

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
CENTRO DE ESTUDOS GERAIS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E FILOSOFIA
DEPARTAMENTO DE PSICOLOGIA
DOUTORADO EM PSICOLOGIA

ESCUTAR COM O CORPO

A EXPERIÊNCIA SENSÍVEL ENTRE DANÇA, POESIA E CLÍNICA

CATARINA MENDES RESENDE

ORIENTADORA: PROFA. DRA. CRISTINA RAUTER

Niterói, agosto de 2013.

ESCUTAR COM O CORPO

A EXPERIÊNCIA SENSÍVEL ENTRE DANÇA, POESIA E CLÍNICA

CATARINA MENDES RESENDE

Orientadora: Profa. Dra. Cristina Rauter

TESE APRESENTADA AO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA DO DEPARTAMENTO DE PSICOLOGIA DA UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE, COMO REQUISITO PARCIAL PARA A OBTENÇÃO DO GRAU DE DOUTOR EM PSICOLOGIA, NA ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: CLÍNICA E SUBJETIVIDADE.

Niterói, agosto de 2013.

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá

R433 Resende, Catarina Mendes.

Escutar com o corpo: a experiência sensível entre dança, poesia e clínica / Catarina Mendes Resende.

218 f.

Orientador: Cristina Rauter.

Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de Psicologia, 2013.

Bibliografia: f. 207-218.

1. Psicologia. 2. Clínica. 3. Transdisciplinaridade. 4. Sensibilidade.
5. Dança. 6. Poesia. 7. Subjetividade. I. Rauter, Cristina.
II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Ciências Humanas e

Catarina Mendes Resende

**ESCUTAR COM O CORPO: A EXPERIÊNCIA
SENSÍVEL ENTRE DANÇA, POESIA E CLÍNICA**

TESE APRESENTADA AO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA DO DEPARTAMENTO DE PSICOLOGIA DA UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE, COMO REQUISITO PARCIAL PARA A OBTENÇÃO DO GRAU DE DOUTOR EM PSICOLOGIA, NA ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: CLÍNICA E SUBJETIVIDADE.

Aprovada em:

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Cristina Mair Barros Rauter
(orientadora)

Prof. Dr. Eduardo Henrique Passos Pereira
Universidade Federal Fluminense

Profa. Dra. Marcia Oliveira Moraes
Universidade Federal Fluminense

Profa. Dra. Hélia Maria Oliveira da Costa Borges
Faculdade Angel Vianna

Prof. Dr. André Martins Vilar de Carvalho
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Niterói, agosto de 2013.

*Aos meus pacientes,
pela experiência mútua do outramento,
pela confiança em compartilhar seus afetos para a co-criação de um fazer-saber no
regime da carne.*

AGRADECIMENTOS

A Cristina Rauter, pelo suporte com a tese, pelos encontros alegres na vida.

Aos professores da banca: Hélia Borges e Eduardo Passos, pela estimulante confiança no meu fazer clínico-teórico, pelas reinvenções da amizade; a Marcia Moraes, pela aproximação delicada e pelas perguntas inquietantes lançadas à tese; a André Martins, pela continuação da conversa nessa nova fase da pesquisa.

A Ana Macara, pela cordial acolhida no Departamento de Dança da Faculdade de Motricidade Humana, da Universidade de Lisboa, no período do doutorado-sanduíche; a José Gil, pela generosidade do pensar compartilhado; a Gonçalo M. Tavares, pela poética do pensamento-corpo; e, de forma conjunta, aos três, pelo interesse instigante do olhar estrangeiro desde os campos da dança, da estética e da poesia, respectivamente.

A Angel Vianna, pela construção do plano de imanência onde pude devir-dançarina.

Ao grupo Limiar, campo de contágio e de produção coletiva do pensamento crítico-clínico encarnado.

A Danilo, pela consistência e pela sutileza em todas as nossas parcerias, as dos corpos, dos afetos, das ideias. Pelas velocidades e lentidões da nossa dança.

À minha família, pela espera, pelo apoio, por fazermos de uma experiência limite, fonte de novos modos de existência.

Aos amigos da vida, por tudo e às vezes “por nada”, especialmente aos que contribuíram de algum modo para a tese, Aline Blajchman, Bianca Savietto, Fabiana Gaspar, Liz Ferragônio, Luna Rodrigues, Patrícia Caetano, Ruth Torralba, Thereza Santos. A Ana Fucs, Diogo Fontes, José Karini, Nuno Virgílio Neto, Toni Rodrigues, pelas colaborações valiosas durante a elaboração da *performance* para o dia da defesa.

Aos amigos de Lisboa, aos companheiros do Atêlier Real, à minha família de Portugal, que fizeram das Sete Colinas um plano de sustentação das experimentações entre arte e vida, especialmente, Carolina Campos, Gabriela Altaf, Vanda de Melo.

A Érica Zíngano, poeta brasileira, residente nas terras de “C’ mões”, pela troca festiva de ideias, pela revisão precisa e afetuosa dos meus escritos.

À equipe do Centro Pulsar Equilíbrio Corporal, pela construção colaborativa de um espaço de cuidado, onde tenho podido acolher e ser acolhida.

A Nahman Armony e Newton Bley, pela disponibilidade às diferentes demandas de cuidado com a experiência do doutorado, ora pela subjetividade, ora pela corporeidade.

À CAPES, pelas Bolsas de Pesquisa REUNI/PDSE, suportes financeiros deste trabalho.

Diálogo rigoroso

Outros poetas e outras FILOSOFIAS?

O Percalço na tese.

A prova de que a tese existe é o Percalço e é o Percalço que torna inexistente a TESE.

A existência inexistente não existe.

A inexistência existente existe.

Gostas mais dos pés ou das mãos?

Depende.

O Coração é VARIÁVEL. Depois da Morte, sim, os GRÁFICOS perdem validade. Não há

VARIAÇÃO.

Ainda mais? SIM.

Jogar às cartas com o corpo e fazer do corpo o Acaso que surpreende os BATOTEIROS.

Quem engana quem?

Os olhos dos outros escravizam a poética do Músculo.

Quando começa a poética?

a poética começa quando imaginamos que os outros são cegos.

A exibição?

A melhor exibição é perante os cegos, o corpo vem lá de dentro cá para fora e traz a

NOVIDADE.

O FIM?

Quando disseram que a Alquimia era uma FARSA e esqueceram que tudo o que não é Alquimia

também é uma FARSA.

O que é que não é uma FARSA?

O que impede a MORTE.

O corpo que dança pode impedir a morte?

Não. Tudo é FARSA. Mas o corpo que dança pode obrigar os OUTROS ao desejo.

(Gonçalo M. Tavares)

RESUMO

RESENDE, Catarina Mendes. **Escutar com o corpo: a experiência sensível entre dança, poesia e clínica.** Niterói: UFF/PPGPsicologia; CAPES, 2013. Tese (Doutorado em Psicologia).

Esta tese tem por objetivo investigar se a experiência sensível do analista pode ser disponibilizada para a escuta, o acolhimento e o manejo no cuidado clínico, a partir de uma perspectiva transdisciplinar da clínica, na interface com a dança e a poesia. Para tanto, foi preciso compreender a dança na sua dimensão estética, quando esta põe em relevo as relações sensíveis entre corporeidade e subjetividade; percorrer a travessia dessa experimentação na zona fronteira entre dança, poesia e clínica, na urdidura de uma estética das sensações para a prática do cuidado; evidenciar o contágio entre analista e paciente, enquanto desencadeador de devires e processos de subjetivação; destacar a importância da disponibilidade do analista aos encontros como sustentáculo de uma escuta clínica permeável às sensações corporificadas num espaço limiar; e, finalmente, identificar singularidades e possibilidades da clínica da/na experiência sensível. A investigação sobre uma conscientização das sensações na experiência da clínica teve início no campo da arte, com a prática corporal proposta por Angel Vianna, a partir da dança, e, com a leitura de José Gil sobre o projeto estético do poeta Fernando Pessoa. As abordagens dos psicanalistas Sándor Ferenczi, D. W. Winnicott e Daniel Stern, associadas a do terapeuta pelo movimento Hubert Godard, foram imbricadas ao entendimento de que o dispositivo clínico é uma prática experiencial de outramentos mútuos, entre terapeuta e paciente. Por fim, foi considerado que a disponibilidade sensível do analista de escutar com o corpo, faz dele um analisador de sensações, e, da clínica, um laboratório poético.

Palavras-chave

Clínica transdisciplinar – experiência sensível – dança – poesia – corporeidade – subjetividade – devir

ABSTRACT

Resende, Catarina Mendes. **Listening with the body: the sensory experience between dance, poetry and clinic.** Niteroi: UFF/PPGPsicologia; CAPES, 2013. Thesis (Doctorate in Psychology)

This thesis aims to investigate whether the analyst's sensitive experience can be available for listening, holding and handling in clinical care, from a transdisciplinary clinic perspective, on an interface with dance and poetry. Therefore, it was necessary to understand dance in its aesthetic dimension, as this highlights the sensitive relationship between corporeality and subjectivity; to cross the border area between dance, poetry and clinic, the warp of an aesthetic of sensations to care practice; to evidence contagion between the analyst and the patient, while triggering processes and becomings of subjectivity; to highlight the importance of the analyst's availability for meetings as a support to a clinical listening permeable to sensations that are embodied in a liminal space, and finally, to identify singularities and possibilities from/in clinical sensitive experience. The research of an awareness of sensations in the clinical experience began in the art field, with body practice proposed by Angel Vianna, with dancing, and with José Gil's reading on the aesthetic design by the poet Fernando Pessoa. The approaches by psychoanalysts Sándor Ferenczi, D. W. Winnicott and Daniel Stern, associated with the approaches by movement therapist Hubert Godard, were intertwined to the understanding that the clinical device is a practical experience of mutual otherness between therapist and patient. Finally, it was considered that the analyst's sensitive availability to listening with the body makes him an analyzer of sensations, and the clinic, a poetic laboratory.

Key-words

Clinical transdisciplinary - sensitive experience - dance - poetry - corporeality - subjectivity - becoming

SUMÁRIO

Introdução – parte chão _____ 11

Capítulo Um – parte pé

CORPO E MOVIMENTO INTENSIVO _____ 27

DO CORPO: ARTE, EXPERIÊNCIA E PARADOXO _____ 29

DA DANÇA: MOVIMENTO E INTENSIDADE _____ 40

DO PLANO DE IMANÊNCIA: O DEVIR É DANÇARINA _____ 44

DA ATMOSFERA: CONTÁGIO, CONTATO E COMUNICAÇÃO DOS CORPOS _____ 49

DOS PROCESSOS DE SENSIBILIZAÇÃO: A CONSCIÊNCIA-CORPO _____ 61

DA EXPERIMENTAÇÃO DE SI: A METODOLOGIA CARTOGRÁFICA DE ANGEL VIANNA _____ 68

Da experiência do lúdico: a multiplicidade de infâncias _____ 77

Capítulo Dois – parte espiral

UM DANÇAR IMPESSOAL: SENSACÃO, EXCESSO, DEVIR _____ 83

TRANSBORDAMENTO DE SI: DEVIR-IMPESSOAL _____ 84

CRUELDADE E SENSIBILIDADE _____ 89

FERNANDO PESSOA: MULTIPLICIDADE E DIFERENÇA _____ 93

PROJETO POÉTICO: SENTIR TUDO DE TODAS AS MANEIRAS _____ 98

Expressar tudo à sua maneira: as singularidades dos bailados verbais _____ 104

SENTIR O QUE O OUTRO SENTE: TÉCNICA DO SONHO E DEVIR-OUTRO _____ 108

INTERLÚDIO DE SI A SI: DISTÂNCIA ÍNTIMA, DUPLO-DEVIR, DEVIR-SI PRÓPRIO _____ 114

A FACE EXPRESSIVA DA SENSIBILIDADE: CAPTURA E OSMOSE _____ 122

Capítulo Três – parte e todo

A EXPERIÊNCIA SENSÍVEL DO CUIDADO CLÍNICO	126
FERENCZI E A ÉTICA EXPERIMENTAL DO ANALISTA	128
As dinâmicas transferenciais: ressonância de corpos e afetos	129
Sensibilidade do analista ou a arte da exploração sutil de si e do outro	133
WINNICOTT E A EXPERIÊNCIA COMPARTILHADA	138
Atitude profissional: um estado sensível de mutualidade	139
A experiência do brincar e a criação de um espaço paradoxal	143
Cura, cuidado e crueldade: o uso do analista	145
DANIEL STERN E O SABER RELACIONAL IMPLÍCITO	150
A sintonia afetiva: contraface expressiva da sensibilidade	152
Co-criação e indeterminação nos processos de mudança	157
HUBERT GODARD E O CONTÁGIO GRAVITACIONAL	159
Por uma revolução dos sentidos na clínica: a escuta tátil	161
COREOGRAFISMOS CLÍNICOS: a clínica como laboratório poético	165

Capítulo Outro – parte voo

UMA ESCRITA HETERONÍMICA	171
Conto clínico do guerreiro da crueldade, ou o rasgar a carne	175
Conclusão – tomar parte	203
BIBLIOGRAFIA	207

Introdução – parte chã

Abrimos esta tese introduzindo um *chão*: apresentamos, aqui, um mapa incipiente, um primeiro solo, onde o nosso corpo teórico poderá ficar de pé e seguir em marcha. A introdução será a delimitação da superfície e do índice de vetores, que orientarão nossa trajetória. Indica um norte, mas não se confunde com o começo de um percurso. No início, sem origem, parto de algo indeterminado na experiência com a dança, que me aproximava de certos deslocamentos subjetivos, outrora experienciados na clínica. Motivada por me apropriar dessa vizinhança, desenvolvi uma pesquisa de mestrado acerca da prática da Conscientização do Movimento (de Angel Vianna), como um instrumento terapêutico a partir da dança¹.

Nessa trajetória, pude traçar dois movimentos inteligíveis e complementares: a articulação entre a prática da dança e a produção de saúde; e o desenvolvimento de um contorno metodológico sobre a Conscientização do Movimento, enquanto prática corporal terapêutica. Ao finalizar o percurso – mais do mestrado do que da pesquisa –, um terceiro movimento, que se esboçava desde o começo, desejava enfim ganhar forma: dar inteligibilidade aos atravessamentos dessa prática corporal sobre os processos de subjetivação. Já havia me debruçado sobre as atuações da Conscientização do Movimento em reeducação do movimento, reabilitação motora e promoção da saúde; e, na continuidade dessa investigação, vislumbrava ampliar o espaço para a compreensão da dimensão clínica de reinvenção de si, a partir da escuta das sensações e dos movimentos do corpo.

Todavia, no doutorado – a partir de novas discussões, acrescidas da experiência com a docência² –, esse terceiro movimento foi assumindo novas modulações até se tornar menos localizável, embora não menos presente... Não era mais, especificamente, “sobre um entendimento da Conscientização do Movimento na clínica” que ele se agitava, mas, em alguma vizinhança, entre dança e clínica um pouco mais atmosférica,

¹ Considero que a pesquisa *Saúde e corpo em movimento: contribuições para uma formalização teórica e prática do método Angel Vianna de Conscientização do Movimento como um instrumento terapêutico* (RESENDE, 2008), possibilitou desdobramentos artísticos e pedagógicos com uma extensão entre teoria e prática fundamental para o estudo que se segue. Um solo de dança foi criado e incluído à defesa, denominado *Pequena digressão coreográfica*, sendo posteriormente apresentado em diversos contextos – performatizado em centros universitários, teatros, encontros de pesquisadores e de artistas; e adaptado para mídia de vídeo-arte – até o ano de 2010. Assim como cursos, oficinas e *workshops* têm sido ministrados até o presente momento a partir do seu conteúdo.

² Refiro-me à experiência que venho tendo desde 2008, ministrando cursos livres de Conscientização do Movimento e lecionando disciplinas teórico-práticas em cursos de graduação em Psicologia.

menos visível, porém bastante vibrátil. Quando enfim tomou corpo, *era o fazer clínico que se aproximava de um dançar*. Na construção de uma prática clínica pautada pela transversalidade com a arte, venho sendo convocada a manejar certo regime de afecções dos corpos, que me remetem a um regime da experiência com a dança no ponto em que ela é capaz de dar consistência – e expressão – ao invisível e ao indizível: *às sensações*.

Na prática clínica referida acima, estão inseridos diferentes campos de atuação, que, às vezes, se justapõem, outras, se tornam indefinidos, mas, por hora, podem ser delimitados como reeducação do movimento, reabilitação motora e psicoterapia. Este último tem se constituído num hibridismo de práticas que me leva a abarcar diversas demandas, com ou sem a presença de “trabalhos corporais” para o desenrolar do processo terapêutico. Isto é, há casos clínicos nos quais recorro às *terapias pelo movimento* e há outros que não, seja porque a demanda vem de forma específica por parte de quem me procura, seja porque o encontro clínico assim nos conduziu. Será designado como terapias pelo movimento o conjunto de técnicas corporais utilizadas no trabalho clínico. Mais do que um somatório de recursos, mapearemos como terapias pelo movimento um coletivo de abordagens corporais, advindos da interação entre a educação somática e a dança, que nos permite inúmeras e imprevisíveis composições³. Com isso, o fio condutor da nossa técnica é aquilo que pode se criar na/da singularidade de cada relação; o norte terapêutico é mais processual do que protocolar, menos um projeto a ser finalizado do que um caminho a ser construído no próprio caminhar.

Consideramos que as terapias pelo movimento compõem um mosaico de recursos, capazes de trazer uma contribuição enriquecedora para a psicoterapia, quando ela se abre a trabalhos de corpo, como exercícios de sensibilização e respiração, massagens, uso de objetos (tecidos, pedras, bambus, bolinhas, sacos d’água etc.) e técnicas expressivas (movimentos livres, vocalização, argila, desenho, pintura)⁴. Nossas principais referências da educação somática são a Eutonia, as técnicas de Alexander e de Feldenkrais⁵. Contudo, localizamos, especialmente na prática da Conscientização do Movimento de Angel Vianna, o ponto de fusão da educação somática com a dança, no sentido em que qualquer ação no corpo é investida da dimensão artística de “criar um

³ Sobre os procedimentos comuns às terapias pelo movimento ver Fritz *et al.* (2002).

⁴ As abordagens citadas integram a grade curricular da formação em Recuperação Motora e Terapia através da Dança da Faculdade e Escola Angel Vianna e foram campo do nosso estudo na dissertação (RESENDE, 2008).

⁵ Para fins de nossa análise conceitual, no entanto, privilegiaremos a Eutonia como aquela capaz de oferecer um suporte de compreensão mais afinado com as articulações teórico-práticas a serem desenvolvidas no *Capítulo Um – parte pé*. Sobre as demais técnicas ver Feldenkrais (1977) e Gelb (2000).

corpo” capaz de criar a si mesmo. As terapias pelo movimento, nessa perspectiva, se integram a um conjunto de ferramentas para a (re)construção de um corpo mais disponível para aquilo que sente e expressa, pois oferecem meios para que este experimente a espontaneidade dos gestos.

No entanto, ressaltamos que tal regime de afecções do manejo clínico vem se aproximando da experiência da dança, numa dimensão que ultrapassa determinado *modo de fazer*. Isto é, em alguns casos, quando recorro a práticas corporais (ou terapias pelo movimento), observo que não é exatamente por *esse* motivo que o atravessamento entre dança e clínica se torna mais potente. Em outros, onde não há trabalho corporal, propriamente dito, e, conseqüentemente, a palavra se constitui como recurso de intervenção manifesto, noto que é preciso *alargar o sentido da escuta na clínica*, pois alguns deslocamentos se dão para além (ou aquém) do discurso, das interpretações, das metáforas, enfim, daquilo que é passível de ser simbolizado, representado ou, ainda, mais radicalmente, verbalizado. Significa dizer que os diferenciados modos de atuação vêm me permitindo perceber uma mesma possibilidade: *ser tocada por uma justaposição singular entre dança e clínica, uma zona comum aos dois campos que diz respeito à escuta das sensações do corpo*.

Assinalamos, com isso, que a questão que nos inspira não se alicerça numa indicação de *como* proceder para que os encontros favoreçam determinado estado de abertura do corpo, mas sim sobre *o que se passa* nos corpos *no encontro* clínico, quando a abertura do corpo pode ocupar a cena. Em suma, visamos uma compreensão não mais de um modo de fazer, mas de um *modo de ser* da clínica, no sentido de buscar entender um funcionamento, que concerne a essa experiência, mas que, muitas vezes, fica ofuscado pelo conteúdo verbal. Já não impera, portanto, que selecionemos casos onde haja (ou não) “trabalho de corpo” propriamente dito, tampouco delimitarmos se estão nos campos da reeducação do movimento, reabilitação motora ou especificamente da psicoterapia. A transversalidade da nossa prática se faz, inclusive, quanto ao “campo de atuação”, mesmo que possamos distingui-los quando for conveniente⁶. Desse modo, os encontros na/da clínica, que nos interessam, aqui, enquanto campo problemático, são advindos do contágio dos corpos produzidos num espaço limiar, que convoca a experiência da dança no seu regime mais imperceptível: *o campo do sensível*.

⁶ Tal posicionamento se justifica pelo fato de qualquer que seja o campo de atuação da prática em questão, dirá respeito à intervenção clínica. Do mesmo modo, usaremos livremente os desígnios terapeuta (corporal), psicoterapeuta, analista, e outros que possam indicar “profissionais psi”, considerando que abrangem um conjunto de termos referentes à atuação do clínico.

Dessa maneira, podemos observar, na experiência da clínica, a atualização de uma dinâmica e de uma sensibilização corporais existentes na experiência da dança. A partir das considerações do filósofo José Gil (2004), dizemos que o gesto dançado é paradoxal, evolui simultaneamente num espaço visível e invisível, em macro e micromovimentos, num jogo entre o atual e o virtual, apresenta-se em formas, mas transborda forças. E, no espaço clínico, paradoxalmente, considero que os deslocamentos subjetivos vêm ganhando espessura na experimentação daquilo que não tem forma, que transborda entre as palavras e os gestos: as sensações. Apoiada por uma indiscernibilidade entre a psicoterapeuta e a dançarina na minha prática, a dança trouxe novos ritmos aos processos de subjetivação, e, na clínica, a *escuta de si* adquiriu contornos de dispositivo para escutar o outro, como um intercessor que põe, em contato, o mais íntimo, com a sua máxima exteriorização: ser capaz de *sentir no corpo o que o outro sente*⁷.

Assim, a dança e a clínica ligam-se através de uma experimentação sensível do corpo. Nesse plano comum, a clínica assume um caráter experiencial, enquanto campo de produção de modos de existência. Partimos de uma noção de “experiência”, que não deriva de uma evidência empírica, no sentido do exercício ordinário de uma faculdade, mas como uma resultante de um encontro, que nos força a um limite, que nos confronta com um deslocamento. A experiência, nesses termos, não permite generalizações nem *a priori* ou já-dado, refere-se, antes, à singularidade e à dimensão processual de cada caso em questão. Se há ressonância com outros casos, é por um princípio de plasticidade que inclui a diferenciação inevitável de um caso a outro. A experiência é um expediente que nos liga com o fora, para além ou aquém do indivíduo que somos, convocando o *transubjetivo* em nós pela intensidade dos afetos. Na imprevisibilidade do plano dos encontros, onde qualquer encontro (bom ou mau) é possível a princípio, a experiência “exclui” as acoplagens, que nada produzem, nada mudam. Experimentar é ser forçado a pensar, a criar, é construir um plano de produção, onde o pensamento está imbricado à experimentação e o conhecimento se dá a partir do sensível.

Quando a experiência da clínica se aproxima da experiência da arte, nos lançamos ao campo da estética, a fim de problematizar a inteligência sensível do corpo e dos afetos. No lastro dos últimos escritos de Michel Foucault, sobre a estética da existência, acreditamos haver um limiar entre dança e clínica, em que ambas podem ser

⁷ Essa é a ideia que está no centro daquilo que compreenderemos como o projeto estético da obra de Fernando Pessoa, aspecto que será explorado especialmente no *Capítulo Dois – parte espiral*.

tomadas como *práticas estéticas*, uma vez que possibilitam fazer da vida uma obra de arte. A partir da sua investigação sobre a história da sexualidade, Foucault passa a problematizar os processos de subjetivação do ponto de vista *do governo de si*, no que diz respeito à constituição do sujeito na sua relação consigo, e com os outros, e ao tema da conduta de vida. Para tanto, estuda a moral da Antiguidade ao Cristianismo, a fim de pensar questões atuais, que dizem respeito ao ser. Segundo ele, a moral cristã de obediência a um sistema de regras encontra-se em decadência e, até mesmo desaparecendo, o que justifica o interesse pela Antiguidade para se pensar formas de subjetivação enquanto práticas de liberdade (FOUCAULT, 1984a, 1984b). O estudo de uma ética da liberdade pode nos oferecer uma reflexão sobre o que se vive hoje, na busca por uma estética da existência (FOUCAULT, 1984d).

Foucault define a *arte da existência* no que ele entende por *técnicas de si*: um conjunto de procedimentos, pressupostos ou prescritos destinados à fixação, manutenção ou transformação das identidades dos indivíduos em função de determinados objetivos, a partir das relações de domínio de si sobre si (FOUCAULT, 1980-1981). Com uma pesquisa sobre os modos estabelecidos de conhecimento de si, Foucault problematiza não só a constituição do sujeito, na complexidade de suas interações com o outro, mas, também, o imperativo socrático do *conhece-te a ti mesmo*. Tais estudos nos remetem a uma dimensão da subjetividade derivada do poder e do saber, mas que, no entanto, deixa de ser correlativa e dependente deles (DELEUZE, 1991). Ao deslocar a questão da subjetividade do eixo poder-resistência, podemos criar uma nova relação com o poder, este, agora, tomado como correlativo e dependente da liberdade. Nessa dimensão, a conquista da liberdade se dá a partir da ética. A reflexão de Foucault nos coloca questões atuais como: “que fazer de si mesmo?” ou “que trabalho operar sobre si?”.

Na apresentação do seu curso sobre o tema da hermenêutica do sujeito, Foucault remonta um cenário onde “a regra de ter de conhecer a si mesmo foi regulamente associada ao tema do cuidado de si” (FOUCAULT, 1981-1982: 119), não apenas como um princípio, mas como uma prática constante. Inspiramo-nos nessa perspectiva para pensar em possíveis práticas de si, que se insiram no contexto do nosso tempo e que possam nos abrir para uma ética da liberdade. A experiência estética será entendida aqui, de acordo com o que sugere Foucault, no seu caráter processual e como técnica elaborada, que transforma essa experiência, pondo em destaque o sujeito nas suas

experiências, na aproximação do governo de si com as relações com o outro (FOUCAULT, 1980-1981).

Em diálogo com os argumentos de Jacques Rancière (2009a), a estética não designa uma teoria das artes, mas sim uma articulação dos regimes de visibilidade e pensabilidade do sensível e seus modos de transformação. Ademais, segundo o autor, a revolução estética vai possibilitar um modo de pensar, que está no cerne da Psicanálise, desde Sigmund Freud: o pensamento do inconsciente (RANCIÈRE, 2009b). Mas, prossegue, trata-se de uma dimensão estética do inconsciente, que vai se distanciando das interpretações de Freud a este conceito. Nessa estreita (e fundadora) relação da clínica com a estética, pensamos, aqui, as *práticas estéticas*: maneiras de fazer que intercedem na distribuição geral das maneiras de ser e formas de visibilidade do sensível.

O ponto de partida dessa transversalidade é a estética, na sua dupla face: enquanto plano de experimentação artística do viver e enquanto campo do pensamento da arte de si mesmo. O esforço aqui será, ainda, o de elaborar um pensamento acerca daquilo que não pensa, pensar com o que é claro, mas ainda confuso (RANCIÈRE, 2009b). No intuito de viabilizar a ideia do sensível como o “inteligível confuso”, trazemos a arte como aliada da construção teórica, em suas variadas expressões: a dança, como nosso *leitmotiv*, comporá passos com a poesia, num baile com as artes visuais, as artes cênicas, de maneira a vitalizar a força expressiva do pensamento. A poesia nos ajudará a criar uma dança dos modos de dizer que sustentem a potência do movimento intensivo do pensar e do sentir. Na charneira dança-poesia-clínica, a experiência estética será entendida como a *experiência sensível* que atravessa os encontros e produz o comum.

De acordo com Rancière (2009a), a produção do comum pressupõe uma partilha do sensível, que comporta um duplo movimento de comunhão e partição. Há uma atitude limite de incluir e tensionar a margem, condicionada à experimentação. Na perspectiva do autor, partilhar o sensível requer uma tomada de posição (política) e um *ethos* que implica determinados modos de ver e dizer. Assim, se intuímos designar o campo intensivo como um *modo de ser* da experiência da clínica, será necessário, a um só tempo, defendermos novas relações entre *o fazer*, *o pensar* e *o sentir*, constituintes de um campo de produção de possíveis. O trabalho da clínica demanda *produção*, à semelhança do trabalho da arte. Nos termos do filósofo, na arte, “a produção se afirma como o princípio de uma nova partilha do sensível, na medida em que une num mesmo

conceito os termos tradicionalmente opostos da atividade fabricante e da visibilidade” (RANCIÈRE, 2009a: 67). Compreendemos, nesse sentido, que dar a ver o campo intensivo é já interferir na produção de subjetividades.

Nosso foco, portanto, se insere sobre a dinâmica do contágio dos corpos na experiência da dança e da clínica, como abertura ao campo do sensível enquanto espaço de produção de subjetividades e de outramento⁸. E, mais especificamente, buscaremos elucidar se o que se passa no corpo do analista, a partir do contágio com o paciente, pode ser disponibilizado para escutar, acolher e manejar as experimentações sensíveis, constituídas pela partilha do comum na clínica. Em uma palavra, *a experimentação sensível do analista pode ser tomada como matéria do cuidado clínico?*

A fim de seguir essas pistas, tencionaremos: compreender a dança na sua dimensão estética, quando esta põe em relevo as relações sensíveis entre corporeidade e subjetividade; percorrer a travessia dessa experimentação na zona fronteira entre dança, poesia e clínica, na urdidura de uma estética das sensações para a prática do cuidado; evidenciar o contágio entre analista e paciente, enquanto desencadeador de devires e processos de subjetivação; destacar a importância da disponibilidade do analista aos encontros como sustentáculo de uma escuta clínica permeável às sensações corporificadas num espaço limiar; e, finalmente, identificar singularidades e possibilidades da clínica da/na experiência sensível.

Visando um procedimento capaz de contemplar tais objetivos, nossa trajetória terá como primado a experiência e, mais especificamente, a experiência estética (ou experiência sensível). Dizer isso, no entanto, não significa tomá-la como superior ao saber ou mesmo primeira em relação a este, isto é, numa sequência hierárquica das coisas. A experiência será posta em relevo, no andamento dos conceitos, tal qual uma melodia que sobressai numa polifonia. Partimos de um saber na experiência para uma experiência do saber. Assim como nossa problemática emerge de uma experiência híbrida, nosso olhar será atravessado, inevitável e indistintamente, pela prática com a dança, com a clínica e com a docência, no intuito de vitalizar a construção do pensamento do corpo teórico. Pelo paradigma estético, a arte aqui não é um fim, mas um meio para abrir o corpo da clínica. Também não encontramos na arte uma explicação para as nossas questões, mas um campo de experimentação e de reencontro

⁸ *Outramento* será compreendido ao longo da tese e, especificamente, a partir do *Capítulo Dois – parte espiral*, como o conceito pessoano sobre a capacidade do poeta para “outrar-se”; em termos deleuzianos, “devir-outro”.

com a dimensão intensiva e inventiva do viver, onde a clínica possa ser pensada à *maneira da arte e com a arte*. Unindo, em uma mesma experiência, a dimensão estética da produção do conhecimento à estética artística, abordaremos a arte como dispositivo para exprimir, criar e pensar o ser singular. Nesta perspectiva, seguiremos a indicação de Ana Godinho (2007), quando evidencia a estreita ligação entre a experiência estética e a ontologia, a partir da filosofia da diferença. Por essa via, a arte será tomada como expressão do ontológico (o ser singular), como um confronto paradoxal entre o desafio da necessidade de pensar e sua impossibilidade, em termos estritamente representacionais, revelando os impasses e os devires dos processos de subjetivação.

Desse modo, entendemos que os estudos da subjetividade demandam um método processual, capaz de incluir, no saber a ser construído, não só a produção estética do conhecimento, como também aquilo que excede na investigação de processos. Nessa direção, se estabelece um modo de caminhar vertiginoso, que se confunde como a própria produção do saber, transitando na interface teoria-prática, sujeito-objeto, conhecer-fazer, na inseparabilidade pesquisa-intervenção. Tal método tem, por característica, a não pressuposição de um ponto a se chegar antes que se inicie a jornada, mas, ao contrário, parte-se de uma “origem” que começa pelo meio, e a própria trajetória ao ser traçada, é que se ocupará do seu alcance. Por tudo isso, lançaremos mão da filosofia e da cartografia, enquanto procedimentos desse percurso.

O método filosófico-conceitual, proposto por André Martins (2004), oferece uma possibilidade de instrumentalizar a filosofia como prática reflexiva hábil em explorar aquilo que é passível de transformação. Trata-se de fazer da filosofia um dispositivo de questionamento e investigação ininterrupto, desconstruindo o senso comum, deslocando e atualizando conceitos, com fins de vitalizar o pensamento. O autor evidencia, na obra de Spinoza, uma “razão afetiva”, isto é, um modo de pensar junto aos afetos. É preciso deixar de lado o conhecimento tradicionalmente calcado na cisão, erigido pela razão, com ambições científicas, dogmáticas ou verdadeiras. Aliados a Spinoza, convidamos o pensamento a desposar os afetos, para juntos comporem a coreografia do nosso conhecimento. Dizemos com versos de *O guardador de rebanhos*, de Alberto Caeiro, o mestre de todos os outros heterônimos de Fernando Pessoa⁹ (assim denominado pelo próprio), e, a nosso ver, o poeta mais “spinozista” deles:

⁹ A partir desse ponto, iremos designar *Fernando Pessoa*, apenas quando fizermos referência à sua obra *ortônima*, ou a si enquanto indivíduo, autor de todas as obras. Nas demais citações de seus principais

Sou um guardador de rebanhos.
O rebanho é os meus pensamentos
E os meus pensamentos são todos sensações
Penso com os olhos e com os ouvidos
E com as mãos e os pés
E com o nariz e a boca.

O poeta alude à possibilidade de criar sentidos com o corpo a partir do que é experimentado. No alargamento dessa experimentação, incluímos o próprio processo de escrita como um conhecimento a ser produzido também pelas sensações do corpo. O desafio aqui é pensar e escrever com os olhos, ouvidos, poros, vísceras e afetos. Tomando emprestados outros termos do mesmo poema, lembramos que *escrever é coisa feita de gestos, gestos que procurarão dizer o que sentem, encostando as palavras às ideias*, abandonando, sempre que possível, os corredores do pensamento à palavra. Trata-se de fazer um pensamento-corpo, na perspectiva spinozista de compreender o corpo, sempre na sua potência de compor relações, existente em ato, e tal como o sentimos.

Podemos dizer, nesse sentido, que nosso exercício filosófico-conceitual será o de enfrentar zonas de turbulência, sair das regiões de conforto e acomodação, tanto em relação à constituição de nossas práticas quanto às teorias que nos aliaremos. Nosso enfoque é transversal, habitaremos os interstícios, a indiscernibilidade dos conceitos, forçando os limites das salvaguardadas “áreas” do conhecimento. Partindo de filosofias que afirmam a inseparabilidade entre natureza e cultura, corpo e mente, e, conseqüentemente, entre pensamento e movimento, nossas *ações conceituais* serão de *pegar emprestado, torcer, esgarçar, trocar, trair, acrescentar, subtrair, abrir, deslizar, apoiar, arejar...*

Contudo, tal como ressalta Cristina Rauter (2012), estabelecer um saber transdisciplinar, que não se pretenda universal, produtor de verdades ou modelos, não o isenta de ter o seu rigor. Construir territórios de sentido num “campo de dispersão do saber” é, ainda, afirmar dispositivos que garantam um suporte de compreensão de sentido, mesmo que cambaleantes e temporários. Ao pensar a experiência transdisciplinar da clínica, portanto, não queremos instituir uma nova fórmula

heterônimos – Alberto Caiero, Ricardo Reis, Bernardo Soares e Álvaro de Campos – optaremos por mencioná-los por eles mesmos, pondo em relevo a singularidade poético-expressiva de cada um como uma linha distinta do devir-outro.

(técnica/teórica), mais verdadeira do que outras, mas precisaremos abordar uma estratégia singular, tomar partido de algo que diz da atitude do terapeuta diante da peculiaridade do caso. Cada abordagem transdisciplinar será *uma* estratégia e *uma* aposta daquilo que se passa no limiar entre o clínico e o não clínico, capaz de afirmar *uma* clínica que possa restaurar a experiência da existência como afirmação.

O corpo teórico não visa, de modo algum, fundar uma técnica correlata para todos os casos, mas, sim, sustentar as transformações ético-políticas implicadas em um saber e em um fazer. Ainda segundo Rauter (2012), quando o campo clínico é problematizado como campo teórico-prático, as estratégias teórico-clínicas devem ter caráter particular, singular, relativas a problemas também singulares que a clínica nos propõe. Assim, nosso corpo teórico é pulsante e poroso, está sempre em aberto ou numa zona intervalar de indefinição, sujeito a interferências que melhor o potencializem para o encontro entre o saber e o fazer. A partir disso, será feito um mergulho na experiência do pensamento, numa relação dinâmica com o processo de produção de conhecimento que nos leve a articular novos eixos e conexões possíveis. Aqui, buscaremos habitar o intervalo onde o devir-clínico da dança e o devir-dança da clínica possam ganhar inteligibilidade, alinhavados pelo pensamento-corpo, pela palavra-sensível. Nosso esforço será o de construir um conhecimento inteligível sensível sobre uma prática clínica em curso, que inevitavelmente passará a se contaminar pela própria elaboração, outrando-se no próprio caminhar. Falaremos *sobre* uma prática, mas, sobretudo, falaremos *com* uma prática. Os gestos de “descrever” e “propor” estarão sobrepostos e sombreados nessa atitude ampliada de elaboração. Nossas ações conceituais nos levarão a fazer um uso dos conceitos sem cerimônia, em que a produção de conhecimento será, antes, um exercício de bricolagem de um bloco que seja capaz de se pôr de pé sozinho, sobre a superfície trepidante de um enfoque transdisciplinar.

As entradas desse mergulho serão múltiplas, exatamente como requer o rigor da cartografia, problematizada enquanto metodologia investigativa por um coletivo de pesquisadores (PASSOS *et al.*, 2010). A investigação da produção de subjetividade na transversalidade da experiência sensível entre dança, poesia e clínica nos força a recorrer a procedimentos caros ao cartógrafo, para o qual pesquisar é habitar um território existencial. Suely Rolnik (1989) propõe o termo “cartografia sentimental” para definir os processos de pesquisa sobre os modos de subjetivação, como uma imersão do cartógrafo à geografia dos afetos que o leve, ao mesmo tempo, a inventar pontes para fazer a sua travessia nesse território existencial. Torcemos o termo designando-o, aqui,

como *cartografia afetiva*, apostando que esse modo de fazer-saber materializa os fluxos intensivos do corpo, transformados a partir da sua relação afetiva com o mundo.

Portanto, a fim de trazer inteligibilidade ao campo do sensível na clínica, nossa pesquisa traçará linhas no plano coletivo de forças, percorrendo as pistas da investigação das forças moventes, porém indissociadas das formas que trarão organização ao texto (ESCÓSSIA e TEDESCO, 2010). Atravessar o coletivo de forças implica, ainda, evidenciar os movimentos daquele mesmo que os observa: o pesquisador torna-se parte da própria pesquisa, há uma dissolução do ponto de vista do observador (PASSOS e EIRADO, 2010). Arriscamos dizer que, especificamente nesta tese, em que buscamos destacar a estesia do analista a partir do contágio dos corpos na clínica, é preciso assumir o duplo desafio de ver e ser visto, num mesmo movimento de acompanhar processos. Assim, a pesquisadora – analista-dançarina-docente – se apresentará tridimensional; mas, como as linhas percorrem o plano coletivo de forças, apresentar a si é apresentar uma multidão.

No burilar desse procedimento, somos levados a um aspecto particular do exercício da cartografia que demanda maior acuidade; pois um *modo de fazer* implica um *modo de dizer*. Eduardo Passos e Regina Benevides (2010) salientam que exprimir um conhecimento afetivo acerca de nós mesmos e do mundo não é só um problema teórico, visto que, invariavelmente, assumimos uma posição em relação às forças que estão em jogo na produção desse conhecimento. Além disso, a fim de analisar a experiência sensível que emerge dos encontros na clínica, precisaremos, como já aludimos, narrar casos. Cartografar processos de subjetivação na experiência clínica é acompanhar encontros e construir narrativas que se darão a partir de casos. Em outro trabalho, Passos e Benevides (2005) ressaltam que explorar essas composições torna necessário desafiar “o caso da clínica” na sua relação ética com os casos. Fazendo coro com os autores, consideramos que a prática clínica se ocupa menos de sujeitos ou propriedades de si, e mais de linhas de criação, dos devires no plano do coletivo de forças, dos movimentos de outramento, engendrados nos processos de subjetivação. Nesse sentido, quando partimos de um caso singular, este será indissociado de sua face coletiva, num *continuum* de intensidades com muitos outros casos; casos de contágio, concernentes a um e a qualquer um.

Essa perspectiva “nos força a pensar as condições de possibilidade para o exercício crítico-clínico que toda pesquisa em saúde, toda prática clínica exige” (PASSOS e BENEVIDES, 2010: 151). Sendo assim, fazer uma cartografia afetiva dos

encontros implica uma certa política da narratividade. Há um procedimento narrativo de dissolvência, que os autores definem como método intensivista: *tornar-se impessoal*.

A dissolvência é a experiência de desmontagem do caso, a sua desestabilização geradora de fragmentos intensivos, de partículas de sentido que se liberam, que são extraídas do caso. O caso molar se moleculariza. Sua forma dá passagem às forças que o habitam. O caso é, nesse sentido, o caso de um devir ou de um contágio. Essas partículas emergentes pela desmontagem permitem a experiência clínica do traçado de uma linha de fuga, uma linha de criação para outro território existencial possível. (PASSOS e BENEVIDES, 2010: 162)

Há um movimento nesse modo de dizer que abre o fluxo narrativo ao devir, em sintonia com a experimentação da vida. Um *continuum* de fluxos atravessa casos singulares e impessoais, sigilosos e públicos na construção de paisagens que já não nos permitem indagar/identificar “quem”, “onde”, “como”, mas sim “o que se passa no caso”. Um procedimento investigativo tal qual o de Pina Bausch¹⁰, sobre os processos de composição coreográfica, expresso na sua mais famosa frase: “eu não me interesso em *como* as pessoas se movem, mas *o que as movem*”. Interessada menos em como o movimento seria dançado, e mais no impulso do movente, suas peças eram construídas a partir de incontáveis perguntas, dirigidas a seus dançarinos-atores, que podiam escolher se as responderiam ou não; bem como com que recursos expressivos o fariam – com movimentos, fala, canto, escrita etc. Mas Pina Bausch pedia rigorosamente que expressassem aquilo que tinham de mais íntimo, provocando-os a fraturar o clichê e entrar em contato com a experiência do viver de modo mais genuíno. Por fim, ela selecionava partituras de movimento (todas filmadas ao longo do processo), extraía cenas e desfragmentava-as, a fim de compor um só mosaico coreográfico.

A resultante desse método é uma linhagem de *espetáculos-obras prima*, nos quais as singularidades, forçadas ao limite, se diluem na dança de qualquer um, numa operatória que transforma o mais íntimo no mais impessoal. Em articulação com as contribuições de Fabio Cypriano (2005), consideramos que Pina Bausch faz da sua arte uma complexa cartografia afetiva, quando materializa a relação afetiva do corpo com o mundo em fluxos intensivos de movimento. Os movimentos em cena emergem de paisagens intensivas da experiência de cada um, ao mesmo tempo em que evidenciam as linhas traçadas no coletivo de forças.

¹⁰ Bailarina e coreógrafa alemã, criadora do que se convencionou chamar dança-teatro, diretora do *Tanztheater Wuppertal Pina Bausch* de 1973 até 2009, ano de sua morte. Atualmente, sua companhia de dança-teatro continua encenando suas peças pelo mundo.

De modo análogo, buscamos selecionar, extrair e desfragmentar passagens de casos a ponto de evidenciar com a narrativa destes um mosaico coreográfico acerca do que move os encontros clínicos. Tangenciamos a intervenção clínica na sua dimensão estética, a face expressiva desta prática será apreendida pela intuição sensível imbricada com a inteligência; ou, ainda, pegando emprestados termos de Álvaro de Campos, em seus *Apontamentos para uma estética não-aristotélica* (PESSOA, 1924-1925), a inteligência estará submetida à sensibilidade. Vamos nos apoiar em uma narrativa intensivista, produzindo um fluxo de *palavras-movimento* do contágio entre dança e poesia. Abordando o problema da narratividade na sua dimensão ético-política, adotaremos a sensibilidade como regime, como fio condutor do nosso exercício crítico-clínico.

No regime da sensibilidade, forçaremos os limites da narratividade em mais um grau, na dissolvência da linguagem. O contágio poesia-dança abrirá uma trilha por onde a poesia nos ajudará a falar sobre aquilo que não é passível de ser codificado nem estruturado: as sensações. A poesia virá para abrir os poros da linguagem aos afetos e ao devir, cortejar conceitos com um ritmo poético, e acessar uma fala na (e sobre a) clínica, a partir da experiência estética. Os principais poetas que nos ajudarão a construir as pontes porosas de um *pensamento-poema* serão os portugueses Fernando Pessoa (e seus heterônimos) e o contemporâneo Gonçalo M. Tavares, que, no *Livro da dança* (2008), constrói uma superfície atmosférica para uma dança das ideias.

Enfim, introduzimos o substrato de nossas *referências-chão*: esse é o terreno em que assentaremos nossas ideias. Mas, é preciso pô-las em movimento, fazê-las seguir adiante. Assim, o *Capítulo Um – parte pé* se ocupará de estabelecer a imediata sensibilidade palpatória desse solo, com a coordenação de uma base articulada para ser o primeiro apoio de um corpo teórico que deseja ficar de pé e prosseguir em marcha. Nossa caminhada terá início pelo plano intensivo do corpo, tendo em vista uma compreensão acerca das relações entre dança e intensidade, que nos possibilite criar um campo conceitual para o encontro com a experiência da clínica. Balizados pela Conscientização do Movimento, pela Eutonia e pelo Contato-Improvisação, nos ocuparemos dos processos de sensibilização do corpo na dança, que nos permitam experimentar o movimento como excesso, e a dança, enquanto experiência estética. Junto a isso, no intuito de identificar a abertura do corpo ao mundo, engendrada pelas terapias pelo movimento, recorreremos às noções de *corpo paradoxal* e *consciência-corpo*, propostas por Gil. Nessa perspectiva, o corpo é antes uma corporeidade, o corpo

é tomado como um receptáculo das forças do mundo, que se constitui em um paradoxo: é mediador e meio num mesmo processo. Nesse andamento, lançaremos mão do pensamento de José Gil, associado a Gilles Deleuze, Félix Guattari, e Baruch Spinoza, para relacionar o *contágio* e a *comunicação inconsciente dos corpos* com a *escuta de si e do outro*, o *devir*, e a formação da *atmosfera*.

A essa altura, já teremos nossa organização postural de base bem articulada e nossos pés poderão ensaiar outras movimentações. No *Capítulo Dois – parte espiral*, serão experimentadas as torções, os giros, as cambalhotas, os rolamentos e os sobressaltos do nosso pensamento-corpo. A amplitude de movimentos produzirá um dançar no fio do *excesso* que alarga a experiência de viver a partir da capacidade de *metamorfosear-se*, *devir-impessoal*, *devir-outro*. Na experiência da clínica, esse dançar nos convoca a acolher e manejar o excesso, trazer consistência ao plano intensivo que inclui o contágio e o outramento aos processos de subjetivação. Nessa dinâmica, acreditamos haver uma espécie de violência, que libera um vetor disruptivo na afirmação da vida, evidenciando a *crueldade* de um *pas-de-deux* que exigirá também ao clínico investir a sua corporeidade na intensificação de um plano comum, numa lógica regida pela *sensação*. De um entrelace com Antonin Artaud e Francis Bacon, chegaremos a Fernando Pessoa a fim de levar ao limite a relação das palavras com as forças. Com a *estética das sensações* de Pessoa proporemos uma convergência entre dança, poesia e clínica, em que a linguagem será tomada como uma experiência de contágio mediada por *palavras-táteis*, *palavras-pele*, capazes de tecerem uma relação potente entre o sentir e o dizer. Usaremos o pensamento-poema espiralado de Pessoa, como um caleidoscópio para dar visibilidade à *experiência clínica do outramento* e a uma *experiência de outramento da clínica*. Na torção do exercício clínico com o projeto estético pessoano, encontraremos a *conscientização das sensações* como o princípio criador da vida, compreendendo esta como uma obra de arte, na *imanência entre a experiência sensível e a expressão*.

De fôlego, daremos seguimento ao *Capítulo Três – parte e todo*: nosso corpo teórico apresentará uma novidade e a sua totalidade. Avançaremos por uma abordagem psicoterapêutica sobre essa dimensão sensível do cuidado, num duplo movimento de alargar e definir um pensamento axial da tese. Algo sobre a inteligibilidade que buscamos trazer à experiência sensível da clínica, na interface com a dança e a poesia, se completará nessa parte que será já um todo. Para tanto, recorreremos à psicanálise, no intuito de abranger a experiência sensível do analista e a flexibilização do fazer clínico,

desde Sándor Ferenczi, passando por D. W. Winnicott, chegando a Daniel Stern. Por fim, lançaremos mão da abordagem terapêutica do corpo, proposta por Hubert Godard, aumentando em mais um grau a compreensão acerca da *experiência de mutualidade e de interpenetrabilidade dos corpos na clínica*. Retomaremos o tema da escuta de si, como condição primeira para o acolhimento e o manejo: *o terapeuta escuta o outro em seu corpo, através das sensações que atravessam o seu corpo*. Há um reconhecimento auditivo do outro que se faz pelo toque, *por um ato ativo de escutar com toda dimensão sensorial do corpo*. Escutar com o corpo demanda uma *atitude tátil* do analista de *fazer corpo com*, operando um exercício ético-estético, que revoluciona os sentidos e faz da clínica um laboratório poético, a partir de um dançar impessoal das sensações.

Nesse ponto de nossa análise, nosso corpo teórico já terá autonomia para ir e vir, já estará seguro de suas bases, apropriado de seus movimentos e conexões. No entanto, se, por um lado, apostamos que a tese já terá o seu contorno, por outro, ainda teremos o que dizer. Por isso, daremos passagem ao *Capítulo Outro – parte voo*: sem um número que faça dele uma sequência argumentativa, será de uma só vez continuidade e ruptura com o todo. Essa passagem será formada em eco e abismo com a tese, oferecendo as pistas para um voo do pensamento-corpo: com pés firmes, iremos bater asas. Esse capítulo não poderia ter número porque foi escrito em cada um e com cada um dos outros três precedentes, ao longo dos três últimos anos da pesquisa. É um capítulo dilatado no tempo, escrito entre a experiência com a clínica e com a escrita da tese. É uma experiência de outramento da própria tese: a escrita irá devir-outra para poder falar do devir-outra na/da experiência clínica. Por uma interferência claramente pessoal, iremos propor uma *escrita heteronímica*, que possa oferecer um suporte intensivo para a narrativa literária de um caso clínico. A singularidade do encontro entre terapeuta e paciente foi imperativa para a dissolução do modelo de “relato de caso”, forçando a escrita devir *conto clínico*, esgarçando a interface arte-clínica em mais um limite. Ao situar o *Conto clínico do guerreiro da crueldade, ou o rasgar a carne* como último movimento do nosso corpo teórico, não queremos nem concluir nem trazer novas argumentações. O conto clínico criará um novo ritmo intensivo a tudo que já terá sido explicado, um devir poético daquilo que paira sobre a tese, um deslocamento pelo ar que, paradoxalmente, não deixará de fazer contato com o solo.

Ventilada por esse sobrevoo, a tese se encerrará com o último verso do nosso poema-índice, a *Conclusão – tomar parte*: voltaremos desse deslocamento atmosférico para tomar partido e partilhar nossa experiência sensível. Expressaremos o *duplo-devir*

de Pessoa, quando *devir-outro* e *devir-si próprio* são dois movimentos de um mesmo processo de outramento. Será o momento de afirmar nossa postura e de refletir sobre um corpo teórico encarnado, por meio do corpo a corpo entre a pesquisa e a pesquisadora.

Capítulo Um – parte pé

CORPO E MOVIMENTO INTENSIVO

O ritmo

*De qualquer modo dança.
De qualquer modo sente.
De qualquer modo o corpo contém o dia.
De qualquer modo as cores e o Músculo.
De qualquer modo o coração.
De qualquer modo sempre no Fundo a Memória.
Mas de qualquer modo sem TEORIAS.
De qualquer modo com a teoria da poética que é não existir teoria e só existir poética.
De qualquer modo a ciência atrapalha 1 pouco mas não totalmente.
De qualquer modo Curiosidade.
De qualquer modo colecionar montanhas.
De qualquer modo acabar quando o ritmo exige que se
continue o ritmo exige coisas a que não devemos aceitar
obedecer ser escravos.
(Gonçalo M. Tavares)*

Gonçalo M. Tavares, em seus poemas do *Livro da dança* (2008), imprime o ritmo de reflexões vindouras: alinhar teorias segundo a cadência da curiosidade dos afetos. O objetivo aqui será o de fazer o conhecimento dançar com aquilo que pode ser sentido; resgatar na memória os conceitos encarnados pela experiência com a dança, com a clínica e com a docência. Pascal Sévérac (2009), numa análise sobre a relação entre afetividade e conhecimento na obra de Spinoza, destaca o conhecimento como o mais potente dos afetos. Desse modo, o desenvolvimento do conhecimento ético, pretendido aqui, está intimamente enredado com a sensibilidade humana, pois quanto maior a propensão afetiva, maior será a habilidade da mente de pensar e compreender diversas relações ao mesmo tempo. No compasso desses autores, buscaremos dar relevo a uma ética da liberdade, na qual o conhecimento, produzido desde a nossa experiência clínica, emerge de um plano de afetações mútuas que permite expandir a potência dos corpos em relação.

Nesse bailado ao ar livre – sujeito a céu claro, rajadas de vento e tempestades – com fronteiras dissolvidas, a dança e a poesia entram como “mestres de cerimônia”, e convidam o campo da arte como um suporte de compreensão sobre os processos de subjetivação contemporâneos. A experiência estética é os quatro pontos cardeais dessa cartografia afetiva acerca de um fazer-saber da clínica. Embaralhando os termos do poema de Tavares, num gesto de leitura, compreendemos que, ao se nutrir do fazer, o saber deseja iluminar músculos, pulsar corações, emanar cores. Assim como a princesa cega interpretada por Pina Bausch, no filme *E la nave va*, de Federico Fellini (1983), que “escutava” cores diferentes em cada arranjo musical, em cada voz. É isso! Seguiremos o andamento exigente da nossa curiosidade para compor uma sinestesia teórica sujeita a riscos e traições. Nosso compromisso é com a vitalidade das cores de cada polifonia conceitual.

O fio condutor de nossa análise é o movimento dos corpos, mais especificamente o movimento dançado, que, num certo sentido, como veremos, confunde-se com o movimento intensivo, capaz de amplificar a visibilidade do regime dinâmico de afetabilidade dos corpos. Conforme já enunciamos, partimos de um projeto estético que faz da vida uma obra de arte, e a clínica, espaço de criação; com isso, acreditamos que ao tomar o movimento dançado, na sua dimensão intensivo-afetiva, o encontro dos corpos na clínica produz também *uma dança*, onde a direção do tratamento pode ser traçada incluindo os novos ritmos que vão atravessando a composição dos corpos.

Ao traçar o ritmo do movimento como linha-guia na clínica, a experiência da dança viabiliza o acesso a uma maneira de pensar a experiência da clínica, que não seria possível de outro modo (pelo pensamento comum do movimento comum): tomar a sensibilidade do corpo – e a sua cinestesia – como via régia ao conhecimento dos afetos. A fim de entender o que se passa na transversalidade dança-clínica, investigaremos aquilo que atravessa o corpo ao dançar, no tocante à sensibilidade humana, e que experiência de pensamento pode-se produzir a partir disso.

Consideramos, nesse cenário, que a dança – arte do corpo e do movimento – dispõe de uma capacidade especial de apreender o real de modo mais imediato, criando um “pensamento do mundo”, ao mesmo tempo em que tem no corpo a mediação desse processo. É no fundamento desse paradoxo que a experiência da dança oferece uma sinestesia conceitual capaz de dialogar com o fazer clínico. Este primeiro capítulo, portanto, se ocupará de elucidar como a sensibilização e a conscientização corporal desenvolvem, paradoxalmente, uma extraordinária consciência-conhecimento dos

processos desenvolvidos no corpo, em simultaneidade com os movimentos do corpo, do inconsciente e do mundo. Buscaremos situar bases filosóficas para a compreensão da dança e do corpo nas suas dimensões intensivas, quando se abrem ao devir e ao contágio com os outros corpos. A consciência-corpo, necessária para uma comunicação inconsciente dos corpos, entra em conexão com o campo intensivo para compor forças, tornando-se capaz de captar as vibrações mais ínfimas do presente atual.

Nossa análise lança foco, sobretudo, à articulação entre dança e educação somática, na qual o corpo entra em cena como um suporte para a experimentação de si. Este é explorado tanto em um nível mais estrutural (anatomofisiológico), como as articulações, a musculatura, os ossos, a pele; como também em outro, mais intensivo, como as sensações, os sentidos, a cinesio percepção; jogando sempre com o movimento, em uma descoberta dinâmica do peso, do volume, das alavancas, dos apoios, dos vetores, e da tridimensionalidade do corpo. Faremos uma leitura do trabalho proposto por Angel Vianna, a Conscientização do Movimento, numa ancoragem prático-teórica de um procedimento cartográfico e inventivo das novas possibilidades sensório-motoras.

DO CORPO: ARTE, EXPERIÊNCIA E PARADOXO

No intuito de tangenciar uma compreensão da experiência sensível enquanto plano de produção de subjetividades, julgamos necessário contextualizar algumas noções que nos permitam avançar pela interface arte-clínica. Retomando, tecemos essa interface privilegiando a dança (arte do corpo e do movimento, por excelência) a partir de um paradoxo: o corpo enquanto receptáculo das forças do mundo abrange o real de modo imediato, ao mesmo tempo em que opera uma mediação desse processo. Isto é, ao apreender o real, o corpo é, a um só tempo, pensamento do mundo e aquilo que está entre o pensamento e o mundo. Para o desenrolar do processo criativo, tanto na criação de uma obra de arte quanto num processo terapêutico, acreditamos que é preciso se deixar penetrar nessas zonas de turbulência corpo-pensamento-mundo. O desafio de uma clínica experimental, portanto, diz respeito a integrar esse paradoxo. Como habitar o centro e a margem de uma mesma experiência em que o corpo serve de mediador entre o que lhe é imediato e o que ele expressa?

A partir da filosofia de Spinoza, situamos a essência do corpo humano pelo poder de afetar e de ser afetado, de modo que o corpo e o ser advêm de uma relação dinâmica, aberta e sujeita a mudanças continuamente. Nessa perspectiva, há um desdobramento concreto no modo de viver, numa dimensão em que a vida se torna ela mesma uma experimentação, uma busca de encontros, relações e construção de plano de imanência. O poder de ser afetado de um corpo será sempre caracterizado pela sua relação com outros corpos. Assim, um encontro entre dois corpos enreda uma cena complexa, engendrada pelas duas relações em jogo que poderão aumentar ou diminuir a potência dos corpos em questão. Não estamos falando aqui de um corpo que termine nos seus contornos físicos, trata-se de um corpo que está sempre tecendo e sendo tecido por relações de afetabilidade, em comunicação simultânea com outros corpos, constituindo-se como uma corporeidade.

Consequentemente, não há uma determinação fixa e unívoca do corpo; quando ela existe o corpo foi moldado, o que não nos convém. Para Spinoza (*Ética* II e III), um indivíduo é composto por uma multiplicidade de indivíduos, os quais podem ser fluidos, moles ou duros. Cada composição é sempre singular e se distingue por regimes de velocidade e lentidão, movimento e repouso, de modo que o encontro com um corpo externo engendra uma complexa modificação nos arranjos dos movimentos dos dois corpos. Esse ponto nos interessa especialmente, já que nossa análise é guiada pelo movimento dos corpos.

Na transversalidade dança-clínica, investigaremos os movimentos dos corpos no tocante à sensibilidade humana e que experiência de pensamento pode-se produzir a partir disso. Mais especificamente, consideramos a dança como experiência privilegiada, apta a criar o plano de imanência do ato ao sentido, do corpo ao pensamento. Paul Valéry, no artigo *A filosofia da dança* (1936), desenvolve uma dupla analogia entre os movimentos dançados e movimentos de pensamento: ao mesmo tempo em que a dança comporta um pensamento, pensar é, num certo sentido, dançar: “O que é uma metáfora, se não uma forma de pirueta da ideia onde se reaproximam as diversas imagens ou os diversos nomes?”¹¹ (VALÉRY, 1936: 13). Para o autor, a dança é uma poesia em ato, assim como o poeta faz com seu espírito, o dançarino investe em seu corpo as transformações, metamorfoses, experiências-limite necessárias à criação do movimento dançado, fissurando a lógica do senso comum. Nessa esteira, Alain Badiou,

¹¹ Para todas as citações de obras em língua estrangeira, a tradução é de nossa responsabilidade.

num ensaio sobre a dança como metáfora do pensamento, aponta para essa capacidade da dança produzir um pensamento, que rompe com a representação, porque irrompe da eclosão do corpo. A dança é delineada como signo da capacidade artística do corpo, mostrando-o como corpo-pensamento: “não como pensamento preso em um corpo, mas como corpo que é pensamento” (BADIOU, 2002: 94).

Entendemos, nos rastros de Valéry e Badiou, que a dança faz uma pirueta no pensamento da clínica, tornando visível e inteligível o campo do sensível, onde o encadeamento do movimento dançado – incoerente, incompreensível, paradoxal – seria capaz de revigorar sensações e imagens dos órgãos sensoriais. Desse modo, se dizemos que o movimento dançado é o nosso motor, é enquanto movimento intensivo, imperceptível, mas amplificador do regime dinâmico de afetabilidade dos corpos; tomando o campo do sensível, como um plano de produção de conhecimento, que é capaz de habitar as vertigens do paradoxo corpo-pensamento-mundo.

O ponto crucial da diferença entre o movimento dançado e o movimento comum, trivial, se refere à relação do corpo com o espaço. Enquanto o movimento comum se desenvolve em função de uma exigência do exterior ao corpo; o movimento dançado emerge do interior, é ele quem leva o corpo pelo espaço, a ação é subordinada ao que excede do interior do corpo. O gesto dançado diz respeito, portanto, ao ritmo, produz deslocamentos no corpo, tendo o próprio corpo como suporte. Pelas considerações de José Gil, a dança acontece na mistura do corpo com o espaço, quando ao dançar “encarna-o e desmaterializa-o ao mesmo tempo” (GIL, 2004a: 24). Os regimes de velocidade e lentidão, movimento e repouso, do gesto dançado, liberam uma textura do interior do corpo no espaço exterior que dá a ver *imagens* afetivas microscópicas (as quais Gil aproxima da noção de *energia psíquica*).

Quando dizemos que a dança nos atira ao *real* de modo mais imediato, sobre o paradoxo corpo-pensamento-mundo, distinguimos o real de realidade: o real irrompe na realidade fazendo emergir um outro corpo. A realidade diz respeito ao instituído, enquanto o real é instituinte, pois rompe com os limites entre arte e vida, desestabiliza os hábitos, faz surgir novos movimentos, liberta a palavra, alarga os espaços, põe o corpo em expansão, isto é, transforma o pensamento e a existência. Gil compara esse processo com o que acontece no decorrer das terapias psíquicas, nos trazendo já pistas para explorar as associações com a clínica (GIL, 2004a). O espaço do corpo é dilatado e suas capacidades receptivas das vibrações do mundo são intensificadas. Trata-se de um espaço temporalizado e movente, sentido como duração da matéria. O real é, ao mesmo

tempo, atual e virtual, coexistentes e contemporâneos; nele, o presente toma forma num acontecimento brusco que dissolve os estratos do passado e futuro¹². Há um desmoronamento da barreira interior-exterior que dissolve os modelos sensório-motores, hábitos cinestésicos, pensamentos e comportamentos rígidos interiorizados pelos corpos e seus correspondentes modelos emocionais.

“De súbito, eu existo, agora” (GIL, 2004a: 154). O real incide na relação arte-vida e rasga toda a realidade dos corpos e da dança construída pela tradição. A dança nos lança ao campo das virtualidades, esfacelando a realidade instituída, porque o corpo deseja o real. Se libertarmos o corpo da sua realidade estabelecida pelos sistemas dominantes de subjetivação, criamos a possibilidade de apreender o real. Precisamos encontrar o real nos movimentos ínfimos que escapam pelas rachaduras da realidade e denunciam os casamentos caducos entre as formas de pensar e as formas de sentir. Sensibilizar o corpo ao real, nessa perspectiva, pressupõe abrir o corpo à experiência sensível, impregnar-se pelas pequenas percepções.

