

PAULA CARPINETTI AVERSA

PASSAGENS: encontros em artes, produções de vidas

Tese apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP – Universidade Estadual Paulista, para a obtenção do título de doutor em Psicologia (área de conhecimento: Atenção Psicossocial e Políticas Públicas).

Orientadora: Prof^a. Dr^a Elizabeth M. F. Araújo Lima

ASSIS

2018

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca da F.C.L. – Assis – Unesp

A953p Aversa, Paula Carpinetti
Passagens: encontros em artes, produções de vida / Paula
Carpinetti Aversa. Assis, 2018.
170 p. : il.

Tese de Doutorado – Faculdade de Ciências e Letras de
Assis – Universidade Estadual Paulista.

Orientador: Dr^a Elizabeth M. F. Araújo Lima

1. Subjetividade. 2. Arte. 3. Oficinas. 4. Saúde pública.
I. Título.

CDD 616.8914

Paula Carpinetti Aversa

PASSAGENS: encontros em artes, produções de vidas

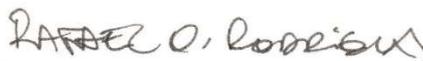
Tese apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, para obtenção do título de Doutora em PSICOLOGIA. (Área de Conhecimento: Psicologia e Sociedade)

Data da Aprovação: 17/05/2018

COMISSÃO EXAMINADORA



PRESIDENTE: PROFA. DRA. Elizabeth Maria Freire de Araújo Lima - UNESP/ASSIS



MEMBROS: PROF. DR. Rafael de Oliveira Rodrigues - UNESP/ASSIS



PROFA. DRA. Marília Aparecida Muylaert - UNESP/ASSIS



PROF. DR. Roberto Duarte Santana Nascimento - UNICAMP/CAMPINAS

PROFA. DRA. Cristiane Ferreira Mesquita - UAM/SÃO PAULO

Para os meus pais, Nelson e Célia

**Também para meus filhotes sempre vivos em mim: Pou, Dê e Duda
e porque a vida ainda vive em Gragra, Lou Salomé, Baruch, Frido e Josephine (Zozô).**

Agradecimentos

São inumeráveis os agradecimentos ... Inumeráveis encontros que a vida me proporcionou: alegres e outros nem sempre tão bons, mas intensos, marcantes.

Desta forma, vou elencar aqueles que diretamente contribuíram para esta tese. Inicialmente, agradeço muito e sempre minha orientadora, Elizabeth Araújo Lima, pela sua paciência, generosidade e cuidado comigo, sempre acreditando que algo de potente podia sair de mim. Sem dúvida, não teria tido (e nem queria ter tido) orientadora mais sensível, delicada e competente como ela. Com todo meu coração, grata por tudo, Beth.

À banca examinadora por ter atendido tão prontamente o pedido e por ter compreendido os atropelos e tropeços do percurso de um doutorado: Prof. Dr. Rafael de Oliveira Rodrigues, Prof. Dr. Roberto Duarte Santana Nascimento, Prof. Dr. Cristiane Mesquita, Profa Dra. Marília Aparecida Muylaert, Prof. Dr. Silvio Yasui, Prof. Dr. Fernando Zanetti e Profa. Dra. Adriana Barin de Azevedo. Grata pelo interesse, disposição e generosidade na contribuição desta tese.

Evidentemente, agradeço a cada um do nosso grupo de orientação e agregados, a cada um dos meus sense8: Lívia, Ju Aleixo, Gilson, Tanya, Ju Araújo, Guilherme, Rafael, Taís, Monique e Clayton. Somos bem mais do que oito, mas isso é só um detalhe ... Um detalhe maravilhoso, por sinal. Os entendedores entenderão ... Lívia: alegria, leveza, pura poesia. Ju Aleixo: sorrisos, experiente e dançante. Gilson: enólogo, olhar interessado e sempre trazia casos ou situações muito intrigantes. Tanya: bela em tudo, corpo musical. Ju Araújo: nossa pequena grande clínica, de uma inteligência tão sensível de arrepiar. Guilherme: elétrico de tão doce que é, um carinho. Rafa: nosso braço ESQUERDO. Sempre afetuoso: ele faz, sabe e acontece (sobretudo em assuntos tecnológicos), um mágico. Taís: sempre nos alimentado em todos os sentidos, principalmente no literal. Disponível, abraço caloroso. Monique: querida do tipo frágil-forte. Clayton: andorinha. Voa, Clayton, voa ...

Também agradeço outro grupo de sense8 que não se conhecem, mas quando se conhecerem, vai ser um acontecimento explosivo (não são sussurros, fiquem tranquilos. Explosivo de arrebatador de tanto afeto que vai circular. Paula Montenegro: como pode ter no mundo um ser tão legal? Só sendo a minha filha mesmo ... Só que não, mas muitos achavam e me dava tanto orgulho isso, porque ela é tão guerreira, forte e delicada. Para sempre minha amiga-filha. Bruno Mariano, outro amigo-filho. Tão alegre, agregador, cuidadoso e respeitoso com os outros. Lindo de ver!

Obrigada por todxs do meu jardim poço-caldense: Adeline, Maria Célia, Lucas, Bia, Laísa, Rebeca, Isabel, Guília, Bruno, Carlinha, Kat, Cadu, Cintia, Lara, Isa Gouvêa,

Jéssica, Laís, Tainara, Ana Flávia, Duda, Brenda, Jonathan, Luysa, Loessa, Andreia Negrão, Michelle “Pandora”, Isabela Ruiz, Cristofer e Bianca Romano, Vanessa Lima, Luan, Ana Chaves, Tamay, Adriana, Lidiane, Amanda, Maysa, Kenia, Maria Fernanda, Érika, Mateus, Camila, Thaís, Helena, Bernadete, Ezio, Sirlene e Manu. Porque são essa Gente Humana ... E gente assim é para ser feliz! Essa gente conhecida em de Poços de Caldas é para brilhar! Gratidão por essas flores singulares por fazerem parte da minha vida, por me acolher e fazer Poços de Caldas um lugar bonito para se viver, um território de existência.

Também agradeço pelo presente inusitado de Gabi Acerbi em minha vida: linda, sorridente, inteligente, ávida por conhecer e por não conhecer ... Sempre aberta à vida!

Ao amigo-irmão Cristiano Andrade, pelo coração largo e afetuoso e presente sempre, grata por toda força e colo em momentos mais difíceis.

Celso Patelli, Livia Malaquias, Bárbara, Carol, Anderson e demais trabalhadores do CRAS Leste II que tanto me ofereceram suporte neste percurso tortuoso de pesquisa. Muito grata!

Obrigada ao corpo docente da Pontifícia Universidade Católica – PUC Minas/ campus Poços de Caldas – pelas oportunidades que me foram abertas e por confiar em meu trabalho.

Ao Rudra, ser amoroso que me ensinou a respirar ... Ato fundamental para se viver! Me ensinou também a massagear o coração, me dando luz simbólica e literalmente! Namastê!

Também agradeço a Carla Albino por me fazer parar e me passar energia para me fortalecer ... Pelo cuidado, carinho e torcida. Vibrando sempre, não só para mim, mas para o mundo.

À Juliana Di Lorenzo, agradeço pela amizade e carinho. Pelo olhar aguçado e sensível que vê beleza em tudo, ajudando a registrar um momento muito intenso de uma das nossas proposições (experimentações) artísticas que a pesquisa realizou.

Ao Paulo Tothy, pela disponibilidade, carinho e pelo poder de captar o que desejava visual e graficamente em meu trabalho, realizando e entrando na viagem e enriquecendo-a, abrindo possibilidades. Também agradeço enormemente.

Agradeço a um anjo do Win Wenders, uma flor angelical, a revisora Ana Godoy, que acolheu minha escrita como se fosse um bebezinho e com muita delicadeza, cuidado e

firmeza no que estava fazendo, a fortificou e me encorajou a levá-la para vida tal como ela é. Afinal, pensando espinosamente, tudo é perfeito em sua singularidade.

Agradeço ao Daniel Ribeiro, pelo o que pôde e como pôde fazer por mim ... No que pôde, foi maravilhoso ... Com todo o coração, grata.

Às minha amigas-irmãs: Tatiana Benevides, Luciana Moraes e Thaís Goldstein pela grande força que sempre me dão, por andarmos sempre de mãos dadas ainda que, por vezes, não fisicamente. Ao meu querido amigo Ricardinho e Antônio, que alegram sempre meu coração.

Em especial, agradeço à Tatiana Benevides: amiga extremamente inteligente, amorosa e generosa. Humana e forte e sempre disponível para todxs. Uma fortaleza! Que se desdobra em mil para ajudar todxs que estão à sua volta. Grata! Grata! Grata!

Agradeço toda à minha família: tixs e primxs. Principalmente ao meu vô Luiz, pela generosidade e força: lembranças amorosas sempre marcada em meu corpo para sempre. Vó Quita, pela doçura e lindeza sem fim e pelo amor largo e profundo que sinto sempre perto de mim. Te amo, minha princesa! Meu pai amado ... Sem palavras. Você é meu tesouro! Meu tesouro de bondade, força e proteção. Mãe amada, minha fortaleza, meu abraço eterno. Lembre-se sempre que a primeira coisa que eu pedi quando saí da anestesia de uma operação foi: “eu quero minha mãe”. Pai e mãe, fiquem sempre do meu lado! Leandro, meu irmão, pela generosidade e força. Lê, vejo em você o nosso vô Luiz ... herança preciosa. Tânia, por suas palavras e gestos sempre acolhedores e encorajadores. Henrique e Vitor, meus sobrinhos lindos: os quero sempre alegres e intensamente vivos. Obrigada ao Graga, meu irmão-cão, tão amigo, tão companheiro, com tanto carinho ... Amo todxs vocês!

Com muito amor e saudades, agradeço por terem me acompanhado nessa vida: Pou, Dê e Duda. Lembro do jeitinho de cada um, da maciez e brilho dos pêlos, do peso de cada um quando os pegava no colo ... Dos miados e, principalmente, dos ronronados que me acalmavam e ajudavam a dormir. Sempre estaram em mim ... Agradeço ter encontrado outros amores felinos, seres que me ensinam tanto: Lou Salomé, Baruch, Frido e a pequenina Zozô: presentes da Pou, Dê e Duda para mim.

Em especial agradeço muitíssimo xs participantes da nossa oficina de artes, fazendo dela um lindo jardim cheio de diversidades. Conhecê-los foi muito enriquecedor. Pessoas-flor de uma beleza ímpar. Prazer em trabalhamos juntxs no nosso Coletivo Diversos Muitas.

À Secretaria de Cultura de Poços de caldas, principalmente à Ângela e ao Hudson, por terem aceito o pedido de realização da pesquisa no CEU Jd, Itamaraty IV. Aos

funcionários da pós-graduação do Departamento de Psicologia da UNESP – Assis, também agradeço pelo acolhimento, competência e prontidão para nos oferecer sustentação no processo do doutorado. Por fim, à CAPES pela bolsa que garantiu a construção da presente tese.

AVERSA, PAULA CARPINETTI. **PASSAGENS: encontros em artes, produções de vidas**. 2018. 202 f. Tese (doutora em Psicologia) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual de São Paulo “Júlio de Mesquita”, UNESP, Assis, 2018.

Resumo

A partir da perspectiva teórica dos chamados filósofos da diferença e da composição metodológica entre a Cartografia e a Bricolagem, a presente tese intentou acompanhar os processos de criação dos participantes de uma oficina artística voltada para os conhecimentos das artes visuais/plásticas e orientada pelos saberes da Arte/Educação contemporânea, um dos campos do universo artístico que estuda os fundamentos do ensino das artes e que procura articular o *fazer*, o *expressar* e o *refletir* nas práticas artísticas. Através do acompanhamento desses processos criativos, pretendeu-se refletir sobre os efeitos subjetivos que o contato com as artes pôde proporcionar aos seus participantes, na medida em que, a oficina aspirava proporcionar condições de experiência estética e de enlace social, na medida em que entendíamos a oficina como território de existência; configurando-se, desta forma, como um dispositivo de produção e/ou fruição de objetos artísticos, de acontecimentos, de encontros e de subjetividades. A oficina como espaço que abrigava obras em potencial.

A oficina ocorreu no Centro de Cultura e Esportes (CEU) do Jardim Itamaraty V em Poços de Caldas (MG), entre 2015 e 2017. Esse território de existência tratou-se de um espaço de ampliação e adensamento da experiência estética como estratégia para a promoção de uma maior acessibilidade ao campo das artes e convivência entre seus participantes – que por múltiplos fatores (sociais, econômicos e culturais, experiências singulares de vida) – vivem em condições de marginalidade ou vulnerabilidade social.

Desta maneira, a oficina em questão ao aproximar práticas artísticas estéticas de práticas clínicas apresentou-se não só como território de produção e fruição de obras ou objetos artísticos, mas também como invenção de novos devires, novos encontros, novas composições de modos de vidas, saúdes e subjetividades, sobretudo no que se refere a sexualidades e gêneros. Corroborando, assim, com a ideia de Estética ou Arte Relacional (amplamente explorada por artistas contemporâneos) que entende um regime de encontro casual intensivo que coloca a arte no horizonte das interações humanas e seu contexto social, uma configuração artística coletiva cujo fundamento é dado pela intersubjetividade e como questão central o estar-junto.

Palavras chave: Subjetividade. Arte. Oficina. Saúde Pública.

AVERSA, PAULA CARPINETTI. **PASSAGES: encounters in the arts, productions of lives.** 2018. 202 f. Thesis (PhD in Psychology) - Faculty of Sciences and Letters, State University of São Paulo "Júlio de Mesquita", UNESP, Assis, 2018.

Abstract

Cartography and bricolage, an attempt to follow the processes of creation of the participants of an artistic workshop directed to the knowledge of the visual / plastic arts and oriented by the knowledge of art Contemporary education, the studies on the fundamentals of the teaching of the arts and the search, articulate the doing, and the concept in the artistic instances. Behind to reverse the creative processes, we wanted to reflect on the subjective effects that the contact with the arts affect its participants, inasmuch as a service aspired to the conditions of aesthetic and social experience of liaison, insofar as we understood a workshop as a territory of existence; thus becoming a device for the production and / or enjoyment of artistic objects, events, encounters and subjectivities. A workshop as a space that housed potential works.

The workshop took place in the Center of Culture and Sports (CEU) of Jardim Itamaraty V in Poços de Caldas (MG), between 2015 and 2017. This area of existence was a space of expansion and consolidation of aesthetic experience as a strategy for the promotion of greater accessibility to the field of arts and coexistence among its participants - that by multiple factors (social, economic and cultural, unique experiences of life) - live in conditions of marginality or social vulnerability.

In this way, the workshop, in approaching aesthetic artistic practices, presented itself not only as a territory for the production and enjoyment of works or artistic objects, but also as the invention of new devires, new encounters, new compositions of lifestyles, health and subjectivity, especially with regard to sexuality and gender. Thus, with the idea of Aesthetics or Relational Art (widely explored by contemporary artists), it understands a regime of intensive, casual encounter that places art on the horizon of human interactions and its social context, a collective artistic configuration whose foundation is given by intersubjectivity and as the central issue the being-together.

Abstract: Subjectivity. Art. Workshop. Public Health.

PESAR DO MUNDO

pesar de tudo
pesar do peso
pesar do mundo
sobre si mesmo
pesar de nuvem
pesar de chumbo
pesar de pluma
pesar do mundo
desponta estrela

no vão imenso
por ti suspenso
à tua espera

a melodia
onde me leva

onde alivia

onde me pesa

E nesse quando
somente um ritmo
peso e balanço
um som legítimo

canção sem medo
de você pra mim
ó meu segredo
te rezo assim:
desde o princípio
ao ponto cego
eu arremesso
um eco sem fim

**tudo se afronta
pedra com pedra
a própria onda
quando se quebra**

**tudo se agita
durante a queda
o que sustenta
a nossa terra?**

(CAETANO VELOSO, ZÉ MIGUEL WISNIK)

Sumário

1	INTRODUÇÃO	3
2	DE ONDE SE PARTE / O QUE SE LEVA	6
2.1	Deslizamentos: arte e vida	7
2.2	Da representação à apresentação: as vanguardas artísticas	13
2.3	Arte Contemporânea: exploração das conquistas das vanguardas	24
2.4	Arte Relacional	35
2.5	Arte, vida, imanência, acontecimento	38
2.6	Oficina – território de existência (dispositivo de produção de encontros, obras e subjetividades	44
2.7	Composições metodológicas: enlace entre bricolagem e cartografia.....	52
3	ONQOTÔ? [onde estou?]	59
3.1	Do CEU ao CRAS: precariedade, território de existência e o comum	59
3.2	Antes: outro desvio	62
3.3	Vulnerabilidade: resistência e criação.....	66
3.4	À deriva	100
3.5	Temas emergentes: Agenciamentos, Fluxos e conexões – sexualidade e gênero	104
4	QUEMCOSÔ? [quem que eu sou?]: EXPERIMENTOS/ PROPOSIÇÕES	109
4.1	# <i>Perfomance</i> : Mínima diferença	106
4.2	# <i>Perfomance</i> (Des)corporando-se: corpo/terra – sobre corpos e encontros	118
4.3	# <i>Perfomance</i> : Casal Arnolfini desconstruído visita Poços de Caldas	130
4.4	#Colagens/Assemblages - o imprevisível	138
4.5	#Instalação: Quadro Interativo: Identidades???	151
4.6	#Deslocamentos para outros possíveis - Bienal de São Paulo 2016: Incerteza Viva	153
4.7	#Como se mostra o que se mostra?	157
4.8	#Não há obra sem espectador: Exposição do Coletivo DiversosMuitas	161
5	PROCONVÔ? [para onde vou?]: UM POSSÍVEL	168
6	REFERÊNCIAS	174
7	ANEXOS	181

© anúncio de um fim do

© pulsão

© gêmeos

INFERNO

formam
tudo
mundo
extermínio
vida
protege os seres da vida
- sobrevivência
ética

- vida que viver. Vida que
é o que empuro
que se comec

pitua
que habitam a tod

representações

FOLHAGEM DO VEZEU
SUJEITO: REDUÇÃO DA EXPERIÊNCIA
SUBJETIVA.



EXPERIÊNCIAS
FORA
DO
SUJEITO

se tornam deites por nos
podem se atualizar em
nada (ninguém identidade)

lutar pela igualdade: importante,
mas não é
suficiente

organ genital = identidade
histórica
ANIBORO-EGO-FALICA
organ genital não se
TDANC

FEITO



MUNDO/DAS FORÇAS EM NOSSO

- superavidez ≠ sujeito
- sujeito e força do sujeito

formas
captu as forças do mundo

conjunto de representações sociais/significadas/sentidas
grupos culturais

* nos situamos a
captamos de
representações (cap
de de
* DESNATURALIZ

REDUZIR ← 81

INTRODUÇÃO

“Bem sei que é assustador sair de si mesma, mas tudo o que é novo assusta”

(Clarice Lispector)

Este trabalho de doutorado apresentou rumos inusitados, mudando um pouco os contornos iniciais do projeto. Partiu-se de uma proposta que buscava refletir sobre a interface Saúde Mental e Arte, a partir dos princípios que norteiam a Reforma Psiquiátrica, que incentiva as práticas extraclínicas e busca pulverizar os espaços tratamentos em lugares de vida, entendendo assim que a atividade artística (seja ela qual for: teatro, dança, música...) é humana e cultural antes de ser terapêutica. Estes norteadores se mantiveram numa experiência de oficina de artes plásticas que se efetivou para além dos espaços da Saúde Mental, em regiões precarizadas de uma cidade do interior de Minas Gerais.

A partir da perspectiva teórica dos chamados filósofos da diferença e da composição metodológica entre a cartografia e a bricolagem, a presente tese intentou acompanhar os processos de criação dos participantes de uma oficina artística voltada para os conhecimentos das artes visuais/plásticas e orientada pelos saberes da Arte/Educação contemporânea, um dos campos do universo artístico que estuda os fundamentos do ensino das artes e que procura articular o *fazer*, o *expressar* e o *refletir* nas práticas artísticas. Através do acompanhamento desses processos criativos, pretendeu-se refletir sobre os efeitos subjetivos que o contato com as artes pôde proporcionar aos seus participantes, na medida em que, a oficina aspirava proporcionar condições de experiência estética e de enlace social e entendíamos a oficina como território de existência; configurando-se, desta forma, como um dispositivo de produção e/ou fruição de objetos artísticos, de acontecimentos, de encontros e de subjetividades. A oficina como espaço que abrigava à todas e todos e às obras em potencial.

A oficina ocorreu no Centro de Cultura e Esportes (CEU) do Jardim Itamaraty V em Poços de Caldas (MG), entre 2015 e 2017. Esse território de existência constituiu-se em um espaço de ampliação e adensamento da experiência estética como estratégia para a promoção de uma maior acessibilidade ao campo das artes e convivência entre seus participantes que - por múltiplos fatores (sociais, econômicos e culturais) articulados em

suas experiências singulares de vida – experimentam condições de marginalidade ou vulnerabilidade social.

Desta maneira, a oficina em questão ao aproximar práticas artísticas estéticas de práticas clínicas apresentou-se não só como território de produção e fruição de obras ou objetos artísticos, mas também como invenção de novos devires, novos encontros, novas composições de modos de vidas, saúdes e subjetividades. Corroborando, assim, com a ideia de Estética ou Arte Relacional (amplamente explorada por artistas contemporâneos) que entende um regime de encontro casual intensivo que coloca a arte no horizonte das interações humanas e seu contexto social, uma configuração artística coletiva cujo fundamento é dado pela intersubjetividade e tem como questão central o estar-junto.

Partindo das reflexões acima, esta tese de doutorado pretendeu elaborar, organizar e ofertar uma espécie de laboratório: uma oficina artística que, ancorada nas metodologias da arte/educação, possibilitassem os participantes a produzir e fruir arte.

Abordando a oficina como um campo de experimentação artística em si, este trabalho visou, assim, acompanhar e alimentar os processos criativos dos participantes - usuários de serviços de saúde mental, usuários de centros de assistência social ou frequentadores do CEU onde se deu o trabalho - em um trabalho prático-reflexivo que buscou registrar seus percursos no campo das artes visuais/plásticas e os efeitos subjetivos que essa atividade pode produzir em seus participantes, refletindo sobre como o conhecimento artístico pode contribuir para a vida.

Em seu fazer-se como grupo/coletivo de artistas instaurou um jardim de flores singulares em que o estar junto, movido pelos afetos, pôs à mostra a força da rede, das conexões que nos fortalecem.

Convido à leitura deste percurso de pesquisa tortuoso de um corpo apaixonado (repleto de momentos alegres e tristes, acontecimentos sobre os quais pude refletir e, a partir disso, inventar), que de algum modo foi um processo de “cura”, experiência pela qual não passei incólume, transformando-me profundamente. Razão pela qual espero ter afetado de alguma forma a vida daqueles que se dispuseram a participar das oficinas.

DE
ONDE
SE
PÁRTE / O QUE
SE LEVA



DE ONDE SE PARTE / O QUE SE LEVA

“Tenho apenas duas mãos e o sentimento de mundo”

(Carlos Drummond de Andrade)

Para compreendermos essa interface entre Arte e Clínica, entrelaçando, principalmente, Arte Relacional e Acontecimentos (conceitos trabalhados ao longo da tese), faz-se necessário apresentar as conexões do campo da Arte e as articulações teóricas com os conceitos (ou melhor, a caixa de ferramentas) dos assim chamados filósofos da diferença (recorrendo, principalmente, à Deleuze, Guattari e Foucault), pensadores que foram contaminados – no melhor sentido do termo – por outros grandes pensadores como Espinosa e Nietzsche. Desta forma, além das leituras de textos e livros destes autores e de outros do universo artístico – sobretudo teóricos como Bourriaud e Laddaga, mas também de artistas como Duchamp, Frida Kahlo, Joseph Beuys, Gordon Matta-Clark, Sophie Calle, Yves Klein, Oiticica, Lygia Clark, Grupo Fluxus, Hirschhorn, Marina Abramovic entre outros, e conhecendo História da Arte e as técnicas artísticas, fui à campo. Sem material adequado para realizar as oficinas, sem material mínimo como papel e lápis, encontrei um CEU¹ também sem nenhum recurso. Essas e outras questões relacionadas aos equipamentos públicos e à vulnerabilidade social das pessoas deste entorno (periferia de Poços de Caldas) será mais explanado no capítulo intitulado Ônqoto.

De qualquer maneira, saiu-se a campo com um repertório teórico ainda em processo de apropriação com os aprofundamentos de leituras e sem material que a tradição chama de artístico (lápis, tesoura, papel, argila, tinta etc).

Mas de onde se partiu, o que se levava, ia além desse repertório teórico e técnico indicado acima que, apesar de importantes, não eram suficientes (já que a oficina pretendia ensinar arte e torná-la mais acessível para um público historicamente marginalizado, com a finalidade de produzir e fluir o campo das artes plásticas). Assim, fomos os nossos corpos, abertos e disponíveis para o encontro com as artes plásticas, para o encontro com as pessoas ímpares com quem conviveríamos na oficina Fortalecendo nossos vínculos e confiança, discutimos e pensamos aquilo que pedia passagem (principalmente um tema que emergiu com muita força e que não estava previamente

¹ CEU: Centro de Esporte e Cultural Unificados, dispositivo federal sob administração dos municípios

determinado: sexualidades e gêneros), tentando tornar aquela oficina comum a quem nela estivesse, um território de existência.

2.1 Deslizamentos: entre a arte e a vida

“O que me surpreende em nossa sociedade é que a arte tenha mais a ver com os objetos que com os indivíduos e a vida; e também que a arte seja um campo especializado, do domínio de experts, que são os artistas. Mas a vida de todo indivíduo não poderia ser uma obra de arte? Por que um quadro ou uma casa são objetos de arte, mas nossa vida não o é?”

(Michel Foucault)

Os salões de arte, até o século XIX, eram a referência de prestígio e decisões para as artes plásticas, espaços de expressão e divulgação do que era produzido nos *ateliers* até aquela época. A obra *Olympia* de Édouard Manet, exposta no Salão de Paris, em 1865, sintetiza as transformações que o campo artístico estava sofrendo no turbulento final do século XIX, anunciando uma nova sensibilidade característica da modernidade que as vanguardas artísticas explorariam, cada uma a seu modo, evidenciando, no campo artístico, o desgaste social em relações aos valores burgueses. A arte trata do transitório, da contradição, do fugidio, do cotidiano, inusitadamente retratados nas produções artísticas da época. Será justamente a *Olympia* de Manet que chocará o público burguês, acostumado com os temas e pinceladas delicadas, que não deveriam chamar atenção na execução da pintura.

A *Olympia* era “informe”, “inconcebível”, “inqualificável”, “indecifrável”; o quadro “ne s’explique” [não se explica]. (...) não era “nem verdade, nem viva. As negativas se multiplicavam: “Ela não tem forma humana”; portanto, “nada posso dizer sobre ela e não sei se o dicionário da estética francesa oferece expressões para caracterizá-la. “Não sonho em examiná-la, em descrevê-la. Deus me livre disso”. O que significa essa pintura, por fim, e “por que se encontram essas telas nas galerias do *Palais de l’Industrie*” (CLARK, 2004, p. 134-135).

Apesar das duras críticas, alguns comentários amenizavam os tons raivosos e apontavam para o novo que tela expressava.

Já se tratava de uma lista de excentricidades e anomalias, e talvez Manet pudesse ser nela incluído. “Pretendo realista, discípulo de Courbet”, seu *Jésus* era “Rafael corrigido por um Courbet de terceira categoria”; mestre e imitador

eram os dois “marqueses de Sade da pintura”. A violência dessa frase não era necessariamente um indício do tom geral dos críticos: embora Courbet ainda fosse visto com condescendência em 1865, sua escola era uma parte estabelecida da cena Hortênciacesa, e até seus inimigos procuravam destacar e reconhecer o talento onde quer que ele ocorresse. Foi o que tentaram fazer no caso de Manet. Manet era um técnico habilidoso, admitia-se com frequência. Seu traço e originalidade, sua cor era maleável e mordaz (...). Sua pintura era considerada deliberadamente ousada e experimental, e com regularidade marcada por ‘uma verdade muito grande das tonalidades’; possuidora do “encanto da pureza”, caracterizava-se pelo toque, vigor e atrevimento, derivava (um pouco servilmente) de Goya, e, mesmo nos piores momentos, discernem-se fragmentos que não deixam de ser bons. (CLARK, 2004, p. 143).

De qualquer forma, *Olympia* causou um alvoroço ao contrariar valores e convenções da época. Se a obra tinha inspiração declarada na *Vênus de Urbino* de Ticiano, datada de 1538, não se pode atribuir ao nu o pretexto para o tumulto e o escarcéu em torno de *Olympia*, uma que podemos constatar a presença do nu (tanto masculino como feminino) desde a Antiguidade. Entretanto, até então, tratava-se de um nu etéreo, que pertencia a uma esfera divina ou superior à mundana: representava a beleza e harmonia de personagens mitológicos, enquanto a obra de Manet insistia em sua materialidade. Tipicamente um personagem baudelairiano, *Olympia* era o retrato de uma prostituta, de uma mulher de carne, osso e sangue: viva – tema em si já bastante controverso para a sociedade burguesa da época, pois nele dinheiro e sexo se entrelaçam. Mas é a forma pictórica como este tema foi trabalhado que o tornou tão impopular: por mais controversa que fosse colocar a figura de uma prostituta no lugar de uma deusa, a maneira como essas identidades (prostituta e deusa) foram pinceladas ofereciam uma imagem exagerada, vívida demais para os padrões de então. Em *Olympia*, “as identidades estavam na superfície, ou sobre ela, brutal e insolitamente e sem mediação”. (CLARK, 2004, p. 154).

Considerada por muitos como primeira obra propriamente modernista, em *Olympia*, mais do que o conteúdo a ser pintado, o destaque incidia sobre o modo com era pintado. Segundo Greenberg (apud FRASCINA et al., 1998), a arte que despontava, ou seja, a arte moderna, tinha o comprometimento em “determinar, por meio das operações que lhe são características, os efeitos peculiares e exclusivos a si própria” (DELON apud CLARK, 2004, p. 45), considerando que todas as pinturas modernas bem-sucedidas tinham em comum o fato de adotarem o plano do quadro, valorizando a superfície e o planaridade da tela.

A experiência moderna do mundo visual explicitava os elementos compositivos – como a cor e a própria superfície da tela (que incorpora e assume o plano bidimensional)

– eles eram presença na obra e não meros instrumentos para se construir a imagem, sendo “*objetivo da pintura é expressar, segundo a natureza dos meios à sua disposição, a sociedade que a produziu*” (CASTAGNARY *apud* FRASCINA et al., 1998, p.55). O crítico de arte Castagnary corrobora Baudelaire, para o qual o que deveria ser trabalhado nas obras de arte do final do século XIX era a própria experiência da modernidade. Para Baudelaire, Paris era:

(...) “rica em temas poéticos e maravilhosos”: a insipidez uniforme das roupas das pessoas, o fenômeno moderno do ‘dândi’ que reage contra essa insipidez, os ‘temas privados’ da prostituição e da criminalidade, o novo flâneur que passeia pela cidade ‘vegetando no asfalto’ e procurando o anonimato da multidão, um asilo para todos os que estão às margens da sociedade – econômica, social e intelectualmente (BLAKE e FRASCINA *apud* FRASCINA et al, 1998, p.53).

O interesse da arte deslocou-se para a periferia constituindo-se no lugar, por excelência, de amplo repertório de temas tipicamente modernos: a vida boêmia, a prostituição, a vida dos operários e dos trabalhadores do campo, assim como a própria cidade de Paris inacabada, cheia de terra, lamacenta e com vestígios de demolições. O material a ser utilizado, a tela, a tinta, a pincelada eram os subsídios ativos e se compunham junto com a cena a ser retratada, fazendo parte da obra como elementos essenciais. Não se tratava mais de representar o real.

Aluno de Coubert, Manet também partia da concepção de que o artista deve atrelar-se ao tempo em que vive e trabalhar com aquilo que a sociedade burguesa colocava à sua margem. Para Coubert, assim como para Manet e outros artistas desta época, a arte moderna tinha como mote trabalhar com os refugos da sociedade burguesa, versando sobretudo que é transitório e contraditório em relação aos padrões normatizantes da época.

Seguindo a tendência de Courbet, Manet pintava a vida no campo, as sucessões dos dias da modernidade; mas, diversamente da tradição romântico-burguesa, seus trabalhos não idealizavam uma vida pastoral tranquila, na qual a natureza era fonte constante de bem-estar e alento. Pelo contrário, sua intenção era retratar cenas do cotidiano abrutalhado, desumano, rude e empobrecido do trabalhador camponês, como na tela de 1849 intitulada *Os Quebradores de Pedras*. Em suas obras, Courbet evidenciava a estreita relação entre arte e sociedade, aliando-se claramente aos valores revolucionários de 1848, “*lutando contra todas as formas de governo autoritário e de direito divino, desejando que o homem governasse a si mesmo segundo a suas*

necessidades, em seu direto proveito e seguindo uma concepção própria” (COURBET apud MICHELI, 2004, p. 12).

Em *A Origem do Mundo*, datada de 1866, Courbet, com grande agilidade técnica, importante para os acadêmicos, chocou a moral burguesa, assumindo uma atitude crítica e corrosiva em relação a ela ao representar frontalmente as coxas e a genitália de uma mulher.

Na arte, não cabia mais os valores ultrapassados de um ideal de representação de cenas religiosas ou heroicas peculiares dos valores burgueses norteados por uma razão iluministas. *“A verdadeira vida está ausente. Nós não estamos no mundo”*, diz Rimbaud (apud MICHELI, 2004, p. 45.), exaltando a necessidade de a arte romper com as convenções e compor com as forças que estavam fora do regime tradicional de representação artística para encontrar o vital. Ou seja, a partir das vanguardas artísticas (como veremos em algumas delas), a arte começa a se deslizar da (re)representação para a apresentação.

A Era das Luzes, na esteira do pensamento de Descartes, esforçou-se em fortalecer a razão (*cogito* cartesiano), afirmando que através de um método científico se chegaria à verdade, à forma correta, às regras universais do bom, do belo e do justo, acreditando na capacidade de autonomia e emancipação dos indivíduos. Supunha, desta maneira, a universalidade dos valores e do aprimoramento dos indivíduos e do mundo. A arte moderna rompia com esse ideal iluminista, com a ideia de representação que orientava esse ideal, apontando para forças irrepresentáveis, que até então não tinham sido pensadas e que pediam passagem. Ao invés de (re)presentar o mundo, tratava-se de apresentar um mundo novo.

Os valores iluministas – orientados pela razão – sintetizados nos princípios universais de “Liberdade, Igualdade e Fraternidade”, proferidos por Jean-Jacques Rousseau, e que fundamentaram a Revolução Francesa (1789-1799), instituíram uma ordem burguesa e capitalista que não mais convencia; estava por mais desgastada para os artistas modernos que buscavam uma conexão com aspectos mais imediatos e cotidianos da vida: *“(…) nada de mitologia, nada de quadros de evocação histórica, nada da beleza convencional dos padrões clássicos”* (MICHELI, 2004, p. 12).

Ampla parte da vanguarda artística origina-se do mito do selvagem, do outro primitivo e exótico, daquele que não está tão pré-decodificado pelo plano de representação clássica. *“Tornar-se selvagens: eis, portanto uma das maneiras para evadir-se de uma sociedade que se tornou insuportável. É o que Paul Gauguin também*

tentou fazer, dando à sua iniciativa um caráter que poderíamos dizer exemplar” (MICHELI, 2004, p. 42).

Deixando sua família e uma carreira promissora, Gauguin lança-se, romanticamente, à vida primitiva ao ir primeiro para uma aldeia considerada arcaica na Bretanha e depois ao seguir para o Taiti, um paraíso perdido para o pintor. Queria fugir de tudo que considerava artificial e convencional, dedicando-se a captar o caráter espontâneo e intuitivo da arte dos povos considerados (a partir de uma perspectiva eurocêntrica) sem instrução ou refinamento, a fim de lutar com o progressivo empobrecimento da humanidade, por demais deslumbrada por uma ilusão racional.

A procura viva e visceral de Van Gogh era por uma arte de intensidade expressiva. Pintar era uma ação dramática. Não apenas retratava, mas dava passagem a força do Girassol, como podemos ver nas muitas obras nas quais o artista escolheu esta flor como tema (*Girassóis* de 1887, *Girassóis* de 1888, *Vaso com Girassóis* de 1889, entre outras). Exprimindo suas intenções com o uso das cores, Van Gogh dirá:

Procurei exprimir com o vermelho e o verde as terríveis paixões humanas. A sala é vermelho-sangue e amarelo-surdo, um bilhar verde ao meio, quatro lâmpadas amarelo-limão com brilho laranja e verde. Em todos os lugares um combate e uma antítese entre os mais diversos verdes e vermelhos, nos personagens dos pequenos vadios dormindo; na sala vazia e triste, o violeta e o azul. O vermelho-sangue e o verde-amarelo do bilhar, por exemplo, contrastam com o verdinho tênue Luís XV do balcão, onde há um ramallete rosa. As roupas brancas do patrão, velando num canto desta fornalha, tornam-se amarelo-limão, verde pálido e luminoso (VAN GOGH, 1986, p. 201).

Pelo excessivo de representações saturadas, demasiadamente pré-decodificadas, a arte moderna identifica que esse campo burguês, envolvido por concepções iluministas, não dava conta das forças da vida, do caos. Desta forma, os artistas modernos posicionam-se como resistência política aos valores e às representações burguesas, a um certo modo de viver e de subjetivação, dando passagem ao novo. Motivo pelo qual, a partir das vanguardas artísticas, foi cada vez mais ativo o interesse de apropriação das produções artísticas dos loucos, das crianças e dos chamados artistas ingênuos, como aqueles cuja condição e sensibilidade possibilitava entrar em contato com o caos, com aquilo que ainda não tinha sido capturado pela representação e dar-lhe uma forma espontânea, um outro mundo possível. Assim, a serena natureza mágica de Henri Rousseau mostrava-se como exemplar daquilo que vai se intensificar com as vanguardas artísticas: tudo que poderia ajudar os artistas a se afastar das regras de uma cultura comprometida com a representação era por eles [os artistas modernos] acolhido e utilizado. “*Seus modos*

figurativos são livres e soltos, seguem uma fantasia sem preconceitos, são tudo aquilo que a arte oficial não era: sinceridade, pureza, instantaneidade” (MICHELI, 2004, p. 54). Interessava a eles tudo que escapava à norma e procuravam compor com aquilo que era considerado marginal à sociedade europeia da época. Livres das rígidas representações impostas, os vanguardistas marcavam para o desejo de ocupar uma exterioridade absoluta, porta-vozes das forças do caos, de uma desmedida que confronta a tradição, sua própria cultura e valores, inaugurando assim uma espécie de tensão (insolúvel) entre o novo e a tradição.

A arte moderna é uma repulsa ativa cada vez mais radical contra a cultura burguesa, contra os cânones e representações convencionais, a arte moderna vai se constituindo como *“aspiração a um estado de pureza, o desejo de encontrar uma linguagem virgem, fora da tradição”* (MICHELI, 2004, p.53). Mas implicitamente também estava rompendo com os modos de viver e de subjetivação da cultura burguesa e, por conseguinte com as teorias iluministas, com o “homem da razão/ esclarecido”, que obrigavam os sujeitos a entrar necessariamente dentro do modelo capitalista de produção; caso contrário, sofreriam (como muitos sofrem) com a exclusão, com a vulnerabilidade e a miséria. Tal como Favaretto nos aponta:

As implicações de tudo [do campo da arte moderna] isto são muito grandes, afetando o mundo do trabalho, do saber, da cultura, as práticas, a sensibilidade contemporânea, dadas as transformações que atingem as formações modernas, como a individualidade, a família, o ordenamento jurídico do Estado, a lógica cultural e as ilusões de livre escolha e de livre afirmação dos interesses do capitalismo. (FAVARETTO, 2012, p. 15-16).

Os artistas modernos, assim como muitos outros intelectuais, apontavam para a fadiga e o desgaste do mundo, de sua repetição retirante, que impede os sujeitos de pensar. O “homem esclarecido”, fruto do Iluminismo, supostamente com total domínio das potências de sua razão, não fazia nada além de reproduzir aquilo que se convencionou chamar como verdade, belo e justo sem, no entanto, fazer o exercício do pensamento: o que está se fazendo ou dizendo ou pensando, que efeitos traz para o mundo o que se diz e o que se faz, o que produz no mundo, que mundo se cria? Podemos, assim, dizer que a arte moderna se apresenta como uma estratégia de liberdade que a arte contemporânea procurará explorar radicalmente, forjando linhas de fuga de modos de ser e viver engessados.

De qualquer maneira, é essa “unidade” histórico, política e cultural das forças burguesas-populares por volta de 1848 que nos interessa sobretudo destacar neste momento, pois é exatamente a partir da “crise” dessa unidade, e, portanto, da “ruptura” desta unidade, que nasce, como dissemos, a arte de vanguarda e grande parte do pensamento contemporâneo (MICHELI, 2004, p.14)

2.2 Da representação à apresentação: as vanguardas modernas

“O público deve ir ao teatro como vai ao dentista: não em busca de diversão, mas em busca de uma experiência necessária”

(Antonin Artaud)

Para compreendermos melhor essa passagem importante da representação para a apresentação que a arte moderna inaugura e a arte contemporânea radicaliza, acompanharemos mais de perto alguns dos movimentos artísticos de vanguarda. Como vimos:

Tudo o que era bárbaro, tudo o que não era Grécia clássica, ou Renascença, ou tradição a ela relacionada atraía com uma insólita violência. O modo como os artistas se voltavam para o arcaico, o bárbaro, o folclore camponês, as civilizações pré-clássicas, nem sempre era igual e nem sempre propiciava os mesmos resultados, porém, mais uma vez, baseava-se no denominador comum da oposição à arte oficial, ou no impulso da evasão (MICHELI, 2004, p. 55).

Cada um dos movimentos de vanguarda contrariava os cânones da arte tradicional de maneira muito peculiar.

