros no mundo.

O *esquizo* – que tem por base etimológica do grego o significado de fendido, segmentado, dividido – seria, justamente, o corte que impossibilita a

unificação de certo Eu e que opera no sentido da singularização si-mundo. O sintoma, partindo desse prisma, seria uma passagem abrupta das forças pulsionais que buscam, desesperadamente, uma conexão no mundo. Este seria um vazamento do corpo no mundo em busca por engrenagens que desobstruam os bloqueios gestados por todo sistema de capturas, normatizações e restrições que sujeitam as subjetividades contemporâneas ancoradas ao que Félix Guattari chama Capitalismo Mundial Integrado.

Não se trata de uma apologia ao adoecimento, à esquizofrenia e ao sintoma, mas de politizar o desejo e o inconsciente. Todo sintoma, desse ponto de vista, por mais pessoal que seja, é político. Todo delírio é social. A esquizoanálise propõe uma perspectiva micropolítica de produzir novas sensibilidades e outros modos de ver e agir. Por um direito à sensibilidade que não passe por normatizações ou protocolos, mas antes que engendre modos diferenciados de relação, de percepção e de afecção.

Eis que voltamos à questão da esquizoanálise! Não se trata , como podemos perceber, de uma nova receita psicológica ou psicossociológica, mas de uma prática micropolítica que só tomará sentido em relação a um gigantesco rizoma de revoluções moleculares, proliferando a partir de uma multidão de devires mutantes: devir mulher, devir criança, devir velho, devir animal, planta, cosmos, devir invisível... – tantas maneiras de inventar, de “maquinar” novas sensibilidades, novas inteligências da existências, uma nova doçura (GUATTARI, 1980, p. 139).

• 262

Ao considerar a urgência de se construir outras políticas de sensibilidades e outros modos de existência, ao politizar o desejo e o inconsciente tem-se urgência em criar procedimentos que convoquem o acontecimento de uma clínica-poética, esta entendida como um diagnóstico das forças que bloqueiam, fixam e estabilizam os fluxos de desejo e de engrenagem no mundo e, também, como a criação de pequenos desvios que possibilitem outras passagens das forças vitais. Isso passa pela construção de tecnologias de si que, afirma Foucault no seminário de 1982:

(...) permite aos indivíduos efetuar, com seus próprios meios ou com a ajuda de outros, um certo número de operações em seus próprios corpos, almas, pensamentos, condutas e modos de ser, de modo a transformá-los

com o objetivo de alcançar um certo estado de felicidade, pureza, sabedoria, perfeição ou imortalidade”. Foucault também chama as tecnologias de si de hermenêutica de si. Junto aos Gregos, retoma a ideia de “preocupar-se consigo mesmo (FOUCAULT, 2004, p. 323).

Quando alguém se pergunta sobre o principal princípio da filosofia antiga, poderia responder “cuidar de si”; mas trata-se antes do princípio délfico “conhece-te a ti mesmo”. Foucault nos alerta que essa premissa não diz respeito a uma abstração acerca da vida, mas de uma prática técnica, um procedimento seguido para se consultar o oráculo.

Em busca por certa tecnologia de si, continuamente atravessada por tecnologias de produção, de sistemas de signos e de dominação, propomos uma clínica-poética que nasce em meio às zonas de riscos, às mobilizações dos signos, ao figurar da carne, a uma educação por afetos. Uma clínica que se constrói junto às crescentes ondas de adoecimentos graves ligados aos desenfreios sintomas de morte como pânico, automutilações e suicídios. Uma estratégia procedimental que se vincula às artes do corpo como modo de operação precipitando e assumindo certa dose de caos e não, simplesmente, tentar evitá-lo ou negá-lo.

Frente a isso, colocamos as questões:

- Como o fluxo desejante está funcionando?
- Onde não funciona?
- Como você está agora?