As pequenas percepções¹³, no campo da experiência estética da percepção artística, fazem parte do processo de criação da obra de arte. Mas nos levam também a uma abertura às pequenas impressões, sensações ínfimas, imperceptíveis constituintes da experiência sensível, também situada em outros domínios, como o da experiência comum e até mesmo o das ciências humanas mais sofisticadas. Daí nosso particular interesse por esse conceito. De acordo com Gil (2005), as pequenas percepções têm a capacidade de ampliar os acontecimentos, inverter as escalas das micro e macrop percepções a ponto de criar uma nova percepção do mundo, numa dimensão afetiva intensiva. Trata-se de uma experiência paradoxal, que se abre às zonas de turbulência ou aos *fenômenos de limiar*: fenômenos que estão na fronteira que separa e sobrepõe consciência e inconsciente. No entanto, Gil não fala aqui de uma percepção fenomenológica (mesmo a de Merleau-Ponty), restrita à intencionalidade da consciência, nem tampouco de uma noção de experiência perceptiva, relativa a uma consciência e a um sujeito uno, que executa sínteses cognitivas fundamentais. Elas estão fora das amarras da racionalidade científica cartesiana. A fim de preservar a discussão sobre consciente e inconsciente para mais adiante, podemos, contudo, localizar que inconsciente aqui se refere diretamente ao que não é consciente, diferentemente de algo

¹² Encontramos, igualmente, uma correspondência deste modo de pensar o real na obra do filósofo Henri Bergson (Cf. *Memória e Vida*, 2006).

¹³ Termo retirado de Leibniz (em *Novos ensaios sobre o entendimento humano*) por Deleuze (2005).

que estaria reprimido ou recalcado. Tentando nos limitar ao plano estético, a comunicação artística, nessa perspectiva, é situada como um fenômeno *não-consciente*, próprio do fenômeno de limiar. E é no fenômeno de limiar que se apreende o movimento das pequenas percepções.

Trata-se de reconhecer que estamos imersos num mundo de *imagens-nuas*: qualquer imagem é capaz de preencher nossa percepção de toda a sua carga de forças (influências) e de conteúdos não-verbais. Os conteúdos não-verbais estão expressos nas artes visuais e na dança, por exemplo. São detentores de sentido irreduzíveis a signos verbais. As pequenas percepções estão associadas a forças e conteúdos não-verbais, e são provocadas pelas imagens-nuas. Em outras palavras, as pequenas percepções surgem num intervalo entre signos que nos reenvia para algo mais forte que não está lá – da ordem de uma “impresença”, um “não sei quê” que nos afeta –, mas que nos dá a capacidade de captar o todo, o invisível e o movimento (GIL, 2005).

Com essas noções, Gil abre campo para o sensível da experiência do ponto de vista de uma *metafenomenologia*: “o estudo do vastíssimo campo de fenômenos de fronteira e de um invisível radical, não-inscrito, não-manifesto, mas que tem efeitos (por isso mesmo) no visível” (GIL, 2005: 18-19). Os *metafenômenos* são como feixes de forças, estão no campo de um experimentar – que engloba um “experenciado” e uma “experimentação” – que está para além da consciência. As pequenas percepções nos permitem experimentar de maneira inconsciente. Nesses termos, a percepção artística consiste em um tipo de experiência que se caracteriza pela dissolução da percepção, a ponto de criar uma conexão de forças que leva o espectador a “participar” da obra de algum modo.

Dito isso, no processo de produção de uma arte atual, “o corpo é a caixa de ressonância mais sensível das tendências mais obscuras de uma época” (GIL, 2004a: 169). Nesse sentido, o corpo seria o principal instrumento de “captação” das pequenas percepções vindas do mundo. Acreditamos que, apesar de atravessar qualquer experiência cotidiana, há um *estado de corpo* necessário para a apreensão das vibrações mais ínfimas do mundo. Esse estado de corpo se produz e é produzido pelo corpo sem órgãos (CsO). Quando construímos nosso corpo sem órgãos, nos abrimos aos fluxos e nos deixamos ser afetados pelas pequenas percepções, necessários à criação artística.

Na transmissão radiofônica de 1947, *Para acabar com o julgamento de Deus*, Antonin Artaud (1974) nos apresenta um corpo não organizado que teria sido roubado por Deus para nos submeter ao juízo:

Se quiserem, podem meter-me numa camisa de força
mas não existe coisa mais inútil que um órgão.
Quando tiverem conseguido um corpo sem órgãos,
então o terão liberado dos seus automatismos e devolvido sua verdadeira liberdade.
(ARTAUD, 1974)

Deleuze e Guattari (2004) intensificam da ideia de CsO de Artaud e dão continuidade a ela, esclarecendo que não se trata de uma noção ou um conceito, mas antes um conjunto de práticas. O CsO é o corpo da experiência, com suas próprias forças. É o corpo livre da interpretação e do juízo que nos impedem novos modos de vida e organizam os corpos. Sem o aprisionamento em um corpo organicamente organizado, podemos nos abrir ao fluxo, à intensidade, à experimentação de nós mesmos. Criar para si um corpo sem órgãos é se deixar atravessar por uma poderosa vitalidade não-orgânica (DELEUZE, 1997).

Há outra cena em jogo: em vez de um organismo que funciona, temos um CsO que se constrói. Decerto também nos constituímos em um corpo organismo, mas não devemos depender dele, o que é bem diferente. Agenciamos-nos com o que do corpo é carne. As próprias técnicas corporais que abordamos aqui se utilizam do organismo, trabalhando sobre as funções e as estruturas corporais (ossos, músculos, articulações, pele etc.), mas para ultrapassá-lo, torná-lo poroso às intensidades. Quando dependemos do organismo, estamos presos a padrões estabelecidos pela sociedade, ficamos vulneráveis a censuras, repressões, regras, interpretações e automatismos. O CsO é o oposto disso, ele não reprime os impulsos, pertence a uma conexão de desejos, a uma conjunção de fluxos; acontece por intensidades associadas à vitalidade e à existência enquanto criação contínua. *O CsO não é um não-corpo, mas um corpo instituinte.*

Como sugerem Deleuze e Guattari (2004), o CsO está sempre por acontecer, ele se cria no plano de imanência, pertence ao mundo do terreno, das vivências, dos modos de ser. O corpo não é hermético, acabado e constituído, mas uma derivação, um somatório de forças. Cada vivência é sempre singular e ao mesmo tempo múltipla. O CsO não deve se submeter à interpretação e ao julgamento, ele está associado à descrição e ao relato das experiências de si, rompendo com a biografia ou o determinismo da História.

Uma multiplicidade de agenciamentos pode ser ainda CsO: perversos, artísticos, científicos, místicos, políticos possuem diferentes tipos de corpo sem órgãos. Doravante, para poder transitar entre eles, sem sucumbir num CsO esvaziado de suas forças, é necessário manejar os impulsos e os desejos, para criarmos um CsO pleno de potência e assegurar ao corpo suas conexões contínuas. Todavia, os próprios autores ressaltam sobre a importância da *prudência* na experimentação, para não cairmos nos abismos de um corpo esvaziado de sua potência. Neste traçado das linhas da vida, é importante produzir um plano de consistência, a partir das intensidades liberadas pelos processos disruptivos do organismo, da significância e da subjetividade.

No entanto, os autores alertam que não há salvaguardas. Assim posto, consideramos de grande relevância uma reflexão sobre o lugar da *prudência* no processo de subjetivação e especialmente no trabalho terapêutico. Se o organismo é um dos estratos que nos constitui – além da significância e subjetivação (Deleuze e Guattari, 2004) –, acreditamos que se desfazer dele, (re)criar um corpo, no processo terapêutico, exige prudência, elaboração. A prudência no trabalho terapêutico deve ser vista como uma dobradiça entre a *transgressão* e a *desintegração* do psicossoma. Transgressão pode ser entendida aqui como um ato de resistência que é capaz de romper com o sentido, apontar para outras direções, numa lógica de aumentar a potência. Desintegração, no sentido que apresenta o psicanalista inglês D. W. Winnicott (1945, 1949), pode ser entendida como um estado confusional patológico em que há uma cisão entre *psique* e *soma*, esvaziado de potência.

Vista dessa forma, a prudência ocuparia o lugar do *entre*, quase como um *regulador de liberdade* para potencializar a experiência de si. É pela arte da prudência que podemos mediar o colapso do organismo com a potência da carne, transitando entre o vazio e o pleno dos processos de metamorfose. Nos seus últimos escritos, Foucault ressalta que a “arte de viver” demanda um exercício rigoroso de si sobre si, e deve ser conquistada dia após dia, durante toda a vida, num campo de atividades complexas, reguladas e cuidadosamente elaboradas a partir de uma ética de si (Foucault, 1980-1981, 1981-1982). Fora de uma moral ou de uma organização orgânica da vida, a arte da prudência está associada ao cuidado de si e do outro, traçando um caminho singular e experimental que leva à liberdade a partir de um apurado reenvio a si no encontro com o mundo. Trata-se de criar uma relação regulada e cuidadosa com o nosso próprio corpo e, a partir disso, com o outro; além de podermos dispor de meios para elaborar as intensidades vivenciadas para fazermos delas um movimento potente diante da vida.

Nos termos de Angel Vianna: “corpo e paciência são duas coisas muito importantes na vida; tem que ter corpo, mas tem que ter paciência também” (Angel Vianna, comunicação oral em sala de aula, 2007). Nesse sentido, ser prudente em nada se confunde com ser esquivo ou precavido *a priori*, ao contrário, é um dos dispositivos que nos permite arriscar *enquanto* avançamos pacientemente sobre as forças mais intensas ativadas pelos processos criativos das corporeidades e das subjetividades. Dizemos mesmo ser a prudência uma condição do trabalho terapêutico, quando desejamos manejar as forças do corpo para produzir uma metamorfose positiva da reinvenção de si.

Assim, mais uma vez, é o movimento dos corpos nosso fio condutor. A prudência nos convoca um *pas-des-deux* na clínica, quando os corpos se chocam e se atravessam uns aos outros, para criar uma dança colaborativa a partir de uma mesma melodia. Sobre essa capacidade de metamorfose do corpo no campo dos encontros, Gil (1997) considera que o *corpo opera passagens*, ele é um *transdutor de signos*, *permutador de códigos*. Transdução é um termo da física quântica para designar o processo pelo qual uma energia se transforma em outra de natureza diferente; em referência à propriedade dos *quanta* de ultrapassar a força que a princípio acreditava-se que tinham. De modo que é o *corpo-passagem* – e não o significante flutuante – que opera o simbólico, com a capacidade de se (re)criar. A partir do próprio corpo, pode-se produzir um novo corpo. Mas, é preciso prudência para ir ao incodificável. Repetimos: desfazer o organismo não é tarefa fácil. É nesse ponto que acreditamos que a prudência entra como uma charneira, uma verdadeira bifurcação desse processo, o dispositivo que permite ousar e ampliar os graus de liberdade. Com prudência, pode-se avançar nas experimentações de si mesmo, mas sempre podendo modular novos gradientes intensivos quando assim for conveniente (ou necessário). Da mesma forma que não convém estar sempre condicionado ao organismo, não é possível estar sempre fluindo no corpo sem órgãos ou aberto aos fluxos; um pouco de *falso self* é preciso, como diria Winnicott (1975)¹⁴, pois ele também traz contorno e proteção aos encontros nem sempre bons da vida.

¹⁴ Em linhas breves, Winnicott compreende o *self* como o si mesmo, como experiência subjetiva de sentir a existência, diferindo da noção de eu, no seu aspecto identitário. Nesses termos, *falso self* seria uma organização defensiva do psiquismo, em contraposição ao *verdadeiro self*, quando a confiança no ambiente permite ao indivíduo ser espontâneo. Em certas doses, o *falso self* é necessário para o trânsito no mundo, mas, em graus excessivos, pode descarrilar para o que ele entende por *fuga para a sanidade* ou para um sentimento de ser inútil na vida. Essa discussão será retomada e aprofundada no *Capítulo Três – parte e todo*.

A fim de estreitar ainda mais os laços das experiências da dança e da clínica, buscamos uma ideia de corpo operador da passagem entre o corpo trivial (empírico) e o CsO (pleno de intensidades); um corpo de transição, um corpo no intervalo desses estados. Observamos que Gil (2002) conceitua o *corpo paradoxal*, como algo que podemos entender como um corpo do *entre*, um estado do corpo que dialoga com o corpo trivial e o CsO:

O corpo paradoxal é o corpo virtual e latente em toda a espécie de corpos empíricos que nos formam e habitam. É através dele que a dança e a arte em geral são possíveis. E também a formação do corpo-sem-órgãos: porque se este é primeiro, e se os corpos empíricos [são] atualizações reduzidas e ficções realizadas segundo imperativos de saberes e poderes, a verdade é que a nossa condição habitual é essa, a de existir sobretudo como corpo empírico funcional, orgânico, dóxico, que recusa a intensidade e os paradoxos – esse mesmo corpo por onde vêm a doença e a morte (GIL, 2002: 145).

Assim, o corpo paradoxal diz respeito à capacidade de trazer intensidade e paradoxalidade ao corpo trivial – geralmente adormecido e dessensibilizado pelo cotidiano –, na medida em que enriquece a relação consigo e com o mundo, num movimento de abrir o corpo aos paradoxos da vida. O corpo, enfim, resgata a capacidade de habitar o paradoxo para sustentar aquilo que excede à trivialidade do organismo. O corpo paradoxal abre um caminho para se pensar o interior do corpo. “Para que o paradoxo se desencadeie, é preciso criar um vazio interior, ou espaço interior por onde os primeiros movimentos paradoxais possam exercer-se *fora* dos modelos sensório-motores habituais que enclausuram o corpo” (GIL, 2002: 145). Esse vazio interior é o espaço de onde virá toda a potência do gesto, como uma condição ao desencadeamento do processo de criação artística. Acreditamos ser nesse sentido que o trabalho das terapias pelo movimento é desenvolvido: des-aprender a se mover (perceber, sentir etc.), para, então, aprender a se movimentar (perceber, sentir etc.) fora dos padrões habituais. Isto é, num primeiro momento, é preciso poder criar um vazio interior que comporta a intensidade máxima, abrir um espaço que permita o surgimento de *novos* movimentos engendrados pelos paradoxos do corpo.

Gil define o corpo paradoxal a partir do corpo do bailarino, recorremos a ele, então, para construir nossa concepção de corpo na fusão entre dança e clínica.

Consideremos aqui [...] um corpo metafenômeno, visível e virtual ao mesmo tempo, feixe de forças e transformador de espaço e de tempo, emissor de signos e transsemiótico, comportando um interior ao mesmo tempo orgânico e pronto a

dissolver-se ao subir à superfície. Um corpo habitado por, e habitando outros corpos e outros espíritos, e existindo ao mesmo tempo na abertura permanente ao mundo por intermédio da linguagem e do corpo sensível, e no recolhimento da sua singularidade, através do silêncio e da não inscrição. Um corpo que se abre e se fecha, que se conecta sem cessar com outros corpos e outros elementos, um corpo que pode ser desertado, esvaziado, roubado de sua alma e pode ser atravessado pelos fluxos mais exuberantes da vida. Um corpo humano porque pode devir animal, devir mineral, vegetal, devir atmosfera, buraco, oceano, devir puro movimento. Em suma, um *corpo paradoxal* (Gil, 2004a: 56).

O corpo paradoxal é um corpo transformado pela dança, pelo movimento, quando movimento confunde-se com a própria vida. O corpo paradoxal seria, desse modo, uma charneira entre um corpo que é produzido por e produz um *corpo sem órgãos*, mas que já existe virtualmente em conexão com o *corpo trivial* do cotidiano (apesar de se distinguir radicalmente desse). Um corpo metafenômeno, porque não considerado como um percebido concreto, visível, que evolui num espaço objetivo cartesiano. Gil nos fala de um corpo intensivo, que compreende dois elementos vivenciados como fundamentais pelo dançarino: a energia e o espaço-tempo do corpo.

A dança forma, pelos movimentos do dançarino, unidades de espaço-tempo que dilatam o corpo para o infinito. Ou seja, o corpo transformado pela dança desenvolve uma capacidade de traduzir uma multiplicidade de energias eminentemente plásticas, que podem ser constantemente modificadas, segundo o que o dançarino quiser delas. O objetivo é fazer fluir o melhor possível sua energia, energia de impulsão, que se torna um movimento por si próprio, energia de devir. Nenhum movimento termina no espaço objetivo da fronteira da pele, o espaço do corpo é criado pela energia que compõe o movimento dançado.

O tempo do movimento do dançarino é posto em suspenso ou acelerado, sem relação direta com o tempo objetivo do relógio, mas com a *duração*. As transformações de energia na dança criam unidades de espaço-tempo singulares e insolúveis, que se abrem para uma dimensão intensiva do espaço – não euclidiano, não (apenas) tridimensional –, na relação com um tempo não fundado na lógica de uma linearidade cronológica, mas sim no tempo real (atual e virtual) do acontecimento. Temos com isso, uma lógica fundada nos paradoxos do tempo, em que o presente contém em si todo o passado e nos empurra para o futuro, mas numa ruptura irreversível, que dissolve e corta o tempo em dois, forçando-o a re-começar (ZOURABICHVILI, 2004). O acontecimento nos coloca em contato com a continuidade da passagem do tempo, ao mesmo tempo em que o separa em antes e depois. O acontecimento é, antes de tudo,

corporal: se dá num estranho local de um “ainda-aqui-e-já-passado”, “ainda-por- vir-e- já-presente”, em um corpo que não cessa em atualizar o virtual, transduzir signos, devir.

Ao dançar, o corpo se compõe como que de uma matéria especial, que se abre e se fecha, sem cessar, ao espaço intensivo e aos outros corpos. Sensibilizar a pele, por exemplo, desperta essa propriedade do corpo de se fundir – sem a perda da singularidade – com o espaço; o corpo se prolonga no espaço, ao mesmo tempo em que o espaço se prolonga no interior do corpo. É um corpo em relação com o ambiente, onde a pele deixa passar toda espécie de trocas. Não só os poros, orifícios ou zonas, mas a superfície da pele como um todo se dilata numa reversibilidade interior-exterior. Há uma simultaneidade entre superfície e profundidade, reverte-se profundidade em superfície (e vice-versa), assim como, interior em exterior (e vice-versa).

Na dança, muitas vezes, utiliza-se o corpo orgânico (anatômico), funcional, para, a partir dele, possibilitar a expansão dos limites do corpo para além do organismo. Pois, ao despertar a consciência da pele, enquanto continente, mas também dos ossos, articulações e músculos, enquanto conteúdo, é possível potencializar ainda mais essa reversibilidade interior-exterior. A sensibilização da superfície e da profundidade do corpo permite a livre circulação de energia, podendo criar atravessamentos de pequenas percepções que nos levam à conscientização não só da tridimensionalidade do corpo, mas também do espaço *multidimensional* que ele compõe.

Graças à reversibilidade, o corpo pode diluir, *pelo movimento*, as fronteiras entre superfície e profundidade, não há avesso nem espessura, mas uma superfície única. Torna-se um corpo banda de *Möebius* movente, no sentido que constrói um plano intensivo que absorve as forças de afeto do interior, fazendo-as circular pela superfície. O corpo torna-se capaz de entrar num *continuum* de energia sem entraves, ao passo que nenhuma transcendência vem perturbar os movimentos das intensidades. Produz-se um CsO no movimento dançado emissor das intensidades cinestésicas mais fortes (GIL, 2004a).

O corpo paradoxal pode ser vivenciado na clínica, porque se produz pela experiência intensiva, mas também pode se prolongar nas ações diárias. Acreditamos que, pelo paradoxo do corpo, podemos modular os gradientes da experimentação de si, visando o aumento da potência de agir. Essa abordagem permite “uma ideia de corpo que está certamente presente tanto nos processos criativos artísticos quanto nos processos terapêuticos” (GIL, 2004b: 13), fazendo da própria experiência da vida um processo criativo artístico.

DA DANÇA: MOVIMENTO E INTENSIDADE

Medidas do corpo

Meter na dança carne. [...]

A carne é o corpo anterior ao sexo.

Meter carne na dança.

Deixar a dança ser primeiro que o corpo.[...]

Não abrir o exterior do corpo para a carne entrar;

Não abrir o exterior do corpo para deixar sair a CARNE.

Não meter CARNE na Dança. Não tirar CARNE da dança.

Deixar a dança ser naturalmente Carne.

a poética dos ossos e dos Mortos é igual: CARNE.

a Matéria da Poética obedece aos instrumentos de Medida.

Exibir as Medidas da Alma.

A carne quando aparece aparição antes do corpo exhibe as Medidas da alma.

(Gonçalo M. Tavares)

E quais são as “intensidades cinestésicas” que percorrem o corpo ao dançar? Ou, de acordo com Tavares (2008), como *meter carne na dança*, a ponto de dançar as *medidas da alma*? Nota-se que desde o surgimento da dança moderna no início do século XX e da contemporânea nas últimas décadas, surgem cada vez mais práticas de dança que buscam se libertar dos espartilhos do balé clássico, levando o dançarino a um processo de exploração de seu corpo no plano do sensível e do subjetivo. Mas, se, por um lado, a dança contemporânea tem sido considerada como aquela que mais se abre para o real da experiência, por outro, em qualquer dança, até a mais codificada como o balé clássico, há um resíduo na ordem do sensível que escapa ao simbólico (o representado) e evidencia a carne. O problema está menos na técnica em si (qual seja) do que no modo como ela será experimentada. No entanto, privilegamos, nas inquietações colocadas pela dança contemporânea sobre o corpo e o movimento, as reverberações mais aguçadas com a nossa problemática.

Dessa forma, nos apoiamos numa abordagem da dança distanciada de uma prática regida por um mito de corpo, que cria uma lógica corporal da representação, cuja gestão do corpo dos dançarinos será regida por critérios exteriores a eles mesmos, seus gestos serão ajustados pelo corpo do outro, tomado como modelo. Silvie Fortin (2003)

reconhece nisso um paradigma dominante, que coloca a dança como uma *prática corporal da representação*. A indicação da autora nos leva a pensar uma experiência do sublime tradicionalmente arraigada na arte de um modo geral. Esse paradigma insiste sobre a aparência exterior do corpo, e, muitas vezes, tende a negligenciar a dança como expressão artística da subjetividade. E, por que não fazer da dança uma *prática da experiência*, que valorize a qualidade do que é vivido, na experimentação do dançar? Tendo em vista que a questão incide mais num *modo de experimentar* o corpo na dança do que numa *técnica* de dança, nossa investigação abordará, necessariamente, processos de subjetivação que são desencadeados nessa experiência. Nesse ponto de vista, há uma continuidade indissociável entre aquilo que diz respeito à arte-vida.

Muitas vezes, a dança põe em relevo cisões entre a técnica e a expressividade que expressam, sincronicamente, dissociações engendradas, de forma tácita, nos modos de subjetivação contemporâneos. No jogo de deixar a expressividade transbordar a técnica, o dançarino se vê num emaranhado de polarizações cristalizadas entre corpo e mente, vida e morte, sentir e pensar, que precisam ser dissolvidas a fim de conseguir abrir o corpo aos fluxos intensivos do movimento, incluindo os afetos nas linhas formais do gesto. Nesse exercício, como visto, o movimento se lança ao plano intensivo: espaço que comporta o infinito do corpo, quando este se abre às experimentações e tece a si próprio na sua abertura ao mundo, vertendo numa reversibilidade entre o dentro e o fora. Ou, nos termos poéticos de Tavares (2008), é o plano que permite à dança evidenciar a carne, exprimindo as medidas da alma. Entendemos que essa medida da alma comporta, paradoxalmente, toda a desmesura do viver. A medida da alma é a própria desmedida do vivo na sua possibilidade de outramento, de metamorfose.

Meter carne na dança é dar a ver as intensidades cinestésicas que percorrem o movimento *sem fim*, já que sem finalidade e ininterrupto. O plano intensivo do movimento é ladrilhado pela vida pedindo passagem, num impulso impetuoso, que reafirma a máxima de Angel Vianna: “a vida é movimento e movimento é vida”. Dissolvidas as polarizações binárias, numa tensão dinâmica de forças, já não há mais um sujeito determinado em foco; o movente torna-se impessoal e o gesto, inintencional. Há uma desmedida nessa experiência que dilata o corpo ao seu aspecto paradoxal, à sua capacidade de sofrer mutações. Com a livre circulação de energia, o corpo é multiplicidade e diferença. Ensaia-se um dançar que se faz no fio de um excesso, com o inapreensível, o ainda não codificado.

A fim de pensar o movimento do plano intensivo, Gil aponta que todo o pensamento inicial da obra de Deleuze se funda na ideia de *excesso*. De um excesso que se encontra bloqueado e que deve ser liberado para que se vá além da *dóxa* e que, assim, se exerça o máximo de potência do ser ao habitar os paradoxos. A intensidade do corpo e a intensidade do pensamento compreendem em si mesmas a diferença como excesso. O excesso se refere à carne, é um movimento intensivo desmesurado, um fluxo que não tem finalidade e nem comporta uma pessoalidade em si mesmo e leva o ente a mudar de natureza, à metamorfose. Essa “lógica do excesso” aproxima o ser das experiências-limite, na borda de si, onde uma dobra se fará, exigindo prudência para um manejo delicado desse excesso¹⁵. É preciso viver a desmesura da vida; o excesso é o próprio ato de criação, espaço limiar entre o virtual e o atual, sem ele desaparece a intensidade e o movimento.

A fim de dançar com aquilo que transborda aos movimentos do corpo, o dançarino adota um estado de presença do corpo que extrapola com o seu condicionamento técnico. Assim, a dança contemporânea produz um desvio, na relação dos corpos com o movimento, que amplia a perspectiva sobre a criação, em que o apuro técnico oferece o desenvolvimento de uma das dimensões da preparação corporal e não mais a sua totalidade ou soberania. Pois, apesar da técnica ter o seu valor singular e possibilitar desdobramentos específicos e necessários ao processo criativo, inclusive no que diz respeito não só ao aprimoramento físico e cinesiológico do corpo, mas também quanto ao despertar da sensorialidade, ela (a técnica) agora deve compor com outros elementos, que serão evidenciados em cena, como a subjetividade e a experiência afetiva daquele que cria – nas suas relações consigo mesmo, com o outro e com o mundo.

Segundo Hélia Borges, “é justamente no avesso do virtuosismo técnico que se produz um corpo intensivo. No virtuosismo, no esmero técnico, há reprodução, não transmutação.” (BORGES, 2009: 46). Dizemos ainda que, enquanto o virtuosismo técnico nos permite entrar em contato com as escalas macroscópicas do movimento, no plano das formas, é no avesso disso, na reverberação dos micromovimentos e das pequenas percepções do corpo intensivo, que a experiência estética acontece e somos

¹⁵ Essa condição, que é indispensável para a afirmação da vida, traz, no entanto, um paradoxo, quando, por uma força exterior, uma quebra se dá e o movimento é estagnado: o risco da entropia, da negação de si. Esse aspecto põe em questão novamente a arte da prudência, mas será especialmente discutido no *Capítulo Dois – parte espiral*, a fim de elucidar como se processa essa reviravolta fora de uma ontologia do negativo.

atravessados pelas forças do gesto. Para que haja transmutação, é preciso aproximar a experiência corporal de uma espécie de “dança às avessas”, enunciada por Artaud, nos versos que imediatamente sucedem àqueles já citados, sobre a libertação do organismo de sua camisa de força pelo corpo sem órgãos:

Então poderão ensiná-lo a dançar às avessas
como no delírio dos bailes populares
e esse avesso será
seu verdadeiro lugar.
(ARTAUD, 1974)

Dando continuidade a esses termos, consideramos que no avesso do organismo, a dança lança o corpo paradoxal ao seu abismo infinito, possibilitando ultrapassar os contornos atribuídos ao corpo individual. Para Gil (1997), o lugar do infinito não é um não lugar, mas um *movimento para*. Somos um *movimento para*, de difíceis definição e localização. O trajeto é o próprio movimento de eterna diferenciação: *velocidade expressiva*, que se cria conforme a permeabilidade do corpo ao encontro. Perceber o mundo ou a si próprio é já investir forças, afetos, memórias, e entrar em devir, entrar numa zona de indiferenciação, de mistura ou de contato. No escopo da metafenomenologia, perceber é entrar em um processo de metamorfose do corpo. Desse modo, *dançar às avessas* é disponibilizar o corpo a essa permeabilidade no encontro com o mundo, sem pôr resistência às forças dos afetos, das intensidades e deixando-se compor nessa relação. Às avessas, o corpo dança vazado pelo infinito, atravessado por miríades de sensações, pensamentos, fluxos. Constitui um corpo de contágio, em que dançam múltiplas experiências impossíveis de ser catalogadas e fixadas num registro preconcebido e que nos convocam ao terreno das pequenas percepções (RESENDE e TORRALBA, 2011).

A dança contemporânea se apropria dessa problemática e vai se arriscando a criar questões que possam dar conta dos movimentos intensivos em cena. Para Borges (2009), essas questões se apresentam fora de uma linearidade e a partir de um caos de percepções, sensações, inquietações e dúvidas, que deve ser modelado em movimentos e gestos a ponto de abrir uma fenda no senso comum. Esse caleidoscópio de intensidades cinestésicas borra de tal modo as fronteiras entre arte e vida, que a preparação corporal para a cena transborda o treinamento técnico e se confunde com a

própria experimentação do viver, no seu processo contínuo e heterogêneo. Daí segue que um corpo presente em cena é um corpo fazendo-se, inacabado e potente no seu vir a ser, aberto às forças de contágio do mundo e capaz de dar visibilidade às intensidades do movimento.

É preciso poder expandir o corpo para além das funções e organizações dos órgãos, habitar o espaço inacabado e paradoxal entre as coisas do mundo, misturando-se com elas. A dança, assim, tem início ao abrirmos uma fissura no senso comum, no ponto em que ficamos perplexos, deteriorando o visível. Ao esvaziar o campo da funcionalidade, o corpo pode se abrir para o acontecimento, para o sensível, e fazer dessa abertura um ato de comunicação aberta e densa ao máximo, em devir, descolada de um eu unitário, suscetível à dimensão da surpresa e do contágio.

DO PLANO DE IMANÊNCIA: O DEVIR É DANÇARINA

Dançar com as intensidades cinestésicas da carne abre o corpo para uma dança às avessas, vazado pelo contágio com o mundo, na precipitação do espaço interior, tomado em seu aspecto inacabado. Mas, abrir o corpo ao campo dos encontros e do sensível exige a construção de uma superfície, de um plano de consistência por onde circulem as intensidades. Quando a experiência da dança se desenvolve no plano coletivo de forças, abre-se com isso, um *spatium*, isto é, um espaço intensivo aonde irá se desenrolar o devir da dança, *espaço-charneira* de co-existências, em um *continuum* entre as forças e as formas, o interior e o exterior do corpo, a imanência e a organização. Consideramos que, na experiência intensiva, a um só tempo individual e coletiva, a dança constrói o seu *plano de imanência*.

Deleuze e Guattari vão trabalhar o conceito de imanência a partir do pensamento de Spinoza. Para Spinoza, os encontros, as sensações a que estamos expostos na vida, abrem uma oportunidade para o novo, para a vida como experimentação, sem hábitos e sem crenças. De acordo com Laurent Bove (2010), “as *afecções* – ou modificações – do corpo decorrem de seus encontros com outros seres, outros entes, que lhe são exteriores, e com os quais ele entre em relações de conflito, confronto, aliança etc.” (BOVE, 2010: 29). Esses encontros de corpos provocam modificações concomitantes na mente, ressoando na potência de agir de cada um dos entes envolvidos. Desse modo, o corpo e a mente participam do ser de maneira autônoma e associada, abrindo a filosofia para o

princípio da univocidade, plano que prescindia da ideologia representacional e faz da potência a essência do ser. O ser não precisa estar vinculado a modelos teóricos representacionais, ele é singular e diferenciado, isto é, o ser singular é diferente em si mesmo e não se enquadra em teorias e categorias dadas a priori.

Spinoza, nessa perspectiva, recusa qualquer transcendência, recusa os universais e toda instância que ultrapasse a terra e os homens, e, por isso, seria um filósofo da imanência: “ele mostrou, erigiu, pensou o ‘melhor’ plano de imanência, isto é, o mais puro, aquele que não se dá ao transcendente, nem propicia o transcendente, aquele que inspira menos ilusões, maus sentimentos e percepções errôneas...” (DELEUZE e GUATTARI, 1992: 79). Para Deleuze e Guattari, o plano de imanência apresenta apenas acontecimentos, mundos possíveis, o que talvez faça dele um modo de empirismo mais radical. O plano de imanência é o mais íntimo no pensamento, e, ao mesmo tempo, o fora absoluto; é ida-e-volta incessante, movimento infinito.

Assim, o plano de composição, de consistência ou de imanência, é compreendido como um plano percorrido pelos movimentos do infinito, preenchido por coordenadas intensivas, por velocidades e lentidões, sem nenhum compromisso com a transcendência ou o plano de organização. Ao plano de imanência, Deleuze distingue o plano de transcendência, ambos implicam modos de vida diferentes: “não vivemos, não pensamos, não escrevemos da mesma maneira num e noutro plano” (DELEUZE, 2002: 133). No entanto, não se trata de uma oposição dicotômica de um plano ao outro, a transcendência é sempre produto da imanência. Enquanto o plano de imanência é o plano das forças, o plano de transcendência diz respeito às formas. Na visão de Gil (2008), o desenvolvimento do conceito de plano de imanência provoca um deslocamento importante na obra de Deleuze; o excesso que tinha inicialmente lugar de destaque, agora deixa de ter, pois tudo é excessivo no plano de imanência, há um paradigma do excesso.

Nesse raciocínio, podemos considerar que construir o plano de imanência da dança não implica necessariamente se opor ao plano de organização. Eles estão em um jogo de forças que permite que os movimentos do corpo, com suas velocidades e lentidões, se desenvolvam em um espaço intensivo, em uma relação dinâmica entre as forças e as formas do gesto. Entendemos que é na sensibilização do corpo aos afetos e ao movimento do infinito, no plano de composição, que a experiência da dança pode se abrir para uma tensão dinâmica com as formas do gesto, da organização postural, dos alinhamentos do corpo. Isto é, no processo de sensibilização corporal, que integra a

dança com a educação somática, as formas do movimento advêm do campo das forças, do intensivo do corpo. Há uma coexistência entre os planos que permite que o corpo intensifique as suas singularidades ao dançar.

Deleuze considera que o plano de imanência, apesar de ser sempre único – a imanência nunca será imanente *a* algo –, não comporta nenhum conceito de verdade absoluto, ele diz respeito à experimentação. A imanência não se relaciona com qualquer coisa capaz de contê-la, “ela é UMA VIDA, e nada mais. Ela não é imanente à vida, mas a imanência que não está em nada mais é ela mesma uma vida. Uma vida é a imanência da imanência, a imanência absoluta: ela é completo poder, completa beatitude” (Deleuze, 1995: 385-386). O autor refere-se a *uma* vida de pura potência, para além do bem e do mal, impessoal, porém singular. O plano de imanência comporta todos os corpos, todas as almas, todos os indivíduos, na continuidade dos seres descontínuos. Trata-se de um processo de singularização. Nessa leitura, podemos considerar que, no plano de imanência da dança, não somos sujeitos, mas sim seres singulares que buscam a potência dos movimentos corporais. A imanência é pré-individual, pode ser entendida como um modo de existir: leva consigo singularidades ou acontecimentos constitutivos de uma vida que é pura potência.

Nesse plano intensivo, já não há um nome que nos identifique, no entanto, não somos confundidos com qualquer outro. A temporalidade, por exemplo, é vivenciada num e noutro plano de modos distintos. No plano de organização, o tempo é separado da existência por categorias espaciais (em recortes cronológicos), fixando as pessoas e determinando sujeitos, tomando a vida e o ser num *já-dado*. Diferentemente, o plano de imanência é um plano de co-existências temporais, da singularização, uma superfície do acontecimento, onde a vida e o ser estão *fazendo-se*. Há uma ressonância mútua entre virtual e atual na dimensão da duração, que é a incidência do tempo no corpo. Nesse sentido, um plano é paradoxalmente composto por uma multiplicidade de planos. O plano de imanência é o devir, e a questão que se coloca é como acessá-lo pela experiência, como atribuir ao experienciar uma consistência que favoreça o acontecimento, nos deixe à espreita, mesmo sabendo que não há garantias para que os novos agenciamentos se deem. Há um movimento infinito que favorece os acasos e os encontros que não se desenrolam nem por analogias nem semelhanças, nem relações em geral, mas asseguram efetivamente a consistência da experiência em um mesmo plano de todas as singularidades (DELEUZE, 1997).

No plano de consistência, a continuidade do ser é puro devir, não mais em uma progressão linear ou evolução em série, mas em uma *involução criadora* que amplia os heterogêneos por uma aliança comunicativa, por *contágio*. No plano de interseção de todas as formas, a involução não marca uma regressão, mas sim uma dissolução incessante das formas, a fim de liberar tempos e velocidades (DELEUZE e GATTARI, 2008). Nesse sentido, podemos considerar que existir é ser uma multiplicidade infinita e heterogênea, que põe em cena os fenômenos de limiar, que emergem em zonas de vizinhança ou de indiscernibilidade delineadas pelos modos de expansão, de ocupação, de contágio, de povoamento.

Com isso, os heterogêneos se engendram em uma multiplicidade de simbioses, em devires de passagem, em que o fundamental é a experimentação. Ou ainda, nos termos de Deleuze e Guattari:

[...] devir é, a partir das formas que se tem, do sujeito que se é, dos órgãos que se possui ou das funções que se preenche, extrair partículas, entre as quais instauramos relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, as mais *próximas* daquilo que estamos em vias de nos tornarmos, e através das quais nos tornamos. É nesse sentido que o devir é o processo do desejo. Esse princípio de proximidade ou de aproximação é inteiramente particular, e não reintroduz analogia alguma. Ele indica o mais rigorosamente possível uma *zona de vizinhança ou de co-presença* de uma partícula, o movimento que toma toda partícula quando entra nessa zona (DELEUZE e GATTARI, 2008: 64).

Nessa perspectiva, a imanência é o plano onde linhas intensivas se cruzam em um nível imperceptível, no campo das forças. O desejo deseja agenciar e o devir agencia novas conexões com aquilo que, paradoxalmente, já nos constitui em um regime molecular, por um lado e, por outro, ainda está por nos constituir. Assim como os autores, podemos dizer que tanto quanto ao cantar, compor, pintar, escrever, *ao dançar*, nosso objetivo é, senão, desencadear devires moleculares de toda espécie. Deixar-nos atravessar pelos fenômenos de limiar, pela temporalidade do acontecimento, transformarmo-nos uns nos outros por contágio. A imanência é o plano da existência, dos afetos, de uma vida, onde nos abrimos às intensidades, às forças de contágio do mundo.

Por isso, quando a dança constrói o seu plano de imanência, permite que o conhecimento do mundo se dê pelas forças recebidas pelo corpo nesse contágio. O devir da dança abre o corpo do dançarino aos fluxos e aos afetos, necessários ao movimento dançado. De acordo com Deleuze e Guattari (2008), “devir” é um verbo com toda sua

consistência, que está (e nos leva) para além de “parecer”, “ser”, “equivaler” ou “produzir”. O movimento, o devir, é multiplicidade e singularidade, é por natureza imperceptível, e se compõe de puras relações de velocidade e lentidão, de puros afetos, que estão abaixo ou acima do limiar de percepção, percebido apenas no plano de imanência. No devir, a dança se abre aos acontecimentos, às forças do mundo, e já não se produz mais na relação entre um sujeito e um objeto, mas no movimento de contágio associado a essa relação. A percepção, nesse sentido, está em um intervalo entre os signos, onde só os movimentos ínfimos são percebidos. No devir, a dança se cria em um jogo entre interior e exterior do corpo que potencializa ainda mais os seus movimentos.

A dança tem a potência de intensificar o corpo enquanto receptáculo do mundo, tornando-o capaz de extrair as partículas mais *próximas* daquilo que estamos em vias de nos tornarmos, e através das quais nos tornamos; entre as quais instauramos relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão. Por isso, quando a dança constrói o seu plano de imanência, permite que o conhecimento do mundo se dê pelas forças recebidas pelo corpo nesse contágio. O devir da dança abre o corpo do dançarino aos fluxos e aos afetos, necessários ao movimento dançado.

Ademais, Gil aponta que a dança é o “ato puro das metamorfoses”, “devir puro da vida”, e o modo como a noção de devir é definida em *Mil Platôs* “faz do devir-dançarina a condição de todo o devir, é preciso passar-se por um devir-dançarina para se mergulhar num processo de devir. Porque *o devir é dançarina.*” (GIL, 2004a: 197). O devir-dançarina é a tela de projeção de todos os devires. Assim, mesmo que um dançarino possa devir ao dançar, será ainda um devir-dançarina. E o autor descreve um duplo devir da dança, correspondendo aos dois planos de movimento que ela comporta: o primeiro é entrar no plano de imanência que liga o movimento dançado ao espaço, na atmosfera, quando a dança não representa nada e os movimentos não têm início nem fim; o segundo é o poder de metamorfose do corpo devir outros corpos, onde a dança pode representar tudo, e tudo se agita em movimento. O duplo devir da dança é o devir-espaço do corpo do dançarino no devir-movimento.

DA ATMOSFERA: CONTÁGIO, CONTATO, COMUNICAÇÃO DOS CORPOS

Metodologia

Tornar o chão Louco.

a importância da ATMOSFERA é a Psicanálise perante o deitado (o chão).

Tornar o chão Louco para que a ATMOSFERA possa dar conselhos.

Depois, a seguir, tornar a atmosfera louca.

(Gonçalo M. Tavares)

Nesse panorama, Tavares (2008) lança as palafitas para a construção de uma ponte entre o duplo devir da dança e a clínica. Com seus versos, esboçamos uma aproximação entre o devir-espaco e o devir-movimento da dança e o que se torna necessário para o contato dos corpos no *setting* terapêutico: a emergência de um plano (espaco atmosférico), onde os corpos possam se comunicar inconscientemente (por contágio).

Para que seja possível construir o plano de imanência da dança, é preciso que, ao dançar, o pensamento e o corpo, ambos encontrem um ponto de osmose intensivo a fim de formarem um só movimento infinito, capaz de se agenciar com outros corpos dançantes. Nas pistas de Gil, o devir da dança se faz por *contágio* e são necessários pelo menos dois fenômenos para sua efetuação: contágio do corpo com o espaco, criando uma profundidade entre interior e exterior, e um prolongamento entre pensamento e movimento; e contágio do corpo com os outros corpos, em um ponto de osmose entre os movimentos dançantes de cada um. Trata-se de desdobrar a profundidade em superfície.

No intuito de pensar mais especificamente como ocorrem esses fenômenos de contágio que o devir engendra na dança, buscamos trazer à cena as noções de *contato* em Eutonia e *comunicação dos corpos* no Contato-Improvisação (CI). A Eutonia e o CI são técnicas de educação somática e de dança, respectivamente, e compõem ferramentas para um campo de atuação das terapias pelo movimento, contribuindo para pensarmos a qualidade de uma presença sensível dos corpos no encontro clínico.

O trabalho da Eutonia, criado por Gerda Alexander no período entre as Grandes Guerras Mundiais, é dirigido com o objetivo de regularizar e igualar o tônus corporal. A ação sobre o tônus será conquistada a partir da atenção investida sobre determinadas partes do corpo, para o seu volume, seu espaco interior, a pele, os tecidos, os órgãos, o

esqueleto e o espaço interior dos ossos. Trata-se de um percurso de sensibilização corporal que desperta a observação de si e do outro a partir da pesquisa de movimentos livres e espontâneos. Podemos considerar que esta abordagem marca um dos diferenciais dessa técnica de educação somática, que a coloca em sintonia fina com o trabalho proposto por Angel Vianna, pois permite que se estabeleça uma estreita relação com as artes, em especial com a música e a dança. Isto é, pela pesquisa de movimentos livres e da ação sobre o tônus, a Eutonia estimula a criatividade para o surgimento do movimento espontâneo e do fazer artístico. Outra importante conexão entre essas duas práticas está no despertar da *consciência da pele*. Angel Vianna sempre se refere à pele como “o envelope do corpo”, e é a partir da consciência da pele que nos sensibilizamos para o todo.

A sensibilização da pele será trabalhada pela Eutonia de duas formas diferentes e complementares, pelo *tato* e pelo *contato*. De acordo com Gerda Alexander (1983), o tato nos dá informações sobre os limites físicos do nosso corpo, nossa forma exterior, pela qual nos reconhecemos, nos traz informações sobre o mundo que nos cerca, as sensações vindas do ambiente, e a comunicação não-verbal. Podemos explorar o tato pelo toque de uma parte do corpo em outra, pela sensação da roupa que nos cobre, pela relação com o chão ou objetos, como bolinhas, bambus, sementes, e pelo toque de outra pessoa. Enquanto o tato diz respeito à periferia da pele, o contato ultrapassa os limites visíveis do nosso corpo.

Há um contato real com os seres humanos, os animais, as plantas e os objetos que pode ser conquistado através de sua “fronteira” exterior, mesmo quando não os tocamos diretamente. Desse modo, ampliamos nossas possibilidades de experiência, nos tornamos capazes de atingir uma relação mais viva com os seres e com as coisas (ALEXANDER, 1983). Esse “contato real” ou *contato consciente* de Gerda Alexander, coloca-nos em relação com o mundo e pode ser entendido como algo que nos permite afetar e ser afetados por outros corpos mesmo sem estar tocando-os, diz respeito, por exemplo, ao estado de presença dos corpos em um mesmo espaço, à troca de olhares, às forças de contágio do mundo. O contato tem um alcance e um efeito mais amplos do que os do tato. Do mesmo modo que o contato está para além dos limites periféricos da pele, ele também nos atravessa no interior do corpo e incide sobre as mudanças do tônus, na circulação sanguínea e no metabolismo como um todo. Uma das diretrizes metodológicas da prática eutônica é desenvolver o contato consciente de cada um, o que

permite harmonizar as tensões emocionais e regular o organismo na sua globalidade, além de oferecer, conseqüentemente, novas relações com as experiências cotidianas.

Quando estamos trabalhando com um grupo, é pelo contato consciente que podemos partilhar uma experiência comum e um sentimento de unidade que potencializa a sensação de acolhimento e permite uma maior disponibilidade para o desenvolvimento do trabalho corporal em cada membro de um grupo. A sensibilização dos contornos (consciência da pele) e dos preenchimentos (consciência dos ossos, músculos e articulações) do corpo desperta a percepção do seu volume e espaço interno para experienciar sua tridimensionalidade no mundo. Nessa direção, consideramos que há um reenvio a si, onde se produz um jogo entre interior e exterior do corpo, que possibilita a construção de um plano de consistência da experiência sensível. Além disso, para conquistar essa percepção devemos desenvolver uma capacidade de observação estimulada especialmente pela sensibilização de todos os sentidos de uma forma geral, em uma espécie de sinestesia das sensações (ou uma sensopercepção).

Assim, a prática eutônica é atravessada por circunstâncias da vida cotidiana, capazes de prolongar a sensação dos limites do corpo para *zonas de irradiação natural*, definidas por Gerda Alexander como o campo elétrico que rodeia todo ser vivo. Arriscamos aqui uma aproximação dessa noção à de zona de vizinhança do plano de imanência de Deleuze e Guattari, uma vez que podem ser compreendidas como o campo de alcance (propagação) do nosso contato, como o campo que nos permite afetar e sermos afetados por outros corpos, devido ao prolongamento das forças de contágio que se estabelecem entre nós e o mundo.

Essa capacidade de *prolongamento* é considerada por Gerda Alexander como a capacidade de irradiar nossos movimentos para além dos limites visíveis do corpo, para o campo do sensível, configurando-se como um fenômeno de limiar. Isso é possível quando atingimos uma homogeneidade no tônus de base e vivenciamos um estado de unidade somatopsíquica, que é experimentado como uma ausência de peso no movimento. Inicialmente, trabalhamos essa técnica pela pele – a periferia visível do corpo – e, em seguida, incluímos a zona invisível de radiação, o prolongamento, a efetivação do contato por meio do espaço: estamos em contato com os outros e com os objetos sem precisar tocá-los fisicamente. Acreditamos que a Eutonia oferece um instrumental prático para experienciar, no movimento, o *corpo como um infinito com*

*pele*¹⁶. Isto é, quando a pele se configura como um espaço-charneira, ponto de osmose entre interior e exterior, o contato consciente nos oferece a possibilidade de prolongar o corpo e seus movimentos em um espaço intensivo, aberto às forças de contágio do mundo e em comunicação direta com os outros corpos pelas zonas de irradiação natural, sem, no entanto, perder a consistência da nossa singularidade.

O prolongamento pode ser definido como a capacidade que temos de preencher o espaço que nos rodeia, pela nossa presença, ou ainda sentir a presença de alguém mesmo quando não o estamos olhando, assim como não precisamos necessariamente interagir ou tocar alguém para nos sentirmos afetados pelo seu tônus ou estado emocional. No *setting* psicoterapêutico, por exemplo, analista e paciente estão em contato pelo prolongamento de um e outro no ambiente, pode não haver toque físico e o paciente estar até mesmo de costas para o analista, mas ele sente a qualidade da sua presença. O analista se faz presente pela “atenção flutuante”, pela respiração, pela vibração da voz, pela postura e gestos do corpo, enfim, pelos sinais de presença e ocupação do seu corpo no ambiente, criando um *spatium* das forças moventes. Por meio dos prolongamentos do corpo, essas nuances sensíveis podem confluir para um *setting* terapêutico mais ou menos acolhedor, independente do conteúdo verbal.

Ruth Torralba (2009), aborda minuciosamente a experiência sensível que emerge da imbricação entre a prática da Eutonia e os processos de subjetivação. Segundo a autora, essa terapia do movimento nos convoca à experimentação da unidade somatopsíquica por meio de uma abertura dinâmica ao tempo, ao espaço e à alteridade, sublinhando o caráter processual da subjetividade. A expressividade do ser se amplia a partir da atenção às sensações e ao estado de presença corporal. É preciso acolher todas as vicissitudes em jogo; inclusive, a dor, muitas vezes condutora para uma maior percepção do todo e oportunidade para mudanças. Gerda Alexander, por sua própria vivência¹⁷, privilegiava na radicalidade da experiência da dor uma fissura capaz de provocar condições para ampliar a capacidade sensorial. Clarice Lispector, em nota

¹⁶ Expressão cunhada por Rafael Vergara, médico psiquiatra que trabalha há mais de vinte anos em parceria com Thereza Feitosa, eutonista, fisioterapeuta e professora de Eutonia da Faculdade e Escola Angel Vianna.

¹⁷ A Eutonia é resultado de longos anos de pesquisa meticulosa, disparada pelo diagnóstico severo de uma endocardite que impediria Gerda Alexander de realizar qualquer movimento aos 16 anos, sob o risco de morrer. Ao descobrir o princípio do movimento eutônico, Gerda Alexander conquistava não só a possibilidade de *mover-se com o mínimo de esforço e o máximo de eficiência*, mas, também, a de uma vida produtiva e duradoura (GAYNSA, 1997).

publicada em 16 de setembro de 1967, no *Jornal do Brasil*¹⁸, intensifica ao limite os riscos do abrandamento do sentir, e em especial a dor:

O hábito tem-lhe amortecido as quedas. Mas sentindo menos dor, perdeu a vantagem da dor como aviso e sintoma. Hoje em dia vive incomparavelmente mais sereno, porém em grande perigo de vida: pode estar a um passo de estar morrendo, a um passo de já ter morrido, e sem o benefício de seu próprio aviso prévio. (LISPECTOR, 1999: 32)

Dialogando com Deleuze e Guattari (2008), relembramos que na univocidade do ser, o fracasso também faz parte do plano de imanência. Com sua delicadeza cortante, Clarice Lispector coloca em evidência um esvaziamento do corpo em seu campo intensivo quando este nega o sofrimento e a dor como partes integrantes da experiência de viver. Observamos nisso, uma tendência que modula os processos de subjetivação contemporâneos, trazendo pessoas aos nossos consultórios pelo empobrecimento da capacidade sensorial, seja pelo anestesiamento, seja pela hiperestimulação do corpo. Acreditamos, assim, como indica Gerda Alexander, que as terapias pelo movimento proporcionam uma curiosidade e uma descoberta das potencialidades corporais, que nos colocam em contato com o júbilo e com a dor desse processo. Encontrando, muitas vezes, na dor um entrave capaz de arejar novos caminhos.

Além disso, Torralba, em sintonia com a nossa análise, traz contribuições à interface com a clínica quando considera a prática da Eutonia

uma oportunidade de criação de um corpo poroso, atento e capaz de sentir com cuidado e respeito às potencialidades corporais, tanto de quem cuida, como de quem está sendo cuidado. Uma proposta terapêutica que aposta na experiência estética como promotora de saúde. [...] o quanto é importante, na experiência de cuidado, estar presente no seu corpo para poder realmente ‘sentir com’ e promover um ambiente de confiança e de autonomia em relação à terapia e ao terapeuta. (TORRALBA, 2009: 49)

A importância desse corpo poroso ser “capaz de sentir com cuidado e respeito às potencialidades corporais”¹⁹ se manifesta na afirmação de Gerda Alexander sobre a tendência a sermos influenciados tonicamente pelo ambiente e pela conduta dos outros. Desse modo, estar presente no seu corpo é criar uma espessura ao limiar da pele,

¹⁸ Extraído da coletânea *A descoberta do mundo* (1999), que reúne pequenos textos e crônicas escritos para o referido veículo, no período de agosto de 1967 a dezembro de 1973.

¹⁹ A expressão “sentir com”, citada por Torralba, antecipa uma discussão que será desenvolvida oportunamente no *Capítulo Três – parte e todo*, a partir das referências de Ferenczi sobre a sensibilidade do analista.

permeável aos encontros e capaz de preservar a singularidade. Na experiência do cuidado, é importante manter um eixo. Porém, fora da verticalidade estática do balé, a coluna e o tronco já não são mais as únicas possibilidades de centro de equilíbrio como uma parte fixa do corpo em oposição às demais; o centro pode estar no cotovelo ou na perna, e, ao mesmo tempo, a coluna agora tem movimento autônomo como uma parte móvel, assim como as outras. Resulta disso outros centros de equilíbrio com inúmeros eixos plásticos, que oscilam ao longo das múltiplas oposições, geradas pela desarticulação e decomposição dos movimentos. O centro gravitacional é tensionado por um “equilíbrio instável” (LABAN, 1978:102), que inclui a mobilidade e a periferia do corpo ao eixo, podendo ser entendido aqui como um recurso para o nosso tônus resistir às influências vivenciadas como nocivas ao nosso equilíbrio, mas sem cair num modo de defesa estática. Nessa perspectiva, desenvolver uma flexibilidade plástica do tônus nos permite passar por uma maior variedade de sentimentos e retornar ao tônus habitual.

Consideramos essa uma observação especialmente importante para as pessoas que cuidam de outras pessoas, como no caso dos terapeutas que têm seu tônus atravessado por toda sorte de carga emocional. Quanto mais apropriado (consciente) do seu tônus, mais ele poderá se deixar afetar pelo outro, sem que isso represente uma ameaça. Podemos fazer uma leitura desse ponto pelas lentes de Spinoza, quando afirma que a vida é feita de bons e maus encontros, e, nem sempre (ou quase nunca), poderemos selecioná-los; daí, quanto mais confiança e consciência temos em nosso tônus, e, portanto, dos nossos afetos, maior autonomia e potência de agir teremos ao acaso dos encontros. Assim, não só a vulnerabilidade excessiva ao meio, mas também a fixação em qualquer nível de tônus deve ser considerada patológica, nos estados hiper e hipotônicos (reconhecidos pela medicina como patológicos), mas também num tônus médio (considerado normal) que não permita variações emocionais.

O contágio dos corpos, portanto, produz uma espécie de comunicação inconsciente de conteúdo não-verbal quando se prolongam numa mesma zona de vizinhança. A fim de disponibilizar a clínica ao campo do sensível, ponderamos, é preciso que o terapeuta esteja presente em seu corpo e atento à osmose e à mistura dos corpos e afetos no campo intensivo. A corporeidade experimenta sua processualidade, seu caráter mutável e contingente. Algo se comunica no limiar dilatado entre interior e exterior, numa zona de indiscernibilidade, definida por Gil (2004a) como *atmosfera*.

Atmosfera é um termo usado por Deleuze e Guattari, em *Mil Platôs* (1997), e empossado com estatuto de conceito por Gil para pensar a comunicação dos corpos na dança. É preenchida por forças afetivas e indica mais do que um lugar, faz parte dos corpos de contágio, cria uma *densidade*, uma *textura* e uma *viscosidade*, numa complexa dinâmica de comunicação dos corpos. O Contato-Improvisação (CI) é uma técnica de dança que nos ajuda a entender melhor como a pele se transforma num espaço de limiar, e, pelo movimento dançado, coloca os corpos em comunicação por contágio. Essa forma de dança foi desenvolvida por Steve Paxton em meados do século XX, num contexto em que diversos grupos e coreógrafos americanos buscavam modos de libertar a dança de uma tradição que a aprisionava²⁰. Podemos comparar o contato de Steve Paxton ao de Gerda Alexander, ambos falam de um estado do corpo prolongado no ambiente, que irá afetar e ser afetado por outros corpos além de seus limites físicos.

O CI produz uma dança, que emerge da dinâmica de movimentos improvisados, a partir do contato entre dois ou mais corpos. Na leitura de José Gil (2004) sobre essa prática, o contato põe os corpos em comunicação direta por um ponto de osmose que forma um só corpo, na singularidade do movimento espontâneo. Apesar de associarmos à ideia de Gil, fazemos, no entanto, uma ressalva. Visto que tal ponto de osmose não resulta num caos, nem torna homogênea a multiplicidade dos corpos distintos, nos afastamos da ideia da formação de “um só corpo”, sugerindo que a heterogeneidade dos corpos singulares ainda se mantém. Nesta adaptação conceitual, compreendemos que a osmose dos corpos constitui um só corpo *de movimento*. Essa comunicação por contato ou por contágio intensifica as experiências de tato e contato, ampliando as impressões sensoriais e a cinesio percepção. O CI investe no poder de afetar e de ser afetado dos corpos, no intuito de aumentar a potência e a intensidade da experiência. Há uma comunicação das experiências corporais por contágio, em que cada corpo permeia e acolhe a experiência do outro, reciprocamente. Nesse processo, podemos considerar que a comunicação dos corpos, que se desenrola no plano das forças, é demasiada veloz para que o pensamento possa acompanhá-la com suas representações.

Forma-se um plano de imanência, onde já não somos sujeitos, mas singularidades que prolongam variações de feixes de forças e sensações que irão interferir nas forças dos outros corpos. Assim, a comunicação não diz respeito ao que nos individualiza, há uma diluição do eu, somos seres singulares guiados pelo corpo,

²⁰ Período simultâneo ao que Angel e Klauss Vianna iniciaram seu trabalho aqui no Brasil, movidos pelas mesmas inquietações, como veremos.

seus movimentos e sensações, de modo que nenhuma transcendência vem criar entraves à fluência do movimento improvisado. Nesse processo, uma superfície intensiva se prolonga entre os corpos, produzindo *um só corpo de movimento*. Essa abertura do movimento para além das formas é ponto de partida para que o CI possa ocorrer. O movimento se configura como uma superfície física, povoada por todas as temporalidades de vida e experiências desconhecidas. Investe-se na simultaneidade e na multiplicidade das relações, resultando numa percepção do tempo nomeada por Merce Cunningham²¹ de *timing*. Cunningham joga com o acaso na dança, a ponto de transformá-lo em método coreográfico, numa tentativa de abdicar das referências exteriores ao movimento. Na sua proposta, o movimento tem como impulso o próprio movimento, sendo governado pelo acaso, pelos encontros e pelos *acontecimentos* em cena. Sem uma “contagem” – recurso usado para dividir temporalmente uma coreografia e garantir a harmonia do grupo em cena –, os dançarinos precisam ter um *timing*, algo como uma noção corporal da temporalidade dos movimentos. Mesmo sem ver um corpo, posso estar em tal relação com ele que nos movemos em sintonia, algo como um “sexto sentido”, coloca os inconscientes em comunicação (GIL, 2004a).

Isso significa dizer, segundo Gil (2004a), que o conteúdo das trocas está em uma zona de indiscernibilidade entre inconsciente e consciência. Os corpos só produzirão uma *liga* se forem “pegos” na mesma atmosfera, num processo de *captura* recíproca, que aumenta substancialmente as forças de osmose. A captura marca o momento que “alguma coisa pegou”, e, graças a ela, a intensificação das forças e do contágio afetivos transborda numa mesma viscosidade (velocidade) e forma um único corpo de movimento que implica um devir-outro. Não sabemos o quê exatamente está sendo comunicado, no registro do representado, mas sabemos (ou sentimos) que há uma comunicação estabelecida e “dialogamos” através dela. Um inconsciente se encadeia no outro e... “*Cuidado que pega!*” Sem passar por um ato reflexivo, esquivando-se dos entraves da consciência de si, sinto o corpo do outro em mim. E, na clínica – experiência do cuidado –, nos apoiamos em *cuidar do que pega*, na direção de elaborar “como foi que a coisa pegou”, favorecer uma compreensão dos agenciamentos está em jogo nos encontros.

A observação que fizemos há pouco, é especialmente importante quando estamos no âmbito do cuidado da clínica: no ponto de osmose da comunicação entre

²¹ Bailarino e coreógrafo alemão, com carreira desenvolvida nos Estados Unidos, desde a década de 1950 até 2009 (ano de sua morte).

corpos, há a diluição do eu, em que dois ou mais corpos formam um só movimento no caso da dança, porém, sem a perda da singularidade. Isso implica que o contágio só será possível entre corpos que melhor convêm entre si, não está posto em todo encontro, não emerge em todas as relações, apesar de poder se desdobrar em um encontro qualquer. Trata-se, aproximadamente, de uma certa lógica que está presente em diversas relações, mas que se evidencia especialmente na qualidade do vínculo que a criança estabelece com o mundo: a criança “vai ou não com a cara de alguém”. Do mesmo modo que duas crianças, por exemplo, que falam idiomas distintos, são capazes de brincar horas seguidas encadeando “diálogos” completamente inteligíveis para elas, outra criança pode não conseguir ficar perto de um adulto só de olhar para ele.

Podemos dizer, em certo sentido, ser dessa natureza a relação que se estabelece no CI, e mesmo na clínica, ou seja, os corpos e os afetos precisam estar em uma mesma zona de ressonância. Se, por um lado, entendemos que o movimento improvisado leva a uma decomposição do sujeito uno ao mesmo tempo em que, paradoxalmente, afirma as singularidades, por outro, consideramos que o contágio, na improvisação, cria uma lógica comum aos gestos de um só corpo de movimento. Para tanto, é preciso dançar com um contato consciente, tendo a pele como fronteira e receptáculo das vibrações do mundo e dos outros corpos, no limiar entre interior e exterior do corpo. A comunicação dos corpos se dá pelo prolongamento do corpo na atmosfera, como se formássemos uma segunda pele pela abertura do corpo aos afetos, às forças.

No plano de imanência da dança, cada vibração de um corpo ressoa no campo de forças do outro. Ao articular técnicas de educação somática com a dança, cria-se uma qualidade de toque – próprio das massagens, manipulações e manobras dessas técnicas –, que estabelece um tipo especial de comunicação entre os corpos. Sobre essa propriedade do toque, aliás, Angel Vianna frequentemente fala da qualidade de toque dos bebês, como aquela que deveríamos reconquistar: pede que observemos que toda vez que colocamos o dedo na palma da mão de um bebê ele o segura com uma precisão que nem aperta nosso dedo e nem o deixa “escapar”, mas o envolve por inteiro com um tônus perfeito para essa comunicação entre corpos. Essa qualidade intensiva do toque abre o plano para o contágio, pois um corpo já não impõe sua força sobre outros, mas sim segue as linhas de força e as vibrações do outro corpo, guiando-se por elas para dançar, potencializando as trocas e intensificando os seus movimentos.

Nessa direção, aponta Gil, “cada um dos corpos se modificou devindo-outro: o outro corpo penetrou em cada um dos corpos, modificando suas sensações, os seus

ritmos, os seus gestos” (GIL, 2004a: 122). Com isto compreendemos que o contágio produzido pelo CI, pela Eutonia e também na experiência da clínica, aciona um devir-outro. Cada gesto iniciado pela dança é povoado por uma multiplicidade de sensações heterogêneas, ao mesmo tempo em que cada sensação se compõe por uma vastidão de outras sensações. Os corpos em osmose entram numa mesma velocidade dos movimentos dos outros corpos, desdobrando-se num processo de transmutação, de devir-outro.

A partir da noção de contato da Eutonia, podemos compreender que o agenciamento entre os corpos se dá também à distância, e a osmose, nesse caso, é formada num espaço atravessado por linhas que produzem uma *liga* entre os movimentos. Esse espaço entre corpos é preenchido por forças afetivas que vão formar um único corpo de movimento, iniciando um processo no qual um é encharcado pelas intensidades, ritmos e partículas afetivas do outro, quase como uma possessão, mas sem cair, contudo, numa sopa psicótica. Nos termos de Gil:

Não se é possuído por alguma coisa ou alguém, mas é o movimento que se deixa possuir por outros ritmos e outras intensidades; do mesmo modo, não se devém um animal preciso (à escala macro), mas são microintensidades do animal que entram no processo de devir animal (GIL, 2004:124).

Acreditamos que, desse modo, no devir-dançarina, há uma troca com as “microintensidades” da dança nos movimentos dos corpos; o movimento de um se encharca do movimento do outro e o atravessa simultaneamente, capturando as forças em jogo e criando uma liga. Porém, todo o processo de contágio que produz essa liga se dá apenas num instante, é uma corrente que passa numa fração de segundo. Tempo suficiente para nos abrir a uma outra dimensão do movimento, e, em certo sentido, da existência.

A atmosfera do contágio cria uma composição entre sentir-pensar-mover, a ponto de fazer do corpo um *transdutor de signos*, um permutador de códigos. Como dissemos, Gil (1997) afirma que é o corpo de passagem que opera o simbólico, com a capacidade de se (re)criar. Nessa direção, a dança forma, pelos movimentos do dançarino, unidades de espaço-tempo que dilatam o corpo para o infinito – *o corpo como um infinito com pele*. Ou seja, o corpo transformado pela dança desenvolve uma capacidade de transduzir uma multiplicidade de energias eminentemente plásticas, que podem ser constantemente modificadas, segundo o que o dançarino quer delas. O

objetivo é fazer fluir o melhor possível a sua energia, energia de impulsão que se torna um movimento por si próprio, energia de devir. O corpo torna-se ele mesmo espaço, opera passagens.