Dando continuidade mais radicalmente aos primitivos como Gauguin, Van Gogh, Munch e Ensor, o Expressionismo surge no horizonte artístico europeu às vésperas da Primeira Guerra, mas este movimento foi, principalmente, um fenômeno alemão, recebendo o nome de *Die Brücke* [A Ponte]. Os *Fauves* [Os Feras], nome do grupo de artistas do movimento expressionista francês, Forma-se quase simultaneamente em 1905 e desembocaram, respectivamente, no Cubismo e na corrente *Der Blaue Reiter* [O Cavaleiro Azul].

Em *A Dança*, Matisse, utilizando cores complementares e, propositalmente, distorcendo as figuras, exprime as intenções do movimento expressionista:

A escolha das cores para *A Dança* e *A Música* [outra obra de Matisse] é inspirada na cerâmica e miniaturas persas que, até ao século XIII, utilizaram vermelhos, verdes e azuis puros na sua criação de superfície ornamentais. Em a Dança, Matisse recorre a um dos motivos de viver, conferindo-lhe uma nova magnitude. Os dançarinos estão de mãos dadas e formam uma roda cheia de energia, ou melhor, uma oval (a perspectiva espacial redefine a forma). A

condensação estimula a dança sobre o monte. A oval inclinada para a direita sugere um movimento que corre no sentido dos ponteiros do relógio e realça a energia irregular da dança. Entre a figura à esquerda e a sua vizinha à direita existe um espaço livre. A fim de fechar o espaço e repor a roda, a mulher inclina-se para a frente, tentando apanhar as mãos que as que as outras lhe estendem, e a sua vizinha, ao esticar-se, torcer-se, amortecendo a força do movimento que a faz voltar para o fundo. O contato não está bem conseguido, deixando ao observador a tarefa de chegar ele próprio o espaço livre. O esforço da dança quase que distorce as figuras, mas trata-se de uma distorção que completa sua força de expressão. (ESSERS, 2002, p.33).

De intenção anti-impressionista, isto é, enquanto estes comunicavam em suas telas suas sensibilidades ou impressões diante dos fenômenos do mundo, os expressionistas expressavam suas emoções e angústias em face de acontecimentos políticos e sociais que atravessavam toda a Europa naquele período. Assim, trata-se de uma arte engajada, de forte veia anarquista. Este movimento era formado por filósofos, escritores e artistas que pareciam intuir sensivelmente a catástrofe que estava por vir, incomodando-se com o

(...) o que talvez mais incomodasse os expressionistas era aquele tom de felicidade, de sensível hedonismo, de “leveza”, próprio de alguns impressionistas (...). A bem da verdade, nessa “felicidade”, que ignorava os problemas que turbilhonavam sob a calma aparente da organização social, manifestava-se em última análise a progressiva separação do expressionismo de sua matriz realista. (MICHELI, 2004, p. 61)

Rouault, artista expressionista, expressa sua ira em relação à infâmia burguesa: *“Não lhe repreendo nem a crueldade, nem o egoísmo, inconscientes às vezes sob uma fingida bondade, mas antes o cuidado pedante que ele põe no fato de acreditar que é ele quem faz o mundo girar e que assegura a nossa felicidade, pensando na sua.”* (apud MICHELI, 2004, p. 68)

Muitas influências ideológicas agem sobre os artistas expressionistas. Nietzsche em primeiro lugar: seu brilhante niilismo neo-romântico, de onde emergem também ásperezos ataques contra os valores da sociedade burguesa, inspira os melhores escritores, poetas, artistas da época, de Thomas Mann a Grosz (...). Os paradoxos de Zaratustra tinham força de persuasão sobretudo em função da violência com que subvertiam os conceitos e os lugares-comuns da moral corrente. Tampouco pode-se esquecer que, exatamente naqueles anos, começaram a aparecer também algumas das obras mais importantes de Freud, cujas análises exerceram um indubitável fascínio sobre determinados ambientes culturais e, portanto, mais ou menos diretamente, sobre os artistas. (MICHELI, 2004, p. 79).

O Expressionismo propunha uma arte que não devia servir à decoração (submetida em demasia aos ideais de ordem e de composição). *“O mundo já existe, não teria sentido fazer uma réplica dele: a principal tarefa do artista consiste em indagar seus movimentos*

mais profundos e seu significado fundamental e em recriá-lo” (MICHELI, 2004, p.76). Selvagem, impulsiva e sanguínea, a pintura devia ser arrebatadora, despreocupada com a perfeição formal. Entretanto, paradoxalmente, os trabalhos expressionistas foram rapidamente engolfados na arte decorativa. O relato do expressionista francês Vlaminck define as intenções do movimento, que de forma alguma pretendia, a princípio, servir a esses propósitos decorativos:

Minha paixão permitia-me todas as audácias, todos os impudores contra as convenções do ofício de pintor. Eu queria provocar uma revolução nos costumes, na vida cotidiana, mostrar a natureza em liberdade, libertá-la das velhas teorias e do classicismo. Não tinha eu outra exigência a não ser descobrir, com a ajuda de novos meios, as profundas relações que me atavam à velha terra. Eu era um bárbaro meigo e cheio de violência. Traduzia por instinto, sem método, uma verdade não artística, mas humana. (*apud* MICHELI, 2004, p. 65).

Ou ainda, segundo Kichner, outro artista expressionista, as propostas vanguardistas deveriam ser levadas às últimas consequências, reintegrando cada fenômeno no conjunto do mundo, reintegrando cada fenômeno à vida.

A pintura é a arte que representa num plano um fenômeno sensível (...). O pintor transforma em obra de arte a concepção da sua experiência. Com um exercício contínuo ele aprende a utilizar os seus meios. Não há regras fixas para isso. As regras para a obra individual do estilo da sua técnica e do tema a que se propõe (...). A sublimação instintiva da forma no acontecimento sensível é traduzida de impulso no plano (KIRCHNER *apud* MICHELI, 2004, p. 80).

Para expressar, mais do que a imagem produzida, é importante a ação de produzir. Para os artistas clássicos, a técnica era apenas um meio para se chegar à imagem e deveria, inclusive, passar despercebida. Com o Expressionismo, além da valorização da planaridade e da materialidade da tela (característica comum às vanguardas modernas, como vimos), a técnica – ou seja, a ação ou o modo de fazer – passa a compor a visualidade das obras. Neste sentido, a técnica da xilogravura é intensificada no Expressionismo, sobretudo na Alemanha. A técnica é trabalho e a imagem deve conservar os traços dessas operações manuais, que são atos violentos sobre a matéria. “*Não é uma imagem que se liberta da matéria, é uma imagem que se imprime sobre ela num ato de força*” e mais adiante, no mesmo texto, Argan (1992, p. 240) nos explica: “*A cor na pintura, o bloco (em geral de madeira) na escultura não constituem um meio ou uma linguagem para manifestar as imagens, mas uma matéria que, sob a rude ação técnica, torna-se imagem*”.

A técnica da xilogravura, da litogravura e da própria fotografia trazem um violento abalo da tradição, relacionando-se diretamente com movimentos de massa. O cinema, neste sentido, é um elemento influente. Seu lugar social não era concebível, mesmo em suas descrições mais positivas e precisamente, sem seu lado destrutivo e catártico: a liquidação do valor tradicional do patrimônio da cultura, retirando a aura da obra única.

O interesse pelo primitivismo realiza uma dobra importante no grupo *Der Blaue Reiter*, formado por alguns dissidentes do *Die Brücke*. A forma de configurar o primitivo, neste grupo de artistas, irá além da procura por estados de vida mais puros e simples, livres das regras sociais. Neste movimento alemão, a busca do primitivo torna-se a descoberta do primordial, daquela primeira substância da vida, do impulso originário. *Der Blaue Reiter*, fundado em 1911, formado por Kandinsky, Franz Marc, Klee, entre outros, não se interessava mais pelo mundo selvagem, pelo instinto nem pela raiz fisiológica da inspiração, mas pelo “espiritual” da natureza, pelo Eu interior. De modo diverso dos militantes do *Die Brücke*, procuravam mais a purificação dos instintos do que o desencadeamento febril destes na tela. O contato com o primitivo vinha a serviço de apreender a sua essência, a partir de uma postura mais especulativa e refinada do que bárbara ou desenfreada. Nas palavras de Franz Marc:

Cada coisa tem seu invólucro e o seu ponto central, aparência e essência, máscara e verdade. (...). A aparência é sempre inexpressiva, mas afastem-na, afastem-na completamente do espírito, imaginem que nem vocês, nem a sua imagem do mundo existem mais – e o mundo permanece em sua verdadeira forma, e nós artistas intuimos essa forma (MARC *apud* MICHELI, 2004, p.88).

O pensamento estético de Kandinsky traz o princípio da necessidade interior e não mais o equivalente a um conteúdo preexistente. A obra de arte passa a ter vida própria, “*uma nova forma de ser, a qual age sobre nós, através dos olhos, despertando em nosso íntimo, vastas e profundas ‘ressonâncias’ espirituais*” (KANDINSKY *apud* MICHELI, 2004, p. 92). Kandinsky entende que a função do artista é “[...] *fazer vibrar a essência secreta da realidade da alma, agindo sobre ela com a pura e misteriosa força da cor libertada da figuração naturalista*” (MICHELI, 2004, p.86). Assim como a cor, o ponto e a linha estão também livres de qualquer propósito explanatório ou utilitarista, sendo transportados para o reino do alógico, puras essências autônomas e expressivas. Para Kandinsky (1996, p.127):

[O artista] Deve trabalhar sobre si mesmo, aprofundar-se, cultivar sua alma, enriquecê-la, a fim de que seu talento tenha algo a cobrir e não seja como a luva perdida de uma mão desconhecida, a vã e vazia aparência de uma mão. O artista deve ter alguma coisa a dizer. Sua tarefa não consiste em dominar a forma e sim em adaptar essa forma a seu conteúdo.

Em nota de rodapé, continua:

Trata-se naturalmente aqui da educação da alma e não da necessidade de introduzir pela força em cada obra um conteúdo consciente, elaborado a priori, ou de o coagir a revestir uma força artística. Daí resultaria apenas um produto cerebral e sem alma. Nunca será demais repetir que a verdadeira obra de arte nasce misteriosamente. A alma do artista, se ela vive de fato, não tem necessidade de ser sustentada por pensamentos racionais ou teorias. Ela descobre por si mesma algo para dizer, que o artista, no instante em que ouve, pode nem sempre compreender. A voz interior da alma revela-lhe qual é a forma que convém e onde deve procurá-la (“natureza” exterior ou interior). (KANDINSKY, 1996, p.127-128).

Fazendo analogias com o mundo musical, Kandinsky compreendia que as grandes obras de arte visuais eram composições sinfônicas nas quais os elementos essenciais são o equilíbrio e o arranjo sistemático das diversas partes:

A impressão direta da natureza externa. A isso dou o nome de Impressão. A expressão em grande parte inconscientes e espontânea do caráter interno, da natureza não-material (ou seja, espiritual). A isso dou o nome de Improvisação. A expressão de um sentimento interno formado lentamente, trabalhado repetidas vezes e de maneira quase pedante. A isso dou o nome de Composição. Nesta, a razão, a consciência e o propósito desempenham papel preponderante. Mas do cálculo nada aparece, apenas o sentimento. (KANDINSKY *apud* READ, 2001, p. 172).

As imagens produzidas por esse grupo de artistas tendiam à abstração, mas o abstracionismo dos construtivistas tinha uma acepção muito mais racional do que o dos artistas do *Der Blaue Reiter*. Estes são associados a um “abstrato-expressionismo lírico”. Contudo, o lirismo entre Kandinsky e Klee também tinha suas divergências. Segundo Michelli (2004), essas diferenças podem ser percebidas no modo como intitulam suas obras: enquanto os trabalhos de Klee tinham títulos tais como *Uma pomba que desce do céu*, *Pássaros aquáticos*, *Lua alaranjada* etc.; Kandinsky nomeava suas obras como *Quadro com fundo branco*, *Oscilação em pontas*, *Improvisação com formas frias*.

Klee, neste sentido, era menos nebuloso e mais enraizado nas forças naturais. Enquanto Kandinsky dedicava-se a apreensão do espiritual das formas criadas pela natureza, a Klee interessava mais as “forças criadoras” do que os fenômenos por elas

gerados. Para Klee, “a arte não traduz o visível; ela torna visível” (KLEE apud CHIPP, 1996, p. 183).

(...) a aspiração do artista deve ser justamente a de se inserir em tais forças, de maneira que a natureza possa, através dele, gerar fenômenos novos, novas realidades, novos mundos. Segundo Klee, portanto, o artista deve tornar-se uma espécie de médium, em comunicação com o “ventre da natureza”. (...) Klee pergunta: “Qual artista não gostaria de morar onde o órgão central do tempo e do espaço – pouco importa se se chame cérebro ou coração – determina todas as funções? No ventre da natureza, no fundo primitivo da criação, onde está guardada a chave secreta do todo?”. (MICHELI, 2004, p. 93).

Nos primeiros anos do século XX, em plena Primeira Guerra Mundial, surge o Movimento Dadaísta. Partindo do mesmo desgosto e da tentativa de fuga da mentalidade burguesa, ele nasce

de um desejo implacável de atingir uma moral absoluta, do sentimento profundo de que o homem, no centro de todas as criações do espírito, tivesse de afirmar a sua proeminência sobre as noções empobrecidas da substância humana, sobre as coisas mortas e sobre os bens mal adquiridos [...], uma revolta que exigia uma adesão completa do indivíduo às necessidades da sua natureza, sem nenhuma consideração com a história, a lógica, a moral comum (...). (MICHELLI, 2004, p. 132).

O movimento Dadá tem início quando quase todas as outras tendências artísticas modernas já tinham se consolidado. Desta forma, o dadaísmo acabou tornando-se antiexpressionista, anticubista, antifuturista, antiabstracionismo etc, mas a partir dos meios e das inovações destes mesmos movimentos: “*O que se chama 'arte dadaísta' não é certamente algo definido, algo claramente enunciado, mas uma verdadeira miscelânea de ingredientes já detectáveis nos outros movimentos*” (MICHELI, 2004, p. 137).

Podemos ler em seu Manifesto, datado de 1918, escrito por Tzara:

Os que estão conosco conservam a sua liberdade. Nós não reconhecemos nenhuma teoria. Basta com as academias cubistas e futuristas, laboratório de idéias formais. A arte serve então para amontoar dinheiro e acariciar os gentis burgueses? [...] Todos os grupos de artistas acabaram neste banco, mesmo cavalgando cometas diferentes [...] Transbordamos de maldições sobre a abundância tropical e de vegetação vertiginosas [...] Eu sou contra os sistemas. O único sistema ainda aceitável é o de não ter sistemas. A lógica é sempre falsa. A moral atrofia [...] Todo homem deve gritar. Há um grande trabalho destrutivo, negativo, a ser executado. (TZARA apud MICHELI, 2004, p. 136).

O dadaísmo não pretendia uma coerência estilística, uma proposta organizadora, buscava antes e sobretudo evidenciar o significado polêmico do procedimento e do gesto. Nesta poética, impera o gesto de polemizar, negar e destruir a lógica pequeno-burguesa:

“Muitas 'obras' dadaístas foram 'fabricadas' com o método da 'poesia no chapéu', ou seja, recolhendo os elementos mais disparatados e colocando-os todos juntos”. (MICHELI, 2004, p. 138). Os temas de natureza plástica que interessavam aos outros artistas, não importavam nem um pouco aos dadaístas. “*Liberdade: dadá, dadá, dadá, gritaria de cores encrespadas, encontro de todos os contrários e de todas as contradições, de motivo grotesco, de toda incoerência: a vida*” (TZARA *apud* MICHELI, 2004, p.135).

O gesto provocativo era o interesse dadá, gesto que podia e deveria polemizar todas as instâncias da vida: dos costumes, da moral, da política, das relações, dos modos de vida e da própria arte.

A *collage* (colagem) e a fotomontagem são um desses procedimentos de negação dadaísta. Produto do acaso e do inconsciente, estabeleciam conexões inusitadas e enigmáticas, fora da lógica. Segundo Max Ernst,

(...) a técnica da colagem é a exploração sistemática do encontro casual ou artificialmente provocado de duas ou mais realidades estranhas entre si sobre o plano aparentemente inadequado e um cintilar de poesia que resulta da aproximação dessas realidades (ERNST *apud* PASSETTI, 2007, p.22).

Os dadaístas inauguraram a possibilidade de se valer da fotografia como novo material para inventar, misturando com estruturas bastante diversas e inusitadas, muitas vezes heteróclitas e antagônicas. Esses procedimentos de mesclagem resultou em uma forma de arte sem maiúsculo. “*Assim, exatamente como queria dadá, arte e vida haviam acabado se misturando intimamente numa forma direta, transitória, contingente, na crônica de todos os dias, nos muros das ruas, nas vitrines*” (MICHELI, 2004, p. 143).

De forma, as colagens faziam nascer um mundo absolutamente incomum, uma sucessão de imagens contraditórias, imagens múltiplas, sobrepostas com a fluência das visões próprias entre o estado de vigília e do sono (sonolência).

Em Nova York, exilados na época, as produções dadaístas de Duchamp, com seus *ready-mades*, a “arte amorfa” (que não representa nada e que não é nada) de Picabia e as inventivas técnicas fotográficas de Man Ray, Kurt Schwitters servia-se de tudo para a fabricação dos *Merz*: pedaços de madeira e de ferro, penas de galinha, passagens de bonde, envelopes, selos, pedras, solas de sapato, panos, palavras recortadas de jornais etc. Restos do cotidiano recuperados e dispostos de maneira aleatória para desconstruir a separação entre arte e vida fortaleciam o panorama dadaísta que afrontava e buscava extinguir as códigos morais e estilísticas vigentes, procurando devolver ao humano sua

força, que séculos de preconceito e de inibições o lhe inculcaram.

Na medida em que Duchamp expunha como obra de arte um objeto obviamente não artístico, punha em evidência provocativamente o caráter supérfluo da arte. Certamente, o protesto dadaísta contra a arte partia da legítima exigência de sua aproximação aos problemas da vida ou, mais exatamente, de sua participação nas tarefas de renovação da cultura e da sociedade (...). Ao mesmo tempo que Duchamp declarava a obra de arte como objeto não-artístico, elevava o produto técnico à obra de arte definitiva. De um lado, afirmava-se que tudo pode ser arte e, por conseguinte, que a arte não é nada; de outro, reivindicava-se o objeto mecânico como verdadeira forma artística. Tudo isso foi seriamente considerado como a superação dos limites históricos, ou melhor, dos limites burgueses de um esteticismo vazio. (SUBIRATS, 1984, p. 80).

Duchamp talvez tenha sido artista que atingiu as proposições dadaístas com mais vigor, rompendo radicalmente com as tradições técnicas e iconográficas, fazendo dele mesmo e de sua vida uma obra dadaísta. Quando a ele foi perguntado qual tinha sido sua grande obra, Duchamp respondeu: “*Respirar*”.

Duchamp faz escolhas “anômalas” de objectos, traçados, materiais, na sua vida mesmo. Afasta-se das convenções do seu tempo, «não seguindo a corrente daquela época», escolhe não ter vida pública, não ter posição moral, não ter objectivos sociais. Não escolhe uma “linha” de pintura, recusa os meios tradicionais, e escolhe muitas vezes o meio dos jogadores de xadrez (“é muito mais simpático que o dos artistas”) porque são cegos, confusos, loucos de certa natureza e também porque o xadrez fornece “uma faceta minúscula”, mas suficientemente diferente das outras para se tornar distinta” e alargar a sua existência” (GIL e GODINHO, 2011, p. 74).

Diante dos seus *ready-made*, Duchamp critica a arte retiniana e manual, pois para Duchamp “o artista não é um fazedor, suas obras não são feitura, mas atos” (PAZ, 2002, p.25). Assim, os *ready-made* são objetos anônimos, que já estão no mundo, cotidianos, banais e o gesto gratuito do artista consiste no simples fato de escolhê-los, convertendo-os em obra de arte. O artista revela e abarca esse objeto no campo da arte como o novo (como os movimentos de vanguarda propunham), ao mesmo tempo que questiona e ataca dadaísticamente a noção tradicional de arte.

Seu objeto artístico, realizado entre os anos de 1915 e 1923, *A noiva despida por seus celibatários*, obra também conhecido como *O Grande Vidro* – coerentemente inacabado e que incorporou à obra a rachadura por deixá-la cair – a contou com o acaso, com o imprevisito, deixando sempre a obra aberta infinitas leituras ou interpretações.

Duchamp é um dos *experts* da sensibilidade modificada pelo ambiente da metrópole, que envolve o aleatório, a velocidade, o gratuito, as máquinas, o

anônimo, a sexualidade difusa que adere aos resíduos da experiência anônima e comum. Tais experiências formam a estrutura mesmo das intervenções duchampianas. De situações fortuitas e aleatórias Duchamp tira vantagem. Daí o *flâneur* ser o grande caçador de acasos da sociedade de consumo nascente; o consumidor das vitrines onde são como a passante de Baudelaire, que, à distância, persersamente, se oferece à fantasia e à imaginação. À sua maneira, *O Grande Vidro* é também uma vitrine (TOMKINS, 2005, p.9)

Em seu texto de 1957, *O ato criativo* (DUCHAMP *apud* TOMKINS, 2005), o artista salienta a participação do espectador, já que não é apenas o artista que faz a obra. A obra, ao passar pelo espectador – que começa a fazer parte dela – segue por uma cadeia de reações totalmente subjetivas, definindo assim a ideia de coeficiente artístico:

Na cadeia de reações que acompanham o ato criativo, está faltando um elo. A lacuna – que representa a inabilidade do artista para expressar plenamente sua intenção, aquela diferença entre o que foi pretendido e o que não foi conseguido – é o “coeficiente artístico” pessoal contido na obra. Em outras palavras, o “coeficiente artístico” pessoal é como uma relação aritmética entre o não expresso mas pretendido e o não intencionalmente expresso (DUCHAMP *apud* TOMKINS, 2005, p.518).

Distinguir-se, desta maneira, como uma antiarte, o dadaísmo minou o próprio movimento. Nos primeiros anos da década de 1920, ele se encerra como movimento, e muitos de seus artistas aderem ao Surrealismo, caso do próprio André Breton e de Marx Ernst.

Muitas das atitudes dadaístas mantiveram-se na poética surrealista: a questão da liberdade expressiva, as relações extraordinárias entre elementos compositivos, as atitudes destrutivas, os gestos provocativos, o sentimento de revolta diante dos valores burgueses. O lema dos surrealistas – frase de Lautréamont – revela claramente a influência dadá: “Tão belo como o encontro fortuito, em uma mesa onde se pratica a dissecação, de uma máquina de costura com um guarda-chuva” (LAUTRÉAMENT *apud* DEMPSEY, 2003, p. 151). Entretanto, enquanto o dadaísmo fundamentava-se na negação e na destruição, o surrealismo afirmava-se pela construção, substituindo a rejeição total pela pesquisa experimental.

O surrealismo, diferentemente do dadá, foi um movimento extremamente organizado, com teorias doutrinárias. Entretanto, continuavam a manter vivo, como os dadaístas, a atitude de polêmica e de revolta, questionando os valores burgueses e como estes moldavam a sociedade, porém a partir de uma forma mais tênue, mais conciliadora.

A consciência dessa fratura, no surrealismo, foi extremamente aguda desde o início: fratura entre arte e sociedade, entre mundo exterior e mundo interior, entre fantasia e realidade. Por essa razão, todo o esforço dos surrealistas visava

encontrar essa mediação entre essas duas margens, um ponto de coincidência que permitisse remediar as lacerações da crise. O elemento original desse movimento está exatamente nisso. No expressionismo e no dadaísmo também encontramos o sentimento da fratura, da crise, mas apenas no surrealismo a busca da solução assumiu um empenho tão específico” (MICHELI, 2004, p.152).

André Breton, idealizador do movimento, partia das concepções do marxismo, da psicanálise e de filosofias ocultistas para estruturar o surrealismo. Em seu Primeiro Manifesto, de 1924, Breton define o movimento: “*pensamento que é expresso na ausência de qualquer controle exercido pela razão e alheio a todas considerações morais e estéticas*” (BRETON *apud* DEMPSEY, 2003, p. 151). Do ponto de vista dos procedimentos artísticos, os surrealistas apropriaram-se da desinibição dadaísta, mas valendo-se também de técnicas tradicionais (como a pintura).

Além de retirar um objeto de seu contexto original e lançá-lo para outros contextos e relações inusitadas, atribuindo-lhe a condição de obra de arte, prática executada desde os dadaístas, os surrealistas incorporam, por exemplo, o *objet trouvé* (objeto encontrado) nos seus processos criativos: Juan Miró, todas as manhãs, ia para a praia e colhia as diversas coisas trazidas pela maré, encorajando o impulso fortuito, o fluxo e o automatismo psíquico, tentando liberar o artista de toda e qualquer trava ou inibição.

O objet trouvé [...] acompanha o princípio do ready-made dos dadaístas: objeto qualquer encontrado pelo artista e transformado em obra de arte. Mas enquanto o ready-made é um objeto entre vários iguais a ele, o objet trouvé é escolhido em função de sua singularidade (LODDI, 2010, p. 30).

Ligada ao *objet trouvé*, há uma forte carga inconsciente, o desejo de abrir espaço para o indizível através desses objetos transmutados, de origem fantástico-experimental ou oníricos. Segundo Jaffé,

[..] o desejo de alguns artistas em descobrir esse espírito da matéria nos objetos encontrados ao acaso vem do inconsciente que 'manifesta-se sempre que o conhecimento consciente ou racional alcança seus limites extremos e o mistério se estabelece, pois o homem tende a preencher o inexplicável e o imponderável com os conteúdos do seu inconsciente'. (JAFFÉ *apud* LODDI, 2010, p. 30).

Enfatizando o automatismo psíquico, Breton (também médico, bastante familiarizado com os conceitos freudianos) afirmava que tanto a poesia quanto a prosa ou a pintura deveriam originar-se do encadeamento das primeiras palavras ou imagens que ocorressem à mente, tal como o método psicanalítico da associação livre. Para os surrealistas, “*o inconsciente não é apenas uma dimensão psíquica explorada com maior*

facilidade pela arte, devido à sua familiaridade com a imagem, mas é a dimensão da existência estética e, portanto, a própria dimensão da arte” (ARGAN, 1999, p. 360).

Max Ernst entendia a *frottage* – procedimento que consiste na fricção de um lápis (ou outro instrumento semelhante) num papel apoiado sobre uma superfície para registrar sua textura – o equivalente plástico da escrita automática, por extrapolar o controle e evitar questões de gosto ou habilidade. O automatismo, regido pelo inconsciente, aparecia como “*o principal caminho de acesso ao maravilhoso*” (BRADLEY, 1999, p. 21), sendo considerado como o método surrealista por excelência.

O Movimento Internacional Situacionista também contribuiu para ao que hoje abarcamos como Arte Contemporânea. Difundido nos anos de 1960, herdeiros dos dadaístas e surrealistas, o movimento merece destaque devido à sua intensa postura política e artística, com desdobramentos críticos em relação aos modos de vida. O referido movimento surgiu a partir de uma fusão de grupos, entre eles o COBRA (iniciais de três cidades cujos artistas iniciaram este movimento: Copenhague, Bruxelas e Amsterdan), os Psicogeográficos, e o MIBI (ou Movimento Internacional para uma Bauhaus Imaginista), entre outros artistas.

Guy Debord, principal representante do movimento, adotava claramente uma postura crítica, de "contra-cultural" numa época por ele denominada de "sociedade do espetáculo". Recusava-se a embarcar no enquadramento rígido, homogeneizante ou pasteurizante da vida cotidiana da situação social, realizando duras análises sobre os efeitos subjetivos de uma estrutura econômica opressora que exclui os usos a esfera afetiva da vida. Os membros desse grupo questionavam o papel da produção cultural consumista do pós-guerra, dispendo-se como um grupo de jovens escritores, músicos, arquitetos e artistas marginais (em relação à ordem vigente), trabalhando o uso deliberado da arte com função estética e política simultânea.

Um movimento artístico conscientemente indissociável da vida, seus membros sabiam do poder que a arte pode exercer nos modos de vida, do seu poder de afetar e fazer refletir sobre o mundo que estávamos (e estamos, porquê vale até os tempos atuais). Ou seja, um grupo de artistas engajados politicamente e que procuravam, através dos meios artísticos, transformar as mentalidades, a vida coletiva.

“*Não há uma obra situacionista, mas um uso situacionista da obra*”, dizia Guy Debord (*apud* WUILLAME, 2002, p.23). Pretendiam realizar uma arte viva. Arte como

espaço de experimentação, amalgamada sempre com o cotidiano social afim de repensar novos modos de subjetivar, viver, morar, amar etc

Acreditavam na descentralização da arte, objetivo que poderia ser supostamente alcançado com a "inflação" da produção de arte a partir custos muito baixos e em grande quantidade. Tinham uma atuação mediada pelo melodrama, pelo humor sarcástico e uma ira inflexível contra a ordem sociocultural pré-estabelecida". Faziam uso humorístico de imagens publicitárias dentre outros formatos de poesia urbana que utilizam como meio e suporte formas de expressão popular. A produção artística era movida pela exploração de novas formas de subjetividade revolucionária. De acordo com Manifesto Situacionista, algumas questões deveriam estar incondicionalmente associadas: tempo vivido x espaço; ação x representação; vida x arte (ROCHA, s/d).

O Labirinto era método situacionista, contrário à perspectiva estática das linhas retas e fixas e propunha o desvio. Derivar. Bifurcar. Deslocar-se. Compreendiam a necessidade de uma cartografia dinâmica viva dos espaços: um possível artifício de invenção aberto baseado no *"vagar, vagabundear, nos trajetos e caminhos com saídas luminosas e reclusões trágicas, um tipo de mobilidade generalizada"* (WUILLAME, 2002, p.64).

Os movimentos artísticos do século XX citados acima forjaram a possibilidade de abordar a arte como vida, borrando a fronteira entre elas. Deslocando, deste modo, a arte como *mimesis* (representação/imitação) da realidade; para a concepção de arte como apresentação, ou seja, com a potência de construir realidade: esse será o movimento que a arte contemporânea, de uma maneira geral, procura intensificar.

2.3 Arte contemporânea: exploração das conquistas das vanguardas

"Não quero um quadro na parede, quero uma experiência. Isso é a vida"

(Marina Abramovic)

A arte contemporânea alimenta-se das conquistas e dos procedimentos advindos do universo da arte moderna, compartilhando com esse a exigência em romper com as ideias e os valores preconcebidos, libertando a arte das malhas rígidas da representação que busca encontrar sempre o mesmo ao reduzir as singularidades às generalizações abstratas, supostamente universalizantes. Esta concepção contemporânea de arte está absolutamente em sintonia com a ideia de acontecimento do pensamento esquizoanalista.

Podemos aproximar a ideia de acontecimento formulada por Deleuze e Guattari das novas proposições artísticas que, como veremos, é a própria vida vivendo (baseados na concepção de imanência de Espinosa).

Deleuze e Guattari iniciam a sua obra *O que é filosofia?* (2010) afirmando que “não há conceitos simples. Todo conceito tem componentes e se define por eles. Tem, portanto uma cifra. É uma multiplicidade, embora nem toda multiplicidade seja conceitual” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 12).

Segundo Schopke (2004), eles “(...) *não deixam margem para dúvida: a filosofia não é uma simples arte de inventar, de produzir os conceitos, ela é uma disciplina rigorosa, que tem como função primordial a criação de novos conceitos.*” (SCHOPKE, 2004, p. 131). O plano de imanência é fundamental para a criação filosófica, portanto, ele é o solo e ao mesmo tempo horizonte da produção de conceitos. Nas palavras da autora:

(...) um conceito não pode ser completamente entendido fora do plano que lhe dá consistência e vida própria, apesar de que se deve ter cuidado para não confundi-lo com o próprio plano. O conceito não existe fora dele, embora não possa ser distinto dele. O conceito é como um raio que corta o céu cinzento; o raio não é o céu, mas também não existe fora desse mesmo céu. Na verdade um não pode ser visto sem o outro, ainda que sejam distintos um do outro. (SCHOPKE, 2004, p. 139).

Portanto, não se pode confundir os dois, pois só há conceitos no plano e só há plano povoado por conceitos. “*O plano de imanência é como um corte do caos e age como um crivo. O que caracteriza o caos, com efeito, é menos a ausência de determinação que a velocidade infinita com a qual elas se esboçam e de apagam (...) O caos não é um estado inerte ou estacionário, não é uma mistura ao acaso (...)*” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 53).

Compreender o mundo como um lugar plural, palco de acontecimentos no próprio corpo, a partir das relações que se engendram no contexto espaço/tempo, permeado pelas afetações e modos de relação produzidos nos encontros. Vislumbra-se o corpo como um ambiente dentro de um ambiente, que, por sua vez, se encontra dentro de outro – camadas infinitamente entrelaçadas em redes de comunicação (LIBERMAN; LIMA, 2015, p. 185).

Este intenso entrelaçamento entre vida e arte, iniciado pelas vanguardas, ganha intensidade nas propostas artísticas da contemporaneidade (como a *performance*, os *happenings*, as instalações ...) e articula-se à concepção foucaultiana de que a própria vida pode ser abordada como uma obra de arte, procurando-se criar uma vida bela, não no sentido de beleza restrita à harmonia, ao equilíbrio, à representação, à *mimesis*, mas no

sentido de uma vida intensa e bem vivida, influenciado pela ideia de Nietzsche, para quem “*só como fenômeno estético podem a existência e o mundo justificar-se eternamente*” (NIETZSCHE, [1872] 2007, §5).

A arte contemporânea – que transformou as categorias de arte em categorias de vida (e vice-versa), enfatizando mais o processo do que o produto.

Na abertura dos anos 1960, ainda era possível refletir nas obras de arte como pertencentes a uma das modalidades do conjunto: desenho, pintura e escultura. As colagens, a *performance* e os acontecimentos dadaístas já haviam começado a provocar o privilégio que as linguagens artísticas do desenho, da pintura e da escultura. A fotografia também reivindicava, cada vez mais, sua importância como expressão artística. No entanto, ainda continuava a ideia de que a arte compreende basicamente aqueles produtos do esforço criativo humano que gostaríamos de chamar de desenho, de pintura e escultura.

Após 1960, houve uma decomposição das certezas quanto a este sistema de classificação. Sem dúvida, alguns artistas ainda pintam e outros fazem aquilo a que a tradição se refere como escultura, mas estas práticas, agora, ocorrem num espectro muito mais amplo de atividades (ARCHER, 2008, p. 1).

Segundo Archer (2008), a contemporaneidade não parece haver mais nenhum material específico que goze da prerrogativa de ser reconhecido claramente como fazendo parte do universo da arte. Há profusão de estilos, práticas, formas e programas caracterizam a arte contemporânea que reinterpretou muitos dos gestos e ideias dos movimentos vanguardistas (o que lembra que não é mais o novo ou o original que caracteriza uma produção artística), passando a empregar, além de tintas, metal, argila e pedras, também “*ar, luz, som, palavras, pessoas, comidas e muitas outras coisas*” (ARCHER, 2008, p. IX).

O crítico de arte Lester D. Longman, por ocasião da exposição *A Arte da Assemblage*, ocorrida em 1962, faz oposição a este tipo de arte, por ver nela sinais evidentes da cultura predominante e do trivial da vida. “*Ele tinha razão: ela estava fazendo isso. O trabalho de Robert Rauschenberg e Jaspers Johns, a partir de meados dos anos 50, foi denominado Neodadá devido a seu uso peculiar de assuntos derivados do mundo cotidiano*” (ARCHER, 2008, p. 2). Seus trabalhos remetiam a Duchamp e seus *ready-mades*.

Existem duas ideias-chaves amalgamadas à palavra “*assemblage*”. A primeira é a de que, por mais que a união de certas imagens e objetos possa produzir arte, tais imagens e objetos jamais perdem totalmente sua identificação com o

mundo comum, cotidiano, de onde foram tirados. A segunda é a de que essa conexão com o cotidiano, desde que não nos envergonhemos dela, deixa o caminho livre para o uso de uma vasta gama de materiais e técnicas até agora não associados com o fazer artístico. Em meados dos anos 50, Jaspers Johns fez uma pintura da bandeira dos EUA, *Bandeira* (1954-55). Essa pintura é certamente a imagem de um objeto e um símbolo corriqueiro, mas também pode ser vista como um arranjo formal de cores, linhas e formas geométricas. Além disso, a bandeira na realidade, consistindo de cores sobre um pedaço de tecido, não é mais substancial, tridimensional e semelhante a um objeto que a pintura de Johns. (ARCHER, 2008, p. 3-4).

Ao fazer uso do cotidiano, do causal, a arte contemporânea parece reescrever o moderno, na medida em que se utiliza de procedimentos e gestos de invenção como os do Dadaísmo, porém os reinventa, apresentando relações que não podiam ter sido pensadas antes. Relações que só a mentalidade contemporânea oferece as condições de pensar. O artista moderno Magritte, por exemplo, ao pintar *Isto não é um cachimbo*, queria manifestar, dentre outros aspectos, que pintura era pintura e não representação da realidade. Atualmente, os contemporâneos, explorando o caminho desbravado por Duchamp, entendem que a pintura (como a *Bandeira* de Jaspers) pode-se aproximar muito do objeto real, pode misturar-se com ele, pode ser o próprio objeto.

As apropriações que o contemporâneo faz da arte moderna incidem sobre vários aspectos das inovações conquistadas por esta, recebendo vários nomes: Minimalismo, *Pop Art*, Arte Conceitual, *Body Art*, *Land Art*, *Video Art*, Performances, Instalações, Neo Realismo, Arte Sociológica etc. “*A lista é incompleta por definição*”, como aponta Cauquelin (2005, p. 148). Estas releituras do moderno fazem com que muitos críticos afirmem que, em certa medida, na contemporaneidade, não é mais a arte que determina a história da arte e sim o inverso: “*a história da arte, esta construção a posteriori, infiltra-se na produção e parece mesmo determiná-la*” (BRITO *apud* LIMA, 2005, p. 80): Gerhard Richter, em 1967, trabalha uma imagem de tabloide sobre o assassinato de uma jovem enfermeira e a chama de *Olympia*, realizando clara referência à obra de Manet.

Afirma-se que o grande avanço da pintura moderna foi ter assumido o retângulo da tela e sua bidimensionalidade (planaridade). Mas se a pintura já alcançou a realização de suas qualidades essenciais, o que lhe resta fazer? O Minimalismo, um movimento comumente identificado com uma atividade escultural, também pode ser abrangido como uma continuação da pintura por outros meios: agora a pintura está no chão, ocupando o mesmo espaço dos espectadores. O Minimalismo também dialoga com o Expressionismo, justamente por ser o seu reverso, explorando a economia dos gestos e dos materiais. Os artistas da *Pop Art*, por sua vez, extraíam seus temas da banalidade urbana da cultura

norte-americana (como Andy Warhol e suas repetições de latas de sopa e garrafa de Coca-Cola), desviando-se dos estilos afetivamente carregados como os dos expressionistas abstratos (por exemplo, Pollock), produziam imagens precisas, calculadas e cuidadosamente observadas de produtos da cultura de massa. As pinturas de Lichtenstein são reproduções ampliadas e ligeiramente modificadas de histórias em quadrinhos – produzindo uma imagem que parece fria e distante, desprovida de emoção, muito diferente de toda a descarga afetiva e intempestiva dos expressionistas. Lichtenstein intitula uma de suas obras, executada dessa maneira seca e mecânica, como *Sei como você deve estar se sentindo, Brad*, questionando ironicamente a concepção de arte como expressão dos sentimentos. Em compensação, os *happenings*, *performances* e a *body art* pretendem intensificar e ampliar os gestos expressionistas para o ambiente, para os corpos, para a vida. Intensas como o Expressionismo, as *performances* de Gina Pane, artista expoente da *body art*, estarreciam o público com suas automutilações, explorando e esteticizando o disforme, a mutilação e o sofrimento. Marina Abramovic levava seu corpo aos seus limites físicos, em suas performances dos anos 1970, ao gritar até ficar rouca, dançar até o esgotamento, tomar drogas até ficar completamente alterada e realizando ações perigosas que punham em risco sua vida. Bill Viola, por exemplo, em um de seus *video art*, filma a morte da própria mãe. De acordo com Bourriaud (2011, p. 153), “Tais experiências artísticas, em sua diversidade, fazem do comportamento do artista uma quantidade de informações e formas que poderíamos chamar de biotexto, uma escrita em ações, um relato Míodo [...] A arte é assim, a exposição de uma existência”.

Essas manifestações deram ensejo a espetacularidade pessoal do artista, cuja própria vida passou a ser foco de interesse na modernidade (os delírios de Van Gogh, as mulheres de Picasso etc.): Yves Klein toma um pigmento azul e pinta com fogo, Niki de Saint-Phalle usa pistolas para disparar tintas em suas telas, Sophie Calle expôs seu próprio rompimento amoroso e contratou um detetive para que a perseguisse, expondo as fotos por ele tiradas, e, desse modo, expondo sua própria vida. Manzoni enlatou suas fezes, inflou um balão e o intitulou como *O fôlego do artista* ou ainda assinou numa modelo, fazendo dela sua obra de arte. Joseph Beuys explora sua experiência na guerra, “*de como ele fora abatido com seu avião sem ter paraquedas, de como fora resgatado e mantido vivo sendo besuntado com gordura e enrolado em feltro para ficar quente, tinha se tornado parte integral do poder mítico, quase xamanístico, de sua arte*” (ARCHER, 2008, p. 114).

Para sintetizar as várias vertentes artísticas que compõem o universo da arte contemporânea, Cauquelin (2005) estabelece três grupos. O primeiro é composto por tendências duchampianas, como a Arte Conceitual, o Minimalismo e a *Land Art*. No caso da Arte Conceitual, “*agir no domínio da arte é designar um objeto como ‘arte’. (...) Pouco importa que ela seja isto ou aquilo, deste ou daquele material, sobre este ou aquele suporte, feita à mão ou já existente, pronta*” (CAUQUELIN, 2005, p. 134), o que está em questão é a nomeação do objeto e sua exposição: “*expor um objeto é intitulá-lo. O mictório é fonte, o porta-casaco colocado no chão é alçapão; quando o objeto é reconhecível como objeto estético (como a *Monalisa*), o título ‘acrescentado’ desloca o valor estético: LHOQ o dessacraliza*” (CAUQUELIN, 2005, p. 101). Na Arte Conceitual, o conteúdo físico da pintura (cor e forma) é rejeitado, não se tratando mais de uma obra retiniana (óptica).