Após a chegada, o pacto com os verbos-musculares e as questões supracitadas, lançamo-nos na execução do procedimento. Tratando desse modo de operação, Deleuze (1997), junto a literatura de Louis Wolfson, propõe uma concepção do procedimento que, segundo ele (p. 28), “[...] não conta o que sente e pensa, mas diz exatamente o que faz”.

O procedimento impele a linguagem a um limite, mas nem por isso o transpõe. Ele devasta as designações, as significações, as traduções, mas para que a linguagem afronte enfim, do outro lado do seu limite, as figuras de uma vida desconhecida. O procedimento é apenas a condição, por mais indispensável que seja (DELEUZE, 1997, p. 30).

Partimos da premissa de que todo sintoma é político e se manifesta no corpo. É no corpo que se tem ansiedade, pânico, depressão. É no corpo que as intensidades aceleram ou ficam mais lentas, é ali que falta energia ou que sentimos o coração disparar a ponto de termos uma síncope. Entretanto, em termos de sintoma, há uma espécie de embotamento desse fluxo que não encontra vazão que ganhe consistência, nem em termos de sensações, nem em termos de sentido. Assim, junto a esse plano intensivo, porém bloqueado em termos de conexão com o mundo, convocamos o corpo a engravidar os sentidos na construção de uma política da sensibilidade e fazemos isso tendo o procedimento como caminho e disparador.

Segue-se assim ao procedimento que se distribui em três procedimentos-ferramentas. Vale ressaltar que não se trata de um processo linear, mas de modos de relação que operam entremeados e implicados uns com os outros.

- Abrir o corpo. *Verbo muscular*: Se entregar não é se abandonar. Os corpos encontram-se acostumados e habituados a não sentir, relegados às amortizações próprias de um cotidiano que os condicionam. Precisamos forçar, criar condições para que as sensibilidades se abram. Proporcionamos aos presentes momentos de condução em que estes são convocados a abrirem as sensibilidades e os poros aos afectos ativos gestados em cada encontro. Nesse momento do procedimento, lançamos mão de estratégias da construção de programas performativos como nos propõe Eleonora Fabião (2013); o Grapefruit: O livro de instruções + desenhos de Yoko Ono (2008/2009); as proposições e alguns dos objetos relacionais de Lygia Clark (1980); de técnicas de sensórios-perceptivas de abordagens ligadas à Educação Somática como o Body-Mind Centering (BMC) (Cohen, 2015), a Eutonia (Alexander, 1983), a Técnica Klauss Vianna (MILLER, 2007); improvisação cênica baseada no livro dos *viewpoints* de Tina Landau e Anne Bogart (2017); os treinamentos e práticas do Contato-Improvisação, a partir de Material for the Spine de Steve Paxton (2008); as proposições do livro Treino em Poema do Kasuo Ohno (2016); além de fragmentos poéticos de inúmeros literatos.

- Iminência. *Verbo muscular*: Você tem autonomia no trabalho e é especialista em você mesmo. Uma ponte, um problema, um mobilizador é necessário para que as afecções gestem uma passagem de vazamento do que se encontra bloqueado em seu fluxo. Criamos estados de iminência nos corpos, nas sensibilidades e nas cognições para que algo possa passar e encontrar

outras conexões. Nesse procedimento lançamos mão de estratégias que criem um embate e explicitem um paradoxo tendo o corpo como território. Gritos e gemidos, ciclos de respirações conduzidas; trabalhos de paralisia; processos de exaustão; sons com variações tonais que se voltam ao pré-linguístico, como, por exemplo, a composição *Visage* de Luciano Bério, são agenciadores desse procedimento.