Para Gil (2004a), a experiência da dança sempre concorre para o contágio dos corpos, e, conseqüentemente, a comunicação de inconscientes. De sobressalto, esgarçamos essa afirmação para a experiência da clínica. Subitamente, os corpos habitam uma atmosfera de mesma densidade, textura e viscosidade, misturando-se em gestos que parecem dialogar aparentemente alheios aos conteúdos verbais em cena. Evocamos imagens corriqueiras, nas quais terapeuta e paciente parecem dançar, desavisadamente, ao sabor de *empates coreográficos* minimalistas, guiados pela simultaneidade e multiplicidade da relação. Paulo Caldas, dançarino e coreógrafo carioca, cria essa noção junto aos dançarinos da sua *Companhia Staccato* para designar jogos coreográficos, nos quais os corpos fazem movimentos distintos entre si – seja pela forma do gesto, seja pela parte do corpo que o executa –, mas que confluem para uma mesma atmosfera a partir de um vetor comum, ora pela dinâmica (combinações de tempo, peso, fluência), ora pelas linhas que desenham no espaço etc. Como resultado, o olhar do espectador se “esfumaça”, deixando de ver “este” ou “aquele” dançarino dançando, e passando a ter a sensação de acompanhar um só bloco de movimentos.

Ressaltamos, todavia, que, ao contrário do processo de montagem de uma coreografia, na qual os movimentos são ensaiados e agrupados intencionalmente, na transposição para a experiência da clínica, há um caráter não intencional e inconsciente da imanência dos gestos. À parte ao que vai sendo dito, enquanto um coça o nariz o outro coça a sobrancelha; quando um estica o braço o outro dobra a perna... os gestos escorregam de um para o outro, criando um bloco de sensações, materializado numa coreografia intensiva de micromovimentos.

Ademais, a atmosfera resulta, segundo Gil (2004a), da impregnação do inconsciente na consciência, e, assim como o *timing* de Cunningham, a comunicação dos corpos põe em osmose também os movimentos do pensamento. Desse modo, não somente os gestos deslizam na mesma atmosfera, mas ainda os movimentos do pensamento escorrem para uma mesma zona de vizinhança. Nesse encontro, um corpo pode determinar o ritmo do movimento do pensamento do outro. Ponto caro à dinâmica clínica, quando muitas vezes recorremos a imagens ou dizemos coisas sem sabermos muito bem “de onde vêm”, e, uma vez ditas, somos surpreendidos por ser exatamente o que o paciente sentia ou pensava (e reciprocamente). Parece se estabelecer um jogo

coreográfico entre as concomitâncias do sentir, do pensar e do dizer. Trata-se de uma proximidade dos variados modos de expressão que se entrecruzam e se revezam com o movimento e o conteúdo das palavras: “assim, formas de corporeidade, de gestualidade, de ritmo, de dança, de rito, coexistem no heterogêneo com a forma vocal” (DELEUZE e GUATTARI, 1997: 57).

Notadamente, no caso de uma jovem, a quem denominaremos A.R., marcada por uma inconstância na dinâmica dos seus afetos e no seu modo de estar no mundo que a impedem de estabelecer rotinas banais ou uma consistência na experiência da temporalidade – isso modula sua maneira de se expressar: a aparência (roupas, maquiagem, penteados) e os gestos parecem sempre “barulhentos”, e, ao falar, a sua respiração “corta” as palavras em pedaços, sobrepondo, atropelando ou escondendo umas nas outras, numa descontinuidade rítmica entre voz e silêncio. Invariavelmente, sinto “cortar” o ar da minha respiração, e, para não terminar a sessão fadigada, preciso estar sempre atenta ao modo como sigo inspirando-expirando, na tentativa de prolongar e suavizar o movimento das vias aéreas. Porém, tenho a sensação de que me esforçando para estar presente no meu corpo e sustentar o ritmo do meu conforto respiratório, algo disso se prolonga numa atmosfera capaz de lhe oferecer meios para dar mais contorno e sustentação às palavras, e, conseqüentemente, aos aspectos ordinários da vida. Aos poucos, os encontros clínicos semanais – que, como seus outros “compromissos”, também eram alvos de rupturas e interrupções – se tornaram mais viscosos, coincidindo com a construção de uma primeira rotina capaz de ser sustentada numa continuidade temporal. Essa experiência tem lhe confrontado com a “surpresa” de encarnar, na fala, aquilo que está sentindo e pensando, expressando gestos de pensamento; e, a partir disso, a sensação de criar um liame da pele de textura elástica-intensiva, prolongada no tempo.

A radicalidade de casos como esse me faz suspeitar de que, muitas vezes, os deslocamentos subjetivos, e, num certo sentido, também a “cura”, são produzidos no transbordamento da comunicação inconsciente. Algo se processa no regime sutil, no plano imperceptível, comumente expresso no estranhamento de alguns alunos de Conscientização do Movimento e pacientes: “parecia que não estava acontecendo nada, mas de repente está tudo diferente!”. Essa invasão da consciência pelo inconsciente e pelos movimentos corporais intensifica as forças afetivas de contágio e pressupõe um devir do corpo na osmose com a consciência, à medida que a *consciência dos movimentos* torna-se *movimentos da consciência*.

DOS PROCESSOS DE SENSIBILIZAÇÃO: A CONSCIÊNCIA-CORPO

*Dizes-me: tu és mais alguma coisa
Que uma pedra ou uma planta.
Dizes-me: sentes, pensas e sabes
Que pensas e sentes.
Então as pedras escrevem versos?
Então as plantas têm idéias sobre o mundo?*

*Sim: há diferença.
Mas não é a diferença que encontras;
Porque o ter consciência não me obriga a ter teorias sobre as cousas:
Só me obriga a ser consciente. [...]*

*Sei que a pedra é a real, e que a planta existe.
Sei isto porque elas existem.
Sei isto porque os meus sentidos mo mostram.
Sei que sou real também.
Sei isto porque os meus sentidos mo mostram,
Embora com menos clareza que me mostram a pedra e a planta.
Não sei mais nada.*

(Alberto Caeiro)

A construção de uma prática clínica, apoiada nas experiências com a dança e a educação somática, nos coloca de frente com a questão da “consciência”. Esse campo se utiliza amplamente na noção de “consciência corporal” quando se refere aos processos de sensibilização do corpo. Mas, se por um lado, a psicanálise nos oferece uma profunda investigação sobre o inconsciente e os seus destinos, renovada pela filosofia contemporânea; por outro, consideramos haver uma escassez de definições sobre a consciência, evocada pelas terapias pelo movimento e pela dança, enquanto superfície de contágio com o corpo. Para abordar essa problemática, como veremos, não podemos lançar mão da tradição filosófica sobre uma abordagem racionalista e cognitiva da consciência de si. No trecho de *Poemas inconjuntos*, Alberto Caeiro (PESSOA, 2009b) mostra pistas para pensar uma consciência descontínua, que abre espaço para um inconsciente do corpo, fora da dialética entre corpo e consciência. O poeta fala de uma consciência moldada pelos sentidos do corpo, apreendidos pela realidade, que nos mostram nossos afetos na relação com o mundo, e que, no entanto, não permitem uma consciência total de tudo. Há um saber paradoxalmente “claro” e “indistinto” (um inteligível confuso), que não comporta em si um juízo moral acerca da diferença das

coisas. Caeiro, no seu “spinozismo”, aproxima a consciência das coisas a um conhecimento ético de si e do mundo através dos sentidos.

A introdução dos afetos na consciência, já pronunciada há tempos por Spinoza, atualizada por questões contemporâneas, convocadas aqui pela experiência da clínica, provoca um novo entendimento, diferente da tradição filosófica e psicanalítica, calcadas na cisão. A extemporaneidade do pensamento de Spinoza, portanto, nos permite dar um uso prático à filosofia, a partir da não-separabilidade, da negação de uma ordem moral do mundo, da afirmação da realidade que seja capaz de lidar com os possíveis modos de subjetivação da contemporaneidade. A interface entre essa vertente filosófica e a dança traz uma inteligibilidade aos processos de sensibilização do corpo, no atravessamento com o mundo, que lança luz sobre um modo de pensar os encontros da clínica na perspectiva da imanência e da afetividade.

Acreditamos que não podemos nos valer de leituras tradicionais da consciência, porque convergem para uma oposição – ora mais ora menos dicotômica – entre natureza e cultura, organismo e razão, isso e eu, sujeito e objeto, mundo sensível e mundo inteligível, que instauram uma dialética na relação entre corpo e consciência fora do plano de imanência. A consciência do corpo tampouco constitui uma oposição a essas, já que está fora dessas dicotomias, opera uma mudança de natureza da consciência. Falamos, há pouco, de uma consciência atmosférica, impregnada pelo corpo, no ponto de imanência do pensamento ao corpo: a consciência subvertida na sua intencionalidade; o corpo subvertido na sua tridimensionalidade.

André Martins (1998) credita ao pensamento prático de Spinoza a assunção filosófica da afetividade e define a imanência da consciência ao corpo como uma *razão afetiva*: pensamento e afeto são concomitantes, coexistem indivisivelmente e distintamente. Para Bove, pensamento e afeto imbricam-se como uma dupla face de uma relação de complexidade e inseparabilidade, embora “possam ser vividos e pensados diferentemente, como dois aspectos de algo idêntico, que é fundamentalmente de ordem corporal” (2010: 29). Não há uma distinção rígida entre consciente e inconsciente, e ambos estão imbricados com os afetos. É uma consciência que não estará consciente de tudo – como já foi indicado por Alberto Caeiro, no trecho citado dos *Poemas inconjuntos* –, porque estará agindo junto aos afetos, mas também não é um inconsciente total, forjado pela consciência, como seu oposto, sua sombra ou seu outro.

Acessamos, com isso, uma “inteligência” sensível do corpo (ou uma *consciência afetiva*) que tem a capacidade de elaborar sua própria experiência. Há um uso da

consciência para favorecer a compreensão dos afetos e pensamentos correlatos como frutos de uma mesma causalidade. No entanto, não derivamos para uma “psicossomática spinozista”, que, para Bove, seria absurdo, pois não há causalidade do corpo sobre a mente, nem o inverso: “há causalidades nos corpos *e* nos espíritos, que podem ser pensadas em conjunto” (2010: 29). Abre-se um plano de imanência, onde corpo e consciência são de uma *indissociabilidade inconciliável*, e o indivíduo é uma *multiplicidade convergente*.

Mas, o conhecimento verdadeiro, em si mesmo, não possui nada de terapêutico, ressalva Sévérac (2009). Spinoza sustenta que a salvação ética não resulta do conhecimento adequado dos impedimentos capazes de livrar o indivíduo dos maus afetos, mas do gozo de uma afetividade que lhe dê força para experimentar menos aquela que não faz sua felicidade (SÉVÉRAC, 2009). Nesse sentido, o alcance clínico dessa perspectiva está em desenvolver uma consciência afetiva que ajude a combater os maus afetos a partir da alegria que se experimenta com outros, mais potentes. Trata-se de desenvolver, pouco a pouco, uma compreensão adequada do que está junto aos afetos para dispor de mais recursos para se guiar (aumentando a potência de agir), tanto em momentos em que as coisas fluem quanto em momentos de crise. Essa abordagem nos leva à importância do lúdico na relação terapêutica (como veremos a seguir), quando analista e paciente podem, numa brecha da dor e do sofrimento, usar os momentos de alegria da experiência compartilhada para construir novos caminhos, engordar a saúde.

No que tange aos processos de sensibilização engendrados pelas terapias pelo movimento, e especificamente à Conscientização do Movimento, Letícia Teixeira (2003) define a consciência corporal, empregada nesse encontro da educação somática com a dança, enquanto uma consciência que não se refere a ela mesma (consciência de si), não interpreta, nem racionaliza. De fato, equivale a um senso interior, mas só existe em relação com o meio. “Trata-se de uma atividade corporal cuja modalidade é o sentido, independentemente do que esteja sendo expresso ou acontecendo: sentido de mal-estar, de prazer, sentido tátil, sentido de amplitude, de sonolência, de devaneio etc.” (TEIXEIRA, 2003: 75).

Maria Helena Imbassáí (2003, 2006) também fala de um senso interior na estreita relação entre consciência e sensibilidade, um “*ver-se de dentro*” (sentir-se) necessário para a consciência das próprias sensações e do exterior do corpo – e, por extensão, dos outros – proporcionada pelo princípio de simultaneidade do trinômio *mover-sentir-pensar*. Segundo a bibliografia dedicada à prática de Angel Vianna, de

modo geral²², o processo de conscientização deve ser enfatizado *pelo* movimento, que traz dinamismo, elimina a energia estática, circula, desintoxica, e, principalmente, é um condutor para ampliar as capacidades perceptivas e sensoriais.

Dito isso, nos cabe aqui a tarefa de dissecar mais profundamente como se dá esse processo de conscientização corporal imbricado à maior sensibilização do corpo. Alberto Caeiro, nos versos de *O guardador de rebanhos* (PESSOA, 2009a), citados na *Introdução – parte chão*, exprime que, ao pensar com o corpo, seus pensamentos são todos sensações. Tal afirmação permite considerar que há uma “interferência” do corpo na mente. Spinoza, por sua vez, ao negar o livre arbítrio, considera que a mente não pode tomar decisões assim “tão livres”, pois há um “movimento espontâneo do corpo” capaz de surpreender a mente, que pode ser compreendido como um inconsciente do corpo que age na consciência. O estado de consciência do dançarino exige essa espécie de “consciência inconsciente”, que liberta o corpo entregando-o a ele mesmo: “não ao corpo-mecânico nem ao corpo-biológico, mas ao corpo penetrado de consciência, ou seja ao inconsciente do corpo tornado consciência do corpo” (GIL, 2004a: 25).

Para pensar uma consciência afetiva na dança, recorremos a Gil (1997, 2002, 2004a, 2004b, 2005, 2007), que explora esse tema à exaustão, trazendo uma inteligibilidade à relação entre corpo e consciência, ponto axial para a compreensão dos processos de sensibilização do corpo nas terapias pelo movimento. Para o autor, a dança requer um desabrochar da espontaneidade e da vida do movimento de tal ordem que a consciência de si, reflexiva, configura um grave entrave ao desenvolvimento do movimento, porque ela não permite que deixemos o corpo suficientemente livre para atuar por si só. A consciência de si impede a apreensão de forças pelas pequenas percepções.

Para falar da relação entre consciência e corpo, ao longo de sua obra, Gil recorre à fenomenologia para dela se distanciar, numa transformação de conceitos que resulta em uma “metafenomenologia”, isto é, ele vai buscar *o outro lado* (o avesso) da intencionalidade e da percepção que busca o sentido do objeto. No seu ponto de vista, a consciência é *paradoxal*, está sempre num estado de osmose com o corpo, e, mesmo nos casos em que há uma extrema ruptura entre eles – como nos casos de psicose – ela nunca é completa, haverá ainda uma ligação residual, uma textura comum que os atravessa. A essa impregnação da consciência pelo corpo, entende-se a “consciência do

²² Ver Teixeira (1998, 2000, 2003); Imbassai (2003, 2006); Ramos (2007); Trajano (2011).

corpo” enquanto receptáculo de forças e de devir formas, intensidades e sentido do mundo.

Dessa forma, é a partir da impregnação do corpo na consciência que os gestos de pensamento podem ser apreendidos. Esse processo pode ser observado nas práticas corporais quando, por exemplo, Angel Vianna fala em suas aulas que é preciso cuidar do corpo, mas também do pensamento, porque *o pensamento tem movimento*, ou orienta a apropriação do movimento *pelo* pensamento, antes que seja efetivado. Isso é possível porque o pensamento, impregnado pelos movimentos do corpo, se opera num espaço virtual, que atualiza simultaneamente os movimentos corporais e de pensamento. A consciência se torna corpo de consciência, mas o corpo se torna ele mesmo consciência, sendo capaz de captar movimentos de forças e de pequenas percepções dos outros corpos.

Recapitulando o caso clínico da jovem A.R.: podemos considerar que “aquilo” que se processa no regime sutil, capaz de ser comunicado inconscientemente pela atmosfera, e que atravessa os nossos corpos a cada encontro, só pode ser apreendido pela osmose da consciência pelo corpo. Para além (ou aquém) da articulação e manejo dos conteúdos verbais, foi preciso investir na criação de um espaço limiar – inicialmente em meu corpo, a partir da consciência respiratória – capaz de sustentar a circulação dos movimentos imperceptíveis dos afetos da paciente, e que favorecesse, ao longo do tempo, novas modulações subjetivas. No contágio dos corpos, o espanto de perceber os gestos de pensamento confluindo com os afetos se torna possível à medida que A.R. se abre à consciência do corpo, dando consistência a uma pele sensível e permeável às trocas intensivas com o mundo.

A lente posta sobre esse caso converge para uma noção de consciência do corpo que já não se reduz à simples conexão consciência-sensibilidade ou a um senso interior, tal como apresentada por Imbassaí e Teixeira. É isso também, mas ainda vai mais além. Se há uma ampliação da capacidade sensorial, é porque os movimentos do corpo sobem à superfície da consciência para encharcá-la de pequenas percepções, tornando a consciência do corpo, ela mesma, um bloco de pequenas percepções. O *ver-se de dentro* (IMBASSAÍ, 2006) é acima de tudo projetar o sentir do corpo no espaço limiar interior-exterior, segundo as forças e os afetos que transportam o movimento. O que é vivido pelo corpo está nas fronteiras entre o sentido e o pensado. Há uma concomitância entre sentir, pensar e mover, que expande o espaço do corpo sem limites pré-concebidos.

Neste enfoque, a consciência se relaciona com o mundo e com os objetos através do corpo, passando a coincidir com as forças do objeto, num devir-objeto, numa espécie de osmose entre as características do corpo e do objeto. A consciência do corpo compreende um processo que se desenvolve num duplo regime: “um que resulta da transformação da consciência vígil intencional, e outro que decorre da mutação do corpo que se torna uma espécie de órgão de captação das mais finas vibrações do mundo” (GIL, 2004b: 16). O primeiro regime diz respeito à consciência da intencionalidade propriamente dita, vígil comum, referida aqui como sendo tradicionalmente definida pela filosofia e pela psicanálise. A segunda é metafenomenológica, aberta às pequenas percepções, imanente aos movimentos do corpo.

Essa dimensão metafenomenológica da consciência do corpo produz um estado que Steve Paxton chamou de dançar o mais *inconscientemente consciente* possível quando vai definir a técnica do Contato-Improvisação. Mover-se de maneira inconscientemente consciente seria:

não intensificar os poderes da consciência de si, da própria imagem, do próprio corpo visto do interior como um objeto exposto, por um lado; e, por outro, não abolir esses poderes a ponto de deixar o corpo ir às cegas. A consciência de si deve deixar de ver o corpo do exterior, e tornar-se uma consciência do corpo (GIL, 2004a: 128).

A tarefa do dançarino é encontrar esse intervalo paradoxal de uma *consciência inconsciente*. A consciência do corpo não pode ser uma consciência de si pura, porque isso levaria a uma perda da espontaneidade e criaria entraves pela racionalização do movimento, que poderia descambar para uma espécie de narcisismo do dançarino. Mas tampouco pode ser um inconsciente absoluto, que desagrega num caos, já que não permite a fluência do movimento.

Desse modo, há uma espécie de rebaixamento da consciência reflexiva, em que a obscuridade torna-se condição para o conhecimento do corpo. É preciso deixar-se invadir pela sombra dos afetos e dos movimentos corporais, para conhecê-los melhor, sob um outro tipo de clareza. A consciência do corpo nasce dos poros da consciência, onde os afetos e os ritmos corporais já não representam mais obstáculos a serem ultrapassados, e, sim, oferecem passagem aos movimentos da consciência. Já fora da intencionalidade do objeto, não é mais a consciência *de* alguma coisa, mas uma *consciência-corpo*, “como adesão imediata ao mundo, como contato e contágio com as

forças do mundo” (GIL, 2004a: 142). É o corpo que, ao se abrir e multiplicar suas conexões com o mundo, permite essa abertura da consciência do mundo.

Na dimensão da clínica, se tomamos o corpo como a entidade do vivido, essa inteligência viva da consciência-corpo se revela como um potente dispositivo para um fazer clínico inventivo e afirmativo da existência. Compreendemos que, em certo sentido, o que está em jogo na clínica é uma inteligibilidade da dinâmica dos afetos. Portanto, criar espaço para que a impregnação pela sua sombra e também a dos movimentos corporais – como faz o dançarino – seja via de acesso para um outro tipo de clareza, ofereceria meios para a produção de novos processos de subjetivação. Pensar a clínica na sua experimentação estética, se trata menos de se desfazer da consciência de si do que alargar suas fronteiras no sentido da inteligência viva do corpo. O que está em jogo é a capacidade de aventurar-se pelos labirintos da subjetividade tendo o corpo como fio condutor. Desse modo, a obscuridade, a ignorância e o silêncio têm papel positivo e afirmativo no conhecimento de si, isto é, a ilusão faz parte do bom funcionamento da consciência. São a obscuridade, a ignorância e o silêncio que, paradoxalmente, permitirão o alargamento da consciência de si para a experimentação da consciência-corpo.

Na experimentação de si, a consciência se alimenta do corpo como fundo absolutamente inesgotável. No processo de conhecimento e sensibilização do corpo, não devemos negar a consciência reflexiva, mas poder prescindir dela, como algo que nos permitirá uma “revelação” sobre nós mesmos; haja vista o caso da paciente A.R.. Ainda como ilustração, técnicas de educação somática ou terapias pelo movimento associadas à dança podem ser pensadas como meio de acesso a essa consciência-corpo. Acreditamos que essas práticas possibilitam uma viagem ao corpo, enquanto processo e matéria de uma organização corporal, para poder, a partir disso, “se desfazer” dele como organismo. É nessa dissolvência, nesse intervalo espaço-temporal, que se abre espaço para o novo, para a surpresa de um corpo movente-intensivo antes não conhecido pela consciência de si. Exercita-se a capacidade de se surpreender consigo mesmo. É no conhecimento do corpo pela consciência, impregnada pelos afetos, que podemos desvelá-lo, encharcado pela consciência-corpo.

DA EXPERIMENTAÇÃO DE SI: A METODOLOGIA CARTOGRÁFICA DE ANGEL VIANNA

Aprendizagem

Dobrar-se de modo a que o ouvido se encoste às próprias costas e ao peito, ouvir o próprio coração com o próprio ouvido.

Não é acrobacia. Não é Flexibilidade.

É no átomo pôr o “conhece-te a ti mesmo”.

(Gonçalo M. Tavares)

Com esta imagem, Tavares (2008) nos impulsiona a refletir sobre a dimensão prática do ato de encharcar cada partícula do corpo pela consciência. Seus versos propõem uma aprendizagem que deve ser feita a partir de uma dobra no corpo que o evidencie na sua dupla face verso-reverso, interior-exterior. Ampliar o sentido da escuta na clínica, a ponto de encostar os ouvidos nos afetos, requer mais do que *flexibilidade*, demanda uma complexa (des)aprendizagem do sentir, implica um (des)conhecimento de si à escala molecular, intervindo no *átomo*. Esse mergulho à superfície da consciência-corpo faz do corpo um (re)inventor de si, um transdutor de signos. Transdução como uma espécie de tradução por uma diferenciação intensiva do corpo, que implica transformação e condução de energia, a partir da ressonância corpo-mundo. Mas, expandir os limites já conhecidos do corpo, insistimos com os termos do escritor, não depende de *acrobacia*, é uma questão de *aprendizagem*. Desse modo, trazemos à cena a metodologia Angel Vianna, como um procedimento capaz de potencializar a abertura do corpo à experiência sensível.

A bailarina, coreógrafa e educadora Angel Vianna começou a desenvolver o seu trabalho em dança a partir de uma pesquisa em conjunto com Klauss Vianna, numa parceria que se estendeu por algumas décadas de casamento. Há uma tendência de alguns estudos recentes sobre a pesquisa “dos Vianna” (incluindo-se aí Rainer Vianna, filho do casal), em diferenciar, mas não distinguir suas metodologias (BORGES, 2009; POLO, 2009; SALDANHA, 2009). No entanto, apesar de recorrermos frequentemente ao livro *A dança*, escrito por Klauss Vianna em 1990 como fonte de pesquisa bibliográfica, nossa análise irá privilegiar a Conscientização do Movimento, proposta por Angel Vianna. Em trabalhos anteriores (RESENDE, 2008, 2009), entendo que a partir de uma construção compartilhada, os dois se debruçaram sobre formas diferentes

de aplicar seus respectivos trabalhos: Klauss Vianna dedicou-se ao uso da consciência e da expressão corporal na performance técnica e artística do ator e do dançarino, enquanto Angel Vianna expande esse campo para um uso mais sensorial e terapêutico da mesma prática.

Em conversas informais, Angel traz algumas lembranças dessa parceria que nos interessam para pensar a relação do terapeuta com o seu corpo. Especificamente o relato de que Klauss usava o corpo de Angel para pesquisar e explorar aquilo que intuía. Cogitamos que esse gesto de “oferecer” o corpo para o seu parceiro desenvolver o seu processo criativo permitia, ao mesmo tempo, que também ela passasse a criar com aquilo que experimentava “em função” do outro. Antecipando brevemente uma das reflexões centrais dos capítulos seguintes, essa dinâmica investigativa dos bailarinos nos dá pistas sobre uma determinada experiência da clínica em que o terapeuta, em um só movimento, oferece o seu corpo como território para o paciente criar mundo, transformando-se a si mesmo com isso.

Assim, compreendemos que Angel encontrou nas técnicas de educação somática, que começavam a chegar ao Brasil a partir da metade do século XX, uma ressonância para aquilo que já vinha pesquisando e criando com o corpo na dança. No ensino dessas práticas, são utilizadas orientações diretivas e não diretivas; no primeiro caso, exercícios e movimentos precisos são sugeridos e coordenados; no segundo, são oferecidas balizas para o improvisado e a exploração da livre movimentação. Distintos na condução da realização do gesto, ambos os casos tomam o corpo daquele que está praticando como referencial, atuando na desconstrução de certa tradição pedagógica da dança que encerra o corpo em seus movimentos padronizados. Assim, a aprendizagem se dá em um reenvio a si, numa relação experimental com o corpo. Essas técnicas²³ são integradas à sua metodologia, a fim de trazer novas contribuições à construção de um instrumental, capaz de proporcionar um relaxamento do corpo para a atividade, e acabam por tornar a expressividade ainda mais precisa. O que vemos ser produzido de mais atual na dança, especialmente a partir da década de 1950²⁴, vai ao encontro do que Angel e Klauss Vianna (e posteriormente Rainer Vianna) desenvolviam aqui no Brasil nessa mesma época. Isto é, uma busca pela libertação dos corpos, que vai de encontro a

²³ Nesse conjunto, encontram-se práticas como Eutonia, Técnica de Feldenkrais, Técnica de Alexander, Ioga, entre outras.

²⁴ Particularmente na Europa e nos Estados Unidos. Ver José Gil (2004a) e Leonetta Bentivoglio (1987).

todas as normas que governavam a dança, irrompendo para o exterior dos limites cênicos e mesmo da arte, se fazendo política²⁵.

Nesse sentido, se nutrindo das mesmas inquietações emergentes no advento da dança contemporânea, nasce uma prática designada primeiramente como Expressão Corporal, desdobrando-se no que hoje se apresenta por Conscientização do Movimento. Em trabalhos iniciais (RESENDE, 2008, 2009), indiquei a importância dessa prática ser compreendida como “método Angel Vianna”: o objetivo era reconhecer que havia corpos pensantes que trabalhavam dentro de princípios comuns, e criando a partir deles; mas sempre preservando as suas criatividade e a singularidade. Buscava com isso lançar luz sobre um fio condutor que formasse uma unidade, tanto nas bases filosóficas quanto na aplicação prática desse trabalho em suas diversas áreas de inserção, como dança, teatro, música, circo, artes plásticas, terapia ou em qualquer outra articulação que pudesse ser feita. A noção de método, portanto, sempre esteve mais próxima da noção de *processo* do que de *técnica*: em constante transformação, exigindo prática, estímulos contínuos, pausas, conexões, trocas e tudo o que mais fosse necessário para o aprimoramento desse aprendizado.

Em estreito diálogo com a área da Saúde Coletiva, havia o desafio ético e político com a transmissão de um conhecimento e com a afirmação de um campo de atuação na sua torção com o pensamento, ampliando uma noção dessa prática para além da atuação pessoal de Angel Vianna ou mesmo das suas instituições de ensino (Faculdade e Escola Angel Vianna). Minhas reflexões faziam parte de um momento profuso para uma inquietação comum a outros pesquisadores inseridos nesse meio; os quais, nos últimos anos, vêm se ocupando com os contornos metodológicos da práxis fundada por Angel. Haja vista a publicação em 2009 da coletânea de artigos *Angel Vianna: sistema, método ou técnica?*, organizada por Suzana Saldanha como uma reunião de reflexões distintas sobre a prática; além da criação da pós-graduação *latu sensu* em Conscientização do Movimento e Jogos Corporais (Metodologia Angel Vianna) desde 2010.

Considerando os avanços conquistados com o rigor dessa problemática, proponho aqui nos voltarmos com mais ênfase sobre o campo de dispersão do saber dessa prática transdisciplinar. O exercício agora será o de renovar a ideia de *método*,

²⁵ No período da ditadura militar, Angel e Klauss Vianna faziam preparação corporal de atores, visando burlar pelos movimentos expressivos do corpo aquilo que era passível de ser censurado nos textos das peças teatrais (FREIRE, 2005).

para uma proposta mais *cartográfica*²⁶. Ainda reconhecemos o valor político de considerar o trabalho inaugurado por Angel Vianna uma *metodologia* processual e aberta, ancorada em princípios e procedimentos sofisticados, aplicada a partir da capacidade inventiva de cada proponente. No entanto, seguindo uma indicação da própria Angel Vianna²⁷, nos ocupamos aqui de investigar as sutilezas. Traçando as linhas do regime intensivo do movimento, Angel constrói uma superfície do corpo como um território existencial, onde a experimentação será antes uma cartografia afetiva da experiência de si. A Conscientização do Movimento passa a se ocupar do corpo com os seus órgãos e com a sua carne para cartografar a experiência sensível do gesto dançado.

Essas agitações levaram Klauss Vianna (2005) a formular um “adágio” (diga-se, na dança, primeiro passo obrigatório de um grande *pas-des-deux*), enfatizado sistematicamente por Angel: antes que possamos ter um corpo disponível para a dança, *é preciso sentir que temos um corpo*. Desse modo, constrói-se um corpo capaz de se transformar a partir do contato consigo, desde a escuta sensível do corpo. São produzidos, a partir da experiência do movimento, corpos livres da representação e da dicotomia entre corpo e consciência. A Conscientização do Movimento se apropria de técnicas de educação somática, integrando-as à prática da dança, no intuito de liberar o corpo das tensões do dia-a-dia e dos padrões sensorio-motores, para que, a partir daí, o corpo possa se tornar mais expressivo.

Ao explodir com os espartilhos que “aprisionavam” o corpo e a dança, e ao abolir com os movimentos padronizados, Angel Vianna traz o ensino da dança para o campo do sensível e das singularidades. O que estava em jogo eram os próprios movimentos e a forma como a energia seria engendrada nos corpos. Portanto, um dos maiores deslocamentos que Angel Vianna oferece é a modificação e a desconstrução das cristalizações presentes na transmissão tradicional da dança, compondo, com a sua prática, a possibilidade da produção de um novo modo de ver e estar no mundo. Assim, cria-se uma nova metodologia de dança que investe simultaneamente na potência do movimento dançado e na espontaneidade dos gestos, fazendo da dança uma experiência cartográfica das variações do corpo.

²⁶ Pelas contribuições para a atualização da discussão, agradeço especialmente a Hélia Borges, pelas conversas, e, a Paulo Trajano, por me disponibilizar o material de sua pesquisa de mestrado (TRAJANO, 2011).

²⁷ Numa conversa informal, ao fim de uma das suas aulas em 2011, Angel disse: “Sabe, agora eu quero pesquisar as sutilezas do movimento”.

Tal transformação acaba por sobrepor as esferas da arte, da educação e da vida, abrindo a dança para os diversos corpos e possibilidades de movimento e expressividade. A receptividade de Angel para lidar com a diversidade dos corpos acaba trazendo novos contornos à sua trajetória pedagógica, que passa a aceitar alunos com necessidades especiais ou portadores de alguma deficiência nas suas aulas de dança (de balé clássico, inclusive). Nessa nova perspectiva, não se trata de buscar *um gesto justo*, no sentido de um movimento verdadeiro, correto, preciso e virtuoso que deve ser executado por todos, mas *justo um gesto*, afirmativo daquilo que há de espontâneo e criativo no movimento de cada um. Sua forte aptidão observadora levou essa capacidade de incluir os corpos na diferença a tomar maior consistência, a ponto de se institucionalizar o curso profissionalizante de Recuperação Motora e Terapia através da Dança (desde 1990) e, posteriormente, a pós-graduação *lato sensu* em Terapia pelo Movimento – Corpo e Subjetivação (desde 2007). “Eu sempre gostei de gente, e de gente diferente”, costuma dizer Angel.

O alcance terapêutico da Conscientização do Movimento já é reconhecido na área da Saúde há tempos. Esse trabalho tem sido aplicado pelos profissionais formados pela Faculdade e Escola Angel Vianna nos diversos campos de promoção e manutenção da saúde (diabetes, hipertensão, dor crônica); reabilitação neuromotora (deficiências congênitas, lesões músculo-esqueléticas, medular ou por esforço repetitivo); e (psico)terapia corporal (depressão, pânico e fobias em geral, saúde mental, somatizações) nos âmbitos público e privado. Sua aplicação é eficaz e consistente, se consolidando, de modo geral, na primazia da experiência, constituindo uma prática viva e dinâmica, sempre sujeita a renovações. Quando partimos de uma concepção ampliada de saúde, a Conscientização do Movimento se configura também como uma potente terapia corporal integrativa (alternativa ou complementar) aos que sofrem com os altos níveis de estresse ou com o uso inadequado do corpo, ou ainda para quem busca maior funcionalidade corporal ou, inclusive, o resgate do prazer na experiência de viver.

Nesse campo, a Conscientização do Movimento é capaz de promover uma maior integração somatopsíquica, que se estende de casos mais brandos, como a manutenção da saúde de uma pessoa com disfunções por mau uso do corpo ou com hipertensão, até casos mais extremos, como na reabilitação neuromotora – aplicada há anos pela Rede Sarah, por exemplo –, em que, além de um ganho das capacidades funcionais do corpo, há importantes ganhos secundários mais subjetivos, tais como bem-estar psíquico, sentimento de que o corpo está vivo e potente, apesar das limitações físicas etc. Além

disso, no âmbito da saúde mental – como tem sido aplicada notadamente em alguns Caps (Centro de Atenção Psicossocial) e na Casa de Saúde Dr. Eiras de Paracambi –, caso em que se apresenta como uma psicoterapia corporal, com importantes ganhos secundários, cujos pacientes mais graves, mental e corporalmente comprometidos pelo embotamento dos medicamentos, conseguem resgatar a espontaneidade e os movimentos perdidos ao longo da internação ou do tratamento.

Ressaltamos, porém, que, mesmo na área da Saúde, o que está em jogo é um modo diferenciado de se praticar a dança: cada proposta de movimento leva a uma maneira singular e ativa na compreensão do que está sendo feito com o corpo. Assim, consideramos que essa metodologia se configura como uma abordagem que proporciona uma prática mais prazerosa e cuidadosa com as singularidades de seus praticantes. Consequentemente, os recursos técnicos deixam de estar em função de determinada linguagem artística para se colocar a serviço da expressão de cada corpo. Nesse processo de abertura, os primeiros passos foram tirar as sapatilhas, sentir os pés no chão, resgatar a sala de aula como um espaço para reflexão, não dissociado da vida, a fim de mostrar que as sensações do corpo não precisam ser ignoradas ou anestesiadas, em oposição ao modo corrente de ensino da dança até então. Nessa nova proposta, de acordo com Klauss Vianna, “a dança não se faz apenas dançando, mas também pensando e sentindo: dançar é estar inteiro” (VIANNA, 2005: 32).

Há, nesse trabalho, um desejo de descolar a dança das formas frias, estáticas e repetitivas, promovendo uma aproximação da dança ao movimento singular e não padronizado que cada corpo pode produzir, cujo o movimento do corpo é aquele que traz em si o próprio movimento de viver. Em sintonia com Gerda Alexander e Clarice Lispector, dançar de modo inteiro, sem anestesiarem as sensações, também permite incluir a dor e o sofrimento constitutivos do viver, como fonte de conhecimento de si, e mais, como matéria expressiva do movimento. Referimo-nos especialmente ao solo de dança *Angel simplesmente Angel* (1997), em que a bailarina dançava a dor da perda do filho atualizada no sofrimento da perna quebrada, dançando com a muleta no palco. Sem negar os acidentes e os relevos do viver, Angel Vianna considera que corpo é movimento, que movimento é vida, e vida é, num certo sentido, dança. Cria, nessa perspectiva, uma metodologia de aprendizagem que propõe um modo de existir, *uma vida*: “a consciência do movimento e da dança fazem parte de um processo educacional que desenvolve a criatividade, a comunicação e a alegria num processo dinâmico, ao longo de toda a vida” (VIANNA, 2003: 9).

Nos termos de Klauss Vianna, “dançar é muito mais aventurar-se na grande viagem que é a vida. Nesse sentido, a forma pode comparar-se à morte e o movimento, à vida” (VIANNA, 2005: 112). Podemos dizer, com isso, que há uma experiência cartográfica da dança que reúne o pensar, o sentir e o fazer em um mesmo plano de imanência. Nessa superfície, o dançarino-cartógrafo constrói o seu plano de composição, na medida em que dançar consiste em se apropriar do movimento do movimento, e não apenas do resultado final ou da forma padronizada do movimento. Assim, temos uma dança que pode ser praticada por todos os corpos, na qual cada um expressará a sua dança e o seu movimento, singular e diferenciado. Mas, antes de preparar o corpo para a dança, a Conscientização do Movimento busca uma disponibilidade corporal para o corpo que vive:

Não posso esquecer que estou trabalhando com seres humanos, não com bailarinos, ou esportistas, ou professores, ou donas de casa. [...] O que busco, então, é dar um corpo a essas pessoas, porque elas têm coisas a dizer com seu corpo. Por isso não faço qualquer proposta de movimentos que não tenham aplicação na vida diária. Quero que o trabalho seja simples e natural. [...] O que importa é lançar as sementes no corpo de cada um, abrir espaço na mente e nos músculos. E esperar que as respostas surjam. Ou não. Todo esse trabalho tem qualquer coisa de paradoxal: falo sobre coisas que devem ser sentidas e não pensadas (VIANNA, 2005: 146-147).

Ou, como Angel costuma dizer nas suas aulas, é importante conhecer/saber e é importante sentir; há o momento certo para um e para outro: devemos começar *sentindo* para depois *saber*. Klauss Vianna nos reenvia de uma só vez a Alberto Caeiro e a Gonçalo M. Tavares, quando apresenta uma consciência paradoxal que deve ser apreendida por aquilo que os sentidos são capazes de mostrar, na dimensão molecular desse processo, intervindo na mente e nos músculos. Isso quer dizer que a dança só acontecerá quando o corpo estiver disponível aos afetos para manifestar o movimento de cada um na relação com o viver. A dança se coloca como um instrumento prático para organizar e ampliar um conhecimento ativo a respeito do corpo, das suas possibilidades intensivas e de ação no mundo. Como diz Angel Vianna, não se trata mais de decorar passos, mas de descobrir caminhos. Para tanto, é preciso sensibilizar e despertar um corpo livre de seus automatismos no plano da vida, do movimento.

Em meio a uma contemporaneidade que tende a anestesiar os corpos e dissociá-los da temporalidade dos acontecimentos, temos na Conscientização do Movimento uma prática corporal que, através do movimento, nos leva a um despertar sensorial do

corpo e a uma re-apropriação do *tempo* e do *espaço*. A ambos, Laban denominou fatores do movimento – juntamente com os fatores *peso* e *fluência* – e dizemos aqui “reapropriação do tempo e do espaço” no sentido que, pelo movimento e pela escuta do corpo, podemos experimentar uma outra sensação de “passagem” do tempo, jogando com “acelerações” e “desacelerações”, que nos permitem dar novos lugares e outros sentidos às vivências, de modo mais apropriado aos nossos processos subjetivos. Com isso, podemos pensar o trabalho de Angel Vianna como facilitador de invenção e recriação de corpos, acolhidos na diferença da sua singularidade, seja qual for. Um corpo que, para se expandir na sua potência de vida, precisa, primeiramente, ser criado.

Nesse panorama, entendemos que essa prática coloca a dança em devir, porque expande o corpo para captar as vibrações mais ínfimas do mundo. Integro a essa afirmação uma paisagem, convido o leitor a ser tocado por um registro poético das impressões sensíveis, encarnadas por mim após uma das aulas dadas por Angel Vianna em 2007:

Hoje eu dancei!

Dancei muito!

Hoje eu me alimentei de dança!

Meu corpo ficou enorme. Eu era círculos, torções, espirais, giros, saltos; movimento.

Braços, muitos braços. Pernas fortes, base. Coluna comprida, eixo. Cabeça livre para se entregar ao fluxo.

Encontrei alguém. Encontramos juntos um jogo. Os movimentos se fizeram cúmplices. Brincamos muito. Nos permitimos um contato que irradiava pelo espaço.

Hoje minha alma ficou dentro e fora. Eu dançava com ela e ela dançava comigo. Nós dançávamos.

Cada vez um novo contato, um novo jogo, um novo movimento, um novo olhar. Múltiplas possibilidades. Múltiplas conexões de um corpo com vários corpos. Múltiplos olhares com os mais diversos campos de forças. O corpo tem que estar aberto, mas também tem que estar no eixo.

Nossas mãos se encontraram e se fizeram disponíveis. Recebiam e eram recebidas pelas outras. Tocaram-se em movimento. Dançamos. Dançamos sem sair do lugar e em todos os lugares. Éramos fluxo.

Ora dois corpos, um movimento; ora um corpo, dois movimentos. O pensamento não estava inscrito, não registrou nada do que foi feito. Hoje não tenho memória das formas; só há registro das sensações.

A aula terminou, mas ficou em mim. Ainda reverbera em minha carne. Pulsa.

Dancei o que eu precisava dançar. Dancei como nunca. Meu corpo fazia tudo o que eu queria.

O que está diferente?

Hoje eu fui a dança que eu queria ser.

Hoje eu existi bailarina.

(RESENDE, 2009: 125)

Nessa experiência, ao *existir bailarina*, tornei meu corpo intensivo um poema que me fizesse continuar dançando com o pensamento. Dançar com o pensamento produziu uma segunda espiral e me levou de volta à dança, pois esse texto se tornou também o som de fundo de uma coreografia do solo *Pequena digressão coreográfica* (referido na *Introdução – parte chã*). Uma dança que faz escrever-pensar, uma escrita-pensamento que faz dançar. A meu ver, no devir-dançarina dessa experiência estética, é possível acompanhar a criação de uma atmosfera, uma zona de contágio dos corpos que favorece, pelos prolongamentos dos movimentos, a emergência da consciência-corpo. Há uma experiência com a dança no seu campo intensivo que encerra um pensamento-ação (ou uma consciência-corpo) capaz de expandir os limites do corpo a partir de uma multiplicidade de fluxos, velocidades e sensações, criados no encontro consigo mesmo, com o outro e com o espaço. Nessa leitura, a Conscientização do Movimento pode ser entendida como um instrumento capaz de afirmar a vida na sua existência, pelos *processos de sensibilização e de expressão do corpo*²⁸, a fim de estimular a espontaneidade de viver e a integração somatopsíquica através da expansão da criatividade e das possibilidades corporais. Experimentar novas formas de uso do corpo é experimentar, em certo sentido, novas formas de vida possíveis também.

Portanto, mais do que fazer da dança uma terapia “psi” ou corporal, trata-se de fazer dela uma *experiência estética terapêutica*, uma cartografia afetiva, organizadora e potencializadora do psiquessoma, sem nunca perder de vista a dimensão artística do trabalho: estão sendo mobilizados a subjetividade, a corporeidade e a relação do indivíduo com o mundo. Afirmá-la como um instrumento terapêutico é resgatar a dimensão estética do processo saúde-doença, de modo que a corporeidade e a subjetividade podem ser mobilizados pelas experiências de criação, num (re)encontro com a “arte de curar”. O método Angel Vianna mantém a dimensão artística na terapia,

²⁸ Modo como sugiro uma “organização metodológica” dos processos envolvidos nessa prática (RESENDE, 2008).

porque, mesmo nesse âmbito, o objetivo último não é o alívio das tensões ou a cura diretamente, mas sim o contato com as sensações do corpo e as suas possibilidades de (re)criação, que conseqüentemente proporcionam, entre outros ganhos, o alívio das tensões, a redução do estresse, o realinhamento postural, a reabilitação motora. Essa abordagem possibilita uma relação estética que leva o indivíduo a uma maior liberdade ética, no sentido que ele pode se sentir mais espontâneo e coerente consigo mesmo, uma vez que poderá agir com maior autonomia.

Temos um trabalho corporal que se apoia nas *sutilezas do sentir*, abrindo espaços nos músculos, ossos, articulações, mas também na mente. Um trabalho sobre o corpo que ultrapassa a organização dos órgãos e revela as intensidades da carne. Mesmo quando há um enfoque psíquico, não é sobre os fantasmas ou a interpretação que se trabalha, mas sim em se criar condições para uma escuta mais apurada do corpo, do movimento e das sutilezas da experiência. Se houver interpretação, será em função de uma demanda do paciente, cabendo ao terapeuta oferecer meios para uma construção em conjunto para uma melhor compreensão sobre a dinâmica dos afetos. Quando trazemos o foco para a escuta das sensações do corpo, podemos imprimir ao processo terapêutico um ritmo mais apropriado ao dos processos de subjetivação de cada paciente na experimentação de si. Desse modo, mais do que uma descarga emocional ou psíquica, o que está em jogo é a *renovação da potência de agir*. Trata-se de um exercício experiencial de liberdade, capaz de construir novos modos de subjetivação a partir das relações que iremos estabelecer conosco frente aos acontecimentos, em que dançar é habitar o território existencial.

Da experiência do lúdico: a multiplicidade de infâncias

*As bolas de sabão que esta criança
Se entretém a largar de uma palhinha
São translúcidas uma filosofia toda,
Claras, inúteis e passageiras como a Natureza,*

*Amigas dos olhos como as cousas,
São aquilo que são
Com uma precisão redondinha e aérea,*

*E ninguém, nem mesmo a criança que as deixa
Pretende que elas são mais do que parecem ser.*

*Algumas mal se vêem no ar lícido.
São como a brisa que passa e mal toca nas flores
E que só sabemos que passa
Porque qualquer coisa se aligeira em nós
E aceita tudo mais nitidamente.
(Alberto Caeiro)*

Esses versos de *O guardador de rebanhos* (PESSOA, 2009a) descortinam uma paisagem poética que me leva a refletir sobre um caso, uma experiência estética ocorrida numa turma de Conscientização do Movimento, ministrada por mim, que evidencia um jogo entre o devir da dança, as forças de contágio e as multiplicidades dos corpos a partir do lúdico. Com uma filosofia das bolinhas de sabão, o poema de Alberto Caeiro nos ilumina a pensar possíveis relações entre o lúdico na dança e o devir-criança. O lúdico, assim como o brincar da criança, põe em evidência o invisível, cria uma atmosfera translúcida, que borra o *ar lícido* que nos compõe enquanto sujeitos adultos e videntes daquilo que passa por nós. E justamente quando nos abrimos a *um não sei quê* que nos afeta, uma espécie de “faculdade cognitiva” da consciência-corpo, tornamos mais nítidos os afetos que circulam e nos atravessam no processo criativo da dança.

Gil (2004a) alerta que a força de contágio é o que vai permitir toda forma de arte. Se é pela consciência-corpo, que se compõe um contato com as forças do mundo, poder-se-ia considerar que a dança – arte do corpo e do movimento – dispõe de uma capacidade especial de apreender esse campo intensivo de modo mais imediato. A dança intensifica o corpo enquanto receptáculo do mundo, em um despertar sensorial que promove uma fusão dos movimentos do corpo com o fazer artístico.

Para o autor, no movimento dançado é preciso lançar-se a situações instáveis que remontam aos primórdios do desenvolvimento motor da criança, desde o engatinhar até o estar de pé. De certo modo, o dançarino atualiza a situação infantil, com a diferença radical de partir da estabilidade do homem comum para o desequilíbrio. É esse deslocamento que marca toda a condição de possibilidade de surgimento da arte, e nesse caso, tratar o corpo como material artístico, pois saindo do gesto comum o corpo pode vir-a-ser matéria de criação de formas, feixe de imagens. Cria-se um jogo extremamente prazeroso ao dançar, semelhante “à alegria das crianças que desmancham brinquedos,

desfazem construções laboriosamente edificadas, subitamente confundindo tudo” (GIL, 2004a: 191). Nesses termos, há uma proximidade nos processos criativos do dançarino e da criança, sempre prontos a reconstruir tudo de novo para voltarem depois a desfazer tudo, que nos leva a pensar um devir-criança da dança.

Essa capacidade da dança marca outro ponto constituinte da Conscientização do Movimento: conduzir esse despertar corporal de forma lúdica. Como vimos, Angel Vianna acredita que, abrindo os espaços internos, adquirindo flexibilidade e equilíbrio, a visão de mundo também pode ampliar-se. É preciso manter a curiosidade acesa e a capacidade de reflexão. Perguntar sempre: Quem sou eu? O que acontece comigo? O que tenho vontade de fazer? Aonde vou? Estar presente para que essa vontade de fazer, pensar, descobrir apareça e revele o potencial que cada um traz para realizar aquilo que singularmente possa cumprir (TEIXEIRA, 2000). Consideramos, no limite, que Angel Vianna inaugura, pela sua cartografia afetiva do corpo, modos de vida possíveis. Qualquer pessoa que queira praticá-la poderá, a partir da consciência do movimento, estar mais potente e flexível nas suas relações consigo mesma e com o meio.

Trazer a experiência do lúdico ao processo de aprendizagem faz da pesquisa corporal uma atividade inventiva, singular e espontânea. “Abrir o corpo faz dançar melhor, faz tocar melhor, faz viver melhor; abrir o corpo é abrir caminhos”, diz Angel Vianna durante as suas aulas, ou, nos termos de Klauss Vianna, “a criatividade exige espaço” e, portanto, “dar espaço é criar a possibilidade de viver coisas novas” (VIANNA, 2005: 137 e 141). Há, com isso, uma dinâmica que tem como linha-guia do processo de aprendizagem a expansão da sensibilidade criativa, possibilitando, no seu desenrolar, uma reinvenção dos padrões sensório-motores e dos modos de estar no mundo.

É a partir das experimentações lúdicas do corpo que o processo criativo acontece, resgatando a capacidade do brincar. Winnicott traz na sua obra um estatuto de conceito ao brincar (*playing*), que nada tem a ver com sermos infantis, mas sim espontâneos, criadores daquilo que já existe no mundo. Seguindo a perspectiva spinozista da primazia do encontro como um campo de potencialização dos corpos, dizemos que, ao brincar, a criança encontra com os outros e torna-se capaz de criar um mundo enquanto o mundo a cria. De acordo com Winnicott, a saúde psíquica poderia

ser medida pela nossa capacidade de sermos criativos diante das vicissitudes do ambiente e sentirmos que a vida vale a pena ser vivida²⁹ (WINNICOTT, 1975).

Experenciemos o brincar (ou a dimensão lúdica da dança) nos jogos corporais vivenciados nos momentos mais expansivos da aula, em que as relações entre os integrantes de um grupo se intensificam pelos exercícios de contato-improvisação. Na metodologia Angel Vianna, a experiência do lúdico, vivenciada nos jogos corporais, traz o outro como dispositivo para entrar em contato consigo mesmo, no plano dos afetos, em uma dinâmica que permite expandir simultaneamente a liberdade de criação e a conexão com as forças do mundo. O relato poético, citado anteriormente, descreve de modo intensivo os atravessamentos marcados em meu corpo por esse momento mais expansivo em uma das aulas de Angel.

O caso em questão traz uma experiência estética pedagógica, sucedida em uma turma de Conscientização do Movimento, oferecida por mim a adultos “de todas as idades”, com frequentadores homens e mulheres de 20 a 70 anos, aproximadamente. Trata-se, portanto, de um grupo paradoxalmente heterogêneo e indistinto quanto a classificações relativas às faixas etárias “jovem”, “adulto” e “idoso”: havia diferença entre as idades e isso “não fazia diferença”. Isto é, a abertura do corpo ao lúdico, à experimentação cartográfica de si e à afirmação da singularidade acolhe e extrapola simultaneamente a cronologia de vida de cada um quando o acontecimento se relaciona com a existência do ser, com o tempo intensivo do viver. Alguns eventos esporádicos, contudo, evidenciaram essa “heterogeneidade” e “indistinção” do grupo de modo ainda mais radical quando as aulas foram habitadas pela presença de crianças.

Observar a diluição dos contornos “cronológicos” nesses corpos, a princípio tão distantes entre si, constituiu como um importante disparador para pensarmos a capacidade de contágio por meio de um contato que abre para uma comunicação direta entre os corpos quando podem devir na dança. Ressaltamos, porém, que a presença de crianças em uma turma de adultos não se define como uma explicação para o processo de devir-criança dos adultos, pois *ser criança* não se confunde com *devir-criança*. Todavia, a presença delas foi o que evidenciou ao meu olhar, o processo de devir-criança na dança, tanto nos adultos quanto nas próprias crianças presentes, em uma mistura que marcava, paradoxalmente, a distância e a intimidade entre temporalidades de vida distintas. Nesse grupo, a experiência do lúdico fez compor, a partir de uma zona

²⁹ As contribuições de Winnicott, tal como indicamos, serão mais amplamente examinadas no *Capítulo Três – parte e todo*.

de vizinhança dos movimentos dançados, um plano de imanência povoado por multiplicidades e intensidades de infâncias.

Inicialmente, uma criança de 10 anos de idade participou de algumas aulas, realizando todas as atividades com a mesma habilidade e expressão de prazer que os outros, inclusive os exercícios de CI (em um dos quais teve como parceiro um senhor de quase 70 anos, sem que nenhum dos dois exprimisse qualquer estranhamento ou inviabilidade nisso). Outro acontecimento foi marcado pela presença de uma criança durante um período de três meses, até completar seu primeiro ano de idade, quando a mãe, que trabalhava no estabelecimento, pode matriculá-la em uma creche. Essa criança transitava livremente – de início apenas engatinhando e por fim ensaiando os primeiros passos, de marcha e de dança – pela sala de aula, podendo interagir com os objetos, as pessoas e o espaço que ocupávamos. Sua capacidade de se integrar e acessar o que os adultos faziam (e às vezes até fazer junto) nos leva à dimensão da comunicação direta entre os corpos, por contágio, para além da linguagem e do dizível.

O interessante é que esse novo grupo, formado por uma mistura adulto-criança, foi disparado efetivamente no plano do movimento. Por exemplo, outras técnicas utilizadas nas aulas (além da Eutonia e do CI) eram o *Sistema Laban* e o *Bartenieff Fundamentals* que propõem uma movimentação corporal a partir do desenvolvimento motor primitivo, explorando as relações dinâmicas, que se estabelecem na motricidade do bebê do seu nascimento até caminhar (FERNANDES, 2006). E, curiosamente, as bolinhas de sabão, de que fala Caeiro em *O guardador de rebanhos*, eram também utilizadas nas aulas durante os momentos de improviso, quando pareciam criar uma fratura no *ar lúcido* ainda presente e povoar todo o espaço por essa atmosfera borrada da zona de vizinhança com a criança.

Mais uma vez, o breve relato dessas experiências não busca legitimar o devir-criança dos adultos em função da presença das crianças no mesmo ambiente, pois, como dissemos há pouco, o *ser* criança não garante *devir*-criança. Mas, ao contrário, podemos dizer que justamente por já haver uma abertura dos corpos a uma *nitidez* do campo intensivo dos afetos é que pôde se estabelecer uma comunicação direta entre eles. Se houve contágio, foi pelo fato de se ter formado um só corpo de movimento, em que um ressoava no outro em um agenciamento mútuo dos corpos.

René Schérer (2009) nos ajuda a pensar sobre esse processo de mistura adulto-criança, quando considera que a diferença entre eles pode ser superada não apenas pelo fato de os adultos incluírem a criança no jogo, mas, essencialmente, por eles também se

permitirem ser, durante a experimentação corporal, crianças. Assim, a dança era composta por uma infinidade de crianças em expansão, dispersas numa multiplicidade de infâncias em relação lúdica com o corpo. Não se trata de lembrança ou retorno à infância, tampouco ser infantil, mas do desenvolvimento de um estado de abertura que conduz os fluxos do corpo a uma energia livre. Nessa perspectiva, a infância está para além da criança, diz respeito a um estado intensivo povoado pelas forças do ser criança.

Nesse sentido, o devir-criança se dá em uma zona de vizinhança com a intensidade da criança, onde o des-semelhante cede espaço para a potência das singularidades. Devir-criança não se configura como uma regressão do adulto à criança, mas sim como um bloco de infância que é o contrário de uma recordação infantil. E, nessa experimentação, o corpo se dilui enquanto indivíduo, desprendendo-se de toda a interpretação e juízo, abrindo-se aos devires, aos fluxos de intensidade, aos seus fluidos, suas fibras, seus afetos (DELEUZE e GUATTARI, 2004). O devir-criança, nesse caso, é a orientação criadora das novas possibilidades de movimentos corporais, enquanto processo capaz de abrir para o instante e usufruir dele, na diluição e superação do eu. É o que permite a produção da sensibilidade criativa, a emergência do desconhecido, e, em certo sentido, novos modos do viver.

Por fim, com inspirações em Caeiro, arriscaremos dizer que poder devir-criança na experiência sensível da clínica é ser capaz de afirmar o caráter processual da existência, ao sentir qualquer coisa que se aligeira em nós, libertando-nos de um mundo já instituído. Schérer (2009) considera que devir-criança engendra uma abertura da infância retraída pela educação ao longo da vida. Podemos dizer que, nesse mesmo sentido, a experiência aqui analisada pode ultrapassar sua função pedagógica a partir do ensino lúdico da dança, quando anuncia a infinidade de relações do corpo com as forças que o afetam e o libertam de seu retraimento, desdobrando-o em um devir-criança, que pode oferecer novos modos de subjetivação. Partindo dessa perspectiva, é importante que na interface com a dança, a experiência da clínica possa se abrir para um devir-criança que extrapole com o “simples” exercício de recordação das cenas primárias infantis, ampliando a experiência de viver na sua dimensão inventiva. Assim, seguimos para uma compreensão da dança enquanto dispositivo lúdico capaz de nos colocar sobre os fluxos do excesso e do devir, fazendo da vida um dançar impessoal.

Capítulo Dois – parte espiral

UM DANÇAR IMPESSOAL: SENSAÇÃO, EXCESSO, DEVIR

Projecto

A morte aumenta a alma.

Projecto: Aumentar a alma sem MORRER.

(Gonçalo M. Tavares)

Na compreensão do viver como movimento que avança num fluxo contínuo e heterogêneo, e o criar, como resultante daquilo que daí excede; dançar é senão transbordar-se, desdobrar-se num espaço interior-exterior, contrair e dilatar o tempo no encontro com as forças intensivas corpo-mundo. Porque o movimento é excesso, o reinventamos, dançamos. Dançar é, de certo modo, esculpir aquilo que da “alma” verte, bordar uma filigrana com os afetos esgarçados por esse movimento sem fim que é viver; uma brecha para experimentar o corpo no abismo de si, que desencadeia processos de subjetivação quando se é capaz de *aumentar a alma sem morrer*, criando para si o seu plano de imanência. Nesse sentido, há um dançar na experiência da clínica, que nos convoca a acolher e manejar o excesso, trazer consistência ao plano intensivo. Com isso, o *projeto* de uma clínica avizinhada da dança pode ser aproximado ao do poema acima (TAVARES, 2008): experimentar *um morrer de si*, que não se confunda com *a morte em si*. Para *aumentar a alma sem morrer*, é vital a capacidade de metamorfosear-se, devir-impessoal, devir-outro.

Essa perspectiva nos remete ao movimento de dissolvência do eu, que atravessa a experiência da clínica, quando incluímos o devir aos processos de subjetivação. Partindo das reflexões sobre as noções de devir-impessoal e devir-outro, nos deparamos com um indefinido em nós, que nos convida ao exercício de viver numa dança intensiva. Mas essa dança se aligeira pelo contágio dos corpos na exacerbação das suas forças e das suas formas de sentir, de modo que há uma espécie de violência nesse encontro, que libera um vetor disruptivo na afirmação da vida. Na experiência clínica, esse choque intensivo diz respeito a um só tempo ao paciente e ao terapeuta, evidenciando a *crueldade* de um *pas-de-deux* que exige também ao clínico investir seu corpo na criação de um plano comum. Tal como na vertente do Teatro da Crueldade,

criada por Artaud (2008), ao intervir nos processos de subjetivação na experiência clínica, seremos todos atores de um processo compartilhado, em que a palavra perde a supremacia para o grito, o sussurro, o ruído, o silêncio, a respiração, os corpos e os afetos em jogo numa cena regida pela *via da sensação*.

No entanto, reconhecendo ainda a linguagem como um importante recurso da clínica, aguçaremos a relação das palavras com as forças. Nessa direção, o exercício literário de Fernando Pessoa virá à luz no âmbito em que o poeta revela a emaranhada cartografia de seu projeto estético de *sentir tudo de todas as maneiras*, enunciado pela voz de Álvaro de Campos: produzir e descrever um sem fim de processos de outramento, quando se abre à multiplicidade das linhas intensivas, que encharcam a experiência de viver. Com a estética de Pessoa, convidamos a clínica transdisciplinar a acessar a singularidade do dizer através da construção de um plano comum de velocidades, ritmos e palavras-força. Com uma linguagem poética na clínica, aquilo que transborda num dançar impessoal do encontro intensivo se espraia num bailado verbal. Na convergência intensiva entre dança, poesia e clínica, a linguagem se torna uma experiência de contágio mediada por *palavras-táteis*, *palavras-pele*, capazes de tecerem uma relação potente entre o sentir e o dizer. Acompanhados pelo laboratório poético de Pessoa, analista das sensações, recorreremos à arte de si mesmo para a construção de um plano de expressão poética no modo de operar da clínica, “porque a vida não basta”.

TRANSBORDAMENTO DE SI: DEVIR-IMPESSOAL

Sentir é criar.

Inventar é (...)

A poesia é o estado rítmico do pensamento.

A arte de existir é ser completo.

Transbordar é manifestar-se.

A essência do uso é o abuso.

Não ser é um ser a mais.

(Bernardo Soares)

Grande parte dos processos de subjetivação atuais parece refletir um reverso do que sugere Bernardo Soares (PESSOA, 2008), quando indica que “sentir é criar”,

“transbordar é manifestar-se” e “não ser é um ser a mais”: frente ao excesso (ou o “abuso”) de estímulos que o corpo recebe na atualidade, produz-se uma cisão diante da velocidade desses estímulos externos, rumo ao seu anestesiamiento sensível. Assim, a “arte de existir” é avassalada por um excesso do excesso que fragmenta aquilo que *transborda* em nós, descolando-nos da capacidade de *sentir* e de *nos manifestarmos* para uma existência afirmativa e inventiva. Como contraponto a essa cisão, percebemos nas práticas – ora da clínica, ora da dança – a possibilidade de restaurarem a capacidade sensível e expressiva do indivíduo. Isso quando viabilizam um *estado rítmico* do corpo e dos afetos que acompanhe o *eu* na laboriosa experiência de (re)criação de si, a partir daquilo que transborda e, ao mesmo tempo, lhe atravessa a carne. A nossa intuição sugere que, para além da prudência indispensável na construção de um corpo pleno sensível, uma dobra deve se fazer no corpo, com cuidado e atenção, para a construção de um sentido novo na experiência de abertura de si. Para que o corpo não navegue à deriva num mar de sensações que o assolem, naufragando portanto, é preciso criar um ambiente compartilhado de confiança, um plano relacional para que a borda de uma “boia” se desenhe a partir da abertura ao movimento impessoal.

Junto ao pensamento de Deleuze (1995), consideramos que acessar o impessoal na experiência possibilita novos modos de vida, uma vida imanente. No plano de imanência, já não há mais polarizações estáticas ou transcendência. No limite, vida e morte não diferem de natureza; são antes processos coexistentes entre si, com diferenças intensivas em uma vida que avança entre aquilo que nasce e morre sem cessar... *Uma vida* segue sem necessidade de um sujeito, ela se processa quando o individualismo cede lugar a um acontecimento singular, é sempre impessoal, estando além de qualquer subjetividade ou objetividade. As dicotomias se dissolvem numa coreografia sensorial de forças e afetos. *Uma vida* se dá no encontro entre corpos e forças, e se processa no caráter intensivo e não espacializado do tempo. Um movimento que desarruma as estruturas identificatórias e nos remete a um indefinido em nós, a novas sensibilidades e intensidades: *uma vida*.

Nesse sentido, a experiência da vida é um transbordar, um exceder-se a si mesmo. Toda experiência de excesso se faz no limiar, se vai até a borda, mas sem a necessidade de se jogar no vazio. Há uma experiência de dissolvência do *eu*, uma substituição de uma individualidade molar e demasiadamente fechada por singularidades moventes que arrastam o *eu* para uma dimensão de indefinição e diferenciação, afirmando a vida enquanto puro acontecimento movente. Haveria, nesse

exceder-se, um *morrer de si* que traria novas possibilidades ao viver, permitindo-lhe acolher a diferença numa abertura para a diferenciação. No entanto, René Schérer (2000) ressalta que é enquanto experiência de impessoalidade que esse morrer de si deve acontecer. Isto é, enquanto acontecimento impessoal, o morrer de si não é endereçado ao “sujeito” da experiência, ao mesmo tempo em que se refere indispensavelmente e unicamente a este. É na dimensão do impessoal que a morte de si qualifica e empresta colorido a todo acontecimento intensivo, possibilitando que a vida encontre sua potência maior de (re)criação e metamorfose.