No Minimalismo, como já foi apontado, apaga-se o representativo, reduzindo a forma à sua mais simples expressão, apagando também qualquer traço subjetivo do artista. Diferente da Arte Conceitual, no Minimalismo a importância da linguagem, do título também se esvanece:

Formas geométricas, dessas que são encontradas diariamente prontas para serem usadas, como caixas, aparadores, simples bastões, espetos, são usadas para esse fim. (...) Trata-se de um jogo de espaço, de simples posicionamentos e não mais de proposições. (...) a visibilidade se desembaraça de sua carga emocional, expressiva, mas também de uma provocação relativa à linguagem que não tem mais razão de ser. O artista plástico retorna a seu trabalho com as formas. (CAUQUELIN, 2005, p. 138).

Fazendo parte também desse primeiro grupo, encontramos a *Land Art*:

Colocar um rochedo no deserto de Nevada, traçar uma linha sobre quilômetros de paisagem, dispor círculos de pedras em um local afastado chama a atenção sobre a constituição de uma cena que passaria despercebida sem essas marcas, sobre a composição de toda cena em geral. Marcas que se fundem na paisagem natural, apagam-se com o tempo, ou exigem tempo para descobri-las ou percorrê-las. Invisíveis para os amadores devido a seu afastamento, impossíveis de ser expostos em locais institucionais, afastados do público, os trabalhos da *land art* fazem do espectador não mais um observador-autor como queria Duchamp, mas uma testemunha de quem se exige a crença: de fato, apenas as fotografias, um diário de viagem, notas tomadas ao longo do trabalho de reconhecimento estão disponíveis atestando que, de fato, existe alguma coisa relacionada à arte acontecendo “lá longe”, em algum lugar. (CAUQUELIN, 2005, p. 141).

Desse modo, a *Land Art* segue a esteira de Duchamp, reforçando a ocupação de um território que não tem, a princípio, função artística, desmistificando o museu ou a

galeria como espaço oficial da arte, ampliando os locais de arte, trazendo-os para os espaços de vida.

Contrariando esse primeiro grupo, ou seja, criticando a inexpressividade e o não óptico, está o grupo composto pela *Acting Painting*, *Body Art*, *Funk Art*, os grafites, a figuração livre, entre outras. Esses movimentos valorizam-se o gesto, o corpo, a emoção primordial, a espontaneidade e a reação ao ambiente direto. Suas manifestações, que “nascem e morrem em uma efervescência ‘expressionista’” (CAUQUELIN, 2005, p. 148), elegem ambientes e situações, por vezes, efêmeras: “pode ser a parede ou o metrô (grafite e pichações), a cidade (intervenções), o próprio corpo (tatuagens, happenings), objetos usuais (*art cloche*)” (CAUQUELIN, 2005, p. 148).

A arte atualmente não é mais ato passivo: convida os espectadores a participarem dela, em um campo permanentemente aberto a experimentações, que estetizam a própria vida e desnaturalizam modos de perceber, conhecer e viver na contemporaneidade.

No terceiro grupo encontramos aquilo que se entende por Arte Tecnológica, que pode ser subdividido em: meios de comunicação tradicionais como correio, postais, *mailings* ou ainda técnicas mistas como as que aliam nas instalações imagens de vídeo, de televisão e intervenções pictóricas, fazendo uso das novas tecnologias de forma secundária e pontual; ou ainda, a tecnologia como suporte de imagens em si, como instrumento de composição. Encontramos na primeira subdivisão, a arte sociológica e a *mail art*, que destacam a importância da informação e da necessidade de se construir redes de troca, convidando os espectadores a contribuírem ou interagirem com a proposição artística:

Fred Forest, que lançara o metro quadrado artístico (compra-se um metro quadrado de terreno dito “artístico” e entra-se assim na esfera da arte, tornando-se um artista), (...) coloca na imprensa anúncios de procura-se uma pessoa desconhecida que deve ser identificada, interfere em programas de televisão, enviando uma imagem sobre a tela, apropria-se por alguns minutos de uma cadeia de televisão, transmite, em público, conversas vindas de todos os pontos do globo. (CAUQUELIN, 2005, p. 153).

Para Bourriaud (2009), a arte contemporânea está explorando a estética relacional, pois produzir uma forma é criar condições de troca: “*Nas exposições internacionais, vemos uma quantidade crescente de estandes que oferecem vários serviços, obras que propõem ao observador um contrato específico, modelos de socialidade mais ou menos concretos*” (BOURRIAUD, 2009, p. 36). Explorando ou criando esquemas de relações, os artistas propõem momentos de socialidade e objetos produtores de socialidade,

tendência que Bourriaud afirma estar conduzindo a história da arte para outra direção. Diz Bourriaud (2009, p. 40): “(...) *depois do campo das relações entre Humanidade e Divindade, a seguir entre Humanidade e objeto, a prática artística agora se concentra na esfera das relações inter-humanas*”. Além da “convencional” obra de arte (pintura e escultura) ter um valor relacional intrínseco – já que convoca a uma relação com ela – as próprias esferas das relações humanas são parte integrante das propostas artísticas. Assim, as reuniões, manifestações, jogos, encontros, locais de convívio, *vernissages*, festas, *performances* são, na contemporaneidade, objetos artísticos em si.

A *performance* é basicamente um processo artístico de experimentação e intervenção que “*utiliza uma linguagem de soma: música, dança, poesia, vídeo, teatro de vanguarda, ritual (...)*” (AGUILLAR *apud* COHEN, 2013, p. 50), sem, no entanto, privilegiar nenhuma das linguagens. O processo de composição performática dá-se por justaposição das linguagens, como num processo de *collage*. Arte de fronteira, de acordo com Cohen (2013), a *performance* – apesar de usar recursos cênicos, valorizando a encenação – tem como procedência principal a *action painting*, que tem como grande referência Jackson Pollock. Na *action painting*, o artista deve ser sujeito e obra, ocorrendo uma transferência da pintura para o ato de pintar.

Enquanto gênero de arte híbrida, a *performance* não fixa formas espaciais, temporais ou de relação com o público. Ela surge como a conhecemos hoje nos anos 1960, quando inúmeras manifestações artísticas que não poderiam ser classificadas como teatro, dança, pintura, escultura ou qualquer outro gênero previamente conhecido começam a ser realizadas simultaneamente mundo a fora. Alguns *performers* trabalham em espaços públicos, outros em galerias ou espaços rurais. Quanto à sua temporalidade, não há regra preestabelecida: há *performances* com duração de um ano e outras apresentadas na utilização de materiais e mídias também são infundáveis.

A performance serve para comunicar diretamente com um grande público, bem como para escandalizar os espectadores, obrigando-os a reavaliar os seus conceitos de arte e sua relação com a cultura. O interesse recíproco do público por tal meio de expressão artística, sobretudo na década de 1980, provém de uma aparente vontade de ter acesso ao mundo da arte, de se tornar espectador de rituais e da sua comunidade diferenciada, de se deixar surpreender pelas criações inusitadas, sempre transgressora, destes artistas (GOLDBERG, 2007, p.9)

Deleuze e Guattari procuram salientar o quanto o modo ocidental de pensar está calcado na ideia de representação, presente em toda nossa tradição filosófica e que sustenta os pressupostos científicos. A partir desta perspectiva tradicional, o pensamento

é apenas re-conhecimento, reconhecer o que já se sabe de antemão. O prefixo “re”, em termos como representação, reprodução, reconição, reflexão, limita nossas possibilidades de pensar diferentemente, na medida em que engessa e embota o pensamento. Assim, apontam para a noção de pensamento sem imagem, ou seja, um pensamento que busca romper com a ordem da representação, valorizando a diferença e a invenção. O pensamento sem imagem, importante para a compreensão da ideia de acontecimento é pura imanência, um corpo sem órgãos, sem forma predeterminada, livre do modelo da representação, da verdade absoluta e da transcendência com os quais o pensamento ocidental vem operando em quase toda a sua história, com raras exceções. Este conceito de acontecimento é absolutamente em sintonia com a noção de arte como apresentação, que intenta superar a ideia de arte como representação, como vimos anteriormente.

O *vernissage* muitas vezes faz parte integrante do dispositivo da exposição, modelo de uma circulação ideal do público: o vernissage de *L'exposition du vide* de Yves Klein, em abril de 1958 é protótipo. Da presença dos guardas republicanos na entrada da galeria Iris Clert até o coquetel azul oferecido aos visitantes, Klein tentou abranger todos os aspectos do protocolo usual do *vernissage* dando-lhes uma função poética que cercava seu objeto: o vazio. (BOURRIAUD, 2009)

Este intenso entrelaçamento entre vida e arte, explorado na contemporaneidade pode ser resumido na colocação de Archer (2008, p. 94-95):

A ausência de um objeto da galeria claramente identificável como ‘obra de arte’ incentiva a noção de que o que nós, observadores, deveríamos fazer é decidir olhar os fenômenos do mundo de um modo ‘artístico’. Assim, estaríamos fazendo a nós mesmos a pergunta: “Suponhamos que eu olhe para isto como se fosse arte. O que, então, isto poderia significar para mim?”.

A afirmação do autor articula-se à concepção foucaultiana de que a própria vida pode ser abordada como uma obra de arte, procurando-se criar uma vida bela, não no sentido de beleza restrito à harmonia e ao equilíbrio, mas no sentido de uma vida intensa e bem vivida.

Para acompanhar essas mutações no campo da arte, o seu ensino na contemporaneidade encara muitos desafios; entre eles, o de permitir a apreensão da arte entrelaçada com a vida, com o cotidiano, com as referências pessoais e coletivas. Estudar arte para uma forma de habitar melhor o mundo dentro de uma postura que é, ao mesmo tempo, ética, estética e política. A partir disso, podemos pensar na importância que o

ensino das artes pode ter como uma ferramenta de invenção de subjetividades singularidades (desviando de formas rígidas e sufocadas de estar e viver no mundo) e de novas sociabilidades; já que, nas palavras de Cerqueira (2010, p. 36), *“quando a vida é entendida como obra de arte e o sujeito artífice de si mesmo é possível trilhar um território de infinitas possibilidades, tanto mais belas, quanto mais insubmissas”*.

Tal como a arte contemporânea faz referência à história da arte, a arte/educação atual também faz o mesmo movimento em suas reflexões, ou seja, repensa a sua atuação a partir de sua história. Como vimos, ao longo do século XX, a arte-educação foi influenciada basicamente por dois enfoques: o desenho técnico e a livre-expressão (o academicismo também estava presente, porém mais voltado à formação de artistas). Assim, o antagonismo entre esses dois pontos de vista passou a ser questionado mais incisivamente a partir dos anos 1950, visando um maior equilíbrio entre as duas tendências.

A banalização da livre-expressão, interpretada na superfície, resultou num considerável demérito da arte como um campo importante da experiência humana. Por outro lado, um sistema rígido que não dava margem a processos de criação não fazia mais sentido no mundo contemporâneo, considerando as conquistas realizadas pela própria arte moderna. Assim, as tendências contemporâneas do ensino da arte a concebem como conhecimento da arte importante por si mesmo e não como instrumento para fins de outra natureza, como por exemplo, de natureza terapêutica. Ainda que se tenha um efeito terapêutico (e pode-se ter) com o contato com a arte, esta não é sua finalidade primeira. Essa nova visão (que considera arte como conhecimento em si e não para aplicar em algo ou alguém, em uma visão mais utilitarista da arte) defende aquilo que ficou conhecido como “essencialismo” no ensino de arte.

A corrente essencialista busca transmitir os conteúdos próprios do universo da arte (sua história, suas técnicas, suas linguagens), articulando o fazer, o ler e o contextualizar. Ou seja, as práticas de ensino da arte atuais não valorizam apenas a expressão, nem tão pouco só a técnica ou apenas o conhecimento teórico da história da arte e da estética. Buscam a integração dessas instâncias e formam um corpo de conhecimento do sensível, que é o campo da arte.

As ideias do pensador norte-americano John Dewey são recuperadas, na contemporaneidade e articuladas com as práticas de ensino da arte. Dewey (2010 [1934]) compreendia que a atividade artística sem direcionamento ou sem algum tipo de contorno, que ignorasse as influências externas, levaria a uma perda de interesse do aluno, ao

esvaziamento da experiência. Com isso, não estava afirmando que os métodos rígidos e tradicionais (clássicos ou técnicos) deveriam ser retomados. Partindo da concepção da aprendizagem pela experiência, ele propunha uma espécie de conciliação entre a livre expressão e os métodos mais tradicionais. A ideia de “experiência estética” em seu pensamento é de fundamental importância para os desdobramentos da arte/educação. Para o autor, a “experiência estética” proporcionada pelo contato com a arte (ou com a própria vida), não é alcançada apenas com expressão de sentimentos, afetos ou ideias. Tampouco é mera habilidade técnica ou algum conhecimento teórico-artístico, e sim a articulação entre emoção, razão e fazer.

A articulação entre o fazer, o refletir (ler) e o contextualizar proposta pela arte/educação contemporânea busca possibilitar a emergência da “experiência estética” (enlace da emoção, intelecto e fazer) como modo de conhecer pela sensibilidade, estreitando as relações entre vida e arte. Ao procurar construir situações de experiência estética, a arte contemporânea e seu ensino inauguram novos territórios de existência e novas formas de subjetividade, contribuindo para a ampliando os laços sociais, além de possibilitar a experiência estética.

Deslocar a ideia de reconhecer ou de representar para a ideia de criar ou de inventar (apresentar) é entender o pensamento e mesmo a própria vida, como um plano de acontecimentos, uma espécie de usina que produz novos mundos, novas subjetividades. O acontecimento rompe com as práticas discursivas e não discursivas dos modos hegemônicos, dando abertura a devires por permitir sair das sobredeterminações realizadas pelo saber-poder. Acontecimento que, como a arte, compartilha da exigência de escapar das representações fixas: homem/mulher, fêmea/macho, feminino/masculino, desnaturalizando-as. Temas estes que, como veremos, emergiram de nossos encontros na oficina ocorrida no CEU Jardim Itamaraty, em Poços de Caldas e que deram ensejo para que gradualmente os participantes da oficina formassem o Coletivo de Artes DiversosMuitas.

Quando o acontecimento ocorre, muitas vezes, ele não instaura imediatamente uma nova ordem. Só em situações muito amadurecidas, e por isso mesmo, muito raras, vemos essa passagem imediata de uma ordem a outra. Normalmente, acontecimentos são aquilo que instaura uma nova errância, com seus erros, suas perdas, seu tempo confuso. No entanto, esse tempo confuso produzirá sua própria superação (não para algo melhor, mas diferente), por mais que ela demore, por mais que refluxos ocorram. Mas abre

condições de produzirmos novos afetos, novas alianças, uma nova confiança, uma nova força.

Podemos dizer, assim, que quando a arte coincide com a vida: então é vida e então é arte.

2.4 Arte relacional

“A aura da arte contemporânea é uma associação livre”

(Nicolas Bourriaud)

Muitos especialistas em arte evitam abordar as práticas contemporâneas: assim, elas se mantêm essencialmente ilegíveis e inatingíveis para o público comum. Não é possível apreender sua originalidade e sua importância analisando-as a partir de problemas resolvidos ou deixados em suspenso pelas gerações anteriores.

A primeira empreitada consiste em reconstituir o intrincado jogo dos problemas levantados num determinado tempo histórico e avaliar as diversas respostas ou possibilidades que lhes são dadas. Uma das perguntas em relação às novas abordagens refere-se, evidentemente, à forma material das obras. Como entender essas produções aparentemente inapreensíveis, quer sejam processuais ou comportamentais – em todo caso, “estilhaçadas” segundo os padrões tradicionais?

Citemos alguns exemplos dessas atividades: Rirkrit Tiravanija prepara uma refeição na casa de um colecionador e deixa-lhe o material necessário para os preparativos de uma sopa tailandesa. Numa praça de Copenhague, Jes Brinch e Henrik Plenge Jacobsen realizam a instalação de um ônibus capotado que provoca um tumulto na cidade. Christine Hill trabalha como caixa de supermercado e mantém uma sala de ginástica semanal numa galeria. Noritoshi Hirakawa publica um classificado num jornal em busca de uma jovem que aceite participar de sua exposição. Muitos outros nomes e trabalhos artísticos podem ser citados à essa lista: em todos esses acontecimentos, entra em cena a participação do espectador, ampliando a arte em função de noções interativas, conviviais, coabitacionais e relacionais.

Desta forma, a atividade artística abarca situações modestas, abre algumas passagens obstruídas, põem em relação planos de realidade apartados.

A arte relacional, nos esclarece BOURRIAUD (2009), trabalha no horizonte das interações humanas e seu contexto social. Em um regime de encontro casual intensivo, arte cujo fundamento é a intersubjetividade e como tema principal, o “estar-junto”, “criar redes”, “coabitar”, a elaboração coletiva em um trabalho artístico: “*produzir uma forma é criar condições de uma troca, como devolver um saque numa partida de tênis*” (BOURRIAUD, 2009, p.32), sinalizando claramente que “*desde seu ponto de partida já é preciso negociar, pressupor o Outro [...] Assim, toda obra de arte pode ser definida como objeto relacional*” (BOURRIAUD, 2009, p.37), acentuando que a arte atual tem como prerrogativa gerar relações com o mundo.

(...) os artistas relacionais consistem em um grupo que, pela primeira vez desde o surgimento da arte conceitual, nos meados dos anos de 1960, não se apoia absolutamente na reinterpretação de tal ou tal movimento estético do passado; a arte relacional não o *revival* de nenhum movimento, o retorno a nenhum estilo; ela nasce da observação do presente e de uma reflexão do destino da atividade artística. Seu postulado básico – a esfera das relações humanas como lugar da arte, mesmo que, *a posteriore*, apareça como evidente passo de fundo de qualquer prática estética e como tema modernista por excelência: basta reler a conferência apresentada por Marcel Duchamp em 1964, O processo [ato] criativo, para se convencer que a interatividade não é uma ideia nova. A novidade está em outro lugar. Ela reside no fato de que essa geração de artistas não considera a intersubjetividade e a interação como artificios técnicos em voga, nem como coadjuvantes (pretextos) para uma prática tradicional da arte: ela as considera como ponto de partida e de chegada, em suma, como os principais elementos a dar forma à sua atividade (...). O que elas produzem são espaços-tempos relacionais, experiências inter-humanas que tentam se libertar das restrições ideológicas da comunicação de massa; de certa maneira, são lugares onde se elaboram socialidades alternativas, modelos críticos, momentos de convívio construído (BOURRIAUD, 2009, p. 139)

As oficinas – dentro dessa nova perspectiva – são obras de arte, porque criam relações entre seus componentes, ou seja, é uma obra que cria condições para o surgimento de outras obras de arte, muitas vezes (e até preferencialmente) com a colaboração de todos, lembrando que “*a essência da socialidade consiste muito mais na necessidade de reconhecimento do que na competição ou na violência*” (TODOROV *apud* BOURRIAUD, 2009, p.33). Dessa convivência, costuma-se nascer os “coletivos de artistas”, membros do grupo que se colocam em cooperação para elaborar e executar uma obra que, atualmente, ganha a formação de um experimento ou proposição no qual o público é convidado a interagir. A questão que se coloca para a arte atual não é mais ampliar os limites da arte, e sim avaliar sua disposição de resistência dentro do campo social.

Podemos dizer que a Arte Relacional que nos fala Bourriaud (2009) relaciona-se, como o próprio referido autor explicita, às ideias dos Filósofos da Diferença – realizando

especial ênfase à Félix Guattari. Brevemente, apresentando a concepção de subjetividade que Guattari concebe a ideia de subjetividade (no próximo item nos deteremos mais nesta questão – subjetividade como “dobra do fora”/ “lentidão” dos encontros com as forças de fora). A subjetividade entendida como produção das forças que vem de fora, desempenha um papel fundamental nos modos de conhecimento e ação, pois ela [a subjetividade] por sua vez produz mundo. A arte, tendo como horizonte esta perspectiva, liga-se diretamente às maquinarias produtivas que constelam o mundo de hoje.

A posição central que Guattari atribui à subjetividade determina de ponta a ponta sua concepção da arte e seu respectivo valor. A subjetividade como produção, no dispositivo guattariano, desempenha o papel pivô ao qual os modos de conhecimento e ação podem se engatar livremente e se lançar em busca das leis do *socius*. Aliás, é isso que determina o campo lexical empregado para definir a atividade artística: não resta nada do fetichismo habitual nesse registro discursivo. A arte é definida como processo de semiotização não verbal, e não como categoria separada da produção global. Extirpar o fetichismo para afirmar a arte como modo de pensamento e “invenção de possibilidades de vida” (Nietzsche): a finalidade última da subjetividade é a conquista incessante de uma individuação. A prática artística forma um território privilegiado dessa individuação, fornecendo modelizações potenciais para a existência humana em geral. É nisso que o pensamento guattariano pode ser definido como um vasto empreendimento de des-naturalização da subjetividade e seu desdobramento no campo da produção, teorizando sua inserção no quadro da economia geral das trocas. Nada mais natural do que a subjetividade. E nada mais construído, elaborado, trabalhando (BOURRIAUD, 2009, p.123-124)

As teses guattarianas seguem a mesma direção que recusam a concepção romantizada de artista como gênio, ao entender o artista como mais um operador de sentido do que um puro “criador” dependente de uma inspiração criptografada; mas também não se agrupa àqueles que encerram o fim da ideia de artista e da própria arte, pois para Guattari “à *morte ao autor* é um falso problema”, na medida em que “*são os processos de produção de subjetividade que precisam ser redefinidos na ótica de sua coletivação. (...) Apenas uma concepção “transversalista” das operações criativas, diminuindo a figura do autor em favor da do artista-operador, pode abarcar a “mutação” em curso: Duchamp, Rauschenberg, Beuys, Warhol, todos construíram suas obras sobre um sistema de trocas com fluxos sociais, deslocando o mito da “torre de marfim” mental que a ideologia romântica atribui ao artista*” (BOURRIAUD, 2009, p.130-131).

O fluxo de uma produção artística – como de toda e qualquer produção é polifônico – efeito de múltiplos encontros. “*Basta aceitar que a subjetividade não brota*

de nenhum homogeneidade: pelo contrário, ela evolui por recortes, segmentações e desmembrando as unidades ilusórias da vida psíquica” (BOURRIAUD, 2009, p.131).

Já nas primeiras linhas de *Mil Platôs*, volume I (2004) em parceria com Deleuze escreve, deixam manifesta que nunca pensaram sozinhos. Pensavam e registravam seus conceitos em função de numerosos encontros, de muitos intercessores. Em tom de brincadeira (mas, como fazem as crianças, uma brincadeira absolutamente séria, avisada), escrevem logo no primeiro parágrafo do em citado livro acima: *“Escrevemos a Anti-Édipo a dois. Como cada um de nós era vários, já era muita gente” (DELEUZE ; GUATTARI, 2004, p.11).* Deleuze e Guattari exerciam pensar com intercessores: *“O essencial são os intercessores. Há criação são os intercessores. Sem eles não há obra. Podem ser pessoas – para um filósofo um artista ou cientista, para um cientista, um filósofo ou cientista. Mas também coisas, plantas e até animais como fez Castañeda. Fictícios ou não, é preciso fabricar seus próprios intercessores. E uma série. Se não forem uma série, mesmo que inaminada, estamos perdidos. Eu preciso dos meus intercessores para me exprimir, e eles jamais se exprimiriam sem mim: sempre se trabalha em vários, mesmo quando isso não se vê. E mais ainda quando é visível: Félix e eu somos intercessores um do outro” (DELEUZE, 2013, p.156).*

Para Bourriaud (2009), o paradigma estético que Guattari enuncia radicaliza e expõem deliberadamente essa composição de encontros, de corpo que se afetam e são afetados. Essa é a “caixa de ferramentas” – trabalhar com, pelas e para as relações – que o legado de Deleuze e Guattari nos deixa, não apenas para o campo das artes, mas para todas as instâncias da atividade humana.

2.5 Arte, vida, imanência, acontecimento

“A estrutura de um corpo é a composição da sua relação. O que pode um corpo é a natureza e os limites do seu poder de ser afetado”

(Gilles Deleuze)

Em se tratando de entrelaçar arte com a ideia de imanência, talvez seja até mais adequado falarmos em “invenção” ou “produção” ao invés da “criação”. Criação é um termo comumente associado à transcendência, ou seja, a algo que de fora e “do nada” cria o que existe. Transcendência como pertencente a um plano superior, ligado ao ideal, à

representação, à verdade, tal como nos diz a tradição platônica, em contraposição ao mundo sensível ou mundano que temos acesso. Para Deleuze, partindo de uma perspectiva espinosista, na imanência, não há fora. O fora é o dentro de todo fora. Não há um transcendente que “vomita” o mundo para fora, obrigando-o a sair de si. Dentro e fora se confundem em um movimento infinito. Segundo Agamben (2000, p. 176):

O princípio de imanência aqui não é assim, outra coisa senão uma generalização da ontologia da univocidade, que exclui toda transcendência do ser. Mas, através da ideia espinosana de uma causa imanente, em que o agente é para si mesmo o seu próprio paciente, o ser liberta-se do risco de inércia e de imobilidade que a absolutização da univocidade, tornando-o em todo ponto igual a si mesmo, deixava pesar sobre ele. A causa imanente produz permanecendo em si mesmo, exatamente como a causa emanativa dos neoplatônicos: todavia, diferentemente desta, os efeitos que produz não saem dela. Com uma aguda figura etimológica, que desloca a origem do termo imanência de *manere* a *manare* (escorrer, jorrar, derivar), Deleuze devolveu à imanência mobilidade e vida: ‘uma causa é imanente ... quando o próprio efeito é imanado na causa em vez de emanar dela [...] A imanência flui, traz, por assim dizer, já sempre consigo os dois pontos; mas este jorrar não sai de si, e sim deságua incessante e vertiginosamente em si mesmo. Por isso Deleuze pode escrever aqui – com uma expressão que mostra já uma plena consciência da importância que o conceito de imanência terá no seu pensamento: a imanência é precisamente a vertigem filosófica.

Assim, a imanência está no mundo, é o próprio mundo. Se a palavra “criação”, em certo aspecto, carrega a ideia de um ser superior, divino, transcendente; a palavra “invenção” ou “produção” pertence ao mundano, que é causa e efeito da substância única – Deus – que constitui todas as coisas, de acordo com Espinosa ([1623-1677] 1983): “*A substância é causa de si do mesmo modo que é causa das coisas. Isso significa que o ato pelo qual Deus se produz é o ato pelo qual ele produz a totalidade da natureza. A causa de si é causa imanente. Fica abolida a ideia de criação*” (CHAUÍ, 1983, p. XV).

Espinosa concebe não só o conceito de Deus em si, mas sua potência e força para existir à esta única substância. Em outras palavras, além de Deus, a substância única é o mundo, é a natureza. Natureza *naturante* e *naturada* estão vinculadas por uma mútua imanência: por um lado, a causa permanece em si para produzir; por outro, o efeito ou o produto permanecem na causa.

Desta forma, Espinosa (1983) entende por substância como aquilo que existe em si e por si é concebido, isto é, aquilo cujo conceito não carece do conceito de outra coisa do qual deva ser formado. Por atributo, Espinosa entende como aquilo que o intelecto percebe da substância como constituindo a essência dela. Por modo, o referido filósofo entende como a apresentação da substância, ou seja, sua materialidade. Assim, existe uma única substância e modos e atributos a ela relacionados: uma única substância que se

expressa extensiva (corpo, materialidade/*res extensa*) e intensivamente (pensamentos, perceptos e afetos/*res cogitans*).

Partindo desta noção de imanência, em *O que é a Filosofia?* (2010), Deleuze e Guattari elaboram o conceito de plano de imanência, segundo o qual não é o conceito pensado ou pensável, mas a imagem do pensamento. Deleuze e Guattari procuram salientar o quanto o modo ocidental de pensar está calcado na ideia de representação, presente em toda nossa tradição filosófica e que sustenta os pressupostos científicos. A partir desta perspectiva tradicional, o pensamento é apenas re-conhecimento, reconhecer o que já se sabe de antemão. O prefixo “re”, em termos tais como representação, reprodução, reconhecimento, reflexão, limita nossas possibilidades de pensar diferentemente, na medida em que engessa e embota nosso pensamento.

Diante as mídias eletrônicas, os parques recreativos, os espaços de convívio, a proliferação dos moldes adequados de socialidade, vemo-nos engendrados em um sistema pobre e sem recursos, sem a possibilidade de invenção. Uma coreopolítica, uma coreografia de relações e de modos de ser e viver já pré-determinados (LEPECKI, 2012), sem liberdade. E sem liberdade, não há pensamento; apenas reprodução do mesmo, como os filósofos da diferença sinalizam na maioria de seus escritos.

Assim, o sujeito ideal da sociedade do espetáculo e do consumo estaria reduzido à condição de consumidor de tempo e de espaço, pois o que não pode ser comercializado está fadado a desaparecer e estabelecendo formas de ser e de convívio estratificados. Desta maneira, a arte é uma ferramenta que procura por uma fresta, assumindo formas extremas ou clandestinas, uma vez que o vínculo social se tornou um produto padronizado, para sair da repetição pura e simples.

Diferente do que pensava Debord, para quem o mundo da arte não passava de um depósito de exemplos do que seria preciso “realizar” concretamente na vida cotidiana, atualmente a prática artística aparece como um campo fértil de experimentações sociais, como um laboratório parcialmente poupado à uniformização dos comportamentos, dos modos de ser e viver e assim, rastrear ou cartografar seus efeitos.

A atividade artística constitui não uma essência imutável, mas um jogo cujas formas, modalidades e funções evoluem conforme as épocas e os contextos sociais. A arte entendida como composição de forças que vem de fora. Uma vez compreendendo como essas forças operam, pode-se inventar o novo, o inusitado (segundo e terceiro gênero do conhecimento, segundo Espinosa). A arte oferecendo passagens ao que está

por vir, a outros devires (ciente que o artista não quer e nem tem a pretensão de controlar ou determinar tudo que sua obra provoca).

Deleuze e Guattari (2010) apontam para a noção de pensamento sem imagem, ou seja, um pensamento que busca romper com a ordem da representação, valorizando a diferença e a invenção. O pensamento sem imagem é pura imanência, um corpo sem órgão, sem forma predeterminada, livre do modelo da representação, da verdade absoluta e da transcendência com os quais o pensamento ocidental vem operando em quase toda a sua história, com raras exceções.

O plano de imanência toma do caos determinações, com as quais faz seus movimentos infinitos ou seus traços diagramáticos. Pode-se, deve-se então supor uma multiplicidade de planos, já que nenhum abraçaria todo o caos sem nele recair, e que todos retêm apenas movimentos que se deixam dobrar juntos. Se a história da filosofia apresenta tantos planos muito distintos, não é somente por causa das ilusões, da variedade das ilusões, não é somente porque cada um tem sua maneira sempre recomeçada de relançar a transcendência; é também, mais profundamente, em sua maneira de fazer a imanência. Cada plano opera uma seleção do que cabe de direito ao pensamento, mas é esta seleção do que varia de um para outro. Cada plano de imanência é Uno-Todo: não é parcial como um conjunto científico, nem fragmentário como os conceitos, mas distributivo, é um “cada um” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 62).

Relacionando-se com a ideia do terceiro gênero de conhecimento – a ciência intuitiva –, segundo Espinosa, a imagem do pensamento, mais do que entender as relações, inventa as relações, produz novas relações. Deslocar a ideia de reconhecer ou de representar para a ideia de inventar é entender o pensamento e mesmo a própria vida como um acontecimento, uma espécie de usina que produz novos mundos, novas subjetividades a partir da imanência – aquilo que se oferece como possibilidade de relacionar. Rompe-se, desta forma, com as práticas discursivas e não discursivas dos modos hegemônicos, dando abertura a devires, por permitir sair das sobredeterminações realizadas pelo saber-poder.

Desta forma, o plano de imanência pode compartilhar com a arte a exigência de escapar das representações fixas. O artista não produz “do nada”, mas a partir do plano de imanência que contorna, agenciando ou relacionando os elementos que estão disponíveis de modo a produzir o novo. Como vimos, dos movimentos artísticos de vanguarda, a poética dadaísta é ilustrativa deste *modus operandi* da arte: não buscavam uma coerência estilística; mas, sobretudo o significado polêmico do procedimento. O próprio procedimento da colagem dadaísta, que é produto do acaso, intencionava

estabelecer conexões inusitadas e enigmáticas, forçando o pensamento a pensar diferentemente.

Enfatizando novamente, Duchamp promoveu aquele que podemos considerar como o mais revolucionário: seus *ready-mades* questionavam provocativamente as fronteiras entre vida e arte, rompendo definitivamente com a ideia de arte como representação, elevando a arte a uma forma inventiva de pensar. Na medida em que Duchamp expunha como obra de arte um objeto obviamente não artístico (como o mictório), assinalava que tudo pode ser arte.

A arte contemporânea explora as conquistas vanguardistas, principalmente o gesto duchampiano, a enésima potência. De maneira geral, sua proposta é deliberadamente borrar os limites entre arte e vida.

O artista alemão Joseph Beuys, seguindo a esteira indicada pelos dadaístas, fechase em uma galeria de arte com um coitote e convive com este durante algumas semanas na obra intitulada *Coitote – eu gosto da América e a América gosta de mim* de 1974. Ou ainda, expôs sua própria vida – os horrores que viveu enquanto piloto de bombardeio durante a Segunda Guerra Mundial – em uma série de performances ocorridas na década de 60.

Outra artista, Marina Abramovic, na performance *Rhythm 0* [Ritmo 0] em 1975, dispõe uma série de objetos dispostos sobre uma mesa, instruindo o público a fazer o que quisessem com ela. Dentre esses objetos, havia uma arma carregada. Um dos participantes resolve apontá-la para o pescoço da artista que permanece obstinadamente passiva. Os seguranças da galeria não sustentam a situação e interrompem a performance, a contragosto da artista. A performance *Nightsea crossing* [Travessia do mar noturno], em parceria com o artista Ulay, ocorreu em diversos países entre 1981 e 1986. Nestas ocasiões, Marina e Ulay se sentavam em extremidades opostas de uma mesa e mantinham o olhar fixo durante horas, sem mover o corpo. Abramovic disse que sempre chegava uma altura em que, quando seus ombros e pernas travavam pelas câimbras, presa em seu corpo estático, pensava que ia morrer e dizia para si: “*Então, tudo bem. Apenas morrer. E daí?*” (ABRAMOVIC *apud* WESTCOTT, 2015, p. 17).

Inúmeros são os artistas contemporâneos que vêm trabalhando os entrelaçamentos entre vida e arte. Valendo-se da imanência – do mundo que é oferecido – o artista produz/inventa novas formas de pensar, de estar no mundo, estabelecendo relações entre elementos heterogêneos. Liberando a vida para os devires, para as diversidades, para o inusitado ou caótico; sem procurar controlá-los ou domesticá-los: “*atravessar o caos:*

não explicá-lo ou comentá-lo, mas atravessá-lo, por todos os lados, em uma travessia que ordena planos, paisagens, marcas, mas que deixa atrás de si o caos se fechar como o mar sobre o sulco” (LINS, 2012, p. 25-26). Estas experiências artísticas evidenciam a possibilidade de criar vida sem representações preconcebidas, fixas e eternas. Que é possível reinventar a vida, sempre aberta aos possíveis, sempre em processo inacabado. Uma arte da imanência, uma arte espinosista de corpos que se encontram e podem produzir o novo: um acontecimento, ou seja, forjar aberturas a variações que podem afetar sedimentados pontos de vista e fazer sentir novamente o quando é bom se ainda surpreendido, *“a ideia deleuziana de acontecimento implica a afirmação da conexão de heterogêneos, a necessidade do acaso, a surpresa de devires”* (ZOURABICHVILI, 2016, p.11)

As novas práticas artísticas traçadas no contemporâneo serão aquelas dos territórios existenciais, isto é, dos modos por meio dos quais as novas formas de exercício de poder assim como de resistência a estas configuram e re-configuram a subjetividade humana. Para além de um domínio sobre os meios de produção de objetos, o atual sistema de poder se exerce sobre os processos de produção de subjetividade. Ou mais precisamente, mais do que visar à produção de objetos materiais a serem consumidos (ter), o sistema capitalista visa, antes de tudo, traçar e vender territórios existenciais (ser).

Diante de tal constatação, fica a questão: de que maneira e por meio de quais procedimentos a arte, enquanto prática estética, torna possível a produção de subjetividades fora das coordenadas do poder? Ou ainda, para irmos ao encontro das questões levantadas por Jacques Rancière (2009): de que modo a arte participa das lutas políticas que tornam possível uma nova partilha do sensível para além desta que as imagens produzidas pela indústria do entretenimento e das agências publicitárias nos forçam a consumir/ser?

Uma das reivindicações que marcam a passagem da arte moderna às práticas artísticas contemporâneas é, justamente, aquela que postula a necessidade de a arte voltar-se para a vida, isto é, de por fim à separação entre o espaço da arte e o campo da vida. Se a entendermos a partir da perspectiva proposta por Guattari, poderemos dizer que o retorno à vida reivindicado pelos artistas contemporâneos aponta para o fato da necessidade de a arte se dar uma nova empreitada: mais do que produzir objetos estéticos que nos proporcionem uma relação para além daquela estabelecida com os objetos cotidianos que povoam a nossa vida; a arte deveria construir objetos/dispositivos por meios dos quais seja possível construir uma relação cotidiana com a vida para além

daquelas produzidas e vendidas pelos dispositivos de subjetivação engendrados pelo capital.

Deste modo, a resistência ao poder torna-se, pois, uma prática de re-existência, de invenção de outros modos de existir e habitar este mundo que não aqueles impostos pelos dispositivos de poder. Portanto, se a arte hoje tem como tarefa a produção de dispositivos, estes não se confundem com aqueles produzidos pelo sistema de poder. Se esses últimos que chamaremos de dispositivos cosméticos, se caracterizam por nos oferecer subjetividades acabadas e prontas para serem vendidas e consumidas; os dispositivos estéticos se dão como tarefa operarem uma fissura no sistema, dando a cada pessoa a possibilidade de se reinventar, isto é, de ser o artista de sua existência.

A questão da arte contemporânea não é apenas trazer o novo do novo, mas também oferecer ao público, através de experimentações ou proposições, a chance de repensar a vida, as relações e o mundo que estamos construindo. A arte como recurso de resistência à uma vida aprisionada. Aliar-se a arte, não para ter poder sobre a vida, mas para servir-se do poder da vida.

2.6 OFICINA – Território de Existência (dispositivo de produção de encontros, obras e subjetividades)

“A insistência é o nosso esforço, a desistência é o prêmio. A este só se chega quando se experimentou o poder de construir, e, apesar do gosto de poder, prefere-se a desistência. A desistência tem que ser uma escolha. Desistir é a escolha mais sagrada de uma vida. Desistir é o verdadeiro instante humano. E só esta é a glória própria de minha condição.

A desistência é uma revelação. Desisto, e terei sido a pessoa humana é só no pior de minha condição que esta é assumida como o meu destino. Existir exige de mim o grande sacrifício de não ter força, desisto, e eis que na mão fraca o mundo cabe. Desisto, e para a minha pobreza humana abre-se a única alegria que me é dado ter, a alegria humana. Sei disso, e estremeço – viver me deixa tão impressionada. Viver me tira o sono”

(Clarice Lispector)

Partindo da construção e compreensão de um dispositivo de produção de subjetividade configurado numa oficina artística, busca-se pensar, por meio do acompanhamento dos encontros e processos de criação dos participantes, os efeitos

subjetivos que o contato com as artes visuais podem propiciar, enquanto espaço de enlace social e experiência estética: um território de existência, um lugar para viver, dinâmico, onde desenrola a vida. Autores como Moken *et al* (2008, p. 33) afirmam que

(...) o território nessa perspectiva abre possibilidades, destacam, como elementos importantes, a co-presença, a vizinhança, a intimidade, a emoção, a cooperação e a socialização com base na contiguidade. Esta sociabilidade do cotidiano é constituída de pessoas, empresas, instituições, formas sociais e jurídicas e formas geográficas. Assim, após analisarem outros aspectos do conceito do território, aproximando-o ao campo da saúde, os autores concluem afirmando que o território da saúde coletiva é composto de produções coletivas, com materialidade histórica, social e configurações espaciais singulares compatíveis com a organização político-administrativa e institucional do setor. A partir do acima exposto, podemos caminhar em direção a um entendimento do território que supere a noção de delimitação geográfica sobre a qual um determinado serviço se torna responsável, devendo atender às pessoas com domicílio naquele local. O território, na concepção dos autores citados acima, é relacional.

Múltiplos foram os fatores históricos, característicos da modernidade ocidental, que fortaleceram a apreensão da subjetividade como individual e interiorizada: a organização dos Estados Nacionais, a reforma luterana, o liberalismo político e econômico, a incorporação por parte da burguesia de valores e hábitos aristocráticos como a contenção dos impulsos e a modelação de condutas (etiqueta), o traço romântico que valorizava a expressão do “cada um”, a racionalidade científica, a mudança de grande parte da população do campo para a cidade, o espaço da casa e da família separados dos espaços de trabalho, a criação de novos equipamentos sociais que alteraram as relações entre o público e o privado, entre outros (BERMAN, 2007; BARROS, 2009; FIGUEIREDO, 1994; MANCEBO, 2002).

Como não podia ser diferente, já que esta concepção de subjetividade entranhou esse modo de subjetivação, a ciência psicológica também erigiu seu conhecimento a partir do individualismo e de seus corolários psicológicos (*homo psychologus*): a auto-observação, a exploração da intimidade, a valorização das emoções e a psicologização dos conflitos; naturalizando, desta forma, anseios, impasses e expectativas, tomados como atributos universais e absolutos. Ressoando de acordo com as compreensões essencialistas do homem e do mundo, as concepções de grupo terapêutico caminham ao lado da convicção de que este também possui uma natureza própria, com leis de organização e funcionamento que transcendem os contextos em que se formam.