- *Intemperie. Verbo muscular*: Cuidar do outro é cuidar de si, não há diferença. Momento das inundações, das manifestações e dos sintomas. Tempestades da precipitação de certo si-mundo. Acompanhamos e fazemos o manejo tendo a intuição como método, a conexão como agenciador de consistência e a multiplicidade do coletivo como nau. Esse é o modo de operação do manejo clínico propriamente dito, tendo, mais uma vez, as corporeidades e espacialidades como educadores que operam por afectos, gestamos coletivamente uma improvisação que tem como primado a composição e o corpo de cada presente como palco de uma experiência poética. Fazemos o manejo dos sintomas manifestos e das sensações expressas com proposições, toques, suspensões, texto poéticos, acoplamentos corporais, palavras, olhares, silêncios.

Desenvolvemos esse trabalho ao de setembro de 2018 a novembro de 2019, atendendo um público variado de estudantes, amigos e familiares destes que frequentam as vezes de modo contínuo por várias semanas seguidas, às vezes uma única vez; noutras em vezes espaçadas por um tempo que parece necessário à elaboração do que foi experienciado. O projeto *Por uma clínica-poética* esteve com um público que frequentou durante todo o 2º semestre de 2019 de 08 à 12 participantes. Em 2020 e 2021 os encontros seguiram-se abertos a todos que se interessassem de modo virtual pela plataforma zoom, moldando a estratégia presencial ao modo de operação remote. Seguimos na construção da nossa jangada frente a uma crise de presença que apresenta certa derrocada de um mundo em que urgimos reinventar.

7. sigamos...

Burilar a rua, a galeria, os espaços cotidianos e os signos fixados por certa cultura abrem buracos para que se possa operar uma clínica poética: param, olham, atordoam-se com os processos, riem, choram – paisagens

estrangeiras, paisagens danificadas pela imbricação de imagens não usuais. Estranhamentos curto-circuitam identificações, colocam signos a deriva para encontrar ovos-sentidos, frágeis, provisórios, mutantes. Abre-se o cotidiano estabilizado a zonas de riscos, produção precária, amorfa, larval.

Assim, “[...] visto que ninguém sabe antecipadamente os afetos de que é capaz; é uma longa história de experimentação, uma demorada prudência, uma sabedoria espinosista que indica a construção de um plano de imanência ou de consistência” (DELEUZE, 2002, p. 130). Os adoecimentos emocionais e os sintomas psicológicos se manifestam no corpo, pelo corpo e com o corpo. Nossa proposta é intervir no corpo junto às estratégias artísticas, poéticas, políticas e clínicas para construir uma jangada que nos possibilite atravessar o caos. Assim funciona uma clínica-poética.

Como você está agora? Você pode responder ou não.

Referências

ALEXANDER, G: **Eutonia**: um caminho para a percepção corporal. Editora Martins Fontes, São Paulo, 1983.

BOGART, A; LANDAU, T. **O livro do viewpoints**: um guia prático para viewpoints e composição. Trad. Sandra Meyer. Editora: Perspectiva: São Paulo, 2017.

BOM-TEMPO, J. S. **Por uma clínica poética**: experimentações em risco nas imagens em performance. 2015. 209 p. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação, Campinas, SP. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/254138>>. Acesso em: 27 ago. 2019.

CLARK, L. (com a colaboração de Suely Rolnik). “Objeto Relacional”. In: **Lygia Clark**. Rio de Janeiro: FUNARTE, coleção ABC, 1980. Acessado em: 12 de dezembro de 2019. Disponível em: <https://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/descricaorelacionais.pdf>

• 266

COHEN, B. B. **Sentir, Perceber e Agir**: educação somática pelo método Body-Mind Centering. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015.

DELEUZE, G. **Diferença e Repetição**. Trad. Luiz Orlandi, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

_____. **Conversações**, 1972 – 1990. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1992.

_____. **L'Image-Mouvement**. Cinéma 1. Paris: Les Éditions de Munit, 1983.

_____. **L'Image-Temps**. Cinéma 2. Paris: Les Éditions de Munit, 1985.

_____. **Deux Régimes de Fous**: textes et entretiens 1975 – 1995. Édition préparée par David Lapoujade. Paris: Les Éditions de Munit, 2003.