Acreditamos, com isso, que a experiência da impessoalidade proporciona o deslocamento da percepção, faculdade necessária para um novo gesto ser criado. No entanto, quando a abertura encontra um núcleo fechado, o *eu* não é arrastado pelo movimento, correndo o risco de cair no abismo. Sem a flexibilização do eu durante a abertura ao mundo, o morrer *de si* pode se confundir com a morte *em si*. O excesso da vida se torna demasiadamente intenso, o corpo explode em intensidade expressiva, mas não resiste à sustentação da tensão entre a força e a forma. Nesse caso, não é a abertura que é destrutiva, mas o movimento (ou endurecimento) que a abertura pode provocar “a rebote”, quando esbarra em uma estrutura rígida e pessoalizada, que impede o fluxo do devir, a capacidade de mutação.

Contudo, como poderemos observar com o *Conto clínico do guerreiro da crueldade, ou o rasgar a carne*, no *Capítulo Outro – parte voo*, há momentos em que o manejo clínico é paradoxal: num plano, buscamos flexibilizar, dissolver o eu nuclear na abertura ao mundo, ao mesmo tempo em que intensificamos os contornos, a capacidade de transitar pelo mundo sem rasgar a pele. Há uma dupla face do manejo com o excesso, que nos faz jogar com a porosidade do centro e com a elasticidade da periferia, com o objetivo de criar um equilíbrio dinâmico e metaestável entre os vetores centrípetos e centrífugos...

Portanto, como vimos anteriormente no *Capítulo Um – parte pé*, deixar-se guiar pela “lógica do excesso” na clínica põe uma dificuldade ao analista, pois, sendo imprescindível para a afirmação da vida e a metamorfose do corpo, o excesso traz como risco a entropia, a negação de si. Assim, se instala um delicado paradoxo: o excesso, que abre para a afirmação, pode também levar ao buraco negro, quando se torna o excesso do excesso. Nessa perspectiva, o mesmo impulso produtivo numa exacerbação de si pode voltar-se sobre si mesmo destrutivamente, presumindo a perda aniquiladora da capacidade de mutação, quando o movimento é obstruído por uma força exterior,

impedido de fluir pelo advento de um mau encontro. De modo que a tarefa do clínico não seria jamais inibir o excesso, mas poder restaurá-lo em seu fluxo, encarná-lo junto ao que melhor lhe convém, manejá-lo no liame que faz dele o jorro de vida que abre o corpo – e *augmenta a alma* – em direção ao limite da sua potência. Tomar o excesso como fonte transbordante de modos de existência, contudo, isso exige o contato com a experiência limite do limite de si, preservando sua força movente.

E, como pensar o risco do excesso cristalizar a potência do movimento de expansão da vida, sem cair num estatuto ontológico de uma negatividade do ser? E, na clínica, como pensar a capacidade destrutiva do desejo fora de uma pulsão de morte inerente a ele mesmo³⁰? Se estamos considerando que a potência não pode ser impotente nela mesma, como afirma Spinoza, o excesso do excesso seria acionado por algo que intervém de fora, por uma causa exterior que, num mau encontro, excede o poder de afetabilidade do ente. Desse modo, para haver entropia, é preciso que essa força movente, pela qual a vida avança e persevera na sua existência, encontre um obstáculo e perca sua capacidade de devir. Nesse sentido, não se trata de ultrapassar um limite em *quantidade* de excesso, mas em romper com um limiar, que torna o fluxo das intensidades homogêneo. Dito de outro modo, pela força movente do excesso, a vida avança num plano contínuo e heterogêneo, que garante os processos de singularização e diferenciação. Ao sofrer uma quebra disruptiva, esse plano se homogeniza e é bloqueado na sua capacidade de estabelecer novas conexões, até que outra força movente persevere e restitua a potência de devir.

Dizemos, com isso, que essa força que intervém de fora, a partir de um mau encontro, nunca se instala interiormente por completo, transformando toda a potência em impotência. Pois, na concepção de Spinoza, um indivíduo é composto por muitos indivíduos, cada corpo é uma multidão de corpos. Corpo e espírito comunicam-se entre si, atravessados por uma exterioridade, que interfere no regime de afetabilidade de um indivíduo – na sua capacidade de afetar e ser afetado. Um só objeto exterior pode produzir uma diversidade de efeitos, como tristeza, impotência, mas sendo sempre algo da ordem de uma *multiplicidade*. “Perseverar no ser” continua a ser o modo como a potência se efetua no ente, mesmo que os maus encontros se instalem de forma mais duradoura. É próprio do indivíduo, enquanto uma multiplicidade convergente, lutar para

³⁰ A partir da desconstrução da ideia de pulsão de morte, como um negativismo originário do ser, Martins (2009) oferece uma releitura sobre a teoria das pulsões, sob o prisma da noção afirmativa da potência de agir no cerne do desejo.

perseverar no ser (BOVE, 2010). Ou, como na multiplicidade afirmativa de Bernardo Soares, “não ser é um ser a mais”.

Seguindo ainda a metafísica de Spinoza, sobre a multiplicidade do ente, Bove (2012) ressalta que, além de cada corpo ser composto por muitos corpos, não pensamos ou sentimos como sujeitos isolados, mas participamos de expressões de potências que transbordam em nós e nos ultrapassam. Ao mesmo tempo em que somos nós que pensamos, há alguma coisa que pensa através de nós. Somos nós que sentimos, mas não somos a única causa do que sentimos e experimentamos. Assim, uma ideia ou um afeto são, de uma só vez, uma multiplicidade singular e impessoal. Nesse sentido, encontrar com alguém é ser afetado por causas externas, misturar-se parcialmente com o outro. Somos um encadeamento de afetos, afecções e ideias que, quanto mais correspondem a uma capacidade de alinhamento das forças, segundo uma lógica própria de afetabilidade, mais estaremos exercendo a nossa potência do ser.

Diante disso, um encontro com alguém que nos convém aumenta nossa potência vital, expandimo-nos, entrando para um fora de nós mesmos, numa exacerbação das formas de sentir e pensar que nos leve para a criação de novos modos de vida. Observando, nos processos de subjetivação atuais, no entanto, uma tendência em expressar um esvaziamento do corpo no seu campo intensivo, seja por uma hiperestimulação das sensações, seja pelo seu anestesiamento, consideramos como um dos seus efeitos, a propensão para acirrar ainda mais o individualismo e a ilusória pessoalidade da vida. Por mais que possamos falar de um culto ao corpo na contemporaneidade, podemos afirmar que esse corpo é esvaziado da sua potência singular, ficando, muitas vezes, preso a essas modelizações e serializações, que encerram o indivíduo nas evanescentes garantias de uma identidade pré-fabricada. A captura da força expressiva pelo mundo contemporâneo produz, assim, um fluxo tão “livre” quanto produtor de um embotamento da sensibilidade, na contramão de um pensar-sentir, em que o corpo-subjetividade estaria aberto às vibrações do campo intensivo circundante.

No contratempo desses processos, tencionamos tomar a experiência da dissolvência do eu, como uma abertura para *um dançar impessoal*, capaz de mobilizar os afetos que atravessam a carne. Assim, a vida se torna uma coreografia intensiva, na medida em que o corpo é lançado no movimento de eterna (re)criação de si no encontro-confronto com o mundo. Nesse andamento, o jogo de forças dos processos de subjetivação seria um dançar impessoal – compondo com uma multiplicidade de corpos,

afetos, ideias, movimentos –, que desloca a noção do *eu* enquanto estrutura fechada, dimensionando a subjetividade enquanto puro movimento de diferenciação das singularidades.

Na interface com a clínica, cabe ressaltar que mesmo diante do estilhaçamento do eu e suas respectivas figuras morais, psicológicas, sociais, o *devir*, singular e impessoal, não pressupõe uma destruição no âmbito da integridade do *si*. A singularidade comporta ainda uma unidade, porém de natureza contrária a do eu – essa última sempre fechada sobre si mesma, homogeneizante. A unidade da singularidade é, antes, da ordem de um contorno, como uma relação dinâmica de tensões e forças; e de uma plasticidade advinda da sua capacidade de mutação, que resulta de um excesso de fluxos. E é, nessa perspectiva, que um dançar impessoal se revela como a superfície de um processo de singularização, que se conquista a si mesmo, a partir da sua modulação intensiva com as diferenças.

Assim, a experiência corporal lançada no excesso da vida possibilita que ultrapassemos os limites atribuídos ao corpo individual. Um corpo que se encontra vazado pelo infinito, atravessado por um número ilimitado de sensações, pensamentos, fluxos e movimentos. Um corpo de contágio, em que dançam múltiplas experiências impossíveis de serem catalogadas e fixadas num registro pré-concebido, e que convoca a um indefinido em nós: *uma dança, uma vida...*

CRUELDADE E SENSIBILIDADE

*Para existir basta abandonar-se ao ser
mas para viver
é preciso ser alguém
e para ser alguém
é preciso ter um OSSO,
é preciso não ter medo de mostrar o osso
e arriscar-se a perder a carne.
(Antonin Artaud)*

Com mais um trecho de *Para acabar com o julgamento de Deus*, nos reencontramos com Artaud (1974) para compreendermos a experiência corporal,

dançada no excesso de uma vida viva: *é preciso ter coragem de mostrar o osso, e arriscar-se a perder a carne*. Como vimos, se de um lado, desfazer-se do eu não se confunde com a desintegração do si, de outro, é preciso, numa dimensão impessoal, deixar-se morrer para que uma dança se faça no corpo, criando uma vida intensiva. Acessar o indefinido em nós pelo contágio dos corpos na via do excesso é, a nosso ver, enredar a experiência clínica numa dança às avessas, que disponibiliza os corpos à permeabilidade das vicissitudes do entorno. Acreditamos, assim, que o processo de singularização se desdobra para a experiência da *crueldade* de Antonin Artaud³¹: há uma violência física no encontro-confronto com o real e a expansão dos corpos, geralmente marcada pelo excesso capaz de afirmar a vida nas possibilidades de sua existência. Traçando um paralelo do teatro da crueldade com a experiência da dissolvência do eu, abre-se, a partir deles, um espaço atmosférico encharcado por gestos, atitudes, expressões, gritos, glossolalias, mímica e som: “signos ativos”, que provocam um “choque sensorial” (ARTAUD, 2008) capazes de transmutar os corpos em cena.

Nessa direção, dizemos que acompanhar e manejar processos de subjetivação na experiência clínica é também afirmar a crueldade do viver, resistir ao choque sensorial dos signos ativos (e afecções), engendrados pela transmutação dos corpos. Arriscamos dizer que, lado a lado à trajetória do paciente, o clínico tende a oferecer a carne para acolher o excesso do outro, e, juntos, transgredir e construir um território existencial na imanência desse encontro. Consideramos, desse modo, que há no encontro clínico uma experiência de devir-impessoal, desdobrada em *devir-outro*, porque se desenvolve na precipitação com o fora de si, com o outro, na tensão do limiar entre interior e exterior do corpo regido por uma *lógica da sensação*.

Em entrevista concedida em 1981 sobre seu livro, acerca da relação entre a pintura e a sensação na obra de Francis Bacon, Deleuze (2003) revela que sua investigação tem por objetivo fazer ver o fundo comum das palavras, das linhas, e das cores, e mesmo dos sons. Da mesma forma que em *O que é a filosofia?* (DELEUZE; GUATTARI, 1992), ocupa-se da crítica ao sujeito como unidade nuclear enquanto autor ou espectador da obra de arte, e, para isso, a noção de *sensação* será a peça-chave. Francis Bacon colore a cena diante da qual o filósofo criará conceitos; porém, não se trata de analisar a obra a partir do vivido pelo artista, reduzi-la à sua particularidade,

³¹ Ver Artaud (2006, 2008); Guinsburg e Fernandes (2008); Quillici (2004).

mas, antes, afirmar a comunicabilidade das singularidades pictóricas da sua arte. Em conjunto com Guattari (1992), Deleuze já enunciava que o *bloco de sensações* da arte deve se sustentar de pé por si mesmo, ancorado em afetos e perceptos, que rompem com a hegemonia do sujeito a partir de uma lógica da sensação que implica em devir-outro. É esse aspecto da obra de Bacon que está posto em relevo: aglomerados de sensações, devires e relações intemporais àquele que os experimentou.

Deleuze nos instiga a visualizar em Bacon o fato pictórico que irrompe contra o clichê quando o pintor captura e dá a ver as relações compossíveis entre as formas e as forças. Emerge daí um campo vibrátil, que já não designa um sujeito sentiente, mas sim um fenômeno de contração e conservação de vibrações que irá durar e se diferenciar independentemente daquele que sente: *a sensação*. Nesses termos, o sujeito estará sempre em uma relação dinâmica com os processos de subjetivação, a sensação é tomada como uma das diversas vias possíveis para a sua formação, mantendo-se em devir³². A sensação, com uma face voltada para o sujeito e outra para o objeto, numa ligação indiscernível, seria a via privilegiada para ultrapassar o ilustrativo e o narrativo (a figuração) na pintura, posto que se distancia de uma só vez do já dado (o clichê) e de um espontaneísmo (o “sensacional”). Nas palavras de Deleuze,

ao mesmo tempo, eu *devenho* na sensação e algo *acontece* pela sensação, uma coisa por intermédio da outra, uma coisa dentro da outra. No limite, é o mesmo corpo que dá a sensação e que recebe a sensação, é o mesmo corpo que é ao mesmo tempo objecto e sujeito. Eu, espectador, só experimento a sensação entrando dentro do quadro, acedendo à unidade do que sente e do que é sentido. [...] [*a sensação*] está no corpo, ainda que seja no corpo de uma maçã. A cor está no corpo, e não no ar. A sensação é o que é pintado. (DELEUZE, 2011: 80)

A sensação, nesses termos, é o *agente* singular e impessoal do campo de afetabilidade dos corpos, aquilo que se transmite diretamente de um corpo a outro, sem mediações, desvios ou narrativas, daí a sua vocação para provocar *deformações* no corpo. Para Deleuze (2011), há uma relação intrínseca entre sensação e movimento, sendo a elasticidade da sensação aquilo que define o movimento, que imprime o ritmo de pulsação da vida. A arte tem o poder da comunicabilidade de uma sensação com uma força; e, ao captar o intensivo, o irrepresentável, o pintor desvela a força de deformação de um corpo no ponto em que a sensação o atravessa numa onda. Bacon não pinta o horror, pinta o grito frente ao invisível. Há uma inversão na qual o horror intensifica-se

³² Mais adiante, a partir da nossa análise com Fernando Pessoa, iremos nos deter com mais afinco nessa estranha afirmação de que o sujeito (ou o eu) é ainda um devir.

ao nascer do grito, fazendo divergir dois tipos de violência: a da representação (o sensacional e o clichê) e a da sensação. Assim como em Artaud, o que está em jogo em Bacon não é o horror da loucura ou a barbárie da guerra, mas *a crueldade da experiência sensível do viver*, que não se confunde com aquilo que é passível de representação pelo vivido.

Busca-se insistentemente expressar o ritmo que melhor descreverá (e não o mais agradável) a onda sensível que preenche o movimento de sístole-diástole do corpo no seu encontro com o mundo. Artaud e Bacon expõem esta “unidade rítmica dos sentidos”, quando constroem seus respectivos planos de imanência, quando transbordam num choque violento das sensações.

Em plena carne, a sensação é directamente levada pela onda nervosa ou pela emoção vital. [...] o corpo sem órgãos é carne e nervo; é percorrido por uma onda que traça nele diferentes níveis; a sensação é, por assim dizer, o encontro da onda com as Forças que agem sobre o corpo, um ‘atletismo afectivo’, um grito-sopro; a sensação, quando é assim posta em relação com o corpo, deixa de ser representacional, torna-se real; e a *crueldade* estará cada vez menos ligada à representação de algo horrível, para passar a ser unicamente a acção das forças sobre o corpo ou a sensação (o contrário do sensacional). (DELEUZE, 2011: 94-95)

Desse modo, Deleuze indica que Bacon faz uma escolha pelo *atletismo afectivo* de Artaud, que nos atira ao real do corpo: renuncia ao espetáculo para alcançar a sensação, pinta o grito para, a partir de então, intensificar o horror, mas é a vida que grita à morte. Ao realçar a força na sua relação dinâmica com as formas, liberta o invisível da sombra, afirmando a vida no ato contínuo da metamorfose.

Ainda, o filósofo japonês contemporâneo Kuniichi Uno, que transita entre a literatura, a dança, o teatro e o cinema, vai apontar algumas variações sobre a crueldade que nos interessam para seguir em frente. Na sua perspectiva, a crueldade é descoberta por Artaud no colapso e na mutação extraordinária do pensamento, signo da invasão do estrangeiro, passa, então, a ser elaborada pelos manifestos do teatro da crueldade, ao traçar uma linha do pensamento à linguagem, da linguagem ao corpo, culminando num apocalipse do corpo. Com o atletismo afectivo, Artaud investiga o problema do corpo aberto a todas as crueldades que lhe atravessam, evidenciando o limite entre a vibração e a paralisia provocadas pelo pensamento, o limiar incorpóreo e corpóreo da linguagem, sob a problemática paradoxal do ódio aos órgãos e do culto à carne (UNO, 2012). Enquanto matéria flutuante, campo de virtualidade de uma comunicação aberta e densa,

“é preciso que o corpo se revele sobre a linguagem sem intermediários, e que a linguagem se abra ao corpo no vai e vem entre o cheio e o vazio” (UNO, 2012: 42), na construção de um fundo comum entre as palavras e as forças, que nos liberte da organização dos órgãos para nos preencher dos fluidos, dos intervalos da carne, da sensação.

Expandindo esse diálogo entre crueldade e sensibilidade, Artaud e Bacon, convidamos Pessoa, para quem “a essência do uso é o abuso”, e a sua *linguagem poética*, o artefato no desafio de construir uma vida combativa. Com Pessoa, pretendemos avançar na compreensão acerca da complexidade e da potência contagiante da *sensibilidade como via régia à produção das subjetividades, quando acessamos o fundo comum das palavras e das forças*. Como já indicamos anteriormente e iremos aprofundar adiante, a linguagem do poeta português emerge a partir da experimentação limite de um pensamento-corpo, pois a sua escrita-sensação é um ato de encurtar os corredores do pensamento à palavra, que, assim como a crueldade de Artaud, conecta o impensável do pensamento com o que faz pensar.

FERNANDO PESSOA: MULTIPLICIDADE E DIFERENÇA

A arte tem valia porque nos tira de aqui.

Absurdemos a vida, de leste a oeste.

(Bernardo Soares)

Para compreender mais precisamente a transversalidade da lógica da sensação com a arte e os processos de subjetivação, faremos uma longa caminhada com Fernando Pessoa. Poeta e escritor de textos filosóficos, políticos, teatrais, esotéricos, do início do século XX, oscilava entre a afirmação e a negação da transcendência da literatura, convocando o leitor a participar ativamente da sua escrita experimental³³. Liga a arte à vida, como ponte para *absurdar* os clichês, e *nos tirar* da vida utilitária, eis a sua dimensão clínica. Aproximamo-nos de Pessoa a fim de ressaltar um fazer clínico

³³ Mesmo que a grande maioria dos seus textos só tenham sido conhecidos pelo público após a sua morte, com a “descoberta” da sua arca, veremos adiante, acompanhando a ótica de Richard Zenith (2012), que havia desde sempre, um prolongamento entre o ato de escrever e o de publicar, evidenciando uma relação ativa de comunhão entre Pessoa e seu leitor.

também experimental. Convidamos o poeta, como aquele que constrói, com a sua arte, um caminho para criar sensações que expressem a vida melhor do que a vida pode expressar-se a si mesma: já que “a vida não basta”, Pessoa faz da criação artística *uma vida...* Inventando novos modos de sentir a partir de um prolongamento recíproco entre o *espaço interior da sensação* e o *espaço exterior do sensível*, ele aumenta a acuidade daquilo que sentimos de forma confusa e dispersa na vida diária, ao mesmo tempo em que liberta a vida da “verdade da realidade” vulgar do cotidiano. Fazendo poesia, acessa e altera o fundo comum das palavras, da sensação e do ritmo, transformando a si mesmo numa vida literária que parte de um projeto estético muito bem definido: *sentir tudo de todas as maneiras*. Assume, com isso, uma empreitada experimental, construída através da elaboração de técnicas de si que façam da produção poética um modo de atravessar – além de “absurdo” – a vida, e que terá como desdobramento mais sofisticado a criação dos heterônimos literários.

A complexa heteronímia de seus escritos apresenta uma dimensão da sua obra ainda única no campo da literatura; um fenômeno estético traduzido pelo próprio poeta, diante da incapacidade de ser um, como *um drama em gente*. A *impossibilidade de ser um* se aproximará da experiência de plenitude das multiplicidades, e nada tem a ver com uma “lógica da falta” ou da “sublimação”. Posicionar as lentes sobre um primado do negativo permite uma leitura, entre muitas outras, como a de José Paulo Cavalcanti Filho, que, numa obsessiva busca por “fatos da vida real” em cada verso pessoano, reconhece em Pessoa a “genial” “liturgia do fracasso” daquele “que sonhou ser tantos, e não conseguiu, sequer, ser ele próprio” (CAVALCANTI, 2012: 112). Sem dar por isso, preferimos compreender seu “drama em gente” em solidariedade com Artaud e Bacon: Pessoa prolifera a si mesmo em outros longe de uma espetacularização da vida ou de um espontaneísmo do sentir. Segue um rigoroso treinamento afetivo que o conecta artisticamente à sensação no ato contínuo da metamorfose, e nos *grita*: “Sê plural como o Universo!”. Numa das duas cartas enviadas a Adolfo Casais Monteiro, em janeiro de 1935, podemos observar o que seu autor tem a dizer sobre a *gênese dos heterônimos*:

A origem mental dos meus heterônimos está na minha tendência orgânica e constante para a despersonalização e para a simulação. Estes fenômenos – felizmente para mim e para os outros – mentalizaram-se em mim; quero dizer, não se manifestam na minha vida prática, exterior e de contacto com outros; fazem explosão para dentro e vivo-os eu a sós comigo. Se eu fosse mulher – na mulher os fenômenos históricos rompem em ataques e coisas parecidas – cada poema de Álvaro de Campos (o mais histericamente histórico de mim) seria um alarme para a

vizinhança. Mas sou homem – e nos homens a histeria assume principalmente aspectos mentais; assim tudo acaba em silêncio e poesia... (PESSOA, 1980: 202-203)

Diante da impossibilidade de ser um único eu, multiplica-se em heterônimos literários. Nessa mesma carta, Pessoa faz uma distinção entre *heterônimos literários* e *não literários*, quando afirma a sua tendência desde sempre para criar em torno de si “um outro mundo, igual a este mas com outra gente”, as quais ouve, sente, vê. Tal como sugere Gil (1988), radicalizaremos nessa distinção, separando para nosso interesse de análise, a gênese dos heterônimos literários (que data de 8 de março de 1914) e suas invenções poéticas. Assim, Pessoa leva a crítica do projeto da modernidade à sua ponta extrema: recusa a transcendência metafísica e o sujeito idêntico a si mesmo, criando uma vida possível de ser vivida sob o plano de imanência entre sentir, pensar e escrever (ou dizer). Mas, faz isso tudo no plano das pequenas percepções, à escala infinitesimal do campo intensivo das forças, pela crueldade do choque sensorial com o mundo.

Desse modo, o jorro criativo do socialmente discreto poeta português (que publicou apenas um livro, alguns poemas e certos textos de crítica literária em vida) só pode ser mensurado após a sua morte em novembro de 1935, quando uma arca deixada em seu quarto revelava seu espólio: mais de 27 mil papéis com ensaios, poemas, contos, cartas, teatro, textos políticos, notas, e mais de setenta pequenos heterônimos (além dos já apresentados por ele mesmo em vida); hoje reconhecidos como tesouro nacional pelo Estado Português³⁴. Resulta daí uma áurea mítica em volta dos escritos, mas também da imagem do autor de *Mensagem*, agregando à sua órbita os mais variados tipos de admiradores: transformado pelo Estado – ironicamente, se formos tomar por base a obra ácida de Álvaro de Campos com inúmeras críticas sobre o “provincianismo português” – num ícone do estilo de “vida portuguesa” e em objeto de consumo “turístico”.

Além disso, há uma legião de estudiosos e pesquisadores no campo da Crítica Literária, empenhados em desvendar ora a mente, ora a obra do poeta, e outros tantos que dedicam uma vida a decifrar suas anotações para publicações póstumas³⁵. Contudo, nosso interesse por essa obra de trajetória labiríntica e de leitura sobre solo movediço, se faz quando encontramos em José Gil (1988, 1994, 2000, 2010b) um rebuscado tratamento filosófico sobre a *estética das sensações* em Fernando Pessoa. Ao romper

³⁴ Ver: www.arquivopessoa.net; Lourenço (2008); Moisés e Zenith (2010); Zenith (2012).

³⁵ Numa lista infundável, delimitamos: Borges (2011); Coelho, A. P. (2006); Coelho, J. P. (1966); Moisés (2010); Lourenço (2003, 2004, 2008); Moisés e Zenith (2010); Zenith (2012); além da publicação trimestral, interrompida em setembro de 2011, *Pessoa: Revista de ideias*, v. 1, 2, 3 e 4.

com a “tradição” crítica acerca de Pessoa, Gil oferece uma lente cartográfica, que segue as pistas da filosofia da diferença. É a partir de um primado da produção desejante, que nos debruçamos sobre essa obra rizomática e aparentemente caótica no seu conjunto, recolhendo pistas e traçando conceitos que nos ajudarão a compor com nossa investigação acerca da experiência sensível na clínica. E, mais especificamente, como se dão os processos de contágio e outramento no vínculo terapêutico.

Acreditamos, portanto, que Fernando Pessoa produz, no regime estético, uma rachadura na realidade, instituinte de uma vida possível de ser vivida sobre o prisma da produção da *multiplicidade* e da *diferença*. Essa afirmação marca uma posição micropolítica norteadora de toda a nossa análise acerca da obra pessoana; distinguindo-nos das demais que, sem compreendê-la sob a ótica da produção desejante, tomam certas modulações da produção de Pessoa como reflexo obtuso de seu niilismo, pessimismo, mal-estar existencial, até outras classificações de ordem moral e psicopatológica (como “homoerotismo” e “misoginia”). É notável que, na carta sobre a gênese dos heterônimos, entre outros excertos, o próprio Pessoa mostra a sua curiosidade pela psiquiatria (e mesmo pelo “Freudismo”), diagnosticando-se “histeroneurastênico” na busca por uma explicação sobre a origem dos seus heterônimos. Mas isso tudo estará à margem de nossa investigação. Se dedicamos tempo de nossa análise à Pessoa, é para trazê-lo como um potente intercessor para pensarmos os processos de criação de si e de mundo na clínica, atravessados pelo campo das sensações.

Nossa análise se apoia na leitura paradigmaticamente divergente de Gil em relação à exegese vigente; na qual reivindica para si a capacidade de se desviar de um olhar negativizante sobre esta figura provocadora: “Uma ideia estranha veio então instalar-se em boa parte da exegese pessoana: a ideia de que Fernando Pessoa construiu toda a sua obra em torno da negação fundamental da vida. Tendo dificuldade em aceitar que a lógica das multiplicidades seja uma lógica do pleno (porque sempre pressupunham um eu por trás dela)” (GIL, 1988: 247). Abordagem que, de fato, encontramos em quase a totalidade dos comentadores consultados, especialmente: Moisés (2010), Coelho, A. P. (2006), Coelho, J. P. (1966), Lourenço (2003, 2004, 2008); com infeliz destaque para a extensa obra do psicanalista brasileiro Durval Checchinato (2012), intitulada *Fernando Pessoa: homoerotismo, psicanálise, sublimação*.

Dez anos mais tarde da primeira obra de Gil sobre Fernando Pessoa, o filósofo e dramaturgo Alain Badiou publica, em 1998, o ensaio *Uma tarefa filosófica: ser*

contemporâneo de Pessoa, em que aponta com objetividade uma possível origem dessa confusão acerca do poeta. A partir de um *mea culpa*, descreve o absurdo de sua obra só vir a ser amplamente conhecida em países como a França cinquenta anos após a sua morte. Mas, explica: não há na modernidade filosófica, nenhuma figura capaz de suportar a tensão presente na linha de pensamento singular produzida por Pessoa. Ainda não estamos à altura do “pensamento-poema” pessoano, uma vez que ele ultrapassa, a rigor, qualquer modelo de compreensão, desenvolvido pelo pensamento contemporâneo (BADIOU, 2002). Com o dispositivo da heteronímia, Pessoa cria um jogo entre pensamento e linguagem, efetuando-o na própria escrita; é a essa prática que ele se entrega em ato. Mais um motivo para não nos aliarmos a possíveis interpretações *psi* sobre o poeta: a heteronímia não existe em *poetas*, mas em *poemas*. Assim, esse *drama em gente* é muito mais drama do que gente. Seguindo a perspectiva de Badiou, dizemos que, ao romper sistematicamente com a modernidade do pensamento filosófico, Pessoa deixa seus leitores sem muitos recursos intelectuais para acompanhá-lo, produzindo tantas confusões quanto críticos e comentadores. E arriscamos: para sermos contemporâneos de Pessoa, isto é, a fim de compreendermos a linha do pensamento-poema desenvolvido por essa obra, faremos da sensibilidade caminho imperioso para a inteligibilidade.

Portanto, radicalmente descolados de uma lógica da negação fundamental da vida, iremos percorrer o fio condutor na obra de Pessoa que nos leve pela trama da multiplicidade e da diferença de uma ética calcada na estética. Nesse prisma, abrangemos o lado “sombrio” do poeta, como mais um dos aspectos daquele que se propõe a tudo sentir. Assim, a “nulidade” ou a “vacuidade” de si e do mundo seriam ainda uma das faces da multiplicidade e da diferença, em que “não ser é um ser a mais”. Ao *absurdar* e alargar as possibilidades de afirmar a vida a partir da *lucidez* da experiência poética de si mesmo, ele nos tira do clichê e nos oferece a oportunidade de inventar outros modos de habitar o corpo no encontro consigo mesmo, com o outro e com o mundo.

Sua obra transduz as forças mais intensas para que seu autor possa cumprir o exercício de uma existência minoritária quando se choca violentamente com um mundo instituído pelo senso comum. No silêncio estridente de seus heterônimos, Fernando Pessoa é uma *sinfonia oculta*, que atualiza tantos modos de vida quantos couberem no transbordar incessante de uma produção poética que parece ilimitada. O poeta analisa

sensações como se fossem *unidades estéticas objetivas*, esgarça as possibilidades de reflexão a respeito do *processo criador* em sua obra, evidenciando questionamentos:

acerca do sentir, acerca do movimento de construção da linguagem poética, acerca do acto de escrever no momento em que este se desencadeia, acerca do pensamento e da experiência, e da experiência do pensamento, acerca da realidade ‘esculpida’ e criada pela palavra poética e acerca da realidade dita por certa sensação. (GIL, 1988: 9-10)

Nesse sentido, Gil indica que Pessoa experimenta a sua estética com obstinação, com o objetivo de estudar as condições de possibilidade da produção poética. Na sua perspectiva, esse modo de produzir, analisar e descrever o processo criador, à luz de experiências limite da existência, leva Pessoa a teorizar constantemente em sua poesia os pormenores de um processo sutil e rigoroso, que Deleuze deixa como uma questão entreaberta: “*como construir o plano de imanência? Ou: como construir um corpo-sem-órgãos?*” (GIL, 2000: 11; *grifos nossos*). Ao perseguir esses questionamentos, Gil remonta um panorama conceitual entre o poeta e o filósofo, por onde podemos recolher elementos a fim de formular outra questão comum a essa interface. Uma vez construído o plano de imanência da experiência clínica: *como pode o analista devir-impessoal e, simultaneamente, criar um corpo sensível e “lúcido” para acompanhar os processos de subjetivação, circulando pelo fundo comum das palavras e das forças?*

PROJETO POÉTICO: SENTIR TUDO DE TODAS AS MANEIRAS

*Multipliquei-me, para me sentir,
Para me sentir, precisei sentir tudo,
Transbordei, não fiz senão extravasar-me,
Despi-me, entreguei-me,
E há em cada canto da minha alma um altar a um deus diferente.*
(Álvaro de Campos)

O heterônimo Álvaro de Campos contrai, nesses versos de *Passagem das Horas*, a síntese do programa estético de sentir tudo de todas as maneiras, designado enquanto corrente literária por Fernando Pessoa como *Sensacionismo* (PESSOA, 1966, 1980, 2006). Indo além do estilo ou dos temas a serem desenvolvidos pela palavra poética

nessa “doutrina”, *o próprio poeta oferece-se como matéria sensível a ser esculpida*: multiplicar as sensações confunde-se com a multiplicação de si mesmo, com o devir-impessoal, o devir-outro e, no limite, o devir-heterônimo. Essa perspectiva do devir como motor da sua produção artística é outro aspecto dissonante entre os comentadores e leva muitos deles como Leyla Perrone-Moisés, António Pinto Coelho e Durval Cecchinato a se guiarem por uma leitura psicologizante de Pessoa, que, muitas vezes, o coloca sobre a lógica da falta e da sublimação ou numa investigação psicopatológica da sua capacidade de despersonalização. Negamos essa abordagem e nos distanciamos definitivamente dessa tendência; pois, quando aproximamos a produção artística de Pessoa de um modo de operar da clínica, objetivamos explicitamente a tarefa de traçar um olhar, a partir da *estética*, sobre a construção de uma superfície comum a essas duas experiências intensivas de inventar mundo e de engendrar devires. Por um olhar estético, reconhecemos que tanto a experiência de Pessoa com a escrita quanto a da clínica com o cuidado, se apoiam no exercício de esculpir a matéria sensível emergente do encontro-confronto com o mundo, visando a criação de novos possíveis.

No “caso” Pessoa, esse processo criativo é provocado ativamente a partir de um método: “multiplica as sensações, dividia-as, desdobra-as, isola-as”, fazendo emergir com isso, as sensações mais agudas, mais intensas (GIL, 1988: 17). A partir de uma espécie de suspensão parcial da realidade, é capaz de “cultivar em estufa” as sensações, aumentando o poder de estranhamento do mundo e construindo para si um *plano de expressão poética*. Assim, Pessoa se torna um poeta “analisador de sensações”, que se instala nos interstícios do sono e da vigília, da passividade e da atividade, descolando-se da percepção macroscópica baseada na história dos fatos reais, para provocar o maior número de *acontecimentos de sensações*, num dentro-fora de si.

Nesse projeto, analisar sensações é trazer luz às mais escondidas, mais ínfimas e portanto, mais intensas, é ampliar a capacidade de exteriorização do plano de expressão poética, fazendo da própria vida um *laboratório poético*. Esse dispositivo analisador das sensações parece, num primeiro passar de olhos, trabalhar como um “metabolismo psicológico”, tão conclamado por alguns de seus comentadores. Mas, aumentando a lente, e diminuindo a velocidade, veremos que se desenrola segundo o processo estético. Isso porque o ponto de partida para essa cultura em estufa é a “abstração das sensações”, ou a sua “intelectualização”: o terreno sensorial mais primitivo será posto em obra, de modo a habilitá-lo para um tratamento literário. Pois Pessoa considera, na base de sua doutrina estética do sensacionismo, que só a sensação abstrata adquire o

poder artístico da expressão quando ultrapassa os conteúdos da sensação (física) propriamente dita. Assim, o “psicológico” aqui não é mais do que um fenômeno estético: “não se trata de uma função geral do sujeito, mas de uma espécie de órgão (estético) de todos os órgãos (sensíveis); ou um meio rarefeito que recebe impressões e faz sua triagem” (GIL, 1988: 114).

Nesse bojo, uma sensação para se tornar artística, base de toda a arte, deve antes ser intelectualizada; isso significa dizer que a potência expressiva de uma sensação resulta de ter consciência da consciência dessa sensação, num processo de intelectualização que lhe agrega *um valor*, portanto, um cunho estético (PESSOA, 1966). A abstração de uma sensação, ou seja, a sua *conscientização*, é o que a orientará a partir de um modo específico (uma “forma da sensação”), em direção a outras imagens e sensações, propondo novas associações que se prolonguem em “outras unidades estéticas-psíquicas”, seguindo um fio de multiplicidades (GIL, 1988: 32). Assim, não se trata de uma pura abstração metafísica, estática, o que para Pessoa seria o objeto da filosofia, mas sim uma “abstração criadora”, uma abstração *em movimento*, que propõe um tratamento inteligível e imprime um fluxo de diferenciação dinâmica às sensações, próprio da arte (PESSOA, 1966).

Pessoa avança, ao investigar os elementos da sensação, empregando a imagem de um cubo, um sólido que deve ser analisado por todos os lados:

toda a sensação é composta de mais do que o elemento simples de que parece consistir. É composta dos seguintes elementos: *a)* a sensação do objecto sentido; *b)* a recordação de objectos análogos e outros que inevitável e espontaneamente se juntam a essa sensação; *c)* a vaga sensação do estado de alma em que tal sensação se sente; *d)* a sensação primitiva da personalidade da pessoa que sente. A mais simples das sensações inclui, sem que se sinta, estes elementos todos. (PESSOA, 1966: 192)

Assim, o poeta isola, amplia e desfia uma sensação por todos os lados, a descola da sua realidade física, que limita suas conexões intensivas; passa da sensação primitiva mais simples à sensação abstrata mais complexa, porque opera um processo de ter consciência da consciência da sensação, que irá engendrar novos feixes de associações sensitivas. O *Cubo da Sensação* é constituído por linhas, planos e sólidos, e será analisado segundo a composição cartográfica desses elementos, associando as linhas às ideias, os planos às imagens internas e os sólidos às imagens de objetos.

Nessa investigação estética, o sensacionismo propõe uma exigente análise dos estados experimentais do corpo para a criação de “sentimentos coloridos”, esculpidos pela sensação. Algo semelhante à Conscientização do Movimento e à ênfase dada por Angel Vianna à escuta do corpo e os processos de sensibilização para a expressão criativa do movimento (já analisados no capítulo anterior). Aproximamos o sensacionismo da prática de Angel Vianna, quando, durante a manufatura da abstração, a sensação será o agente que esculpirá a forma do espaço do corpo no encontro-confronto com a consciência, num processo similar ao da conscientização do movimento. Preservamos cada um, como um projeto estético distinto, mas convergentes para uma mesma ética spinozista, que visa o conhecimento dos afetos, como a via privilegiada para a afirmação da potência do ser – quer tenha este sua força expressiva na escrita poética ou no gesto dançante. Nessa transversalidade, a conscientização das sensações é um procedimento de produção de sentido de si, a partir da experiência de abstração das intensidades afetivas da corporeidade e sua vetorialização da potência de existir. Há um movimento de abstração da experiência que permite mais uma deriva do conceito de consciência: não sendo uma reflexão do eu nem um espelho em que me identifico, tampouco um domínio do corpo, desdobra-se numa tela de projeção de devires, onde me abstraio de mim num sentido de corporeidade.

Nesse sentido, quando consciência e sensação se imbricam numa análise estética da experiência, podemos esculpir nossas formas sensíveis, modular nossos regimes de afetabilidade, segundo associações pretendidas para a composição da obra de arte. Quando a sensação atravessa a consciência, esculpimos nosso plano de imanência, onde os conteúdos da consciência serão encharcados pela “tonalidade afetiva da sensação” (GIL, 1988: 35). Nesse contexto, Gil ressalta em nota de rodapé que Pessoa marca uma distinção entre *sensação*, *sentimento* e *emoção*. A emoção seria o efeito propriamente afetivo da sensação e o sentimento, a permanência (consciente ou inconsciente) da emoção. Por vizinhança, poderíamos estabelecer uma relação entre sensação e emoção, na visão de Pessoa, com afecção e afeto, na concepção de Spinoza. Desse modo, a sensação ou a afecção seriam o vetor intensivo das modificações do corpo e a emoção ou o afeto, os efeitos da variação desse vetor, como aumento ou diminuição da potência. Aproximando ainda o sentimento àquilo que diz respeito à duração intensiva (consciente ou não) da efetuação do afeto.

Com isso, corpo e afeto experimentam a sua extensão sensível no mundo ao redor, de modo que as sensações de Pessoa descrevem-se na paisagem: dias cinzentos

são enquadrados pelo tédio, tempestades encharcam-se de uma alma gélida, uma tarde sem luz esvai-se por uma dor, o trem imprime outra velocidade quando a ansiedade irrompe... A consciência de uma sensação recoloca nossa percepção sobre as coisas segundo o *meio abstrato* por onde as qualidades afetivas dessa sensação circulam; trata-se, portanto, de uma conversão da consciência em “consciência sensitiva”, já que não intencional e numa reversibilidade interior-exterior. Em nosso ponto de vista, o meio abstrato da sensação, que percorre a consciência sensitiva de Pessoa, corresponde analogamente aos processos de sensibilização da consciência-corpo na experiência da dança: ambos desposam corpo e consciência numa *atmosfera* onde todo o corpo se torna sentiente; forma-se um *corpo-sensação* que irá desarticular o clichê e engendrar novas formas sensíveis, porque modulará outras intensidades do sentir. Assim, Pessoa “manufatura realidades”, no lusco-fusco da consciência em que respira com a pele, e cria pensamentos táteis, sensíveis...

Mas há também o avesso disso ou antes, uma reversibilidade sentir-pensar: “tal como a sensação deixa uma marca ao gravar-se na consciência, a ideia ganha relevo ao tornar-se visão, imagem” (GIL, 1988: 38). Tanto uma sensação ao intelectualizar-se, quanto uma ideia ao gerar uma imagem podem culminar para a formação da sensação abstrata, ponto de partida para a arte. Com o objetivo de comunicar sensações e produzir novas emoções através da linguagem, Pessoa constrói uma ideia a partir da *vibração sensível da inteligência*. Traduzido por Bernardo Soares como “saber pensar com as emoções e sentir com o pensamento; não desejar muito senão com a imaginação” (PESSOA, 2008: 151). Em *O que é a metafísica?*, escrito por Álvaro de Campos em 1924, num debate dissonante com Fernando Pessoa ortônimo (PESSOA, 1980), o primeiro afirma que para a metafísica se distanciar da atividade científica ou mesmo filosófica, transformando-se em arte, é preciso que o objetivo seja sentir e não conhecer, para pensarmos a partir do que sentimos.

Essa reversibilidade sentir-pensar, expressa pelas vozes de Bernardo Soares e de Álvaro de Campos, está afinada com as indicações de Angel Vianna durante as suas aulas, sobre a importância de conhecer/saber a partir daquilo que se pode sentir com o corpo. E, muitas vezes, é essa também a aposta que se faz na *clínica transdisciplinar*: a produção do conhecimento emerge de uma experimentação instável, referida a um campo de dispersão do saber, que inclui as singularidades de cada prática (RAUTER, 2012). E, quando o objetivo é sentir, e não conhecer, há um deslocamento que nos permite trabalhar diretamente com as questões do presente em detrimento de um

passado passivo, à espera de ser descoberto e esclarecido. Nessa perspectiva, a relação terapêutica se ocupa daquilo que é atual e que pode ser tocado pela sensação. Se o passado invade a cena, o fará de modo ativo, enquanto atualização de intensidades que ainda produzem ressonância no momento presente. As experiências sensíveis, tanto do analista quanto do paciente, seriam o ponto de difusão de um conhecimento a ser construído enquanto vibração sensível da inteligência.

Alguns planos de intervenção na clínica só podem ser traçados a partir da presença consciente de uma sensação. Como no caso de uma jovem, produtora cultural, que trabalha com arte, mas é “boa mesmo em criar controles” para sua empresa. Ao longo dos quatro primeiros encontros, não sabia formular sua demanda de tratamento, nem responder a perguntas que eu fazia para tentar “conhecer” o seu problema, oscilando entre estados de sonolência e um modo agitado de balançar as pernas, coçar o nariz e passar os dedos pelos cabelos. Ficamos lá, nós duas, insistindo numa conversa que demorava a “pegar”, pois “sentíamos”, de um modo inespecífico (por um inteligível confuso), que havia motivo para seguirmos juntas... Até que, entre outras perguntas em busca de um contato, questionei: “como você tem saído dos nossos encontros?”. Ao que ela, finalmente, parou de bocejar e pareceu ter se colocado pela primeira vez presente diante de mim. Sentada sobre os ísquios, exclamou: “Ah! Então... tenho saído daqui com vertigens!”. Essa se tornou a nossa pista. Explorando a análise dessa sensação por todos os lados, tal como um cubo pessoano, pudemos traçar nosso plano de trabalho. Por um lado, o objetivo seria criar um conhecimento daquilo que poderia advir da vibração sensível da inteligência. Por outro, nos ocupávamos de retirar obstáculos que a impediam de restituir a vibratibilidade daquilo que, no passado, tornaram-na rigidamente mental no seu modo de se relacionar com os afetos. Enfim, um trabalho de criar ondas, oscilações entre sentir e conhecer; mantendo-a navegável diante da maré alta, sem precisar de âncoras pesadas e enferrujadas para resistir à vertigem.

Em termos pessoanos, adquirindo um perfil, isto é, uma ideia sensível construída a partir de imagens, cada sensação poderá “encarnar uma alma”, estabelecer novas conexões com outras sensações ou conteúdos psíquicos, encadeados por uma mesma linha melódica que liga certos elementos da consciência. Assim, o sensacionismo de Pessoa joga com a criação de realidade, lançando mão de sensações aparentemente originadas do “interior” e outras do “exterior”, porém tendo a *construção* de uma “terceira” origem, as sensações do interstício, entre a interioridade da emoção e a

exterioridade da realidade, fronteiriças, porque abstratas, inscritas na consciência e no espaço do corpo.

Gil põe em relevo, ainda, que essa característica fundamental da estética pessoana de criar um espaço próprio da consciência se afasta, mais uma vez, de uma noção exclusivamente psicológica à medida que define o espaço poético por excelência: analisar e abrir o campo das sensações, atraindo novas ligações com o sensível. Pessoa não se restringe à realidade psicológica de um sujeito sentiente, porque liberta as sensações das amarras de um *eu*. Nas páginas acerca do sensacionismo, orienta o artista sobre a necessidade de eliminar de si cuidadosamente todas as coisas psíquicas que não pertencem à arte (PESSOA, 1966). Há, portanto, uma relação possível com a crueldade de Artaud ou o grito de Bacon, pois nenhum dos três exprime pela arte um relato factual do vivido; produzem blocos de sensações, capazes de se manter de pé por si mesmos. Para Pessoa, um poema é um “ser humano vivo”, tornado real pela “presença corpórea” e “autêntica existência carnal”, quando projetado pela imaginação de quem o lê. Ao recorrerem ao ínfimo, enfim, esses artistas rompem com a história e a biografia, exprimindo-se a partir da experimentação do campo do sensível no seu nível mais molecular e, conseqüentemente, com as forças mais agudas. Dissolvem o eu, impessoalizam-se, expressam-se no plano comum das singularidades sem sujeito, ultrapassam a vida ordinária, comunicam *uma vida* que pode ser de qualquer um. Se há violência, é a da radicalidade da experiência de um morrer de si para alargar a existência, tal como Soares grita à vida: “Somos quem não somos, e a vida é pronta e triste. [...] Quanto morro se sinto por tudo! Quanto sinto se assim vagueio, incorpóreo e humano” (PESSOA, 2008: 126).

Expressar tudo à sua maneira: as singularidades dos bailados verbais

Pessoa aprende a *sentir com as palavras*, abre o fundo comum das palavras, das imagens e das sensações, que Deleuze punha em destaque com a obra de Bacon. Para produzir o maior número de sensações possíveis, através do tratamento poético da linguagem, Pessoa escreve por meio de *palavras-força*, e, com isso, atinge o plano expressivo. “Agora afirma-se plenamente a palavra: antes da formação do plano expressivo, tinha uma função nominativa; ao construir-se como linguagem expressiva, altera a ordem de subordinação das palavras e das coisas, aquelas deixam de servir para

designar estas” (GIL, 1988: 110). Ou seja, para produzir o máximo de sensações com as palavras, acrescenta-se outra tensão aos termos, engendra-se um novo jogo de forças entre a função nominativa da linguagem e a sua propriedade poética. Observemos o trecho de Bernardo Soares:

A maioria da gente *enferma* de não saber dizer o que sente e o que pensa. Dizem que não há nada mais difícil do que definir em palavras uma espiral: é preciso, dizem, fazer no ar, com a mão sem literatura, *o gesto*, ascendentemente enrolado em ordem, com que aquela figura abstracta das molas ou de certas escadas se manifesta aos olhos. Mas, desde que nos lembremos que *dizer é renovar*, definiremos sem dificuldade uma espiral: é um círculo que sobe sem nunca conseguir acabar-se. [...] direi melhor: uma espiral é um círculo virtual que se desdobra a subir sem nunca se realizar. Mas não, a definição ainda é abstracta. Buscarei o concreto, e tudo será visto: uma espiral é uma cobra sem cobra enroscada verticalmente em coisa nenhuma. (PESSOA, 2008: 140, *grifos nossos*)

Soares transforma o gesto em palavras, criando uma escrita espiralada, em que o plano de expressão poética na imanência do sentir e do dizer é uma *saúde* da existência, porque saber exprimir-se é renovar-se. E continua, afirmando que a literatura é o esforço para tornar a vida real, e o único meio de transmitir toda a complexidade das nossas impressões, libertando-nos de uma única realidade utilitária. Consideramos que, quando Soares completa dizendo que as “crianças são muito literárias”, traz a imagem da criança como uma *infância da linguagem*³⁶: ser capaz de dizer o que se sente e não como se deveria dizer. “Saber dizer! Saber existir pela voz escrita e a imagem intelectual! Tudo isto é quanto a vida vale” (PESSOA, 2008: 141).

Alberto Caeiro e Ricardo Reis são, pela leitura de Gil (1988), poetas cuja análise das sensações se dá pela transparência, porque fazem metafísica quando isolam e determinam a coisa apenas pela sua existência sensível, tudo é transparente, sem espessura nem opacidade. Caeiro, o argonauta das sensações, mestre de todos os heterônimos, é um poeta *metafísico sem metafísica*: sua abstração advém dos órgãos dos sentidos e leva a linguagem ao limite das suas possibilidades poéticas. Somos lançados, desse modo, à infância da linguagem pela experiência pré-verbal, do inapreensível de um saber dos sentidos, onde ver é dizer e pensar é sentir. A emoção metafísica de Caeiro vem, assim, da “intelectualização dos sentidos”, tornando a visão, o olfato, a audição, modos de pensar.

³⁶ Veremos adiante que o *devir-infância* tem um lugar de destaque na leitura de Gil sobre o *devir-heterônimo* de Fernando Pessoa.

Para Pessoa, na voz de Soares, é vital dizer, ou melhor, “palavrar”: “as palavras são para mim corpos tocáveis, sereias visíveis, sensualidades incorporadas” (PESSOA, 2008: 259). Quando encarnadas, vitalizadas na sua expressividade, as palavras têm corpo, podem ser tocadas, ouvidas e vistas, usadas com sensualidade. Lembrando a princesa cega de Pina Bausch, que, com a sua *escuta colorida* (referida no capítulo anterior), ouvia uma cor diferente a cada voz, Soares escreve em tal fluxo livre que as palavras lhe fazem festa pintando “cores ideais”. Palavrar é criar um cortejo sonoro pelo qual escorrem ideias e imagens. A estética de Pessoa (1966) tem por *ideação* aquilo que as sensações têm de “vago”, “sutil” e “complexo”. O seu objeto é exprimir o indefinido, a sutileza torna este último mais nítido e a complexidade o dilata. Dessa estética deriva a análise das sensações, a intensificação dos afetos e a interação entre a ideia e a sensação, numa comunicabilidade imanente entre o inteligível e o sensível.

Assim como a consciência se torna sensitiva, as palavras se tornam formas de sensações. Pelo ritmo da sua poética, Pessoa afina a relação de expressão entre a sensação e a ideia. Esse procedimento de unir num único ritmo o ritmo da ideia e o ritmo da emoção cria uma *onda*³⁷, formada por velocidades, forças, formas abstratas, e resulta do processo de *conscientização da sensação*. Essa modulação da sensação com a palavra através da afinação do ritmo, nos leva novamente ao caso da jovem A.R., discutido no capítulo anterior. Diante de uma cacofonia da comunicação dos corpos, o processo de subjetivação era conscientemente mediado também pela respiração, sendo esta empregada como uma onda entre nós. Ao intervir ativamente nessa atmosfera, pelos estados rítmicos dos silêncios e das palavras-força, foi possível favorecer um plano onde A.R. pudesse encarnar o ritmo da ideia afinado com o ritmo da emoção.

Pessoa, que transita entre a prosa e o verso, põe em perspectiva pela lógica de Soares, uma análise dos estados rítmicos da escrita, quando o verso seria uma passagem melódica para a prosa, sendo esta, o meio expressivo que englobaria toda a arte, porque carregada de sentidos, teria o poder de libertar a palavra para toda a possibilidade de sentir-pensar-dizer. A poesia, como a infância da linguagem, seria o que nos aproximaria de uma espécie de rito iniciático do plano de expressão: “há ritmos verbais que são bailados, em que a ideia se desnuda sinuosamente, numa sensualidade translúcida e perfeita. E há também na prosa subtilezas convulsas em que um grande

³⁷ Cf. Gil (1988, 2000).

actor, o Verbo, transmuda ritmicamente em sua substância corpórea o mistério impalpável do universo” (PESSOA, 2008: 233).

Consideramos, portanto, que, se Pessoa persegue, pelo ato de escrever, uma forma de se garantir lúcido na experiência do limite de si, ao fazê-lo pela via dos *bailados verbais*, deflagra também a experiência do lúdico no âmbito da linguagem. Tanto que o livro, que ele mesmo organizava e prefaciava (mas não fora finalizado), como uma coletânea de seus heterônimos, levaria o nome de *Ficções do Interlúdio*, remetendo-nos a esse intervalo lúdico e inventivo, construído como uma onda, um jogo melódico entre a experiência de viver e o ato de escrever. Renovar o verbo é, nesse sentido, dançar com as palavras, tocar outrem com a voz que a conduz, nesse interlúdio entre o si e o outro.

No eixo axial de nossa tese, *sentir tudo de todas as maneiras* tem como contraface poder *expressar tudo à sua maneira*: acessar a singularidade do dizer através da construção de um plano comum de velocidades, ritmos e palavras-força. Tomando a palavra como uma importante ferramenta da prática clínica, encontramos na poética de Pessoa uma inspiração para *fazer também da linguagem uma experiência de contágio*, mediada por *palavras-táteis*, *palavras-pele*. Desse modo, a palavra seria mais um instrumento da experiência sensível, ao se fazer uso da linguagem na clínica enquanto experiência poética iniciática, como preparação para uma prosa festiva e lúdica, na sua capacidade de reavivar o verbo quando se encontra uma relação potente entre o sentir e o dizer³⁸.

Por fim, consideramos que, na estética pessoana, cada coisa tem uma expressão própria que lhe vem de fora e a subjetividade se forma na dupla face com o mundo: a interiorização é modulada a partir do exterior e é na exteriorização desse interior que criamos consistência de um processo em aberto sempre por se completar no fora, com o outro. Em uma palavra, a conscientização da sensação é o princípio fundador de um projeto poético que faz da vida uma obra de arte na imanência entre a experiência sensível e a expressão.

³⁸ Aspecto que terá especial destaque na apresentação do *Conto clínico do guerreiro da crueldade, ou o rasgar a carne* no Capítulo Outro – parte voo.

SENTIR O QUE O OUTRO SENTE: A TÉCNICA DO SONHO E O DEVIR-OUTRO

Nuvens... São como eu, uma passagem desfeita entre o céu e a terra, ao sabor de um impulso invisível, trovejando ou não trovejando, alegrando brancas ou escurecendo negras, ficções do intervalo e do descaminho, longe do ruído da terra e sem ter o silêncio do céu.

(Bernardo Soares)

Gente é como nuvem, sempre se transforma.

(Angel Vianna)

Bernardo Soares desenha sinuosamente o que Angel Vianna costuma dizer de forma direta, mas não menos poética: estamos sempre em metamorfose, somos continuamente outros. Mas, a metáfora comum aos dois agrega ainda uma qualidade a esse estado ininterrupto de transformação: somos *nuvem*. Essa imagem nos permite evocar mais uma vez a noção de atmosfera, a fim de pensar uma especificidade muito sutil e igualmente radical da experiência sensível do analisador de sensações na clínica. Quando fazemos do dispositivo clínico um laboratório poético, para sentir tudo de todas as maneiras e expressar as singularidades, abrimo-nos às zonas de contágio com a multiplicidade de forças do mundo, de tal modo que nos tornamos capazes de *sentir o que outro sente*.

Mas, Soares faz uma ressalva: “nunca desembarcamos de nós. Nunca chegamos a outrem, senão *outrando-nos* pela imaginação sensível de nós mesmos” (PESSOA, 2008: 156, *grifo nosso*). Assim, ao transformar a “capacidade de ser outro” no verbo reflexivo “outrar-se”, o poeta indica que a conscientização das sensações implica, sobretudo, uma capacidade de devir-outro. Além disso, essa disposição para outrar-se a partir da escuta do corpo à escala molecular, base de todo o trabalho proposto por Angel e do projeto poético de Pessoa, é dinamizada quando a consciência torna-se atmosférica, por um processo provocado e descrito por Bernardo Soares através da *técnica do sonho*.

Mas, antes de discorrer sobre a técnica do sonho e sua imbricação com o devir-outro, julgamos necessário diminuir a marcha e esclarecer dois pontos de partida para a compreensão que queremos alcançar. O primeiro deles é que a noção de devir-outro nos remete inequivocamente à dimensão heteronímica da obra de Pessoa. De fato, elas estão em osmose uma com a outra, doravante, são passíveis de distinção. Quem marca com tinta firme essa fronteira tênue é Gil, ao considerar o devir-heterônimo como um desenrolar literário do devir-outro. Tal como já apontamos anteriormente, Gil parece

encontrar nessa distinção mais um fator de distanciamento da tradição crítica sobre Pessoa: “a confusão entre estes ‘momentos’ da gênese dos heterônimos levou a maior parte dos comentadores a procurar ‘explicações’ da heteronímia directamente na psiquiatria, na psicanálise, nas atitudes filosóficas ‘perante a vida’ ou no ‘mal-estar existencial’ de Pessoa” (1988: 134). Ao assumirmos o risco de aproximar o “caso” Pessoa da experiência da clínica, reunimos esforços para criar uma via de compreensão radicalmente divergente dessa tendência, reconhecida também no nosso ponto de vista como hegemônica e infértil para os fins aqui pretendidos. Portanto, se por um lado, escrever poemas é desencadear a produção dos heterônimos literários como consequência do processo de devir-outro, por outro, devir-outro não garante a gênese poética dos heterônimos, sujeita às exigências de princípios, protocolos e interditos muito bem definidos.

Sob esse prisma, a obra de Pessoa é substancialmente sua produção heteronímica: Caeiro, Reis, Campos, além do próprio Pessoa-ortônimo. E, ainda vivo, era já confrontado a dar explicações sobre esse enigmático “drama em gente”. Na sua célebre carta a Casais Monteiro, de janeiro de 1935, discorre: “Como escrevo em nome desses três?... Caeiro por pura e inesperada inspiração, sem saber ou sequer calcular que iria escrever. Ricardo Reis, depois de uma deliberação abstracta, que subitamente se concretiza numa ode. Campos, quando sinto um súbito impulso para escrever e não sei o quê.” (PESSOA, 1980: 207). Há ainda Bernardo Soares, que apesar de considerá-lo um “grau superior” de “invenção de personalidade”, mantém o mesmo “estilo de expor” de Pessoa, diferindo apenas no “tom” de se expressar, pois, segundo o poeta, “em prosa é mais difícil de se outrar” (PESSOA, 1966:105). Isso faz com que Soares não seja incluído entre os heterônimos das *Ficções do Interlúdio*, toda escrita em verso. Mas, para encarnar em cada sensação uma personalidade, Pessoa faz de Bernardo Soares o seu laboratório poético: este semi-heterônimo aparece como uma escrita dos estados de sonolência ou cansaço, nos levando a encontrar nele o terreno da gênese literária da heteronímia. Esse enfoque minucioso em analisar e agrupar os fluxos de sensações dos devires, como condição de possibilidade para a construção do plano de expressão poética, nos fará concentrar massivamente a análise que se segue sobre o *Livro do Desassossego*.

Essa delimitação se justifica pelo fato de o considerarmos uma via privilegiada para a compreensão de um aspecto peculiar da estesia do analista no vínculo terapêutico: *ser capaz de sentir o que o outro sente*. O que nos leva à exigência de

definir nosso segundo ponto de partida, a fim de estabelecer o diálogo com o campo “Psi”. *Sentir as sensações de um outro*, é tornar-se radicalmente outro, estranhar-se completamente, de tal forma que passamos a ser um outro em nós. Novamente, é Gil quem nos alerta que isto em nada se assemelha com a “revelação de sensações pessoais ‘soterradas’” (GIL, 1988: 148), pois, nesse caso não há metamorfose. Sentir as sensações de um outro, portanto, não põe em jogo uma busca por sensações inconscientes (ou recalcadas), numa espécie de arqueologia do sujeito, em que o verdadeiro eu poderia enfim vir à superfície da consciência. Tampouco, envolve os processos de projeção ou de identificação, onde absorvendo o outro em mim ou me transferindo para o outro, o *eu* e a *personalidade* permanecem ainda intactos. Em suma, o critério que define a capacidade de sentir o que o outro sente é o poder de outrar-se. E encontramos em Soares uma via de acesso a esse processo pela técnica do sonho.

O *Livro do Desassossego*, uma prosa em “constante devaneio”, descreve, através dos estados de sono, fadiga, tédio e torpor, várias “técnicas” sofisticadas de analisar e desenvolver diferentes modos de sentir, porém, reafirmamos, ainda não se trata de um *devenir-heterônimo* propriamente dito. Lembremos que Bernardo Soares é definido por Pessoa como um semi-heterônimo, pois mantém ainda a sua personalidade, porém distorcida pela suspensão das qualidades de razão e inibição: “sou eu menos o raciocínio e a afectividade” (PESSOA, 1980: 207). Portanto, os diversos devires engendrados por Soares não são ainda heterônimos, mas sim a primeira etapa do devir-outro, a formação de um plano de expressão poética de onde emergirão todos os outros heterônimos literários. Soares constrói com a sua escrita o plano de consistência dos estados experimentais, tal como explica no trecho de *Exame de consciência*: “Este livro é um só estado de alma, analisado de todos os lados, percorrido em todas as direcções. [...] Escuto-me... São cerimoniais em mim... Cortejos... Lantejoulas no meu tédio... Bailes de máscaras... Assisto à minha alma com deslumbramento...” (PESSOA, 2008: 448-449).

Com uma sofisticação da escuta de si, Soares experiencia as forças dos acontecimentos do mundo como polifonia de uma “orquestra oculta” dentro de si, são *acontecimentos de sensação*, de um modo de perceber que transborda num modo de sentir sem mediações, tornando-se um *visionário das invisibilidades*, capaz de ver absurdos inconcebíveis à visão³⁹, tal como descreve. É preciso, todavia, nessa primeira

³⁹ A partir dessa transformação poética da visão na estética de Pessoa, Gil (2000) dá a ver a singularidade da visão metafísica em Alberto Caieiro.

etapa, haver desde já uma “pulverização da personalidade”, um devir-impessoal no rebaixamento do limiar da consciência às intensidades das “sensações mínimas, e de coisas pequeníssimas”, que nos libertará do aprisionamento utilitário do viver quando este estabelece previamente as convenções do plano macroscópico por onde se desenrola a vida social:

o glorioso infinitesimal fica onde está, não passa de ser o que é [*inútil e fútil*], vive liberto e independente. O inútil e o fútil abrem na nossa vida real intervalos de estética humilde. [...] Sou uma placa fotográfica prolixamente impressionável. Todos os detalhes se me gravam desproporcionadamente a haver um todo. [...] O mundo exterior é-me sempre evidentemente sensação. Nunca me esqueço de que sinto. (PESSOA, 2008: 464-465)

Essa *escrita-sensação* desenvolvida a partir do refinamento de um *torpor lúcido pesadamente incorpóreo*, que coloca Soares entre o sono e a vigília, nos revela mais uma vez que as intensidades mais agudas podem ser produzidas independentemente do tumulto do vivido ou de tensões energéticas extremas. Se, por um lado, como vimos com Artaud e Bacon, o choque sensorial com as forças do mundo em nada se confunde com a realidade violenta do vivido, por outro, Soares nos acrescenta a perspectiva de que a intensidade da experiência sensível pode ser produzida ainda pela passividade ou imobilidade do tédio. O que está em jogo, portanto, é o grau de intensificação do plano de expressão poética: a partir da abstração das sensações, vive-se as sensações mais agudas. Soares explode com o clichê e acessa o fluxo das metamorfoses no plano imperceptível das “intensidades pré-individuais” de Deleuze. Aqui, Gil (2000) aproxima o poeta e o filósofo no ponto em que a necessidade de “monotonizar” a existência de Soares se encontra com o “devir-imperceptível” de Deleuze; nessa confluência, acessar a velocidade máxima para adquirir a imobilidade total, seria um duplo de não se agitar, não viajar, “para não perturbar os movimentos dos devires”. Nesse sentido,

a vida é uma viagem experimental, feita involuntariamente. É uma viagem do espírito através da matéria, e como é o espírito que viaja, é nele que se vive. Há, por isso, almas contemplativas que têm vivido mais intensa, mais extensa, mais tumultuariamente do que outras que têm vivido externas. O resultado é tudo. O que se sentiu foi o que se viveu. Recolhe-se tão cansado de um *sonho* como de um trabalho visível. Nunca se viveu tanto como quando se pensou muito.

Quem está ao canto da sala dança com todos os dançarinos. Vê tudo, e, porque vê tudo, vive tudo. Como tudo, em súplica e ultimidade, é uma sensação nossa, tanto vale o contacto com um corpo como a visão dele, ou, até, a sua simples recordação. Danço, pois, quando vejo dançar. (PESSOA, 2008: 345-346; *grifo nosso*.)