Entretanto, a contemporaneidade (ou pós-modernidade) apresenta uma conjuntura ou condições de possibilidades que permitem a emergência de outros modos de subjetivação, desnaturalizando as concepções de subjetividade individual e interiorizada. A subjetividade começa a ser compreendida como uma processualidade em profunda conexão com o “fora”, resultado de fatores múltiplos (sociais, econômicos, culturais, urbanos, midiáticos, familiares, entre outros) que se relacionam provisória e rizomaticamente. De acordo com Bezerra Junior (1994, p. 133):

É importante salientar que no campo das investigações sobre subjetividade e história e, mais particularmente, nos estudos que tematizam a construção de modelos de subjetividade, das formas de organização da idiossincrasia individual, predominam de forma absoluta os enfoques que chamaríamos, sem maior rigor, externalistas. Ou seja, os historiadores, sociólogos, antropólogos, psicólogos sociais etc., quando se debruçam sobre esse problema tentam encontrar na organização material e política da sociedade, na episteme de uma época, ou no universo simbólico que imanta uma determinada cultura, os fatores determinantes do modo de apreensão subjetiva da experiência de si e da sociedade. Tendem a enfatizar os mecanismos que “de fora” moldam, ou permitem a organização dessa experiência (...). Essa perspectiva, esse ponto de vista é absolutamente fundamental. É o que nos permite perceber o caráter contextual e histórico daquilo que os homens singulares vivem como sendo sua natureza (...). Não há como constituir-se como sujeito e agir como tal, fora das estratégias de constituição das subjetividades que cada contexto histórico oferece.

Sueli Rolnik (1998) nos aproxima deste modo de pensar os processos de subjetivação ao dizer que “*a subjetividade é o perfil de um modo de ser – de pensar, de agir, de sonhar, de amar, etc – que recorta o espaço, formando um interior e um exterior*” (ROLNIK, 1998, p. 13-14). Ela nos propõe uma metáfora para explicar essa concepção de subjetividade. Diz-nos que, inicialmente, olhando para um corpo individuado, podemos perceber que os espaços (dentro e fora) são firmemente demarcados, imutáveis; mas uma olhada mais atenta nos permite ver que a fronteira que os separa é um tecido vivo, móvel, permeável como a uma pele, se constituindo como uma membrana que recobre o interior do corpo, delimitando um dentro e um fora. Quando estendemos essa pele, desfazendo seus contornos iniciais e suas dobras, transformando-a numa superfície plana, vemos emergir do interior dessas dobras o cenário de todo um modo de existência que se compôs a partir do exterior. O dentro detém o fora e o fora altera constantemente o dentro. O dentro é uma lentificação dos movimentos das forças do fora, cristalizadas temporariamente em uma forma que ganha “corpo”; o fora é uma permanente agitação de forças que desfaz as dobras até que outro “corpo” se perfila: “*o movimento de forças é o fora de todo e qualquer dentro (...). O fora é um sempre outro do dentro, seu devir*”

(ROLNIK, 1998, p. 15). Definitivamente, fora e dentro já não tem mais a ver com espaços: *“fora é uma nascente de tempo que se fazem ao sabor do acaso. Cada linha de tempo que se lança é uma dobra que se concretiza e se espacializa num território de existência, seu dentro”* (ROLNIK, 1998, p.15). Cada linha de tempo que se espacializa forma um microuniverso possível, uma singularidade (processo de singularização) que não é estanque ou fixa, e que será atravessada por outras linhas de tempo (desterritorialização) que perfilarão outros territórios de existência, que por sua vez... num contínuo processo de formação e desmanche (territorialização – desterritorialização). Há um dentro, há uma interioridade em contínua conexão com o fora, que “incorpora” aquilo que não é exclusivo dela, que é coletivo. Entendendo o coletivo como aquilo que está aquém e além (fora) das formas temporárias de uma dada subjetividade, singularizações temporárias, ou seja, junto a intensidades pré-verbais afetivas e ao social.

Partindo desta concepção de subjetividade, as práticas psicossociais têm procurado o social, a cultura, as diversas linguagens artísticas para juntxs, compor territórios de existência, não mais a partir de uma perspectiva científica, mas, sim, de uma perspectiva ético-estético-política, propondo uma transversalidade entre os saberes. Essas práticas buscam configurar uma maneira de resistência às formas de embrutecimento da vida, de padronização ou de homogeneização de modos de existência, para libertar o humano do modo-indivíduo característico da subjetividade moderna. Nestas práticas, também podemos entrever uma concepção de saúde que não busca a conservação ou a anestesia para viver de maneira saudável – controlada e disciplinada, apoiada em valores morais – mas uma saúde que afirma a vida com toda a sua intensidade e instabilidade.

Ora, abordar as subjetividades como “dobras do fora” implica também abordar a oficina de outro modo. Fazendo uso do vocabulário esquizoanalítico, implica abordar a oficina de artes oferecida considerando as linhas molares, moleculares e as linhas de fuga que tecem os acontecimentos que aí tem lugar. Nesta forma de pensar a oficina, o um e o todo, natureza e cultura, o dentro e o fora são da mesma substância. Não há mais oposição entre indivíduo e sociedade. Como não se busca mais a essência das coisas, parte-se da ideia de que as coisas singulares se constituem ou se compõem em mútua relação. É como se a “essência” fossem as muitas relações possíveis. Relações ou encontros que potencializam ou embotam a vida. Assim, oficina pode ser pensada como um dispositivo, tal como Foucault o propõe, que aciona encontros que podem interferir na produção de subjetividades, agindo como operadores de movimentos, rupturas e lutas diante das formas hegemônicas de subjetividades individualistas, rígidas e totalizadoras.

O que chamamos de dispositivo? Em entrevista concedida em 1977, Foucault o define:

Aquilo que procuro individualizar com este nome é, antes de tudo, um conjunto absolutamente heterogêneo que implica discursos, instituições, estruturas arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais e filantrópicas, em resumo: tanto o dito como o não dito, eis os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se estabelece entre esses elementos (...). Assim, o dispositivo é um conjunto de estratégias de relações de força que condicionam certos tipos de saber e por eles são condicionados (FOUCAULT *apud* AGAMBEN, 2009, p. 28).

Realizando um levantamento da etimologia da palavra dispositivo, Agamben desenvolve uma reflexão sobre sua origem no termo grego *oikonomia* em português relaciona-se com o termo economia e que, adaptado para latim, transformou-se em *dispositio*, do qual se origina o termo dispositivo. A *oikonomia* dizia respeito a um conjunto amplo de práticas, saberes e instituições cuja função era gerir, controlar e orientar os pensamentos e as ações dos homens. Da sua relação com o termo *economia* temos que o dispositivo seria a atividade de gestão e produção que se realiza sem fundamento no ser – “*Por isso os dispositivos devem sempre implicar um processo de subjetivação, isto é, devem produzir o seu sujeito*” (AGAMBEN, 2009, p. 38). O dispositivo pode ser tudo aquilo que tenha a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, produzir, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos homens, produzindo subjetividades. Assim, não apenas as prisões, as escolas, os manicômios, as fábricas, mas também as medidas jurídicas, as disciplinas, a literatura, a terapia, o cigarro, os computadores podem ser tomados como dispositivos (AGAMBEN, 2009).

A leitura de Agamben sobre o dispositivo foucaultiano divide os seres em substâncias e dispositivos, sendo que cabe a este último acionar determinadas relações entre as substâncias, produzindo os sujeitos.

(...) Chamo sujeito o que resulta da relação e, por assim dizer, do corpo-a-corpo entre os viventes e os dispositivos (...). Neste sentido, para exemplo, um mesmo indivíduo, uma mesma substância, pode ser o lugar dos múltiplos processos de subjetivação: o usuário de telefones celulares, o navegador na internet, o escritor de contos, o apaixonado por tango, o não-global etc (AGAMBEN, 2009, p. 13).

Podemos dizer que o traço característico do dispositivo é seu caráter ativo: ele aciona uma engrenagem que produz subjetivação. Conforme aponta BARROS (2009),

para Deleuze o dispositivo foucaultiano é como um novelo, um conjunto multilinear, composto de quatro linhas de natureza diferente: linhas de visibilidade, de enunciação, de força e de subjetivação. Eles seriam máquinas que fazem ver e falar (linhas de visibilidade e de enunciação). Em cada formação histórica, há maneiras de sentir, perceber e dizer que acabam por determinar regiões de visibilidade e dizibilidade. Com isso, podemos pensar que certos saberes só podem emergir em determinadas épocas, não por uma espécie de evolução contínua do conhecimento, como se uma época “pensasse” melhor ou com mais clareza que outra, mas pelo tipo de agenciamento ou relação que estabelece com as substâncias. Cada formação histórica produz saberes próprios – que não são nem melhores nem piores do que os de outras épocas, apenas diferentes – porque estão submetidos a certos dispositivos.

Isto quer dizer que em cada época, em cada estrato histórico existem camadas de coisas e palavras, formas e substâncias de expressão, formas e substâncias de conteúdo. Não há, portanto, uma luminosidade em geral a iluminar objetos preexistentes, assim como não há enunciados que possam falar e serem falados se não estiverem enviados às linhas de enunciação, elas mesmas compondo regimes que fazem nascer os enunciados. A realidade não está, portanto, repleta de objetos para serem conhecidos, decodificados por um sujeito que os transcenda. Ela é feita de modos de iluminação e de regimes discursivos. O saber é a combinação dos visíveis e dizíveis de um estrato, não há nada antes dele, nada por debaixo dele (BARROS, 1994, p. 186). Sobre as linhas, a leitura deleuziana nos diz:

A primeira espécie de linha que nos compõe é segmentária, de segmentariedade dura (ou, antes, já há muitas linhas dessa espécie; a família mm – a profissão, o trabalho – as férias, a família e – depois escola a depois o exército depois fábrica depois aposentadoria (...)) Ao mesmo tempo, temos as linhas de segmentariedade bem mais flexível, de certa maneira moleculares. Não que sejam mais íntimas e pessoais, pois elas atravessam tanto as sociedades, os grupos quanto os indivíduos. Elas traçam pequenas modificações, fazem desvios, delineiam quedas ou impulsos: não são entretanto, menos preciosas: elas dirigem até mesmo processos irreversíveis. (...) Ao mesmo tempo ainda, há como que uma terceira espécie de linha, esta ainda mais estranha: como se alguma coisa nos levasse, através de segmentos, mas também através de limiares, em direção de uma destinação desconhecida, não previsível, não preexistente. Essa linha simples, abstrata e, entretanto é a mais complicada de todas, a mais tortuosa: é a linha da gravidade ou de celebridade, é a linha de fuga e de maior declive” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 49).

Não estamos mais diante de indivíduos que veem e falam as coisas do mundo, mas que são vistos e falados pelas condições das formações históricas. Singularidades que são

constituídas a partir das multiplicidades das formações históricas. Desta forma, também a oficina pode ser abordada como um emaranhado de linhas, de regimes discursivos e não discursivos que a sustentam.

As linhas de força que Deleuze conceitua, referem-se à articulação entre saber e poder. Estas linhas levam as palavras e as coisas ao embate incessante por sua afirmação. São as linhas que operam os jogos de força entre os saberes e estão tão emaranhadas pelas linhas de visibilidade e de enunciação que é difícil distingui-las.

As linhas de subjetivação são aquelas produzidas pelo dispositivo e, assim como as demais linhas, também são condicionadas pelas épocas históricas. Estas linhas condicionam ou inventam modos de existir. O grupo-dispositivo pode incidir justamente onde, na linha de subjetivação, predomina o modo-indivíduo. O grupo não é conectado com as unidades, mas com as processualidades. Foucault (*apud* DREYFUS; RABINOV, 2010, p. 299) nos diz: “Minha opinião é que nem tudo é ruim, mas tudo é perigoso”. Neste sentido, um dispositivo não é bom ou ruim em si, depende do que ele produz, dos seus efeitos. Que formas de subjetivação um determinado dispositivo produz? Padronizadas e rígidas ou abertas aos fluxos de experimentação, intensificando as diferenciações nas formas de existir?

No trabalho em questão há a aposta de que a oficina-dispositivo pode intensificar as singularizações que são construídas a partir do encontro com as pessoas e o universo das artes visuais (materiais, técnicas, imagens, obras e artistas): subjetivação-artística, ou seja, poder criar-se no acontecimento. Ao tomarmos o grupo como dispositivo, acionamos sua capacidade de territorialização/desterritorialização, irrompendo devires que nos desloquem do lugar intimista e privatista em que fomos colocados como indivíduos. O contato com esses componentes heterogêneos, com o múltiplo, pode então fazer emergir um território existencial inventivo, artístico.

Encontram-se no horizonte, não sem dificuldade, a possibilidade de se criar um tecido relacional mais rico, intenso, plural, que ofereça novas possibilidades de satisfação emocional e de relações entre os homens. A radical experiência de desterritorialização que vivenciamos, aliada a um julgamento rigoroso da conjuntura histórica particular em que vivemos – a cultura do narcisismo – pode, ou não, aproximar-nos de uma arte de viver, no sentido apontado pela estética existencial de Foucault: uma reorganização da existência, sem qualquer compromisso com a procura de uma verdade de si, mas comprometida com um trabalho sobre si que possa dar respostas ao tempo presente, uma

ética que lute contra os estados de dominação em favor de uma eventual inversão e/ou descongelamento das relações de poder hoje instituídas (MANCEBO, 2002).

Mais claro, nas palavras de Deleuze, “*o território só vale em relação ao movimento através do qual dele se sai (linhas de fuga)*”. E continua: “*não há território sem saída do território, e não há saída do território*”, ou seja, “*desterritorialização, sem, ao mesmo tempo, um esforço para reterritorializar em outra parte*” (DELEUZE apud MOARES; JARDIM, 2017, p. 5).

Mas o que é fugir? Para Deleuze, é uma ação, um ato de coragem, um ato que nos transporta a um novo mundo de vida, outras formas de ser e viver. Fugir enquanto ato de coragem é romper com o estabelecido ou convencional.

Partir, se evadir, é traçar uma linha (...). A linha de fuga é uma desterritorialização. Os franceses não sabem bem o que é isso. É claro que eles fogem como todo mundo, mas eles pensam que fugir é sair do mundo, místico ou arte, ou ainda uma coisa covarde porque se escapa do engajamento e das responsabilidades. Fugir não é renunciar às ações, nada mais ativo que a fuga. É o contrário do imaginário. É também fazer fugir, necessariamente dos outros, mas fugir alguma coisa fugir, fazer um sistema vaziar como um cano (...). Fugir é traçar uma linha, linhas, toda uma cartografia. Só se descobre mundos através de uma longa fuga quebrada (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 49).

Importante marcar, no entanto, que se desterritorializar não é um ato ou ação fácil. Exige coragem, mas também prudência. O noção de prudência em Deleuze e Guattari é apresentado em *Como fazer para si um corpo sem órgãos?*, volume III dos *Mil Platôs*, Neste texto, a prudência aparece como regra imanente à experimentação. Ela é apreendida como saber dosar os riscos, em oposição à overdose que perigosa à atividade desejante. Ao experimentar, o corpo avalia as variações em seu corpo, aceitando/aguentando ou não continuar nesta ou naquela linha de fuga.

Recorrendo aos livros de Carlos Castañeda, antropólogo e professor universitário – que começou a estudar plantas medicinais e os índios norte-americanos, estreitando seus contatos sobretudo com os ensinamentos do xamã Dom Juan – Deleuze e Guattari dedicam-se, em especial, ao livro *Histórias de Poder* de Castañeda, fazendo uma distinção entre o tonal e nagual: o tonal está estratificado, é suscetível à interpretações e significações, isto é, um campo conhecido, territorializado. Ao contrário, o nagual desfaz os estratos. “*Não é mais um organismo que funciona, mas um CsO [corpo sem órgãos] que se constrói*” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p.28). Em algumas páginas anteriores, Deleuze e Guattari (2012, p.24-25) – dessa vez recorrendo a Artaud – esclarecem: “*O corpo é o corpo. Ele é sozinho. E não tem necessidade de órgãos. O corpo nunca é*

organismo. Os organismos são os inimigos do corpo [...] O CsO grita: fizeram-me um organismo! Dobraram-me indevidamente! Roubaram meu corpo!”. O nagual é a desterritorialização, é o desmanche, o fim das certezas e para viver esse outro estado é necessário prudência, saber – percebendo as variações do corpo – o seu limite, até onde pode ir, valendo-se da sustentação da rede de seu território de existência.

É necessário preservá-lo para sobreviver, para desviar o ataque nagual. Porque o nagual que irrompesse, que destruísse o tonal, um corpo sem órgãos que quebrasse todos os estratos, se transformaria imediatamente em corpo de nada, autodestruição pura sem outra saída a não ser a morte: o tonal dever ser protegido a qualquer preço” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p.29)

Assim, as oficinas serviriam também como esse resguardo, esse amparo necessário para eventualmente enfrentar o caos sem dissolver-se, sem fragmentar-se (GALETTI *apud* LIMA, 2004, p. 3):

O dispositivo a que chamamos oficina é geralmente convocado quando se fala em "novas" propostas terapêuticas. Seu uso tem sido frequente e quase corriqueiro na clínica "psi" para designar um amplo espectro de experiências terapêuticas e extra-terapêuticas, de diferentes formatos e composições. Quase sempre amparado na crítica à psiquiatria tradicional e, portanto respaldado pelas concepções da reforma psiquiátrica, o universo das oficinas não se define por um modelo homogêneo de intervenção e nem tampouco pela existência de um único regime de produção, ao contrário, é composto de naturezas diversas, numa multiplicidade de formas, processos, linguagens.

Além de trabalhar com os assuntos que abarcam o universo da arte, a oficina em questão procurava ter esse cuidado clínico, ser um território de sustentação que contava com a conexão de seus elementos humanos (ou inumanos). Como um(a) trapezista de circo, que se cair, pode contar com uma rede que irá segurá-lo, ampará-lo na queda. Não para fingir que nada aconteceu, mas para que o sujeito-trapezista possa se reterriolizar, transformar-se a partir desta experiência da queda.

2. 7. Composições metodológicas: enlace entre bricolagem e cartografia

Deleuze e Guattari opõem dois procedimentos científicos: um consiste em reproduzir; outro, em seguir. Um seria de reprodução, iteração e reitação; o outro, de itinação, seria o conjunto das ciências itinerantes, ambulantes. Mas

(...) seguir não é o mesmo que reproduzir (...). Reproduzir implica a permanência de um ponto de vista fixo, exterior ao reproduzido: ver, fluir, estando na margem. Mas seguir é coisa diferente (...) Somos de fato forçados a seguir quando estamos a procura das “singularidades” de uma matéria ou material e não tentando descobrir uma forma; (...) quando nos engajamos na variação contínua das variáveis, em vez de extrair delas constantes (DELEUZE; GUATTARI, 1997 *apud* LIBERMAN; LIMA, 2015, p. 184).

A cartografia é um método *ad hoc*, construído quando se pretende não representar processos, mas acompanhá-los. A atenção volta-se, então, à detecção de signos e forças circulantes, às pontas dos processos sempre em curso, e não aos atos ligados à focalização que visam à representação dos objetos. (LIBERMAN; LIMA, 2015).

O trabalho do cartógrafo exige um tipo de presença para delinear processos sempre em curso, pois os caminhos são construídos ao mesmo tempo em que se transita por eles, uma experiência cuja tarefa não é apenas individual, mas também coletiva (LIBERMAN; LIMA, 2015).

Para explicitar a ideia de acompanhamento de processos, utilizamos a noção de cão guia, e não de direção, como se diz de um cão-guia. Durante a condução, o cão deve ter a capacidade de acompanhar o caminho a ser traçado pelo cego sem, no entanto, determinar seu percurso, salvo quando perceber algum obstáculo que possa colocar o cego em risco de vida. Podemos pensar a guia como uma “proteção conectiva”, uma prudência para viver os encontros de modo a tornar a experiência assimilável àquele corpo. (LIBERMAN; LIMA, 2015, p. 184).

A fundamentação teórica desta pesquisa encontrou suporte no pensamento dos chamados filósofos da diferença (entre eles, Foucault, Deleuze e Guattari – mas também Espinosa e Nietzsche que inspiraram muito o pensamento da diferença). Foram consultados também material referente à História da Arte e da Arte/Educação assim como sobre vida e obra de artistas, técnicas, materiais e linguagens artísticas. Além da pesquisa bibliográfica envolvendo artigos, livros e teses que abordam os referidos assuntos de interesse para as finalidades desta pesquisa, também serão consultadas as principais bases de dados e catálogos online.

Em termos metodológicos, estamos fazendo o uso da bricolagem², procedimento

² O *bricoleur* teve como primeiro conceitualizador Claude Lévi-Strauss. Em seu exílio em Nova York, durante a Segunda Guerra Mundial, Lévi-Strauss conviveu com André Breton e Max Ernst (que também eram refugiados), expoentes artistas da modernidade. Compartilhavam do mesmo interesse pelos povos considerados “primitivos”. Essa convivência com artistas expoentes da vanguarda do início do século XX certamente possibilitou que Lévi-Strauss também “pegasse emprestado” alguns procedimentos artísticos, principalmente dadaístas e surrealistas – como a colagem, a incorporação do acaso, do *objet trouvé* (objeto encontrado) – para elaborar sua metodologia *bricoleur*.

oriundo do universo artístico. Loddi (2010, p. 34) explica que “o verbo francês *bricoleur*, no seu sentido antigo, era aplicado ao jogo de bilhar, à caça e à equitação, sempre invocando um movimento incidental: da bola que salta, do cão que anda ao acaso, do cavalo que se afasta da linha reta”. Com essa conceituação, podemos dizer que o *bricoleur* é aquele que começa (uma obra, uma pesquisa, um trabalho) contando com o acaso e com os recursos que têm, sem projetos já muito bem definidos ou fechados. Inventa as maneiras de fazer a partir de materiais colhidos ou achados e os dispõe conforme a sua necessidade expressiva e com liberdade de criação.

Kincheloe e Berry (2007) apresentam a metodologia da bricolagem como de natureza interdisciplinar e que avança para o domínio da complexidade. O *bricoleur* deve estar ciente das estruturas profundas e das formas complexas por meio das quais a vida e as relações humanas se manifestam, para superar as limitações de um reducionismo monológico, dando abertura ao domínio do multilógico.

A formação filosófica do pesquisador-*bricoleur* é de fundamental importância, pois além de esclarecer quais são os pressupostos teóricos e éticos que o atravessam e o constituem, possibilita perceber as características epistemológicas, ontológicas, políticas, estéticas e éticas presentes no objeto e no contexto a ser pesquisado, implicando a participação ativa do pesquisador, o qual imprime sua própria subjetividade na construção do conhecimento.

Importante frisar que não se trata de um “vale-tudo” metodológico. Muito pelo contrário: a bricolagem é “baseada em múltiplas perspectivas, informada, genuinamente rigorosa, de explorar o mundo vivido” (KINCHELOE; BERRY, 2007, p. 23), que se vale de procedimentos migrados da esfera artística e que encontra seu rigor não na precisão e previsão (como no método científico), mas no compromisso e interesse do pesquisador.

A bricolagem se configura, desta forma, como um método de pesquisa que vem norteando as intervenções que temos desenvolvido nas oficinas artísticas. Nesse sentido, as oficinas e a própria pesquisa são tomadas como campo de experimentação artística, isto é, não apenas a pesquisa, mas também a própria montagem e funcionamento das oficinas se valem dos procedimentos artísticos da bricolagem, filiada ao movimento dadaísta.

Ao abordar essas oficinas artísticas como um laboratório, pretende-se enfatizar o traço experimental que esta proposição de pesquisa comporta e que também está comprometida em registrar, refletir e teorizar sobre uma prática possível a partir de encontros imprevistos entre corpos. As oficinas, desta maneira, além de trabalhar com

recursos artísticos, principalmente os de cunho relacional, aproxima práticas artísticas de práticas clínicas ao tentar oferecer um suporte para o contato com o novo que por vezes pode ser demasiado desterritorializante.

Exatamente porque, de acordo com Kincheloe e Berry (2007), a bricolagem inventa maneiras de se aproximar do fenômeno ou objeto, forjando as suas próprias ferramentas metodológicas, teóricas e interpretativas, considerando e trabalhando com imprevistos e acasos, o pesquisador *bricoleur* se permite procurar os métodos e as teorias que melhor respondem às suas perguntas. Desta perspectiva, os múltiplos processos, olhares e interpretações que interagem na produção do conhecimento são compreendidos como uma espécie de "negociador metodológico", permitindo fazer composições metodológicas que melhor abordam a questão a ser estudada. Desse modo, a princípio, pretende-se compor com outros dois métodos de pesquisa: a “cartografia como pesquisa-intervenção” e a “crítica de processo”.

A cartografia, como método de pesquisa-intervenção, propõe a reversão do sentido tradicional do termo “método” (*metá-hódos*): propõe que o caminhar trace suas metas (*hódos-metá*) e não que se estabeleçam as metas antes de iniciar o caminho. Dessa forma, o método cartográfico implica em um mergulho na experiência, “entendida como saber-fazer, isto é, um saber que vem, que emerge do fazer. Tal primado da experiência direciona o trabalho da pesquisa do saber-fazer ao fazer-saber, do saber na experiência à experiência do saber” (BARROS; PASSOS *apud* PASSOS, KASTRUP, ÉSCOCIA, 2009, p. 18).

O termo cartografia vem da Geografia e se refere à forma de captar as características dinâmicas de um território, suas conexões, seus rizomas, “*segundo sua afetação pela natureza, pelo desenho do tempo, pela vida que por ali passa*” (MAIRESSE, 2003, p. 260). A atividade do cartógrafo, que é, segundo ROLNIK (2006, p.23), antes de tudo, a de um antropófago, seria

[...] dar língua para afetos que pedem passagem, dele se espera basicamente que esteja mergulhado nas intensidades de seu tempo e que, atento às linguagens que encontra, devore as que lhe parecerem elementos possíveis para a composição das cartografias que se fazem necessárias.

Assim, o papel do pesquisador é o de captar e organizar ou mapear este mundo polifônico.

Para investigar a polifonia dos processos engendrados a partir da aproximação entre arte e clínica na oficina ofertada, se fez uso então de um método de pesquisa

igualmente processual, que (em profunda sintonia com a própria bricolagem) também leva em conta o ponto de vista do pesquisador (seus valores, desejos e interesses) e a estreita relação entre o conhecer e o fazer, “entre pesquisar e intervir: toda pesquisa é intervenção” (BARROS; PASSOS *apud* PASSOS, KASTRUP, ÉSCOCIA, 2009, p. 17).

A pesquisa atravessada pelo olhar cartográfico pretende desenhar as linhas desta experiência/intervenção, acompanhando os efeitos do próprio percurso da investigação sobre o objeto, o pesquisador e a produção de conhecimento. Também, tal como a *bricolagem*, encontra seu rigor na implicação e no compromisso do pesquisador com a temática e o processo da pesquisa.

Os encontros das oficinas, dos percursos e das produções artísticas (que serão desenvolvidos no processo) serão registrados em um diário de bordo de uso exclusivo da pesquisadora. Segundo Barros e Passos (*apud* PASSOS, KASTRUP, ÉSCOCIA, 2009, p. 173), a cartografia como pesquisa-intervenção, ou seja, como método que se constitui na medida em que constitui o próprio objeto de pesquisa, “*requer (...) uma política da narratividade. Aqui o modo de dizer e o modo de registrar a experiência se expressam em um tipo de textualidade que comumente é designado como diário de campo ou diário de pesquisa*”.

Barros e Kastrup (*apud* PASSOS, KASTRUP, ÉSCOCIA, 2009) resgatam Foucault a cerca dos *hipomnematas* gregos, os associando-os com os diários de bordo: os *hipomnematas* “*constituíam uma memória material das coisas lidas, ouvidas ou pensadas (...) Formavam também uma matéria-prima para a redação de tratados sistemáticos*” (FOUCAULT *apud* BARROS; KASTRUP, ÉSCOCIA 2009, p. 70) e apresentam de maneira bastante esclarecedora a natureza desses registros/relatos no diário de bordo:

Para a pesquisa cartográfica são feitos relatos regulares, após as visitas e as atividades, que reúnem tanto informações objetivas quanto impressões que emergem no encontro com o campo. Os relatos contêm informações precisas – o dia da atividade, qual foi ela, quem estava presente, quem era responsável, comportando também uma descrição mais ou menos detalhada – e contêm também impressões e informações menos nítidas, que vêm a ser precisadas e explicitadas posteriormente. Esses relatos não se baseiam em opiniões, interpretações ou análises objetivas, mas buscam, sobretudo, captar e descrever aquilo que se dá no plano intensivo das forças e dos afetos. Podem conter associações que ocorrem ao pesquisador durante a observação ou no momento em que o relato está sendo elaborado (BARROS; KASTRUP, ÉSCOCIA 2009, p. 70).

Com a crítica de processo, pretendo abordar os trabalhos artísticos dos participantes das oficinas bem como a própria oficina em si (ela mesma como uma produção artística coletiva). A crítica de processo é um deslocamento importante da ideia de “crítica genética”, pois mais do que procurar as origens de um pensamento, conceito ou obra de arte procura-se, sobretudo, acompanhar e documentar o processo. Procura-se registrar um pensamento em construção para uma maior compreensão da complexidade que envolve o processo criativo. Salles (2006) teoriza sobre esse processo enfatizando a plasticidade de um pensamento em construção que se dá pelo seu potencial em estabelecer nexos, ou seja, enfatiza que a criação artística decorre de uma rede de múltiplas conexões.

Como afirma André Parente (2004 ,p.9), a noção de rede vem despertando um tal interesse nos trabalhos teóricos e práticos de campos tão diversos como a ciência, a tecnologia e a arte, que temos a impressão de estar diante de um novo paradigma, ligado, sem dúvida, a um pensamento das relações em oposição a um pensamento das essências. Incorporo, para abranger características marcantes dos processos de criação, tais como: simultaneidade de ações, ausência de hierarquia, não linearidade e intenso estabelecimentos de nexos (SALLES, 2006, p. 17).

Nesse sentido, pode-se dizer que o processo criativo é rizomático, e oferece um método que permite identificar as referências e as conexões, através das pistas ou vestígios decorrentes da análise dos documentos (anotações, esboços, rascunhos, leituras, registro de observações, conversas informais etc) que registram o percurso de um produto artístico.

ONQOTÔ?

[ONDE
ESTOU?]



3 ONQOTÔ [onde estou?]

“A arte é apenas um meio de tornar a vida mais interessante que a arte”

(Robert Filiou)

3.1 Do CEU ao CRAS: vulnerabilidade, território de existência e comum

Esta pesquisa teve como campo de intervenção uma oficina de artes visuais realizada no CEU³ Jardim Itamaraty V, na periferia leste do município de Poços de Caldas (MG). Tratava-se de uma série de encontros que giravam um torno do universo das artes visuais⁴, a fim de enriquecer esse contato, além de proporcionar um espaço de convivência e de produção de subjetividade⁵, conforme o entendimento que Deleuze e Guattari possuem deste complexo processo. No que se refere ao contato com as artes plásticas propriamente, os encontros tinham como intuito fazer com que os/as seus/suas participantes pudessem tanto conhecer arte, dando-lhes condição de produzir obras ou objetos artísticos, mas também tornar acessível o repertório artístico para a sua fruição. Seguindo a tríade – conhecer (contextualizar histórica-culturalmente), fazer (expressar) e ler (refletir) – consagrada no campo das artes. Propunha-se, portanto, contextualizar e ler a obra ou objeto de arte e, desta forma, ter poder fruir ou produzir obras (fazendo e exprimindo certas ideias, afetos ou sensações), tal como sugere Bosi (2001), a fim de consumir uma experiência estética, era o objetivo dos encontros realizados na oficina de arte.

Jorge Coli, em seu pequeno livro intitulado *O que é Arte?* (2010), anuncia de forma bastante elucidativa que procurar definir o que é arte é uma tarefa e tanto, esclarecendo essa intrincada questão de forma franca e objetiva:

Dizer o que é arte é coisa difícil. Um sem número de tratados de estética debruçou-se sobre o problema, procurando situá-lo, procurando definir o

³ CEU: Centro de Cultura e Esporte Unificado, dispositivo federal e intersetorial

⁴ Apesar de nas últimas décadas o termo “artes visuais” ter ganhado força como uma linguagem artística, salienta-se que a pesquisadora entende ser mais apropriado falar em termos de “artes plásticas”, pois não é só a visão que importa nessa forma de arte e sim o corpo que vivencia experiências e pode plasmar formas. Todos os sentidos podem ser convocados, visão, tato, olfato, audição e paladar, para se chegar à experiência estética, apesar de não precisarem estar juntos em toda e qualquer obra.

⁵ Da perspectiva destes autores pode-se dizer, de maneira geral, que a subjetividade é constituída a partir do encontro entre corpos (toda e qualquer *res-extensa*) e da forma como são integrados em territórios existenciais, sempre conectados com a cultura e a história de determinada época.

conceito. Mas, se buscar uma resposta clara e definitiva, decepçamos-nos: elas são divergentes, contraditórias, além de frequentemente se pretenderem exclusivas, propondo-se soluções únicas. Desse ponto de vista, a empresa é desencorajadora: o esteta Hortênciães Etiénne Gilson, num livro notável, “Introdução às artes do belo” diz que “não se pode ler uma história das filosofas a arte sem se sentir um desejo irresistível de ir fazer outra coisa”, tantas e tão diferentes são as concepções sobre a natureza da Arte” (COLI, 2010, p.13).

Mais adiante, neste mesmo livro, Coli (2010) afirma, em relação à arte livre ou espontânea, tanto no fazer como no fruir:

[...] a nossa relação com a arte nada é espontâneo. Quando julgamos um objeto artístico dizendo ‘gosto’ ou ‘não-gosto’, mesmo que acreditamos manifestar opinião ‘livre’, estamos na realidade sendo determinados por todos os instrumentos que possuímos para manter relações com a cultura que nos rodeia. “Gostar” ou “não gostar” não significa possuir uma “sensibilidade inata” ou ser capaz de uma “fruição espontânea” – significa uma reação do complexo de elementos culturais que estão dentro de nós, diante do complexo cultural que está fora de nós, isto é, a obra de arte. [...] A intrincada relação entre arte e cultura – cultura que a engendra e que dialoga incessantemente com ela – determina a crítica das noções de “sensibilidade inata”, “fruição espontânea”. Os objetos artísticos encontram-se intimamente ligados aos contextos culturais: eles nutrem a cultura, mas também são nutridos por ela e só adquirem razão de ser nessa relação dialética, só podem ser apreendidos a partir dela [...]. Não há escapatória: ver um quadro, ler um livro, é utilizar instrumentos culturais para apreendê-los. [...] O que é grave nas ideias de espontâneo, de sensibilidade inata, é que elas impedem uma relação mais elaborada com a obra de arte, o esforço necessário para um contato mais rico com ela (COLI, 2006, p. 119-21).

Entretanto, como foi apontado acima, a pesquisa não tinha só como objetivo o entrar em contato com as artes plásticas enquanto apenas uma linguagem artística. Usando o conectivo “e”, tratava-se da criação de um território de existência onde fosse possível entrar em contato com a arte e sair dele transformado, envolvendo também o convívio e o acompanhamento de um processo contínuo (sempre inacabado) de produção de subjetividade.

Sobre o conectivo “e”, Deleuze e Guattari (2004) fazem questão de salientar que coisas ou acontecimentos não servem apenas a uma finalidade ou apenas a um efeito, estando abertos para o múltiplo, para as conexões rizomáticas. Não “ou” uma coisa “ou” outra ... Mas sim, “e”: uma coisa “e” outra, “e” outra, “e” outra... e assim, sucessivamente:

O território de existência de que se fala aqui, é um território vivo, dinâmico, pulsante, escapando a visão tradicional de um fenômeno estático, parado. Ao contrário, pressupõe um espectro de inter-relações entre componentes heterogêneos e também propõe relações recíprocas com a sociedade, com o mundo, com o fora. Uma via de mão-

dupla: um ir e vir. O território, desta forma, transita do singular ao plural, do dentro e do fora. Segundo Lima e Yassui (2004, p. 597)

Assim se a discussão das relações entre território e produção de cuidado envolve o território como área sobre a qual o serviço deve assumir a responsabilidade sobre as questões de saúde, ela também deve ir além e pensar o território como espaço e percurso que compõem as vidas cotidianas das pessoas e usuários de serviços de saúde, espaço relacional no qual a vida pulsa. Isto sem esquecer o território como espaço no qual se produzem modos de ser, de se relacionar, de amar, de consumir, alguns engajados na grande máquina capitalista, outros que resistem sua captura. Não se trata apenas de pensar quais os modos de vida que estão sendo produzidos e que clínica é possível aí realizar.

Compreender o território, desta perspectiva, abre possibilidades para as análises em saúde e, assim, para refletir sobre os sentidos e significados nas diferentes práticas nesta área, sobretudo em sua interface com o campo das artes plásticas, que aqui nos interessa mais especialmente.

Esse novo olhar para a saúde solicita a ruptura da tradicional relação entre clínica e hospital e a invenção de novos dispositivos que trabalhem no regime da heterogeneidade, do enlace e do compromisso social, explicitando, deste modo, os processos de territorialização, desterritorialização e reterritorialização, tão caros a Deleuze e Guattari.

A noção de território aqui é entendida num sentido muito amplo [...]. Os seres existentes se organizam segundo territórios que os delimitam e os articulam aos outros existentes e aos fluxos cósmicos. O território pode ser relativo, tanto a um espaço vivido quanto a um sistema percebido no seio do qual um sujeito se sente “em casa” (GUATTARI; ROLNIK, 1986, p. 323).

Desta maneira, no encontro com a arte busca-se ir além do território “conhecido” ou “habitual”, para que, com prudência e cuidado, se experimente e crie outros mundos, outras formas de existência, novas subjetividades. Desterritorializar-se para se reterritorializar. Neste jogo está um “saber sobre as dosagens”, como diriam Deleuze e Guattari.

Saber os referenciais que nos organizam, os pedaços de terra que nos dão chão, sustentação para vivenciar o caos, sem que este se torne um fim em si mesmo, o que seria a própria destruição, o todo de todos os devires entrecruzados. Saber que delineia em meio ao caos, que constitui toda e qualquer forma, inclusive a forma humana e que é exatamente o que transforma e cria novos modos de existência. Trata-se de um processo no qual afectar e ser afectado propicia a produção de vida (DELEUZE e GUATTARI apud CAUCHICK, 1999, p. 82).

Podemos pensar que os processos de territorialização são o solo da arte, ou seja, uma morada ou um contorno mínimo por meio do qual o sujeito se localiza e se protege, mas, ao mesmo tempo, pode dele se distanciar ou lançar-se ao desconhecido, ainda que tendo-o como referência, dando abertura para outros devires: *“O território pode se desterritorializar, isto é, abrir-se, engajar-se em linhas de fuga e até sair de seu curso e se destruir”* (GUATTARI; ROLNIK, 1986, p. 323).

Assim reforça-se a ideia de que a oficina planejada para ocorrer no CEU Jardim Itamaraty V não propunha apenas a transmissão da arte; mas, sim e, principalmente, a afetação e transformação, o convívio e a possibilidade de se vislumbrar outros modos de vida e de subjetividade, a criação de um território de existência a partir de encontros afetivos, onde se pudesse ir e vir (desterritorializar-se /reterritorializar-se), respeitando o ritmo e o limite de cada participante. Um espaço-tempo comum, ou seja, que é e está para todos.

3.2 Antes: outro desvio

“O acaso do encontro é que garante a necessidade daquilo que é pensado”

(Gilles Deleuze, 2006)

“Distraídos venceremos”

(Paulo Leminsky, 2013)

Inicialmente, quando elaborei o projeto, a pesquisa tinha como intuito agregar variados participantes, maiores de idade, das mais variadas trajetórias de vida para compor a oficina, de forma a não formar um grupo homogêneo. Mas a oficina tinha um “público alvo” (ainda que não exclusivo). Pensei em trabalhar com dez participantes, reservando de três a cinco vagas para interessados em artes plásticas que tivessem histórias de sofrimento psíquico acentuado ou grave, casos que de alguma forma tinham sido institucionalizados, de forma a reproduzir aquilo que Goffman (2001) denomina “carreira do doente mental”.

Com a Lei Paulo Paulo de 2001 (Lei nº 10.216), resultado da Luta Antimanicomial concomitante ao processo de redemocratização brasileira, sabemos que com essa lei, gradualmente prevê-se a extinção dos manicômios e sua substituição por

uma rede substituta ao modelo asilar (CAPS⁶, CECCOs⁷, Residências Terapêuticas entre outros dispositivos). A dissertação de mestrado que a presente pesquisadora concluiu, tematizou um estudo sobre as concepções de arte que circulavam nas oficinas de arte destes dispositivos substitutos do modelo asilar (basicamente CAPS e CECCOS do município de São Paulo (SP). Cabe aqui ressaltar que essas oficinas analisadas, por ocasião da pesquisa de mestrado, aconteciam nos espaços de tratamento. Desta forma, as oficinas acabavam tendo um caráter basicamente terapêutico, ou seja, tratava-se de um outro recurso expressivo dos conflitos e dificuldades que os sujeitos estavam atravessando.

De uma maneira muito geral, não se ensinava arte nessas oficinas dos CAPS e dos CECCOs. E isso, não desmerece de forma alguma o que acontecia nesses espaços, que em termos gerais tinham uma finalidade terapêutica. Mas a experiência estética, que a arte pode vir a proporcionar sua plenitude, ficava em segundo plano. Consequentemente o “tripé” (contextualizar-conhecer/ fazer-exprimir/ ler-refletir) ficava comprometido, dificultando o alcance da experiência estética.

Para compreendermos o sentido de experiência estética, é importante colocar que a própria palavra “experiência” carrega consigo, além do prefixo ex (indicando aquilo que é exterior ou estranho), o radical grego peri que significa perigo, ou seja, passar por uma experiência remete à ideia de um movimento para “fora”, que enfrenta dificuldades ou sofrimentos (pathos), e que nesse enfrentamento pode-se superar obstáculos, abrindo novas perspectivas que enriquecem e fortalecem a vida. Ou seja, há um efeito que a experiência estética pode trazer que é muito similar às práticas clínicas ou da saúde, que pode se estender para a vida.