_____. **Espinosa**: Filosofia Prática. Trad. Daniel Lins e Fabien Pascal Lins. Editora Escuta: São Paulo, 2002.

_____. **Crítica e Clínica**. Trad. Peter Pál Pelbart. Edições 34: São Paulo, 1997.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **L'anti oedipe: capitalismo et schizophrénie**. Paris: Les éditions de minuit, 1972.

267

•

_____, **Mille Plateaux**: capitalismo et schizophrénie. Paris: Les éditions de minuit, 1980.

GUATTARI, F. **Revolução molecular**: pulsações políticas do desejo. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Editora Brasiliense, 1980.

FABIÃO, E. Programa performativo: o corpo-em-experiência. In: ILINX: **Revista do LUME** – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais – UNICAMP, n. 4, 2013.

LAPOUJADE, D. **Deleuze**: os movimentos aberrantes. Trad. Laymert Garcia dos Santos. São Paulo: N – 1 edições, 2015.

LEONARDELLI, P.; FERRACINI, R. Dramaturgia do invisível, dramaturgia do possível, dramaturgia da imanência: apontamento para uma potente dramaturgia microscópica. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis,

v. 1, n. 20, p. 151-158, 2013. DOI: 10.5965/1414573101202013151. Disponível em: <https://doi.org/10.5965/1414573101202013151> Acesso em: 19 fevereiro de 2023.

LEPECKI, A. Coreopolítica e coreopolícia. **ILHA. Revista de Antropologia**. Portal de periódicos da UFSC. Florianópolis. v.13, n. 1, p. 41-60, jan/jun. (2011) 2012. Disponível em:

<https://doi.org/10.5007/2175-8034.2011v13n1-2p4> Acessado em: 23 fevereiro de 2023.

MILLER, J. **A Escuta do Corpo**: sistematização da técnica Klaus Vianna. 2ª ed. São Paulo: Summus Editorial, 2007.

OHNO, K. Treino e(m) poema. Trad. Tae Suzuki. n-1 edições: São Paulo, 2016.

ONO, Y. **O Livro de Instruções + desenhos de Yoko Ono**. Tradução para o português: Giovanna Viana Martins e Mariana de Matos Moreira Barbosa. Programa de Bolsa de Iniciação Científica FAPEMIG/UEMG. Belo Horizonte, 2008/2009. Acessado em 12 de dezembro de 2019. Disponível em: https://monoskop.org/images/9/95/Ono_Yoko_Grapefruit_O_Livro_de_Instrucoes_e_Desenhos_de_Yoko_Ono.pdf

PAXTON, S. **Material for the Spine**: um estudo do movimento. Bruxelas: Contredanse, 2008. DVD.

• 268

PELBART, P. P. **O avesso do niilismo**: cartografias do esgotamento. 2ª ed. São Paulo: N – 1 edições, 2016.

RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível**: arte e política. Tradução Mônica Costa Netto. São Paulo: Edição EXO Experimental org. Ed 34, 2005.

SAUVAGNARGUES, A. Écologie des images et machines d'art. En: **Pourparlers**: Deleuze entre art et philosophie. Reims, França: Épure; Édition de Presses Universitaire de Reims, 2013a, p. 169 – 186.

SIMONDON, G. **L'individuação psychique et coletiva à la lumière des notions de forme**: informação, potentiel et métastabilité. Paris: Aubier, 1989.

Recebido em 08/03/2022 - Aprovado em 24/10/2022

Como Citar

BOM-TEMPO, J. S. Dramaturgias clínicas: mobilizar signos, esgotar possíveis, ficar à espreita. **ouvirOUver**, [S. l.], v. 19, n. 1, [s.d.]. DOI: 10.14393/OUV-v19n1a2023-65016. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/65016..>



A revista ouvirOUver está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.