Esse trecho de Soares descreve uma direção ética assumida por Fernando Pessoa, a partir de sua estética, na carta escrita a Casais Monteiro: “não evoluo, VIAJO” (PESSOA, 1980: 212). Negando uma dimensão progressiva (evolutiva) da vida subjetiva, muda de personalidades deslocando-se por “planícies”, isto é, viaja por uma mobilidade metafísica que o faz deslizar na superfície de uma involução criadora. Ponto que nos remete aos processos expressivos da Conscientização do Movimento, vistos nos *Capítulo Um – parte pé*, nomeadamente sobre o devir-criança da experiência da dança. Também aqui exclamada por Soares, por aguçar a capacidade da visão⁴⁰, condição primeira dessa viagem experimental: “Ó divina e absurda intuição infantil! Visão verdadeira das coisas, que nós vestimos de convenções no mais nu vê-las, que nós embrumamos de ideias nossas no mais directo olhá-las!” (PESSOA, 2008: 433). Esse semi-heterônimo irá traduzir a infância da experiência criadora na sua prosa em devaneio pela *técnica do sonho*: um estado experimental das sensações abstratas que coincide com criar, querer, desejar. Pelo ato de sonhar, Soares ornamenta a cela de reclusão oferecida pela vida diária, esculpindo novos possíveis. “Durmo e desdurmo. [...] Respiro, suspirando, e a minha respiração acontece – não é minha. Sofro sem sentir nem pensar. [...] Passo tempos, passo silêncios, mundos sem forma passam por mim” (PESSOA, 2008: 64). Em outros termos, dizemos que sonhar, no entreato da vida desperta e do sono, é a possibilidade de criar uma brecha no já dado do clichê, por onde o corpo dilata-se num movimento de sístole-diástole com o mundo, torna-se poroso e é atravessado pelas forças de metamorfose de acontecimentos de sensações que nos fazem devir-impessoal, devir-outro.

Mas, isso implica um verdadeiro atletismo afetivo, um procedimento rigoroso da experimentação de si, descrito por ele em trechos como *Maneira de bem sonhar nos metafísicos*: será aquilo que irá distinguir quem vive o seu próprio ser daquele que se deixa ser vivido pela vida. Abordagem que nos lembra mais uma afirmação recorrente de Angel Vianna, quando acrescenta à importância da Conscientização do Movimento uma forma de se apropriar de si diante da vida: “tem gente que nasce e morre e nem sabe que viveu”, costuma dizer. Se viver é, então, viajar com a visão (ou os sentidos metafísicos), escrever é objetivar sonhos, criar um mundo exterior em mim. Nesse

⁴⁰ Sobre esse aspecto, Gil aprofunda o argumento de que, no processo de devir-outro, sempre se atravessa um bloco de infância em Pessoa. Como um devir-tempo de todos os tempos e de todos os devires, o devir-infância se apresenta nesse processo como um dispositivo do devir-heterônimo. Ver Gil (2000: 83-96).

procedimento de criar o sonho nítido e dirigido, está envolvida uma escuta do corpo que deflagra um excesso de imaginação e abre para o desconhecido em si:

Recordemos que sonhar é procurarmo-nos. [...] Quando a sensação *física* chega, pode dizer-se que o sonhador passou além do primeiro grau do sonho. [...] Depois procurará trazer tudo isso para o plano mental. [...] O cansaço será muito maior, o prazer é completamente mais intenso. No terceiro grau passa toda a sensação a ser mental. Aumenta o prazer e aumenta o cansaço, mas o corpo já nada sente, e em vez dos membros lassos, a inteligência, a vontade e a emoção é que ficam bambos e frouxos... Chegando aqui é tempo de passar para o grau supremo do sonho. (PESSOA, 2008: 455-456)

Diante dessa conversão metafísica da sensação para um sentir pesadamente incorpóreo, Soares segue a descrição da sua técnica do sonho, indicando que o cansaço só é ultrapassado quando a imaginação é (re)educada, a fim de se construir sonhos através de uma cuidadosa (des)aprendizagem do sentir, que exige a “dissolução absoluta da personalidade”. Nesse ponto, ele nos leva ao plano de expressão poética, que culminará com a formação do devir-outro:

Eu, em virtude de ter apurado imenso esta faculdade, posso escrever de inúmeras maneiras diversas, originais todas. O mais alto grau do sonho é quando, criado um quadro com personagens, vivemos *todas elas* ao mesmo tempo – *somos todas essas almas conjuntas e interactivamente*. É incrível o grau de despersonalização e encinzamento do espírito a que isto leva e é difícil, confeso-o, fugir a um cansaço geral de todo o ser ao fazê-lo... Mas o triunfo é tal! (PESSOA, 2008: 456)

Com isso, Soares reconhece no aprimoramento do grau supremo do sonho uma experiência limite com o limite de si, na qual é preciso arriscar-se no sutil e trêmulo manejo do excesso. Mas, guiado pelo projeto estético de sentir tudo de todas as maneiras, Pessoa encontra em Soares o laboratório poético onde uma dobra sobre o fio do excesso se fará triunfal. Com o intuito de cultivar em estufa todas as sensações por onde proliferarão as mais variadas possibilidades heteronímicas, Pessoa deixa transparecer na escrita sonolenta e lúcida de Soares os milímetros desse procedimento de ser todas as almas conjuntas interativamente.

Entrevemos esse processo na leitura do *Livro do Desassossego*, do ajudante de guarda-livros, quando este afirma amiúde, na sua extensa biografia sem fatos, que “a vida é uma viagem experimental” e “viver é ser outro”. O semi-heterônimo encarna a elaboração da experiência do excesso de contágio com as forças do mundo, como um modo de multiplicar-se, aprofundando-se, misturando-se parcialmente com a paisagem,

os transeuntes, a leiteira, o Tejo, e, assim, cria-se a si mesmo em “eco e abismo”. Por outras palavras, no encontro com o outro (ou o fora), cria-se a si mesmo em função de um regime de afetabilidade que se agita simultaneamente, em ressonância e fissura com uma exterioridade.

Mas, esse projeto, como vimos, percorre a via do excesso e exige uma experiência limite do corpo que tudo sente: *multiplicar-se, transbordar-se, extravasar-se, despir-se, entregar-se*. No vértice de si, Pessoa parece se deparar com a dupla face da experiência abissal: ora expansão, ora queda na vacuidade. Para que haja *um altar a um deus diferente em cada canto da alma* é preciso alargar os espaços do corpo, num procedimento que exige ousadia e prudência, sob o risco de *sentir demais para continuar a sentir* como irá nos alertar Álvaro de Campos:

Parte-se em mim qualquer coisa. O vermelho anoiteceu.

Senti demais para poder continuar a sentir.

Esgotou-se-me a alma, ficou só um eco dentro de mim.

Nesse trecho da *Ode Marítima*, Álvaro de Campos percebe que, mesmo se propondo a *sentir tudo de todas as maneiras* (como o faz em *Passagem das Horas*, anteriormente referido), há certos encontros com abismos que não lhe são possíveis explorar, que fazem o excesso do excesso criador perder seu poder de mutação. As reflexões de Soares, por seu turno, estão sempre em busca da justa distância que garanta a lucidez (obscura e indistinta) da experimentação, que permita um distanciamento de si favorecedor de uma crítica e de uma elaboração da experiência enquanto se experiênciava. Para que a despersonalização do eu e o encinzamento do espírito se convertam num feixe de fluxos de metamorfoses, iremos considerar três noções fundamentais presentes na estética pessoana: distância íntima, duplo-devir e devir-si-próprio.

INTERLÚDIO DE SI A SI: DISTÂNCIA ÍNTIMA, DUPLO-DEVIR, DEVIR-SI PRÓPRIO

Meu Deus, meu Deus, a quem assisto? Quantos sou? Quem é eu? O que é este intervalo que há entre mim e mim?
(Bernardo Soares)

Essas perguntas do *Livro do Desassossego* nos colocam frente a frente com a multiplicação e o estranhamento de si, desencadeados pela capacidade de outrar-se. Ao construir suas “ficções do interlúdio”, por meio das invenções lúdicas de si mesmo, Pessoa se confronta com o abismo que o contorna, tornando-se simultaneamente observador e agente dos processos de metamorfose: devir-outro é entranhar-se estranhando-se, ao habitar o intervalo criador de si a si. O poeta nos dá a brecha para ampliar a compreensão desse processo no dispositivo clínico, pois, mesmo quando o “projeto” terapêutico não segue um movimento dirigido para uma conclusão ou um destino final pré-definidos, mesmo quando esse não é regido por classificações diagnósticas que almejam um progresso determinado, haverá ainda um norte nessa errância imanente, que é acompanhar os processos de subjetivação, qual seja: seguir e vitalizar as linhas de forças que favoreçam a experiência de si daquele que está em sofrimento ou impotente diante do viver. Nesse sentido, ao devir-outro, *é essencial que o analista possa salvaguardar o intervalo criador de si a si que o permita experimentar o estranhamento de sentir o que o outro sente enquanto é capaz, simultaneamente, de observar e elaborar a experiência que irá favorecer a potência dos afetos*. Para criar esse interlúdio, onde “analisar é ser estrangeiro” de si mesmo, Pessoa atinge um “estado de distância íntima”, com o qual se extravia da sua própria existência encontrando-se, naturaliza-se diferente e com todos os documentos. Graças à distância íntima, o poeta é capaz de se ver no interior a partir do exterior, sentir o espaço entre a pele e a veste, e assustar-se consigo mesmo quando pode assistir a si a partir de um fora ou de diferentes perspectivas. Nessa hiperacuidade das sensações, a distância de si a si é o intervalo entre dois (ou mais) fluxos de sensações, que garantirá o desencadeamento do duplo-devir.

Nisso reside a capacidade do poeta em seguir *e* transformar-se, contemporaneamente, em pelo menos duas imagens diferentes desses fluxos. *Na Floresta do Alheamento* é uma sofisticada passagem em que Soares descreve com fôlego o pormenor dessa experiência sensível, apreendida e disparada pela técnica do sonho. Reproduzimos um longo extrato desse texto, por o considerarmos oportunamente revelador do *continuum* das mais variadas gradações (desde o desenrolar até o cessar) desse exercício metafísico, entrevisto anteriormente ao longo de fragmentos mais enxutos.

Uma grande angústia inerte manuseia-me a alma por dentro e, incerta, altera-me, como a brisa aos perfis das copas.

[...] Com uma lentidão confusa acalmo. Entorpeço-me. Bóio no ar, entre velar e dormir, e uma outra espécie de realidade surge, e eu em meio dela, não sei de que onde que não é este...

Surge mas não apaga esta, esta da alcova tépida, essa de uma floresta estranha. Coexistem na minha atenção algemada as duas realidades, como dois fumos que se misturam.

Que nítida de outra e de ela essa trémula paisagem transparente!... (PESSOA, 2008: 466)

Acompanhamos nesse trecho, a entrada de Bernardo Soares no estado intersticial da consciência-corpo, gérmen do movimento de desassossego que irá guiar o fluxo de criação do sonho. Meio dormindo meio acordado, a sua atenção dilui-se numa realidade atmosférica, como duas fumaças entrelaçadas, distintas e inseparáveis, que vão penetrar o espaço interior do corpo. Já entorpecido pela paisagem, Soares avança, desfiando a sensação abstrata e dirigindo essa “realidade-bruma” para uma imagem-sensação:

E quem é esta mulher que comigo veste de observada essa floresta alheia? Para que é que tenho um momento de mo perguntar?... Eu nem sei querê-lo saber...

A alcova vaga é um vidro escuro através do qual, consciente dele, vejo essa paisagem..., e a essa paisagem conheço-a há muito, e há muito que com essa mulher que desconheço erro, outra realidade, através da irrealidade dela.

[...] Sonho e perco-me, *duplo de ser eu e essa mulher...* Um grande cansaço é um fogo negro que me consome... Uma grande ânsia passiva é a vida falsa que me estreita...

Ó felicidade baça!... *O eterno estar no bifurcar dos caminhos!... Eu sonho e por detrás da minha atenção sonho comigo alguém.* E talvez eu não seja senão um sonho desse Alguém que não existe... (PESSOA, 2008: 467, grifos nossos)

Flutuando entre o quarto e a floresta, Soares constrói um sonho que irá bifurcar-se numa dupla realidade da experiência sensível que, o coloca diante de si num outro em si, dissolvendo a nitidez das fronteiras eu-outro, dentro-fora, tempo-espaço.

A nossa vida não tinha dentro. Éramos fora e outros. Desconhecíamos-nos, como se houvéssemos aparecido às nossas almas depois de uma viagem através de sonhos...

Tínhamo-nos esquecido do tempo, e o espaço imenso empequenara-se-nos na atenção.

[...] Que horas, ó companheira inútil do meu tédio, que horas de desassossego feliz se fingiram nossas ali!... Horas de cinza de espírito, dias de saudade espacial, séculos interiores de paisagem externa... E nós não nos perguntávamos para que era aquilo, porque gozávamos o saber que aquilo não era para nada. (PESSOA, 2008: 468-469)

A essa altura Soares, sendo duas almas conjuntas interativamente, reengendra relações compossíveis entre o dentro e o fora, o tempo e o espaço, rompe com o clichê do utilitarismo da vida, liberta-se do instituído, viajando pelo plano infinitesimal das metamorfoses. Desassossegado por um devir-mulher, abre-se à dimensão impessoal do espaço interior do corpo, tornado exterior, atravessado pela atmosfera circundante.

Nenhum de nós tem nome ou existência plausível. Se pudéssemos ser ruidosos ao ponto de nos imaginarmos rindo riríamos sem dúvida de nos julgarmos vivos.
[...] Éramos impessoais, ocos de nós, outra coisa qualquer... Éramos aquela paisagem esfumada em consciência de si própria... E assim como ela era duas – de realidade que era, a ilusão – assim éramos nós obscuramente dois, nenhum de nós sabendo bem se o outro não ele próprio, se o incerto outro viveria... (PESSOA, 2008: 470-471)

Por fim, o semi-heterônimo de Pessoa atenta para o fato de que devir-impessoal é também acessar a radicalidade da experiência do limite de si: se lançar num abismo, que se bifurca, simultaneamente, numa abertura ao movimento infinito da metamorfose e num morrer de si, próprios do devir-outro.

E assim nós morremos a nossa vida, tão atentos separadamente a Morrê-la que não reparámos que éramos um só, que cada um de nós era uma ilusão do outro, e cada um, dentro de si, o mero eco do seu próprio ser...
[...] Raiam na minha atenção vagos ruídos, nítidos e dispersos, que enchem de ser já dia a minha consciência do nosso quarto... Nosso quarto? Nosso de que dois, se eu estou sozinho? Não sei. Tudo se funde e só fica, fugindo, uma realidade-bruma em que a minha incerteza sossobra e o meu compreender-me, embalado de ópios, adormece... (PESSOA, 2008: 472)

De frente para essa “placa fotográfica prolixamente impressionável”, que é Bernardo Soares, lembramos que sonhar é procurar a si mesmo, tal como afirma. Assim, com sua a visão nítida e obscura da experiência de si, vislumbramos o duplo-devir quando Soares devém mulher ao mesmo tempo em que cria o plano da expressão poética. Isto é, ao analisar a sensação que se bifurca numa “realidade-bruma” com duas fumaças misturadas e distintas, vive em si as sensações de uma outra alma e cria sua prosa, dela distanciando-se a um só tempo...

O duplo-devir de Pessoa será um dos aspectos mais importantes para a intensificação das multiplicidades e conseqüentemente do devir-outro e da heteronímia. Reside aí a capacidade de desenvolver de uma só vez, pelo menos, dois fios de imagens por onde a atenção irá seguir, resultando numa transformação simultânea em duas coisas diferentes. Isso significa dizer que, no devir-outro e na heteronímia pessoanos, a

dissolução do eu segue uma escala mais profunda de metamorfose, pois, nessa perspectiva, tornar-se um outro requer devir-dois (pelo menos). Outrar-se implica numa brecha de si próprio, é preciso que haja uma *distância que garanta todo o poder de metamorfose*. Esse é o vértice que faz cruzar duas linhas de um mesmo processo criador em que intensificar *multiplicidades* é ressaltar *diferenças*.

No texto filosófico de introdução à metafísica, com data provável de 1924, Pessoa irá abordar essa imbricação entre multiplicidade e diferença trazendo a noção de “Relação Pura”, e começa dizendo: “Um ente, ou Eu, qualquer existe essencialmente porque se sente, e sente-se porque se sente distinto de outro, ou de outros” (2006a: 36). Desse ponto de partida, segue-se a análise por meio de um raciocínio geométrico que nos faz lembrar Spinoza (tanto pelo método quanto pela ideação); em que Pessoa vai desfiar a constituição puramente relacional do ente, visto que um ente só se sente ao distinguir-se dos demais, isto é, ao se relacionar. Quanto mais profunda e profusamente o ser estiver em relação com os outros, mais ele poderá sentir-se si-próprio ou a sua Relação. “Por isso, para se sentir puramente si-próprio, cada ente tem que sentir-se todos os outros, e absolutamente consubstanciado com todos os outros” (PESSOA, 2006a: 37).

Mas há um aspecto fundamental nessa dimensão relacional que nos interessa particularmente quando há o devir-outro na clínica, a partir de um vínculo que visa afirmar especialmente uma metamorfose *positiva* de si próprio: não deve haver fusão. Por meio da “fusão”, o eu mantém-se ainda intacto na sua substância, e, sendo arrastado pelo devir-outro, há o risco de uma destruição de si (como vimos na experiência do excesso do excesso). Nessa perspectiva, em que a base de tudo é a relação e o ser se constitui distinguindo-se dos outros, o intervalo de si a si (ou a distinção de si mesmo sem ser os outros) será condição para a capacidade de sentir-se si-próprio-outros no desenrolar do processo de duplo-devir. Portanto, é a diferença no interior de si-próprio que permitirá o devir-outro. Pois, se o que há de comum entre o ente e os outros é a Relação, e, se é pela relação que eles se distinguem, será somente pela relação que os seres poderão “fundir-se ou entreser-se”, ao mesmo tempo em que se distinguem de si-mesmos. Essa Relação, pela qual “se distingue de si-mesmo, é a relação consigo-mesmo”, e a essa relação, Pessoa designou a noção de Identidade, numa perspectiva em que “relação implica distinção” (ou diferença). A originalidade desse texto está na sua conclusão: “pura identidade e pura distinção são a mesma coisa; isto é, que a Identidade é a mesma coisa que a Distinção. Um ente qualquer é, pois, *essencialmente* identidade

que é distinção” (PESSOA, 2006a: 39). Assim, a Identidade funde-se de uma só vez na Relação e na Distinção. Contudo, identidade aqui deixa de ser um atributo da substância, passando a derivar da relação e da distinção de si a si. É porque a relação é primeira, perante a identidade substancial, que a identidade do sujeito define-se como diferença de si a si, e que tornará possível a sua relação com outrem.

Em outros termos, o texto de Pessoa nos ajuda a entender que a distância íntima é aquilo que irá permitir o duplo-devir, a partir do qual devir-outro é bifurcar-se, simultaneamente, em devir-si-próprio. Segundo Gil, “para produzir multiplicidades, para que haja devir-outro, é preciso poder ser dois ao mesmo tempo; para poder ser dois, é preciso *produzir* uma distância interna de si a si, de tal modo que o sujeito (do devir-outro) deixe de ser definido como ‘eu’, passando a ser diferença, relação, intervalo entre si e si.” (GIL, 1988: 151). Em trecho da carta (já referida) a Casais Monteiro sobre a gênese heteronímica, o próprio poeta irá apontar que, na criação triunfal dos heterônimos Caeiro, Reis e Campos, se dá ainda a criação de Fernando Pessoa-ortônimo:

Foi o dia triunfal da minha vida, e nunca poderei ter outro assim. Abri com um título, *O Guardador de Rebanhos*. E o que se seguiu foi o aparecimento de alguém em mim, a quem dei desde logo o nome de Alberto Caeiro. Desculpe-me o absurdo da frase: aparecera em mim o meu mestre. Foi essa a sensação imediata que tive. E tanto assim que, escritos que foram esses trinta e tantos poemas, imediatamente peguei noutra papel e escrevi, a fio, também, os seis poemas que constituem a *Chuva Oblíqua*, de Fernando Pessoa. Imediatamente e totalmente... Foi o regresso de Fernando Pessoa Alberto Caeiro a Fernando Pessoa ele só. Ou, melhor, foi a reacção de Fernando Pessoa contra a sua inexistência como Alberto Caeiro. (PESSOA, 1980: 205)

Ao desfiar a saga heteronímica, Pessoa nos revela que criar outros em si foi desdobrar-se em um outro si mesmo. O encontro com outro em si produziu uma fenda, e regressar de uma escrita-Caeiro fez com que Pessoa ele-mesmo já não pudesse escrever como antes. Devir-outro consistiu em devir-si próprio, ou, em termos literários, devir-heterônimo resultou em devir-ortônimo. Transformando-se em Pessoa-ortônimo, poeta que passa a se definir por todo tipo de distância íntima: entre consciência e sensação, entre consciência e inconsciência, entre pensamento e vida, entre presente e passado... (GIL, 1988: 191-228).

Afirmar que devir-outro pressupõe distância de si a si significa dizer que, para Pessoa, é preciso criar a possibilidade de viver duas coisas coexistentes ao mesmo tempo, e dessas resguardar suas respectivas autonomias, mesmo que pareçam

contraditórias ou incompatíveis. Fernando Pessoa inventa um mundo exterior em si mesmo, onde todas as facetas da sua diversidade sensível possam co-habitá-lo a despeito de que a unificação harmoniosa de um eu precise se sobrepor. No entanto, é justamente ao multiplicar-se num campo de dispersão de todas as sensibilidades que o poeta transforma-se em si próprio. E, assim, Gil ressalta que o problema não se reduz em saber como ser um eu, ao mesmo tempo em que se é múltiplo, como muitos críticos insistem, mas sim como devir-si próprio, ao tornar-se múltiplos outros. Se consideramos o sujeito em devir, proliferando em séries múltiplas de sensações, “ele torna-se outro, para sentir como o outro, sendo o ‘eu’ o último obstáculo ao ‘sentir tudo’.” (GIL, 1988: 153).

A ótica pessoana da identidade como relação e distinção indica que, por um lado, devir-outro não abole a especificidade de um si e, por outro, devir-si próprio não é, de forma alguma, transformar-se num eu substancial. Só podemos falar de devir-*eu* porque a relação e a diferença são primeiras: o que há de mais substancial é a mudança. Para Pessoa, há uma tensão inconciliável entre o eu e o outro, entre realidade e ficção que nunca pode ser anulada. O que nos parece de difícil compreensão – e Badiou (2002) já alertava que não seria fácil – é que Pessoa constrói o pensamento-poema de sua obra deformando, alargando, transduzindo nossa compreensão acerca do *eu*: a identidade, o sujeito, são devires. Avançando pela indicação de leitura que Gil nos oferece – especialmente no ensaio *Devir-Pessoa* (2010) –, Pessoa entoa uma voz dissonante na perspectiva que encerra o sujeito como uma variável maior que opera um regime de sobre-codificação dos processos de subjetivação. Devir-sujeito é a expansão máxima da capacidade de outramento do poeta. Devir-*eu* é uma construção da variação de um si substancial, uma multiplicidade em movimento entre várias singularidades. O eu é desestabilizado e dessubstancializado por um gesto de poesia, tomado como procedimento em ato para garantir um restabelecimento de um sentido de si que favoreça a experiência de devir-outro.

Convém esclarecer que, no devir-outro, não sentimos o outro nem absorvemos o outro numa maneira pessoal de sentir. “Somos nós que nos moldamos ao objecto, sem que por isso – e é aqui que reside a dificuldade – nos percamos nele; o sentir-outro não abole a diferença, aprofunda-a, estabelece-a até como tal a partir de um moldar de formas” (GIL, 1988: 154). Há, portanto, uma aprendizagem do devir-outro (tal como do sentir e do sonho), que exige que se deixe de lado o clichê dos modos de ver e de sentir, e mesmo de se relacionar, para que possa haver uma mudança de si a si, um devir-si

próprio. Esse duplo processo só é possível quando há um *atletismo dos modos de sentir dos outros* que reenvie o sujeito, capaz de metamorfose, a uma distância de múltiplas tensões da consciência à sensação. Nesse paradoxal duplo-devir pessoano, devir-outro e devir-si próprio só podem se desenrolar simultaneamente e sem nenhum deles terminar antes do outro.

Por fim, entre uma aproximação e um afastamento de si, devir-outro é uma construção singular daquele que sente outrem, é uma capacidade de *sentir com* o outro. Sentir-outro é, no limite, sentir como o outro nem sequer sente que sente. Nessa perspectiva, consideramos que o analista torna-se um dispositivo para “catalisar” multiplicidades e diferenciação, sendo atravessado pelos pontos de vista que possam trazer luz ao inconsciente sentido em cada sentir, alargando, com isso, o horizonte dos possíveis. Como não há esgotamento das multiplicidades, o analista oferece o corpo nesse encontro, como um dispositivo de circulação permanente dos fluxos, e, mesmo que haja excesso do excesso – seja por uma metamorfose negativa, seja por estagnação dos fluxos –, sempre haverá brechas por onde o excesso possa reiniciar o movimento afirmativo da vida. Percorrer os fluxos é criar o plano de expressão poética, onde o sujeito, em devir, expressa os estados experimentais da criação de multiplicidades. Há uma imbricação recíproca entre a capacidade de sentir e a capacidade de se expressar: desenvolver uma precisão em se exprimir é sentir mais e melhor. A conscientização das sensações viria para completar o processo de expressão, em que devir-outro é exteriorizar-se, expressando-se numa “entre-expressão”. Termo, utilizado por Álvaro de Campos em *Ultimatum* (2006c), ao propor substituí-lo pela noção de “Expressão em Arte”, definindo-o como a consciência de não expressar as opiniões da “massa” (ou de uma média entre os sujeitos) e sim de singularidades. Assim, acreditamos que sentir o que outro sente resulta de uma construção ativa da experiência sensível no vínculo terapêutico, em que o analista é capaz de manter a circulação dos fluxos enquanto devém-si próprio. Expressando-se numa “entre-expressão”, o devir-outro do analista constitui-se a partir de uma abertura interior, como tensão e distância íntimas, como singularidade.

A FACE EXPRESSIVA DA SENSIBILIDADE: CAPTURA E OSMOSE

Escrever é objectivar sonhos, é criar um mundo exterior para prémio evidente da nossa índole de criadores. Publicar é dar esse mundo exterior aos outros; mas para quê, se o mundo exterior comum a nós e a eles é o "mundo exterior" real, o da matéria, o mundo visível e tangível? Que têm os outros com o universo que há em mim?

(Bernardo Soares)

Bernardo Soares alude à experiência da escrita um modo de exteriorização (por meio da publicação) que traria contorno e consistência à experiência poética de inventar um universo em si. Todavia, traz com essa indicação questionamentos que nos encaminham à discussão acerca do processo de metamorfose do corpo, mais especificamente para a dimensão de exteriorização do devir-outro, quando a comunicabilidade entre os corpos se dá nesse campo intervalar entre exterior e interior, nas singularidades da entre-expressão.

No âmbito da exposição sobre Fernando Pessoa⁴¹, Richard Zenith reuniu, num segundo catálogo, intitulado *Fernando Pessoa: o editor, o escritor e os seus leitores* (2012), um material (de textos e imagens) que evidencia na trajetória de Fernando Pessoa um duplo investimento entre escrever e publicar. O coordenador desse volume mostra que, mesmo causando o impacto póstumo, devido à discrepância entre o que produziu e tornou público, Pessoa teria, desde o sempre, o impulso de escrever intimamente ligado ao de publicar: o faz-de-conta de menino incluía escrever poemas ao mesmo tempo em que forjava jornais, e, quando adulto, “a paixão pelo universo das palavras publicadas” o leva a um fluxo ininterrupto de escrita, mas também a fundar uma editora (falida logo em seguida), e a participar como editor de algumas revistas (mais outros projetos editoriais não saídos do papel).

No entanto, ressaltamos que, diante dessa tendência de tornar público o universo que há em si, Pessoa faz uma clara distinção entre o “fim social” e o “destino social” da arte. Na sua concepção, o artista não deve empregar à sua arte um fim social, mas sim, um destino social, que, de antemão não se sabe qual é, recusando qualquer finalidade extra-artística à sua produção. Isso implica ainda que a arte não seja moral nem imoral, que para ele estão na mesma lógica de “agradar” ao público, mas que seja “amoral”. Ao ser expressa, toda arte terá inevitavelmente um impacto no social, porém impossível de

⁴¹ *Fernando Pessoa: plural como o universo*; realizada no Museu da Língua Portuguesa em São Paulo (2010), no Centro Cultural dos Correios no Rio de Janeiro (2011) e na Fundação Calouste Gulbenkian em Lisboa (2012). Ver Moisés e Zenith (2010).

ser determinado pelo artista. O “resultado social” da arte estará sempre a cargo do acaso (ou da “Natureza”), eis porque o artista deve se ocupar exclusivamente da obra (PESSOA, 1966). Assim, Pessoa nos fala de uma vocação ética (amoral) da arte que atinge o campo social de forma não determinada e sem uma teleologia: “o essencial da arte é exprimir, o que se exprime não interessa”. Esse enfoque remete a um segundo fio condutor, que Zenith nos faz percorrer, nessa dupla face escrever-publicar, expressão-sensibilidade: o universo-Pessoa passa a existir à medida que é lido, apropriado, citado, experienciado pelo público. Convida, portanto, uma diversidade de leitores de Pessoa, propondo-lhes relatarem, cada um a seu modo, a sua experiência-Pessoa, deixando-nos ver o “resultado social” dessa obra.

Nesses breves textos, com as mais variadas formas de registro – exposições acadêmicas, cartas, desabafos, “contra-poemas”, diálogos íntimos, músicas –, somos confrontados com uma dimensão intrigante desse processo de entre-expressão, quando objetivamos pensar o papel do clínico enquanto um analisador das sensações: o poder de captura presente na obra de Fernando Pessoa. Badiou (2002) já atentava para o fascínio imposto pela poesia de Pessoa ao pensamento contemporâneo, como mencionamos anteriormente. Mas, é no ensaio intitulado *Devir-Pessoa*, que Gil (2010) põe em relevo essa *característica interna* à escrita pessoana de exercer uma enorme atração em seu leitor. O texto que lhe dá subsídios para desenvolver sua argumentação é *Apontamentos para uma estética não-aristotélica* (1980), escrito pelas mãos de Fernando Pessoa entre 1924 e 1925, onde o heterônimo Álvaro de Campos especula o destino social de sua obra.

Nesse apontamento, o “artista não-aristotélico” subordina tudo à sua sensibilidade: a inteligência e a vontade são convertidas em substância de sensibilidade. A sensibilidade, por seu turno, passa a ser um *foco emissor abstrato sensível*. A influência da arte não-aristotélica, assim, baseia-se na ideia de força e sensibilidade, porque subjuga ao que é particular e pessoal e funda-se num elemento oculto, não visível. A forma como o leitor adere à escrita pessoana é a *subjugação*: uma dominação inconsciente, que o força a sentir o que o poeta sentiu, por um determinado efeito de forças da sensibilidade. Não se trata aqui de identificação (como na psicanálise), porque está fora da representação, tampouco se equivale à simbiose (porque não há perda da singularidade). A subjugação se dá por um duplo movimento de *captura* e *osmose*. Primeiro, Pessoa impõe-se ao leitor, aprisionando-o, e, em seguida, desdobra-se um processo de misturas múltiplas de singularidades (GIL, 2010).

Uma das condições decisivas, para que isso se dê, é a força extraordinária de exterioridade presente na escrita de Pessoa. Como vimos anteriormente, devido ao barulho ensurdecador dos heterônimos, Pessoa vive uma constante explosão para dentro de si, que abre um exterior transformado em silêncio e poesia. Pessoa padece de si, sua escrita é a sua “salvação”, senão por uma “ditadura” da sensibilidade que o exterioriza e garante a continuidade da dissolvência ininterrupta de si. Nessa dinâmica, o leitor, encarnando a ressonância com o fora, seria aquele que “se oferece” para completar a expressão de sensibilidade do artista. Daí, escrever ser um modo de objetivar sonhos. Se pudéssemos responder a Bernardo Soares, quando se pergunta sobre a necessidade de publicar aos outros o universo criado em seu interior, diríamos que se deve a essa dinâmica, em que a face expressiva da sensibilidade ganha consistência com um fora.

Nesse ponto, gostaríamos de fazer um paralelo entre o que atravessa a relação de Pessoa com o seu leitor e o que se passa na relação entre o paciente e o analista. Acreditamos que, quando a experiência da clínica se abre ao regime da sensibilidade, o analista pode sentir-outra, porque é invadido por um foco emissor abstrato sensível. Isto é, por um *vetor centrífugo de expansão*, emergente da vibração sensível que percorre o corpo do outro. Nesse contágio, o paciente “força” o analista a sentir o que está sentindo, num duplo movimento de captura e osmose. No limite da experiência limite do sentir, o indivíduo já não se encontra nem dentro nem fora de si, mas no coletivo de forças, no *intervalo que há entre o si e o si*.

Portanto, há uma dimensão do cuidado, que se atualiza na face expressiva da sensibilidade, quando o clínico se oferece como um meio para a propagação osmótica do contágio. Cria-se, assim, o “plano da voz-multidão”: espaço interior co-extensivo do espaço exterior, onde todas as vozes co-existem num mesmo espaço de infinitos cruzamentos sonoros. E, é esse espaço que evita a loucura da explosão para fora; pois a explosão no limiar interior-exterior dá voz a todas as vozes na sua singularidade. Esse fora intrínseco nos remete à natureza da fala no espaço atmosférico da clínica, quando “alguém fala, em si próprio, de si próprio, para ser ouvido, fora de si mesmo” (GIL, 2010: 18). Mas, o “fora de si para dentro de si” precisa também estar fora de fato (um fora “real”), para que se abra um novo espaço interior no plano da vida, sempre de certo modo inacabado. Quando o clínico submete sua escuta à sensibilidade, é confrontado – assim como o leitor de Pessoa – com um espaço-fora inacabado que o convoca a acabá-lo, entrando no mesmo plano intensivo que o paciente – ou o poeta.

O leitor-clínico precisa criar um dispositivo “auditivo-transcendental”, como condições de possibilidades para construir um dentro virtual proliferante, a fim de sentir o que ou outro sente (GIL, 2010). Se, para ler Pessoa, enfim, temos que devir-Pessoa, nesse sentido, fazer clínica é outrar-se, poder emprestar o próprio corpo às intensidades sensíveis que atravessam o outro, misturando-se parcialmente com ele. No caso de Pessoa, consideramos que a sua arte lhe “produz saúde” na medida em que pode compartilhar com o fora a sua sensibilidade, numa dinâmica osmótica análoga ao contágio na clínica, com a diferença de que, essa última, se justifica pelo manejo e redirecionamento das extraordinárias forças de exterioridade quando analista e paciente povoam o mesmo plano.

Por fim, ao garantir a lucidez da experiência sensível, alargando a distância de si a si, o analista seria aquele capaz de se bifurcar num duplo-devir, devindo simultaneamente outro e si-próprio. Com isso, o contágio, com as forças osmóticas das sensibilidades será acompanhado pela capacidade de vitalizar e elaborar a experiência de viver através do acolhimento das sensações do outro na sua corporeidade. No intuito de favorecer a ampliação da potência daquele que está sendo cuidado, o analista oferece o corpo como um dispositivo de circulação permanente de forças por onde poderão ser graduadas as intensidades do choque sensorial no encontro-confronto com o mundo.

Ao analisar extensamente o “caso” Pessoa, não queremos com isso validar um “padrão” Pessoa, no sentido de empregar suas “técnicas de si” numa nova técnica da clínica. Mesmo porque, não visamos propor uma nova técnica nem uma nova clínica, invalidando outras. *Usamos Pessoa como uma lupa, para dar visibilidade à experiência clínica do outramento e a uma experiência de outramento da clínica.* O projeto poético pessoano é, antes, uma ponte para ultrapassarmos a nós mesmos, tomarmos a vida no seu jorro criador, quando o motor é o excesso, e nos guiamos pelo devir. Um rigoroso investigador da experiência limite de si, que nos inspira a traçar um modo de operar da clínica como *laboratório poético* e do terapeuta como um *analisador das sensações*. Seguimos, portanto, ao *Capítulo Três – parte e todo*, para avançar por uma abordagem psicoterapêutica sobre essa dimensão sensível do cuidado no campo dos encontros, onde o manejo do excesso na experiência clínica se produza a partir de um dançar impessoal das sensações.

Capítulo Três – parte e todo

A EXPERIÊNCIA SENSÍVEL DO CUIDADO CLÍNICO

Dois sistemas

*Terapeuta que fala em músculos e medita em contrações,
SUSTOS Científicos e SUSTO não científico.*

Brincar de casa.

*Ter no Corpo o sistema do desespero e ter no corpo o sistema da salvação; ter no corpo
um único sistema que desespera e salva.*

(Gonçalo M. Tavares)

O escritor anuncia nossas inquietações: o terapeuta precisa deixar reverberar e sustentar em seu corpo, a um só tempo, o *desespero* e a *salvação*, emergentes do processo de reinvenção de si, daquele que acolhe e acompanha na clínica, com todos os *sustos* e *contrações* envolvidos nesse jogo. *Ter no corpo* a capacidade de outramento, que será necessária para acompanhar o devir no outro. Acreditamos que compartilhar, acolher e manejar processos de subjetivação exigem uma operatória no corpo no regime de transdução de forças, de permutação de signos, enfim, de re-criação de si mesmo. É na atmosfera comum ao próprio corpo de contágio do analista e do paciente, que se operam passagens, metamorfoseando a ambos. Na experiência compartilhada da clínica, é também pelos *músculos* e *contrações* do terapeuta, pela sua capacidade de sustentar *sustos científicos* e *susto não científico* que poderemos juntos, *brincar de casa*. Isto é, o esforço para nos libertarmos dos clichês de um mundo instituído exige um corpo corajoso e lúdico para a incorporação de novos ritmos, necessários à elaboração dos processos criativos do viver e dos seus respectivos modos de pensar-sentir-fazer.

Entendemos que o devir é a orientação criadora das novas possibilidades corporais e subjetivas, e é o que permitirá a produção de uma sensibilidade inventiva e a emergência do desconhecido, sem que esse seja sentido como uma experiência ameaçadora para o indivíduo. Acreditamos, contudo, que esses estados moventes das subjetividades e das corporeidades demandam uma *disponibilidade do analista* de tal ordem que lança luz sobre a experiência sensível do cuidado na clínica. Assim, a escuta clínica é uma experiência sinestésica, como um *ato ativo de escutar com toda dimensão sensorial do corpo*. *Escutar com o corpo* demanda uma atitude do analista, um exercício

ético-estético pessoano de co-habitar o plano da voz-multidão, abrindo-se a uma escuta auditivo-transcendental, como dispositivo para sentir o que outro sente.

Para pensar essa prática de cuidado, que convoca a sensibilidade do analista no regime de uma comunicação inconsciente dos corpos, tomaremos da psicanálise noções como as de *sentir com* (Ferenczi), *experiência compartilhada* (Winnicott) e *sintonia afetiva* (Stern), associadas à noção de *empatia torácica* (Godard), do campo das terapias pelo movimento. Tal como sugere Rauter (2012), nossa bricolagem com a psicanálise será guiada por um recorte de problematizações sobre a elasticidade da técnica psicanalítica, que sirva de mais uma ancoragem para a reflexão sobre a experiência da clínica transdisciplinar na interface com a arte. Nossa montagem privilegia determinados graus de potência dessas abordagens, que ofereçam uma acoplagem utilitária com a investigação que traçamos neste trabalho. Focalizamos, no olhar desses psicanalistas, um enquadre sobre a experiência da clínica vivida no campo dos encontros (das subjetividades e das corporeidades) e das singularidades, em detrimento da perspectiva da interiorização do vivido, encerrado exclusivamente enquanto realidade intrapsíquica, e do risco da criação de um sujeito psicanalítico universal.

Essa abrangência relacional da experiência da clínica evidencia a disponibilidade do analista no solo daquilo que indicaremos por *dinâmicas transferenciais*, compreendendo *transferência* e *contratransferência* como a dupla-face viva de um mesmo processo de comunicação inconsciente dos corpos. Sem cerimônias, deixaremos de lado, sempre que possível, as divergências entre as teorias da metapsicologia daqueles psicanalistas e o nosso corpo teórico. Nosso interesse se debruçará, inicialmente, sobre a flexibilidade da experiência da clínica, a partir de uma *ética experimental do analista* diante dos impasses e dos encaminhamentos do processo terapêutico, na sua abertura ao campo do sensível. Ao longo da investigação, adotaremos uma perspectiva acerca da atitude profissional do analista enquanto um estado sensível de mutualidade, que implica na produção de um saber relacional implícito. Esse saber afetivo advém da comunicação inconsciente dos corpos e, associado a uma *escuta tátil*, será a condição de possibilidade para o acolhimento e o manejo. Por fim, compreenderemos que a prática do cuidado clínico exige um corpo a corpo entre terapeuta e paciente: a co-criação de uma dança intensiva, que faça dos processos de mudança na terapia uma experiência poética do viver.

FERENCZI E A ÉTICA EXPERIMENTAL DO ANALISTA

Desde o princípio, ainda com seu criador Sigmund Freud, a clínica psicanalítica convoca uma questão que está presente ao longo da nossa investigação: como manejar a ativação dos afetos a partir da análise? Acometido pela intensidade afetiva acionada na relação com o paciente, Freud (1912, 1913) cria a noção de transferência como um dispositivo de manejo dos afetos circulantes na relação terapêutica, mas essa finda por se tornar uma ferramenta de controle para que os afetos possam ser vividos sem que se tornem tão intensivos. Assim, o analista poderia alcançar a ilusória neutralidade afetiva, emoldurando os afetos, dirigidos pelo paciente na representação de uma mesma matriz afetiva recalçada, que seria transposta a cada função simbólica correlata que o analista viesse a ocupar no curso da análise. A transferência, neste ponto de vista, ao mesmo tempo em que é abordada como fenômeno essencial para a cura, é quase reduzida a um mecanismo de repetição de clichês afetivos fixos, com a reimpressão das imagos da vida infantil na situação analítica, em que o analista seria apenas um alvo passivo nessa cena. Não obstante, Freud reconhece, na contraface desse processo, os efeitos da influência do paciente sobre a sensibilidade inconsciente do terapeuta como contratransferência. Sob a influência dos afetos e do corpo do outro, prescinde ao analista reconhecê-los, mas nem por isso deve utilizá-los de maneira dinâmica ao longo do tratamento, pois o objetivo é dominá-los e ultrapassá-los.

Nesse compasso, a contratransferência vem sendo polemizada até hoje entre instrumento e obstáculo, tomada em grande abrangência como resistência do analista ao trabalho analítico e como um mecanismo de controle para colmatar as intensidades afetivas. Desviamos-nos, no entanto, de uma leitura caricatural de Freud enquanto figura enrijecida da posição patriarcal, intelectualista e autoritária na cena analítica. Apesar dessas contradições, seguimos nossa abordagem nos aproximando de Sándor Ferenczi para ampliar a perspectiva acerca das dinâmicas transferenciais enquanto *motor* do processo psicoterapêutico, especialmente na sua face contratransferencial. Ferenczi (1873-1933), psicanalista húngaro contemporâneo de Freud (1856-1939), é inicialmente tomado como seu principal sucessor e termina por ser identificado como o *enfant terrible* da psicanálise, *persona non grata* nos círculos psicanalíticos da época, sendo estabelecido, inclusive, um interdito às suas publicações por longos anos após sua morte. Muitos dos esforços para silenciar as suas ideias e a sua prática se devem às suas experimentações com a “elasticidade da técnica psicanalítica”, principalmente no

tocante à ética do analista no *setting* terapêutico. E, é essa radicalidade com a dimensão experimental do fazer clínico que nos interessa especialmente na obra desse psicanalista.

As dinâmicas transferenciais: ressonância de corpos e afetos

Ainda baseado nas ideias de Freud, Ferenczi pressupõe que os afetos da contratransferência precisam ser dominados e elaborados em autoanálise, já indicando um deslocamento sutil sobre o tratamento desta como resistência a ser sobrepujada. Mas, à medida que segue um caminho cada vez mais divergente, preconiza a contratransferência como mais um dispositivo a ser empregado pelo analista no *setting*. No limite dessa experimentação, havia o interesse em desfazer qualquer artificialidade da relação terapêutica, que aprisionava o paciente numa posição de opressão com a austeridade verticalizada do analista, guiada por uma “hipocrisia profissional” (FERENCZI, 1933). Conhecido por ser um analista de “casos difíceis”, Ferenczi explorava novos “continentes psíquicos” (entre psicoses, estados limites, estruturas somatopsíquicas, neuroses narcísicas etc.) e dedicava-se a criar novas possibilidades de manejo diante do impasse de algumas análises na fronteira do “analisável”, arriscando-se inclusive no que designou como “análise mútua”.

Na análise mútua, o analista comunica os elementos constitutivos da sua contratransferência, ao passo que estes vão emergindo, de tal modo que o paciente pode experimentar uma relação transferencial mais livre e lateralizada, menos constrangedora e hierarquizada. Muitos desdobramentos foram possíveis a partir dessa proposição inaugural, ampliando a concepção da contratransferência como experiência afetiva do analista em relação ao seu paciente; devendo ser, ao mesmo tempo, um instrumento facilitador da compreensão do inconsciente do analisando e da aproximação do vínculo terapêutico. Nessa corrente, ao acolher uma singularidade nova em cada paciente, o analista se vê permanentemente inquieto com o cuidado de si. O trabalho psíquico, com a análise pessoal, ganha relevo na formação do analista, e será justamente a ocupação, com essas questões, a condição de possibilidade do seu exercício crítico-clínico.

Na investigação acerca dos mecanismos da transferência, e sempre interessado em saber como as relações sociais se estabelecem, Ferenczi (1909, 1912) indica a noção de “introjeção” como a apropriação psíquica do indivíduo em *relação* ao meio,

desconstruindo parcialmente a ideia freudiana de que o aparelho psíquico seria fundamentalmente passivo, um receptáculo de impressões e de marcas do exterior. Há uma ação do psiquismo no mundo que empresta a tônica à relação (“anexação”) e diz respeito à capacidade de deslocamento do psiquismo na interação com o campo social, abrindo uma brecha para o papel da criação. Com a noção de introjeção, a transferência implica não mais a simples reedição de uma matriz psíquica já estabelecida, mas envolve um “alargamento da esfera do eu” na direção de uma mistura com o fora que pressupõe a inauguração de um campo de forças do contato com o mundo. Assim, a introjeção pressupõe a plasticidade do eu como via da organização psíquica e do conhecimento do outro, ao contrário da projeção, quando a distância eu-não eu é mantida pela organização nuclear do eu e o conhecimento do outro se dá “à minha imagem e semelhança”. Ao pensar a transferência como introjeção, esse fenômeno passa a ser caracterizado como um processo de abertura, que privilegia a transposição e a mistura de afetos em tempo real, e não as representações de um passado cristalizado.

Na perspectiva ferencziana, o paciente transfere para o terapeuta os afetos que ameaçam a tranquilidade da sua subjetividade, a fim de atenuar seu estado, como uma tentativa de melhora. A nosso ver, essa dinâmica transferencial, compreendida como influência dos afetos e dos corpos, se produz a partir da ressonância das intensidades e das marcas que um imprime no outro. Caberia ao terapeuta captar e usar essa combinação instável da influência do outro como um *catalisador* para a construção de novos possíveis; eis porque a análise seria mais uma “*catálise*” do que uma *catarse*, diz Ferenczi. Ao lançar luz sobre a experiência analítica fundada na intersubjetividade da transferência, foi preciso ampliar os interesses da escuta clínica para a apreensão dos pequenos signos. Encontramos, portanto, também no campo da psicanálise desde Ferenczi, a possibilidade da experiência da clínica se mostrar permeável ao plano das pequenas percepções.

Há uma série de registros nos quais ele se ocupa dos signos sensíveis do corpo e das linhas intensivas dos seus movimentos, gestos, comportamentos e posições. Seja ao longo de artigos, em que constrói a argumentação de um pensamento a respeito dos “sintomas transitórios” no decorrer de uma psicanálise (FERENCZI, 1912, 1917), seja em curtos extratos, que remontam as pistas de compreensão do psiquismo por um modo de observação próximo ao de uma cartografia afetiva do corpo (FERENCZI, 1913, 1914b, 1915). Ferenczi enumera alguns dos sintomas transitórios, que também presenciamos na nossa clínica: a necessidade de urinar logo antes ou após a sessão, ter

náuseas durante a sessão, agitar as pernas sem descanso, acariciar ou beliscar o rosto ou outras partes do corpo enquanto fala, apertar uma perna contra a outra etc. Segundo ele, essas ações não constituiriam em si uma patologia nem um entrave técnico para o terapeuta, mas evidenciariam uma comunicabilidade entre os “estados de tensão psíquica” e a “esfera física” ou “um salto misterioso do psíquico ao físico” (FERENCZI, 1914a, 1919c).

Essas afirmações nos remetem às contribuições de Spinoza, ao sugerir que mente e corpo são dois atributos coexistentes na mesma substância. Porém, se, contemporaneamente a Ferenczi, havia a emergência da psicossomática, enquanto campo de leitura das causas da mente sobre as doenças do corpo, lançamos mão de Spinoza para dessa perspectiva nos distanciarmos. Recordemos que, para Bove (2010), as relações entre corpo e mente não seguem uma lógica de significantes ou menos ainda uma lógica causal, como gostariam algumas correntes da psicossomática: mente e corpo correspondem a uma multiplicidade de causas que podem ser pensadas em conjunto, sem que uma se sobreponha ou explique outra. Nesse sentido, compreendemos o interesse de Ferenczi pelos signos sensíveis do corpo, ao investigar o psiquismo fora dos propósitos de causa e efeito da psicossomática. Ampliando a noção de sintomas transitórios em mais um grau, acreditamos que, ao dar relevo aos signos sensíveis do corpo, Ferenczi torna legível, ao olhar do analista, algo como a expressão de uma *subjetividade-corpo*. Remeter à *indissociabilidade inconciliável entre subjetividade e corporeidade* na observação de sintomas transitórios de uma subjetividade-corpo nos impele a construir um mapa que permite, muitas vezes, ao terapeuta, encontrar o território de acesso às possibilidades de manejo clínico.

A partir da leitura de *Sensação de vertigem no fim da sessão analítica* (FERENCZI, 1914a), somos levados inevitavelmente a resgatar o fragmento clínico citado no *Capítulo Dois – parte espiral*, sobre a jovem produtora cultural, que saía das sessões com vertigens na fase inicial do tratamento. Tal fenômeno, tornou a se repetir quando retornou à terapia, após o intervalo de alguns meses, e, novamente, foi a sua observância que nos permitiu ativar a qualidade de contato entre nós duas para o desenvolvimento da análise. Pelas notas de Ferenczi, podemos acrescentar a esse caso o entendimento de que a vertigem daquela paciente ao fim da sessão, além de ter uma origem física da mudança repentina da posição, incapaz de ser acompanhada pelos “movimentos de compreensão do corpo” para restabelecer o equilíbrio, haveria um correlato na brusca mudança de atitude psíquica, lhe dando a sensação de “cair das

nuvens”. Assim, como resultado da súbita interrupção da liberdade emocional oferecida pelos nossos encontros clínicos, produzia-se também um desequilíbrio psíquico, quando “as barreiras lógicas, éticas e estéticas necessárias à vida social” se restituíam. E, usando a própria definição da paciente de que é “boa em criar controles”, podemos imaginar que o esforço psíquico, empregado para restituir bruscamente as sólidas barreiras lógicas, éticas e estéticas da sua vida social, seria capaz de tirá-la do prumo... De modo que, parte do nosso trabalho tem sido o de criar um trânsito mais suave e gradual (uma onda, como vimos) entre os estados de relaxamento e a prontidão para a vida, podendo, inclusive, permanecer por mais tempo livre dos habituais mecanismos de controle, sem que isso lhe pareça ameaçador.

Outra breve notação de Ferenczi nos leva a revisitar mais uma vez o fragmento clínico da jovem A.R. – situado inicialmente na discussão sobre contágio e atmosfera, e posteriormente aproximado da dinâmica dos bailados verbais de Pessoa. Em *Da interpretação das melodias que nos acodem ao espírito*, com publicação póstuma e data provável de 1909, Ferenczi se questiona sobre as associações puramente musicais, de sons que nos ocorrem ao espírito, que não sejam determinadas pelos conteúdos das palavras. Nos seus termos, cada som produz uma vibração, composta por comprimentos de ondas, ritmos etc., que se encadeiam com as vibrações nervosas, de modo que cada melodia teria um correspondente grau da alegria ou da tristeza. Nesse sentido, tanto a música quanto as palavras são “representações de ruídos”, aptos a despertar humores e ideias (conceitos) semelhantes, e, conclui, quando uma melodia “nos acode ao espírito”, evocamos uma associação com uma atmosfera puramente musical, relacionada com o humor pelo ritmo, altura tonal, composição etc. (FERENCZI, c. 1909). Em ressonância com nossas reflexões sobre o caso da jovem A.R., podemos compreender que ela carecia de uma melodia, que lhe viesse ao espírito compor, com seu humor e com suas ideias, impedindo a modulação da sensação com a palavra. Consideramos que a afinação de um ritmo na atmosfera comum entre nós duas foi o caminho para que a comunicação dos corpos pudesse passar da cacofonia para a melodia, quando ela, enfim, experimentaria encarnar o ritmo da ideia, afinado com o ritmo da emoção. Nesse caso, a palavra foi uma importante ferramenta, menos como recurso do simbólico para construir interpretações e mais como elemento sensível, associado a outros, como a respiração, no intuito de compor melodias do espírito ao ritmo de bailados verbais. Para acessar o inconsciente do corpo, foi preciso fazer da linguagem uma experiência estética, tal qual

uma consideração pontual de Ferenczi (1909) sobre a linguagem do inconsciente ser um processo poético.

Sensibilidade do analista ou a arte da exploração sutil de si e do outro

Ao longo da sua obra, vemos Ferenczi buscar dar consistência à sua clínica, seja problematizando a metapsicologia freudiana (mantendo-se, todavia, ligado a ela), seja pesquisando os impasses da técnica psicanalítica, sempre por um caminho de experimentações singulares do saber-fazer, que convocam sobretudo, a constante reinvenção do terapeuta e da sua clínica. Desse modo, ele atravessa questões acerca da formação do analista e da sua posição ocupada no vínculo, operando transgressões aos conselhos técnicos de Freud, que nos remetem às possibilidades da clínica transdisciplinar: propõe prolongamento do tempo da sessão, oferece mais de uma sessão no dia para pacientes em crise, realiza sessões fora do consultório, sessões sem divã e até passa por períodos sem contrapartida financeira. Ampliando a experiência da clínica, mas, preservando, ainda, a função central da “regra fundamental” (Freud) da associação livre do paciente de um lado e de outro, a interpretação como principal ferramenta do analista; Ferenczi (1919b, 1921, 1926) propõe a “técnica ativa”, como estratégia clínica de emprego excepcional, indicada especificamente a casos de estagnação prolongada no fluxo das associações.

A técnica ativa, segundo ele, consiste apenas num “complemento pedagógico”, visando a redistribuição da energia psíquica do paciente, obstaculizada em seu processo de análise. Consiste numa via de acesso ao inconsciente, por meio de certas atividades, inibições, atitudes psíquicas, descargas de afetos, porquanto, sem conhecer os resultados dessas medidas de antemão, o analista deve *arriscar-se* em seu saber. Seguindo a regra de abstinência e de frustração, Ferenczi salienta uma ruptura com a passividade na prática psicanalítica, propondo tarefas a serem desenvolvidas em função de cada processo terapêutico, a partir de um alargamento das possibilidades de manejo na transferência. No entanto, apesar de muitas confusões a respeito, a atividade aqui ainda é referida ao analisando, garantindo ao analista sua “inatividade” enquanto “agente provocador”. Contudo, essa espécie de “passividade” criará, como veremos, novas formas de experiência, em que o terapeuta afirma a sua capacidade de escutar, ver, sentir conteúdos que ultrapassam os conteúdos contemplados pela interpretação,

evidenciando a dimensão processual do lugar do analista na tarefa de uma dinâmica da técnica.

A técnica ativa coloca no centro da cena a construção da confiança na dinâmica transferencial, e na busca pela “temperatura ótima” da relação analista-paciente, seu uso é inadvertido para fases iniciais do tratamento, a fim de não perturbar as tentativas espontâneas de transferência. Além disso, é uma convocação da posição ética e política do analista, pois ele, em hipótese alguma, pode se guiar por orientações morais nem “despertar no paciente expectativas que ele não pode nem deve responder; tem a obrigação de responder até o fim do tratamento pela sinceridade de cada uma de suas declarações” (FERENCZI, 1921:131). Assim, Ferenczi começa a trazer luz a um ponto caro para nossas reflexões teórico-práticas: a importância da *sinceridade do analista*, que não deixa de incluir a elaboração de “medidas táticas em relação ao paciente”, porém desconstrói cada vez mais a hipocrisia narcísica do analista. Mas, se, por um lado, a técnica ativa exacerba, aos olhos de Ferenczi, a potência da relação transferencial como pivô do tratamento, por outro, essa estratégia clínica se revela catalizadora das resistências do paciente em relação ao analista, provocando uma perturbação infértil na dinâmica transferencial, trazendo o risco do terapeuta cair na sugestão e nas medidas autoritárias.

Em *Contraindicações da técnica ativa*, o autor revê essa estratégia clínica, desenvolvida nos últimos sete anos e mostra seu incômodo especialmente com os descaminhos contratransferenciais do terapeuta em “impor à força sua vontade ao paciente numa repetição exageradamente fiel da situação pais/criança ou a se permitir posturas perfeitamente sádicas de professor” (FERENCZI, 1926: 404). Avançando por uma corrente de inquietude produtiva, se expondo com muita franqueza, Ferenczi faz uma revisão fecunda de seus “erros”, deslocando-se de uma “intransigência estrita” para uma “flexibilidade elástica”, que irá fomentar a técnica de tolerância e de indulgência. Nesse período, por exemplo, ele ressalta a utilidade em aconselhar “*exercícios de distensão*” (como alongamento, ioga etc.), acreditando que o “relaxamento permite com frequência vencer também com maior rapidez as tensões psíquicas e as resistências à associação” (FERENCZI, 1926: 409). Observação que traz foco, mais uma vez, sobre a capacidade de abertura aos estados do corpo poder ser tomada como a via de acesso ao psiquismo.

A nosso ver, quando Ferenczi (1926, 1928) questiona a elasticidade da técnica psicanalítica, inicia uma jornada profícua em aproximar a vitalidade da clínica à

experiência sensível, insinuando haver uma dimensão do fazer clínico na investigação do inconsciente, que já era, há tempos, de domínio dos artistas. Ele entende a profissão da psicanálise como a arte da *exploração sutil* dos homens, em que o conhecimento do outro não pode ser construído por uma *convicção* da inteligência, mas somente em consonância com a *vivência afetiva*. Diante da relação transferencial como *ressonância de corpos e afetos*, parte dos esforços empregados para a construção do processo terapêutico irá resultar principalmente do grau de *sensibilidade do analista*. Assim, para além do trabalho sobre a associação livre, atenção flutuante, e mesmo a análise pessoal do terapeuta, Ferenczi aponta para um *resto* dessa “equação pessoal”; algo que excede e ultrapassa esses pontos de apoio da formação do analista para o manejo clínico: a noção de “*tato psicológico*”.

Adquiri a convicção de que se trata, antes de tudo, de uma questão de *tato* psicológico, de saber quando e como se comunica alguma coisa ao analisando, quando se pode declarar que o material fornecido é suficiente para extrair dele certas conclusões; em que forma a comunicação deve ser, em cada caso, apresentada; como se pode reagir a uma reação inesperada ou desconcertante do paciente; quando se deve calar e aguardar outras associações; e em que momento o silêncio é uma tortura inútil para o paciente, etc. Como se vê, com a palavra ‘tato’ somente consegui exprimir a indeterminação numa fórmula simples e agradável. Mas o que é o tato? A resposta a essa pergunta não nos é difícil. O *tato* é faculdade de ‘sentir com’ (*Einfühlung*). (FERENCZI, 1928: 31).

Nos termos de Ferenczi, o *tato* psicológico é um *saber* sensível; eis o meio pelo qual o analista acessa o *indeterminado* da faculdade de *sentir com* (empatia) o outro aquilo que transborda da vivência afetiva das dinâmicas transferenciais. O sentir com é a capacidade empática do analista de criar uma *relação tátil* com o paciente. Na sua perspectiva, a face inteligível desse saber indeterminado do analista exige, a rigor, a “dissecação de si mesmo” em seu próprio psiquismo (no seu eu) como via de acesso à “dissecação de numerosos psiquismos humanos”. Pela noção de *sentir com*, nos direcionamos novamente aos diálogos com a estética sensacionista de Fernando Pessoa: o poeta é capaz de sentir o que o outro sente quando, a partir de uma dissecação metafísica de si mesmo, isola, analisa, intensifica e multiplica as sensações. À escala microscópica, cada sensação tem a densidade de um sólido, um cubo pronto a ser explorado por todos os lados, abrindo um plano de expressão poética, por onde Pessoa é capaz de sentir tudo de todas as maneiras; outrando-se em contágio com o mundo. Assim como ele considera que pode sentir aquilo que nem mesmo o outro sabe que sente, Ferenczi afirma que o analista está apto a “tornar presentes as associações

possíveis ou prováveis do paciente, que ele ainda não percebe” (FERENCZI, 1928: 31). Pois, segundo ele, como o analista não terá que lutar contra as mesmas resistências do paciente, poderá “adivinhar não só seus pensamentos retidos, mas também as tendências que lhe são inconscientes” (*idem*).

Porém, ao coincidir na mesma noção de empatia o *sentir com* e o *tato psicológico*, Ferenczi nos leva a uma ampliação da estética das sensações, como dispositivo do manejo da experiência do cuidado na clínica. A prática do cuidado pressupõe uma relação de confiança, mas nem por isso ela é estabelecida *a priori*, e nem deveria ser, ressalta. A confiança é resultante da construção de um plano comum do vínculo terapêutico, a partir das experiências do tato e da sinceridade do analista, em que confiar é *fiar com*. Com o tato, se aposta na qualidade da presença sensível do analista, enquanto continente e catalisador da experiência de contágio das dinâmicas transferenciais, oferecendo a flexibilidade do seu saber e a plasticidade dos seus afetos, como caminho e sustentação para as metamorfoses da subjetividade do paciente. Essa atitude elástica de aparente “bondade” exclui a arrogância onisciente e onipotente do terapeuta na medida em que as motivações intelectuais estão associadas à sensibilidade da experiência comum.

Nesse sentido, não há um “simplesmente sentir” para a compreensão analítica, mas um sofisticado exercício crítico-clínico, forjado pela “oscilação perpétua entre ‘sentir com’, auto-observação e atividade de julgamento” (FERENCZI, 1928: 38). O saber-fazer do analista ganha consistência no jogo entre *intuição* e *apreciação consciente* da situação dinâmica. Algo próximo do que Bernardo Soares traduziu como “saber pensar com as emoções e sentir com o pensamento” (PESSOA, 2008: 151). Para Ferenczi, o termo elasticidade evoca um afrouxamento sem abandono das tensões, se mantém ainda uma tração em direção ao fortalecimento do processo terapêutico. A desconstrução de toda espécie de superego, referido às dinâmicas transferenciais, não implica em ceder sem resistência, mas em favorecer a ampliação do grau de liberdade nos modos de subjetivação, combatendo o constrangimento que nos afasta de nossas singularidades afetivas. Nessa perspectiva, a “cura” seria um processo radical de assumir o “risco” de se tornar o que se é.

Acreditamos, com isso, que a elasticidade da técnica psicanalítica requer um modo operativo da clínica no regime da estética das sensações de Pessoa: a arte da sensibilidade é uma forma de conhecimento do mundo e do outro num rigoroso treino de si sobre si. Tal como indicamos no capítulo anterior, nessa estética não-aristotélica

(PESSOA, 1924-1925), as faculdades da inteligência e da vontade estão articuladas intrinsecamente à experiência sensível para a produção daquilo que Álvaro de Campos nomeou como *entre-expressão*. A partir da noção de entre-expressão pessoana, como expressão estética das singularidades, voltamos a problematizar o uso lúdico da linguagem na clínica aberta às experiências sensíveis.

Ferenczi já apontava para a importância de acessarmos uma infância da linguagem, diante do estancamento das associações livres, em casos difíceis, que o confrontavam com a impossibilidade de responder à exigência normalizadora da adaptabilidade do paciente à técnica psicanalítica. Ao construir uma prática clínica no limite do analisável, propõe uma torção nessa lógica, numa construção em que a técnica passa a se adaptar ao paciente, fazendo o analista ir, tanto quanto possível, na direção do analisando. Compreendendo o contexto do uso do termo “adaptação”, subtraímos dele qualquer conotação ortopédica ou normativa, revestindo-o com o sentido de *uma movimentação em direção ao outro*, um movimento de ligação e abertura⁴². Dito isso, em nosso ponto de vista, esse deslocamento metodológico se encontra hoje como um modo operativo da clínica transdisciplinar, no qual a caixa de ferramentas, uma vez aberta, dispõe de uma composição singular dos instrumentos de trabalho, segundo a demanda de cada encontro terapêutico.

À época, essa abordagem fazia Ferenczi (1931) perceber que desfazer as barreiras do superego, a fim de favorecer um relaxamento psíquico, produzia reações mais espontâneas no *setting*, dissolvendo a oposição entre análise de adultos e análise de crianças. As associações voltavam a fluir e, quanto mais livres, mais as manifestações verbais e não-verbais eram “ingênuas”, emergindo de um fluxo de *movimentos de expressão infantis*. Sem por isso infantilizar a relação terapêutica, Ferenczi nomeia essa dinâmica de “análise pelo jogo”, em que um jogo de perguntas e respostas baseadas na simplicidade da inteligência da criança, ativa *verbalizações lúdicas* e amplia o material de análise a conteúdos antes inacessíveis ao adulto. Nesse jogo, o analista coloca perguntas muito simples, a fim de favorecer a *independência* e a *coragem* do analisando, pois, sem as afirmações interpretativas demasiadamente intelectuais, o paciente é levado a continuar o trabalho por seu próprio esforço, aumentando a capacidade de elaborar suas próprias produções.

⁴² Noção que será especialmente desenvolvida por Winnicott, no sentido da “adaptação da mãe ao bebê”, como veremos adiante.