Também aproximando experiências clínicas e estéticas, Gabriel Perissé (2009, p.78) nos diz “(...) Aprender a viver esteticamente significa pensar, imaginar, sentir, falar e mover-se em sintonia com valores formadores e transformadores da literatura, da pintura, do cinema, do teatro, da música etc”.

Foucault segue a esteira nietzschiana que pretende “manter uma postura artística diante da existência, trabalhando como artista a obra cotidiana” (CECCIM, 2007, p.17). Dar forma à vida, criando modos de se viver e para viver, habitar o mundo, construir um *ethos*: a arte pode ocasionar esse efeito, trazendo outros horizontes para aqueles que foram marginalizados durante décadas (no caso, os loucos, participantes “originais” da pesquisa.

⁶ CAPS: Centro de Atendimento Psicossocial

⁷ CECCO: Centro de Convivência e Cooperativa

“*De médico e louco todo mundo tem um pouco*”, já nos dizia Machado de Assis em seu célebre livro *O Alienista*, cuja primeira edição data de [1882] 1994).

Pretendia ofertar uma oficina de artes (que apesar de importante, não tinha como objetivo principal o seu aspecto terapêutico) que se trabalhe com o universo das artes plásticas a fim de afirmar uma experiência estética. Para tanto, seguindo as próprias propostas da Reforma Psiquiátrica, que em linhas gerais propõe aquilo que podemos entender como “extra-clínico” (a própria vida), avaliou-se que seria interessante ofertar essa oficina fora das instituições de tratamento, buscando espaços culturais.

Nesse processo, entre algumas possibilidades, a Secretaria de Cultura do município de Poços de Caldas apresentou o CEU Jardim Itamaraty V, recém-inaugurado na região. Mesmo não conhecendo muito bem Poços de Caldas, sendo uma estrangeira nessa cidade, vi a possibilidade de realizar a pesquisa naquele local com muito entusiasmo, pois se tratava de uma região periférica da cidade. Trabalharia, imaginava, com uma dupla marginalidade: loucos e pobres. Porém, ao longo da pesquisa, algumas dificuldades foram aparecendo: os CAPS (tanto o CAPS - II como o CAPSad) localizam-se no centro da cidade, sendo pouco viável para seus usuários o deslocamento para bairros tão periféricos como o Jardim Itamaraty V. Assim, o convite para que alguns usuários dos CAPS participassem da oficina foi mingüado.

Como parte da própria política pública, há a instalação de um CRAS⁸ (no caso deste CEU específico, o CRAS Leste II) em cada CEU, justamente para aproximar, agregar ou fazer com que a comunidade local se aproprie de um espaço que é dela (pois é público). Assim, com o CRAS, pensou-se uma estratégia que consistiu em convidar alguns moradores da região que entrariam, a princípio, no “perfil” de louco e outros tantos que sabidamente tinham interesse pelo campo das artes plásticas.

Outra dificuldade encontrada foram os recursos financeiros para tal empreitada. Por ser recém-inaugurado, o CEU não tinha nenhum mobiliário. Para o primeiro encontro (e para todos que se seguiram até o final da pesquisa) usamos uma mesa de ping-pong velha e algumas cadeiras do próprio CRAS Leste II, um grande parceiro nesse projeto. Não havia recursos para comprar papel, tinta, lápis, tesoura e outros materiais essenciais para esse tipo de atividade. Curiosamente, apesar de não ter nenhum desses recursos fundamentais para uma oficina de artes plásticas, tinham um projetor de imagens que acabou sendo fundamental para o andamento do processo. Afinal, por se tratar de uma

⁸ CRAS: Centro de Referência da Assistência Social

oficina que utilizaria muitas imagens, mostrar as obras, as proposições (ou experimentações artísticas) ou mesmo os artistas era de extrema importância.

Os profissionais do CRAS Leste II realizaram, como já dito, um levantamento de possíveis interessados. O contato com os futuros participantes ocorreu do seguinte modo: os profissionais de referência de cada um deles antecipariam a proposta da oficina, avisando que brevemente eu entraria em contato e fomos (eu e a referência de cada família acompanhada pelo CRAS), de casa em casa, convidá-los. Explicamos a pesquisa, o funcionamento da oficina, data e horário de seu início. As reações à oferta foram muito variadas: alguns se animaram bastante, outros ficaram indiferentes. Assim, aos poucos – sem ter muita consciência disso, distraidamente –, a pesquisa foi migrando do campo da Saúde Mental para o da Promoção Social.

Desse modo, a experiência-oficina artística deixou de ser apenas um conjunto de indivíduos reunidos que, através da arte, teriam a possibilidade de manifestarem e elaborarem seus fantasmas, conflitos, impasses ou dificuldades (grupo terapêutico), para se tornar um espaço de encontro e produção de obras, acontecimentos e subjetividades. A arte como espaço-continente de práticas (discursivas ou não) que potencializa uma tomada de posição de vida ético-estético-política: situar-se diante do mundo e habitá-lo a partir de uma atitude mais artística. Ensinar arte neste dispositivo-oficina tinha como finalidade, além de produzir arte e repertoriar os sujeitos para que possam fruir arte, recompor singularidades em um mundo cada vez mais engessado em subjetividades hegemônicas, dar sustentação para que as diversas singularidades possam conviver com as diferenças.

Abaixo segue o registro (diário de campo/bordo) de alguns dos encontros do grupo. Escrita, fotos, referências visuais, musicais, poesias e também reflexões, algumas amarrações teóricas, impressões e impasses do processo.

A partir de conversas com a equipe do CRAS, definimos que os encontros aconteceriam, a princípio, uma vez por semana e, quando o grupo já estivesse “fortalecido”, ampliaríamos para dois dias (um para a oficina de proposta e outro para a oficina de experimentação) e então também apresentaríamos o TCLE (Termo de Consentimento Livre e Esclarecido) ⁹.

⁹ TCLE em anexo

3.3 Vulnerabilidade: resistência e criação

O processo de viver é feito de erros – a maioria essenciais – de coragem e preguiça, desespero e esperança de vegetativa atenção, de sentimento constante (não pensamento) que não conduz a nada, e de repente aquilo que se pensou que era “nada” – era o próprio assustador contato com a tessitura do viver – e esse instante de reconhecimento (igual a uma revelação) precisa ser recebido com a maior inocência, com a inocência do que é feito. O processo é difícil?

Mas seria como chamar de difícil o modo extremamente caprichoso e natural como uma flor é feita.

(Clarice Lispector)

Uma das futuras integrantes do grupo (que tinha uma participação bastante flutuante durante as oficinas) era uma adolescente que frequentava o CAPS, mas estava desaparecida há alguns dias – aqui a chamaremos de Azaleia. Juntamente com seu profissional de referência, fui procurar Azaleia pelas redondezas. Fomos até o apartamento dela, no conjunto habitacional onde mora com a mãe e um irmão, para ver se tinha voltado para casa. Como não tinha, demos algumas voltas pelas ruas do bairro, ocasião em que o profissional do CRAS contou um pouco sobre a comunidade e a região que o CRAS LESTE II atende: é uma região considerada violenta em Poços de Caldas, em função do tráfico de drogas que, no caso, é controlado principalmente por um grupo de ciganos. Basicamente, é um bairro dormitório, justamente porque é longe do centro urbano. As pessoas saem de manhã para trabalhar e retornam à noite para dormir. Como as oficinas aconteceriam à tarde, o profissional do CRAS foi prevendo que quem mais circulava pelos entornos do CEU eram as crianças, adolescentes e donas de casa e que, portanto, provavelmente (apesar do esforço que estávamos fazendo em convidar algumas pessoas em sofrimento psíquico) esse seria o público mais provável da oficina.

Esse “passeio” pelo bairro, procurando por Azaleia, foi muito impactante. “Um banho de realidade”. De realidade dura, nua e crua. Medo e impotência eram os sentimentos que predominavam naquele momento. Eu mal conseguia conversar com o profissional do CRAS que tão atenciosamente se dispôs a me ajudar. Por fim, não achamos Azaleia. Paralisada, perguntava a mim mesma “Como daria conta daquele grupo?”, “O que estou querendo fazer com um grupo de arte neste contexto social?”, “Acessibilidade à arte? Adensamento da experiência estética, aqui?”, “Essas pessoas

precisam de tantas outras coisas!”. “Tanta vulnerabilidade!”. Ao se despedir, o profissional do CRAS me diz: “Espero não ter te assustado muito”.

Como é de se imaginar, a partir do que foi descrito, a proposta de pesquisa inicial perdeu alguns de seus contornos, mantendo outros. Tal como combinamos com as pessoas convidadas a participar, a oficina iniciou em meados de novembro de 2015. Em meio à precariedade, sem nada... Um nada que veio a ser tudo.

Apesar de ter planejado tudo diferente, os primeiros encontros são sempre uma folha em branco, nesse sentido que os escritores/artistas costumam falar: ainda não se tem nada, mas tudo está ali... Um vir a ser de tudo que não existe ainda, mas que está ali... Um nada potente. Pura imanência.

Para esse primeiro encontro como não conhecia muito as pessoas, seus interesses artísticos e nem tínhamos material de desenho, pintura ou argila – materiais da tradição plástica –, o jeito foi improvisar com aquilo que tinha. E não tínhamos nada. O Dadaísmo foi a nossa tática, entendendo na prática que ele é a poética da imanência por excelência.

O Movimento Dadaísta surge depois dos primeiros movimentos de vanguarda artística modernista e tal como os precedentes, questionava os rumos que o sistema de arte estava tomando e os valores vigentes na época. Eram, portanto, movimentos artísticos de cunho revolucionário, no sentido do questionamento ácido do mundo que se estava produzindo, de tendências normatizantes, evidencia-se assim a estreita relação entre arte e política. A arte é resistência. A obra ou objeto artístico deve ser entendido como ato de resistência. Citando Malraux, escritor e diretor francês Deleuze ([1987] 1999, p.13), no texto *O ato criador*, dirá: “Ela [a Arte] é a única coisa que resiste à morte (...) arte é aquilo que resiste”. Nada mais atual e também nada mais pertinente de ser levado e trabalhado com uma população marginalizada até hoje como a da periferia de Poços de Caldas.

Detritos do cotidiano, jornais, revistas, objetos fabricados, retirados dos seus contextos originais e lançados para outros contextos e relações inusitadas (os *ready-mades* de Duchamp), objetos acidentalmente encontrados (os chamados “*objetos trouvés*”) buscavam propositadamente desconstruir a separação entre arte e vida. Podemos afirmar que este é o grande legado do Dadaísmo, explorado pelos artistas contemporâneos: a união entre arte e vida. A arte, a partir dos modernos (sobretudo com os dadaístas), não era mais (re)presentar a realidade, não era mais *mimesis* ou imitação da realidade. A arte é a apresentação de novas realidades, de novos possíveis. É este

deslocamento da (re)apresentação para a apresentação que Deleuze e Guattari definem como acontecimento.

Prazos, carências e precariedade: qual pesquisa é possível fazer? Qual é o possível desta pesquisa? Qual é a pesquisa possível de ser feita? Não é mais aquela que tinha sido pensada (idealizada) anteriormente... Lembro-me do trabalho do artista plástico Thomas Hirschhorn, para quem é preciso colocar os próprios trabalhos numa situação difícil, para que eles lutem para viver.

Seja pela zona periférica, pela população marginalizada, pela precariedade das condições, e pelo esforço em tentar realizá-la, a obra de Hirschhorn parece partir da mesma matéria da pesquisa em questão, de modo que também a pesquisa tem que “*lutar para existir*”. Lutar pela oficina para, a partir dela, tornar a arte mais acessível, adensando a experiência estética e a própria vida.

Laddaga (2013) procura assinalar em todo o livro que a arte contemporânea concebe a geração de obras ou processos de arte como momentos de um processo mais geral de regulação de si mesmos, em meio a uma rede de vínculos, explorando o coletivo e utilizando, sobretudo, materiais inferiores: “*papelões em vez de pedra, sons impuros em vez de tons plenos, imagens imprecisas ou borradas em vez de presenças completas (...)* O atributo principal das matérias que seus trabalhos mobilizam é a fragilidade, suas qualidades imediatas, a volatilidade ou a reserva”(LADDAGA, 2013, p.16). Desta forma, o trabalho de Hirschhorn é emblemático: a obra de arte não precisa ser uma coisa grandiosa, que sustenta a noção exaltada da arte elevada. Diz Hirschhorn (*apud* LADDAGA, 2013, p.140): “*Qualidade não, energia sim!*”. Hirschhorn quer reativar as obras, produzir energia, “*(...) energia no sentido que algo conecta as pessoas, que pode conectá-lo com outros*”, já que suas são objetos ativos, lugar de encontro, de experiência.

Para Hirschhorn, a reativação das peças em questão requeria que fosse deslocadas do museu e colocadas em uma plataforma em que uma população muito diversa participasse de um processo que consistiria, entre outras coisas, em um experimento pedagógico. Na verdade, o objetivo do projeto era que durante o experimento se desenvolvesse uma discussão detalhada acerca da tradição da arte moderna, de sua relevância no presente e de suas aplicações potenciais, discussão que relacionasse essa tradição com os assuntos próprios do local social em que teria lugar, de maneira que para os participantes se convertesse na ocasião de uma experiência. (LADDAGA, 2013, 140-141).

Assim, começou-se a pensar nos encontros da oficina de artes – com toda a sua simplicidade e precariedade – como obra de arte. Uma obra de arte que pretende dar condições para a emergência de outras obras de arte produzidas pelos seus participantes.

As oficinas como espaço que abriga obras em potencial. Neste sentido, a pesquisa poderia ser considerada o que Nicolas Bourriaud (2009) entende por Arte Relacional: um regime de encontro casual intensivo que coloca a arte no horizonte das interações humanas e seu contexto social, “uma forma de arte cujo substrato é dado pela intersubjetividade e como tema central o estar-junto” (BOURRIAUD, 2009, p. 21).

Salienta-se, desta maneira, que são formações artísticas que, sem depreciar a visualidade, relativizam seu lugar, privilegiando o contato, o convívio, o coletivo, os agenciamentos, a participação. Como diz Bourriaud (2009, p. 62), “*É só, mas é muito*”, porque assim – a partir de pequenos gestos, do cotidiano – a arte converte-se na tarefa de “*recosturar pacientemente o tecido das relações*” (BOURRIAUD, 2009, p.51).

Ela não é mais produto de uma subjetividade individual (resquícios de um pensamento da arte moderna), modelo obsoleto para a arte contemporânea. O artista não é mais um gênio (visão romântica) e sim um operador de sentido. Não é mais o indivíduo que detém o monopólio da subjetividade, havendo a necessidade de se pensar a produção da mesma pela ótica do coletivo. Tanto Laddaga (2013) quanto Bourriaud (2009) apoiam suas elaborações conceituais sobre o pensamento de Félix Guattari. Ambos os autores entendem, desta forma, que a subjetividade não existe de maneira autônoma. A subjetividade, como as obras ou objetos artísticos, são constituídos a partir dos encontros entre os corpos e da forma como são integrados em territórios existenciais. De maneira que Bourriaud (2009, p. 145) emprega perfeitamente a frase de Guattari, na qual diz: “*a única finalidade aceitável das atividades humanas é a produção de uma subjetividade que auto-enriqueça continuamente sua relação com o mundo*” como definição aplicada a estas práticas artísticas contemporâneas.

Muitos outros encontros ocorreram depois destes citados nas oficinas de arte, nos quais outros aspectos ou temas podem ser abordados, porém os exemplos aqui escolhidos juntamente com as amarrações teóricas procuraram evidenciar os sentidos e significados de práticas artísticas nas ações no campo da saúde. A atividade artística é um campo privilegiado para a construção de novas formas de subjetividade, de novas formas de estar-junto que sejam potentes, generosas e mais solidárias. Ao oferecer a arte como território de existência e reais condições de experiência estética e enlace social através da produção ou da fruição artística aproximamos a clínica, do campo da saúde de práticas estético-artísticas. Apesar de idealmente ter planejado tudo diferente, o primeiro encontro sempre é uma folha em branco, nesse sentido que os escritores costumam falar: ainda não se tem nada, mas tudo está ali... um vir a ser de tudo que não existe ainda, mas que está

ali; um tudo que não vem do nada... Um nada potente! Pura imanência. O Dadaísmo é a poética da imanência. Mas eu só pensei nisso bem depois. No dia, era o que eu tinha e era tudo.

#dadá 1

para o primeiro encontro como não conhecia as pessoas, seus interesses artísticos e nem tínhamos material de desenho, pintura ou argila – materiais da tradição plástica – o jeito foi improvisar com aquilo que tínhamos... e não tínhamos nada. assim, por intermédio do CRAS, entrei em contato com outro serviço da prefeitura, o Cata-Treco. há dois na cidade e acompanhada de alguém do CRAS, podia retirar alguns objetos. foi o que fizemos. infelizmente, não encontramos nada muito inusitado. muitas coisas estavam expostas à sol e chuva já há muito tempo, apodrecidas... outras eram grandes demais para transportar (como um gira-gira e uma gangorra de parques). selecionamos algumas peças de computador, de radio, um liquidificador, tacos de madeira, torneiras, maçanetas, ventilador, um convite de casamento ainda inteiro, uma santinha meio quebrado. o ideal era ter ido em um mercado de pulgas, mas na imanência não existe ideal. também passei em algumas lojas de 1,99 e comprei umas coisinhas: relógio, espelho, baralho, dominó, bolinhas de gude, enfeites de casa meio kitsch e cola, entre outras quinquilharias. a proposta era fazer uma oficina dadá, juntar objetos sem nenhuma coerência.

dispomos todas essas coisas por sobre a mesa de ping-pong e nos apresentamos da seguinte forma: escolhíamos um objeto para nós, nos apresentávamos e escolhíamos outro objeto para oferecer a quem queríamos conhecer do grupo. assim, todos nós, no final das apresentações, tínhamos dois objetos e a atividade era compor os estes. podia-se escolher outras coisas, podia-se ficar só com eles; mas eles tinham que estar na composição. não precisava fazer sentido, não tinha que ter um sentido: *“pensamento que é expresso na ausência de qualquer controle exercido pela razão e alheio a todas considerações morais e estéticas”* (BRETON apud DEMPSEY, 2003, p.151). na sequência, mostrei uma série de imagens de obras dadá, buscando explicar a proposta deste movimento artístico.



...
essa vida passageira
Eu sou eu, você é você
Isso é o que mais me agrada
Isso é o que me faz dizer
Que vejo flores em você ...

Flores em Você (Ira, 1985)
Álbúm: Mudanças de Comportamento

#uns alguéns

das dez pessoas convidadas, vieram cinco participantes: Comigo-Ninguém-Pode, Orquídea, Azaléia, Margarida e Miosótis... cinco flores! cinco figuras! cinco singularidades daquelas bem singulares! De que mundo vieram !?! Também estavam presentes dois estagiárixs do CRAS, ambxs estudante de Psicologia, que aqui também receberão nomes de flores: Girassol e Rosa.

Margarida era uma *assemblage ambulante!* haviam dito que era “acumuladora” e faz todo sentido do mundo só de olhar para ela!

A Orquídea, uma transexual militante. **mulherona** forte e delicada, envolvida com políticas públicas sobre sexualidade e gêneros. é referência das mulheres poços-caldenses nas reuniões de Brasília sobre temas LGBTs... uma obra, um acontecimento em si! coordena um grupo voluntariamente de artesanato de caixinhas com tecidos e outra de crochet. ajudou a pesquisadora a receber o grupo, a tentar construir vínculos, acolhendo e ajudando a coordenar a oficina.

Azaléia foi encontrada, comendo restos de lixo e cheia de piolho. negra. raspavam seu cabelo... **louquinha** daquelas “cinco cruzes”, como se fala de casos graves em aulas de psicopatologia. agitada, ela e os olhos dela não paravam. **saia e entrava, saia e entrava da sala...** quando, por segundos, fazia a atividade proposta, **ria...** e a pesquisadora, xs estagiárixs e Orquídea **ríamos com ela...** afinal tudo era tão esquisito mesmo, tão sem sentido, tão dadá.

A Comigo-Ninguém-Pode é uma senhora magrinha que pintou o **cabelo de vermelho**. *“Se dá trela”, não pára de falar... E começa a contar umas histórias rapidinho como se soubéssemos de quem ela está falando: “Tão falando que meu menino roubou a ‘bicicreta’, por isso que eu tô aqui... Ele falou pra mim que não robô, mas o ‘homê’ lá falou que a ‘bicicreta’ é dele. Não é não... É do outro homê lá. Até a moça lá da vendinha falou que viu com o homê uma vez lá na porta da casa dela e viu muitas vezes... Agora cê me vem dizê pra mim que a ‘bicicreta’ é do homê não é do meu filho?”* [sic] ... será que o homê é o filho dela? será que era uma charada?!?!

Miosótis veio toda carrancuda, parecia que estava lá contrariada; mas conforme a oficina seguia, foi ficando mais leve. um sorriso grande e bonito foi aparecendo... no final, pediu que a chamássemos de Mio, porque gostava mais que a chamasse assim. durante muitos anos foi artesã. trabalhava com aquelas esculturas em vidro (de murano). foi deprimindo, não foi querendo saber de mais nada... toma muitos remédios. só queria dormir...

difícil sair do campo da (re)apresentação – ou seja, apresentar novamente, imitar – e partir para a apresentação do novo, do acontecimento. queriam fazer com que o objeto que estavam trabalhando parecesse com alguma outra coisa do mundo “real”, tal como as antigas concepções de arte trazida com os gregos.

a Orquídea fez a “Azaleia” com o motor do liquidificador e um holofote, pegou duas lâmpadas para ser os peitos da adolescente, os dominós viraram dentes, os cliques eram os aparelhos dos dentes (que a Azaleia não tem), fez um braço segurando uma capinha de celular: para Orquídea era a Azaleia tirando uma self.

Comigo-Ninguém-Pode estava fazendo algo esquisitíssimo, mas pegou o convite de casamento e fez um telhadinho. virou uma casinha.

Mio ficou só com os dois objetos da apresentação: uma garrafa de vinho (que escolheu para si) e uma lata de molho de tomate (que Girassol deu para ela). Colocou-os dois lado a lado, pintou-os da mesma cor... um belo objeto decorativo, como um centro de mesa.

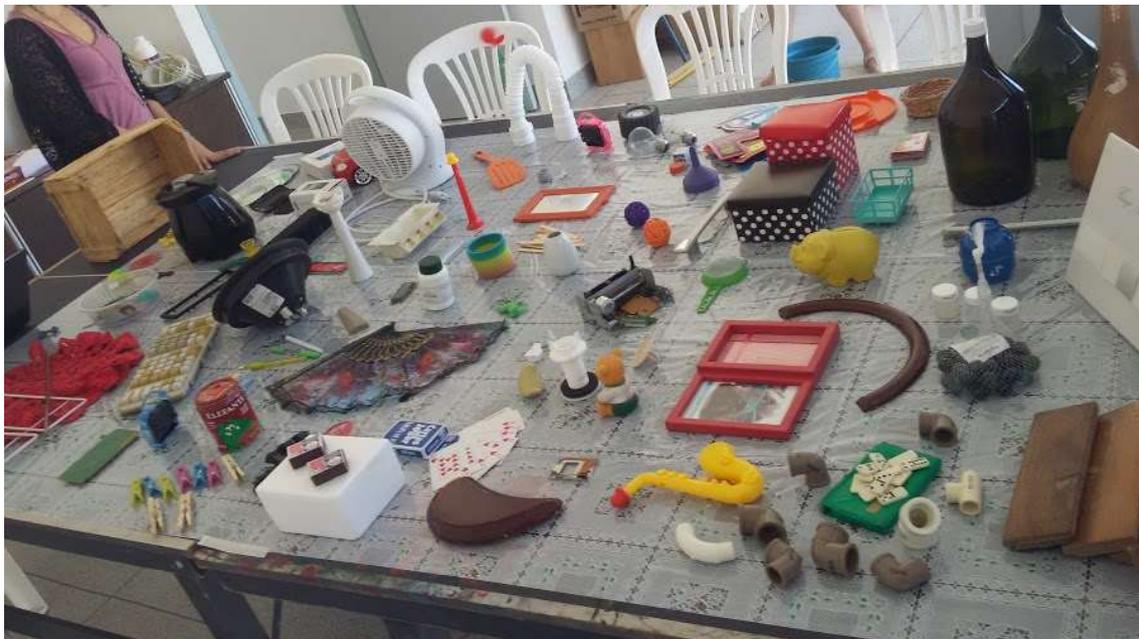
Margarida e a Azaleia foram as que mais se aproximaram da proposta dadaísta. a Margarida até que tentou fazer uma boneca – conforme ela mesma falou – com outra garrafa de vinho mais bojuda e uma caixinha de palha em cima do gargalo. pintou tudo de bolinhas brancas e colocou a garrafa dentro de uma caixa também cheia de bolinhas brancas... mas não ficou parecido em nada com uma boneca. precioso objeto: não era para representar nada mesmo.

Azaleia escolheu outro objeto (uma carta de baralho) e colou-o junto a um espelho e uma mola colorida. não era nada... objeto mais dadaísta do que o dela só os de Duchamp! ficou um objeto muito inusitado! dadaísta: apresentou o novo! um acontecimento!

Girassol, o estagiário, na apresentação recebeu um porta-retrato com a imagem de um cachorro e escolheu um saxofone de brinquedo. colocou o sax na boca do cachorro. a

pesquisadora e Rosa não conseguiram fazer nada. Ficaram na assessoria, ajudando nas colagens; principalmente da Azaleia que não colou tudo de uma vez. saía e entrava, quando se insistia mais um pouquinho para ela ficar, pegava a cola para colar de qualquer jeito, qualquer coisa... ria. colava. saía...

evidentemente, acolhia o que vinha. não se tratava de estar certo ou errado. a proposta era muito difícil. difícil porque pedia para compreender o que não era para compreender... escapar da tentação de dar um sentido às coisas em um mundo já tão pré e excessivamente codificado. só compreendeu quem não compreendeu nada mesmo... mas acho que todos, com mais ou menos sentido, experimentaram a possibilidade de criar com os recursos disponíveis, iminentes.







REPRESENTAÇÃO



APRESENTAÇÃO

#dadá 2

como não sabia quem viria para o grupo, não consegui pensar em uma proposta. naquele dia, não estava disponível para aquele encontro... na hora que iria começar a oficina mesmo, por ter sobrado muitos objetos do dia da oficina dadá, resolvi – sem muito porquê – repetir a experiência. **perdida.** não sabia o que fazer.

parecia que não viria ninguém. desta vez, só estava eu e o estagiário Girassol. depois de quase uma hora, chegou a Mio. Mas ela não veio para o grupo e sim para resolver algum assunto pessoal no CRAS. tinha esquecido da oficina. o profissional com quem precisava conversar, não estava presente. então, enquanto a Mio estava dividida em esperar por ele ou ir embora, fui conversar com ela. não estava nada bem, parecia inicialmente estar meio “dopada”. digo parecia, porquê ao longo da conversa foi se “recuperando” muito rápido e os profissionais do CRAS já haviam comentado comigo que, por exemplo, quando ela tem perícia médica, se “dopa” para garantir seus benefícios assistenciais. Importante esclarecer que, ao fazer esse comentário, os profissionais queriam destacar o quanto realmente a Mio precisava de ajuda (psicológica, assistenciais...) e não que estava burlando regras ou “simulando” situações para conseguir algum benefício que de outro modo não teria. ela faz piorar uma situação que já é ruim. tenho um pouco a impressão que a Mio fica defendida em relação ao CRAS. como se o CRAS fosse mais uma instância policialesca, que fiscaliza e controla do que do que uma instituição assistencial. como se ela estivesse abusando dos recursos públicos que são dela por direito. então, ela tem que fica o tempo todo muito mal para garantir a assistência. quando percebe que não é nada disso, que ninguém vai tirar o que é dela, ninguém vai tirar-lhe um direito (pelo menos nessa época que fiz a pesquisa), que estamos estabelecendo uma relação de outra ordem: de **parceria, cooperação**, ai ela relaxa ... e o **sorriso aparece**. desta forma, esta conversa com a Mio foi muito emblemática: eu também já estava muito desanimada, cansada e quando eu comecei a escutar a Mio o “buraco foi abrindo cada vez mais”... no começo o que aparecia era só

carência, uma vida árida... eu pensava: “O que estou fazendo aqui com essa oficina? essas pessoas precisam tão de outras coisas!”. enfim, lá pelas tantas, depois de muita lamentação – ela chorava muito – Mio falou: “Eu tenho muitas ideias. eu tenho vontade de fazer muitas coisas, mas eu não tenho OS RECURSOS”. dei ensejo para me dizer o que eram essas muitas coisas... Mio começou a contar de como gostava de artesanato, da época que trabalha com esculturas de vidro, que sempre ela procura pintar pelo menos um pano de prato, que já fez muito artesanato com semente, que ela adorava borboleta e que tinha feito vários quadros com esse tema. inclusive, começou a falar de uma “técnica em 3D” com colagem de guardanapos e vidros, que ela tinha as paredes do apartamento cheia desses quadros. fiquei curiosa para ver e perguntei se eu podia ir na casa dela conhecer essas produções, explicando que a oficina buscava justamente oferecer recursos (na medida do possível) para que estes projetos artísticos pudessem ser realizados. falei que a oficina também carecia de muitos recursos, mas que conforme o interesse ou o caminho que os trabalhos artísticos fossem tomando que iríamos tentar viabilizar os materiais necessários. em algum momento da conversa, eu falei que a carência da oficina também era tanta que não tinha nem lugar para guardar o que se tinha. comecei também a me lamentar que o atelier/oficina não tinha cara de atelier, que os materiais pareciam que ficavam jogados num canto da sala, descuidados e que eu queria preparar o espaço para dar condições que os trabalhos sejam produzidos. A Mio começa então a me mostrar várias imagens que tinha arquivado em seu celular de móveis feitos com pallets e pneus. **começou a dar ideias para construir móveis para a oficina e para o próprio CRAS!... eu e ela fomos nos empolgando!... tudo parecia possível! iríamos transformar aquela sala, aquele CRAS, aquele bairro, nossas vidas!**

mas que precisávamos de um mínimo planejamento porque não dava para fazer tudo ao mesmo tempo. tínhamos que encontrar pallets e pneus. então combinamos que eu iria até a casa dela, conhecer os seus trabalhos e que procuraria providenciar os pallets (nos locais que ela mesmo foi indicando como possíveis) e o material necessário para construirmos, primeiramente, estantes para o atelier. depois iríamos ver quais seriam os futuros projetos.

marcamos o dia da visita na casa dela e ela já indo embora, quando fiquei sabendo que os dois Antúrios: Antúrio Valentino e Antúrio Colorado estavam me esperando. como no início, a conversa sobre a vida para a Mio não estava fácil, ficamos conversando em um lugar um pouco mais reservado e não quiseram nos interromper. achei que ninguém tinha vindo para oficina (nem mesmo a Mio).

já estava um pouco tarde, mas achei que dava tempo de propor a oficina dadá. fui os conhecer e convidei a Mio a participar. expliquei que já tinha feito aquela atividade, mas que ela sempre seria uma novidade, que eu gostaria muito que ela participasse. ela então ficou.

nos apresentamos da mesma forma: escolhendo um objeto e oferecendo um outro para o colega. os adolescentes se apresentaram se explicando porquê estavam ali. um deles, sofreu um acidente de bicicleta (inclusive, precisou fazer duas cirurgias em um braços) e quando o SAMU chegou para socorrê-lo, encontraram na sua roupa mais de 50g de maconha. Girassol (estagiário) conta, neste momento, que o pai deste Antúrio Colorado trabalha com reciclagem e que estavam elaborando um projeto sócio-educativo para ele que tinha a ver com a construção de brinquedos de materiais recicláveis, que este Antúrio Colorado estava até estudando a história do lixo. o outro Antúrio Valentino está em medida sócio-educativa porque foi pego roubando uma moto. o primeiro tem 15 anos e o segundo, 16 anos.

mostrei imagens de obras da dadá... **os adolescentes se olhavam e riam muito.** expliquei em que contexto aquelas obras surgiram, qual era o propósito do movimento e sugeri que realizassem uma composição a partir dos objetos que tinham na mão... entreolharam-se, acharam muito esquisita a proposta... **deram umas risadinhas e não quiseram fazer...** Insisti um pouco, tentei explicar que não era para ter sentido mesmo, que essa era a proposta dadaísta, mas não quiseram e perguntaram se podiam ir embora. Deixei...

NADA

É
É MUITA

MUITA
COISA
ISA

#uma potência em germe querendo ganhar o mundo

eu e Girassol fomos conhecer os trabalhos plásticos de Mio em sua casa. ela nos recebeu com o marido que também era artesão e que hoje está aposentado por invalidez.

Mio mostrou tudo que já tinha feito:

esculturas de vidro: tartarugas, cisnes, joaninhas, coelhinhos, elefantes...,

enfeites e bonecos de feltro,

os panos de prato que ainda faz para vender,

caixinhas trabalhadas com sementes e folhas,

plaquinhas de madeira desenhadas com pirógrafo

e seus quadros de borboleta em 3D.

ela e o marido vivem em meio ao que criam

#2016: modo de usar

Joguei *I-Ching* (Wilhelm, 2006) para saber sobre o andamento da pesquisa. A resposta foi o ideograma *Chieh* (Limitação).

- Limitações são indispensáveis para a ordenação das circunstâncias do mundo;
- Limitações são penosas, mas eficazes;
- A limitação, quando comedida, evita humilhações e garante preservação;
- É necessário fixar limites até mesmo às limitações.

A resposta trouxe um “pé no chão” para mim. Prazos, carências e precariedade: qual pesquisa é possível fazer? Qual é o possível desta pesquisa?... Limites, recortes são necessários. Mas tenho que dar limite até às minhas limitações. Não dá para fazer tudo, mas dá para fazer alguma coisa. O que está sendo possível fazer?

DEPOIS vieram os **PALLETS** para fazermos as
ESTANTES que faziam falta no CRAS...

#de encontro ao não saber

“A arte vive à custa da incerteza, do acaso, da improvisação e, simultaneamente, procura contar o incontável e medir o imensurável. Deixa margem para o erro, para a dúvida e até para os fantasmas e os mais profundos pressentimentos, sem fugir deles nem os manipular.”

(Jochen Volz, 2018).

saio em busca de pallets. saio desaminada: será que conseguiremos alguma coisa? os pallets que até agora nos doaram estão tão desfalecidos... amontoado de pedaços de madeira... pallets capengas... madeira frágil. **[assim a vida]**. algumas tábuas se salvam. **[salva-vidas]**. mas teremos de desmontar tudo, trabalhar muito lixando, lixando... haja braço. me meter com marcenaria, nunca fiz isso. acho que precisaremos de uma serra elétrica. como será que se usa isso? penso: as pessoas podem se machucar. termo de consentimento livre e esclarecido: risco mínimo para os

participantes. então só eu vou usar a serra. mas daí também não vale, os participantes precisam participar do processo. equipamentos de segurança. como aproveitar as peças? como montar esse quebra-cabeça? ... medir, calcular, fazer um projeto.

#estantes

[...] é o próprio mundo que é incerto, repleto de possibilidades que podem ou não se realizar ou de resultados inesperados que estão presentes, ainda que apenas em potência, nas situações mais ordinárias. (Nunes, 2018)

#atravessar o que parece / ser atravessado pelo que aparece

chego no CEU/CRAS. eu e Girassol saímos para buscar uns pallets em uma fábrica de pães. imaginamos que estariam mais conservados. lá, ficamos conversando na recepção enquanto aguardávamos o senhor com quem falei ao telefone e que de um jeito meio grosseiro disse para eu vir buscá-los.

na conversa, Girassol comenta que o CRAS hoje estava muito sobrecarregado, que de quarta não costuma ser assim. comenta o desconhecimento das pessoas em relação aos benefícios sociais. conta que Azaléia não estava bem, que passou o dia destruindo tudo na casa dela. nossa! mas eu a vi tão bem outro dia, entrou na sala do atelier, aproximou-se das peças que tínhamos feito na oficina dadá, pegou a peça que tinha feito e falou “massa!”

o senhor aparece... mais simpático do que havia imaginado. mais abrutalhado do que grosseiro. homem que cresceu na roça. tenho conhecido muitos agora que moro em Minas. diz que trabalha com reaproveitamento de pallets, e que os que tinha para mostrar era uns que não dava para reaproveitar. não são tão ruins assim.





é relativamente fácil conseguir, mas é bem difícil encontrá-los em bom estado. não sabia, mas as empresas reaproveitam os pallets que chegam com as mercadorias, de modo que normalmente disponibilizam os que já não servem mais, os já muito desgastados.

pego emprestado Thomas Hirschhorn e começo a olhar a pesquisa de outra perspectiva:

A peça central de sua obra é uma série de projetos públicos realizados na década de 2000 [...] O mais complexo de todos, parece-me, é o Museu precário Albinet, que teve lugar em Aubervilliers em 2004. Aubervilliers é um bairro que fica a noroeste do núcleo da cidade de Paris, depois da última estação de metrô. O bairro costumava ser um enclave da classe operária [...]. Como é o caso de muitos bairros semelhantes em grandes cidades europeias, Aubervilliers, no correr das décadas, foi pouco a pouco abandonado [...] e se tornou um local de residência para a imigração árabe e africana mais recente [...]. O ponto de partida foi a escolha de um lugar: Hirschhorn optou por desenvolver o projeto em um terreno baldio que fica em frente a uma biblioteca e a um centro juvenil, que são administrados por assistentes sociais que passam algum tempo no bairro. A premissa do projeto era que esse terreno baldio fosse cena na qual se montaria um museu transitório de arte moderna onde seriam expostas obras originais [...] Segundo a perspectiva do artista, o objetivo central do projeto era construir um local onde a capacidade da arte de mudar, do modo mais violento, as condições da vida se tornasse manifesta. É que, para Hirschhorn, as obras de arte perdem esse caráter irruptivo que ele valoriza quando são expostas nas instituições mais usuais. Quando as obras não estão sob o risco de serem atacadas, rechaçadas, ignoradas, perdem, ao mesmo tempo, o seu poder; reativá-las, pensa ele, implica colocá-las sob o risco não apenas de serem roubadas ou destruídas, mas sob o risco associado de expô-las a circunstâncias que são muito diferentes daquelas em que foram produzidas, e confrontá-las com o que chama de “um público não exclusivo” Disse Hirschhorn em uma entrevista recente: [...] ‘Desde o começo quis que meus trabalhos lutassem por sua existência, e por isso sempre os coloquei em uma situação difícil’ [...] ‘Com o Museu precário queria estar o mais próximo possível do incompreensível e do incomensurável [...] O que me interessa é a luta corpo a corpo’, que implica pôr as obras de arte em situações em que (uma vez mais) ‘têm de lutar para existir’. (LADDAGA, 2013, p. 137-139).







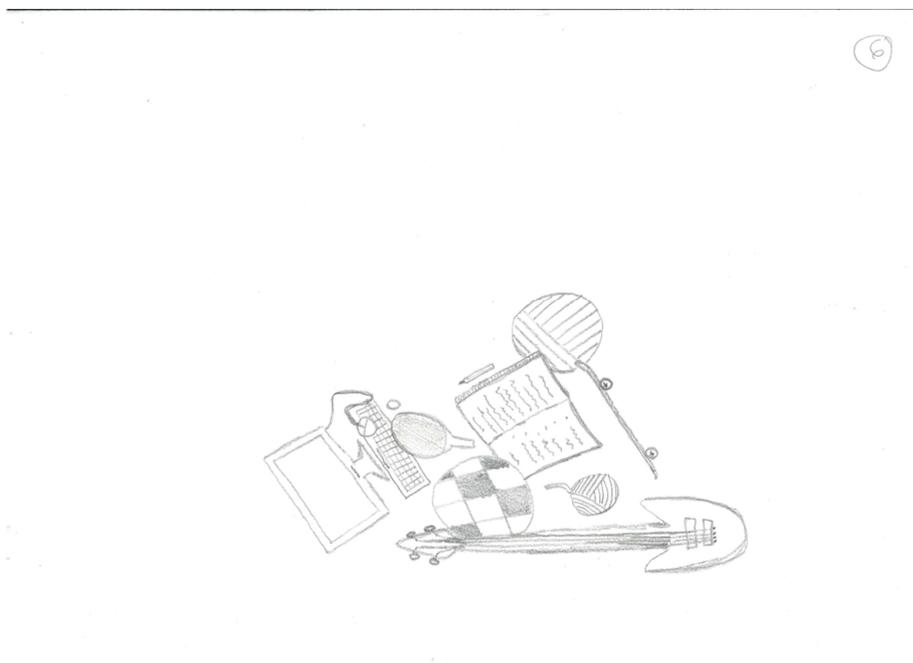


#Mural/Grafite – Caça Palavras

pensávamos em outras formas de ocupar, habitar aquele espaço onde usávamos como oficina.

uma ideia surgiu contaminando à todxs: desenhar um mural, usando uma das paredes da sala, tudo o que o CEU oferecia (ou melhor, pretendia oferecer – já que algumas atividades já aconteciam, mas outras ainda estavam por acontecer).

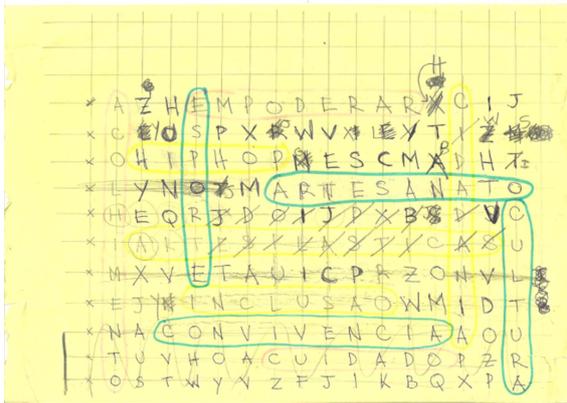
um desenho/esboço do que se pretendia fazer foi feito:



porém, executar esse desenho com as mãos de muitxs – por mais que o número de participante oscilasse ou flutuasse nos encontros – seria uma tarefa complicada.

assim, propus que fizéssemos um enorme caça-palavras com tudo que o CEU pode (ou deve) oferecer à comunidade.