Além disso, observar os movimentos de expressão infantis, emergentes na análise pelo jogo, faz Ferenczi (1931) intuir o quanto eles atualizam as influências da relação mãe-bebê e do ambiente nos estados emocionais primitivos. Observação que reforça também a importância de um acolhimento materno-afetivo e a criação de um ambiente favorável à entre-expressão na terapia, ponto que iremos desenvolver ao lado de Winnicott, para ampliar as considerações sobre o devir-infância na clínica.

WINNICOTT E A EXPERIÊNCIA COMPARTILHADA

Como vimos, nos capítulos anteriores, há um movimento do excesso, experienciado pela dança com o lúdico, capaz de abrir a corporeidade à multiplicidade temporal do devir-infância. Nessa dinâmica, a subjetividade-corpo expande, simultaneamente, a sua liberdade de criação e a sua conexão com as forças do mundo. A partir de *jogos corporais*, o outro irrompe como dispositivo para cada um entrar em contato consigo mesmo, no plano intensivo das cartografias; quando a dissolução do sujeito engendra um dançar impessoal. No caso da turma de Conscientização do Movimento, referida no primeiro capítulo, as experimentações lúdicas do corpo transcorreram para uma abertura do processo criativo à capacidade do brincar, numa zona de vizinhança com as intensidades da infância. Esse bloco de infâncias toma a vida como uma obra em construção, quando ver o mundo com os olhos curiosos da criança ampliaria as possibilidades inventivas do viver, a partir de uma involução criadora. Analogamente, poder devir-criança na experiência sensível da clínica é ser capaz de afirmar o caráter processual da existência, emancipando-nos das clausuras de um mundo já instituído.

Se Ferenczi já apontava para a importância do lúdico na clínica, através da análise pelo jogo, com o intuito de ampliar as condições de possibilidade das construções em análise; Bernardo Soares discorria, contemporânea e distintamente, sobre o valor da infância da linguagem para a plenitude da produção poética. Ao transformar gestos e sensações em palavras, Soares cria verbalizações lúdicas em um plano de expressão poética, na imanência do sentir e do dizer, para uma *saúde* da existência. Isto é, saber exprimir-se com a simplicidade da criança é renovar o verbo por meio da expressão estética das singularidades, desobstruir os grilhões da linguagem, tomando-a como ferramenta para pulverizar o utilitarismo de uma única realidade.

Renovar o verbo é, assim, abrir-se à entre-expressão por um jogo lúdico de dançar com as palavras.

Contudo, é com o psicanalista inglês D. W. Winnicott (1896-1971) que as experimentações lúdicas do brincar (*playing*) serão levadas ao limite, como modo operativo do dispositivo clínico, compreendido como um jogo intensivo, compartilhado pelas subjetividades-corporeidades no *setting*. Apesar de não se referir a Ferenczi, Winnicott também se ocupava de casos fronteirços, caracterizados por indivíduos com o cerne do distúrbio psicótico, mas com suficiente organização psiconeurótica ou com transtorno somatopsíquico para não irromperem num surto de forma grosseira. Esses casos *borderlines*, que desconstruíam os diagnósticos baseados em estruturas psíquicas, forçavam a sua clínica aos limites da técnica psicanalítica e conseqüentemente seu *ethos* enquanto analista.

A partir da longa observação de bebês e de suas mães com a prática clínica da psiquiatria pediátrica, interessa-se pelos estágios precoces do desenvolvimento emocional, notando uma influência mútua nas fases muito iniciais. Assim, certos sofrimentos somatopsíquicos são oriundos de falhas nessa *experiência compartilhada* em estágios mais tenros da vida infantil do que a psicanálise tradicionalmente ocupava-se; isto é, anteriores aos traumas edípicos. Com essa compreensão, sua abordagem clínica precisa ultrapassar a interpretação do inconsciente reprimido pelos conflitos triangulares de um “ego” consumado, para ampliar-se a um contexto profissional provedor da confiança necessária ao cuidado primário da tríade mãe-bebê-ambiente de um *eu (self)* precário, em estado incipiente.

Atitude profissional: um estado sensível de mutualidade

Avançando em relação ao que Ferenczi já intuía sobre a importância da adaptação da técnica ao paciente, Winnicott recoloca o analista radicalmente na função materna, especialmente no tocante da “adaptação da mãe ao bebê”. Imbuído das exigências de um cuidado materno, o terapeuta atua enquanto continente e catalisador dos processos de integração somatopsíquica, necessários para os tratamentos com pacientes fronteirços. Para Winnicott, esses casos se caracterizam por terem recebido um cuidado materno-ambiental insuficiente para a organização do *self* nas fases mais primitivas da vida. O analista assume, então, um *cuidado materno suficientemente bom*,

que não é nem aquém nem além, apenas o suficiente para permitir que o bebê possa lutar por sua vida e por suas conquistas. Isso exige do cuidador o *estado de uma sensibilidade exacerbada* para uma *adaptação sensível e delicada às necessidades* básicas do paciente, a partir do *exame das sutilezas* desse relacionamento – evidenciando novamente uma dinâmica transferencial no campo intensivo dos encontros.

Nesse *estado sensível*, há uma “relacionabilidade” ou uma “mutualidade” peculiar entre a mãe e o bebê, em que o analista *sente-se* no lugar do outro, sendo capaz de modular a sua presença e prover um ambiente, favoráveis à expressão da espontaneidade dos gestos e das sensações do paciente (WINNICOTT, 1947, 1956, 1960, 1969). A experiência da mutualidade resulta de “identificações cruzadas” e é a condição de possibilidade para a comunicação entre duas pessoas. Depende de uma “alimentação mútua” entre mãe e bebê, conquistada por maneiras diferentes por ambas as partes, visto que a mãe pode identificar-se com o seu bebê de maneira bem mais sofisticada e é quem irá adaptar-se às necessidades de cuidado do bebê. A “intercomunicação silenciosa” dessa “experiência partilhada” é tecida principalmente pelo encontro dos “corpos vivos”, que constituirão as “provas cruas de vida, tais como os batimentos cardíacos, os movimentos da respiração, o calor do seio, movimentos que indicam a necessidade de mudança de posição, etc.” (WINNICOTT, 1969: 200).

Paralelamente, na experiência sensível da clínica, essa *comunicação silenciosa das provas cruas da vida* nos remete à *comunicação inconsciente dos corpos*, em que o contágio das corporeidades produz um campo de estesia para a sustentação de uma “comunicação de confiabilidade”. Indicamos, com isso, ser antes o seu próprio corpo que o analista oferece como ponto de apoio para as construções do paciente. E, é das necessidades corporais mais sutis que ele cuida. Essa confiabilidade dos corpos se daria por uma *reciprocidade assimétrica* entre terapeuta e paciente, donde a atitude e a capacidade do primeiro em tornar real aquilo que o segundo está pronto para alcançar, descobrir, criar conduzem para o crescimento emocional daquele que é cuidado. Por *reciprocidade* do vínculo, compreendemos a abertura da atitude profissional do analista a um estado sensível de mutualidade que o mantém vulnerável ao outro; e, por *assimetria*, a mesma atitude profissional é o que pressupõe uma distância crítica que retém o analista ligado à realidade externa e ao trabalho com sua mente, mesmo que seja com seu corpo e afetos que ele receba o material a ser trabalhado por um “esforço

mental consciente”. Dito de outro modo, *se a escuta clínica é com o corpo, o manejo implica um trabalho de conscientização das sensações*.

Tanto quanto Ferenczi, Winnicott enfatiza a importância da análise pessoal do terapeuta, não para livrá-lo da neurose, mas para aumentar suas habilidades sensíveis e relacionais, pois este estará sob tensão ao manter sua “atitude profissional”. O estado sensível de relacionabilidade ou mutualidade com o paciente coloca o terapeuta sob tensão, porque “deve permanecer vulnerável e ainda assim reter seu papel profissional durante horas de trabalho”, sem aumentar as defesas do *ego*, ou passar por esforços excessivos (WINNICOTT, 1960: 147). Uma análise pessoal bem sucedida, neste sentido, seria aquela que capacita o analista a sentir objetivamente e suportar manter consigo o amor, o ódio ou o medo em relação ao seu paciente, sem por isso esperar o reconhecimento dele pelo seu esforço, e ainda preservando-se nos limites da sua saúde (sem cair num masoquismo).

A dinâmica transferencial é, portanto, aplicada a partir de uma ética do analista, mais na ordem da presença e da ação de corpos vivos do que da interpretação: “Meu ofício consiste em ser eu mesmo. Que pedaço de mim posso dar a vocês, e como posso lhes dar um pedaço sem parecer que perco a totalidade?” (WINNICOTT, 1968d: 42). Por totalidade, Winnicott compreende um conceito mais amplo do que a personalidade unitária do sujeito, porquanto atravessado pela vida social e por questões políticas, produzindo, em algumas pessoas, “algo que pode ser chamado de cidadania no mundo” (1968d: 47). Nessa atitude ético-política, a maternagem torna-se o fio condutor do trabalho do analista, oferecendo uma parte de si e usando a sua sensibilidade como ferramenta para o acolhimento (*holding*) e o manejo (*handling*), que finda por evidenciar a força do *setting* (ambiente) e dos acontecimentos do mundo para a edificação de novos territórios existenciais.

Precipitamo-nos, aqui, em uma breve, porém inevitável digressão: essa “cidadania no mundo” tem sido um aspecto dos processos de subjetivação especialmente exaltado no momento em que essa escrita toma forma (junho de 2013), quando o país vive um período de grandes manifestações, e agitação social e política. Com as multidões tomando as ruas, com a força irrepresentável de um grito glossolálico e polifônico, até o presente, sem discurso unificado encadeado, mas que traz consigo toda a potência disruptiva e inapreensível do devir; os corpos têm chegado também ao consultório, tomados em sua carne pela vibratibilidade do devir-revolucionário. O momento atual fez eclodir o plano da voz-multidão, onde o coletivo constitui um corpo

e cada corpo é também um coletivo. Seguindo a perspectiva spinozista, de que o corpo humano é uma multiplicidade, composto por muitos indivíduos diferentes entre si, consideramos que a população nas ruas tem evidenciado a multidão que habita o corpo. Por ressonância, a experiência da clínica nesses tempos, tem sido a da *interpenetrabilidade entre o corpo da multidão e a multidão do corpo*. Ou, com termos winnicottianos, as experiências culturais e políticas atuais têm trazido de chofre para o manejo dos processos de subjetivação a emergência do grito, clamado pela nossa cidadania no mundo.

Notadamente, no caso da jovem produtora cultural, ela vem experimentando vertigens insuportáveis, a ponto da suficiência de minha atuação restringir-se a restaurar nela a capacidade de respirar “a plenos pulmões”, sem os efeitos-morais das bombas de gás lacrimogêneo. Pela primeira vez, em mais de dois anos de acompanhamento mútuo, pedi que se deitasse no colchão (ela sempre se sentou no sofá), e rearrumei o *setting* para deixá-lo ainda mais acolhedor para um estado de relaxamento. Segurei sua cabeça entre as minhas mãos enquanto recebia as suas lágrimas escorridas pelo pescoço. Em seguida, com alguns toques, suavizei a tensão dos tecidos da caixa torácica, abrindo espaço para o diafragma. Fiz algumas manobras nos ossos das cinturas escapular e pélvica. À medida que eu ia liberando sua respiração, ela ia sentindo um “formigamento na garganta e na boca”, algo como um grito silencioso que se avolumou e se dissolveu.

Analogamente, outras situações sociopolíticas, decorrentes da Segunda Guerra Mundial, invadiram a experiência clínica de Winnicott, foram por ele acolhidas e explicitadas (rompendo enfaticamente com uma única realidade intrapsíquica). Tais atravessamentos podem ser observados nos relatos de ex-pacientes seus, como os dos igualmente psicanalistas, Harry Guntrip (1975) e Margaret Little (1992). Ao incluir os atravessamentos do mundo externo às dinâmicas transferenciais, Winnicott (1955), propõe uma “modificação adequada” da psicanálise. Sugerindo um modo experimental do fazer clínico, aposta na construção de um trabalho colaborativo entre analista e paciente, em que as experimentações lúdicas do brincar capacitam experiências inaugurais da sensação de existir no mundo compartilhado – principalmente quando ele não é dos mais acolhedores. A construção e a manutenção do *setting* na análise, modificada por vezes, têm valor terapêutico superior ao das interpretações.

Além disso, Winnicott (1962) reconhece a importância de ampliar a técnica, quando se defronta com certas condições do desenvolvimento emocional, que colocam o indivíduo em posição de fragilidade frente à vida; seja pelo temor da loucura,

vivenciada enquanto ameaça de aniquilamento; seja por um *falso self*, muito bem sucedido em organizar defesas psíquicas como *fuga para a sanidade*, mas provocando o sentimento de inutilidade da existência. Entre os demais, destacamos outro fator de ampliação da técnica, que se apresenta “quando não há vida cultural, somente uma realidade psíquica interna e um relacionamento com a realidade externa, estando as duas relativamente desconectadas” (WINNICOTT, 1962: 154). Destarte, reforçamos junto a Winnicott, a importância da implicação da “vida cultural” enquanto campo subjetivante, que integra os mundos interno e externo do indivíduo. Enfim, a inclusão das experiências culturais, no bojo de uma clínica na interface com a arte, possibilita que as experiências com o lúdico nos conectem com as forças do mundo, trazendo vitalidade e consistência ao exercício do viver.

A experiência do brincar e a criação de um espaço paradoxal

Tornamos a ressaltar, o devir-criança nada tem a ver com sermos infantis na terapia ou com uma regressão do adulto à criança, mas sim sermos espontâneos e criativos, sermos capazes de brincar. Compreendemos que, mesmo em Winnicott, a noção de regressão, tão corrente em sua obra, aponta para a abertura à multiplicidade temporal dos processos de subjetivação. Abalizando uma coexistência contemporânea entre as várias organizações do psiquismo, ao longo do desenvolvimento emocional, diferentes temporalidades podem ser atualizadas e ativadas a partir das relações vivenciadas entre o corpo e o ambiente circundante. O brincar da criança, na perspectiva winnicottiana, corresponde às experiências culturais na vida adulta; e ambos se apoiam no paradoxo dos “fenômenos transicionais”: há algo que, embora já esteja lá esperando por ser encontrado, uma vez achado, é criado e usado. Nessa proposta, o paradoxo é inerente ao viver e, uma vez aceito, estaremos tanto mais potentes quanto formos capazes de criar aquilo que já existe no mundo. A capacidade criativa seria, nesse ponto de vista, uma conquista da saúde, como resultado da experiência do indivíduo de ser inteiro dentro do próprio corpo, de possuir um senso de si, da integração somatopsíquica (WINNICOTT, 1945, 1970a, 1975).

Para Winnicott, tanto a criança quanto o adulto desfrutam de liberdade de criação no brincar. A relevância do brincar está no fato de que

enquanto a realidade psíquica interna possui uma espécie de localização na mente, no ventre, na cabeça ou em qualquer outro lugar dentro dos limites da personalidade do indivíduo, e enquanto a chamada realidade externa está localizada fora desses limites, o brincar e a experiência cultural podem receber uma localização caso utilizemos o conceito do espaço potencial existente entre a mãe e o bebê. (WINNICOTT, 1975:79)

Com o conceito de *espaço potencial*, Winnicott (1967, 1968b, 1975) cria uma localização – um lugar e um tempo – para os fenômenos transicionais como o brincar, mas também para aquilo que abrangemos por dinâmicas transferenciais. A localização da experiência cultural e, por assim dizer, do vínculo terapêutico, se dariam numa área intermediária, num espaço limiar *entre* o interior e o exterior, no “lado onírico da vigília”, que não nos coloca nem no sono nem na sentinela, mas num estado inconscientemente consciente, tal como a dança de contato-improvisação de Steve Paxton. A existência desse espaço varia de acordo com as experiências de vida do bebê com a mãe e se contrapõe tanto ao mundo interno quanto à realidade externa, embora paradoxalmente seja comum a ambos. Espaço de paradoxos, percorre a precariedade inerente em lidar com o fio de navalha existente entre o subjetivo e aquilo que é objetivamente percebido.

Assim, situar a experiência cultural no espaço potencial, em continuidade com a brincadeira e com a própria existência, inaugura uma “terceira área”, além das outras duas que a psicanálise tradicionalmente trabalha, prolongando uma na outra: a da realidade intrapsíquica e a do mundo real (ou externo) onde vivemos. Acreditamos que é na emergência e na ocupação do espaço potencial, onde ocorrem os fenômenos transicionais, que podemos experimentar os paradoxos do corpo e do mundo na experiência da clínica. Essa terceira área, inerente à prática do cuidado, nos remete para noção de *espaço paradoxal* de Gil (1997), zona de fenômenos de limiar, próprios da arte, permite o jogo entre a realidade interna e externa, o corpo intensivo e o corpo empírico, de forma indistinta, em que algo novo pode surgir. No espaço potencial (ou paradoxal), o brincar e a experiência cultural vinculam passado, presente e futuro ocupando tempo e espaço, engendrando devires.

É na relação do indivíduo, com essa área, que Winnicott vê a possibilidade de avaliarmos o *valor de uma vida que vale a pena ser vivida*, antes mesmo do que a saúde em si. Nos termos de Winnicott, “*é a brincadeira que é universal e que é própria da saúde: o brincar facilita o crescimento e, portanto, a saúde; o brincar conduz aos relacionamentos grupais*”, e podemos colocá-lo “a serviço da comunicação consigo mesmo e com os outros” (WINNICOTT, 1975: 63). Para Winnicott, é somente no

brincar que o indivíduo pode ser criativo e manifestar a sua totalidade (como a cidadania no mundo); é sendo criativo que o indivíduo integra psique e soma e descobre o *verdadeiro self*. O verdadeiro *self* estaria nas bases do “princípio fundamental da existência”, apto a correr os riscos implícitos em começar a experimentar viver sob a força do excesso. Tudo o que acontece ao indivíduo do ponto de vista sensorial é sentido como real, seja qual for a sua natureza, não importa o quão agressiva, a gratificação é a do reassguramento do direito à existência.

Cura, cuidado e crueldade: o uso do analista

No ponto em que o encontro clínico se presta a reassgurar o direito à existência, “aquilo que passamos a poder fazer é cooperar com o paciente no seguimento de um *processo*, processo este que em cada paciente possui o seu próprio ritmo e caminha no seu próprio rumo” (WINNICOTT, 1954: 374). Cabe ao analista acolher todos os aspectos desse processo que se originam no paciente, criando um corpo para acompanhar seu ritmo e caminhar lado a lado, no seu rumo. Nessa abordagem, mais uma vez, a *cura* envolve o *risco* de uma *vida inventiva*, de se tornar aquilo que se é; convoca a coragem de romper com protocolos normalizadores ou critérios diagnósticos, sob a responsabilidade de criar saídas singulares em direção a um viver mais potente. Em uníssono com Gerda Alexander, Angel Vianna e Clarice Lispector, referidas no primeiro capítulo, não é a ausência de sofrimento psíquico que caracteriza a saúde, tampouco é a eliminação da doença que define a cura, mesmo porque a dor e a ansiedade são consideradas inerentes ao crescimento, e, portanto, à própria vida (WINNICOTT, 1952). Segundo esse psicanalista, a cura estaria distante da ideia de *erradicar agentes do mal* e mais próxima da sua etiologia, como *ato de cuidar*, pressupondo a relação de confiabilidade e a mutualidade da experiência do cuidado:

um sinal de saúde mental é a capacidade que um indivíduo tem para penetrar, através da imaginação, e ainda assim de modo preciso, nos pensamentos, nos sentimentos e nas esperanças de outra pessoa, e também de permitir que outra pessoa faça o mesmo com ele. (WINNICOTT, 1970b: 111)

Inevitável notar que o modo como Winnicott descreve o “sinal de saúde mental” ocupa uma vizinhança com os mecanismos do duplo-devir de Pessoa. Essa

aptidão em *penetrar o outro pela imaginação com precisão* para criar poesia “cura” Pessoa de si mesmo: ao sentir o que o outro sente, dissolve a personalidade unitária de um sujeito encerrado numa vida vulgar empobrecida de valor, e alarga a existência, reinventando a si e ao mundo. A sua “salvação” é o incremento poético do exercício de viver, criando um plano expressivo para devir-outro, devir-si mesmo⁴³. Longe de aniquilar as diferenças semióticas, tencionamos o diálogo entre o clínico e o poeta, quando incluem algo que denominaremos de *interpenetrabilidade dos corpos* (capacidade de penetrar e ser penetrado), como condição de possibilidade para a reinvenção de si e de mundo.

E, acrescenta o psicanalista, se, de um lado, qualquer cuidador-curador possui aguçada capacidade de engendrar experiências cruzadas, de outro, qualquer pessoa que disso abstenha-se, ficará entediada e tornar-se-á igualmente entediante. Essa potência de interpenetrabilidade dos corpos, em saber colocar-se no lugar do outro e permitir o inverso, portanto, colore os modos de existir, nos torna interessados e interessantes. No caso do clínico, supomos, a sinceridade e a disponibilidade para o sentir mútuo viabiliza a construção de um contexto profissional para a confiança, no qual *o ato de cuidar inclui a experiência sensível do contágio dos corpos como um gesto curativo*. A partir do reconhecimento atento das sensações, que transbordam na dinâmica transferencial, o verdadeiro *self* vivencia a possibilidade de afirmar e legitimar o direito de existir e sentir a vida como real.

Tomando a cura-cuidado como um trabalho colaborativo e inventivo no encontro-confronto como o mundo, Winnicott considera – especialmente para os casos fronteiriços que forçam os limites da clínica – que o vínculo estreito com a saúde pode ser restabelecido por meio de “muitos fenômenos curativos da vida cotidiana, tais como amizades, os cuidados recebidos durante uma doença física, a poesia etc. etc.” (WINNICOTT, 1954: 381). Consequentemente, o brincar enquanto *experiência curativa-criativa* é um *fazer coisas* que consomem tempo e espaço; uma forma elementar de se viver que pressupõe a capacidade de agir. Nesse sentido, o brincar é, em si mesmo, uma terapia e se, por um lado, a psicanálise não seria a única alternativa para fazer dele um uso terapêutico, por outro, urge ampliar a técnica psicanalítica a fim de fazer dele um dispositivo clínico essencial.

⁴³ Neste movimento de leitura, intuímos que o *eu* a que se refere o devir-eu pessoano se aproxima mais da noção de *self* winnicottiana ou mesmo de senso de si sterniana (como veremos), do que a de um eu nuclear egóico.

Na tessitura de uma clínica transdisciplinar, invadida e nutrida pelos fenômenos curativos da vida cotidiana, insistimos:

o trabalho terapêutico na análise vincula-se àquele realizado pelos que cuidam de crianças, pelos amigos, pela poesia e pelas atividades culturais em geral. Mas a psicanálise tem a possibilidade de aceitar e utilizar o ódio e a raiva pertencentes à situação da falha original, fatores importantes capazes de destruir o valor terapêutico dos métodos não analíticos. (WINNICOTT, 1954: 392)

Nos termos winnicottianos, o dispositivo clínico inclui a poesia, o lúdico, a amizade, as atividades culturais em geral, favorecendo a espontaneidade do vínculo terapêutico, habilitando-se, como um trabalho colaborativo, disposto a suportar a crueldade do exercício do viver. Reaproximando-nos de Bacon, Artaud, Pessoa, nomeadamente o clínico torna-se confiável na medida em que se permite ser afetado pelo amor e pelo ódio do paciente, apto a suportar, acolher e manejar a sua crueldade. Brincar de casa, como dizia Tavares (2008), exige que o terapeuta tenha no corpo um só sistema paradoxal, que desespera e salva. Haja vista, na interface entre clínica, dança e poesia, o terapeuta analisador das sensações, atravessado pelas forças do desespero e da salvação, empenhar-se num rigoroso exercício de si, a fim de construir em seu corpo a casa dos novos possíveis. Na experiência da clínica, co-habitamos um campo de ressonâncias, contrações, sustos, choques, fricções, atritos, por onde irrompem os desvios, as diferenciações, os devires. *Co-habitar esse plano comum exige uma cartografia das provas cruas da vida, demandando do clínico um atletismo afetivo.* Pela maternagem, a arte sutil de reassegurar o direito de existir, leva o analista a *oferecer seu próprio corpo como mapa*, para que o paciente possa construir um domínio de si.

Nessa dinâmica agressivo-criadora do vínculo terapêutico, Winnicott (1968c, 1975) põe em relevo a noção de “uso do objeto”, como um momento crucial dos estágios iniciais do desenvolvimento emocional. Diferentemente de “relacionamento com o objeto”, no uso do objeto, o indivíduo passa a reconhecer o outro como fenômeno externo, existindo por seu próprio direito, fora da sua área de controle da onipotência ou como um feixe de projeções. Mas, essa mudança implica que o indivíduo destrua o objeto, com o risco da sobrevivência ou não deste. Caso o objeto sobreviva, passa a ter valor justamente por ter sobrevivido, despertando a capacidade de amar, construir, reparar (*concern*). A sobrevivência do objeto produz a separação de dois fenômenos: a fantasia e a colocação real do objeto fora da área das projeções.

A objetificação do objeto pelo uso situa o sujeito diante da alteridade na realidade partilhada, na aceitação de que o objeto tem autonomia. O objeto, paradoxal, advém da área dos fenômenos transicionais: estava lá o tempo todo com suas propriedades, esperando para tornar-se um objeto “psicoenergeticamente investido”. Para Winnicott, o vínculo terapêutico se alicerça sobre o uso do objeto:

o analista, a técnica analítica, o *setting* analítico, todos eles entram nisso como sobrevivendo ou não sobrevivendo aos ataques do paciente. Esta atividade destrutiva é a tentativa que o paciente faz de situar o analista fora da área de controle onipotente, isto é, do lado de fora, no mundo. Sem a experiência da destrutividade máxima (objeto não-protégido), o sujeito nunca situa o analista do lado de fora e, portanto, nunca pode fazer mais que experienciar uma auto-análise, utilizando o analista como projeção de uma parte do *self*. (WINNICOTT, 1968c: 175)

Em outros termos, a diferenciação, num processo de subjetivação, pode emergir quando o analista empresta o seu corpo, junto com o dispositivo clínico, para o paciente usá-lo como meio para encontrar a própria externalidade. Assim como Pessoa o faz com seu leitor, ao encontrar o analista como um fora real, o paciente pode criar uma relação dinâmica entre as forças centrípetas e centrífugas, tecendo a si mesmo na dobra interior-exterior. Quando o poeta captura o leitor pela osmose, com a força extraordinária da sua sensibilidade, salva a si mesmo, expandindo-se no plano comum, garantindo a sensação de existir num mundo compartilhado. A crueldade, no sentido de Winnicott, se constitui como a *relação com as realidades cruas do mundo real, que nos força à existência*. Não há raiva no ataque destrutivo, mas há alegria ao ver o objeto sobreviver, incitando a motivação para o esforço construtivo, a reparação. É preciso confiar para destruir e criar uma disponibilidade para ser destruído afetivamente. Nesse jogo, mudanças importantes no processo terapêutico não resultam de interpretações argutas esclarecedoras, mas da capacidade do analista sobreviver aos ataques sem abandonar o acolhimento e passar para a retaliação.

Esses ataques, em verdade, “podem ser muito difíceis de serem suportados pelo analista, especialmente quando são expressos em termos de delírio ou mediante uma manipulação que faz o analista realmente fazer coisas que são tecnicamente más” (WINNICOTT, 1968c: 175). Portanto, nesse *atletismo afetivo do cuidado clínico, há um corpo a corpo onde o terapeuta oferece a si, como mapa para novas cartografias afetivas*. Inspirados pelas considerações de Gil (1997, 2004b, 2005), acerca das metamorfoses e dos estados intensivos do corpo, dizemos que, nesse ponto das

dinâmicas transferenciais, o terapeuta cria um *corpo-passagem*. Isto é, a sua corporeidade passa a ser o território existencial, que sustentará a transdução de signos, reinvenção de códigos. O corpo-passagem do analista demanda uma *disponibilidade* ao outro, indissociável de um rigoroso cuidado de si: *fazer do corpo um dispositivo de circulação permanente de forças*, cujo estado intensivo de presença é graduado no movimento de sístole-diástole com o mundo, entre a dilatação e a contração da abertura ao outro.

Sabemos da impossibilidade de “prevenir” maus encontros, e, até mesmo, da necessidade deles para o desenvolvimento do vínculo e do amadurecimento emocional, quando os ataques do paciente ou as falhas do analista podem ser acolhidos na multiplicidade própria dos encontros-confrontos com o mundo. Contudo, a experiência de outramento na clínica busca um caminho para metamorfoses positivas que aumentem o grau de potência do viver. Nesse vaivém, tão importante quanto sentir o que o outro sente, oferecer corpo e afetos, é poder sobreviver ao uso, regular as graduações de abertura do corpo à interpenetrabilidade, exercitar o recuo, a espera, o desvio, a paciência como recursos do manejo.

Nosso interesse, pela abordagem winnicottiana de *uso do analista*, cresce à medida que identificamos na destrutividade o *excesso criador que conduzirá à construção da alteridade íntima*: “é criado um mundo de realidade partilhada que o sujeito pode usar e que pode retroalimentar a substância diferente-de-mim no sujeito” (WINNICOTT, 1968c: 177). De modo que, a relação, com as realidades cruas do mundo real, me aproxima do outro e me distancia de mim. Cria uma *substância diferente-de-mim em mim*, descentra-me de mim mesmo: sem me perder de mim, de venho outro. Ao mesmo tempo, essa relação com as realidades cruas do mundo real reasseguram a minha existência enquanto multiplicidade e diferença: sem me fechar em mim, de venho eu mesmo.

Apreendemos, ainda, certos pontos comunicantes entre a noção de *sentir com* de Ferenczi e de *uso do analista* de Winnicott, enquanto variações da sensibilidade do analista, empregadas na construção de uma realidade partilhada. São noções que solicitam do clínico uma ética experimental, em que o conhecimento sensível, adquirido pela “obscuridade tenha um valor superior ao do falso esclarecimento” (WINNICOTT, 1968c: 186). O analista *age* pela qualidade sensível de sua presença, enquanto constrói um corpo-passagem e um *setting* que possam ser destruídos afetivamente inúmeras vezes pela necessidade de garantir uma existência inventiva daquele que é cuidado. A

análise, nesse embalo, é antes “um estado de espírito”, em que o terapeuta aprende a poder suportar e sobreviver ao encontro-confronto intensivo com o devir-criança do paciente. O acolhimento e o manejo desse devir-infância da clínica têm a concretude de uma mãe que segura seu bebê no colo: ao mesmo tempo em que empresta seu corpo para a sustentação e a nutrição, recebe em seu corpo as provas cruas do corpo vivo do bebê, tais como a temperatura, o tônus da pele, a respiração, a pulsação dos fluídos corporais, os pequenos gestos de mudança de posição etc.

DANIEL STERN E O SABER RELACIONAL IMPLÍCITO

No contexto da terapia ser um “estado de espírito”, no qual o devir-infância da clínica evoca as sutilezas da relação mãe-bebê, convidamos o psiquiatra e psicanalista americano Daniel Stern (1934-2012) para ampliar em mais um grau a compreensão acerca do que se passa nas dinâmicas transferenciais. Se Ferenczi pôs em relevo a influência do encontro com o outro para o alargamento das fronteiras do eu, e Winnicott, a importância da relação com o ambiente e a vida cultural para a integração do *self*; Stern (1991, 1992) se ocupa minuciosamente dos atravessamentos das forças do mundo na constituição subjetiva do domínio de si. Com esse psicanalista contemporâneo, a experiência sensível, já descortinada pelos seus antecessores como parte integrante do vínculo terapêutico, é burilada como condição de possibilidade dos processos de mudança na terapia (STERN, 2007, 2010; *et al.*, 2000, 2005).

A partir de pesquisas empíricas atuais, que integram estudos cognitivos, sensório-motores e desenvolvimentistas, Stern estabelece um diálogo com a psicanálise, penetrando amiúde o universo sócio-afetivo do bebê pré-verbal. Essa investigação cria um suporte conceitual, acerca dos processos primários de subjetivação, no tocante à influência axial da experiência sensível, como constituinte da sensação de existir. Ao descrever os estados intensivos do desenvolvimento dos primeiros meses de vida, Stern evidencia as forças do mundo como campo subjetivante. Oferece, com isso, um escopo de compreensão para a relação de contágio da subjetividade-corpo com as forças das coisas do mundo, cuja integração somatopsíquica se faz na fronteira entre o dentro e o fora.

Em oposição ao paradigma tradicional hegemônico, na sua perspectiva desenvolvimentista, o processo se processa em sua eterna processualidade, em que uma

etapa não ultrapassa outra, permanecendo em justaposições ativas e coexistentes ao longo da vida. As organizações subjetivas envolvem tanto o processo quanto o produto, vão se sobrepondo aos sobressaltos, por “linhas de desenvolvimento contínuo” de diferentes camadas dos “sensos de si”⁴⁴, (*senses of self*; STERN, 1992). Os sentidos de si destacam mais o processo do que o produto, designando as experimentações de organização subjetiva anteriores à linguagem e à consciência reflexiva, a partir de relações dinâmicas entre subjetividades e corporeidades. Evidenciando que os modos sensoriais do bebê são, desde o nascimento, movimentos de diferenciação, Stern indica ainda que essas organizações do eu pré-verbal são um caminho para o advento da linguagem.

Com a noção de *intersubjetividade* de Stern, recusamos a natureza interpessoal do vínculo e atualizamos a ideia de um devir-impessoal no encontro clínico: *uma dança intensiva, que expande as fronteiras do eu e inclui os acontecimentos de sensações aos processos de subjetivação*. Arriscando mais um passo nessa dança impessoal da clínica, que tem o contágio como impulso, ensaiamos dizer que os encontros produzem uma experiência de *transsubjetividade*, na qual os processos de outramento podem se desenrolar no duplo-devir pessoano.

Considerando a primazia do encontro, no dispositivo clínico, interessa-nos compreender, com Stern (2007; *et al.*, 2000, 2005), a noção de um “saber relacional implícito”, tecido na experiência sensorial com o mundo imediato, porque não mediado pelas palavras nem mesmo por um eu. Um saber não discursivo, conquistado antes mesmo da entrada no campo do simbólico, responsável por uma organização sensorial basal dos modos de estar no mundo, que irá processar as relações intersubjetivas. Esse saber relacional implícito, adquirido desde o nascimento e modulado ao longo de toda a vida, coloca novamente no fronte a ética do analista. Um saber intersubjetivo (ou transsubjetivo) não reflexivo, que imprime um tom na atitude sensível do analista, nos dá novas pistas para a questão colocada desde Freud: como manejar os afetos, que eclodem na relação terapêutica? Como vimos com Ferenczi, Winnicott, e agora com Stern, atualizamos a questão: *o que se passa no manejo das dinâmicas transferenciais para além da representação?*

⁴⁴ Diferentemente da tradução brasileira de Maria Adriana Veríssimo Veronese para “sensos de eu”, adotaremos a versão sugerida por José Carlos Brazão (2012), a fim de enfatizar a condição “pré-egóica” dos *sensos de si*.

A sintonia afetiva: contraface expressiva da sensibilidade

Apostando numa comunicação inconsciente dos corpos, em que o encontro clínico se sustenta também sobre o saber relacional implícito, recorremos à processualidade dos sentidos de si para uma cartografia da experiência sensível, enquanto fonte subjetivante. Segundo Stern (1992), os dois primeiros meses do bebê seriam o período em que se processa a formação de um “senso de si emergente”, algo como uma *matriz subjetivante instituinte*, sempre aberta à dimensão do *fazendo-se*. Dos dois aos seis meses, há a organização de um “senso de si nuclear”, como uma *nuclearização autopoietica*, sem uma identidade fundadora, mas que sustenta um “status dinâmico flutuante” da auto-experiência. Ou seja, há uma abertura que se mantém, um contorno de autorregulação, que nunca se fecha por completo. Entre os sete e os quinze meses, constitui-se um “senso de si subjetivo”, quando o outro é autorregulador do bebê, a experiência de si se dá no limite com o fora, no plano coletivo pela experiência da intersubjetividade. A experiência de estar com o outro, longe de ser um processo de diferenciação passivo, é um *ato ativo de integração*. Só após esse período, a criança reúne as bases subjetivantes para entrar na linguagem, com a emergência do “senso de si verbal”.

Toda essa organização pré-verbal e pré-reflexiva da subjetividade modula nosso saber relacional implícito e imprime um tom, um tônus, um ritmo, uma intensidade na comunicação inconsciente dos corpos, mas também atua como pano de fundo da comunicação verbal. No intuito de apreender um devir-infância da linguagem na experiência da clínica, lançamos mão dos estados pré-verbais da subjetivação, propostos por Stern (1992), como mais uma possibilidade de ativar a qualidade sensorial da palavra, a partir de uma dança intensiva dos corpos. Nessa abordagem, destacamos o senso de si emergente como pura positividade, experiência do excesso, de impressões intensivas das provas cruas da vida. É a dimensão, por excelência, dos estados intensivos da corporeidade, aquela que nos coloca em contato paradoxalmente com a precariedade e a potência de um processo que se apronta sem nunca estar pronto. Consideramos que o devir-eu pessoano seria, num certo sentido, um procedimento poético de garantir o restabelecimento dos sentidos de si. A experiência de si e do mundo convergem para uma zona de indeterminação, onde interior e exterior são apenas nuances de um único espaço contínuo excitável. O si e o mundo são sentidos como

zonas mais proximais ou distais da experiência de existir, excitáveis pela “percepção amodal” (STERN, 1991, 1992).

As percepções amodais são formas cruzadas do sentir (*cross modal*), em que uma sensação faz um sentido se comunicar com outro, uma cor produz um som, um cheiro evoca uma imagem, um toque deflagra um gosto. Tal qual a sinestesia da *escuta colorida* da princesa cega de Pina Bausch ou a *escrita tátil de cores ideais* de Bernardo Soares. Ter a experiência cruzada das sensações é, nesse sentido, estar aberto à percepção microscópica do jogo de forças da corporeidade com o mundo sensório, do estado movente de um espaço temporalizado e heterogêneo. Essas modalidades sensoriais cruzadas são informações transmitidas por “representações abstratas”, isto é, representações motoras, perceptuais, afetivas, de intensidades e ritmos. Uma representação abstrata traz o outro como uma substância experiencial, um acontecimento em que o bebê experiencia a alteridade, um desdobramento do brincar, não simbólico e não semiótico. Essa espécie de representação abstrata das coisas do mundo possibilita mais uma atualização da metafísica pessoana da conscientização sensível de si e do outro: numa abstração de si, o poeta experiencia os acontecimentos de sensações do mundo produzindo um senso de si e do outro.

Seguindo nessa linha, enquanto Ferenczi e Winnicott assinalam as semelhanças e as diferenças entre a situação analítica e as experiências da infância, Stern aponta para mais algumas implicações daquilo que compreendemos como o devir-infância da clínica. Radicalizando sobre a influência da presença do analista, sobre os processos de transformação de seu analisando, Stern investiga rigorosamente quais elementos afetivos estariam na base do saber relacional implícito, para além (ou aquém) da linguagem na comunicação terapêutica. “Como você pode entrar ‘dentro’ da experiência subjetiva das outras pessoas e então fazer com que elas saibam que você chegou lá, sem usar palavras?” (STERN, 1992: 123). Ratificando a importância dada por Winnicott à *interpenetrabilidade dos corpos*, Stern investiga a “sintonia afetiva”⁴⁵ (*affect attunement*), como uma espécie de comunicação privilegiada entre mãe-bebê, e que levaria o clínico a poder expressar e compartilhar os estados afetivos.

Embora empatia e sintonia tenham um mesmo processo inicial de ressonância emocional, elas se distinguem conforme o uso que fazem dessa ressonância. Intuímos

⁴⁵ Aqui também concordamos com a tradução sugerida por Brazão (2012), ao invés de “entonação afetiva” da tradução brasileira de *O mundo interpessoal do bebê*. Por *sintonia afetiva* compreendemos a dimensão de *ressonância musical* que o termo *attunement* abarca.

que “sentir com” (Ferenczi) e “uso do objeto” (Winnicott) seriam formas de empatia, de produção de objetividade na objetividade da relação terapêutica. De outro modo,

A sintonia toma a experiência de ressonância emocional e automaticamente remodela essa experiência em uma outra forma de expressão. Assim, a sintonia não precisa prosseguir para o conhecimento ou resposta empáticos. A sintonia é uma forma distinta de transação afetiva por si mesma. (STERN, 1992:129)

A sintonia afetiva, portanto, seria um entroncamento *entre sensibilidade e expressividade*, onde se comunicam as impressões qualitativas do relacionamento por meio das intensidades, da duração e das formas dos “afetos de vitalidade” (STERN, 1992). Os afetos de vitalidade não são categóricos, são formas de sensação, vetores intensivos do corpo, o índice de uma presença contínua do mundo ao redor. Na clínica, os afetos de vitalidade são percebidos por estados afetivos indefiníveis, por uma apreensão sensória imediata, uma vibração tátil, pelos quais expressamos as variações intensivas e tonais. Os afetos de vitalidade se originam das percepções afetivas primárias, das variações de tom afetivo, introduzidas no psiquismo do bebê, pelo impacto da presença do adulto que cuida dele. O outro está fora e dentro, porque existe uma sintonia dos afetos de vitalidade que sofre variações, diferenciações.

O bebê é afetado por essas variações, que, pela repetição, vão construindo certas permanências e criando formas, como “ilhas de consistência”, que emergem de um mundo sensório não ordenado, mas que emprestam o sentimento de confiança em si mesmo e no ambiente. Vitalidade, portanto, refere-se a essas intensidades experienciadas de forma não categórica nem conceitual, mas que servem como matrizes na construção subjetiva das categorias afetivas. Retomando a reciprocidade assimétrica da experiência de mutualidade do cuidado, proposta por Winnicott, dizemos que é importante criar um nexos causal na sintonia afetiva mãe-bebê, através das ilhas de consistência. Para isso, a mãe, que já constitui um domínio – um *eu instituído* –, produz um vértice, uma assimetria na direção de introduzir um sentido comum, um senso de integralidade para a criação de um domínio de si do bebê – um *eu instituinte*. Como vimos, os sentidos de si pré-verbais adotam o outro como autorregulador da intersubjetividade (ou transubjetividade). O eu instituinte é a experiência do processo de organização do *vindo-a-ser*, olho-d'água de devires. Essa primeira organização de uma subjetividade emergente “é o reservatório básico em que podemos mergulhar para todas as experiências criativas” (STERN, 1992: 58). Na apreensão da prática clínica como

criação de si e de mundo, sugerimos que o duplo-devir do outramento emerge no trânsito das singularidades no intervalo entre o eu instituído e o eu instituinte.

No trabalho inaugural sobre o conceito de “afetos de vitalidade”, Stern (1992) já revelava um incômodo com a imprecisão do termo “afeto”, que, de fato, parecia se referir mais à noção de “afecções” em Spinoza, como vetores intensivos do corpo, contornos das sensações, e menos como o efeito dessas forças traduzidas em sentimentos. Assim, no seu último livro publicado, ele propõe uma torção no termo para “formas dinâmicas de vitalidade”, enfatizando ainda mais o estado inapreensível e não categórico desse estado sensível (STERN, 2010). Para sustentar seu argumento, faz uma aliança com as “artes baseadas no tempo”, ou de linguagem não-verbal, nomeadamente, a dança, a música, e certos tipos de teatro e cinema. Segundo ele, as *artes baseadas no tempo* apresentam-se estritamente em tempo real, à parte da lógica da representação. Essas artes seriam um meio privilegiado da experiência crua com as formas dinâmicas de vitalidade, visto que o seu exercício estético é performatizar essas intensidades do estado sensível num grau ampliado, refinado, exercitado repetidamente.

No entanto, se as artes baseadas no tempo, teriam a notoriedade expressiva das formas dinâmicas de vitalidade, estas últimas estariam permeando qualquer interação cotidiana, especialmente a experiência compartilhada no *setting* terapêutico, como vimos. Contudo, o seu interesse especial pelo o campo das artes se justifica na medida em que encontra nelas um dispositivo catalisador da experiência sensível. Não só porque dão às formas de sensações uma apurada capacidade expressiva de compartilhamento, mas por elas serem o campo pioneiro na exploração da dimensão dinâmica da experiência humana. Mais do que qualquer ciência ou psicologia, a arte é a área que se ocupou, por mais tempo, de um modo de elaborar as formas dinâmicas de vitalidade. Em suma, é próprio da arte, criar caminhos para encontrar, identificar, lapidar, expressar formas dinâmicas de vitalidade, que possam ser compartilhadas no plano comum (STERN, 2010).

Tomamos esse prisma como mais uma inspiração para um fazer clínico na transversalidade com a arte: a sintonia afetiva seria um meio de intensificar a *sensibilidade* e a *expressividade* das formas dinâmicas de vitalidade, compartilhadas no *setting*. Apesar da sintonia afetiva não ser intencional ou um processo cognitivo, o clínico pode usar a afinação da ressonância das formas dinâmicas de vitalidade, como um recurso do trabalho terapêutico na intensificação do plano comum. Não há intencionalidade nos afetos de vitalidade, mas é possível direcionar e alinhar a sintonia

afetiva, como contraface expressiva da sensibilidade. Assim, *a sintonia afetiva seria mais um fenômeno envolvido na criação do plano de expressão poética da clínica*. Sintonizar os afetos é criar mutuamente uma *entre-expressão* das singularidades do analista e do paciente. A sintonia afetiva se alinha numa zona de contágio, entre captura e osmose, quando o sentir-outro produz um vetor centrífugo de expansão, indicando um sentido de direção do tratamento na clínica.

Nessa perspectiva, a intervenção clínica se daria na oscilação entre a empatia e a sintonia do analista, pela sua capacidade de produzir novos sentidos, reativar o caráter processual da linguagem pela *entre-expressão*. Para Stern (1992), o senso de si verbal produz um corte com uma espada de dois gumes: a linguagem nos insere no campo social, produzindo uma alienação dos estados intensivos. O exercício clínico se faz nessa tensão, em que o fosso entre a experiência vivida e a representada é insuperável. Mas, tal como propõe Pessoa com Soares e Caeiro (2008, 2009a), nos interessa encurtar os corredores do sentir ao dizer: no desafio de comunicar sensações e produzir novas emoções através da linguagem, é preciso pensar a partir da *vibração sensível da inteligência*. Num diálogo entre o psicanalista e o poeta, ao mesmo tempo em que o dispositivo clínico precisa estar aberto aos mecanismos não-verbais da comunicação dos corpos, é necessário alcançar um estado poroso e poético da linguagem.

O paradoxo de que a linguagem pode evocar uma experiência que transcende as palavras é talvez o mais alto atributo da linguagem. Mas essas são palavras no uso poético. As palavras em nossa vida cotidiana, com maior frequência, fazem o oposto e, ou fraturam a experiência global amodal, ou a fazem submergir. (STERN, 1992: 157)

Stern indica que a capacidade da linguagem de transcender a experiência vivida seria a sua maior virtude, para o “bem” e para o “mal”. Ou seja, ela incide perpendicularmente sobre os processos de subjetivação, criando novos sentidos, mas também distorcendo, generalizando e cristalizando outros. Alberto Caeiro ressalta as perdas da experiência sensorial, quando traduzidas em palavras, nos seus *Poemas inconjuntos* (2009b): “assim como falham as palavras quando querem exprimir qualquer pensamento, assim falham os pensamentos quando querem exprimir qualquer realidade”. Como aponta Rauter (2012), ao fazer alusão ao uso poético das palavras, Stern abre a possibilidade de redimensionar o lugar da linguagem nos processos de subjetivação, tomando-a como “reino do devir”, em detrimento do “reino da verdade”. Seriam esforços da clínica e da poesia reativar a força vital da percepção amodal no

cerne da linguagem, religando as palavras ao mundo da experiência sensível, fazendo do dizer mais uma forma dinâmica de vitalidade.

Co-criação e indeterminação nos processos de mudança

Em consonância com Cristina Rauter, adquirimos com Daniel Stern a última pista para destronar a linguagem enquanto elemento estruturante das subjetividades, pois, “reconhecendo os inconvenientes do regime de signos do significante como via de expressão dos afetos, [...] a prática clínica não pode se reduzir a uma cura pela palavra” (RAUTER, 2012: 77). E, como se daria a “cura” na perspectiva sterniana? Já podemos observar que o manejo da sintonia afetiva na experiência da clínica se ocupa em restaurar o fluxo plurisensorial e multidimensional de semióticas assignificantes para a reinvenção de si e de mundo. Ademais, junto ao Grupo de Estudos do Processo de Mudança (*Boston Change Process Study Group – BCPSG*), Stern (*et al.* 2000, 2005) insiste que “algo mais” se passa nas dinâmicas transferenciais e opera os processos de mudança.

Como é notório, Stern refuta a prática clínica como uma cura pela palavra, sem entretanto, prescindir da linguagem verbal. Mantendo-a como uma de suas principais ferramentas de trabalho, nos inspira a uma investigação, desde a linguagem, acerca das possibilidades de deslocamentos subjetivos. Algo semelhante a uma *intervenção corporal com a fala*, em busca do domínio de si, envolvido na sensação do sintoma. Stern parece traçar uma *direção tátil* com a linguagem: qual domínio de si está envolvido na sensação do sintoma? Qual pergunta sensibiliza o senso de si que desbloqueia o afeto cristalizado? A linguagem, dotada de uma plasticidade ilimitada, é reversível, em contraposição ao corpo empírico, impregnado de uma materialidade limitada. A linguagem investida de afetos, tornada porosa, é o acesso para uma experimentação poética da corporeidade. Palavras-táteis, palavras-pele também seriam munidas da possibilidade de restaurar os fluxos intensivos dos signos do corpo, abrindo-o a novas conexões com o mundo.

Para o BCPSG, as mudanças subjetivas são conduzidas por dois operadores: a interpretação e “algo mais” – que emerge dos “momentos de encontro” (STERN, 2007; *et al.* 2000, 2005). O momento de encontro é processual e se realiza no plano do saber relacional implícito, enquanto temporalidade não cronológica, como duração

compartilhada. É o tempo que permeia a formação da atmosfera na clínica, percepção temporal densa e dilatada, experiência subjetiva do tempo na sua condição múltipla e heterogênea. O encontro se dá nesse tempo em aberto, denso, oportuno para uma decisão que muda a direção de um processo. Quando um momento de encontro é aproveitado pela díade terapeuta-paciente, há um deslocamento intensivo, que expande a relação e cria um novo traçado no processo terapêutico. Estão em relevo as formas dinâmicas de vitalidade, a partir dali algo muda, embora indizível, imperceptível. Há uma densidade da presença dos corpos e dos afetos, como ponto de apoio para a experimentação. Do momento de encontro, irrompe o “momento agora”: algo inesperado, não familiar, convoca um manejo com a “assinatura pessoal” do analista, lançando mão de reações espontâneas.

Pela psicanálise, a interpretação está tradicionalmente ligada a dinâmicas intrapsíquicas e à capacidade elaborativa do paciente. No intuito de ressaltar as diferenças entre interpretação e “algo mais”, o BCPSB parece se esforçar por manter a interpretação como uma atividade transferencial, que ainda se guia fundamentalmente por parâmetros representacionais. Mesmo admitindo que as interpretações possam ser acompanhadas de um *algo mais*, a coisa se conserva. Diferentemente, com a abertura da experiência da clínica ao sensível, consideramos que a interpretação é mais um dos operadores do processo de mudança, que contribui para a ampliação do campo do imaginário. A partir do ponto de vista que adotamos aqui, mesmo quando há interpretação, ela não recai sobre a ênfase da elaboração de conflitos simbólicos, mas como mais um recurso para manejar a sintonia afetiva das dinâmicas transferenciais. Segundo as proposições de Winnicott (1968a), a interpretação deve ser econômica o suficiente, apenas para situar a compreensão do analista. É um mecanismo para fazer um corpo a corpo com o paciente, criar um contorno das formas dinâmicas de vitalidade compartilhadas. *Assim, o que se privilegia é menos o incremento de um simbólico robusto e mais uma expansão da plasticidade de um imaginário capaz de criar novos sentidos desde o compartilhamento da experiência sensível.*

Desse modo, Stern, junto ao BCPSB, considera que esse *algo mais*, motor dos processos de mudança, presente mesmo nas interpretações, seria o “indeterminado” (*sloopness*), definido como aquilo que é difuso, inevitável, inerente à interação diádica terapêutica. Destituída de qualquer conotação pejorativa do termo, essa abordagem sobre o indeterminado pressupõe um processo de mudança não linear, descontínuo, imprevisível e intensivo, que reforça nossa indicação de um dançar impessoal da clínica

no processo de reinvenção de si e de mundo. O indeterminado é potencialmente criativo quando pode ser manejado pela sintonia-fina do vínculo terapêutico, tornando-se crucial para a criação colaborativa de novas possibilidades de mudança terapêutica.

Analista e paciente estão juntos como uma díade. Contribuem mutuamente com suas tendências individuais (sejam em oposição, congruência ou complementariedade) para um *pas-des-deux* transubjetivo. *Há um contato-improvisação com as forças dinâmicas de vitalidade que engendra uma movimentação inconscientemente consciente das subjetividades-corpo.* A trajetória coreográfica dessa dança impessoal e indeterminada irá emergir a partir dessa interação, como uma “co-criação”, modulada desde as condições iniciais da relação. Resulta desse processo o saber relacional implícito que, sem ser inconsciente, está fora da atenção focal ou da experiência focal da consciência reflexiva, assim como o estado dos corpos no contato-improvisação. O indeterminado é o que expande as possibilidades e a variabilidade, inerentes às dinâmicas transferenciais.

A co-criação, portanto, é o processo por onde o indeterminado é capitalizado, enquanto fonte de novas organizações ou novos rumos a serem compartilhados na direção de tratamento (STERN *et al.*, 2000, 2005). A indeterminação do modo operativo da clínica é inevitável, apesar da postura técnica do analista. Emerge da tensão irreduzível de que tanto analista quanto paciente são fontes independentes de corporeidade e subjetividade; sendo, ao mesmo tempo, constantemente influenciados um pelo outro. Intuímos que esse modo operativo indeterminado da co-criação na experiência clínica converge para a emergência do outramento: a partir de um devir-impessoal, terapeuta e paciente podem misturar-se parcialmente, sem por isso perder os contornos, sem confundirem-se um no outro, mas devindo outro. O indeterminado, neste sentido, é o agente da surpresa, que exige um fazer ético do analista e produz diferenciações, contágios, outramentos, numa trajetória singular de co-criação de novas possibilidades de existência.

HUBERT GODARD E O CONTÁGIO GRAVITACIONAL

Do ponto de vista do processo terapêutico, como uma experiência de co-criação, e da linguagem, como experiência poética, nos perguntamos: *como as formas dinâmicas de vitalidade incidem sobre a escuta do analista?* Desde Ferenczi, passando por

Winnicott e Stern, como vimos, a clínica psicanalítica oferece um suporte de compreensão acerca da sensibilidade do analista. Com esses psicanalistas, nos foi possível construir um campo de inteligibilidade acerca do exercício crítico-clínico, a partir das relações entre corporeidade e subjetividade, no tocante às dinâmicas transferenciais. Em complementariedade com essa problemática, fazemos um último recorte para a investigação de um determinado aspecto da experiência sensível do analista: *a escuta de si e do outro*. Com Angel Vianna e Fernando Pessoa, observamos que a escuta de si, através da conscientização do movimento e das sensações do corpo, é condição de possibilidade para toda a potência expressiva da dança e da poesia, respectivamente.

Acreditamos que o terapeuta também potencializa a sua prática de cuidado, a partir da escuta de si, como condição primeira para o acolhimento e o manejo. A escuta do corpo na clínica advém de um exercício intensivo da acuidade do sentir, em função das sensações do outro: uma capacidade de sintonizar afetivamente, acessar o outro com as sensações, trazer consistência ao espaço interior do corpo na sua relação com o espaço exterior, criando ressonâncias corpo-mundo-corpo, a partir de *uma dança impessoal* dos corpos. Ampliando a conversa com a psicanálise, trazemos o terapeuta e o analista do movimento francês Hubert Godard para incutir novas considerações à interface entre dança e clínica.

Godard trabalha no campo das terapias pelo movimento, pesquisador de uma abordagem terapêutica do corpo, entre a dança e a educação somática. Nesse jogo de concomitâncias entre subjetividade e corporeidade, Godard (2002) nos impele a associar à noção de sintonia afetiva a de “empatia cinestésica” ou de “contágio gravitacional”. Na empatia cinestésica, a comunicação dos corpos enreda-se numa complexa rede de movimentos imperceptíveis intercomunicantes, próximo à noção de *empates coreográficos*, referida no primeiro capítulo da tese: abre-se um plano de imanência dos gestos, criando um bloco de sensações, que se materializa numa coreografia intensiva de micromovimentos. A empatia cinestésica decorre da urdidura de uma atmosfera comum, e implica uma organização tônico-gravitacional dos corpos; isto é, a gestão do peso sobre o solo, que contém um humor e um projeto sobre o mundo. Essa organização tônico-gravitacional traduz-se na carga expressiva de uma corporeidade, imprime uma qualidade de presença dos movimentos e gestos de um indivíduo. É como a marca cinética de uma singularidade.

Segundo Godard (2010), a forma como organizamos nossa postura resulta do modo como gerimos o peso da gravidade, e a correlata cristalização de atitudes, acumuladas em nossa relação com o mundo. Assim, nossa percepção do mundo está sempre em cruzamento com as dinâmicas da nossa organização proprioceptiva, indissociáveis dos “estados do pensamento”. Godard (2002) acredita que, sob a inevitável pressão flutuante do meio, há uma dimensão da organização do sentido, que se faz no gesto. De início, a aprendizagem da linguagem coincide com a aprendizagem da marcha. Com isso, as transformações no domínio de si, a partir da entrada no simbólico são acompanhadas por uma mudança no eixo da organização gravitacional, vinculando atitude corporal, afetividade e expressividade. Ou seja, a modulação do nosso estado de presença está em relação dinâmica com a força da gravidade do meio em que estamos inseridos, e envolve a atitude corporal, a afetividade e a expressividade.

Tal como temos afirmado, o modo como modulamos nossa corporeidade, no encontro-confronto com as forças do mundo, está intimamente associado a questões da subjetividade. As questões relativas à gestão do peso, enquanto organização tônico-gravitacional do gesto e da percepção, são o fio condutor da abordagem terapêutica do corpo, proposta por Godard. Associamo-nos à sua perspectiva, quando ele sugere que possamos empreender uma renegociação de nossas cristalizações perceptivas, abrindo-nos às sutilezas da empatia cinestésica das dinâmicas transferenciais. Nesse sentido, o *ato curativo do cuidado* estaria na co-criação de um caminho para reinventar nossas possibilidades de relação com o meio, dissolver os clichês de nossa conexão com o mundo, libertando a corporeidade de suas cristalizações.

Por uma revolução dos sentidos na clínica: a escuta tátil

A partir das pesquisas no campo da medicina, Godard apresenta a noção de “olhar cego”, definida pela capacidade que as pessoas que perderam a visão cortical têm de continuar a se orientar no espaço. Isto é, sem a visão cortical de um “olhar objetivo”, não são capazes de descrever um objeto à sua frente sem tocá-lo, no entanto há uma espécie de visão subcortical, um “olhar subjetivo”, que permite que, ao moverem-se pelo espaço, possam se desviar de obstáculos, por exemplo. Na sua perspectiva, isso seria uma “capacidade de *fazer corpo com*”, uma capacidade geográfica do corpo de receber os relevos e acidentes do seu entorno (GODARD, 2006).

Porém, do mesmo modo que Stern sinaliza que a linguagem é uma faca de dois gumes, que, paradoxalmente, amplia e reduz a relação com os sentidos das coisas; Godard aponta que a tensão entre o olhar objetivo e o olhar subjetivo poderia fazer o mesmo no campo da percepção. Isto se dá quando usamos sempre o mesmo filtro para apreender os objetos do mundo, relacionando-os com as mesmas histórias, inserindo-os nas mesmas cadeias de significantes. Com o tempo, aprisionamos a percepção numa “neurose do olhar”. De modo que, a arte, ou mesmo a clínica, teriam como desafio propor uma “revolução dos sentidos”, a fim de restaurar a plasticidade dos processos de subjetivação na sua relação sensível com o mundo. Nesse sentido, o olhar cego diz respeito ao eu sem história, fora do campo da representação, é “o que permite participar completamente das coisas do mundo, antes de engessá-las numa interpretação” (GODARD, 2006: 73). O olhar cego abre uma fenda entre a objetividade e a subjetividade do olhar, espriando a percepção num espaço paradoxal, onde ambas são experimentadas de forma distinta e interligadas, como plurisensorialidade.

Godard nos ajuda a pensar um modo de desfazer uma *neurose da escuta* na clínica. Quando co-habitamos o *plano da voz-multidão* e propomos uma *direção tátil com a linguagem*, nos confrontamos com a urgência de uma revolução dos sentidos, especialmente no domínio da escuta. Desde Ferenczi, foi preciso liberar a escuta clínica dos clichês interpretativos e ampliar seus interesses para a apreensão dos pequenos signos, que ultrapassavam os conteúdos da ordem da representação. Dissolver a neurose da escuta implica colocar a percepção e os significantes em movimento. É preciso ativá-la no domínio da percepção amodal, convulsionar a plurisensorialidade e a intersensorialidade dos sentidos e dos signos. Ativá-la no campo da sinestesia, próprio das formas dinâmicas de vitalidade, já enunciadas por Stern. Treinar uma espécie de *escuta cega*: escutar com uma superfície geográfica do corpo, receptiva às coisas do mundo, com uma capacidade de descolar a objetividade da subjetividade, num movimento de *fazer corpo com*. Ao participar das coisas do mundo, passo a escutar os sons, as melodias e os ritmos, vindos do exterior, com toda a minha corporeidade e sensorialidade. É uma *escuta ativa*, porque faz corpo projetando-se no exterior por uma apreensão imperceptível do mundo; mas, também, uma *escuta receptiva*, porque penetrada pelos movimentos do mundo em seu interior. Como no espaço limiar da pele, coextensivo entre o dentro e o fora, *há um reconhecimento auditivo do outro que se faz pelo toque, pela vibração do outro em mim*.

Desse modo, apostamos numa qualidade da escuta que revoluciona a percepção, e libera os devires, a partir de uma escuta de si que é tátil: *escuto o outro no meu corpo, através das sensações que atravessam o meu corpo*. Godard indica duas maneiras da voz daquele que nos fala ser recebida corporalmente pela escuta:

A primeira se chama voz aérea e a segunda, a voz solidiana ou ossosa que consistiria em suspender a interpretação, quer dizer, a escuta da voz aérea, e em deixar vibrar meus ossos ao som da voz e em apoiar-me nesta percepção igualmente. É, pois, ser tocado pelo som da sua voz, depois interpretá-la. (GODARD, 2006: 74)

Entrelaçando a perspectiva de Godard sobre a voz, com a de Gil sobre Pessoa, consideramos que, ao co-habitar o plano da voz-multidão, criamos um dispositivo auditivo-transcendental, capaz de nos conectar com uma escuta aérea e ossosa, a partir da vibratibilidade dos corpos. Quando a experiência sensível do analista pode ser usada como matéria para o manejo clínico, o exercício da escuta de si consistiria em criar uma defasagem entre a ressonância da voz do outro e os conteúdos semióticos do discurso verbal. Escuto com meu corpo, para depois criar representações, e, se for o caso, interpretar. Nessa dupla apreensão corporal da escuta, o primeiro sentido é o da *alteridade íntima*, de uma *escuta tátil de contágio* que me faz devir-outro. O ato de escutar coloca em cena não só a compreensão do simbólico, mas, sobretudo, a conscientização das sensações, como um modo de escuta tátil (aérea e ossosa) da voz do paciente e da voz do próprio analista. A voz aérea, para Godard (2006), seria a mais objetivante, e a ossosa, mais subjetivante, implicando uma propriocepção a partir dos *vibratos* da voz no corpo.

Do ponto de vista da transversalidade entre clínica, dança e poesia, compreendemos que os deslocamentos subjetivos ganham espessura na experimentação daquilo que não tem forma, que transborda entre as palavras e os gestos: as sensações. Nesse sentido, a escuta de si adquire contornos de dispositivo para escutar o outro, como um intercessor que põe em contato o mais íntimo com a sua máxima exteriorização: *sentir no corpo o que o outro sente*. A *escuta do corpo*, base de todo o trabalho proposto por Angel Vianna e da leitura que fazemos do projeto poético de Fernando Pessoa, será tão mais intensiva quanto mais a consciência-corpo se tornar atmosférica (abstrata, metafísica), alojando-se na engrenagem da disposição para outrar-se. No plano da voz-multidão, o dispositivo auditivo-transcendental sobressalta de um estado poroso e ossoso da escuta, que dilata o estado intensivo do corpo ao outramento.

Tal como já indicamos no capítulo anterior, com uma sofisticada escuta de si, Soares experiencia os sons do mundo, como polifonia de uma “orquestra oculta” dentro de si, desenvolvendo um modo de perceber em ressonância com um modo de sentir sem mediações (PESSOA, 2008). Inspirados pelo poeta, dizemos que essa convergência entre o sensível e o perceptível demanda um rebaixamento do limiar da consciência às intensidades das “sensações mínimas, e de coisas pequeníssimas”, que nos libertará da neurose de uma escuta utilitária, treinada para ouvir aquilo que já foi dito, estabelecido previamente pelas convenções da vida social. Nesse procedimento, de súbito, a escuta do corpo deflagra um excesso do imaginário e nos abre para o desconhecido que nos habita, reinventando nossa relação com o mundo.

Assim, compreendemos a escuta clínica como uma experiência sinestésica, como um *ato ativo de escutar com toda dimensão sensorial do corpo*. *Escutar com corpo* demanda uma *atitude tátil* do analista de *sentir com*, um exercício ético-estético de *libertar a escuta de si e do outro das neuroses da percepção*. Seguindo com Godard, sugerimos que a escuta tátil implica uma comunicação inconsciente dos corpos, que se desenrola no âmbito do contágio de movimentos imperceptíveis. Depurando a “empatia cinestésica” em “empatia torácica”, dilatamos em mais um grau a noção de “sintonia afetiva” de Stern: quando co-habitamos a mesma atmosfera, há um alinhamento da nossa respiração pela superposição dos movimentos das nossas caixas torácicas (GODARD, 2006). Desse modo, escutar com o corpo implica uma comunhão entre a sintonia afetiva e a empatia torácica ou respiratória, que contribuem para a formação do saber relacional implícito. “Quando duas pessoas se encontram os jogos dos micromovimentos da caixa torácica formam um diálogo” (GODARD, 2006: 75). Tornando-se consciente ou não, o ritmo respiratório de um e de outro compõem uma “comunidade musical da respiração”.

No recorrente caso da jovem A.R., a empatia torácica foi um dos eixos para o manejo clínico. No campo da educação somática, a respiração não é uma atividade que se aprende ou se ensina, mas um movimento que se libera. Livre de entraves, o arcabouço respiratório empreende as trocas do corpo do com o mundo, oxigena os tecidos, ventila os espaços do corpo. No caso em questão, sentir a respiração de A.R. em meu movimento respiratório foi a pista para desobstaculizar aquilo que a sufocava afetivamente, abrindo um caminho para o seu processo de mudança. A empatia respiratória participou de uma função central no alinhamento da sintonia afetiva, na medida em que ela constituía um eco do modo como A.R. geria o peso da gravidade sob

sua corporeidade, afetividade e expressividade. Modular minha escuta, a partir de uma comunidade musical da respiração, pode me colocar sensível ao posicionamento de A.R. na sua relação consigo e com mundo, participando com minha própria respiração, da co-criação de uma nova dinâmica de trocas com o entorno.

Apropriando-nos da perspectiva de Godard sobre a empatia torácica, retomamos a experiência do Teatro da Crueldade de Artaud: enquanto o primeiro distingue a respiração do *sopro*, o último, por seu turno, fazia o mesmo entre a palavra e o *grito*. Artaud provocava uma convulsão da linguagem, sobrepondo a primazia do grito à palavra; Godard, analogamente, convulsiona a percepção, afirmando que o sopro precede a respiração: “ele depende do estado geral do trabalho do imaginário e da percepção, de nossa conexão com o contexto, e influencia nosso modo respiratório” (GODARD, 2006:75). E, acrescenta que toda a nossa experiência sensorial tem impacto direto sobre a inspiração e a expiração, e o seu desequilíbrio ou as suas fixações seriam um reflexo de distúrbios da percepção. “Como se a respiração se apoiasse num primeiro tempo sobre a dinâmica de nossa relação com o mundo” (GODARD, 2006: 75). Assim como é o grito da crueldade que sustenta a linguagem, é o sopro dos sentidos que sustenta a respiração. De modo que, *escutar com o corpo é estar sensível ao grito-sopro da comunicação dos corpos*. Acreditamos, enfim, que essa escuta tátil do analista é uma das condições de possibilidade para *fazer corpo com*, uma engrenagem da co-criação de uma dança intensiva dos corpos.

COREOGRAFISMOS CLÍNICOS: a clínica como laboratório poético

Pássaros e dança

A história da dança não é não pode ser o Percurso dos Movimentos Traçados no chão.

É (tem de ser) o Percurso dos Movimentos Traçados no ar.

Acreditar que os Pássaros são restos de COREOGRAFIAS. Imagens do corpo que ficaram atrás, suspensas.

(As nuvens ainda, tudo o que é alto, o céu.)

Os pássaros são restos de COREOGRAFIAS.

(Gonçalo M. Tavares)

Nossa construção transdisciplinar da clínica, na interface com a dança e com a poesia, propõe agora sua última torção conceitual a partir da noção de *coreografismos clínicos*. Com os versos do escritor Tavares (2008), a *coreografia* pode ser entendida como um percurso dos movimentos traçados no ar, capaz de produzir restos. Aquilo que excede das coreografias é o lastro de um voo, o rastro de imagens corporais dançantes e abstratas que criam uma atmosfera. *Grafismo* é definido, pelo *Dicionário Houaiss da língua portuguesa* (HOUAISS, 2001), como um conjunto particular de signos, uma escrita singular sem preocupação com significados, que, nas artes plásticas, se manifesta por um estilo estético dos traçados de linhas e curvas. Assim, apreendemos por *coreografismos* um modo singular e transversal de dar contorno ao excesso dos movimentos intensivos dos corpos e afetos que transbordam dos encontros. Os coreografismos seriam a impressão do fluxo de movimentação da atmosfera co-habitada pelos corpos, uma espécie de notação da dupla abertura ao *contágio* e ao *outramento*.

Assumimos uma perspectiva em que o encontro dos corpos no *setting* terapêutico produz coreografismos clínicos. Há uma composição sensível, entre analista e paciente, na qual, em uma atmosfera comum, ambos são atravessados por uma multiplicidade de signos intensivos que se alinham em um coreografismo afetivo, em que as afecções modulam o tom de uma comunicação inconsciente entre os corpos. Assim, transbordam linhas de força que nos fazem entrar para um fora de nós mesmos, podendo, de algum modo, sentir o que o outro sente. Misturados parcialmente com o outro, multiplicamo-nos e surpreendemo-nos com uma espécie de *alteridade íntima*. Devindo-impessoal, co-criamos coreografismos, como uma espécie de escrita cartográfica poético-dançante; um registro assignificante do indeterminado, que se agita no encontro-confronto com o mundo.

Com isso, a direção do tratamento pode ser traçada, incluindo os ritmos que venham atravessar a composição dinâmica dos corpos; propondo novas *escritas de si*, a partir do traçado estético de linhas e curvas ainda sem significado. Os coreografismos clínicos seriam uma escrita poética do devir, das multiplicidades das subjetividades, movimentos de metamorfoses das corporeidades, da co-criação de novos agenciamentos. Uma escrita sensível, que emerge da comunicação inconsciente dos corpos, quando eles se ligam uns aos outros pela sua superfície sensorial, interpenetrando-se, podendo retrair novos coreografismos. Tal contágio entre analista e paciente, como vimos, favorece uma viagem experimental que amplia as possibilidades de manejo desse encontro para além das dinâmicas de identificação ou de

projeção, criando-se linhas de conexões e osmose, que desencadeiam o devir-outro na experiência clínica. Ao descrevermos a possibilidade de outrar-se, a partir de um contágio, observamos uma relação de reciprocidade no dispositivo clínico, que convoca a presença do analista com corpo e afetos. No entanto, essa experimentação não implica em dissenso nem simetria; tampouco num caos, onde se anulariam as singularidades. A ligação se dá pela disjunção; co-habitamos um espaço paradoxal com a diferença.

Contudo, repetimos: a abertura ao devir, em si, não garante uma experiência potente, e as práticas de cuidado são compostas de bons e maus encontros, assim como a vida. Nesse sentido, objetivamos abordar a *disponibilidade do analista*, como um dos pontos de sustentação do outramento na clínica, para que se favoreçam novas modulações aos processos de subjetivação que potencializem o ser. Entendemos, por disponibilidade, a capacidade do analista de graduar a intensidade da abertura ao contágio, no mesmo movimento em que se oferece para acolher, sustentar e acompanhar as linhas do devir do outro, colocando-se ele mesmo em devir. O analista está em cena, buscando, no entanto, manter uma distância crítica a favor da elaboração dessa experiência. Ter no corpo um dispositivo de circulação permanente das linhas de força, capaz de dar relevo aos coreografismos dos encontros, que possam expandir para uma poderosa vitalidade de re-existência.

No encontro, o poder de ser afetado fala muito mais de mim do que outro. Mas, como apreender o que do outro se transforma em mim quando me desvio de mim mesmo? Como manejar com aquilo que é estranho em mim? A capacidade de oscilar entre a empatia e a sintonia resulta do exercício tão preciso quanto delicado de objetivar filigranas do estado sensível do corpo. Exige uma frequência assídua do outro em mim, uma rebuscada conscientização das sensações, uma abertura da subjetividade às ressonâncias corpo-mundo-corpo. Supomos que, por meio da modulação tátil da empatia e do alinhamento expressivo da sintonia afetiva, o analista pode ampliar a sua disponibilidade ao acolhimento e ao manejo. Aumentando a porosidade da relação intersubjetiva, acreditamos que a experiência sensível da clínica apoia-se numa *transsubjetividade*: fenômeno osmótico, no qual mutualidade e interpenetrabilidade afetivas não são um delírio nem uma mística, porque há um afeto compartilhado, exteriorizado. Co-criar uma transsubjetividade objetivamente percebida, através do afeto compartilhado no plano de expressão poética, tal qual a unidade estética objetiva do analisador de sensações de Pessoa, eis o desafio do exercício clínico. No embalo desses coreografismos, tomamos a clínica enquanto *laboratório poético*.

Fazer da clínica um laboratório poético implica em co-habitar o plano da voz-multidão, como o plano imanente da fala poética e da escuta tátil, na própria clínica. Convulsionar os sentidos a partir da co-criação de uma superfície sensorial, onde o espaço interior seja co-extensivo do espaço exterior, sempre, de certo modo, inacabado. A construção do plano de expressão poética na clínica faz da escuta um dispositivo auditivo-transcendental, em que o ato de escutar é um reenvio a si que se dirige a um fora de si. Quanto maior a sensibilidade, maior a força extraordinária de exterioridade. Há uma dilatação do limiar interior-exterior, em que todas as vozes podem falar na singularidade da entre-expressão. Trazer poesia para o âmbito do processo terapêutico significa encurtar os corredores da experiência vivida e representada, poetizando a banalidade da vida cotidiana. Novamente, buscamos ressonância em Pessoa:

Há poesia em tudo – na terra e no mar, nos lagos e nas margens dos rios. Há-a também na cidade – não o neguemos – facto evidente para mim enquanto aqui estou sentado: há poesia nesta mesa, neste papel, neste tinteiro; há poesia na trepidação dos carros nas ruas em cada movimento ínfimo, vulgar, ridículo, de um operário que, do outro lado da rua, pinta a tabuleta de um talho. (PESSOA, 1966: 14)

Nessa jornada com Pessoa, sustentamos que cada movimento ínfimo, vulgar e ridículo das coisas do cotidiano pode ser poetizado a partir da experiência sensível de quem o apreende. Winnicott (1963: 70), na urdidura de um fazer clínico poroso à estesia do viver, indicava: “naturalmente, se o que digo tem em si verdade, esta já terá sido tratada pelos poetas do mundo”, reconhecendo na poesia uma experiência de apreensão privilegiada dos modos de existência. Por uma revolução dos sentidos, por uma abertura ao reino do devir, sugerimos fazer uso da linguagem na clínica, enquanto experiência poética iniciática, com capacidade de dar a ver as linhas do devir e reavivar o verbo. Lançar mão da linguagem como preparação para uma prosa festiva e lúdica, intensificando uma relação potente entre o sentir e o dizer.

Consideramos, ainda, que, na estética pessoana, cada coisa tem uma expressão própria que lhe vem de fora e a subjetividade se forma na dupla face com o mundo: *a interiorização é modulada a partir do exterior e é na exteriorização desse interior que criamos consistência de um processo em aberto sempre por se completar no fora, com o outro*. A conscientização da sensação é o princípio fundador de um projeto, poético que faz da vida uma obra de arte, na imanência entre a experiência sensível e a expressão. No plano de expressão poética, a co-criação de coreografismos clínicos torna o devir-outro a orientação criadora de devir-si mesmo.

Nas páginas de *Ultimatum* (PESSOA, 2006c), Álvaro de Campos já advertia sobre a incongruência de se querer ter sempre a mesma opinião, manter-se coerente consigo próprio, visto que a contínua transformação de tudo não exclui, sob hipótese alguma, as metamorfoses da corporeidade e da subjetividade. Para ele, a “doença”, a “anormalidade” seriam pretender ser hoje o mesmo de ontem, estancar o movimento da vida que insiste em passar tirando as coisas do lugar. Tornar-se o que se é implica ser outro constantemente. Caso contrário, persistir em fixar-se no mesmo eu de sempre, é “uma falta de cortesia com os outros”, é “apoquentá-los com a nossa falta de variedade”. Em outro excerto de um poema recém-publicado (PESSOA, 2013), Álvaro de Campos aumenta o tom:

Crear é libertar-se!

Crear é substituir-se a si-próprio!

Crear é ser desertor!

Substituamos as personalidades à personalidade. Que cada um seja muitos!

Basta de ser para si a primeira pessoa do singular de qualquer pronome ou verbo.

Sejamos a Pessoa Absoluta do Plural Incomensurável. Menos que isto é a arte do passado!

Os versos inflamados desse heterônimo intempestivo denunciam a urgência de nos abrimos às forças do devir. Assim como o fazem Artaud e Bacon, Campos grita à vida. Façamos do dispositivo clínico um laboratório de re-existências, um combate diário contra os clichês da subjetividade que aprisionam os modos de ser. Sejamos complexos e extemporâneos! Substituamo-nos a nós mesmos, libertando-nos do que já caducou em nós! Desviemo-nos dos obstáculos que sufocam as multiplicidades, homogenizam as singularidades e impedem as diferenciações!

Daí, compor coreografismos: a questão imperativa da clínica é restaurar o movimento e os seus traçados. Encaminhamos-nos para uma última consideração, convidando a filosofia poética de Viviane Mosé. No seu *Poema preso*, a autora sugere que “muitas doenças que as pessoas têm são poemas presos”, “palavras calcificadas”. Diante desses “poemas sem vazão”, empobrecedores do viver, seria tarefa da clínica dissolver a paralisia das palavras para um alargamento da existência. Observemos a operatória, proposta por Mosé (2001), a partir de um trecho da sua longa *Receita para arrancar poemas presos*:

você pode arrancar poemas com pinças
buchas vegetais, óleos medicinais
com as pontas dos dedos, com as unhas
com banhos de imersão, com o pente, com uma agulha
com pomada basilicão
alicate de cutículas
massagens e hidratação

mas não use bisturi nunca
em caso de poemas difíceis use a dança
a dança é uma forma de amolecer os poemas endurecidos do corpo
uma forma de soltá-los
das dobras dos dedos dos pés, das vértebras
dos punhos, das axilas, do quadril.

são os poema cóccix, os poemas virilha
os poema olho, os poema peito
os poema sexo, os poema cílio

Como Mosé indica, o sintoma é antes “poema preso”, e pode ser diluído pela experimentação poética de si, ao sermos capazes de tornar literários os órgãos dos sentidos, fazer do corpo poema. Nesse compasso, a clínica, enquanto laboratório poético, seria um dispositivo para amolecer os poemas-corpo endurecidos, criar bailados verbais com palavras-força. Nos coreografismos da clínica, entre dança e poesia, a questão mais urgente não é mais se o corpo está sensível, mas se está sensível ao outro, se é capaz de acolher o presente; compor com o real, criar uma narrativa poética da existência.

Capítulo Outro – parte voo

UMA ESCRITA HETERONÍMICA

é evidente que podemos fixar, explicar, concluir, exemplificar, começar, abrir 1 consultório, curar, receber e pagar, estruturar, desenvolver, ter ideias claras e ideias claras,

é evidente que podemos pensar, dançar e depois pensar ou então o contrário

é evidente, enfim, de novo, insisto, que podemos explicar,

mas é melhor não.

(Gonçalo M. Tavares)

Nesse momento, pego palavras emprestadas de Tavares (2008) e assumo a radicalidade do caráter ensaístico desta tese: poderia continuar explicando, exemplificando, desenvolvendo ideias claras, fixando conceitos, concluindo; mas não. Daqui em diante, farei mais uma torção na escrita acadêmica para falar com a experiência da clínica, na sua zona de convergência com a arte. Para tanto, o esforço pelo rigor será ainda maior, pois, ao grifar a dimensão estética dos encontros clínicos, serei forçada a evidenciar, à altura, as configurações ético-políticas nessa escrita aparentemente mais livre: não há esconderijos, não-ditos ou zonas de conforto nessa *escrita heteronímica*. Ouso lançar mão do dispositivo heteronímico, como criação de um jogo entre pensamento e linguagem que dissolve o sujeito da escrita, para evidenciar o ato de escrever. Heteronímica enquanto *experiência do pensamento-poema de uma escrita de si e do outro*.

Dito de outro modo, dar visibilidade ao modo de fazer artístico da clínica, tomando como via de acesso a sua própria política narrativa, me convoca a tomar posições diante do inefável, tencionar contornos de transversalidade, ao pretender dar visibilidade àquilo que não pode ser apreendido: as forças moventes imperceptíveis da experiência sensível. Encarno aqui o duplo-devir de Pessoa, quando outramento e elaboração produzem, e são (ao mesmo tempo) produzidos, por uma mesma experiência indistinta.

Proponho uma conversa da tese e do seu leitor com um *caso* da minha clínica, que me leva a tomar a clínica como um caso transdisciplinar. Trata-se de um caso de inequívoca transformação dos limites da clínica diante de experiências limite da relação terapêutica, quando o clínico deve ultrapassar a si mesmo para que o encontro com o outro seja possível e capaz de produzir novos processos de subjetivação potentes para ambos. Virá à baila, portanto, um ensaio de âmbito propriamente clínico, que precisou

romper com a forma convencional de “relato de caso” e ser travestido de “conto”; versará de modo poético-intensivo sobre encontros da clínica na perspectiva da analista, atravessada na carne pelos movimentos do excesso, produzidos nos contágios dos corpos. Produziu-se assim, o *Conto clínico do guerreiro da crueldade, ou o rasgar a carne*, que agora contextualizo.

Essa narrativa clínica corresponde, inicialmente a um convite para problematizar um encadeamento de debates do grupo *Limiar* – grupo de estudos sobre clínica e transdisciplinaridade, que ocorre semanalmente no Departamento de Psicologia da UFF, há mais de dez anos, e que frequentei ao longo de quase todo o período do doutorado –, acerca do tema do excesso do excesso. Ao transpor a experiência desse caso clínico para uma escrita capaz de sustentar a intensidade dos acontecimentos, e, ao mesmo tempo, poder ser compartilhada com um coletivo, a partir de diários clínicos, registros de supervisões e lembranças, fui levada a adotar uma estratégia narrativa que pudesse acessar o fundo comum das palavras e das forças, o que só me foi possível por uma inclinação mais literária da escrita. Assim, em 2010 começa a primeira versão do conto clínico. Se resalto essa contextualização, é menos como a marcação de uma origem e mais por uma indicação cartográfica: ao longo de três anos o conto foi sendo escrito e reescrito; seja porque o acompanhamento do caso continuava em andamento, trazendo novos acontecimentos imprevistos a serem incorporados ao texto, seja porque reler o que já lá estava, produzia novas reflexões e intervenções intra-texto, criando novas estratificações, acidentes e relevos à narrativa original. Resulta daí um texto rizomático, com idas e vindas, avanços e recuos, sobressaltos, quedas e elevações, evidenciando, em alguns momentos, as diferentes camadas temporais que o compõem.

Com o conto clínico, busco evidenciar os coreografismos de uma dança intensiva da experiência da clínica ao ponto que já não se lança o foco sobre a analista e o paciente, enquanto sujeitos-personagens, mas sobre o que se passa na terceira margem desse rio, ao adentrar pela transubjetividade, produzida nesse caso de contágio. O foco é a entre-expressão, as zonas de indiscernibilidade de um processo mútuo de outramento, com as osmose, as assimetrias e as diferenças entre as partes. Mas, a dimensão indiscernível do caso é também “extra-clínica”, no sentido de que, nessa terceira margem, habitam a analista, o paciente e um coletivo. Diante da necessidade de criar corpo para a construção desse plano intensivo, os agenciamentos foram múltiplos: um número sem fim de supervisões (com dois supervisores diferentes), discussões em grupos de discussão clínica, análise pessoal, orientações, além de diálogos com pares

individuais, ora sobre os descaminhos do caso, ora sobre as possibilidades da escrita ou sua respectiva leitura. Em muitas passagens, escrevo com uma multidão nos teclados⁴⁶. Além disso, há um coletivo “intra-clínica”, como o leitor poderá facilmente observar, composto pela extensão de referências a obras de arte e artistas, que figuram como importantes companheiros, intercessores ou mediadores das produções inventivas de subjetivação desse processo terapêutico.

Essa presença massiva da arte ao longo do caso, aliás, pode ser tomada como mais uma condição para ter sido, inevitavelmente, escrito em formato de conto. Tendo sido levada pelo paciente a habitar essa esfera, brincávamos com o tratamento literário das palavras e a nossa escrita acabou se tornando, desde o início do acompanhamento, mais um dos dispositivos clínicos desse processo terapêutico. Muitas intervenções eram fruto de recortes líricos do discurso; palavras-táteis eram usadas insistentemente para criar contorno, fazendo dos nossos encontros um laboratório poético da arte de viver. Trabalhávamos entre o verbo e o verso. Assim, o “relato” da experiência desse caso recusa qualquer distanciamento entre “sujeito” e “objeto”, impede qualquer pretensão “cientificista”⁴⁷ e nos empurra para uma zona de indeterminação. Criamos um plano de expressão em que o verbo, a prosa e a poesia foram grandes agentes para a reinvenção de si. É, portanto, o próprio caso, o motor para que da minha escrita emergisse um conto.

Ao situar o conto no fim desse longo percurso de estruturações de argumentos e ideias que competem a uma tese – insisto neste ponto –, não quero, desse modo, concluir um ponto de vista teórico ou explicar tudo o que já foi dito com um exemplo prático do meu pensamento (muito menos entregar uma receita de como fazer a clínica que problematizo!). O conto clínico entra aqui como uma paisagem, que pode ser vista ao horizonte, uma atmosfera comum que cria um novo ritmo intensivo a tudo o que já foi explicado, um devir poético daquilo que paira sobre a tese. Convido o leitor a mergulhar comigo nessa experiência estética, encharcando os poros pelas pequenas percepções. Meu compromisso é com o jogo literário, criado para dar dizibilidade ao impacto disruptivo do encontro dos corpos, no confronto com o excesso do excesso e a tentativa de criar contornos, na experiência da continuidade da existência, e seguir adiante, a partir do acolhimento e do manejo.

⁴⁶ Agradeço especialmente às reflexões instigantes e acolhedoras nas parcerias com Hélia Borges, Eduardo Passos, Ana Macara, Nahman Armony, Ruth Torralba, Patrícia Caetano, Danilo Melo, Érica Zíngano e aos grupos Limiar e de orientação coletiva com Cristina Rauter.

⁴⁷ Uma forma de reducionismo ideológico transforma a ciência numa verdade universal ou dogmática.

Considero que dar espaço para os signos sensíveis nessa zona de contágio da clínica é dar visibilidade ao paciente no regime intensivo, mas também para os movimentos do próprio analista. A narrativa, assim, constrói seu traçado guiada pela escuta do corpo da analista às vicissitudes dos encontros, de modo que o contágio tangencia a problemática de como criar uma corporeidade apta a escutar com o corpo o que o outro sente. Acredito que há, nessa dinâmica, simultaneamente, uma comunhão e uma divisão dos corpos que ocupam o cerne da experiência estética. Na abertura do plano do comum, a partir do choque sensorial dos corpos na experiência do cuidado, a consciência-corpo viabiliza uma inteligibilidade da experiência sensível na clínica por onde as formas dinâmicas de vitalidade circulam, e as subjetividades, no seu caráter processual, podem outrar-se.

Com a narrativa em forma de conto, objetivo forçar a transversalidade da vida com a arte ao limite. Aí está nossa política clínica e narrativa: evidenciar o comum e as partes exclusivas da experiência sensível. Na clínica, a experiência sensível borra as fronteiras entre o eu e o outro, dentro e fora, ao mesmo tempo em que mantém as partes no espaço limiar. Na narrativa, essa operação se dá na dissolvência do caso enquanto traça uma contextualização. Algo dessa dinâmica nos remete à construção do corpo sem órgãos, pois é preciso partir de um estrato comum, de uma contextualização espaço-temporal para, então, desestratificar o organismo e abrir-se ao plano intensivo da carne. Nesse encontro, intensifica-se o plano do comum, onde o jogo de forças cria as diferenciações e traça contornos ao devir. O conto não explica nada: exprime movimentos de coreografismos. É, antes, uma invasão intensiva da vida na escrita. Um prolongamento da construção de uma superfície clínica ao ritmo de bailados verbais. Uma sobreposição vibrátil de planos, onde a linguagem pode ser investida enquanto experiência poética iniciática.

Conto clínico do guerreiro da crueldade, ou o rasgar a carne

*Onde é que há gente no mundo?
Então sou só eu que é vil e errôneo nesta terra?*
(Álvaro de Campos)

Diremos aqui que ele tem nome-próprio de Guerreiro. Isso não nos parece casual; trata-se de um nome-destino, se somado ao nome de outro Guerreiro do irmão mais novo por parte de pai: juntos aparentam corresponder a um sólido projeto de vilezas regido pela figura paterna. Fechando-se desavisadamente sobre as pistas mitológicas do seu nome-próprio-destino, nosso guerreiro vinha honrando a Herança do Nome do Pai e a História do Nome Próprio: ao mesmo tempo, governante nobre e generoso, e paradigma de crueldade e barbárie. Na História, conta-se, a sua morte foi velada pelos seus soldados, cortando o cabelo e ferindo-se com as espadas, pois o maior Guerreiro de todos não devia ser chorado com lamentos de mulher nem com lágrimas, senão com sangue de homens. Do mesmo modo, este que agora apresentamos, foi se constituindo: popular e polêmico, sedutor e agressor.

Há alguns anos, tivemos nosso primeiro encontro. À época, veio com um pouco mais do que vinte e cinco anos de idade, tem pais separados desde os três e estava ele, então, em processo de separação conjugal. Brigado com o pai, define-se, recorrentemente, como “filho único de mãe solteira”. Relata ter sido levado a vários tratamentos psicológicos, desde criança e até o final da adolescência, por sempre ter sido um “garoto problema”, mas nunca conseguiu “levá-los a sério”, nem os tratamentos nem os psicólogos. A inconstância marcava o cerne da sua constituição: morou em inúmeros bairros do Rio, estudou em muitas escolas diferentes, porque era educadamente convidado a se retirar de cada uma delas. Alguns psicólogos desistiram dele também: advertiam que “não tinha jeito”, a maldade era originária, constitutiva. Para aqueles, o mal era ele. Agora, buscava terapia, ele mesmo, porque vinha sentindo vontade “de mudar física e psiquicamente”.

Nas cenas evocadas, a espada cortante daquele Guerreiro mitológico ia cumprindo seu destino. Relatou episódios de agressividade física e psíquica contra si mesmo (com automutilação do corpo, abuso de entorpecentes e destruição de objetos pessoais), contra a mãe (em discussões atrozes ou através de chantagens emocionais, ameaçando suicidar-se na frente dela...), contra a mulher (já a humilhara e esbofeteara)

e contra os amigos (já saiu na “porrada” com todos eles). Em cada um desses eventos, considerava corresponder aos estímulos destrutivos do pai. Falou da sua dificuldade de sustentar uma constância na vida, acentuada pela profissão de ator, julgando-se muito vulnerável e instável. Definiu-se pelo *Livro do desassossego*, de Fernando Pessoa: “eu sou uma sensação minha”; e, assim como Bernardo Soares, tinha na escrita de uma espécie de diário de si, um jorro febril de pensamentos e sensações.

Verbalizou sobre a sua empatia comigo e, perguntando se eu gostei dele também, me disse querer ficar. Apesar de se apresentar por uma autobiografia violenta, a presença dele não inspirava ameaça, e a pesada narrativa em fluxo livre era entremeada por um jeito bem-humorado que, estranhamente, fazia ser um prazer estar com ele. De frente para esse guerreiro que exibia como armadura a sedução, gostaria, eu também, que ele ficasse. Na sessão seguinte, ligou uma hora antes para dizer que não tinha condições de vir, estava muito mal e pediu uma remarcação para o dia seguinte. Lamentou “já ter começado assim”. No dia seguinte, não apareceu. Na semana subsequente às duas faltas, liguei procurando saber dele. Perguntou se eu tinha ficado com raiva, respondi que não, mas sim preocupada. Disse ter ido, chegado muito atrasado, ficado com vergonha e deixado um bilhete com o porteiro – o qual só depois recebi. Marcamos para a próxima semana.

Conversamos sobre a dificuldade de dar início a esse processo terapêutico, contou ter voltado por causa da minha postura de não julgamento ao telefone. Marquei que ele percebeu bem qual era a função do espaço clínico: a de cuidar e acolher, não a de julgar. Abordei a importância de também cuidar desse espaço de cuidado e fizemos nossa contratação de trabalho. Ali, o cruel e sanguinário guerreiro parecia baixar a guarda: por um bom período da sessão, ficou no sofá em posição fetal. Fala muito através de metáforas, em terceira pessoa... “o ator isso, as pessoas aquilo...”, mas onde está o EU?, não no sentido de um enquistamento do sujeito, senão no sentido encarnado da fala.

Levei o *Livro do desassossego* para povoar o espaço: com pílulas de poesia, eu fazia um primeiro convite para iniciarmos a nossa dança. Escolheu alguns trechos que, a seu ver, o ilustravam, começando pelo primeiro: “Pertença, porém, àquela espécie de homens que estão sempre na margem daquilo a que pertencem, nem vêem só a multidão de que são, senão também os grandes espaços que há ao lado. Por isso nem abandonei Deus tão amplamente como ele, nem aceitei nunca a Humanidade.”.

Meio “cabreiro”, percebendo nossa proximidade, questionou minha “juventude”, receoso de “não querer falar tudo pra mim”. Expunha sua “vocação para mentir”, e, com isso, evocava em mim uma atenção especial à sua relação talentosa com a arte de representar, atuar. Exprimiu o desejo de ser feliz, mas não sabia como. Ainda circulando pelo universo literário, dizia já não querer mais habitar o submundo do narrador-personagem-inventado de *Memórias do subsolo*, de Dostoievski, definido pelas palavras desse escritor como representante de uma “geração que vive seus dias derradeiros”. Referia-se, assim, ao cansaço devido ao peso e ao repúdio à “vida viva” da sua existência psíquica; tendo sido esta orientada por um desprendimento do solo em direção à escuridão do subterrâneo de si mesmo, tal qual o personagem citado. “Cansei de profundidade”, sentida por ele como infelicidade, “agora quero deslizar na superfície”, numa analogia à felicidade. Trouxe a pele. Mas, percebi que havia um profundo que não fazia corpo. Apesar de o nosso anti-herói dostoievskiano apoiar a sua fala na expectativa da palavra do outro, exibia uma pele opaca, que não se ligava ao mundo, enquanto mantinha também o outro no escuro. Essa é a questão: como encarnar a profundidade? Ou, como desdobrar a profundidade na superfície?

Com uma subjetividade agressiva, parecia ocupar uma posição deprimida, no sentido de que existia um luto que não foi elaborado. É preciso se desfazer do morto, para que o sangue dos homens não precise mais ser derramado pelos cortes das espadas. Experimentar os estados regressivos, para dar corpo a um corpo que não é capaz de dar conta dos impulsos. Um corpo que corta as palavras na carne, mas não é capaz de cortar só com as palavras encarnadas. A linguagem poética do nosso discurso fazia fluir interpretações, metáforas, analogias, *insights*, mas, curiosamente, não parecia ser o esteio sob o qual se produziriam deslocamentos subjetivos. Era necessária a maternagem, para que o movimento diferencial emergisse. Enquanto eu buscava encarnar a função da mãe suficientemente boa, para sustentar esse corpo no ritmo, ele ia *atuando* o medo de se ligar a mim e, a partir desse vínculo, me destruir com seus afetos, numa repetição das suas relações. Nosso guerreiro encontrava na travessia desse luto a sua luta.

Sua personalidade, digamos, “drogadita”, me demandava a importância de sustentar o não vínculo dele, fazendo com que eu descobrisse a difícil capacidade de confiar na eficácia do tempo diante da inconstância como sintoma, da incapacidade de dar continuidade. A função clínica do nosso contrato de trabalho se evidenciava

periodicamente, para dar continuidade ao vínculo e ao seu processo de análise, a fim de trazer forma ao caos, abrindo um corredor do subsolo ao mundo.

Queixava-se, com frequência, por chorar demais. Um corpo que não consegue reter nem se haver com as próprias afecções, por uma hiper-estimulação, que o coloca sempre em descarga. A construção de um corpo ia se fazendo no silêncio, nos telefonemas confirmando e remarcando horários, na construção da pele, na sustentação do esqueleto, no manejo do contágio dos corpos, na experiência sensível. A relação terapêutica oscilava entre o “situar o sujeito” e o “sustentar a despersonalização”, poder ser homem e devir-criança. Trabalhamos num jogo paradoxal, em que a personalização com seus múltiplos EUs, iam recheando as frases de “sujeito oculto” cada vez mais. Exercício pedagógico-terapêutico de preencher lacunas, um verdadeiro atletismo afetivo. Numa repetição provocativa até virar piada: “Ah é! Eu tenho que dizer *eu*, porque minha analista me manda dizer *eu* nas frases em que *eu* falo de mim!”.

Foi se dando conta de que sempre começa um relacionamento por uma demanda do outro (“as mulheres me amam e, POR ISSO, passo a amá-las”), questionando-se sobre como fazer diferente. Dizia, “a culpa é da vaidade”. Suas relações são marcadas por essa dinâmica de sedução: mãe, amigos, namoradas, profissionais, e, nesse caso, também eu. Mas, se, por um lado, ele parece produzir isso no outro, por outro, há algo nele que não é capaz de suportar o desejo do outro, vindo a aniquilação das relações. Entramos nós dois nesse campo transferencial.

Recapitulando: na entrevista, mostrou grande desejo pela terapia, mas, nas duas sessões subsequentes, não apareceu. Segundo ele, foi a minha busca ativa a razão do seu retorno. Por meses, isso se repetiu algumas vezes (quando tirei férias, quando mudei de endereço, quando ele teve um trabalho temporário, quando ele tirou férias etc.). Agora, que ele estava “mostrando” o SEU desejo pela terapia (propôs aumento da frequência, por exemplo), vejo nós dois novamente nessa dinâmica repetitiva: pediu para reduzir a frequência depois de um tempo e, agora, EU peço pra ele aumentar de novo. Desocupa-se de si mesmo para fazer com que o outro se direcione para ele. Deseja poder existir. Mas, como? Apesar de a mãe ter vivido para ele, ele nunca existiu. Só existe à medida que faço um apelo por ele, como “falo da mãe”. Deseja que o outro o deseje, mas, quando isso de fato acontece, se esvazia do seu desejo.

Durante um ano, a maternagem foi empenhada em construir a experiência de poder continuar a existir no tempo, isto é, poder se transformar e ser o mesmo, transgredir e criar território. Sentir o tempo como um fluxo movente, que nos arrasta

por um plano contínuo da heterogênesse, das singularizações, das diferenciações. A partir do manejo clínico, ele viria a sustentar as passagens no tempo, construindo um corpo com uma multiplicidade qualitativa de ritmos e melodias. Experimentar, no vínculo, os estados não-integrados e o desenvolvimento de um *self* integrado, paradoxalmente, no mesmo plano intensivo. Foi preciso manejar as formas para dar continente e sustentação às forças.

No entanto, por três semanas, remarcou a sessão num movimento de esvaziamento, desde que havíamos retomado a frequência de duas vezes semanais. Na sequência, surgiu com as mãos e os joelhos esfolados por uma queda de *skate* no dia anterior, achando tudo uma divertida aventura. Estava envolvido em um novo relacionamento amoroso, marcado pelos encontros e desencontros de uma paixão conflituosa, definida por ele como “dois perdidos numa noite suja”, numa referência à dinâmica dos parceiros da peça teatral de Plínio Marcos. Nesse dia, trouxe a namorada para esperá-lo na sala de espera. Ele, que fala alto e gesticula muito, falou baixo e encolhido durante toda a sessão. Quando saímos, os pertences dela estavam espalhados por todo o espaço, levando um tempo para serem recolhidos, enquanto nós, agora, a esperávamos na sala de espera. Na sessão subsequente, atentei para isso, quando se questionava sobre os espaços que cada um deve ocupar nessa relação, em que se sente invadido por ela... Refletimos sobre uma frase da Fayga Ostrower – no livro *Criatividade e processos de criação*, de 1987 – sobre a sensação de liberdade, quando podemos expressar nossa vitalidade: “ser livre é ocupar o seu espaço de vida”. Violentamente apaixonado, estranhava dividir a sua casa nova com a namorada. Os objetos dela iam se acumulando sobre os dele, ela exigia que ele não mexesse nas coisas dela, mas isso significava não poder mexer nas dele! Tudo lhe parecia cabível e incoerentemente razoável, mas sufocantemente fora do lugar...

Hoje, uma semana depois, a caminho da terapia, caiu de *skate* de novo, NO MESMO LUGAR, ESFOLANDO AS MESMAS FERIDAS, isto é, descendo a ladeira da sua rua em alta velocidade. Chegou sangrando, com material para fazer curativo, que comprara a caminho. FIZEMOS a assepsia no banheiro para poder dar início à sessão, que já estava com a hora avançada. Estava MUITO agitado e “IMPACTADO”. Sentia-se “irritado” e, pela primeira vez, disse: “não estou achando graça em me machucar”. Não sabia mais o que falar. Pedi para fazer silêncio. Um pouco de ar para nós dois. Faltava-me o fôlego. Abri o tapete de borracha no chão e sugeri que ficasse onde quisesse, na posição que quisesse, mas se conectasse com sua respiração e irritação.

Chorou. Choramos – ele pra fora, eu pra dentro. Saiu do sofá e foi para o chão. Conduzi o relaxamento. Também eu precisava relaxar. Fiz compressa nos seus machucados, massageei o peito, toquei o osso esterno e segurei a cabeça. Orientei que, enquanto chorasse, prolongasse a respiração, deixando reverberar no seu corpo a força desse impacto. Reverberou até mim. Eu mesma estava impactada com a concretude daquela maternagem. Ele trazia massivamente as suas feridas para eu cuidar! Voltou do relaxamento ainda um pouco desorientado. Queria falar, mas não sabia por onde ir: “não consigo pensar em conexões”. Expressou o desejo de “ser uma pessoa comum, capaz de fazer as coisas normalmente”. Mostrou, enfim, um estranhamento nesse lugar do estar “sempre se machucando”. Sugeri que, em vez de ficar buscando múltiplas sensações ininterruptamente, “apenas” sentisse o que estava sentindo. “SINTA O QUE VOCÊ SENTE”. Exercício do menos; acuidade do que já está lá.

Uma interrupção desse encontro se deu por contingência do tempo, mas parecia que nós dois ainda precisávamos nos recompor para nos desligarmos daquela experiência osmótica. Antes de seguir para o próximo atendimento, e deixá-lo ir, pedi que continuasse ali na casa, na sala de espera, pelo tempo que considerasse necessário, ainda com a compressa de gelo no joelho, para, então, quando restabelecido, poder sair. Eu, dentro do consultório, tinha minha presença do lado de fora, até ouvir a porta bater.

Pergunto a mim mesma: esse “esforço” por uma hipersensorialidade não pode falar também de uma incapacidade de sentir a sensação que está presente? Superfície sem profundidade. Para deslizar na pele tem que ir *pro fundo*...

Para fazer cicatrizar a pele, mergulhamos juntos em sangue, suor, lágrimas, terra, asfalto, algodão, gelo, polvidine e dor. Dali, saímos outros, diferentes um-com-o-outro.

Divago: trazer essas feridas abertas pode ser uma resposta à minha convocação para que se implique mais no seu desejo e no processo terapêutico?

A dimensão clínica do nosso contrato teve que ser mais uma vez posta em cena, dessa vez por uma necessidade de dar contorno a partir dos meus próprios limites: os constantes sustos e contrações estavam demais para mim. Como tentativa de cuidar de um corpo que cuida no desespero, expus uma condição para continuarmos seguindo juntos: ele não poderia mais descer sua ladeira com o *skate* em alta velocidade, ou análogas situações de risco e imprudência que tinha prazer em descrever. Assim “o modo de andar de *skate*” pelas ruas da cidade tornava-se mais um material a ser

trabalhando. Essa queda precisava ser uma quebra. Uma ruptura para que uma diferenciação emergisse.

Ainda hoje, anos mais tarde, escrever e ler sobre esse episódio é atualizar intensidades em tempo real: sons, odores, texturas, cores, sombras, temperaturas, estão todas aqui em redemoinho.

*

Dia sem data, escrito só agora, em nove de novembro de dois mil e dez pelas sombras e luzes das reminiscências de quem esteve lá.

Dirijo para o Rio à noite e meu celular toca na Ponte. Não entendo uma frase completa, só choro, soluço e palavras soltas, cortadas duplamente pela dificuldade da verbalização e pela má qualidade do sinal. O desespero é dele, mas já faz tremer a minha carne. Insistimos em muitas tentativas barulhentas e peço que vá para o meu consultório. As palavras recortadas e a intensidade da voz já me fazem entender que uma destruição se deu. Destruição de ambas as partes. Desassossego que é dele e agora meu. Mais uma vez, eu sou uma sensação dele.

Reflico aqui enquanto releio e escrevo: o que me fazia *não sentir* medo dele me destruir? Seria essa capacidade sensível de comunicação dos nossos corpos, um dos fios condutores da minha confiança nessa prática de cuidado? Seria devido a esse contágio, que o “sentir medo dele me destruir” não me ameaçava, na posição de acolhimento e contenção, que eu ocupava nesse vínculo?... Por algum viés, nos ligávamos às margens das suas forças destrutivas.

O fato foi que tinha bebido e fumado com uma amiga, às vezes amante, e agora queria dormir sossegado. Ela, a namorada “perdida numa noite suja”, também havia saído com um amigo... e, agora, voltava querendo agito na cama. Meio sonolento, as carícias amorosas da namorada iam se tornando insuportáveis. Só queria continuar dormindo, e pedia isso. O insuportável transbordou em escuridão; quando voltou da sombra se deu conta. Havia destruído. Destruíu a sua casa, o rosto de sua namorada, a si mesmo nas vísceras. Desgovernados, sem terem clareza do que se passava, foram para o hospital. Ela fraturou o maxilar; foram separados à força pelos pais da moça, retirando-a de seu convívio. Ele vagou em frangalhos até chegar ao nosso encontro.

Mais um encontro, em que mergulhamos em lágrimas, suor, sangue, soluços, cacos de vidro, vinho derramado, ossos quebrados, coração partido e dor.

Passou uma semana achatado por sua própria vileza, buscando-me diariamente em longas ligações, em que se deixava, pouco a pouco, ser convencido de que não precisava de internação psiquiátrica. Uma consulta com uma médica psiquiatra também o tranquilizara quanto a não necessidade de intervenção medicamentosa. Dessa vez, a violência foi violenta demais até para ele, o guerreiro da crueldade, que queria proteger a si e ao mundo de si mesmo. Estava atordoado, mas era convocado firmemente por mim a fazermos uma aposta na sua capacidade de se re-fazer.

Por uma indicação dele, fui assistir ao documentário *Louise Bourgeois: a aranha, a amante e a tangerina*, dos diretores Marion Cajori e Amei Wallach (2008), e é inevitável evocar a instalação, apresentada pela artista plástica no *Tate Modern Museum*, em Londres em 2000: *I DO, I UNDO, I REDO*. Composta por três torres, medindo cerca de 9 metros de altura em estruturas de ferro, com escadas espirais e jogos de espelho no topo, provocava em cada torre, uma perspectiva diferente entre o público, a arquitetura e a paisagem. O filme acompanha Louise Bourgeois em seu atêlier de 1993 a 2007 (entre seus 80 e 90 anos de idade), e se inspira nas três torres esculpidas pela artista francesa, radicada em Nova Iorque, como uma linha narrativa de “faço, desfaço e refaço”. Compartilhamos, no espaço clínico, a experiência de ter entrado em contato com esse universo artístico, criado explicitamente a partir do vínculo da artista com a psicanálise, nas suas tentativas de reconstrução-destruição das figuras parentais, e as forças do feminino na perspectiva de sua subjetivação. Íamos juntos, em nossas conversas, subindo e descendo as espirais de cada uma daquelas torres infinitas vezes, fazendo, desfazendo e refazendo. Ele juntava os cacos estilhaçados em casa e nós colávamos um pedacinho a cada encontro, construindo novas lentes, novos espelhos. Às vezes, tinha que quebrar de novo ou separar partes que eram coladas erradas, sem encaixe. Integrávamos essa metáfora à processualidade própria de uma “vida viva”.

Voltávamos aos escombros da infância, à violência do pai, à ambivalente relação com a mãe... com as mulheres... Conseguimos até despolarizar a comprometida dicotomia vítima-algoz. Sob uma perspectiva paradoxal, passava a compreender que, em muitas situações, em que era violento, por algum motivo, sentia-se também violentado pelas suas “vítimas”. Havia uma relação dinâmica e reativa entre subjugar e sentir-se subjogado, quando a imposição da força não era mais do que um duplo das suas defesas contra a fraqueza.

A essa altura, ele trouxe a acidez do *Poema em linha reta*, de Fernando Pessoa (o mesmo da epígrafe deste conto), colocando as vilezas de Álvaro de Campos para dialogar com as suas:

Nunca conheci quem tivesse levado porrada.
Todos os meus conhecidos têm sido campeões em tudo.

E eu, tantas vezes reles, tantas vezes porco, tantas vezes vil,
Eu tantas vezes irresponsavelmente parasita,
Indesculpavelmente sujo,
Eu, que tantas vezes não tenho tido paciência para tomar banho,
Eu, que tantas vezes tenho sido ridículo, absurdo,
Que tenho enrolado os pés publicamente nos tapetes das etiquetas,
Que tenho sido grotesco, mesquinho, submisso e arrogante,
Que tenho sofrido enxovalhos e calado,
Que quando não tenho calado, tenho sido mais ridículo ainda;
Eu, que tenho sido cômico às criadas de hotel,
Eu, que tenho sentido o piscar de olhos dos moços de fretes,
Eu, que tenho feito vergonhas financeiras, pedido emprestado sem pagar,
Eu, que, quando a hora do soco surgiu, me tenho agachado
Para fora da possibilidade do soco;
Eu, que tenho sofrido a angústia das pequenas coisas ridículas,
Eu verifico que não tenho par nisto tudo neste mundo.

Toda a gente que eu conheço e que fala comigo
Nunca teve um ato ridículo, nunca sofreu enxovalho,
Nunca foi senão príncipe - todos eles príncipes - na vida...

Quem me dera ouvir de alguém a voz humana
Que confessasse não um pecado, mas uma infâmia;
Que contasse, não uma violência, mas uma cobardia!
Não, são todos o Ideal, se os oiço e me falam.
Quem há neste largo mundo que me confesse que uma vez foi vil?
Ó príncipes, meus irmãos,

Arre, estou farto de semideuses!
Onde é que há gente no mundo?

Então sou só eu que é vil e errôneo nesta terra?

Poderão as mulheres não os terem amado,
Podem ter sido traídos - mas ridículos nunca!
E eu, que tenho sido ridículo sem ter sido traído,
Como posso eu falar com os meus superiores sem titubear?
Eu, que venho sido vil, literalmente vil,
Vil no sentido mesquinho e infame da vileza.

Experimentava aproximar-se da sua vileza a partir de um distanciamento crítico. Endurecido, por certas forças de dominação do masculino, descobria-se paradoxalmente subjugado à “ vaidade de ser homem”, ao “ compromisso com a macheza”. O guerreiro da crueldade dava-se conta do quanto se sentia afetivamente envenenado nos seus encontros com o pai, embora eles fossem cada vez mais esparsos. Até “ dar um corte”, em um gesto de desistência para tentar se desviar da herança do seu nome-próprio-destino. Com o luto dessa sina, lutava para libertar o devir. Enquanto abria-se à multiplicidade do porvir, era empurrado pelo passado.

Atravessava as suas memórias à base de muita dor. “ Dor diária”, dizia, durante meses. Encharcado pelo acesso a estados da infância, passávamos a olhar e a escutar a criança aprisionada num passado que insistia em se instalar no presente. As recordações emergiam sem esforço, quase como uma invasão; vinham cenas infantis que montavam um roteiro cinematográfico de sua cartografia subjetiva, como:

“A única lembrança que tenho dos meus pais ainda juntos é deles se batendo comigo no colo, entre os tapas”.

Corta!

“Ainda pequeno, eu e minha mãe estávamos sentados num gramado; sem saber por que, mas achando graça, me joguei num abismo meio metro à frente dela, sem que desse tempo dela me segurar”.

Corta!

“Estava brincando com meus primos na casa do vovô, e já indo apertado ao banheiro, fui convidado por ele para ver um programa de esportes na TV; preferi disfarçar e fazer xixi sentado no sofá do que dizer que não podia mudar meu caminho naquele momento por um motivo como esse”.

Corta!

“Sempre que eu ia para a casa do meu pai, ele me preparava para ‘ser homem’, e, entre técnicas de luta, me ensinava a usar uma faca de cozinha caso eu precisasse me defender da minha mãe.”

Corta!

Com uma linguagem infantil, nossa conversa se ocupava em reconhecer cuidadosamente essa criança, criando um devir-infância para os tempos atuais. Sem premeditar, lentamente, tomava contorno um projeto para longo prazo: se apropriar da própria vida, construir sua pele, célula por célula. Lapidávamos um procedimento, desenhado no poema *Autotomia*, de Wislawa Szymborska:

Diante do perigo, a holotúria se divide em duas:
deixando uma sua metade ser devorada pelo mundo,
salvando-se com a outra metade.

Ela se bifurca subitamente em naufrágio e salvação,
em resgate e promessa, no que foi e no que será.

No centro do seu corpo irrompe um precipício
de duas bordas que se tornam estranhas uma à outra.

Sobre uma das bordas, a morte, sobre outra, a vida.
Aqui o desespero, ali a coragem.

Se há balança, nenhum prato pesa mais que o outro.
Se há justiça, ei-la aqui.

Morrer apenas o estritamente necessário, sem ultrapassar a medida.
Renascer o tanto preciso a partir do resto que se preservou.

Nós também sabemos nos dividir, é verdade.
Mas apenas em corpo e sussurros partidos.
Em corpo e poesia.

Aqui a garganta, do outro lado, o riso,
leve, logo abafado.

Aqui o coração pesado, ali o *Não Morrer Demais*,
três pequenas palavras que são as três plumas de um voo.

O abismo não nos divide.
O abismo nos cerca.

Com a estética poética da polonesa Szymborska (1923-2012), que desenha seus versos entre as miudezas cotidianas e o terror da História, ficamos assombrados diante da capacidade da vida seguir... Mas, assim como a holotúria da poetisa, o guerreiro sentia que, diante de um *corte* que o dividia em dois, abandonar uma parte à morte é o que permitiria que a outra pudesse seguir em vida: *desistir do morto*. Dividido em corpo e poesia, foi descobrindo que, para construir as possibilidades de levantar voo, tinha que desconstruir aquilo que passou a vida construindo. Ao desistir de honrar o projeto da barbárie, afastava-se do subsolo, abrindo-se para “escritas mais femininas”, como definia.

Encontrava-se com Clarice Lispector, lendo *A paixão segundo G. H.* – um romance-enigma labiríntico, em que a personagem sem nome identifica-se com todos os seres ao relatar a perda da individualidade, após ter esmagado uma barata no seu quarto. Nessa experiência de dissolvência e osmose, Clarice nos mostrava que “renunciar” e “alcançar” poderiam ser duas faces do mesmo gesto: a desistência revela. Mas, só quando pode ser uma escolha num caminho que não se encurta: “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”. A autora conquista a linguagem para descobrir o silêncio, tomando a desistência como o prêmio pelo esforço da insistência. *Desistir da posse* e não do outro! Só podemos perder, quando sabemos que podemos inventar o mundo. Era preciso sair do eixo patológico, paralisante para o da produção. Desistir do murro contra o muro. Devir-mulher, engravidar de si ao ser penetrado pelo mundo.

Nessa passagem, a força do excesso, que antes o faria cortar a pele, se transformava, agora, em um novo e arrojado corte de cabelo. Tudo bem que o novo contrato de um trabalho recém-conquistado tinha uma cláusula que não permitia mudanças no visual; mas o sangue já não jorrava mais. Bastava uma reunião com os contratantes descabelados para resolver o problema. “Redução de danos”. Aquilo que o impulsionava para uma mistura destrutiva de várias drogas, o permitia fazer uso de

apenas uma substância de cada vez, selecionando porres e ressacas. As intensidades, que o faziam se esvaziar de si e do outro, eram agora geradoras de um corpo corajoso em relação. Corajosamente aterrorizado por tudo que foi, é e ainda poderá ser.

Dos labirintos das falhas na constituição do eu, ia entrando em contato com a capacidade de destruir e reparar. Agressividade é também vida. Antes, se sentia sem o direito de se movimentar, a não ser pela sobre-excitação, pelo excesso do excesso do gesto, do impulso. Mas, foi descobrindo o movimento capaz de sustentar a excitação do corpo, e, na contenção da impulsividade agressivo-destrutiva, ia construindo um eu. Na sua dificuldade de inteireza (*o que sou eu, o que é o outro?*), havia um nível de hiperestimulação ambiental constituinte e insuportável, que ia cedendo espaço para a constituição de um corpo para o *self* ser habitado. A crueldade agora vinha pela violência do encontro com o real, pelo choque sensorial com o mundo, com o sentido de afirmação de uma “vida viva”. Ocupava-se menos em testar o limite do outro para experimentar a elasticidade da pele, criando um vai-e-vem poroso do subterrâneo para a superfície.

Retomemos o “abismo” poético de Szymborska, que não nos divide, mas nos cerca: o guerreiro da crueldade começava a experimentar, enfim, essa modulação da experiência abissal, menos como cisão aniquiladora, e mais como abertura infinita. Percebia, tal qual Bernardo Soares, ter o abismo como o seu muro, de um tamanho que se perdia no horizonte. No entanto, queria caber em si. Fazer continente. “Eu quero um filtro, uma moldura”, pedia incomodado. Na exposição da *Virada Russa*, apresentada no Centro Cultural do Banco do Brasil em 2009, encontrei uma que era torta em relação ao quadro... A dele também precisava ser um pouco torta, um tanto flexível, maleável... A arte de se tornar o que se é requer um processo de permanente expansão e flexibilização, de engrossar a borda, de devir acolhendo novos desejos, implantando em si a autotransformação, dando um estilo ao seu caráter. Com a imagem da moldura, tentávamos criar o justo diagrama, onde o caos encontraria uma ordem, ao mesmo tempo em que o clichê de si mesmo pudesse se diluir.

Quando ia ficando difícil cortar palavras, brincávamos com a argila. Moldou várias “molduras” no barro. Fez muitos “pirus”, “xoxotas”, “cus”, “cocôs”. No início, tudo lhe parecia muito erótico e escatológico. “Sujar a mão no barro é muito sensual”, “sempre que aparece em filmes é em cenas de sedução, lembra do *Ghost*?”. Daí, passou para os “totens”. Lembrei de uma viagem ao México, às ruínas *Mayas*, onde os totens eram os lugares onde os guerreiros tinham as cabeças enterradas. Mas, morriam os

vencedores. A honra era vencer, morrer e oferecer a cabeça em sacrifício aos deuses, como heróis. A quem o generoso guerreiro da crueldade vinha entregando a sua cabeça? Na sequência, vieram “ninhos”. Ninhos que furavam o fundo. A parte que caía virava uma bolinha. A imagem era ora ele-bolinha, caindo sem lugar do mundo-ninho, ora ele-bolinha, acolhido pelo mundo-ninho e fazendo questão de destruir. Fui pontuando que, nosso ninho, vinha sendo complacente o bastante para não rasgar o fundo. O interessante, reflito aqui com a escrita, é que aquele que “cai” do ninho, potencialmente, pode voar. Há, nisso, uma diferenciação do sentido inicial de se desprender do solo para cair nos subterrâneos. Era preciso confiar... fiar com...

Fizemos o caminho inverso de Deleuze, Guattari e Gil, quando se perguntam como que o excesso que nos leva ao extremo da potência pode, numa linha de fuga, se voltar contra si em destruição e aniquilamento? Partimos da linha de abolição, para encontrar a dobra onde o mesmo excesso produz vida e expansão. Do aprisionamento do excesso, do desgoverno, fomos criando, na maternagem, um método que traz o limite como contorno do excesso e não mais como precipitação. Aos poucos, a moldura foi devindo contorno da superfície e o corpo foi sendo organizado para poder comportar as contradições, os paradoxos. A essa altura, ele definia a análise como “um serviço de organização daquilo que eu sou”. E, repetidas vezes, pedia que eu, enquanto “a prestadora desse serviço”, compartilhasse com ele o meu olhar sobre o seu processo. Nessa decantação porosa das camadas da pele, o EU ainda pedia o reconhecimento da palavra do outro, mas já numa experiência de ligação dinâmica com o mundo.

Mas há insegurança. Continuar a existir no tempo, construir um corpo, habitar o *self* soa muito pueril... Por vezes, todas as conquistas profissionais e afetivas (que foram muitas!) parecem não fazer sentido. O abismo que o cerca parece o querer engolir numa espécie de canto da sereia. Emburacar é tentador. Esburacar, mais ainda. “O cheiro da pólvora às vezes é forte demais”, diz, com medo da explosão. Como experimentar a continuidade sendo ator? Uma profissão que não conhece a repetição cotidiana e banal da rotina, marcada por grandes aglomerados intensivos de trabalho, espaçados por longas e tortuosas esperas. Como ocupar o vazio da espera? Muito difícil para ele. Para a analista então...

Num dia, muito encolhido, há alguns dias sem sair de casa, tentando evitar um transbordamento ameaçador, depois de faltar à sessão semanal, pediu que nos encontrássemos num parque. Precisava do ar livre, o consultório lhe parecia pequeno demais para tanto desassossego. Sentamos juntos no mesmo banco de madeira, típico

das praças públicas. Lá, ele ia falando do seu medo de si mesmo. E, eu ia sendo envolvida, cada vez mais, pelas sensações que a nova organização espacial desse encontro ia me trazendo: a luz do sol vindo com força em meus olhos, a pele dele com uma cor diferente, a direção do meu olhar numa nova posição, o rosto dele visto de outro ângulo, a distância entre os corpos encurtada e lateralizada... até que... percebi a vibração da fala dele no meu corpo! Os feixes de madeira do banco conectavam nossos corpos produzindo uma ressonância da voz dele no interior da minha caixa torácica, que me permitiu entrar em contato com a corporeidade da palavra e a intensidade do seu discurso no regime da carne. O que ele dizia? Falava da escuridão que o comprimia nos últimos dias, aguçada pelo abuso de drogas. Porém, tudo o que eu escutava, a partir de então, era uma onda de continuidade entre os corpos, que se manteve durante muitas sessões. Nossa dança parecia conduzir uma nova intensidade, uma nova sobreposição do ritmo dos corpos, outros coreografismos vinham a ser desenhados nessa atmosfera comum. Até que ele mesmo trouxe: “já conheço bastante o barato das quebras e das destruições, agora quero conhecer a onda da continuidade”; “cansei das trevas, agora quero a luz”.

A LUZ de dar à luz; luz do cordão umbilical; luz que ilumina e pluga. Luz que se espraiava até mim, me fazendo ter a sensação de que ele, enfim, modulava um tom com o qual poderia seguir adiante, quando nossos caminhos futuramente se bifurcassem. Vinha parindo a si mesmo e, agora, queria fazer nascer o outro. Poder desistir das TREVAS do mundo sem outro; do narcisismo interno; da onipotência. Como pensar o “só haver ele”, que não pluga, só povoa as trevas? Tal como Escher, na obra *Desenhando* (*Drawing hands*, 1948), queria desenhar a si mesmo, usar cada uma das mãos para desenhar o esboço uma da outra. Para criar o corpo, foi preciso se abrir às experiências mais primitivas do si sem mundo do auto-erotismo do narcisismo. Mas, agora ele quer desenhar o mundo como cenário que atravessa e preenche a carne. Ainda sobre o universo de Escher, podemos dizer que as perspectivas dos seus desenhos revelam passagens, fusões, pontos de fuga, onde, mais do que marcarem o Preto e o Branco, nos dão a ver as variações de luz, as gradações de sombra, os tons de cinza... O guerreiro fazia seu rascunho para desenhar as paisagens de um mundo de luz e sombra.

Passávamos a nos perguntar sobre a presença de um componente erótico na destruição. Qual o lugar da mãe nessa dinâmica binária em que se relacionam? Há um pseudo-método nessa relação. Mesmo convocado como *falo* da mãe, o ponto de vista da demanda da mãe ainda era do desejo dele. Não considerava o desejo da mãe (porque

não havia). Percebia isso e, agora, queria descobrir o outro. Certo dia, senti a necessidade de lhe dizer o que poderia ser óbvio: “eu estou aqui, investida e *sem medo* da sua destruição, disposta a acolher e manejar suas forças”. Poder descobrir isso, na relação comigo, produziu deslocamentos. Respirou. RESPIRAMOS. Aos poucos, nosso guerreiro vai se inspirando nos ares de arqueiro zen. Parecíamos encontrar o fio condutor que o levaria a seguir adiante numa “vida viva”.

Ainda há trabalho. Alguma vez deixa de haver? Fazer de si mesmo uma obra de arte é *uma vida...* Seguimos aprimorando o método de contorno do excesso, numa labuta diária. Os telefonemas para confirmar os horários foram se tornando *emails* para escoar a tormenta que corta a alma (não mais a pele!) a qualquer hora. Algumas mensagens me alarmavam, pareciam cartas de despedida, aos poucos fui entendendo que era a sua estilística do grito... Palavras que se lançavam no abismo, mantendo-o, no entanto, sobre o solo:

Acordo e como é de costume antes de fazer minhas necessidades banherescas (sic), faço meu café preto. A única coisa fora do comum é que ligo a cafeteria sem a jarra do café. Agora o que me levou a fazer isso? Me responda tudo, menos falta de atenção.> estou extremamente sensível para ter falta de atenção. Sinto a ponto de ficar cansado e achar tudo um tédio. Enfim fiquei limpando café das entranhas da minha cozinha. E isto tudo numa manhã que acordei forçado por uma forte asma, que me fez tossir a ponto de ferir minha garganta e me sentir sozinho e sem reparo nesta manhã linda aqui de casa.

Ora gravava e me entregava discos com músicas que o traduziriam, ora enviava letras de música por escrito:

*I Know it's true but I`m sorry to say
Oh my body has been punished.
Lord, i think i've had enough.
Oh my body has been punished
With too much and not enough.
Oh my body has been punished
And my mind can no longer bluff.
My mind is so unkind, my mind is so unkind.
It keeps me crying all the time.
(Violent Femmes – é o nome do grupo!)*

Outras mensagens eletrônicas eram endereçadas à nova namorada ou à mãe e, a mim, em “cópia oculta”:

Mãe!

você é a maior força_ para minhas realizações artísticas!

te amo muito> sem o seu apoio este trabalho não existiria_>>>>

beijos do seu filho mais novo_ mais velho_ do meio_ com problema_ sem problema> do seu filho!

Nesse estágio, ele sentia que vir às duas sessões semanais não era a “dose justa” para o trabalho que ainda precisava, no entanto achava que apenas uma sessão seria pouco. Até que, no esforço para criar espessura aos seus contornos, sugeriu que pudéssemos reforçar os encontros presenciais por um documento compartilhado *online*, onde ele pudesse “jogar” seus escritos febris no momento em que precisasse livrar-se do excesso de si mesmo. Passávamos a ter mais um dispositivo de encontro clínico para compartilhar e manejar as experiências desse acompanhamento recíproco. Sua estilística do grito deu nome ao documento: “Uh!”. E, entre escritas-estridentes e leituras-silenciosas, tecíamos a consistência de nossas com-versas.

Certo dia a caminho do consultório, senti uma sombra nas minhas costas. Quando me virei, lá estava ele atrás de mim, rindo e achando muito engraçado me seguir pela rua e poder me ver por trás: “só te vejo de frente!”. Rimos da piada e seguimos caminhando juntos, mas pensei: “não... você me vê do avesso”...

*

Estamos nos últimos meses de dois mil e doze. Lá vão dois anos desde a primeira versão desse conto clínico, escrito enquanto o acompanhamento ainda estava em aberto. Retorno a escrever com outra temporalização do espaço entre nós, já não nos encontramos mais. Experimento a duração desses encontros em mim, na radicalidade entre continuar a existir no tempo e o outramento. Cada um de nós, eu, o guerreiro e este texto, somos os outros de agora e os mesmos de antes. Preciso criar corpo para reencontrar, escrever, devir.

Resgato minhas notas – escritas nos cadernos, inscritas em mim – sobre os idos de dois mil e onze, período em que nosso guerreiro tropeçava nos percalços de um

relacionamento amoroso, que se encerrava cada dia mais sobre si mesmo. Voluntariamente, enamorados, escravizavam-se. As forças eróticas da experiência da destruição aproximavam-se com a persistente sensação de “medo do estouro, da queda”... Estávamos atentos.

No início daquele ano, eu havia solicitado aumento do valor da sessão por um valor que poderia ser proposto por ele. Quando voltou a tocar no assunto, um mês depois, afirmou não poder aumentar, porque seria demais para ele, não aguentaria, acabaria desistindo. Ressaltei que o reajuste seria dele e entramos em acordo.

Na semana seguinte, trouxe um incidente que o mobilizara bastante: não consegui dizer NÃO ao pedido de um amigo, vendo-se passar, devido a essa abstenção, por uma situação indesejada. Não queria emprestar um material que usava para trabalhar pedido pelo amigo. Mas, não sabia dizer isso. Atrapalhando-se com as “desculpas” que encontrara para negar esse empréstimo ao amigo, mas sem conseguir dizer que não queria fazê-lo, criava, justamente, o caminho que levava o amigo a pegar esse objeto emprestado. Embolado com as mentiras de esquiva e imobilizado pela impotência de não poder afirmar o seu desejo, via o seu material ir embora. Remontando outras passagens conturbadas do namoro atual, trabalhamos sobre a dificuldade do “dizer não”, “ser honesto”, “verdadeiro”, e o quanto o movimento contrário a isso poderia ser libertador. Mantém-se aprisionado no medo de desagradar o outro; na fantasia de que o NÃO pode vir a destruir quem o receberá. Mas, com essa ilusória e sedutora complacência incondicional do *tudo-pode* e do *tanto-faz*, precipita-se sobre o abismo. Com isso, interrogava-se sobre a sua tendência em não conseguir relacionar-se socialmente, tornar-se violento e paranoico, colocando a si e aos outros em risco. Escrevia recorrentemente sobre isso no “Uh!”, o documento que compartilhávamos *online*:

[...] Não sei se já amei, não sei se tenho amor dentro de mim. acho que só tenho órgãos. E é isso! somente isso! Meu corpo por sinal não está suportando tanta especulação da minha parte, sinto meus órgãos falindo. Cansados precisando com urgência de uma enjeção (sic) de animo. Olho a meu redor e não venho (sic) nenhuma droga diferente, só as velhas de sempre álcool, maconha, coca sem ser batida e sim em lata, internet... internet? enfim quando sua vida tá uma droga internet se torna uma perigosa droga. Às vezes entro numa e acho que escrevo bem, sei que é viagem. Não sei escrever mais o fato de escrever é muito bom pra mim. Acho que de fato estou assumindo uma coisa quando escrevo. E essa minha angustia de estar sempre envolvido com mais de uma pessoa, será que isso é natural do ser humano ou tem casos que não? Hoje me encontro completamente fiel a minha mulher, mais nem sempre foi assim. Talvez esteja achando tudo um

tédio, até as mulheres. Logo elas que tanto usei para levantar meu animo (sic). [...] estou no fim da linha. ou pelo menos dessa linha.