ESTUDOS (para caça-palavras):



CÁLCULOS

LETRAS

COLUNAS

LINHAS

ESTÊNCEL

GRAFITE

FITA CREPE

COLA

DESCOLA

VOLTAR A COLAR

COBRE

DESCOBRE

foram inúmeros os encontros que o grupo realizou para concretizar o “Mural Caça-Palavras”















3.4 À deriva...

Talvez seja uma cena desnecessária, até mesmo engraçada, mas acho que preciso escrevê-la.

Um dia, após uma das oficinas-encontro, chego aceleradíssima em casa... Muitos acontecimentos aconteceram... Acontecimentos prenes de outros acontecimentos, de devires...

Coração batendo forte, o corpo apesar de não tremer, é como se tremesse. Sensação que não me é estranha... Sempre senti isso... Enfartando... Tempos atrás entenderia que é medo, medo de morrer, medo do desconhecido... Sim, também é tudo isso. Mas hoje construí outro sentido...

Acho que compreendi os escritores/artistas que têm compulsão por escrever ou têm que escrever: ter medo de dar e de não dar passagem...

Emprestar meu corpo para que algo aconteça, algo se expressar como faz os médiuns. Eu entendi que sou médium... E que isso e só isso, nada além, é mediunidade. Escrever isso na academia pode ser muito esquisito, mas vou tentar explicar o que me ocorreu...

Cheguei em casa tensa, exausta... Aconteceram coisas e outras ainda estão por vir; em certa medida, se eu deixar, se eu permitir... Não quero mais. Estou cansada. Quero só dormir. Choro...

Vou tomar um banho quente para relaxar... Lembro-me de uma frase registrada nas *Thermas Antônio Carlos*¹⁰ (em Poços de Caldas – MG) que depois recupero para escrever aqui:

Quem entra no banho a 36 graus tem desde logo agradável sensação de calor, que se atenua pouco a pouco, dando lugar a uma tepidez que sensibiliza o corpo de modo sedativo [...] Depois de alguns minutos, um topor ou moleza e, às vezes, uma sonolência invadem os banhistas, prendendo-o ao prazer do banho no qual gostaria de permanecer indefinidamente.

Sim... exatamente: queria o conforto, a sonolência, a sedação ... Anestesiar ... Parar de sentir.

Não ter que fazer nada... O banho me daria isso.

¹⁰Frase do médico nefrologista Aristides Mello e Souza registrada em uma das paredes das *Thermas Antônio Carlos* (Poços de Caldas, MG)

Corpo intenso, tenso e esgotado. Lembro de uma das cenas do filme “A última tentação de Cristo, Jesus diz (não sei se diz isso na Bíblia também): “Me deixem... Por que eu? Não quero ser o escolhido!”. Não quero que dar passagem ... Tão mais fácil ter uma vida ordinária, ir a favor do fluxo. Ir contra-maré exige muito esforço!

Talvez esteja sendo muito religiosa? Espiritual?... É que a arte talvez seja minha religião... Só a arte salva! “*Só a arte [...] é capaz de nos dar que procuramos em vão na vida*” (DELEUZE, 2006, p.61).

Penso que minha escrita tem citação demais, mas é assim que sei escrever. Porque não sou eu que escrevo. É tudo que eu dou passagem... De modo que, gostaria de fazer uma escrita de tudo o que me afetou, de tudo o que percebi, de tudo que entrou em composição comigo...

Estado permanente de fazer passar... Sofrimento. Loucura... Medo de morrer... Mas não de eu morrer... Se eu morrer, tudo morre? Morre tudo que posso vir a dar passagem... E se eu morrer? É só morrer... A vida vai continuar vivendo: “*São os organismos que morrem, a vida não*” (Deleuze, 2010, p.183).

Se eu morrer, só um possível morre... Uma composição morre... Ou várias morrem [...] Mas há infinitos possíveis, infinitas composições... É isso que é arte? Mostrar possíveis? Quais composições foram possíveis?... Eu só sou uma compositora! Quanto mais composições um corpo é capaz de fazer com outros corpos, mais alarga sua disposição de pensar, de afetar e ser afetado. Encontramos, desta maneira, as bases para uma arte espinosista.

Nossas vidas ou nossas subjetividades explicam-se pelos encontros que fazemos... Encontros que aumentam ou diminuem nossa força, que nos expandem ou nos enfraquecem. Nossas subjetividades seriam como dobras do fora, dobras destes encontros com os outros corpos. Sendo que o corpo singular já é uma composição peculiar, característica, uma essência, um *conatus* (na terminologia de Espinosa). Isso que entendemos por “eu” é apenas uma composição única... Uma composição única que é frágil e talvez seja isso que o artista evidencia, realizando o deslocamento de uma vida individual para uma vida impessoal. O artista evidencia a pura imanência: “*vida ao estado de potência absoluta*” (DELEUZE; PARNET, 1998, p.13).

Mas um artista não pode se contentar com uma vida esgotada, nem com uma vida pessoal. Não se escreve com seu eu, sua memória e suas doenças. No ato de escrever há a tentativa de fazer da vida algo mais que pessoal, de liberar vida daquilo que a aprisiona. O artista ou o filósofo têm frequentemente uma saúde frágil, um organismo fraco, um equilíbrio pouco garantido, Espinosa,

Nietzsche, Lawrence. Mas não é morte que os quebra, é antes o excesso da vida que eles viram, provaram, pensaram. Uma vida demasiado grande para eles, mas é através deles que “o signo está próximo”: o final de Zaratustra, o quinto livro da Ética. Escreve-se em função de um povo por vir e que ainda não tem linguagem. Criar não é comunicar, mas resistir. Há um liame profundo entre os signos, o acontecimento, a vida, o vitalismo. É a potência de uma vida não orgânica, a que pode existir numa linha de desenho, de escrita ou de música (DELEUZE, 2010, p. 183).

Mas eu estava para entrar no banho quente, para anestesiá-lo, talvez esquecer ou deixar para depois tudo o que tinha acontecido naquela segunda de tarde. Não porque tenha sido ruim, mas porque foi muito... Excessivo, intenso.

Debaixo d'água, resolvo respirar calma e profundamente... Percebo o meu corpo, essa minha composição característica... E penso que quando eu terminar o doutorado, vou estudar mais sobre práticas corporais. Até agora, na prática clínica, não dei espaço para a matéria corpo... Às vezes, ou melhor, frequentemente até esqueço que tenho um... Penso que eu devia ter feito Terapia Ocupacional e não Psicologia... Dei toda uma volta para chegar no corpo... Quem me levou para o corpo foi a Arte e não a Psicologia.

Mas esse fluxo de pensamento foi interrompido. Tentando relaxar meu corpo, no “pra lá” e “pra cá” de alongar o pescoço tenso, entra água no meu ouvido! “Pronto”, pensei, “morri”... Agora dou risada, mas na hora foi horrível. Comecei a pular desesperada com o corpo meio que tombado para o lado esquerdo (tinha sido no ouvido esquerdo que tinha entrado água)... E morreu comigo todo o meu doutorado! Tudo o que eu Mio na segunda! Eu não escrevi! Não fiz nada do que pode ser possível fazer!

A água saiu do ouvido, mas meu coração estava saindo pela boca. Fui para o quarto, e tentei deitar, mas não conseguia ficar parada, andava de um lado para outro, queria gritar.

Depois de um tempo, rendi-me: tomei dois calmantes de uma vez só. Passou.

Não conto essa história para te tenha um tom pessoal. Mas com um tom impessoal, na medida em que, de alguma forma (com intensidades variadas) esse tipo de experiência é comum à todxs.

“É só iSSooooooooooooo ... NadA nadA
nadA ... Ongotô ...”

(Caetano e Wisnik)

Numa dessas segundas-feiras, finalizamos nosso grafite/mural de “caça-palavras”. Foram dois meses em torno desta proposta. Uma proposta que veio junto com a construção das estantes de pallets. Uma leitura possível era a de preparar um espaço no qual a produção de obras de arte pudesse acontecer: a construção de um atelier, de uma oficina, com mesas, cadeiras e estantes onde pudéssemos guardar o material e os produtos dos nossos encontros. Enquanto fazíamos as estantes (trabalho que demandou um esforço físico e disposição), surgiu a ideia de, em uma das paredes da oficina, fazer um mural com tudo que havia no CEU: esporte, cultura, hip hop, artesanato, skate, livros ...

Para conceber tudo isso, elaboramos um “caça-palavras” onde se cruzavam os seguintes termos: artes plásticas, artesanato, hip-hop, convivência, cuidado, inclusão, acolhimento, empoderar, cidadania, esporte, cultura, troca.

No fundo branco da parede, íamos colando de três em três linhas de baixo para cima, estêncis de letras e “grafitávamos” com tinta spray preta. Cortamos papéis panamá em folhas de tamanho A4 e em cada folha desenhávamos e estileteávamos letras. De cada letra do nosso alfabeto, fazemos três estêncis. Depois de toda a parede grafitada de letras, contornamos as palavras que se formavam, usando tintas amarelas, magenta e azul. Também, tal como as estantes, foi um trabalho que demandou muita força e disposição... Olhando hoje para o mural, me pergunto intimamente: “Como conseguimos?”... Trabalho demorado, que exigia paciência, cálculo, etapas, fôlego... Arranjar escadas, colar letra por letra lá em cima... Braços esticados que de tanto tempo ficar para cima, se cansavam... Depois forrar as palavras e o entorno delas para destacá-las... Equilíbrio. Tontura... Alguns foram embora durante o processo, outros entraram.

O “caça-palavras” é como um plano de imanência. O que eu “uso” para pensar? As palavras, os conceitos já são todos impregnados de valores... Como escapar? Como apresentar e não re-presentar? O que eu vou ler depende do que me constitui, do que fui preparada para ler/ver/perceber. Desterritorializar a própria matéria...Tudo já excessivamente codificado. Tudo excessivamente coreografado: como fazer, como se comportar, o que, quando e o que dizer ...

Como escapar da coreografia? Estamos diante de questões ético-políticas: “(...) *toda coreopolítica requer uma distribuição e reinvenção de corpo, de afetos, de sentidos. É que toda coreopolítica revela o entrelaçamento profundo entre movimentos, corpo e lugar*” (LEPECKI, 2012, p. 55).

Ao que dar passagem? E ao que não dar passagem? Que valores ou ideias quero passar para frente?

Com o que compor? Como compor? Que nexos construir? Construir nexos?

Coragem de se desterritorializar... Desconstruir as certezas...

É uma espécie de sentido do ritmo, a ritmicidade! O que quer dizer 'o ritmo'? Quer dizer que minhas relações características - eu sei compô-las diretamente com as relações da onda. Isso se passa entre a onda e eu, quer dizer: se passa entre as partes extensivas, as partes molhadas da onda e as partes do meu corpo, isso se passa entre relações. Então eu mergulho no momento certo, eu subo no momento certo, eu evito a onda que se aproxima ou ao contrário eu me sirvo dela, etc. Toda essa arte de composição de relações (Deleuze, 2006, p.18)

Que onda pegar? Para onde vai me levar? Quero levar o grupo para onde? Direcionar para onde? Para que? Que direito tenho de desconstruir certezas sem oferecer nenhuma outra certeza em troca.

Leis, normas, drogas, violência contra a mulher, identidade de gênero, a tensão entre a tradição e o novo... Enquanto martelávamos, enquanto colávamos letras na parede, enquanto pintávamos, muitos temas como estes foram emergindo conforme nossos encontros aconteciam.

Podia pegar muitas outras ondas, mas meio que para fecharmos esse trabalho do “caça-palavras” e iniciarmos outro¹¹ pedi que cada um ficasse responsável por uma palavra para pesquisar e discutir sobre elas no futuro encontro.

Todas as palavras, como era de se imaginar, “deram muito pano para manga”. Mas “empoderar” foi a onda que “peguei”, pois esta palavra foi a que mobilizou mais os participantes. Para explicar essa palavra, um exemplo aparece:

Rosa: *“Uma menina negra que fica alisando o cabelo... Empoderá-la é dizer: o seu cabelo não é “de palha”! É bonito! Não tem que alisar!”*[sic]

Margarida: *“O meu filho casou com uma preta... Todo mundo falou que não ia dar certo, mas ela casou. Dai não cuidava da casa, do marido... Ficava batendo perna na rua, fazendo sei lá o que... Todo mundo falou para ele... Agora não tá mais casado. Ela acabou com a vida dele. Só bebe. Tá morador de rua. Só bebe...”* [sic]

Eu: *“Dona Peperômia, a senhora está falando muito coisa... Muitas coisas difíceis que depois a gente pode conversar melhor. Mas da forma que a senhora colocou, aparece que aconteceu tudo isso com seu filho porque ela era negra”*[sic]

Cravo: *“Tem muito preconceito aí! Tô incomodado! Ele tem uma doença. Ele é dependente químico. Não tem nada a ver com a mulher”*[sic]

¹¹ Em função do que foi emergindo como tema a ser trabalhado artisticamente (sexualidade e identidade de gênero).

Uns falam por cima dos outros, e começa a ficar impossível descrever o acontecimento. Preconceitos, moralidade, diferenças, intolerâncias. O grupo revela o quanto está atravessado pelos acontecimentos políticos que o país vem enfrentando, acontecimentos que têm levado a um acirramento dos conflitos e intolerâncias.

Como fazer conviver universos tão distintos? Como viver juntos? Como fazer estar no mesmo grupo um ex-detento, uma transexual, menores de idade (alguns deles sob medida socioeducativas), idosas, donas de casa enfrentando dilemas sobre como educar seus filhos, um suposto abusador de menores e estagiários de Psicologia?

Uma é evangélica, outra, feminista, um está dividido entre o trabalho “honesto” e o tráfico, outro acha ridículo dois homens se beijando, uma é transexual, representante das mulheres em muitas políticas públicas em Poços de Caldas. As questões se multiplicam e as certezas vão se desmanchando.

Mais uma vez: o que fazer? Que onda pegar? Vontade de parar tudo, de gritar. Total crise de valores. Ao dedicar-se a genealogia da moral, Nietzsche que a intenção de questionar os valores dos valores. Retomando as origens dos valores morais vigentes, percebe o quanto esses valores submetem a humanidade, o quanto é mesquinha e opressiva, embotando toda a potência da vida. Nietzsche incentiva, desta forma, a valorização da vida, o que o filósofo chama de transmutação dos valores: superar esses valores póstumos, que empobrecem a vida pelo valor da vida. Quem dá valor a vida é a própria vida. Entendo que o vivo como aquilo que é cheio de força, de uma estranha força mais que é forte.

Como é difícil pensar diferentemente...

Preciso mentalizar (espinosisticamente) que o conhecimento não está no apaziguamento, mas na luta. Operar de modo a manter a tensão e não a resolver. As oficinas se configuram como uma espécie de campo de batalha, de jogo de forças, instância – como em todas as outras instâncias na vida – ética, estética e política.

Percebi que o tema do gênero e sexualidade mobilizava demais os participantes. Ao mesmo tempo que havia uma inibição em falar sobre o tema, mas curiosamente era mais possível problematizá-lo do que falar sobre droga e tráfico (ainda mais em um grupo com menores em medida socioeducativa justamente por estarem envolvidos com essa trama, entendida como algo proibido em nosso país). Em compensação, Orquídea estava lá, forte, querendo falar da sua condição, das coisas pelas quais passou, querendo compartilhar e desmistificar (ou desnaturalizar) a acoplagem tão colada entre sexo e gênero/identidade sexual. Esse assunto pedia passagem. E foi a partir dele que

começamos a trabalhar as obras ou acontecimentos artísticos. Porém falar de identidade e gênero é tão molar, no vocabulário esquizoanalista. Estes com prudência procuram um CsO [corpo sem órgão], molecular ... Muita desterritorialização para aqueles pessoas que faziam parte dos encontros ... Ter o mínimo de chão para pisar: vamos conversar e pensar em como elaborar e fazer obras plásticas que problematizem a **questão do gênero e da sexualidade**. Já tinha muito avanço ai, já tinha uma desconstrução ... Estava bom: um passo de cada vez.

#limitar o limite

lembrei-me de uma reportagem sobre os bancos que foram construídos para a exposição do Piet Mondrian no CCBB... a exposição, seria muito legal! vamos todos para São Paulo ver a exposição. perfeito: tudo se encaixa. projetos de móveis! Mondrian! Bauhaus! as cores! será que conseguiremos ir? uma van para todo mundo. mas com que dinheiro? enfim, não seria possível.

QUEM CÔSO?

[QUEM QUE
EU SOU?]:

EXPERI/PROPO
MENTOS/SIÇÕES



4 QUEMCOSÔ? [quem que eu sou?]:

EXPERIMENTOS/PROPOSIÇÕES

*Como exprimir essa mudança em uma única palavra?
Atenção. Mínima. Uma única e bela palavra. Mínima.
Ela é mínima. Por isso o olhar persiste.*

(Samuel Beckett)

Inaugurando um novo ciclo dos nossos encontros: trabalhar artisticamente com as questões que foram emergindo no grupo. Nos engajamos em proposições coletivas: inventadas, gestadas e executadas pelo grupo, de modo que essas proposições pudessem sair do dupólio pintura e escultura que são linguagens das artes plásticas mais facilmente identificadas, já mais digeridas no campo social. Os participantes que compõem os nossos encontros vêm com esse imaginário restrito e com essa expectativa em relação à oficina: desenhar, pintar, modelar ou aprender alguma técnica de artesanato. Um deslocamento precisava ser feito dessas práticas mais vinculadas à arte tradicional para abrir a possibilidade da experimentação de outros materiais e de outras linguagens. A arte não tem só a ver com tinta, pincel, papel... A própria vida pode ser material da arte: os nossos corpos, o espaço que habitamos, as nossas relações... A matéria da arte é a imanência, ou seja, ela surge de um estado de participação com o mundo, de um mergulho no caldo de tudo que existe.

Entendia, e ainda entendo, que essa outra abertura que a arte contemporânea traz precisava ser apresentada e trabalhada com o grupo. Para começar a explorar essas outras possibilidades, convidei uma amiga-artista, Lívia Pellegrini, com bastante experiência em oficinas de expressão corporal, para começar a introduzir essas outras linguagens, os *happenings*, as *performances*, as “artes relacionais”.

F L U T U A Ç Ã O

UNS **VÊM**

OUTROS **não**

UNS **VÊM**

OUTROS **VÃO**

UNS **VÊM**

às vezes **NÃO**

UNS

às **VEZES**

OUTROS

a incerteza#

achei que não viria ninguém, além de mim e dxs estagiárixs, Girassol e Rosa. Mas vieram Hibisco e uma amiga dela (que só veio uma vez em nossos encontros, e Trevo, Tulipa, Hortência e seus irmãos: Tostão, de 6 anos e Florim, de 15 anos, e o irmão da Hortência, Tostão, também de 6 anos. a Azaléia também reapareceu.

e no outro dia vieram todos e mais gente: a mãe da Hibisco, Dona Gérbera e outro irmão de Hibisco de 16 anos. A Azaléia não veio.

é assim: uns vem, outros não. alguns permanecem. tudo se movimenta. trabalha-se com o que se tem, com quem está. e se faz um pouco de tudo. lixar, serrar, martelar, pintar, conversar.

para trabalhar com o desconhecido, ali onde tudo é incerteza, é preciso criar regras próprias, meios próprios. para isso, reúne-se alguns materiais, aqueles que estão à mão, e em torno deles reúne-se pessoas. mas nem sempre é fácil, pois ali onde tudo é incerteza, “habita uma parcela de caos que nos ensinaram a temer”

(Mia Couto)

tensão #1

na época estávamos fazendo o “caça-palavras”, quando ocorreu aquele estupro coletivo no Rio de Janeiro (uma jovem de 16 anos foi violentada por trinta rapazes) que teve uma grande repercussão e uma série de manifestações feministas em todo o país, inclusive em Poços de Caldas. no nosso encontro, esse assunto surgiu e, inclusive, as adolescentes (que estavam presentes no dia deste encontro) expressaram o desejo de participarem do evento, como Hibisco, Hortêncica e Tulipa. no momento em que essa possibilidade surgiu, me pareceu incrível, riquíssima para as adolescentes e para minha própria pesquisa. nos articulamos ali na hora, combinamos. mas depois, pensando no que eu mesma tinha proposto (levá-las na manifestação), não sustentei... pensei que talvez sofressem alguma espécie de violência ao entrarem em contato com aquilo que pudessem ver na manifestação (que iria ter uma série de falas e manifestações artísticas sobre o abuso sexual que imaginei que pudessem ser muito fortes), que talvez fosse gerar muita desconstrução na vida delas; afinal, vêm de outra cultura, inclusive, evangélica. fiquei preocupada com a repercussão na casa delas: o que esses pais achariam dessa manifestação? pois iríamos falar de sexo, do papel da mulher na sociedade, de uma sociedade machista. por um lado é importantíssimo alertá-las de possíveis abusos e de seus direitos, porém pensei que eu mesma podia estar produzindo uma violência apresentando um mundo completamente diferente dos valores e ideias que elas vivenciam cotidianamente. não dei conta de sustentar a ideia de levá-las na manifestação, justificando que não as levaria porque precisaria da autorização dos pais (como de fato precisava) e como estava “tudo muito em cima da hora”, não conseguiria providenciar isso. o lado clínico prevaleceu.

essa tensão não foi pontual, ela vem ocorrendo em todos os encontros. em todos os encontros surgem questões muito polêmicas e delicadas. a dificuldade é justamente explorar esses assuntos não como um grupo terapêutico, mas de uma maneira artística. se a proposta é trabalhar com o que emerge no grupo, o que tem aparecido são essas questões: violência contra a mulher, transexualidade, identidade de gênero, tráfico.

tensão constante entre arte e clínica. muita desterritorialização. eu me sentia muito sozinha para sustentar tudo aquilo. eu precisava de rede.

#proximidade 1

Orquídea, militante transexual, foi escolhida para representar as mulheres de Poços de Caldas no *4ª Encontro Nacional de Políticas para as Mulheres* em Brasília, em maio de 2016, ainda sob o governo Dilma. pedimos para que Orquídea, enquanto recortávamos os estêncis para o painel, contasse o que aconteceu no Encontro Nacional. Orquídea traz uma série de estórias, mas se sensibiliza, sobretudo, com a de uma senhora que fugiu com quatro filhos do sertão de Piauí em função das agressões que sofria do marido. Orquídea narra que essa senhora teve que “deixar morrer” um dos filhos para salvar os outros três de uma onça que encontrou pelo caminho. história de muito sofrimento, mas também de muita força e coragem. Orquídea problematiza “quantas onças, algumas mulheres, tem dentro da própria casa?”. Dona Peperômia, uma senhora viúva que faz parte de nosso grupo, nesse momento se dá conta de que ela mesma tinha sofrido violência doméstica enquanto era casada. até esse relato de Orquídea, Dona Peperômia sempre se referia ao marido como um ótimo companheiro e pai. depois do relato de Orquídea, Dona Peperômia se põe a falar das vezes em que apanhou do marido e do que fazia para se defender (que, em geral, consistia em agredi-lo também com uma faca, ou seja, ela também era uma agressora). **Assuntos difíceis.**

#o grupo e três cenas de Pina Bausch...

uma que coincidentemente tem terra no chão do palco e explora a condição da mulher na sociedade ocidental,

uma em que vários homens tocam indiscriminadamente o corpo de uma mulher como se fosse um objeto

uma em que uma dançarina descabelada e com um travesseiro na mão, fazendo uns rugidos como um animal, entra em um monotrilha/ônibus causando um estranhamento entre os usuários.

#...e alguns temas e “coisas muito loucas”

falaram em submissão, em machismo, em “mulheres oferecidas”, que não se dão o respeito, que se vestem como não devem (de vermelho, com roupas curtas), do papel da mulher como dona de casa e mãe e de que o homem é mais “safado” porque tem necessidades sexuais maiores que as mulheres, trazendo à tona questões relacionadas à identidade de gênero.

a última cena descrita trouxe uma inquietação de outra natureza. Cravo diz “esse pessoal é muito louco. faz umas coisas muito loucas”. “como assim”, pergunto? “tipo assim aquele da mulher que entra de pijama e travesseiro, toda descabelada, imitando um bicho”... o grupo cai na risada e começamos a falar coisas muito esquisitas que já fizemos na vida. Lírio, outro participante – que tinha ido pela primeira vez nessa ocasião – conta: “ah! eu já dormi no armário achando que era cama e já comi ração de cachorro achando que era sucrilhos”.

Cravo comenta que, às vezes, só porque ele se veste um pouco diferente, já olham “torto para ele”. comentamos que tudo o que é diferente, que sai do padrão da normalidade, do que acham que deve ser “o certo”, das convenções sociais causa muito estranhamento nas pessoas e que essa diferença comporta um risco: o risco da exclusão. corre boatos de que Lírio é um abusador de menores ... e nós falando de sexualidade e gênero! Lírio parecia ter uma sexualidade ligada mais à uma exploração infantil do que propriamente de um adulto. Algo que ela mais da ordem de uma sexualidade amorfa, curiosa ... **Assuntos difíceis.**

Ser diferente pode ser perigoso ...

DifeRençaS

4.1 # *performance*: Mínima diferença

eu fui (para o trabalho) de bobs na cabeça. a Rosa, estagiária, foi com uma gravata e colocou um batom vermelho bem forte. Girassol, o outro estagiário, foi com a roupa toda do avesso (camiseta, calça e até o óculos), Cravo chegou usando uma camiseta do Bob Marley e um cigarrinho na orelha. nos cumprimentou com um cumprimento de “mano” e falou: “Já volto. só vou ali no banheiro e já volto”. voltou com uma camiseta preta (que era a camiseta do Marley do avesso) e sem o cigarrinho, cumprimentou a mim e a estagiária com um beijo no rosto e o estagiário com um aperto de mão. sentou e disse: “agora estou mais apresentável”.

conversámos sobre aquelas diferenças e nossas intenções ao escolhê-las para ir ao encontro. mais uma vez, a questão dos signos da mulher e do homem (identidade de gênero) predominou em nossa discussão, principalmente em relação à arbitrariedade desses signos: por que homem não pode usar saia ou batom? por que mulher não pode usar gravata? por que mulher deve ser bela, recatada e do lar e homem que é homem tem várias mulheres?

Cravo, desafiado pela estagiária, aposta que tinha coragem de passar batom e sair na rua. de fato, ele passa o batom e decidimos que iríamos dar uma volta no quarteirão daquela forma diferente/esquisita que estávamos.

o batom no Cravo foi a diferença que mais causou “frisson” entre as pessoas que encontrávamos pelo caminho: algumas crianças riam, conhecidos do Cravo que estavam na praça do CEU zoaram, dizendo que ele estava uma gata. a presença do grupo – cada um com a sua diferença/esquisitice – foi importante para amparar Cravo essa situação: questionávamos as pessoas também sobre a nossa forma de estar, marcando que estávamos fazendo uma proposta artística, procurando dar um contorno para aquela situação.

no encontro seguinte, preparei uma apresentação de alguns artistas contemporâneos e suas obras. conversamos sobre Joseph Beuys, Yves Klein, Marina Abramovic e Sophie Calle.

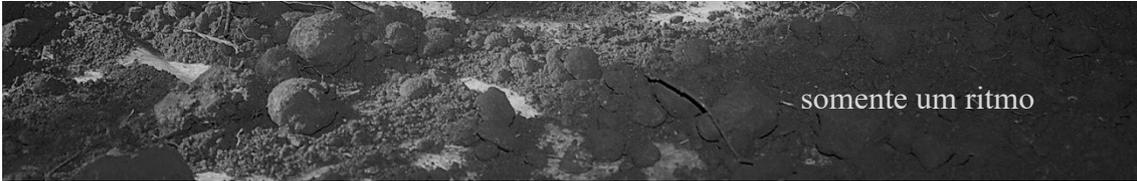
PERFORMANCE efêmera

Não há registros desse **ACONTECIMENTO**.

IMATERIALIDADE

4.2 #performance: (Des)formando: terra/corpo – sobre corpos e encontros

e nesse quando



somente um ritmo

desde o princípio

Tudo Se afronta
Pedra com Pedra



tudo se Agita
durante a Queda



- Foto de Juliana Di Lorenzo



- Foto de Juliana Di Lorenzo



- Foto de Juliana Di Lorenzo



- Foto de Juliana Di Lorenzo



“AH! BRUTA FLOR



QUERER



AH! BRUTA FLOR



BRUTA FLOR”
(Caetano Veloso)

**Fotos de Juliana Di Lorenzo*



*Fotos de Juliana Di Lorenzo

“(…) E há uma bem-aventurança física que nada se compara. O corpo se transforma num dom. E se sente que é um dom porque se está experimentando, em fonte direta a dádiva de indubitável de existir”

(Clarice Lispector)



“Eu só poderia crer num Deus que soubesse dançar” (Nietzsche)



*Fotos de Juliana Di Lorenzo



*Fotos de Juliana Di Lorenzo



*Fotos de Juliana Di Lorenzo



*Fotos de Juliana Di Lorenzo



“Pistilo é o órgão feminino da **flor** que geralmente ocupa o centro e contém o rudimento da semente. Pólen é pó fecundante produzido por nos estames e contido nas anteras. Estame é o órgão masculino da flor. É composto por estilete e pela antera na parte inferior contornando o pistilo. Fecundação é a união de dois elementos de geração – **masculino** e **feminino** – da qual resulta o fruto fértil”
(Clarice Lispector)



*Foto de Juliana Di Lorenzo

**o que sustenta
a nossa terra?**

a oficina foi se desenhando, foi acontecendo com o que íamos encontrando pelo caminho. pensamos, inicialmente, em exercícios para aquecer corpos tão endurecidos por sistemas normatizadores, pensando sobretudo na questão do empoderamento da mulher, do feminino... num segundo momento, pensamos em terra e água (barro) e em modelar esses corpos de modo a escapar dos gestos, poses convencionais. poder girar, rebolar, esticar, pular, dançar..., entendendo que o próprio encontro, o próprio processo era a obra.

mas fazia muito frio naquele dia em Poços. desistimos da água e ficamos com a terra.

terra.

eu que sou da cidade grande, já imaginei comprar terra numa loja. “Terra ensacada”. que nada, a própria vendedora nos indicou um lugar onde poderíamos pegar “terra de graça”. terra de barranco.

essa terra, com a ajuda das participantes, foi jogada sobre a superfície/chão onde faríamos a oficina, que já começa nesse movimento.

sementes e vasinhos.

na terra que movimentamos, cada participante plantaria uma semente.

a oficina era aberta a quem se interessasse, mas, coincidência ou não, só participaram mulheres. muitas crianças apareceram, entravam e saíam... outras ficaram olhando, pela janela, curiosas. até crianças da comunidade cigana participaram.

que palavras usar para escrever sobre essa experiência?

parece que não há palavra.



sede. muita SEDE ... usaríamos água na *performances*. mas, como já dito, estava muito frio naquele dia.

só TERRA ... Movimento ... CALOR ... muita sede

a água de outro jeito (poema de Orides Fontela)

Sede

I

Beber a hora
beber a água
embriagar-se
com água apenas

II

Água? É só isso
que purifica

III

Fonte maior
e não oculta
fonte sem Narciso
nem flores

IV

Bendita
a sede por arrancar nossos olhos
da pedra
Bendita a sede
Por ensinar-nos a pureza
Bendita a sede
Por congregar-nos em torno da
fonte

4.3 #performance Casal Arnolfini desconstruído visita Poços de Caldas

antigamente, cidade das “luas de mel” ...





Jan Van Eyck, O Casal Arnolfini, 1434

**TUDO
ICONOGRAFICAMENTE
DECODIFICADO**

o matrimônio homem e mulher
fidelidade
pureza
homem provedor
mulher-mãe



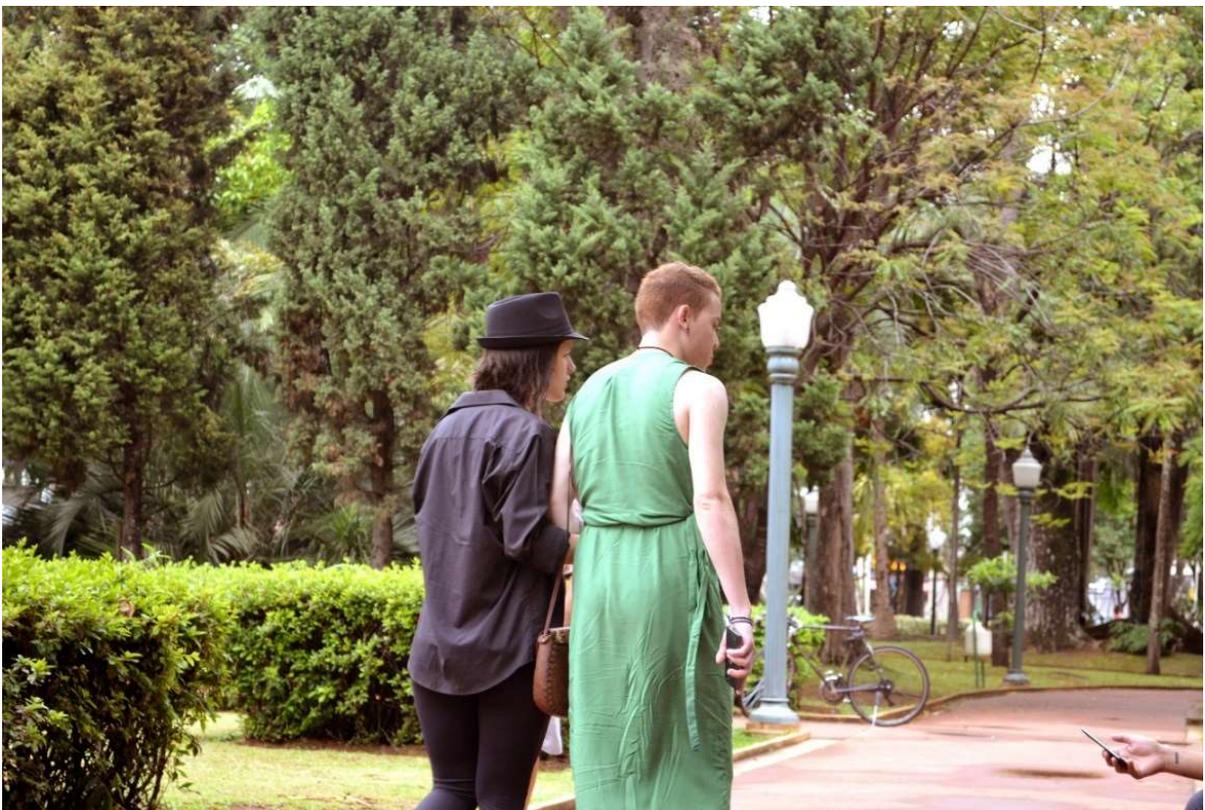
**é preciso [...] sustentar que
a novidade se assemelha à
vida.**

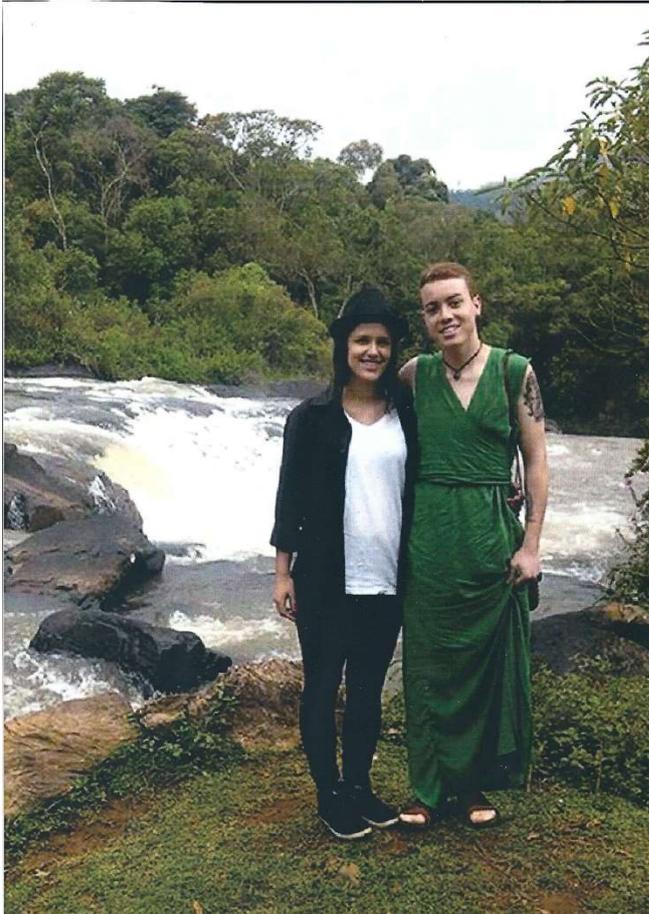
(TZARA, 1918)



Sexualidade e Gênero

“O sexo é um atributo analítico humano; não há ser humano que não seja sexuado; como atributo necessário, o sexo qualifica o ser humano. Mas sexo não causa o gênero; e o gênero não pode ser entendido como expressão ou reflexo do sexo (...) o gênero é a construção cultural variável do sexo, uma miríade de possibilidades abertas de significados culturais ocasionado pelo corpo sexuado (...). Se o sexo não limita o gênero, então talvez haja gêneros, maneiras de interpretar o mundo culturalmente o corpo sexuado, que não são de forma alguma limitados pela aparente dualidade do sexo” (BUTLER, 2017a, p194-195)





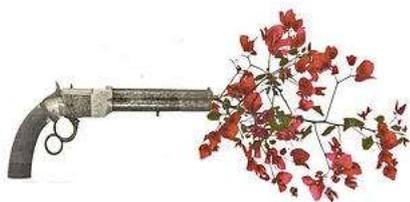
Sexualidade e Gênero

“(…) se entendermos o poder também como algo que forma o sujeito, que determina também como algo que forma o sujeito, que determina a própria condição de sua existência e trajetória de seu desejo, o poder não é apenas aquilo que opomos, mas também, e de modo bem marcado, aquilo de que dependemos para existir e que abrigamos e preservamos nos seres que somos” (BUTLER, 2017b, p.10)





“(…) Desprezar o fato de que mulheres (e também os homens que compartilham da masculinidade hegemônica) tenham, mais frequentemente e fortemente, sofrido manobras de poder que os constituem como *o outro*, geralmente subordinado ou submetido – mais tais manobras não as/os anularam como sujeitos. Nas palavras de Foucault ‘*lá onde há poder, há resistência e, no entanto* (ou melhor, por isso mesmo) esta nunca se encontra em posição de exterioridade em relação ao poder’. A resistência – ou melhor, a ‘*multiplicidade de pontos de resistência*’ – seria inerente ao exercício do poder. (...) O poder não apenas nega, impede, coíbe, mas também faz, produz, incita (...). Homens e mulheres certamente não são construídos apenas de mecanismos de repressão ou censura, eles e elas se fazem, também, através de práticas e relações que instituem gestos, modos de ser e de estar no mundo, formas da falar e de agir, condutas e posturas apropriadas (e usualmente, diversas). Os gêneros se produzem, portanto, nas e pelas relações de poder” (LOURO, 2014, p.44-45)



Éramos

O

Coletivo

DiversosMuitas

*“(...) excepcional é a imobilidade de gênero das outras
pessoas”
(Paul/Beatriz Preciado)*



TRANSMUTAÇÃO DOS VALORES

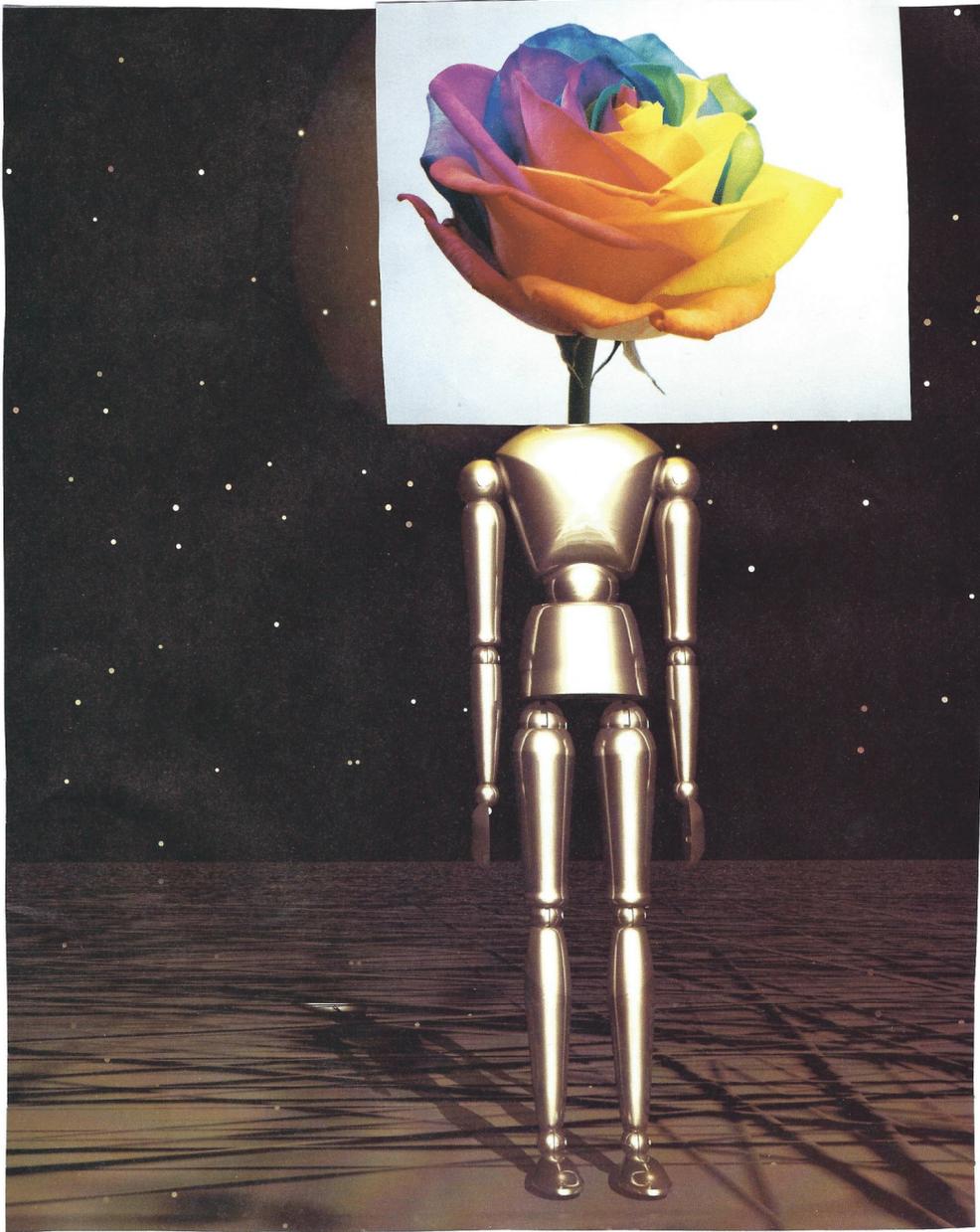
*“(...) Por vezes as pessoas não querem ouvir a verdade
porque não desejam que suas ilusões sejam destruídas”
(Nietzsche)*