Pausa para o carnaval.

Ao que, pela primeira vez, rompi o silêncio das minhas leituras no nosso dispositivo virtual e intervi na sua escrita, grifando um trecho e respondi, antes do nosso próximo encontro:

Fiquei pensando: “*Assumir alguma coisa enquanto escreve*”... Será que além das drogas (ou mesmo ao invés delas) essa escrita-atitude poderia te ajudar a sustentar a falência dos órgãos? Escrever para deixar uma certa organização dos órgãos falir, sem que você deixe de existir com isso!

Na volta do feriado prolongado, o guerreiro deitou no sofá, manteve-se um bom tempo em silêncio de olhos fechados, com uma respiração volumosa e voluptuosa. Os movimentos da caixa torácica, visíveis, cresciam numa escala progressiva e se sobrepunham à minha. Parecia prender o choro. Um grito. Fui “forçada” a experimentar sintonizar o ritmo da minha respiração à dele. Forte e acelerada, senti o peso, o desconforto de uma angústia. Fui tentando, com dificuldades, suavizar a minha respiração na intenção de contagiá-lo em outra sintonia. Esperei, nesse movimento, até que ele pudesse sair daquele fluxo denso e entrecortado. Começou a falar, arrastando palavras: “Tudo está difícil e pesado, estou cansado de perder a cabeça”.

O carnaval fora tumultuado.

Apesar de ter chegado àquele encontro pelas exclamações do corpo, podia senti-lo de algum modo distante dali... E, quando a sessão se encaminhava para o fim, enunciou não querer marcar o próximo encontro: “preciso zerar meus compromissos pré-estabelecidos, as coisas estão fazendo barulho demais, quero menos bagunça, menos questionamentos. Ao mesmo tempo, quero entender, à distância, qual tem sido o sentido desse encontro, dessa continuidade de um processo tão prolongado no tempo”. Queria voltar a sentir que precisava vir. Indagava-se desconfiado, se as suas conquistas não seriam na verdade, um “mero período de recomposição pós-queda”. E, uma vez reerguido, voltaria a ser o mesmo...

Pagou as sessões anteriores e a atual, dizendo que, a partir de agora, pagará a cada vez. Fui invadida pelo texto *O inconsciente da sensação*, do livro *O devir-eu de Fernando Pessoa* de José Gil, recentemente lido à época. Numa leitura sobre o poeta, o filósofo analisa o “fracasso sensacionista” de *Passagem das horas* por uma ruptura,

devido ao excesso do excesso, contraposto à continuidade e intensificação do plano de imanência da *Ode marítima*, ambos de Álvaro de Campos. Sugeriu, então, a leitura desta última, observando bem todos os devires... Sugeriu voltar a escrever com as mãos – fora do teclado do computador –, desenhando o traço de cada letra com seu gesto sobre o lápis e o papel...

Ainda receosa pelo estouro à espreita, escolhi acolher a sua posição, acreditando ser uma oportunidade dele sustentar “dizer não” a mim e eu poder sobreviver a isso. Porém, no mesmo instante, algo se dispersava e se esvaziava de modo que meus movimentos iam se reduzindo a ponto de me parecer imóvel a mim mesma. Ficava difícil dar sentido ao que acontecia ali... Quando nos despedimos, sentia-me aerada, esburacada por uma ausência de chão.

*

Passaram-se alguns meses até que ele retornasse. Nesse intervalo, fiz um contato telefônico, ouvindo dele que iria voltar: “tenho muita coisa minha com você!”. Entrava pela minha sala uma imagem diferente da que saíra. Estava dilacerado. A intensidade da carne era a do esqueleto, a pele do rosto continha o escuro do subsolo. Ossos foram quebrados mais uma vez contra o muro. Com o corpo, numa velocidade insuportável, não comia nem dormia. Pedia acolhimento para sair daquilo que nomeou “estado de violência permanente”. Estava entranhado. Ele e a namorada engendraram-se numa máquina paranoica e agressiva, que parecia difícil de desarmar. O guerreiro da crueldade retornava do intervalo com a carcaça, juntos, um alimentava a carniça do outro... Tornaram-se reféns um do outro. Ele a capturava pela sua violência, que a desligava do mundo, enquanto era estranhamente dominado por uma passividade amorosa dela, que o impedia de caminhar com as próprias pernas. Fizemos nossa aposta no cuidado. Mais uma vez, eu precisava criar um corpo para essa acolhida. Mais uma vez, mergulhávamos juntos em ossos quebrados, lágrimas, comidas estragadas, fotos rasgadas, silêncios, ameaças, medo, escuridão e dor.

Uma expressão ritornelo: “Estou VASTO”. Decidiu conhecer a etimologia dessa palavra, vinda do latim. *Vastus*, pelo *Dicionário Houaiss*, refere-se a um “que não apresenta sinais de civilização ou de presença humana, ou que se tornou desolado por alguma ação destrutiva (diz-se de lugar); abandonado, desamparado (diz-se de pessoa)”. Deserto de si, sentia-se pouco civilizado, bastante desolado. Durante muitos encontros

entornava em choro: “tenho medo de FALECER”. Medo de ser o falo? Na impossibilidade da namorada “se completar” com ele – apesar de todo o esforço de ambos para tanto –, montava-se a máquina paranoica.

Aos poucos, foi elaborando outra compreensão acerca das forças eróticas da sua destrutividade, para além da já conhecida e violenta Herança do Pai; no que designou uma “Trilogia tortura-amor-cuidado” desse processo de subjetivação. Debruçado sobre o desnorte do namoro atual, resgatava cenas representativas da amorosidade invasiva dos gestos de cuidado da mãe: desde um fluxo intolerável de perguntas sobre a sua vida, quando queria mostrar seu interesse por ele; até lembranças de uma recorrente alergia respiratória que o asfixiava na infância, sendo salvo pela mão da mãe, entrando goela abaixo. Passava a estranhar o fato de haver, na casa materna, uma deslocada cristaleira, que enaltecia os mais variados objetos referentes ao “filho único da mãe solteira”, desde o sapatinho usado no dia do seu nascimento até recortes de jornal sobre os trabalhos como ator já adulto. Digno de todas as oferendas, mas, numa soberania vazia, pois sem relação de alteridade, mantinha-se a ela submetido, recebendo toda a oportunidade de escolha para nada conseguir escolher.

O que se passa no nosso vínculo de cuidado? Buscava entender como nossa relação fazia o vértice com a “tortura”. Quem agredia quem? Eu perguntava se ele se sentia invadido pelas minhas perguntas, assim como as da mãe: “não, queria que você perguntasse até mais”, respondia. Um dia, durante uma sessão, quando se inclinou para pegar seu copo d’água, apoiado numa mesinha entre nossos corpos, pude vê-lo levar o copo à boca e, virtualmente, no mesmo instante, jogá-lo em mim. Um gesto extensivo e um rastro intensivo; dissonantes, coexistentes e contemporâneos; compunham um só movimento antagônico e impossível, porém *real*. Pela primeira vez, tive a sensação de temê-lo. No vestígio daquela imagem, pude adquirir um novo olhar, uma nova escuta sobre a dinâmica da sua violência. Foi possível desenhar uma compreensão na qual a violência do guerreiro se distanciava de um exercício intelectual-reflexivo (“não era planejada”, como dizia), lançando-se quase como um arco reflexo de desmesurado estímulo-resposta. Vinha como impulso, uma descarga, o absurdo de uma (re)ação que irrompe de uma banalidade qualquer e desprende-se contra o outro (ou a si mesmo) por alguma hiperexcitação, no confronto com o mundo, insuportável de ser contida nos limites do corpo.

Nesse período, entre inúmeros questionamentos, ora se interrogava sobre o meu trabalho, ora sobre o seu, referindo-se ao processo de análise: “como é que eu pude

chegar nesse estado já estando em terapia?”. Eu pontuava sobre a necessidade dele de ter se afastado temporalmente dos nossos encontros, justamente quando a entrada “nesse estado” se aproximava pelo “cheiro da pólvora”... A tentativa de produzir um sentido para esse afastamento oscilava entre ter sido um gesto agressivo contra mim ou, ao contrário, ter me protegido de testemunhar esse “estouro”... Mas, de fato, estávamos lá, compartilhando a experiência da queda, elaborando as possibilidades de elevação. Juntos, mais uma vez, com estilhaços nas mãos, afirmando a crueldade trágica da vida não ser uma linha reta. Eu era novamente a sua companhia para fazer, desfazer e refazer as espirais das torres de Louise Bourgeois.

Investíamos no cuidado como experiência de diferenciação e criação de território a ser povoado. Havia produzido uma cola amorfa com a namorada, da qual não se diferenciavam. Materializou, no seu discurso, uma imagem bizarra acerca da dinâmica afetiva desse relacionamento: dois corpos em carne-viva, esfregando-se entre si. Nesse atrito, sem a proteção epidérmica, se feriam cada vez mais, ao passo que, quando uma cicatrização se esboçava, por estarem tão misturados, tornavam-se um só corpo grudado e indistinto. Cada movimento engendrava uma abertura interminável de lesões.

No fortalecimento do vínculo comigo, com a sua casa, e, na redescoberta da *sua* corporeidade, ensaiava essa separação, restaurando a musculatura de um corpo erguido sobre as próprias pernas. Certo dia, propus um exercício de respiração, livremente inspirado nos objetos relacionais da *Estruturação do Self*, de Lygia Clark. Essa fase da obra da artista plástica brasileira é a mais profícua nos seus desdobramentos clínicos, quando fora privilegiada a construção de objetos não classificáveis por forma ou função, mas que favorecessem as experimentações do sensório-motor para colocar em cena o corpo fazendo-se, pleno de possíveis a partir da sua relação com o mundo. Os objetos relacionais são fonte inspiradora para a construção de possibilidades das experimentações do corpo com sensações e formas, que emergem no contato com as diferenças dos materiais que tocam a pele, abrindo os contornos do corpo para diferentes sons, texturas, densidades, pesos, cores, cheiros... Ali, a fonte de inspiração era o ar e a pedra, respirando juntos, entre o vazio e o pleno. Ofereci um saco plástico cheio de ar com uma pedrinha apoiada por cima deste. Segurando o saco de ar com as mãos, o guerreiro deveria criar uma sintonia entre o seu movimento respiratório e os de contração e expansão, produzidos pelas suas mãos sobre o objeto, evitando que a pedra caísse. Quando largou o objeto, passou o resto da sessão, apertando a pedrinha, e, antes

de sair, perguntou se poderia levá-la. Respondi que sim, desde que a trouxesse sempre consigo. Espontaneamente acionávamos o sentido da *Prova do real*, de Lygia Clark: diante da extrema plasticidade dos objetos relacionais, a artista oferecia uma *pedra* para seus clientes segurarem em uma das mãos ao fim das sessões, para poderem sentir, na estabilidade desse único objeto que não se movia, a capacidade de ir e vir. A *Prova do real* era a ponte entre a dissolvência e o contorno. A nossa pedrinha foi e voltou com ele durante alguns encontros, até que pudesse entregá-la de volta a mim. Investíamos na capacidade de ir e vir. Separar-se do outro para criar espaços de circulação das forças, ajustar as distâncias intensivas, e, enfim, aproximar-se do outro sem perder-se de si no regime de afetabilidade dos corpos. Traçamos uma linha-guia para a construção de um domínio de si: criávamos no eixo terapia-casa uma via para sair de um domínio-dominância primitivo com a mãe, atualizado com a namorada. Um menino expandindo-se homem.

*

Por seis longos meses, foi se recuperando da sua queda, o “estado de violência permanente”. Consultou-se com um psiquiatra, teve indicação de fazer acompanhamento com antidepressivos (os quais não tomou) e ansiolíticos (estes com uso brevemente interrompido). Passou a se alimentar, dormir e se cuidar de modo mais inteiro: “tenho descoberto o prazer de ficar deitado na cama, mesmo que dormir ainda seja difícil”. Preenche a passagem das horas com muita música, dedicando-se a uma complexa e, aos poucos reconhecida, pesquisa musical. Diminui o consumo de cigarro e concentra o uso de drogas apenas no álcool. Ainda vive uma situação difícil, tensa e inconstante com a namorada, mas já não tem rompantes de violência, desempenhando grande esforço para desarmar a máquina paranoica. Já se separaram um do outro várias vezes, mas acabam reatando. O exercício, então, passa a ser criar uma pele-contenção, resistente ao choque entre eles, evitando a osmose, que os lança aos estados confusionais.

Descobriu, recentemente, o escritor contemporâneo japonês Haruki Murakami. Encadeou sem pausas, uma sequência de leitura de três longos livros. Ligava-se a uma escrita cheia de referências musicais de um universo comum ao seu, onde a banalidade cotidiana da cultura pop era entrecortada por episódios surreais ou oníricos, mesclando

alienação e experiências limite entre seus personagens. Trazia trechos de um dos livros – *Dança, dança, dança* (2007) – para lermos juntos, nos quais se reconhecia:

A tela fica branca.

Não sou uma pessoa estranha. Realmente, sinto que não sou. Não posso dizer que sou uma pessoa comum, mas não chego a ser estranho. Sou uma pessoa extremamente sensata. Íntegro. Sou reto como uma flecha. Eu vivo, a meu modo, apenas com o essencial e de modo bem natural. Essa minha maneira de ser é tão clara e óbvia que a opinião de terceiros quase em nada me afeta. Afinal, como os outros me veem não é PROBLEMA MEU. Aliás, é PROBLEMA DELES.

[...] O pior era constatar que elas saíam do meu quarto mais triste do que quando entravam. Parecia que elas partiam após terem desgastado uma camada do seu próprio corpo, após terem perdido algo que havia dentro delas. Eu percebia isso. É estranho, mas parecia que elas saíam mais desgastadas do que eu. Por que será? Por que será que sou abandonado? Por que será que a sombra de alguém que foi desgastado acaba se impregnado em minhas mãos? Por que será? Não sei...

Faltam dados.

É por isso que não tenho respostas.

Falta alguma coisa.

Um homem que magoa mulheres, aproxima ternura de violência latente, confunde sonho e realidade, vive um vazio infinito sem se ligar a nada, deseja fazer parte de algo, porém gira em círculos sem sair do lugar, enquanto todos o abandonam. Nosso guerreiro atualizava a si mesmo enquanto lia, revisitava o peso de “suas tendências”, mas parecia, com isso, ganhar forças para o desvio destas. Com os descaminhos do personagem de Murakami, ele era lançado ao trágico do viver, no mesmo rumo em que recebia um apelo para se manter de pé: “*Enquanto a música estiver tocando, você deve continuar a dançar. Entende o que quero dizer? DANÇAR, CONTINUAR DANÇANDO.*” A crueldade do mundo, presente na narrativa desse autor, apresentava a escuridão, afirmando a luz, trazia o medo em parceria com a esperança.

No livro *Do que eu falo quando eu falo de corrida* (2010), Murakami relata de forma simples e despretensiosa as suas experiências com uma imprevista relação entre corrida e escrita: quando passa a dedicar-se somente ao ofício de escritor, decide começar a correr como estratégia para organizar um dia produtivo. Mas, a sua nova atividade física vai ganhando “vida própria”, transformando-o num atleta de maratonas ao redor do mundo. Arremessado sobre essa espécie de diário acerca de pensamentos e sensações, envolvidos nas práticas corporais do escritor-atleta, o guerreiro foi se

inspirando para a reconstrução de uma saúde psíquica ancorada na rotina do preparo físico, na sustentação de um corpo vivo e pulsante. Nessa ressonância, dedicou-se a correr e a se alimentar melhor; vindo às sessões recorrentemente carregado de compras *horti-fruti*, que pedia para guardar na geladeira durante o atendimento. A ponto de terem se transformado em “material de análise”: contava das variações, dos estados e dos percursos de suas corridas, seus avanços nessa prática, ideias para possíveis criações artísticas com essa atividade; discorria sobre os pratos que tinha preparado em casa, o que gosta de cozinhar, as refeições que fazia na rua... Até se deparar com algo diferente do comum: “esse escritor não é soturno nem *underground*, como aqueles que costumam me afetar”! O impacto agora era com uma escrita afirmativa, que o ilumina na direção de uma “vida viva” de seu impulso criador.

*

Vínhamos nos encontrando duas vezes por semana, desde que retomou seu processo terapêutico, além de emails enviados, nos intervalos desses dias. Quando, então, precisei dizer que iria me afastar por um período de cinco meses, devido às atividades do doutorado no exterior, mas que poderíamos manter contato e voltar aos encontros no meu retorno. Ao receber a notícia, se contorcendo todo, enroscando-se em si mesmo, dramatizava: “todas as mulheres vão me abandonar!”, numa referência ao personagem de Murakami. Agitado, pediu uma sessão extra para falar mais sobre o assunto. Uma vez realizada, ignorou-o. No entanto, durante esse silêncio, um movimento comum ia se desenhando nos seus últimos questionamentos: SEPARAR-SE. De quem? Do quê? De partes? Do todo? De si? Do outro?

Reformulamos: como CONSTRUIR uma separação que permita escolher aquilo do que se afasta e aquilo do que se aproxima? Como experimentar a distância sem que seja pela destruição impulsiva ou por uma irritabilidade insuportável (como nos episódios de alergia respiratória de infância)? Avalia: “é isso que eu preciso experimentar no trabalho e no amor”. Mas, acrescento o fato de ser também o que precisaremos abordar no nosso vínculo, pois quando anunciei minha saída reagira de forma muito expressiva (leia-se “dramática”), e não tocou mais no tema, apesar de ter pedido uma “sessão extra” para tal.

Logo em seguida, diz, de modo “hermético e ansioso”, querer se afastar da terapia. Quer ele também viajar... Quando aponto que a forma como ele se coloca a esse

respeito se avizinha da outra vez em que esse gesto teve um caráter disruptivo, faz uma pausa. Reconsidera e, curiosamente, me diz: “não quero te deixar sem recursos”. O que ele busca, nesse momento, é poder separar-se sem que tenha que deixar o outro “sem recursos”. É o que vem tentando fazer com a namorada e o que gostaria de fazer comigo, pondera. Retrospectivamente, percebo agora no meu relato que, diante do seu pedido de “afastamento da terapia”, na ocasião anterior, descrevi minhas impressões sensíveis de tal modo que me reconheço nessa imagem “de quem ficou sem recursos”: aerada e esburacada, imobilizei-me sem encontrar chão. Mas, aqui, o vórtice coabitado era outro. Reforço a importância de afirmar o seu desejo e fazê-lo de modo construtivo. Reafirmo os avanços conquistados no seu estado emocional nos últimos meses, às custas do seu esforço, num árduo e diário exercício de si sobre si. Comovemo-nos com isso. Nós dois tínhamos na carne as marcas dessa jornada.

Ressignificamos sua proposta de “afastamento da terapia”, como uma importante passagem para a sua autonomia durante minha saída, começando a se afastar de mim com a segurança de que eu ainda estaria por perto. Um devir-criança em que experimentava a confiança de *brincar sozinho na presença de um adulto*. Reduzimos o número de encontros semanais. Hoje, após ter remarcado o horário por ter se esquecido, estava paradoxalmente eufórico e sereno. Vibrava com a sua casa em obras, sendo estas interrompidas para vir ao consultório. “Estou quebrando alguns módulos do meu armário para fazer uma bancada com prateleiras em seu lugar...” Contava detalhadamente cada detalhe da desconstrução e reconstrução do seu quarto. Os olhos pousavam no espaço, os gestos eram largos, contagiantes. Mas, estava também calmo consigo mesmo. “Um pouco cansado das repetições dos vícios”, refletia, mas, ao mesmo tempo, tranquilo. Trazia um corpo volumoso, sustentado sobre o próprio esqueleto; capaz de gerir o peso do mundo sobre os seus próprios apoios, sem se achatar sob as forças da gravidade.

Numa fala rizomática, disse ter pensado muito sobre algo que eu lhe dissera: “é preciso fazer cortes”. Logo, passou a referir-se à namorada... “preciso dar um corte nos vícios desse relacionamento”... Num fluxo livre, num ir-e-vir de diferentes assuntos, trouxe o episódio de ter ido à imobiliária do seu apartamento após dois anos, quando, então, fizera o contrato, acompanhado daquela ex-namorada, “perdida numa noite suja”. A funcionária, a mesma, não o reconheceu. Confrontava-se ele mesmo com a sua mudança: “há dois anos, eu era um garoto vivendo um relacionamento conturbado que vinha pra cá machucado de *skate*. Hoje, me sinto mais homem, sou capaz de respirar e

não preciso mais ser o centro das atenções”. Emociona-se ao retomar às obras dos móveis do quarto: “quando criança, sempre quis ter um quarto de príncipezinho, mas nunca foi assim, porque estávamos sempre de mudança; hoje, é a minha mãe quem está me ajudando a ter um quarto que tanto desejei”.

Nesse discurso espiralado, volta aos cortes: “enquanto você dizia para eu cortar, eu pensava: *como ela está dizendo isso pra mim, que sei o que é cortar?*”; referindo-se a um aparente absurdo na minha fala. Ao ouvi-lo, lembrei que, de fato, também para mim, foi muito estranho dizer isso a ele, como se estivesse sugerindo algo arriscado demais, meio irresponsável, um pouco “contraindicado” para o seu caso. Mas, mesmo assim, era isso que tinha a dizer, e arrisquei avançar...

Então, lembrei quando ele dizia que a terapia era “um laboratório da vida”, indicando que, agora, também a sua casa tem tido essa função de ajudá-lo a experimentar modos de existência: hoje, era capaz de cortar o armário para abrir espaços e construir projetos... “se o CORTE é uma prática sua, que seja, então, produtiva”, sugeri. Entrou na minha fala e, divergindo, alertou para uma nuance radical: “não, antes eu RASGAVA, agora posso cortar, aparar, lixar, lapidar...”. Falou da intenção de dar sequência a um trabalho artístico, em que se plugaria a diversos fios, caixas de som, aparelhos audiovisuais, ao público... Compartilhei a imagem do cordão umbilical: uma luz que garante a vida, mas que, em determinado momento – violentamente delicado – precisa ser cortado, para essa mesma vida continuar, passando ser outra.

Fizemos um e s p e s s o s i l ê n c i o com essa imagem.

Ele volta à conversa, brincando, “agora, já podemos encerrar, você foi muito bem no seu trabalho!”. Rimos e respiramos. Reintegro o quanto ele está podendo produzir um contato complexo consigo mesmo. Completa: “agora, quero jogar, vou tentar ganhar seguindo as regras, e, se perder, vou tentar de novo”.

Sem que soubéssemos, depois de quatro anos de acompanhamento mútuo, teríamos nosso último encontro. Contava ter reatado o namoro e que nunca estiveram tão bem. A sensação era de alívio por poder, enfim, experimentar dizer a “verdade”. À medida que se colocava presente na relação, se expondo e se ocupando mais de si, paradoxalmente, se libertava de si mesmo, devindo-outro, devindo-si mesmo. As tentativas de controle da vida da namorada ainda existiam, mas diminuía em

intensidade, empenhando-se na capacidade de suportar o amor com todas as dúvidas e os aspectos inapreensíveis da relação com a alteridade. “Tenho que assumir o presente atual, parar de me aprisionar no passado”. Passava a perceber também que a sua companheira “tem uma tendência de hiperdimensionar a carga dramática de situações triviais”; entendimento este que o permitia se diferenciar dela nesses estados: “um pode aumentar os gradientes de excitação, sem que o outro tenha que acompanhar”, sem com-fundirem-se um no outro, numa despersonalização osmótica. Ligavam-se não mais por uma cola amorfa, havia uma viscosidade entre eles, que os permitia deslizar sobre uma heterotopia. A *diferença* desarmava-se, enquanto luta ou ameaça *contra* o vínculo, travestida, então, como condição de possibilidade da aproximação a outrem.

Articulava, nesse dia, coisas muito “simples”! Acuidade sensorial perceptível, contorno da experiência sensível. Mostrava-se alegre de poder “falar as coisas para os outros”; até mesmo podendo dizer para mim que estava “feliz de ficar sem análise”. “Estou seguro”. Estávamos confiantes. Havia uma consistência nas suas palavras, a intersubjetividade experimentava, enfim, o *eu com o outro*. Dilatávamo-nos juntos na espessura daquela superfície comum... Dalí, o guerreiro seguiria a sua própria vida, onde o exercício do viver poderia, finalmente, assumir o comando. E, eu – já outra-em-mim – passaria a outro trabalho, encontrando outras provas da vida crua.

CONCLUSÃO – tomar parte

COMO ORGANIZAR DEZ ANOS EM DUAS HORAS?

*criar um corpo para suportar o encontro;
abrir espaço para as palavras-força com a água correndo nas pedras,
com o vento das folhas,
com a luz dos polens em nuvem,
com as sombras dos cantos dos pássaros.
descobrir que as rosas-rosas cheiram mais do que as vermelhas e as brancas.
aí, no caminho, escrever com os pés um lugar para caber tudo.
poder voltar pra casa, que já será outra.*

Ao longo da pesquisa foi preciso elaborar a experiência do pensamento-corpo com uma escrita intensiva que acompanhasse a feitura da tese. Foi necessário desdobrar os estados intensivos do corpo-subjetividade na escrita acadêmica, mas, também, numa escrita de si. Os versos acima dão conta de um dos encontros com a força do pensamento encarnado e compartilhado, fala do contato com o excesso do mover-pensar-sentir. Em muitas passagens foi preciso escrever com os pés, o ventre, o peito, as costas, um lugar para caber tudo. A pergunta do verso de abertura desse pensamento-poema traz a mesma inquietação que nos agita nesse momento: *como organizar toda a tese em uma única parte? Como reunir toda a intensidade da escrita numa última palavra?* Pedimos licença ao leitor, mas nossa conclusão ocupará uma zona de ressonâncias entre o desfecho de uma travessia e a cartografia do corpo que paradoxalmente a atravessou e se ofereceu como passagem para que a tese atravessasse do interior para o exterior. Daremos um último contorno à tese mantendo os poros dilatados, indissociando a criação de um pensamento com a criação de um corpo.

A escrita, ventilada pela experiência heteronímica do conto clínico, agora é *ortônima*. Pois, como nos advertiu Fernando Pessoa, regressar do sobrevoo espiralado da multiplicação de si, transforma a si mesmo, quando, da aterrissagem, o poeta não escreve mais da mesma forma depois de devir-heterônimo, passando a assinar *Fernando Pessoa ortônimo*, numa espécie de um duplo lúdico de si mesmo. Nesse sentido, sustentamos que a escrita da conclusão, já outra, não poderia deixar de se referir a um memorial do corpo que deu passagem às palavras-força nos interstícios da escrita acadêmica. Volto a escrever eu mesma sendo outra. Quanto à tese, continua a ser a mesma, diferindo-se. Desse modo, peço compreensão ao leitor, só posso encerrar essa

escrita mantendo o devir como linha-guia. Tal como indicamos na *Introdução – parte chã*, há uma dimensão do encadeamento de ideias e conceitos que se concluiu desde o *Capítulo Três – parte e todo*; no entanto, há um fluxo intensivo do pensamento-corpo que se prolonga até o último verso do nosso poema-índice: a *Conclusão – tomar parte* é um gesto de partilha, *tomamos partido* e *partilhamos* nossa experiência sensível. É o momento de afirmar nossa postura e de refletir sobre um corpo teórico encarnado a partir de uma interpenetrabilidade pesquisa-pesquisadora.

No entrecruzamento da escrita acadêmica com a escrita de si, o ato de escrever nunca esteve dissociado da experiência de viver: escrever tem sido expressar o *duplo-devir* de Pessoa, quando *devir-outro* e *devir-si próprio* são dois movimentos de um mesmo processo de outramento. Sublinhando as indicações do pensamento-poema acima, foi preciso criar um corpo-passagem para sustentar de pé um corpo teórico que ganhasse forma a partir das forças. O exercício do pensamento encarnado nos exigiu abrir espaço para as palavras-táteis no texto e na carne, escrevendo com toda a superfície do corpo. Abríamos espaços no interior, a partir de sua dobra com o fora, com o coletivo. Criávamos conteúdo e continente na relação com as forças do mundo: com a água correndo nas pedras, com o vento das folhas, com a luz dos polens em nuvem, com as sombras dos cantos dos pássaros... Intensificando a *escuta das sensações*, encontrávamos um caminho para voltar para casa, deveras sempre outra. No entanto, a travessia não nos poupou em nada, escrever com palavras-pele muitas vezes foi construir uma superfície com verticais, traçar arranhões que atingiam os ossos. Trazer inteligibilidade à experiência sensível foi uma tarefa tão delicada quanto brutal.

desafio de ser lua nova:

caber na desmedida
conter quando desmancha
trocar de pele com marca funda
deslizar também perfura
a alta voltagem corta o ar
longe é perto por dentro
longe aperta por dentro
quando perto lança ao fora
no labirinto de um espelho a outro
dar-se à luz sem ir ter com a sombra
escurecer no que reluz
não confundir o minguante e o cheio quando vem o céu

Com mais esses versos, registramos de modo intensivo nosso encontro-confronto com a crueldade do exercício do pensamento, enquanto uma experiência limite da consciência-corpo que coloca a corporeidade como transdutora de signos. O desafio de fazer o saber caber na desmedida da experiência sensível, por um estado do pensamento que aceitasse a sombra além da luz, foi um labirinto ético-clínico. Na inseparabilidade sujeito-objeto da pesquisa-intervenção, produzir modos de pensar e de dizer foi produzir modos de re-existência. De modo análogo, a experiência da clínica que marcava um ponto de partida para a pesquisa, foi transformada por aquilo mesmo que se propôs a dar forma. Há uma espiral nessa trajetória de escrever a partir de uma experiência que transforma a própria experiência como um campo de ressonâncias mundo-tese-mundo. Assim, escrever foi criar coreografismos, num duplo movimento indissociável de se intensificar a sensibilidade e a expressividade. A dança convidou a poesia como aliada para a criação de um bailado verbal entre as ideias e os afetos: cada pensamento foi acompanhado por uma escuta do corpo (e vice-versa), a criação de sentidos esteve na dupla-face daquilo que pode ser sentido (e vice-versa).

Com isso, a problemática que lançamos à prática clínica refere-se também à vida, co-habítamos um plano de imanência. Na experiência da clínica, o *ato curativo do cuidado* estaria na co-criação de um caminho para reinventar nossas possibilidades de relação com o meio, dissolver os clichês de nossa conexão com o mundo, libertando a corporeidade e a subjetividade de suas cristalizações. Alargar o *sentido* da escuta na clínica consistiria em ampliar a criação de sentidos ao lançar mão daquilo que pode ser sentido. Assim, compreendemos que a capacidade de *escutar com corpo* demanda uma disponibilidade para um exercício ético-estético de libertar a escuta de si e do outro das neuroses da percepção. Acreditamos que a partilha do sensível na clínica é um dos motores das possibilidades de outramento. Na perspectiva transdisciplinar do nosso fazer clínico, a co-criação de uma dança intensiva a partir da capacidade de sentir o que outro sente estaria na engrenagem da abertura da vida ao devir. Ao trazer a dança e a poesia como interface do processo terapêutico, construímos um plano de expressão das singularidades onde a sensibilidade é um dispositivo de intensificação da força de exterioridade.

Logo na entrada de uma tradicional casa de fados de Lisboa, podemos ler numa plaquinha de azulejos: “É tão fadista quem canta como quem saber escutar”. Quem já esteve numa tasca portuguesa sabe da contundência do ritual fadista, no que diz respeito aos jogos estabelecidos entre canto, música, pausas e silêncios, tanto na encenação dos

músicos quanto nas reações da audiência. Evocamos essa imagem inusitada apenas para fazer alusão a uma *dimensão estética da escuta na clínica* que a posiciona como um *ato ativo de sensibilidade, mas também de expressividade*. A mensagem da casa de fado dá relevo ao lugar do ouvinte diante do cantor: a arte do fado se estabelece entre aquele que canta e aquele que ouve, são ambos fadistas. O estado de presença de cada um é determinante para que a cena do fado se configure: *há uma performática do canto que deve estar em sintonia com uma performática da escuta*. Como se nota, o público de fado não dança, acompanha a tudo de seus lugares à mesa, mas nem por isso deixa de coreografar ativamente sua atitude corporal, seu silêncio, seus pequenos gestos, suas expressões faciais, numa forma difusa e sutil de contato-improvisação com os músicos.

Por fim, dizemos que, na clínica, assim como no fado, muitas vezes a sensibilidade do analista se expressa por uma performática da escuta, como meio para poder co-criar os coreografismos clínicos. Ao escutar com o corpo, o analista está presente em cena, afirmando ativamente uma posição diante das impressões sensíveis trocadas pela comunicação dos corpos. A performática da escuta, acompanhada por signos imperceptíveis, seria um dos modos de dar visibilidade à experiência sensível do analista no encontro clínico. Sugerimos que afirmar a experimentação sensível do analista como matéria para o cuidado clínico é alargar o *ato curativo do cuidado* para um gesto de co-criação de uma narrativa poética da existência. Propor a clínica como um laboratório poético é ser capaz de acolher o presente, compor com o real, reinventar a si mesmo a partir da sua abertura ao outro, libertando-nos dos clichês de nós mesmos. Nos coreografismos da clínica entre dança e poesia, poetizar a banalidade do cotidiano é fazer da experiência de viver uma poesia em ato.

BIBLIOGRAFIA

ARTAUD, A. Para acabar com o julgamento de Deus (1947). In: Willer, C. (sel. e notas) *Escritos de Antonin Artaud*. Porto Alegre: L&PM, 1974.

_____. *O teatro e seu duplo*. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. *Linguagem e Vida*. Guinsburg, J; Fernandes, S.; Mercado Neto, A. (orgs.) São Paulo: Perspectiva, 2008.

BADIOU, A. *Pequeno manual de inestética*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

BENTIVOLGIO, L. Europa et Etats-Unis: un courant. In: FEBVRE, M. (org.). *La danse au défi*. Montréal: Editions Parachute, 1987.

BERGSON, H. *Memória e vida*. Textos escolhidos por Gilles Deleuze. Trad. Claudia Berliner. Rev. Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BORGES, H. *Sobre o movimento: o corpo e a clínica*. Rio de Janeiro: UERJ/ Instituto de Medicina Social. Tese de Doutorado, 2009.

BORGES, P. *O teatro da vacuidade ou a impossibilidade de ser eu: estudos e ensaios pessoais*. Lisboa: Babel, 2011.

BOVE, L. *Espinosa e a psicologia social: ensaios de ontologia e antropogênese*. Ver. Técnico-filosófica: Marcos F. de Paula. Org.: David Calderoni. Belo Horizonte: Autêntica; Nupsi-USP, 2010.

_____. Spinoza e a questão ético-social do desejo: estudos comparativos com Epicuro-Lucrécio e Maquiavel. Niterói: *Fractal, Rev. Psicol.*, v. 24 – n. 3, p. 443-472, Set./Dez. 2012.

BRAZÃO, J. C. C. *O vínculo pelo primado da relação como uma experiência de compartilhar: uma perspectiva transdisciplinar*. Niterói: UFF/ Departamento de Psicologia. Tese de Doutorado, 2012.

CAVALCANTI, J. P. Ao início de um livro... In: ZENITH, R. (coord.) *Fernando Pessoa: o editor, o escritor e seus leitores*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2012.

CHECCHINATO, D. *Fernando Pessoa: homoerotismo, psicanálise, sublimação*. Rio de Janeiro: Cia. de Freud, 2012.

COELHO, J. P. Introdução: o relativismo criador de Fernando Pessoa. In: PESSOA, F. *Páginas íntimas de auto-interpretação*. Ed. e prefácio: Jacinto P. Coelho e Georg R. Lind. Trad. Jorge Rosa. Lisboa: Ática, 1966.

COELHO, A. P. Introdução. In: PESSOA, F. *Textos filosóficos*. Ed. e prefácios: António de Pina Coelho. Lisboa: Nova Ática, 2006. vols. I e II.

CYPRIANO, F. *Pina Bausch*. Imagem: Maarten Vanden Abeele. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

DELEUZE, G. *Spinoza: cours Vincennes*. Trad. Francisco Traverso Fuchs. 24/01/1978.

_____. L'immanence: une vie... *Philosophie*, n.47. Paris: Minuit, setembro, 1995.

_____. *Crítica e Clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997.

_____. *Espinosa: filosofia prática*. Trad. Daniel Lins e Fabien Pascal Lins. São Paulo: Escuta, 2002.

_____. La peinture enflamme l'écriture (1981). In: *Deux régimes de fous. Textes et entretien 1975-1995*. Ed. David Lapoujade. Paris: Minuit, 2003. p.167-172.

_____. *A dobra: Leibniz e o Barroco*. Trad. Luiz Orlandi. Campinas: Papyrus, 2005.

_____. *Foucault*. Trad. Claudia Sant'Anna Martins. São Paulo: Brasiliense, 2006.

_____. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Trad. e introdução: José M. Justo. Lisboa: Orfeu Negro, 2011.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *O que é a filosofia?* Trad. Bento Prado Jr. e Alberto A. Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

_____. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 1. Trad. Aurélio Guerra Neto e Cecília Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

_____. *Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 2. Trad. Ana Lucia de Oliveira e Lucia Claudia Leão. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997.

_____. *Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia*, vol. 3. Trad. Aurélio Guerra Neto et al. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2004.

_____. *Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 4. Trad. Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2008.

_____. *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 2010.

DOSTOIÉVSKI, F. *Memórias do subsolo*. Trad. e prefácio, Boris Schnaiderman. São Paulo: Ed. 34, 2000.

ESCÓSSIA, L. da; TEDESCO, S. O coletivo de forças como plano da experiência cartográfica. In: PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. da (orgs.). *Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2010.

FELDENKRAIS, M. *Consciência pelo Movimento*. Trad. Daisy A. C. de Souza. São Paulo: Summus, 1977.

FERENCZI, S. Transferência e introjeção (1909). *Escritos psicanalíticos*. Org. Joel Birman. Trad. Jorge Bastos e André Telles. Rio de Janeiro: Taurus, 1988.

_____. Da interpretação das melodias que nos acodem ao espírito (c. 1909 – artigos póstumos). *Obras Completas, Psicanálise IV*. Trad. Álvaro Cabral; rev. Claudia Berlinder. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011. 2ª edição.

_____. O conceito de introjeção (1912). *Escritos psicanalíticos*. Org. Joel Birman. Trad. Jorge Bastos e André Telles. Rio de Janeiro: Taurus, 1988.

_____. Sintomas transitórios no decorrer de uma psicanálise (1912). *Obras Completas, Psicanálise I*. Trad. Álvaro Cabral; rev. Claudia Berlinder. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011. 2ª edição.

_____. Um sintoma transitório: a posição do paciente durante o tratamento (1913). *Obras Completas, Psicanálise II*. Trad. Álvaro Cabral; rev. Claudia Berlinder. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011. 2ª edição.

_____. Sensação de vertigem no fim da sessão analítica (1914a). *Obras Completas, Psicanálise II*. Trad. Álvaro Cabral; rev. Claudia Berlinder. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011. 2ª edição.

_____. Quando o paciente adormece durante a sessão de análise (1914b). *Obras Completas, Psicanálise II*. Trad. Álvaro Cabral; rev. Claudia Berlinder. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011. 2ª edição.

_____. Agitação em fim de sessão de análise (1915). *Obras Completas, Psicanálise II*. Trad. Álvaro Cabral; rev. Claudia Berlinder. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011. 2ª edição.

_____. As patoneuroses (1917). *Obras Completas, Psicanálise II*. Trad. Álvaro Cabral; rev. Claudia Berlinder. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011. 2ª edição.

_____. A técnica psicanalítica (1919a). *Obras Completas, Psicanálise II*. Trad. Álvaro Cabral; rev. Claudia Berlinder. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011. 2ª edição.

_____. Dificuldades técnicas de uma análise de histeria (1919b). *Obras Completas, Psicanálise III*. Trad. Álvaro Cabral; rev. Claudia Berlinder. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011. 2ª edição.

_____. Prolongamentos da “técnica ativa” em psicanálise (1921). *Obras Completas, Psicanálise III*. Trad. Álvaro Cabral; rev. Claudia Berlinder. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011. 2ª edição.

_____. Contraindicações da técnica ativa (1926). *Obras Completas, Psicanálise III*. Trad. Álvaro Cabral; rev. Claudia Berlinder. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011. 2ª edição.

_____. Elasticidade da técnica psicanalítica (1928). *Obras Completas, Psicanálise IV*. Trad. Álvaro Cabral; rev. Claudia Berlinder. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011. 2ª edição.

_____. Princípio de relaxamento e neocatarse (1930). *Obras Completas, Psicanálise IV*. Trad. Álvaro Cabral; rev. Claudia Berlinder. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011. 2ª edição.

_____. Análises de crianças com adultos (1931). *Obras Completas, Psicanálise IV*. Trad. Álvaro Cabral; rev. Claudia Berlinder. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011. 2ª edição.

_____. Confusão de língua entre os adultos e as crianças (1933). *Obras Completas, Psicanálise IV*. Trad. Álvaro Cabral; rev. Claudia Berlinder. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011. 2ª edição.

FORTIN, S. Educação somática: novo ingrediente da formação prática em dança. Trad. Márcia Strazacappa. *Cadernos do GIPE-CIT*, n.2, p.40-55. Salvador: UFBA, 1999.

_____. Transformação de práticas de dança. Trad. Gustavo Ciríaco. *Lições de dança*, v.4. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2003. p.161-173.

FOUCAULT, M. Subjetividade e verdade (1980-1981). In *Resumo dos Cursos do Collège de France (1970-1982)*. Trad. Andréa Daher. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

_____. A Hermenêutica do Sujeito (1981-1982). In *Resumo dos Cursos do Collège de France (1970-1982)*. Trad. Andréa Daher. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

_____. O Cuidado com a Verdade (1984a). In: MOTTA, M. B. da (org.) *Ética, Sexualidade, Política: Michel Foucault*. Trad. Elisa Monteiro e Inês A. D. Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004. Coleção Ditos & Escritos, v. V.

_____. O Retorno da Moral (1984b). In: MOTTA, M. B. da (org.) *Ética, Sexualidade, Política: Michel Foucault*. Trad. Elisa Monteiro e Inês A. D. Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004. Coleção Ditos & Escritos, v. V.

_____. A Ética do Cuidado de Si como Prática da Liberdade (1984c). In: MOTTA, M. B. da (org.) *Ética, Sexualidade, Política: Michel Foucault*. Trad. Elisa Monteiro e Inês A. D. Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004. Coleção Ditos & Escritos, v. V.

_____. Uma Estética da Existência (1984d). In: MOTTA, M. B. da (org.) *Ética, Sexualidade, Política: Michel Foucault*. Trad. Elisa Monteiro e Inês A. D. Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004. Coleção Ditos & Escritos, v. V.

FREIRE, A.V. *Angel Vianna: uma biografia da dança contemporânea*. Rio de Janeiro: Dublin, 2005.

FREUD, S. A dinâmica da transferência (1912). *Obras Completas Volume 10*. Trad. Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. O início do tratamento (1913). *Obras Completas Volume 10*. Trad. Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FRITZ, S., PAHOLSKY, K. M., GROSENBACH, M. J. *Terapias pelo movimento*. Trad. Ângela Cristina Horokosky. São Paulo: Manole, 2002.

GAINZA, V. H. de. *Conversas com Gerda Alexander: vida e pensamento da criadora da eutonia*. Trad. Cíntia A. de Carvalho. São Paulo: Summus, 1997.

GELB, M. *O aprendizado do corpo: introdução à técnica de Alexander*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

GIL, J. *Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações*. Trad. Miguel Serras Pereira e Ana Luisa Faria. Lisboa: Relógio D'Água, 1988.

_____. *O espaço interior*. Lisboa: Presença, 1994.

_____. *Metamorfoses do corpo*. Lisboa: Relógio D'água, 1997.

_____. *Diferença e negação na poesia de Fernando Pessoa*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

_____. O corpo paradoxal. In: LINS, D.; GADELHA, S. (Org.). *Nietzsche e Deleuze: O que pode o corpo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desporto, 2002.

_____. *Movimento Total: o corpo e a dança*. Trad. Miguel Serras Pereira. São Paulo: Iluminuras, 2004(a).

_____. Abrir o corpo. In: FONSECA, T. M. G.; ENGELMAN, S. (Org.). *Corpo, arte e clínica*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2004(b). Coleção Conexões Psi. p.13-28.

_____. *A imagem-nua e as pequenas percepções. Estética e Metafenomenologia*. Trad. Miguel S. Pereira. Lisboa: Relógio D'água, 2005. 2ª edição.

_____. *Pós-Modernidade na Dança: traços de uma ruptura*. Seminário inaugural do Curso de Extensão Dança e Pensamento. Programa de formação em Dança da Fundação da Cultura, Esporte e Turismo (FUNCET) e Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, 17 a 19 de setembro de 2007.

_____. *O imperceptível devir da imanência: sobre a filosofia de Deleuze*. Lisboa: Relógio D'Água, 2008.

_____. *Em busca da identidade: o desnorte*. Lisboa: Relógio D'Água, 2009.

_____. *O devir-eu de Fernando Pessoa*. Lisboa: Relógio D'Água, 2010.

GODINHO, A. *Linhas de estilo: estética e ontologia em Gilles Deleuze*. Lisboa: Relógio D'Água, 2007.

GODARD, H. Gesto e Percepção. Trad. Silvia Soter. In: *Lições de dança* v. 3. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2002. p. 11-35.

_____. Olhar cego. Entrevista com Hubert Godard, por Suely Rolnik. In: ROLNIK, Suely. (Org.). *Lygia Clark, da obra ao acontecimento. Somos o molde. A você cabe o sopro*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2006. p. 73-80.

_____. Buracos negros: uma entrevista com Hubert Godard por Patricia Kuypers. Trad. Joana Ribeiro da Silva Tavares e Marito Olsson-Forsberg. *O percevejo online*. v.2, n.2, julho-dezembro 2010. Rio de Janeiro: PPGAC/UniRio. p. 1-21.

GUINSBURG, J.; FERNANDES, S. Prefácio. In: Artaud, A. *Linguagem e Vida*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

GUNTRIP, H. Minha experiência de análise com Fairbairn e Winnicott (quão completo será o resultado que a terapia psicanalítica atinge?). Trad. Monica M. M. Aguiar e Edna P. Vilete. *Int. Rev. Psychoanalysis*, 1975. v. 2. p. 145.

HOUAISS, A. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva. Versão 1.0. 1 [CD-ROM]. 2001.

IMBASSAÍ, M. H. Conscientização corporal: sensibilidade e consciência no mundo contemporâneo. In: CALAZANS, J.; CASTILHO, J.; GOMES, S. (coord.). *Dança e Educação em Movimento*. São Paulo: Cortez, 2003.

_____. *Sensibilidade no cotidiano: conscientização corporal*. Rio de Janeiro: Uapê, 2006.

KUPERMANN, D. *Ousar rir: humor, criação e psicanálise*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

_____. Resistência no encontro afetivo e criação na experiência clínica. In: MACIEL Jr., A; KUPERMANN, D.; TEDESCO, S. (orgs.) *Polifonias: clínica, política e criação*. Rio de Janeiro: Contra Capa/ Mestrado em Psicologia da UFF, 2005.

LABAN, R. *Domínio do movimento*. Org. Lisa Ullman. Trad. Ana Maria B. de Vecchi e Maria S. Mourão Netto. São Paulo: Summus, 1978. 5ª edição.

LAPLANCHE, J.; PONTALIS, J. B. *Vocabulário da psicanálise*. Dir. Daniel Lagache. Trad. Pedro Tamen. São Paulo: Martins Fontes, 1998. 3ª edição.

LAUNAY, I. Laban ou a experiência da dança. Trad. Gustavo Ciríaco. *Lições de dança*, v.1. Rio de Janeiro: UniverCidade, 1999. p.73-89.

LISPECTOR, C. *A paixão segundo G. H.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *A descoberta do mundo: crônicas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LITTLE, M. Registro pessoal de uma análise com Winnicott. *Ansiedades Psicóticas e prevenção: registro pessoal de uma análise com Winnicott*. Trad. Maria Clara Fernandes. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

LOURENÇO, E. *Pessoa revisitado*. Lisboa: Gradiva, 2003. 2ª edição.

_____. *O lugar do anjo: ensaios pessoais*. Lisboa: Gradiva, 2004.

_____. *Fernando Pessoa: rei da nossa Baviera*. Lisboa: Gradiva, 2008.

MARTINS, A. Da Natureza espinosiana: ontologia, epistemologia e ética. *Ethica*, Rio de Janeiro, 1998. v.5, n.1, p.104-119.

_____. Filosofia e Saúde: Métodos Genealógico e Filosófico-conceitual. *Cadernos de Saúde Pública*, Rio de Janeiro, 2004. v.20, p. 109-118.

_____. *Pulsão de morte? Por uma clínica psicanalítica da potência*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

MILLER, J. *A escuta do corpo: sistematização da Técnica Klauss Vianna*. São Paulo: Summus, 2007.

MOISÉS, C. F.; ZENITH, R. (curadoria e textos). *Fernando Pessoa, plural como o universo*. Catálogo da exposição realizada em São Paulo, Rio de Janeiro e Lisboa. Rio de Janeiro: Fundação Roberto Marinho, 2010.

MOISÉS, L. P. Pessoa e a psicanálise. *Pessoa: Revista de ideias*. Câmara Municipal de Lisboa; Casa Fernando Pessoa, dezembro de 2010, v.1, ano 1. p. 72-78.

MONTAGU, A. *Tocar: o significado humano da pele*. Trad. Maria Sílvia Mourão Netto. São Paulo: Summus, 1998.

MOSÉ, V. *Poemas do livro Pensamento chão*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2001. Disponível em www.vivianemose.com.br. Acessado em: 10/06/2013.

MURAKAMI, H. *Dança, Dança, Dança*. Trad. Maria João Lourenço. Cruz Quebrada: Casa das Letras, 2007.

_____. *Do que eu falo quando eu falo de corrida*. Trad. Cassio de Arantes Leite. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2010.

OSTROWER, F. *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis: Vozes, 1987. 6ª edição.

PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. da (orgs.). *Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2010.

PASSOS, E.; BENEVIDES, R. Passagens da clínica. In: MACIEL JR., A; KUPERMANN, D.; TEDESCO, S. (orgs.) *Polifonias: clínica, política e criação*. Rio de Janeiro: Contra Capa/ Mestrado em Psicologia da UFF, 2005.

_____. Por uma política da narratividade. In: PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. da (orgs.). *Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2010.

PASSOS, E.; EIRADO, A. Cartografia como dissolução do ponto de vista do observador. In: PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. da (orgs.). *Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2010.

PESSOA, F. *Páginas íntimas de auto-interpretação*. Ed. e prefácio: Jacinto P. Coelho e Georg R. Lind. Trad. Jorge Rosa. Lisboa: Ática, 1966.

_____. Apontamentos para uma estética não-aristotélica (1924-1925). *Textos de crítica e intervenção*. Lisboa: Ática, 1980.

_____. *Textos filosóficos*. Ed. e prefácios: António de Pina Coelho. Lisboa: Nova Ática, 2006 (a). vol. I.

_____. *Textos filosóficos*. Ed. e prefácios: António de Pina Coelho. Lisboa: Nova Ática, 2006 (b). vol. II.

- _____. *Ultimatum*. Lisboa: Nova Ática, 2006 (c).
- _____. *Livro do desassossego: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa*. Org.: Richard Zenith. São Paulo: Companhia das Letras (*Companhia de Bolso*), 2008.
- _____. O guardador de rebanhos (1911-1912). *Poemas de Alberto Caeiro: obra poética II*. Org., introdução e notas: Jane Tutikian. Porto Alegre: L&PM, 2009 (a).
- _____. Poemas inconjuntos (1913-1915). *Poemas de Alberto Caeiro: obra poética II*. Org., introdução e notas: Jane Tutikian. Porto Alegre: L&PM, 2009 (b).
- _____. Passagem das horas. *Poemas de Álvaro de Campos: obra poética IV*. Org., introdução e notas: Jane Titikian. Porto Alegre: L&PM, 2009 (c).
- _____. *Poemas de Álvaro de Campos: obra poética IV*. Org., introdução e notas: Jane Titikian. Porto Alegre: L&PM, 2009 (d).
- _____. *A demonstração do indemonstrável*. Ed., posfácio e notas: Jorge Uribe. Trad. Pedro Sepúlveda. Lisboa: Babel, 2011(a).
- _____. *Crônicas da vida que passa*. Ed., introdução e notas: Pedro Sepúlveda. Lisboa: Babel, 2011(b).
- _____. Trecho do livro *Prosa de Álvaro de Campos*. In: As novas caras de Fernando Pessoa. *Revista Bravo!* Edição 185; janeiro de 2013. Disponível em: <http://bravonline.abril.com.br/materia/as-novas-caras-de-fernando-pessoa#image=185-li-fernando-pessoa-1>. Acessado em 23/05/2013.
- Pessoa: Revista de ideias*. Câmara Municipal de Lisboa; Casa Fernando Pessoa, dezembro de 2010, v.1, ano 1.
- Pessoa: Revista de ideias*. Câmara Municipal de Lisboa; Casa Fernando Pessoa, março de 2011, v.2, ano 1.
- Pessoa: Revista de ideias*. Câmara Municipal de Lisboa; Casa Fernando Pessoa, junho de 2011, v.3, ano 1.
- Pessoa: Revista de ideias*. Câmara Municipal de Lisboa; Casa Fernando Pessoa, setembro de 2011, v.4, ano 1.
- POLO, J. *O corpo anoréxico: dos abusos midiáticos às experiências de novos processos comunicativos*. Dissertação de mestrado em Comunicação e Semiótica, PUC-SP. São Paulo, 2009.
- QUILLICI, C. S. *Antonin Artaud: teatro e ritual*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2004.
- RAMOS, E. *Angel Vianna: a pedagoga do corpo*. São Paulo: Summus, 2007.
- RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2009(a). 2ª Ed.
- _____. *O inconsciente estético*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2009(b).

RAUTER, C. Invasão do cotidiano: algumas direções para pensar uma clínica das subjetividades contemporâneas. In: MACIEL Jr., A; KUPERMANN, D.; TEDESCO, S. (orgs.) *Polifonias: clínica, política e criação*. Rio de Janeiro: Contra Capa/ Mestrado em Psicologia da UFF, 2005.

_____. *Clínica do Esquecimento*. Niterói: EdUFF, 2012.

REIS, E. S. Curar com a alma e com o mundo: fenômenos transferenciais e subjetivação. In: PLASTINO, C. A. (org.). *Transgressões*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2002.

RESENDE, C. *Saúde e corpo em movimento: contribuições para uma formalização teórica e prática do método Angel Vianna de Conscientização do Movimento como um instrumento terapêutico*. Rio de Janeiro: UFRJ / Instituto de Estudos em Saúde Coletiva. Dissertação de mestrado, 2008.

_____. O método Angel Vianna ou a afirmação da vida pelo movimento. In: SALDANHA, S. (org.). *Angel Vianna: sistema, método ou técnica?* Rio de Janeiro: Funarte, 2009.

RESENDE, C.; TORRALBA, R. Uma dança às avessas. In: WOSNIAK, C.; MARINHO, N. (orgs.). *O avesso do avesso do corpo: educação somática como práxis*. Joinville: Nova Letra, 2011. p. 207-212.

ROLNIK, S. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

_____. Molda-se uma alma contemporânea: o vazio-pleno de Lygia Clark. In: BEZERRA JR., B.; PLASTINO, C. A. (Org.). *Corpo, afeto, linguagem: a questão do sentido hoje*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

_____. Subjetividade em obra: Lygia Clark artista contemporânea. In: LINS, D.; GADELHA, S. (Org.). *Nietzsche e Deleuze: O que pode o corpo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desporto, 2002.

_____. “Fale com ele” ou como tratar um corpo em coma. In: FONSECA, T. M. G.; ENGELMAN, S. (Org.). *Corpo, arte e clínica*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2004. Coleção Conexões Psi.

ROUDINESCO, E.; PLON, M. *Dicionário de psicanálise*. Trad. Vera Ribeiro, Lucy Magalhães; supervisão Marco Antonio Coutinho Jorge. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

RUBIN, N. Angel Vianna: escultora de ossos e músculos. *Gesto – Revista do Centro Coreográfico do Rio de Janeiro*, dezembro de 2002, v.1. p. 54-57.

SALDANHA, S. (org.). *Angel Vianna: sistema, método ou técnica?* Rio de Janeiro: Funarte, 2009.

SCHÉRER, R. *Homo Tantum*. O impessoal: uma política. In: ALLIEZ, E. (Org.) *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. Coord. e trad. Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Ed. 34, 2000.

_____. *Infantis: Charles Fourier e a infância para além das crianças*. Trad. Guilherme João de Freitas Teixeira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

SÉVÉRAC, P. Conhecimento e afetividade em Spinoza. In: MARTINS, A. (Org.) *O mais potente dos afetos: Spinoza e Nietzsche*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

SPINOZA, B. *Ética*. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Ed., 2008. 2ª Edição bilingue latim/português.

STERN, D. *Diário de um bebê: o que seu filho vê, sente e vivencia*. Trad. Daise Batista. Porto Alegre: Artes Médicas, 1991.

_____. *O mundo interpessoal do bebê: uma visão a partir da psicanálise e da psicologia do desenvolvimento*. Trad. Maria Adriana Veríssimo Veronese. Porto Alegre: Artes Médicas, 1992.

_____. *O momento presente na psicoterapia e na vida cotidiana*. Trad. Celimar de Oliveira Lima. Rev. Maria de Melo. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2007.

_____. *Forms of vitality: exploring dynamic experience in psychology and the arts*. New York: Oxford University Press, 2010.

_____; SANDER, L.W.; NAHUM, J. P.; HARRISON, A. M.; LYONS-RUTH, K.; MORGAN, A. C.; BRUSCHWEILER-STERN, N.; TRONICK, E.Z. Mecanismos não interpretativos na terapia psicanalítica. “Algo mais” além da interpretação. In: *Conformismo, ética, subjetividade e objetividade*. Livro Anual de Psicanálise – 2000; XIV. São Paulo: Escuta, 2000. p. 197-214.

_____. The "something more" than interpretation revisited: sloppiness and co-creativity in the psychoanalytic encounter. *Journal of the American Psychoanalytic Association*, 2005. V.53 n.3. p. 693-729.

SZYMBORSKA, W. Autotomia. Trad. coletiva, publicado em *Inimigo Rumor 10: revista de poesia*. Disponível em: <http://revistamododeusar.blogspot.com/2008/11/wislawa-szymborska.html>. Acessado em 18/08/2011.

TAVARES, G. M. *Livro da dança*. Florianópolis: Editora da Casa, 2008.

TEIXEIRA, L. *Conscientização do Movimento: uma prática corporal*. São Paulo: Caioá, 1998.

_____. Angel Vianna: a construção de um corpo. *Lições de dança*, v.2. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2000. p. 247-264.

_____. Conscientização do Movimento. In: CALAZANS, J.; CASTILHO, J.; GOMES, S. (coord.). *Dança e Educação em Movimento*. São Paulo: Cortez, 2003. p.70-77.

TORRALBA, R. *Sensorial do corpo: via régia ao inconsciente*. Niterói: UFF / Programa de Pós-Graduação em Psicologia. Dissertação de mestrado, 2009.

TRAJANO, P. *Reflexões sobre a preparação corporal do ator a partir dos trabalhos de Angel Vianna e Edgar Morin*. Rio de Janeiro: UNIRIO / Curso de mestrado em Artes Cênicas. Dissertação de mestrado, 2011.

UNO, K. *A gênese de um corpo desconhecido*. Trad. Cristine Greiner, col. Ernesto Filho e Fernanda Raquel; pref. Cristine Greiner. São Paulo: n-1 Edições, 2012.

VALÉRY, P. *La philosophie de la danse*. (1936). Disponível em: http://classiques.uqac.ca/classiques/Valery_paul/philosophie_de_la_danse/valery_philosophie_danse.pdf. Acessado em 04/12/2010.

VIANNA, A. Prefácio. In: TEIXEIRA, L. *Conscientização do Movimento: uma prática corporal*. São Paulo: Caioá, 1998.

_____. Palavras de Angel Vianna. In: CALAZANS, J.; CASTILHO, J.; GOMES, S. (coord.). *Dança e Educação em Movimento*. São Paulo: Cortez, 2003. p.9.

VIANNA, K. *A dança*. Col. Marco Antonio de Carvalho. São Paulo: Summus, 2005.

WANDERLEY, L. *O dragão pousou no espaço: arte contemporânea, sofrimento psíquico e o Objeto Relacional de Lygia Clark*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

WINNICOTT, D. W. Desenvolvimento emocional primitivo (1945). *Da pediatria à psicanálise: obras escolhidas*. Trad. Davy Bogomoletz. Rio de Janeiro: Imago, 2000. p. 218-231.

_____. O ódio na contratransferência (1947). *Da pediatria à psicanálise: obras escolhidas*. Trad. Davy Bogomoletz. Rio de Janeiro: Imago, 2000.

_____. A mente e sua relação com o psicossoma (1949). *Da pediatria à psicanálise: obras escolhidas*. Trad. Davy Bogomoletz. Rio de Janeiro: Imago, 2000.

_____. Ansiedade associada à insegurança (1952). *Da pediatria à psicanálise: obras escolhidas*. Trad. Davy Bogomoletz. Rio de Janeiro: Imago, 2000.

_____. Aspectos clínicos e metapsicológicos da regressão no contexto psicanalítico (1954). *Da pediatria à psicanálise: obras escolhidas*. Trad. Davy Bogomoletz. Rio de Janeiro: Imago, 2000.

_____. Formas clínicas da transferência (1955). *Da pediatria à psicanálise: obras escolhidas*. Trad. Davy Bogomoletz. Rio de Janeiro: Imago, 2000.

_____. A preocupação materna primária (1956). *Da pediatria à psicanálise: obras escolhidas*. Trad. Davy Bogomoletz. Rio de Janeiro: Imago, 2000.

_____. Contratransferência (1960). *O ambiente e os processos de maturação: estudos sobre a teoria do desenvolvimento emocional*. Trad. Irineo Constantino S. Ortiz. Porto Alegre: Artes Médicas, 1983.

_____. Tipos de psicoterapia (1961). *Tudo começa em casa*. Trad. Paulo Sandler. São Paulo: Martins Fontes, 2005. 4ª edição.

_____. Os objetivos do tratamento psicanalítico (1962). *O ambiente e os processos de maturação: estudos sobre a teoria do desenvolvimento emocional*. Trad. Irineo Constantino S. Ortiz. Porto Alegre: Artes Médicas, 1983.

_____. O medo do colapso (*breakdown*) (1963). In: WINNICOTT, C. et al. (Org.) *Explorações psicanalíticas: D. W. Winnicott*. Trad. José Octavio de Aguiar Abreu. Porto Alegre: Artmed, 1994. Reimpressão 2007.

_____. A importância do *setting* no encontro com a regressão na psicanálise (1964). In: WINNICOTT, C. et al. (Org.) *Explorações psicanalíticas: D. W. Winnicott*. Trad. José Octavio de Aguiar Abreu. Porto Alegre: Artmed, 1994. Reimpressão 2007.

_____. Adendo a “A localização da experiência cultural” (1967). In: WINNICOTT, C. et al. (Org.) *Explorações psicanalíticas: D. W. Winnicott*. Trad. José Octavio de Aguiar Abreu. Porto Alegre: Artmed, 1994. Reimpressão 2007.

_____. A interpretação na psicanálise (1968a). In: WINNICOTT, C. et al. (Org.) *Explorações psicanalíticas: D. W. Winnicott*. Trad. José Octavio de Aguiar Abreu. Porto Alegre: Artmed, 1994. Reimpressão 2007.

_____. O brincar e a cultura (1968b). In: WINNICOTT, C. et al. (Org.) *Explorações psicanalíticas: D. W. Winnicott*. Trad. José Octavio de Aguiar Abreu. Porto Alegre: Artmed, 1994. Reimpressão 2007.

_____. Sobre “O uso de um objeto” (1968c). In: WINNICOTT, C. et al. (Org.) *Explorações psicanalíticas: D. W. Winnicott*. Trad. José Octavio de Aguiar Abreu. Porto Alegre: Artmed, 1994. Reimpressão 2007.

_____. *Sum: eu sou* (1968d). *Tudo começa em casa*. Trad. Paulo Sandler. São Paulo: Martins Fontes, 2005. 4ª edição.

_____. A experiência mãe-bebê de mutualidade (1969). In: WINNICOTT, C. et al. (Org.) *Explorações psicanalíticas: D. W. Winnicott*. Trad. José Octavio de Aguiar Abreu. Porto Alegre: Artmed, 1994. Reimpressão 2007.

_____. As bases para o *self* no corpo (1970a). In: WINNICOTT, C. et al. (Org.) *Explorações psicanalíticas: D. W. Winnicott*. Trad. José Octavio de Aguiar Abreu. Porto Alegre: Artmed, 1994. Reimpressão 2007.

_____. A cura (1970b). *Tudo começa em casa*. Trad. Paulo Sandler. São Paulo: Martins Fontes, 2005. 4ª edição.

_____. *O brincar e a realidade*. Trad. José Octávio de A. Abreu e Vanede Nobre. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

ZENITH, R. (coord.) *Fernando Pessoa: o editor, o escritor e seus leitores*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2012.

ZOURABICHVILI, F. *O vocabulário de Deleuze*. Trad. André Telles. Versão eletrônica. Campinas: IFCH/UNICAMP, 2004.