4.4 # collages/ assemblages

*“A essência da collage
é promover o encontro
das imagens e
fazer-nos esquecer
que elas se encontram”
(Renato Cohen)*









ARTE
DO
BRASIL
NO
SÉCULO
20

BABY
SUCESSOS

A MENINA AINDA DANÇA

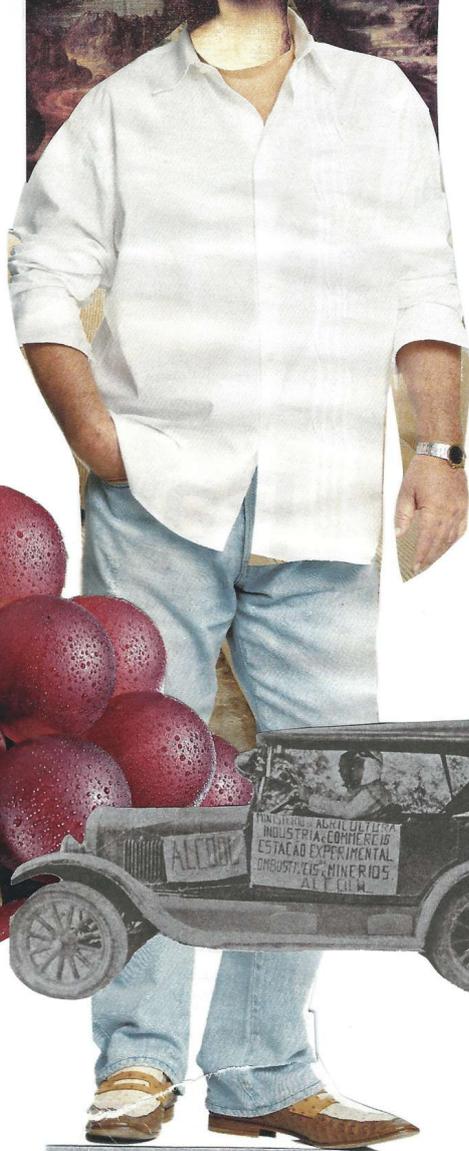
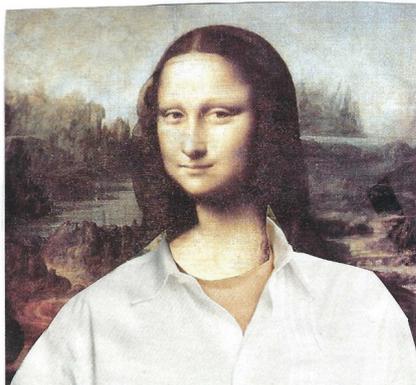
Vivo Rio

27 DE JUNHO

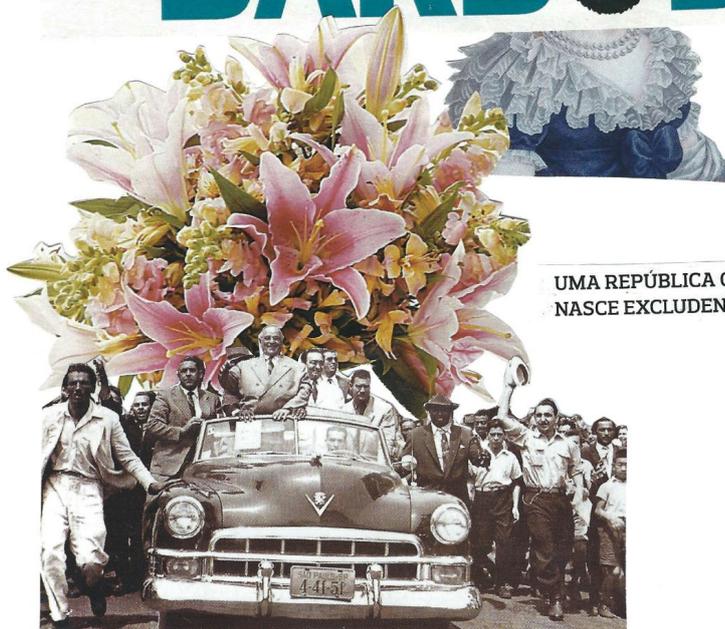
UNS
PRODUÇÕES E FILMES







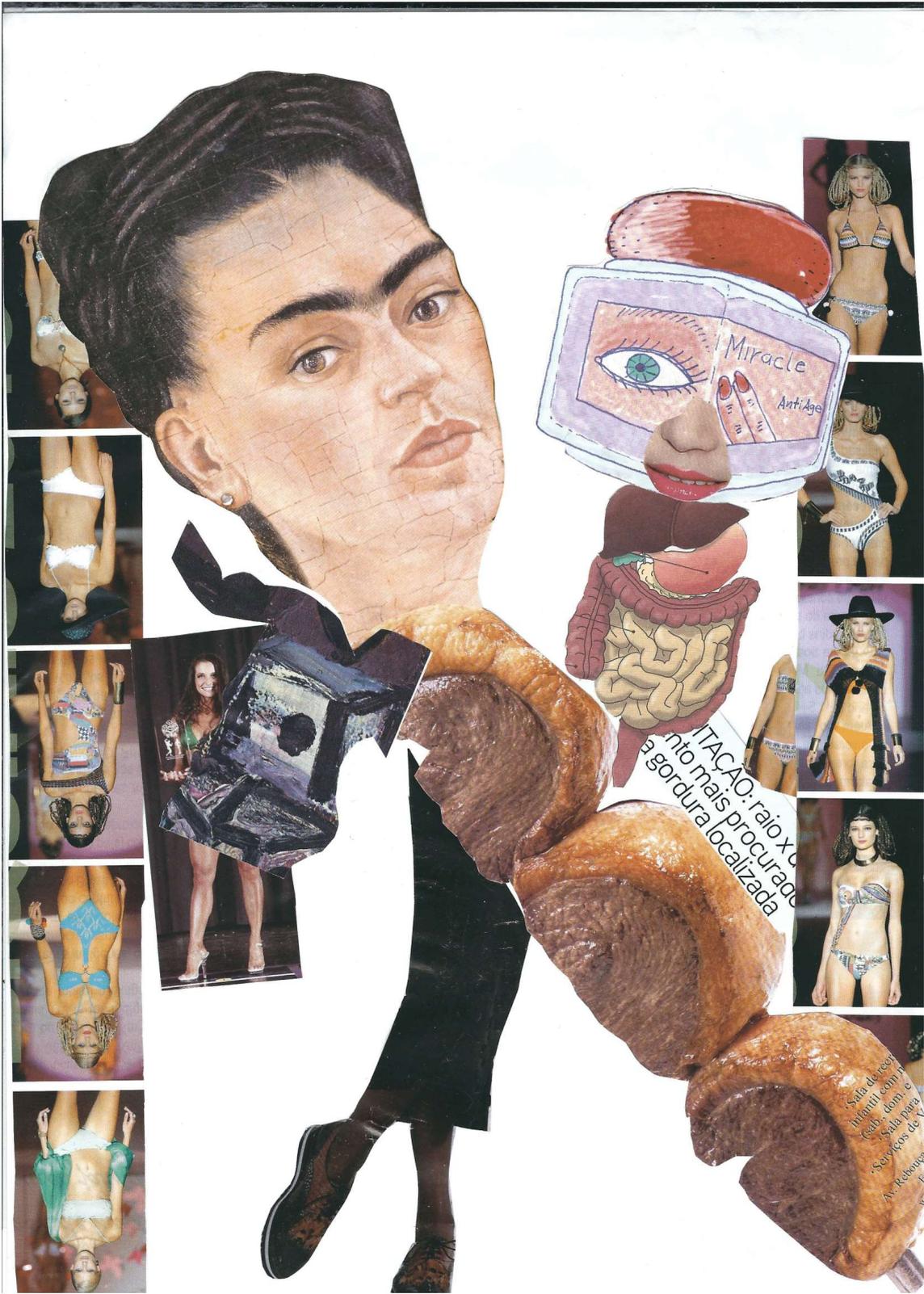
império dos **BARBUDOS**



UMA REPÚBLICA QUE
NASCE EXCLUDENTE

Recuperar a história dessas mulheres





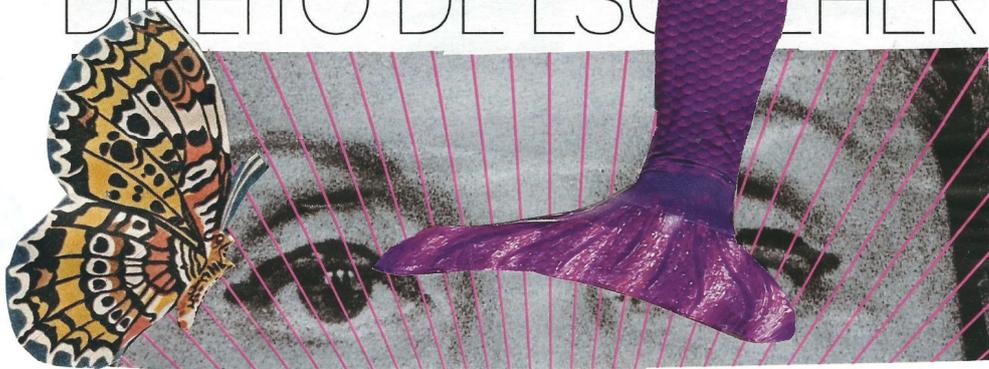
Miracle
Anti Age

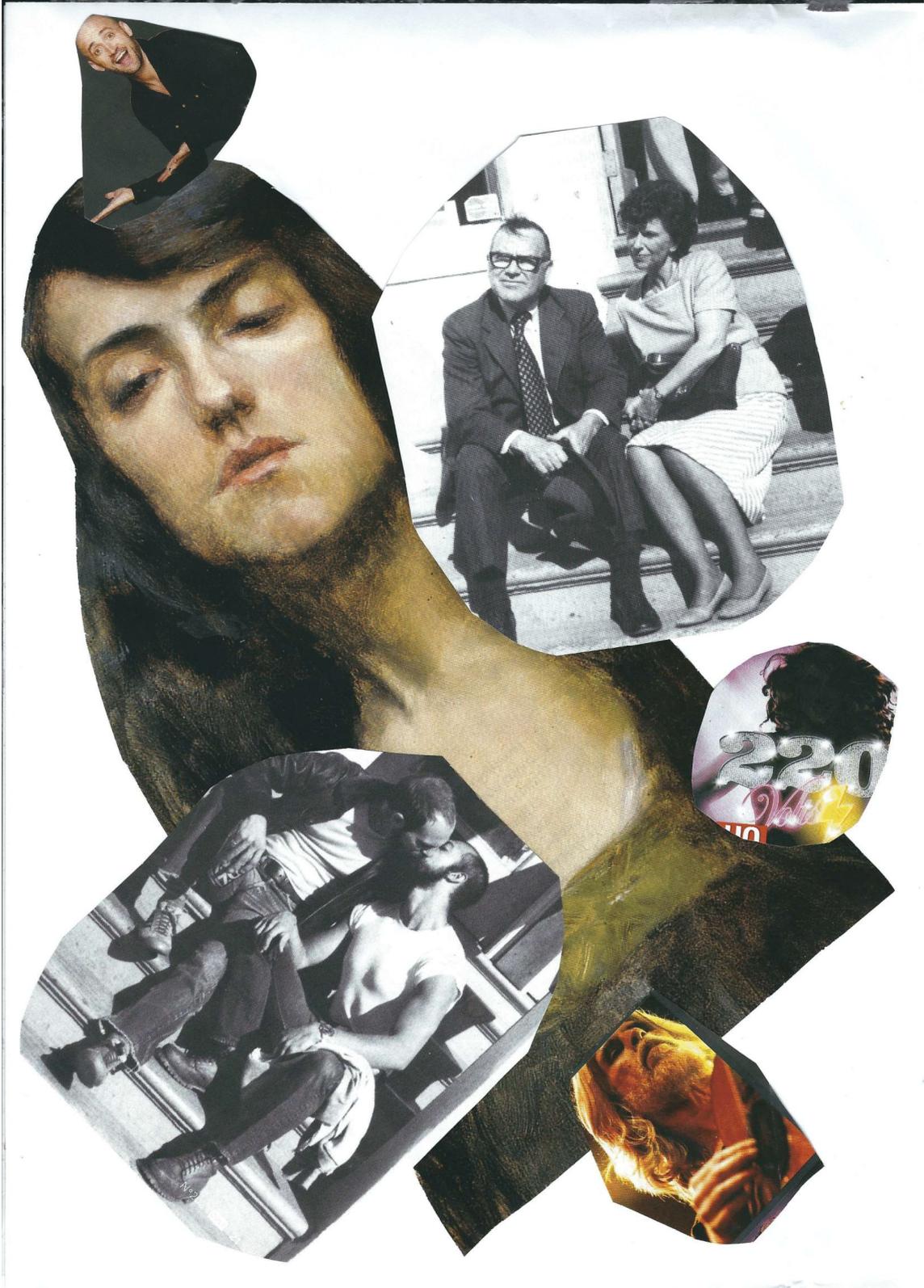
ITAÇÃO: raio X do...
nto mais procurado...
a gordura localizada

Sala de reser...
miranti com p...
Sala para e...
SciVicos de V...
Av. Rebouças



DIREITO DE ESCOLHER







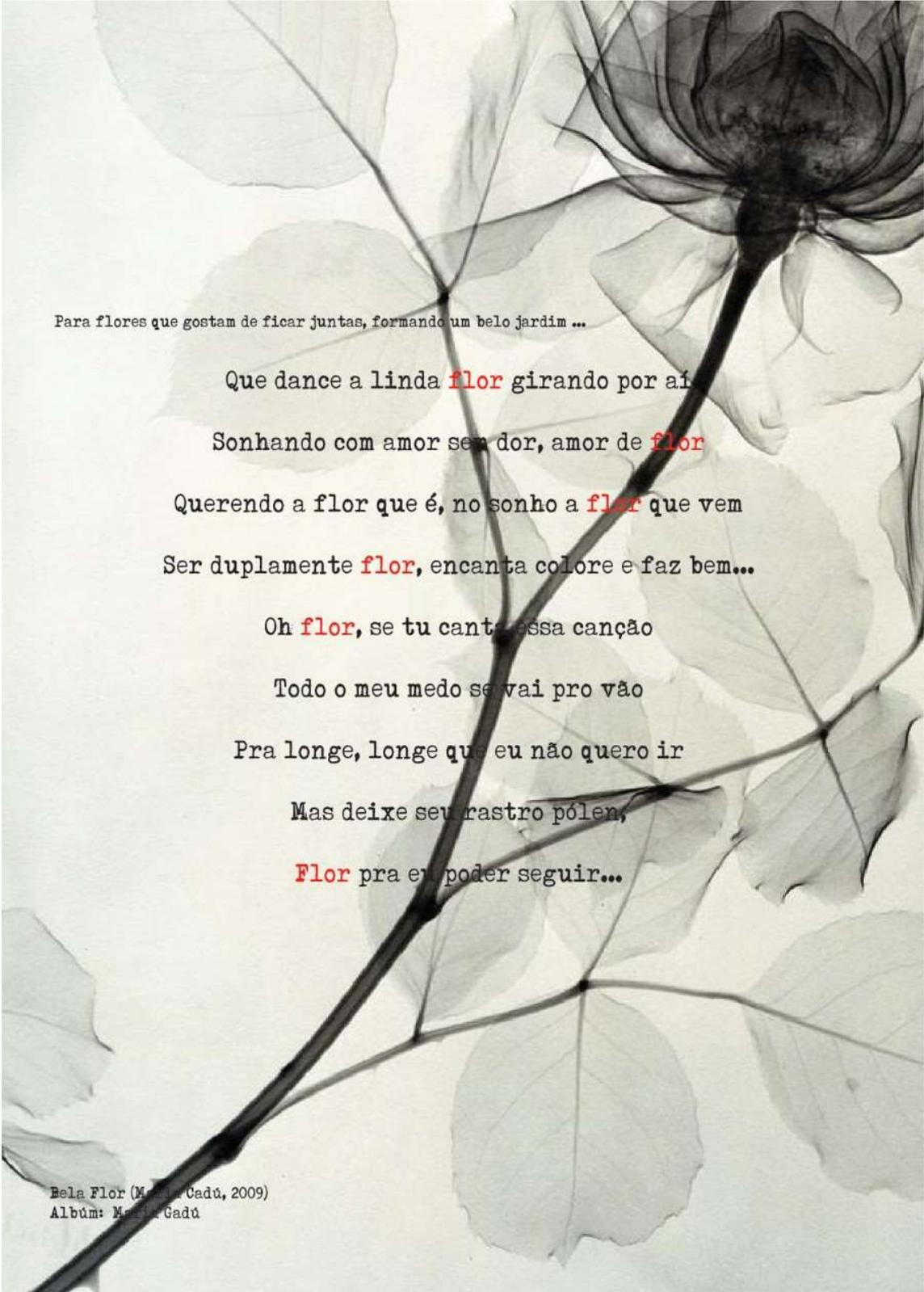
4.5 #quadro interativo – Caça Palavras

PROCURE POR:

Procure por
MASCULINIDADES
FEMINILIDADES
CORPO
TRANS
CIS
BATOM
VESTIDO
TERNO
BIGODE
BRINCO
GRAVATA
HOMO
HETERO

C	K	V	N	O	P	E	Q	U	A	B	R	H	T	I	J	Z
X	F	E	M	I	N	I	L	I	D	A	D	E	S	C	Y	O
R	A	S	X	H	E	G	J	Z	O	T	Y	T	A	F	B	Q
L	U	T	V	G	P	S	H	C	A	O	V	E	H	O	M	O
Q	W	I	B	R	I	N	C	O	E	M	D	R	X	G	B	S
H	U	D	F	A	K	C	O	R	P	O	B	O	L	V	I	G
T	R	O	N	V	E	I	L	P	S	D	Y	W	A	U	G	M
E	R	X	F	A	Z	S	B	O	L	T	R	A	N	S	O	E
R	D	Z	P	T	U	Q	E	Y	K	I	A	S	W	O	D	X
N	E	K	M	A	S	C	U	L	I	N	I	D	A	D	E	S
O	L	E	H	F	M	A	X	B	O	G	S	V	J	F	Q	E





Para flores que gostam de ficar juntas, formando um belo jardim ...

Que dance a linda **flor** girando por aí

Sonhando com amor sem dor, amor de **flor**

Querendo a flor que é, no sonho a **flor** que vem
Ser duplamente **flor**, encanta colore e faz bem...

Oh **flor**, se tu canta essa canção

Todo o meu medo se vai pro vão

Pra longe, longe que eu não quero ir

Mas deixe seu rastro pólen,

Flor pra eu poder seguir...

Bela Flor (Música: Cadú, 2009)
Álbúm: Música Gadú

4.6 #Deslocamento para outros possíveis – Bienal de São Paulo: INCERTEZA VIVA

ANTES: piquenique no parque!!!! Cada um(a) levou uma coisa e nos fartamos: comemos, conversamos, rimos, passeamos, brincamos pelo parque ... “Foi legal!”, diz o adolescente Gerâneo. **FIZEMOS ARTE!!!**

“atualmente, não tentamos entender o que o artista está fazendo ao nos perguntar se é arte ou design, se é arte ou educação, se é arte ou terapia, ou, fundamentalmente, se é arte ou não. Em vez disso, compartilhamos uma sensação de que essas categorias e narrativas polarizadas chegaram à exaustão, de que já não são adequadas para descrever a complexidade dos nossos tempos e que estão longe de permitira a possibilidade de, por meio da arte, vislumbrar caminhos alternativos para ir em frente. Os últimos anos, na verdade, viram reemergir a prática transdisciplinar que nos lembra os movimentos das vanguardas do início do século 20, muitas vezes celebrando a capacidade universal do artista. Múltiplas disciplinas, línguas e sistemas de conhecimento vêm sendo livremente apropriados por artistas, sem hierarquia aparente. A arte é capaz de operar fora do puro pragmatismo e, diferentemente de outros campos da vida social, aceita e abraça a ambiguidade e a contradição, aceita códigos e símbolos como complementares e não exclusivos, e se alimenta de tentativas e de erros. O artista pode fazer isso; ela ou ele naturalmente unem pensar, fazer, reflexão e ação” (VOLZ, apud VOLZ et al, 2016, p.35-36).

“Tem muita coisa parecida com que a gente faz na oficina”

(fala de Hortência)

“intitulada INCERTEZA VIVA, esta edição da Bienal entende a arte como a prática que promove uma troca ativa entre as pessoas, reconhecendo as incertezas como sistemas orientadores gerativos e construtivos [...] elucidando conceitos em torno da incerteza” (VOLZ, apud VOLZ et al, 2016, p.36).

“Por que aquela menina tá pulando ali?”

Pode brincar aqui dentro?”

(fala de Gerânio)

“O desafio que eu tive que encarar foi o de admitir a existência de inumeráveis mundos que circundam, que se articulam e que se comunicam com o mundo que transito. As possibilidades de aliança não se dão só no plano das relações sociopolíticas, no plano das ideias, no que é possível estabelecer de colaboração entre uma nação e outra, entre uma sociedade e outra. Quando eu vou a um riacho, a uma fonte, a uma nascente e sinto beleza e fico comovido com a água que está naquela fonte, naquela nascente, eu estabeleço uma relação com ela, converso com ela, eu me lavo nela, bebo aquela água e crio uma comunicação com aquela entidade água que, para mim, é uma dádiva maravilhosa, que me conecta com outras possibilidades de relação com as pedras, com as montanhas, com as florestas” (KRENAK apud VOLZ et al, 2016, p.172).

“Pode escrever na parede?!?!?!?”

(Fala de Hortênsia)

“Como não tem nada pra trocar? Talvez seja por isso que existe aquele provérbio , que diz que ‘ninguém é tão pobre que não tenha nada para dar, assim como é impossível que exista alguém tão rico que não precisa de mais nada. Isso significa que o mundo das trocas, das colaborações, é aberto. Ele não tem limite” (KRENAK apud VOLZ et al, 2016, p. 175).

“Acho que vou deitar aqui de boa”

(fala de Girassol em uma das instalações na qual tinha mesa, colchão, esteira e estava acontecendo uma discussão política)

“O comum é a Terra. A Terra é comum, o planeta é comum” (KRENAK apud VOLZ et al, 2016, p. 177).

“Mas é só sentar e ficar olhando???”

(fala de Gerânio sobre a mesma instalação que Girassol se expressou)

“É crucial que não seja possível não ver o caminho. É preciso sim, adivinhar o destino. Porque a maior parte das vezes, na nossa vida cotidiana, vemos o que já foi visto, vemos o que sabemos ver e prever” (COUTO apud VOLZ e PRATES, 2016, p.22).

“Têm um urso enorme peludo e cor de rosa lá!

Vou ver!”

(fala de Hortênsia)

“Amo a incerteza como amo a certeza. Mas talvez seja hoje necessário fazer um elogio faccioso a favor do que é incerto. Ao fim e ao cabo, a incerteza é um abraço que damos ao futuro. A incerteza é uma ponte entre o que somos e os outros que seremos” (COUTO apud VOLZ e PRATES, 2016, p.26).

“São como as coisas da vida, né?”

(fala de Rosa)

No sol, pétalas brancas se oferecem, esticando acima das folhas verdes.

Na luz, vêm borboletas, abelhas e besouros coloridos que pousam para se deliciar de néctar e pólen.

Fecundada, a flor murcha e morre mas as sementes no seu útero se expandem.

As folhas envelhecem e caem em cima das sementes vermelhas no chão.

inspira, expira

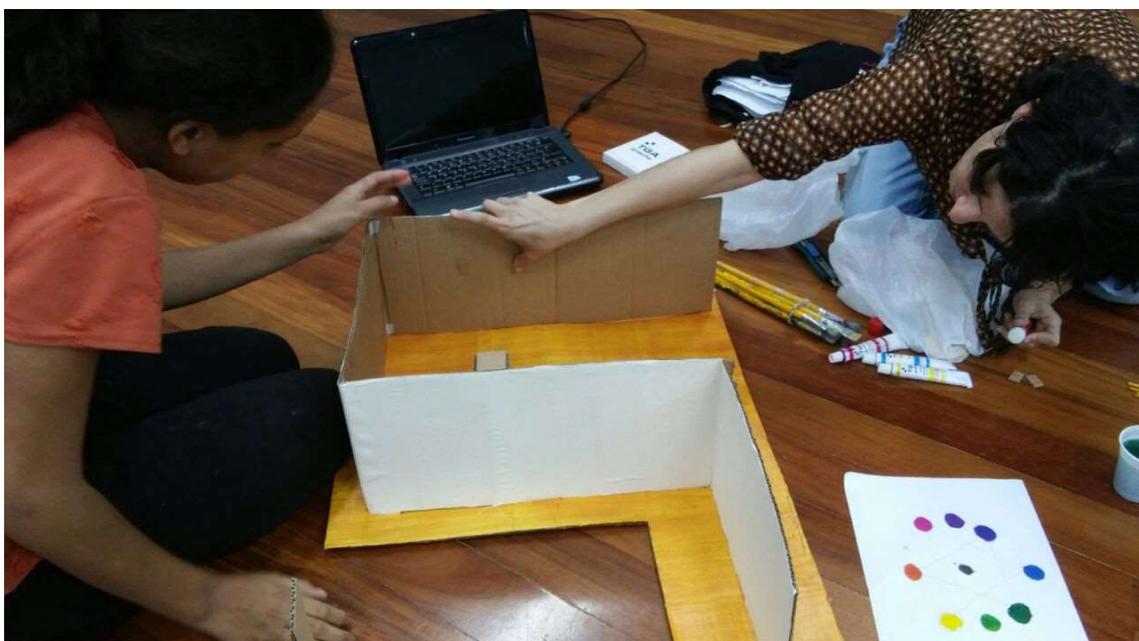
inspira, expira

A vida expandida se contrai, pronta para viver novamente.

Pete Webb

(WEBB, apud VOLZ e PRATES, 2016, p.68)

4.7 #Como mostrar o que se mostra?









4.8 #Não há obra sem espectador: Exposição do **Coletivo DiversosMuitas**



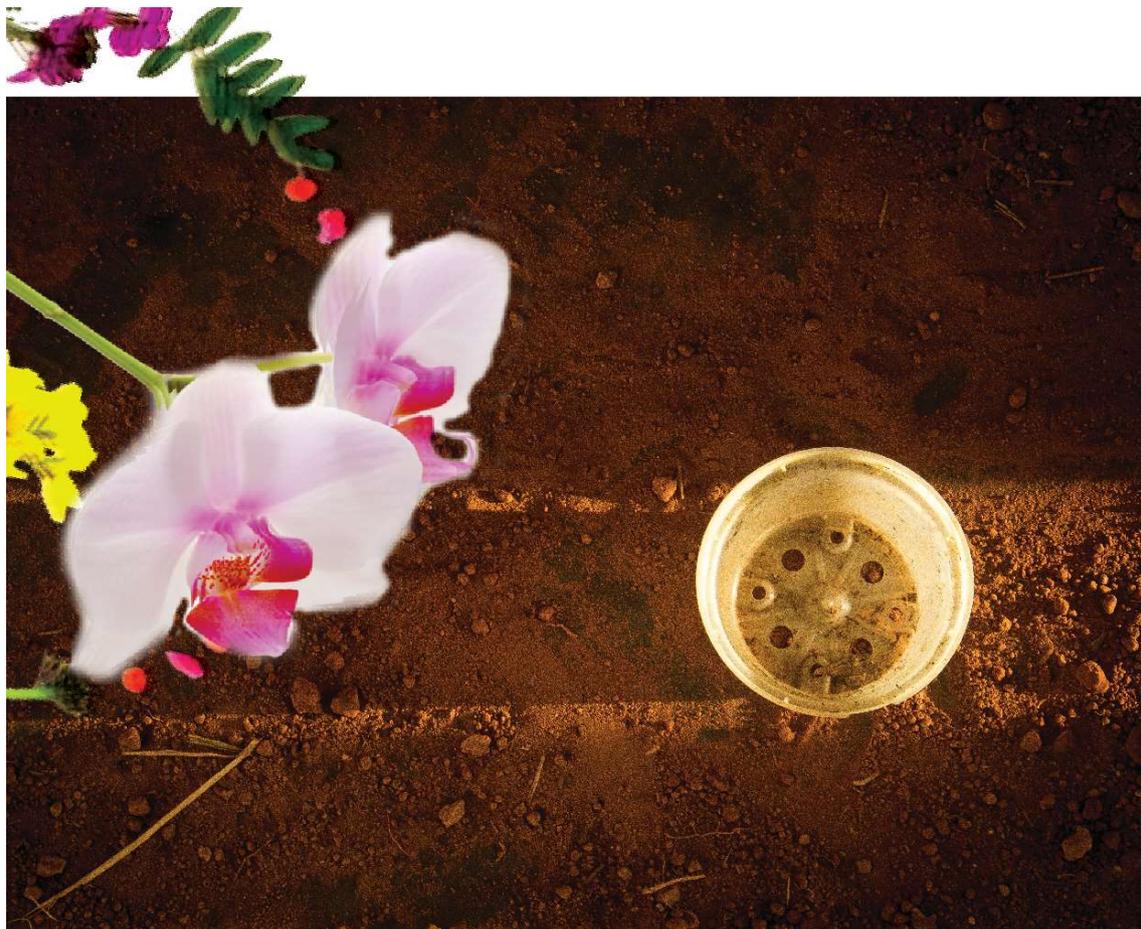
Texto da exposição:

O **Coletivo de Artes DiversosMuitas** surgiu de encontros em uma oficina de artes realizada no **CEU Jardim Itamaraty V**. Nesta exposição apresenta-se alguns dos trabalhos artísticos que o coletivo realizou em torno do tema “**sexualidades e gêneros**”, buscando refletir e romper com os binarismos fixos e papéis sociais pré-estabelecidos do que é ser homem ou do que é ser mulher, procurando empoderar a condição da mulher que historicamente é colocada em lugar de submissão numa sociedade heteronormativa. As formas artísticas que sintetizam essas reflexões encontram-se nas **colagens, assemblages, instalações e performances** realizadas pelo coletivo presentes nesta exposição.









PROCONVÔ?

[PARA ONDE VOU?:
UM POSSIVEL

...
Há flores por todos os lados
Há flores em tudo que eu vejo

...

FloRes
FloRes



{ As flores de plástico não morrem
Mas, também não vivem }

5 PROCONVÔ? [para onde vou?]

“Há tantas auroras que não brilharam ainda”

(Nietzsche)

Folheio meu diário de bordo. Quantas mudanças no rumo da pesquisa, no rumo da minha vida... Quantas coisas importantes não ditas. Um trabalho de uma vida.

Era para ser de uma forma, um projeto formatado, esquadrinhado... Por mais que, desde o início, eu tenha me proposto a lidar com o imprevisto, com o improvisado, por mais que a metodologia escolhida fosse aberta e artística, permitindo desvios, alterações, não sabia (na pele/no corpo) do que tudo isso se tratava de fato. Uma coisa é entender intelectualmente um conceito, outra coisa é viver esse conceito, experimentá-lo. Desterritorializar-se, sim. Acontecer, apresentar o novo, romper ou quebrar representações caducas que nos oprimem, que retiram de nós toda a nossa potência. Mas como é difícil desterritorializar-se!

Por muitas vezes, nesse percurso da pesquisa (indissociável da minha vida), pensava que queria voltar ao mundo que eu tinha, queria ficar alienada: um mundo onde isso é isso. Ponto. Acabou. Não problematizar. Não pensar. Conformar-se ao que é, com o que é – tendo, inclusive, coincido o processo de pesquisa com a crise política no Brasil, com o fortalecimento tanto de movimentos sociais minoritários como o feminismo, o movimento LGBT (que apontam para outros modos de vida, para novos povoamentos) quanto com o recrudescimento de forças reacionárias, conversadoras. Os anos dedicados ao desenvolvimento da minha pesquisa foram anos conturbados, que nos convidavam a refletir sobre que vida queremos construir, para onde queremos levar a experiência humana da vida. Momento histórico que mostrava veementemente a ligação da micropolítica e da macropolítica.

Rachar as coisas, rachar as palavras, afetar e ser afetado pela vida, pensar a vida como obra de arte com toda a amplitude que essa pesquisa tentou trabalhar se tornou grande demais, intenso demais

Mergulhei no mar da imanência: no infinito de possibilidades, nas multiplicidades e conexões sem fim, nos devires, nos virtuais ... Corpos intensivos, encontros, composições ... Ler Deleuze e Guattari me levou a Espinosa – filósofo extraordinário! Mas tendo que levar uma vida pessoal e percebendo no mundo vidas tão ordinárias, vidas tão aprisionadas, desprovidas de liberdade. Entregue sem saber à servidão das forças que

vem de fora da máquina capitalística (Deleuze e Guattari). Percebi (o que já tinha percebido antes, mas agora de um jeito muito mais encarnado) em mim expectativas que não eram minhas e os “meus” desejos (que também compreendo que não são “meus” exatamente e sim de uma construção de encontros que me deixou marcas, mas que me trazia alegria), fui perdendo ao longo da pesquisa. Um desmoronar-se. Foi muito difícil inventar e sustentar esse território de existência, no qual todos podiam fazer parte (se assim desejassem) da oficina e, conseqüentemente, da pesquisa.

Porque não se tratava só de inventar territórios de existência, mas também de sustentar esses espaços, e afirmá-los cotidianamente pede, usando uma expressão Artaud, todo um atletismo afetivo de fazer perder o fôlego. Conduzir uma oficina na qual tudo era incerto (quem ia, o que íamos fazer, no que desemboraria), foi exigente para mim e, sinceramente, em muitos momentos preferia estar dormindo, e precisei lutar para me manter “desperta” em meio a incerteza.

Os alcances são imprevisíveis nesse estar-com, acompanhar o outro em seu sofrimento, em estados-limites, demonstrando nossa própria vulnerabilidade. Nesse trilhar com o outro, produzimos trocas, diferenças de olhar, de lidar com as situações e de se relacionar com o mundo. Nos damos a chance de uma maior abertura para escutar algo diferente do que sempre escutamos ao da vida, de mudar de lugar, de fazer diferente, compartilhando nossas sensibilidades tão singulares, mas que, no entanto, são compostas a partir de encontros relativamente homogêneos, pasteurizados, num mundo que nos instiga a só reproduzir incessantemente o mesmo. Quando a diferença emerge, algo bifurca, e um outro mundo pode ser possível. Nem melhora nem pior, apenas diferente.

Sustentar esse outro mundo possível, um espaço do comum, no qual todos (cada um com suas singularidades) podem conviver... Essa era a arte. A arte relacional, da co-habitação. Escultura social, na expressão de Beyus. Para Guattari, “a única finalidade aceitável das atividades humanas é a produção de uma subjetividade que auto-enriqueça continuamente sua relação com o mundo” (GUATTARI apud BOURRIAD, 2011, p.127). Muitos artistas contemporâneos se propõem oferecer ao espectador, que já não é mais passivo, mas compõe com a obra, esse exercício que Guattari sugere, criando experimentos ou proposições artísticas que colocam em cena dispositivos existenciais que incluem métodos de trabalho e/ou maneiras de ser e agir, ao invés de objetos concretos, produtos finais. Não que estes não valham para nada, mas aqui o acento recai principalmente sobre o processo, mais do que sobre seu produto final.

Desta forma, a pesquisa apresentada, em sua prática, tinha a intenção de produzir um território de existência, a princípio para aqueles que tinham recebido algum tipo de “rótulo” psiquiátrico, mas, depois, foi se ampliando àqueles em situação de vulnerabilidade social, que sofrem algum tipo de marginalização (nesse sentido, os chamados “doentes mentais” não deixaram de estar contemplados na proposta). Um território de existência no qual a arte era o mote dos encontros. Apostando nesses encontros com a arte para que perceptos e afetos pudessem ser disparados. Usando sobretudo os procedimentos do campo das artes plásticas (ou visuais) mais contemporâneas, como a performance e as instalações, sinalizando que arte não é só o desenho, a pintura e a, que a matéria da arte não é só argila, tinta, papel etc. A matéria da Arte é a imanência. A arte, na contemporaneidade, é a própria vida, nossas relações, nosso cotidiano. E que, portanto, sua potência é afirmar novas vidas possíveis, novas subjetividades, novos modos de viver, de amar, de morar etc. Que podemos criar um outro mundo na molecularidade de nossos encontros cotidianos, que a vida pode ser uma obra de arte (se assim decidirmos olhar para ela) e, deste modo, enriquecer o mundo, como diz Guattari.

A questão da sexualidade e do gênero não estava previamente programada, mas emergiu destes encontros semanais como algo que pedia passagem. Pedia um espaço para ser dito e refletido no coletivo. Esse tema aparecia em nossas conversas, porque havia abertura para que pudesse aparecer. Além de conversarmos muito a respeito do papel da mulher e do homem na sociedade, sobre seu engessamento ao longo da história, buscando desnaturalizá-los, empoderando a mulher, pensando a condição de homem ou de mulher não como uma questão puramente anatômica, mas uma construção sócio-histórica, fruto da marca de encontros feitos ao longo da existência, assistíamos filmes, documentários Valente (CHAPMAN e ANDREWS, 2012), Dzi Croquetes (ISSA e ALVAREZ, 2010), Pina (WENDERS, 2012), Nem gravata, nem honra (MASAGÃO, 2001 e uma entrevista com Elke Maravilha¹² – sim de alguns, líamos trechos de livro como *O segundo sexo* (BEAUVOIR, 2016), *#Meu Amigo Secreto: feminismo além das redes* (MALAQUIAS et al, 2016) e *As Mulheres e os Homens* (PLANTEL e GUITIÉRREZ, 2016) . Ao longo desse caminho, uns ficavam, outros partiam, outros chegavam. Talvez, para que os partiam, os encontros fossem muito disruptivos, talvez não fosse possível permanecer mais do um ou dois encontros.

¹² Referência na bibliografia

Sabia no corpo, por experiência própria, o quanto essas experiências eram difíceis de viver. Experimentar o caos e sair intacto é impossível. Ao mesmo tempo, me sentia sempre muito dividida entre a arte-educadora (oficineira) ou artista e a psicóloga (clínica). Um(a) artista quando realiza suas proposições ou experimentações artísticas, por mais que tenha interesse nos efeitos que sua obra-acontecimento produz no público participante, não tem que lidar com esses efeitos que, por vezes, podem ser extremamente doloridos, sofridos. A clínica que habita em mim tinha muitos receios em avançar além da conta, de “esticar muito a corda”. Muitas vezes, recuei em algumas proposições artísticas, como por exemplo com a obra-acontecimento *Festa Drag-Queen/King*, que tinha sido pensada por uma parte dos participantes da oficina. Pensava que para Lágrima-de-Cristo, evangélica, casada, com quatro filhos, vivendo uma relação abusiva seria muito difícil e até violento participar de uma festa como esta. Vinha-me o alerta de Deleuze e Guattari (2012, p.27): “O pior não é permanecer estratificado – organizado, significado, sujeito – mas precipitar os estratos numa queda suicida”.

Muitas camadas precisariam ser paciente e cuidadosamente desmanchadas para que Lágrima-de-Cristo pudesse experimentar estar em outro lugar e viver essa festa com alegria, ou seja, com a sensação de ampliação de sua capacidade de agir e pensar. Deleuze e Guattari insistem em muitos momentos de suas obras sobre a necessidade da prudência, apontando-nos para o saber sobre as dosagens, “[...] saber sobre os referenciais que nos organizam, os pequenos pedaços de terra que nos dão chão, sustentação para vivenciar o caos/ desconhecido” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p.25).

A Festa Drag Queen/King foi a Festa que Não Houve. Obra ausente-presente, ela nos diz do que era possível naquele momento.

É necessário guardar o suficiente do organismo para que ele se recomponha a cada aurora; pequenas provisões de significância e de interpretação, é também necessário conservar, inclusive para opô-las a seu próprio sistema, quando as circunstâncias o exigem, quando as coisas, as pessoas, inclusive as situações nos obrigam; pequenas rações de subjetividade, é preciso conservar suficientemente para poder responder à realidade dominante.” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 26).

Tal como os autores da filosofia da diferença – baseados em Espinosa – nos colocam, viver esses desmanchamentos, entrar em contato com o caos e se deixar levar pelos devires, pede a força de bons encontros. Sair da coreografia padrão da vida pede que procuremos os nossos aliados, aqueles que nos fortalecem a partir de uma perspectiva ético-estética e política.

É preciso poder contar com alguma âncora no mar de incertezas. Aqui se coloca claramente a importância de uma rede de sustentação, das conexões, pois o corpo que experimenta (na arte = na vida), que se abre para o acontecimento precisa estar amparado, sustentado por uma rede o torne mais forte, para que assim tenha coragem na potência da queda, do desmanchamento. Essa confiança fortalece, no outro e em si mesmo, a coragem da entrega: dar passagem ao novo.

Nessa interface entre arte e vida, como nos ensina Nietzsche (2001, p.32), a busca é por “uma saúde [vida] tal, que não somente se tem, mas que constantemente se conquista ainda, e se tem de conquistar, porque se abre mão dela outra vez, e se tem de abrir mão!”

Que muitas flores tenham as condições de florescer em sua plenitude. Viver e morrer: para que outras coisas lindas surjam, fazendo novas e inusitadas composições. Movimento.

PROCONVÔ??? Para o que me dá força! Incerteza Viva!

REFERÊNCIAS



BIBLIOGRAFIA

- ANDRADE, C.D. **Antologia Poética**. Rio de Janeiro: Editora Record, 1999.
- ARCHER, M. **Arte contemporânea: uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ARGAN, G. C. **Arte moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- ASSIS, M. **O alienista**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- BARBOSA, A.M. **Teoria e Prática da Educação Artística**. São Paulo: Cultrix, 1975.
- BARROS, R. B. **Grupos: afirmação de um simulacro**. Rio Grande do Sul: Editora Sulinas, 2009.
- _____. Dispositivos em ação: o grupo 1997 In: LANCETTI, A. (Org) **Saúdeloucura 4: Grupos e Coletivos**. São Paulo: Editora Hucitec 1994.
- BEAUVOIR, S. **O segundo sexo: Fatos e Mitos [V. 1]**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- BERMAN, M. **Tudo que é sólido se desmancha no ar**. São Paulo: Cia das Letras, 2007.
- BEZERRA JUNIOR, B. Grupos: Cultura Psicológica e Psicanálise. In: LANCETTI, A. (Org) **Saúdeloucura 4: Grupos e Coletivos**. São Paulo: Editora Hucitec, 1994.
- BOSI, A. **Reflexões sobre a Arte**. São Paulo: Ática, 2001.
- BOURRIAUD, N. **Formas de vida: a arte moderna e a invenção de si**. São Paulo: Martins, 2011.
- _____, **Estética Relacional**. São Paulo, 2009.
- BUTLER, J. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017a
- _____, **A vida psíquica do poder: teorias da sujeição**. Belo Horizonte: Grupo Autêntica, 2017b
- CAUQUELIN, A. **Arte contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins, 2005.

CAUCHICK, M.P. **Sorrisos Inocentes, Gargalhadas Horripilantes**. São Paulo: Annablume, 2001.

CLARK, T.J. **A pintura da vida moderna: Paris na arte de Manet e de seus seguidores**. São Paulo: Cia das Letras, 2004.

AGAMBEN, G. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Chapecó: Editora Argos, 2009

AGAMBEN, G. A Imanência Absoluta. In: Alliez, E. (org). **Gilles Deleuze: uma vida filosófica**. São Paulo: Editora 34, 2000.

PASSOS, E., KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L (Orgs). **Pistas do método da cartografia 1**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2009.

CAUQUELIN, A. **Arte contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins, 2005.

CECCIM, R.B. **Reforma Geral da Subjetividade: por uma Educação Rizomática da Saúde Mental**. In: ENGELMAN, S. et al. **Rizomas da Reforma Psiquiátrica**, Porto Alegre: Sulina:UFRGS, 2007.

CERQUEIRA, M. B. **Pobres, Resistência e Criação**. São Paulo: Editora Cortez, 2010.

CHAUÍ, M. Prefácio. In: Espinosa, B. **Ética**. São Paulo: Abril, 1983.

CHAUÍ, M. **A Nervura do real**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010

CHIPP, H. B. **Teorias da arte moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

COHEN, R. **Performance como Linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2013

COHEN, R. **Work in Progress na Cena Contemporânea**. São Paulo: Perspectiva

DELEUZE, G. **Conversações**. São Paulo: Editora 34, 2010.

_____. **Crítica e Clínica**. São Paulo: Editora 34, 2004.

_____. **Espinosa, filosofia prática**. São Paulo: escuta, 2002.

DELEUZE, G. & GUATTARI. **O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia**. São Paulo: Editora 34, 2011.

_____. **Mil Platôs [V.1]** São Paulo: Editora 34, 2004.

_____. **Mil Platôs** [V.2] São Paulo: Editora 34, 2011.

_____. **Mil Platôs** [V.3] São Paulo: Editora 34, 2012.

_____. **Mil Platôs** [V.4] São Paulo: Editora 34, 2002a.

_____. **Mil Platôs** [V.5] São Paulo: Editora 34, 2002b.

_____. **O que é a Filosofia?** São Paulo: Editora 34, 2010.

_____. **Kafka: por uma leitura menor.** Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

DELEUZE, G. PARNET, C. **Diálogos.** São Paulo: Escuta, 1998.

DEBORD, G. **A Sociedade do Espetáculo.** Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DEMPSEY, A. **Estilos, escolas e movimentos: guia enciclopédico da arte moderna.** São Paulo: Cosac Naify, 2003.

DEWEY, J. **Arte como experiência.** São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DREYFUS, H. L., RABINOW, P. **Michel Foucault: uma trajetória filosófica.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

DIAS, R. **Nietzsche, vida como obra de arte.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011

ESPINOSA, B. **Ética.** São Paulo: Editora Abril, [1623 – 1677], 1983.

FOUCAULT. **História da Sexualidade** [V .1, 2 e 3]. São Paulo: Graal, 2011.

_____. **As palavras e as Coisas: uma arqueologia das ciências humanas** [1966] São Paulo: Martins Fontes, 1985.

_____. **Arqueologia do saber** [1969]. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FRASCINA, F. et al. **Modernidade e modernismo: a pintura Hortênciacesa no século XIX.** São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998.

GIL, J. e GODINHO, A. **O Humor e a Lógica de Duchamp.** Lisboa: Relógiod'água, 2011.

GOLDBERG, R. **A Arte da Performance: do Futurismo ao Presente**. Lisboa: Orfeu Negro, 2007.

GUATTARI, F. **Caosmose**. São Paulo: Editora 34, 2004.

_____. **As três ecologias**. São Paulo: Papyrus, 1990.

GUATTARI, F. ROLNIK, S. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Petrópolis: Vozes, 1986.

GUMBRECHT, H.U. **Produção de Presença: o que o sentido não conseguiu transmitir**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.

KANDINSKY, W. **Do espiritual na arte**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

KINCHELOE, J.; BERRY, K. **Pesquisa em educação: conceituando a bricolagem**. Porto Alegre: Artmed, 2007.

LADDAGA, R. **Estética de Laboratório**. São Paulo: Martins Fontes – selo Martins, 2013.

LEPECKI, A. Coreopolítica e coreopolícia. In: **Revista Ilha**, v.13, n.1, 2012.

LIBERMAN, F e LIMA, E. A. Um corpo de cartógrafo. In: **Revista Interface**, v.19, n.52, 2015.

LIMA, E. A. Oficinas, Laboratórios, Ateliês, Grupo de Atividade: dispositivos para uma clínica atravessada pela criação. In: COSTA & FIGUEIREDO (Org). **Oficinas terapêuticas em saúde mental – sujeito, produção e cidadania**. Coleção IPUB. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2004.

LIMA, E. A. & PELBART, P.P. Arte, clínica e loucura: um território em mutação. In: **Hist. cienc. saude-Manguinhos**, vol.14, n.3, p.[709-735], 2007.

LINS, D. **Estética como Acontecimento: o corpo sem órgãos**. São Paulo: Editora Lumme, 2012.

LISPECTOR, C. **A Descoberta do Mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

_____. **C. A paixão segundo G.H.**. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

_____. **Felicidade Clandestina**. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

_____. **A Hora da Estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. **Água Viva**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LODDI, L. **Casa de bricolador(a): cartografias da bricolagem**. Dissertação (mestrado em Artes), Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2010.

LOURO, G. L. **Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2014.

MALAQUIAS, T. **# Meu Amigo Secreto: Feminismo além das redes**. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2016.

MICHELI, M. de. **As vanguardas artísticas**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

PAZ, O. **Marcel Duchamp ou o castelo da pureza**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

PERISSÉ, G. **Estética e Educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

PLANTEL, E, GUTIÉRREZ, L. **As mulheres e os homens**. São Paulo: Boitatá, 2016.

READ, H. **A educação pela arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ROLNIK, S. **Cartografia Sentimental**, Porto Alegre: Sulina/UFRGS, 2006.

_____. Uma insólita viagem à subjetividade fronteiras com a ética e a cultura. In: LANCETTI, A. (Org) **SaúdeLoucura 6: Subjetividade**. Editora Hucitec: São Paulo, 1998.

PASSOS, E., KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L (Orgs). **Pistas do método da cartografia**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2009.

PAZ, O. **Marcel Duchamp ou o castelo de pureza**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

NIETZSCHE, F. **A Gaia Ciência**. São Paulo: Martin Claret, 2006.

_____. **O nascimento da tragédia**. São Paulo: Cia das Letras, 2007

PERISSÉ, G. **Estética e Educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

ROCHA, B. Internacional Internacionista. In: **Revista Eletrônica Território da**

História. www.territorio.org/teoria/H_C_Situacionista.html, s/d. Acesso em julho de 2016.

SALLES, C. A. **Redes de criação: construção da obra de arte.** São Paulo: Horizonte, 2006.

SCHÖPKE, R. **Por uma filosofia da diferença.** Rio de Janeiro, 2012

SUBIRATS, E. **Da vanguarda ao pós-moderno.** São Paulo: Nobel, 1984.

TOMKINS, D. **Duchamp: uma biografia.** São Paulo: COSACNAIF, 2005.

VOLZ, J., PRATES, V. **Incerteza Viva: Processos Artísticos e Pedagógicos.** São Paulo: Fundação Bienal, 2016.

VOLZ, J. et al **Incerteza Viva: Dias de Estudo.** São Paulo: Fundação Bienal, 2016.

WEBB, P. Poesia. In: VOLZ, J., PRATES, V. **Incerteza Viva.** São Paulo: Fundação Bienal, 2016.

WESCOTT, J. **Quando Marina Abramovic morrer: uma biografia.** São Paulo: Edições Sesc, 2015.

WUILLAME, F. **Internacional Situacionista: teoria e prática da revolução.** São Paulo: Conrad Editora, 2002.

ZOURABICHVILI, F. **Deleuze: uma filosofia do Acontecimento.** São Paulo: Editora 34, 2016.

ANEXOS

MUITAS
COLETIVO
DIVERSOS

COLETIVO
DIVERSOS
MUITAS



Anexos

ANEXO 1



UNESP – Faculdade de Letras e Ciências – Campus Assis

PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP

DADOS DO PROJETO DE PESQUISA

Título da Pesquisa: Encontros e Criações em oficinas de Arte/Educação: Produção de Subjetividade, Laço Social e Poéticas Visuais

Pesquisador: Paula Carpinetti Aversa

Instituição Proponente: Faculdade de Ciências e Letras - UNESP/ Campus de Assis

Área Temática:

Versão: 2

CAAE: 55785216.6.0000.5401

Patrocinador Principal: Financiamento Próprio

DADOS DO PARECER

Número do Parecer: 1.863.531

Apresentação do Projeto:

De acordo com a pesquisadora, trata-se de uma pesquisa de doutorado e que "A partir da perspectiva teórica dos chamados filósofos da diferença (Foucault, Deleuze e Guattari) e do método da Bricolagem, o presente projeto de pesquisa intenta acompanhar os processos de criação dos participantes de uma oficina artística voltada para os conhecimentos das artes visuais. Orientada pelos saberes da Arte/Educação contemporânea (entendida como campo do universo artístico que estuda os fundamentos do ensino das artes e que procura articular o fazer, o expressar

e o refletir nas práticas artísticas), buscar-se-á oferecer oficinas artísticas em instituições de Saúde Mental para compreender como esses espaços podem se constituir como dispositivos de produção de subjetividade: através do acompanhamento dos encontros e dos processos criativos, pretende-se refletir sobre os efeitos subjetivos que o contato com as artes pode proporcionar aos seus participantes, na medida em que, são espaços que podem oferecer condições de enlace social e de experiência estética. Esta pesquisa alinha-se às propostas da Reforma Psiquiátrica que, entre outros aspectos, incentiva as práticas extraclínicas. A hipótese é de que a articulação entre arte e clínica, através das "oficinas artísticas" que se pretende oferecer no Centro de Cultura e Esporte Unificado vinculado ao município de Poços de Caldas (MG), é um dispositivo de produção de subjetividade, conforme abordagem dos filósofos da diferença (Foucault, Deleuze e Guattari).

Metodologia Proposta:

A fundamentação teórica desta pesquisa encontrará suporte no pensamento de Foucault e dos filósofos da esquizoanálise (Deleuze e Guattari), autores que direta ou indiretamente alimentaram o caldo da cultura antimanicomial e os princípios preconizados pela própria Reforma Psiquiátrica. Estudos e pesquisas sobre a Reforma Psiquiátrica, História da Arte e da Arte/Educação assim como sobre vida e obra de artistas, técnicas, materiais e linguagens artísticas serão consultados. Além da pesquisa bibliográfica de artigos, livros, teses que abordam os referidos assuntos de interesse para as finalidades desta pesquisa, também serão consultadas as principais bases de dados e catálogos on-line. Em termos metodológicos, se fará uso da Bricolagem, método oriundo do universo artístico. Loddi (2010,p.34) explica que “o verbo francês bricoleur, no seu sentido antigo, era aplicado ao jogo de bilhar, à caça e à equitação, sempre invocando um movimento incidental: da bola que salta, do cão que anda ao acaso, do cavalo que se afasta da linha reta”. Com essa conceituação podemos dizer que o bricoleur é aquele que começa (uma obra, uma pesquisa, um trabalho) contando com o acaso e com os recursos que possui, sem projetos já muito bemdefinidos ou fechados. Inventa as maneiras de fazer a partir de materiais colhidos ou achados e os dispõem conforme a sua necessidade expressiva e com liberdade de criação. Kincheloe e Berry (2007)

apresentam a metodologia da bricolagem como de natureza interdisciplinar e que avança para o domínio da complexidade. O bricoleur deve estar ciente das estruturas profundas e das formas complexas com que a vida e as relações humanas se manifestam, para superar as limitações de um reducionismo monológico, dando abertura ao domínio do multilógico. A Bricolagem, de acordo com Kincheloe e Berry (2007), inventa maneiras de se aproximar do fenômeno ou objeto, forjando as suas próprias ferramentas metodológicas, teóricas e interpretativas, considerando e trabalhando com imprevistos e acasos, pois seus caminhos metodológicos

não têm indicadores pré-determinados e fixos. Desta maneira, o pesquisador bricoleur procura os métodos e as teorias que melhor respondem as suas perguntas. Por compreender que múltiplos processos, olhares e interpretações que interagem na produção do conhecimento são como uma espécie de "negociador metodológico" A formação filosófica do pesquisador-bricoleur é de fundamental importância, pois além de esclarecer quais são os pressupostos teóricos e éticos que o atravessam e o constituem, pode também ser capaz de perceber as características epistemológicas, ontológicas, políticas, estéticas e éticas presentes no objeto e no contexto a ser pesquisado pressupõe a participação ativa do pesquisador, que além de contar com os recursos que dispõe, imprime sua própria subjetividade na construção do conhecimento. A proposta da metodologia da Bricolagem pressupõe a participação ou intervenção ativa do pesquisador, que além de contar com os recursos que dispõe, imprime sua própria subjetividade na construção do conhecimento. Importante frisar que não se trata de um "vale-tudo" metodológico. Muito pelo contrário: a metodologia da bricolagem é "baseada em múltiplas perspectivas, informada, genuinamente rigorosa, de explorar o mundo Mudo" (KINCHELOE e BERRY, 2007:23), que se vale de procedimentos migrados da esfera artística e que encontra seu rigor não na precisão e previsão (como no método científico), mas no compromisso e interesse do pesquisador. A Bricolagem se configura, desta forma, como um método de pesquisa que norteará as intervenções que se intenta desenvolver nas oficinas artísticas que estão sendo sugeridas: as oficinas e a própria pesquisa como campo de experimentação artística, isto é, não apenas a pesquisa, mas também a própria montagem e funcionamento das oficinas (que se pretende propor) irão se valer dos procedimentos artísticos da bricolagem.

Objetivo da Pesquisa:

Objetivo Primário:

"Esta pesquisa de doutorado pretende elaborar, organizar e ofertar oficinas que se constituam em espaços de formação artística, ancoradas nas metodologias da arte/educação contemporâneas, que instrumentalizem os participantes a produzirem e fruírem arte. Em outras palavras, o objetivo principal é investigar como as ferramentas metodológicas da arte/educação podem se configurar em dispositivos que criam condições de acessibilidade estética aos sujeitos em sofrimento psíquico, apostando no efeito subjetivo que esse contato com a arte pode produzir em suas vidas (produção de subjetividade).

Objetivo Secundário:

- Explorar diferentes procedimentos ou metodologias de trabalho no campo da arte/educação;
- Registrar o

processo das oficinas artísticas, acompanhando as linhas de resistência e criação que o dispositivo pode oferecer a seus participantes;- Avançar no entendimento das oficinas como um modo de fazer ou dispositivo de produção de subjetividade, ancorada em práticas que sustentam a transversalidade entre saúde e cultura na perspectiva da atenção psicossocial. Para tanto, estudar e sistematizar tanto a ideia de “dispositivo” como de “produção de subjetividade”;-Esclarecer conceitos importantes com os quais a Atenção Psicossocial vem se pautando, tais como “território de existência”, “laço social”, “estética da existência”, “cuidado de si”, “transversalidade”, “terapêutico” bem como os conceitos de “experiência estética”, “acessibilidade

Objetivo da Pesquisa: estética”, “poética visual” e como esses conceitos estão presentes e podem ser trabalhados no dia-a-dia de uma oficina artística;- Explorar a ideia de “conhecimento” (no caso, artístico; com foco nas artes visuais) não como aquilo que engessa, normatiza, domestica ou disciplina (normalmente associado a uma postura mais escolar no processo de “ensino-aprendizagem”) e sim, como algo que potencializa e enriquece a vida. Também procurando refletir a relação do conhecimento com a produção de subjetividade.

Avaliação dos Riscos e Benefícios:

Riscos:

Risco Mínimo. Trata-se de uma oficina semanal de artes visuais. Os riscos e os incômodos tentaram ser minimizados. Caso ocorra algum acidente imediatamente irá se acionar o SAMU (Serviço de Atendimento Móvel de Urgência), ligando para o número 192.

Benefícios: Qualificar o trabalho com arte nas instituições que trabalham na interface Cultura e Saúde, potencializando produções artísticas e ampliando os encontros e o laço social entre os participantes.

Comentários e Considerações sobre a Pesquisa:

Sobre a Declaração de infraestrutura do CEU: Centro de Artes e Esportes Unificado: a pesquisadora anexou a declaração de infraestrutura.

Sobre o TCLE: a pesquisadora anexou os termos de assentimento e de autorização de uso de direitos de imagens.

Entrevistas: A pesquisadora declara que fará entrevistas.

A pesquisadora esclarece que além de chamar o SAMU, caso algum desconforto ocorra durante a entrevista, a pesquisadora prontifica-se a acolher possíveis desconfortos emocionais e se, em relação a determinadas questões, a oficina não conter o suporte necessário.

Considerações sobre os Termos de apresentação obrigatória:

A pesquisadora apresenta TCLE e Termo de Assentimento.

Recomendações:

nihil

Conclusões ou Pendências e Lista de Inadequações:

nihil

Considerações Finais a critério do CEP:

O Regimento Interno do CEP prevê que o pesquisador apresente relatórios, de acordo com as datas estabelecidas pelo CEP. O não encaminhamento dos relatórios implicará no impedimento temporário da apresentação de novos protocolos, até que este regularize a situação pendente. O RELATÓRIO deverá ser postado na Plataforma como NOTIFICAÇÃO em formulário estabelecido pelo CEP (<http://www.assis.unesp.br/#!/comite-de-etica/humanos/formularios/>) em SETEMBRO DE 2017. Neste relatório Final deverá se informado como foi realizada a devolutiva aos participantes da pesquisa.

ATENÇÃO: QUALQUER ALTERAÇÃO NO PROJETO DEVE SER INFORMADA AO CEP COMO EMENDA AO PROJETO.

Este parecer foi elaborado baseado nos documentos abaixo relacionados:

Tipo Documento Arquivo Postagem Autor Situação

Informações PB_INFORMAÇÕES_BÁSICAS_DO_P 25/11/2016 - **Aceito**

Básicas do Projeto ETO_557890.pdf 16:50:51 **Aceito**

Declaração de Pesquisadores

CartaPedidoDeReconsideracao.docx 25/11/2016

16:43:26 Paula Carpinetti Aversa **Aceito**

Declaração de Pesquisadores

DireitoImagem. docx 25/11/2016

16:37:45 Paula Carpinetti Aversa **Aceito**

Declaração de Pesquisadores

TAssentimentomenor.docx 25/11/2016

16:32:37

Paula Carpinetti Aversa **Aceito**

Declaração de Pesquisadores

Roteiro De Entrevistas.docx 25/11/2016

16:32:15 Paula Carpinetti Aversa **Aceito**

Cronograma NovoCronograma.docx 25/11/2016

16:28:11 Paula Carpinetti Aversa **Aceito**

Declaração de Instituição e Infraestrutura

infraestutura.JPG 25/11/2016

16:07:12 Paula Carpinetti Aversa **Aceito**

TCLE / Termos de

Assentimento /Justificativa de

Ausência

TA_menor.docx 25/11/2016

15:40:52

Paula Carpinetti Aversa **Aceito**

TCLE / Termos de Assentimento /

Justificativa de Ausência

TCLE_menores_RL.docx 25/11/2016

15:40:06 Paula Carpinetti Aversa Básicas do Projeto ETO_557890.pdf 16:50:51 Aceito

Declaração de

Pesquisadores

CartaPedidoDeReconsideracao.docx 25/11/2016

16:43:26

Paula Carpinetti Aversa

Aceito

Declaração de

Pesquisadores

DireitoImagem.docx 25/11/2016

16:37:45

Paula Carpinetti Aversa

Aceito

Declaração de

Pesquisadores

TAssentimentomenor.docx 25/11/2016

16:32:37

Paula Carpinetti Aversa

Aceito

Situação do Parecer:

Aprovado

Necessita Apreciação da CONEP:

Não

ASSIS, 13 de Dezembro de 2016

Assinado por:

CLAUDIO EDWARD DOS REIS

(Coordenador)

Endereço: Av. Dom Antônio, 2100

Bairro: Vila Tênis Clube

CEP: 19.806-900

Telefone: (18)3302-5607

UF: SP **Município:** ASSIS

Fax: (18)3302-5804

ANEXO 2

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

para participante (adulto) da pesquisa

Você está sendo convidado(a) a participar de uma pesquisa de doutorado cujo objetivo principal é estudar como as oficinas podem contribuir para a compreensão e produção de arte, refletindo sobre os efeitos que o contato com as artes pode produzir na vida dos participantes.

1. DADOS DA PESQUISA:

Título: “Encontros e Criações em oficinas de Arte/Educação: Produção de Subjetividade, Laço Social e Poéticas Visuais”

Pesquisadora: Paula Carpinetti Aversa (RG: 28.195.569-4)

Orientadora: Profa. Dra. Elizabeth M. F. Araújo Lima

Instituição: Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Faculdade de Ciências e Letras da UNESP – Assis (SP)

2. OBJETIVOS:

Através de metodologias da arte/educação, pretende-se instrumentalizar os participantes da oficina de artes visuais a compreenderem e produzirem arte, a fim de explorar e refletir sobre as metodologias utilizadas e os efeitos que o contato com as artes podem produzir na vida dos seus participantes.

3. PROCEDIMENTOS:

A pesquisa propõe uma intervenção no CEU¹³ – Jardim Itamaraty (Poços de Caldas/MG). A intervenção consiste na oferta de uma oficina de artes visuais que pretende dar recursos, através de metodologias de ensino da arte/educação, para que os participantes possam se expressar, conhecer e fazer arte.

A oficina acontecerá uma vez por semana, sendo que cada encontro terá duração de três horas. Conforme o andamento do processo e o interesse dos participantes pode-se ampliar o tempo de dedicação ao universo das artes visuais, aumentando a frequência dos encontros ou organizando visitas a exposições, museus, galerias, parques, cinema, etc (de acordo com a pertinência de determinada atividade às necessidades do que se está desenvolvendo nas oficinas).

O registro dos encontros será feito através de um diário de bordo de uso exclusivo da pesquisadora. Também as imagens e arquivos produzidos durante a pesquisa ficarão sob a guarda e responsabilidade da pesquisadora. Durante o período da pesquisa, você poderá ser convidado a responder a uma entrevista. Esta entrevista será realizada no próprio CEU e gravada (em áudio) para depois ser transcrita e analisada por mim com acompanhamento de minha orientadora. O conteúdo das entrevistas será usado apenas para as finalidades da referida pesquisa, sendo que o sigilo a respeito das informações que você conceder e seu anonimato serão garantidos, se você assim preferir. Desta forma, no momento da entrevista, você poderá definir como prefere ser referido na pesquisa (por seu nome completo, nome artístico ou nome fictício). Haverá também o registro fotográfico das atividades nas oficinas de que você participa, bem como dos trabalhos artísticos produzidos (concluídos ou em processo). As imagens fotográficas das oficinas ou de determinado trabalho artístico realizado só serão divulgadas no trabalho de pesquisa final, se você assim permitir, mediante a assinatura do termo de declaração de direito de imagem. Em relação às fotografias dos trabalhos realizados, você poderá escolher se prefere que seja divulgado seu nome completo, nome artístico ou nome fictício. É importante deixar claro que se você optar pelo uso do nome completo ou artístico, isso evidenciará que participou da pesquisa. Essa opção se justifica por se tratar de um trabalho em interface com o campo das artes, no qual é possível que os participantes queiram ter a autoria dos trabalhos reconhecida e divulgada.

Qualquer incômodo ou constrangimento causados pelos procedimentos de registro da pesquisa, incluindo os registros fotográficos, serão respeitados e evitados, de forma que poderá haver descontinuidade em relação a registros fotográficos de sua participação ou de suas produções, se você assim o desejar.

Mais uma vez, assegura-se que material coletado durante a pesquisa (fotografias, gravações e transcrições) ficará sobre a guarda da pesquisadora por pelo menos 5 anos. Durante toda a pesquisa,

¹³ CEU: Centro de Artes e Esportes Unificado

a pesquisadora prontifica-se a acolher possíveis desconfortos emocionais e se, em relação a determinadas questões, a oficina não conter o suporte necessário, a pesquisadora fará os encaminhamentos que a situação solicitar, e acompanhará o participante para a efetivação dos atendimentos que se fizerem necessário.

4. AVALIAÇÃO DO RISCO DA PESQUISA:

RISCO MÍNIMO (x) RISCO MÉDIO ()

RISCO BAIXO () RISCO MAIOR ()

5. A participação nesta pesquisa é voluntária.

6. Direito à desistência inócua: É garantida aos participantes a liberdade de retirarem seu consentimento a qualquer momento da pesquisa, sem nenhum prejuízo.

7. Direito de ser mantido atualizado sobre os resultados parciais e finais da pesquisa.

8. Não há despesas pessoais para participar da pesquisa bem como não há compensação financeira relacionada à sua participação.

9. Compromisso do pesquisador: os materiais coletados somente serão utilizados para a realização desta pesquisa, garantindo a possibilidade da desistência inócua; além do anonimato e do sigilo, se assim o participante desejar. O (A) participante terá acesso aos resultados (parciais e finais) da pesquisa.

10. Garantia de acesso: Em qualquer etapa do estudo, os participantes poderão ter acesso aos profissionais responsáveis pela pesquisa para o esclarecimento de eventuais dúvidas.

- Paula C. Aversa: (35) 9 9232-1083 ou p_aversa@hotmail.com

- Elizabeth A. Lima: beth.araujolima@gmail.com

- Faculdade de Ciências e Letras da UNESP (Departamento de pós-graduação em Psicologia):

Este documento foi revisado pelo Comitê de Ética em Pesquisa da Faculdade de Ciências e Letras da UNESP/Campus de Assis. Localizado à Av. Dom Antonio, 2100 - Parque Universitario, Assis – SP / Brasil, CEP: 19806-900. o qual poderá ser contatado pelo telefone [\(18\) 3302-5846](tel:(18)3302-5846), ou pelo e-mail cep@assis.unesp.br, e aprovado em ____/____/____. Para quaisquer esclarecimentos, a pesquisadora responsável pelo projeto coloca-se à disposição através dos telefones _____ ou pelo e-mail: alvarezalyne@gmail.com.

Eu, _____, RG: _____, abaixo assinado, fui suficientemente informado(a) da pesquisa que li ou que leram para mim, descrevendo o estudo “Encontros e Criações em oficinas de Arte/Educação: Produção de Subjetividade, Laço Social e Poéticas Visuais”. Conversei com Paula Carpinetti Aversa sobre minha decisão em participar deste estudo. Ficaram claros para mim quais são os propósitos da pesquisa, os procedimentos a serem realizados, uso de imagem e uso de registros e documentos da oficina da qual faço parte, assim como os possíveis incômodos, riscos e benefícios decorrentes de minha participação e as garantias de confidencialidade e de esclarecimentos permanentes. Ficou claro que minha participação é isenta de despesas e compensações financeiras. Sendo assim, concordo voluntariamente em participar deste estudo e autorizo o uso de imagem e uso de registros e documentos da oficina de que participo e estou ciente que poderei retirar o meu consentimento a qualquer momento, antes ou durante o mesmo, sem nenhuma penalidade, prejuízo ou perda.

Declaro, ainda, que concordo com a publicação dos resultados desta pesquisa. Caso meus trabalhos artísticos sejam utilizados na pesquisa, prefiro ser identificado por:

meu nome completo

meu nome artístico

nome fictício

Assinatura do(a) participante

Data: ___/___/___

Eu, _____, pesquisadora responsável pelo estudo, declaro que obtive de forma voluntária o Consentimento Livre e Esclarecido do PARTICIPANTE para a participação na pesquisa, autorizando o uso de imagem.

Assinatura da pesquisadora

Data: ___/___/___

Dados de identificação dos(as) participantes da pesquisa:

Nome: _____

Documento de identidade: _____

Data de nascimento: ___/___/___

Endereço:

Bairro: _____ Cidade: _____ Estado:

CEP: _____

Telefones _____ de _____ Contato:

E-mail:

Dados de identificação do Responsável Legal (caso o/a participante seja menor de idade):

Nome:

Natureza (grau de parentesco, tutor, etc): _____

Documento de identidade: _____

Data de nascimento: ___/___/___

Endereço:

Bairro: _____ Cidade: _____ Estado: _____

CEP: _____

Telefones de Contato: _____

E-mail: _____

ANEXO 3

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

para os responsáveis legais dos/as menores participantes da pesquisa

_____ (nome do menor) está sendo convidado(a) a participar de uma pesquisa de doutorado cujo objetivo principal é estudar como as oficinas podem contribuir para a compreensão e produção de arte, refletindo sobre os efeitos que o contato com as artes pode produzir na vida dos participantes.

5. DADOS DA PESQUISA:

Título: “Encontros e Criações em oficinas de Arte/Educação: Produção de Subjetividade, Laço Social e Poéticas Visuais”

Pesquisadora: Paula Carpinetti Aversa (RG: 28.195.569-4)

Orientadora: Profa. Dra. Elizabeth M. F. Araújo Lima

Instituição: Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Faculdade de Ciências e Letras da UNESP – Assis (SP)

6. OBJETIVOS:

Através de metodologias da arte/educação, pretende-se instrumentalizar os participantes da oficina de artes visuais a compreenderem e produzirem arte, a fim de explorar e refletir sobre as metodologias utilizadas e os efeitos que o contato com as artes podem produzir na vida dos seus participantes.

7. PROCEDIMENTOS:

A pesquisa propõe uma intervenção no CEU¹⁴ – Jardim Itamaraty (Poços de Caldas/MG). A intervenção consiste na oferta de uma oficina de artes visuais que pretende dar recursos, através de metodologias de ensino da arte/educação, para que os participantes possam se exprimir, conhecer e fazer arte.

¹⁴ CEU: Centro de Artes e Esportes Unificado

A oficina acontecerá uma vez por semana, sendo que cada encontro terá duração de três horas. Conforme o andamento do processo e o interesse dos participantes pode-se ampliar o tempo de dedicação ao universo das artes visuais, aumentando a frequência dos encontros ou organizando visitas a exposições, museus, galerias, parques, cinema, etc (de acordo com a pertinência de determinada atividade às necessidades do que se está desenvolvendo nas oficinas).

O registro dos encontros será feito através de um diário de bordo de uso exclusivo da pesquisadora. Também as imagens e arquivos produzidos durante a pesquisa ficarão sob a guarda e responsabilidade da pesquisadora. Durante o período da pesquisa, o menor sob sua responsabilidade poderá ser convidado a responder a uma entrevista. Esta entrevista será realizada no próprio CEU e gravada (em áudio) para depois ser transcrita e analisada por mim com acompanhamento de minha orientadora. O conteúdo das entrevistas será usado apenas para as finalidades da referida pesquisa, sendo que o sigilo a respeito do entrevistado e das informações que forem concedidas serão garantidos. Haverá também o registro fotográfico das atividades nas oficinas de que o menor participa, bem como dos trabalhos artísticos produzidos (concluídos ou em processo). As imagens fotográficas das oficinas ou de determinado trabalho artístico realizado só serão divulgadas no trabalho de pesquisa final, se vocês assim permitirem, mediante a assinatura do termo de declaração de direito de imagem. Em relação às fotografias dos trabalhos realizados, você poderá definir, em comum acordo com o menor de quem é responsável, se a autoria dos trabalhos deverá ser indicado por um nome completo, nome artístico ou nome fictício. É importante deixar claro que se vocês optarem pelo uso do nome completo ou artístico, isso identificará a participação do menor na pesquisa. Essa opção se justifica por se tratar de um trabalho em interface com o campo das artes e da educação, no qual é possível que os participantes queiram ter a autoria dos trabalhos reconhecida e divulgada.

Qualquer incômodo ou constrangimento causados pelos procedimentos de registro da pesquisa, incluindo os registros fotográficos, serão respeitados e evitados, de forma que poderá haver descontinuidade em relação a registros fotográficos da participação ou das produções do menor sob sua responsabilidade, se você ou ele/ela assim o desejar.

Mais uma vez, assegura-se que material coletado durante a pesquisa (fotografias, gravações e transcrições) ficará sobre a guarda da pesquisadora por pelo menos 5 anos. Durante toda a pesquisa, a pesquisadora prontifica-se a acolher possíveis desconfortos emocionais e se, em relação a determinadas questões, a oficina não conter o suporte necessário, a pesquisadora fará os encaminhamentos que a situação solicitar, e acompanhará o participante para a efetivação dos atendimentos que se fizerem necessário.

8. AVALIAÇÃO DO RISCO DA PESQUISA:

RISCO MÍNIMO (x) RISCO MÉDIO ()

RISCO BAIXO () RISCO MAIOR ()

5. A participação nesta pesquisa é voluntária.

6. Direito à desistência inócua: É garantida aos participantes a liberdade de retirarem seu consentimento a qualquer momento da pesquisa, sem nenhum prejuízo.

7. Direito de ser mantido atualizado sobre os resultados parciais e finais da pesquisa.

8. Não há despesas pessoais para participar da pesquisa bem como não há compensação financeira relacionada à sua participação.

9. Compromisso do pesquisador: os materiais coletados somente serão utilizados para a realização desta pesquisa, garantindo a possibilidade da desistência inócua; além do anonimato e do sigilo, se assim o participante desejar. O (A) participante terá acesso aos resultados (parciais e finais) da pesquisa.

10. Garantia de acesso: Em qualquer etapa do estudo, os participantes poderão ter acesso aos profissionais responsáveis pela pesquisa para o esclarecimento de eventuais dúvidas.

- Paula C. Aversa: (35) 9 9232-1083 ou p_aversa@hotmail.com

- Elizabeth A. Lima: beth.araujolima@gmail.com

- Faculdade de Ciências e Letras da UNESP (Departamento de pós-graduação em Psicologia):

Este documento foi revisado pelo Comitê de Ética em Pesquisa da Faculdade de Ciências e Letras da UNESP/Campus de Assis. Localizado à Av. Dom Antonio, 2100 - Parque Universitario, Assis – SP / Brasil, CEP: 19806-900. o qual poderá ser contatado pelo telefone [\(18\) 3302-5846](tel:(18)3302-5846), ou pelo e-mail cep@assis.unesp.br, e aprovado em ____/____/____. Para quaisquer esclarecimentos, a pesquisadora responsável pelo projeto coloca-se à disposição através dos telefones _____ ou pelo e-mail: alvarezalyne@gmail.com.

Eu, _____, RG: _____, responsável pelo menor _____, fui suficientemente informado(a) da pesquisa que li ou que leram para mim, descrevendo o estudo “Encontros e Criações em oficinas de Arte/Educação: Produção de Subjetividade, Laço Social e Poéticas Visuais”. Conversei com Paula Carpinetti Aversa sobre minha decisão em autorizar a participar do menor pelo qual sou responsável neste estudo. Ficaram claros para mim quais são os propósitos da pesquisa, os procedimentos a serem realizados, uso de imagem e uso de registros e documentos da oficina, assim como os possíveis incômodos, riscos e benefícios decorrentes de sua participação e as garantias de confidencialidade e de esclarecimentos permanentes. Ficou claro que a participação é isenta de despesas e compensações financeiras. Sendo assim, autorizo a participação do menor neste estudo e o uso de imagem, registros e documentos da oficina e estou ciente que poderei retirar a minha autorização a qualquer momento, antes ou durante o mesmo, sem nenhuma penalidade, prejuízo ou perda.

Declaro, ainda, que concordo com a publicação dos resultados desta pesquisa. Caso os trabalhos artísticos do menor sejam utilizados na pesquisa, prefiro que seja identificado por:

meu nome completo

meu nome artístico

nome fictício

Assinatura do(a) responsável

Data: ___/___/___

Eu, _____, RG: _____, abaixo assinado, fui suficientemente informado(a) da pesquisa que li ou que leram para mim, descrevendo o estudo “Encontros e Criações em oficinas de Arte/Educação: Produção de Subjetividade, Laço Social e Poéticas Visuais”. Conversei com Paula Carpinetti Aversa sobre minha decisão em participar deste estudo. Ficaram claros para mim quais são os propósitos da pesquisa, os procedimentos a serem realizados, uso de imagem e uso de registros e documentos da oficina da qual faço parte, assim como os possíveis incômodos, riscos e benefícios decorrentes de minha participação e as garantias de confidencialidade e de esclarecimentos permanentes. Ficou claro que

minha participação é isenta de despesas e compensações financeiras. Sendo assim, concordo voluntariamente em participar deste estudo e autorizo o uso de imagem e uso de registros e documentos da oficina de que participo e estou ciente que poderei retirar o meu consentimento a qualquer momento, antes ou durante o mesmo, sem nenhuma penalidade, prejuízo ou perda.

Declaro, ainda, que concordo com a publicação dos resultados desta pesquisa. Caso meus trabalhos artísticos sejam utilizados na pesquisa, prefiro ser identificado por:

meu nome completo

meu nome artístico

nome fictício

Assinatura do(a) menor

Data: ___/___/___

Eu, _____, pesquisadora responsável pelo estudo, declaro que obtive de forma voluntária o Consentimento Livre e Esclarecido do PARTICIPANTE para a participação na pesquisa, autorizando o uso de imagem.

Assinatura da pesquisadora

Data: ___/___/___

Dados de identificação dos(as) participantes da pesquisa:

Nome: _____

Documento de identidade: _____

Data de nascimento: ___/___/___

Endereço:

Bairro: _____ Cidade: _____ Estado: _____

CEP: _____

Telefones _____ de _____ Contato:

E-mail: _____

Dados de identificação do Responsável Legal (caso o/a participante seja menor de idade):

Nome: _____

Natureza (grau de parentesco, tutor, etc): _____

Documento de identidade: _____

Data de nascimento: ___/___/___

Endereço:

Bairro: _____ Cidade: _____ Estado: _____

CEP: _____

Telefones de Contato: _____

E-mail: _____

ANEXO 4

DECLARAÇÃO DE DIREITO DE IMAGEM (adulto)

Eu, _____, RG: _____, abaixo assinado, autorizo o uso de imagens contendo registro de minhas produções e/ou de minha participação na Oficina _____, que foram produzidas na para a realização da pesquisa “Encontros e Criações em oficinas de Arte/Educação: produção de subjetividade, laço social e poéticas visuais” e declaro que cedo o direito das imagens para a pesquisadora Paula Carpinetti Aversa.

Assinatura do(a) participante

Data: ___/___/___

ANEXO 5

DECLARAÇÃO DE DIREITO DE IMAGEM (adulto)

Eu, _____, RG: _____, responsável legal de _____ abaixo assinado, autorizo o uso de imagens contendo registro das produções e/ou das participações de _____ na Oficina _____, que foram produzidas na para a realização da pesquisa “Encontros e Criações em oficinas de Arte/Educação: produção de subjetividade, laço social e poéticas visuais” e declaro que cedo o direito das imagens para a pesquisadora Paula Carpinetti Aversa.

Assinatura do(a) responsável legal

Data: ___ / ___ / ___

ANEXO 6

Participação na viagem para São Paulo com a finalidade de participar da 32ª. Bienal de Artes: INCERTEZA VIVA (para adultos)

Eu _____

(RG: _____) participarei da viagem para São Paulo, no dia 13/12/16 com a finalidade de participar da 32ª. Bienal de Artes de São Paulo: INCERTEZA VIVA (Bienal do Parque do Ibirapuera). A viagem de ida para São Paulo sairá do CEU Jd. Itamaraty (Poços de Caldas, MG) às 8:00 do dia 03/12/16 e retornará no mesmo dia (03/12/16) para Poços de Caldas entre 22:00 e 23:00.

.

Contatos da pesquisadora: (35)99232-1083 ou (11)9767-1202.

Contatos do responsável legal: _____

ANEXO 7

Participação na viagem para São Paulo com a finalidade de participar da 32ª. Bienal de Artes: INCERTEZA VIVA (para menores)

Eu, _____ (RG: _____), responsável legal de _____ (RG: _____)

autorizo que o referido(a) menor realizei uma viagem para São Paulo, com a finalidade de participar da 32ª. Bienal de Artes de São Paulo: INCERTEZA VIVA (Bienal do Parque do Ibirapuera). A viagem de ida para São Paulo sairá do CEU Jd. Itamaraty (Poços de Caldas, MG) às 8:00 do dia 03/12/16 e retornará no mesmo dia (03/12/16) para Poços de Caldas entre 22:00 e 23:00.

Qualquer imprevisto ou atraso, a pesquisadora Paula Carpinetti Aversa entrará em contato com os responsáveis legais para avisos e maiores esclarecimentos.

Contatos da pesquisadora: (35)99232-1083 ou (11)9767-1202.

Contatos do responsável legal: _____

Assinatura do responsável legal