

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE**  
**CENTRO DE ESTUDOS GERAIS**  
**INSTITUTO DE PSICOLOGIA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA**

**O ANALISTA ESTÁ PRESENTE:**  
**A ARTE DA PERFORMANCE DE MARINA ABRAMOVIC E A CLÍNICA**

**Lucas Motta Veiga**

**Niterói, 2015**

O ANALISTA ESTÁ PRESENTE:  
A ARTE DA PERFORMANCE DE MARINA ABRAMOVIC E A CLÍNICA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia do Instituto de Psicologia da Universidade Federal Fluminense, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Psicologia.

Orientadora: Prof. Dra. Silvia Helena Tedesco

Lucas Motta Veiga

Niterói, 2015

V426 Veiga, Lucas Motta.

O analista está presente: a arte da performance de Marina Abramovic e a clínica / Lucas Motta Veiga. – 2015.

75 f. ; il.

Orientadora: Silvia Tedesco.

Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de Psicologia, 2015.

Bibliografia: f. 72–75.

1. Presença. 2. Transdisciplinaridade. I. Tedesco, Silvia. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Ciências Humanas e Filosofia. III. Título.

## AGRADECIMENTOS

À Marina Abramovic, por sua obra, em especial pela performance “A artista está presente”. Gratidão por sua sensibilidade e por seu abraço.

À minha mãe. Cresci ouvindo que tudo o que ela poderia deixar para mim seriam os estudos. Gratidão, mãe, por ter dedicado boa parte da sua vida a mim e aos meus irmãos. Esta dissertação é um dos frutos do seu trabalho. Gratidão por ter acreditado e investido, por sua alegria e sua presença.

À minha avó, pelos telefonemas de domingo, pela beleza de cada encontro nosso. Gratidão, vó, por fazer valer junto comigo os meus projetos, por sua presença sensível.

Aos meus irmãos, com os quais trilhei os primeiros passos na arte do cuidado com o outro. Gratidão pelo amor que nos conecta.

Ao Edu. Sua presença na minha formação transformou a minha vida. Gratidão por ser mestre e amigo.

À Roda. Talvez seja possível marcar no tempo o que esse dispositivo marcou no meu corpo. A.R. e D.R. – antes da Roda e depois da Roda. Gratidão pela potência de cada supervisão, pelo cuidado, pelo aprendizado, por ter provocado aberturas inimagináveis em mim. Gratidão pelas amizades criadas e pela partilha de um modo de fazer clínica que tem na base a alegria e a força dos afetos. Gratidão Ruth, Alessandra, Adrielly, Lorena, Pedro, Júlia, Camila, Diana, Gláucia, Gabi, Felipe, Mônica, Rayssa, Lais, Paula, Renata, Juliana, Gabriel, André, Tarso, Eduardo, Guilherme, Flavinha e aos demais que vivenciaram esse período comigo.

À Rayssa, Gabi, Gabriel e Vitor. Nosso encontro produziu revoluções em cada um de nós. Gratidão por termos formado uma família que ultrapassa as paredes de uma casa. Gratidão pelas intensas experiências que partilhamos. Pelo amor e pela alegria que nos preenchem quando estamos juntos.

À Alessandra, pela beleza da nossa amizade. Gratidão por dividir comigo as dores e as delícias de ser mestrando. Gratidão por dividirmos vida.

Ao Heder, pela presença. Gratidão por me acompanhar ao longo dessa trajetória e por não deixar faltar chão, nem paixão.

Ao Felipe. Gratidão, amigo, por ter lido meu texto e feito preciosas contribuições. Finalizado o mestrado, só penso em “gonna swing from the chandelier”.

À Ruth, por ter me apresentado à performance “A artista está presente”. Gratidão pelo grupo de experimentações corporais que ativou em mim uma porção extra de sensibilidade.

À Silvia. Gratidão por ter acolhido meu projeto de pesquisa e me orientado ao longo dos últimos dois anos. Gratidão por acreditar e incentivar com entusiasmo o meu percurso.

À Hélia, por ter aceitado o convite de compor a banca. Gratidão pelas provocações que fez na qualificação e que mudaram os rumos da escrita.

À minha turma de mestrado, por termos dividido essa jornada.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Psicologia da UFF, em especial a Gisele, Marcelo e Luiz Antônio.

A todos os demais, amigos e familiares, que de alguma forma se fizeram presentes na minha vida nesse período tão intenso.

À Capes, pelo financiamento.



“The artist is present” – Moma, 2010.

## RESUMO

O que pode a clínica? O que pode a arte? Qual a potência presente nesses domínios? Em que ponto a arte e a clínica se transversalizam, ou seja, em que ponto comungam? Este trabalho tem estas questões como direção e busca respondê-las a partir de uma aposta na abordagem transdisciplinar da clínica. Transdisciplinaridade compreendida como contágio entre diferentes disciplinas, como experimentação das interferências que um domínio pode produzir sobre outro. A performance “A artista está presente” de Marina Abramovic é tomada nesta pesquisa como canal de expressão para a arte do encontro entre analista e paciente, encontro produtor de novas possibilidades de vida. O trabalho da artista sérvia, preocupada com o que se passa entre artista e público, nos permite problematizar o que se passa entre analista e paciente e, para tanto, desenvolvemos o conceito de Presença, certa partilha afetiva que pode se dar no encontro com o outro.

Palavras-chave: Presença, transdisciplinaridade, clínica, Marina Abramovic.

## ABSTRACT

What can clinic do? What can art do? What is the power present in these areas? At what point art and clinic find a mainstream, that is, at what point do they commune? This essay has those questions as a direction and seeks to answer them based on a focus on a transdisciplinary approach to clinic. Transdisciplinarity understood as a contagion between different disciplines, as an experimentation on the interferences one domain can perform upon the other. The performance “The artist is present” of Marina Abramovic is taken in this research as an expression channel through the art of the analyst and patient encounter. A life-changing encounter. The work of this Serbian artist, worried about what goes on between the artist and the public allow us to problematize what goes on between the analyst and the patient, therefore developing the concept of the Presence, one affection share that can befall the encounter with the other.

Key-words: Presence, Transdisciplinarity, Clinic, Marina Abramovic.



## SUMÁRIO

Introdução.....	10	
Capítulo I – Entre a arte e a clínica: uma matéria-prima comum.		
1.1 – Deleuze e <i>uma vida</i> .....	21	
1.2 – Guattari e os funtores ontológicos.....	22	
1.3 – Foucault e o Fora.....	25	
1.4 – A estética, a política e a ética da clínica.....	27	
1.5 – Uma experimentação transdisciplinar.....	32	
Capítulo II – Presença		
2.1 – O momento presente.....	40	
2.2 – A artista e o analista estão presentes.....	43	
2.3 – O que pode a Presença.....	49	
Capítulo III – A transdisciplinaridade: <i>uma clínica</i> .....		57
Considerações finais.....	66	
Anexo: Entrevista .....	69	
Referência Bibliográfica.....	72	

## INTRODUÇÃO

*“Emoções são tudo. Hoje, muitas obras de arte são ilustrações de teorias. Você precisa conhecer muita teoria para entender o significado da obra. Mas às vezes a obra de arte não precisa de teoria porque ela te atinge emocionalmente. Talvez, depois você queira saber mais sobre ela, e você pode ler algumas coisas e ir atrás da teoria. Mas acho que esse trabalho [A artista está presente] tem muito a ver com emoções. Pessoas que não sabiam nada sobre performance, que foram ao museu em um passeio de fim de semana com seus filhos, todas tinham algo, havia um impacto emocional. Eu mesma não sei explicar essa energia, mas posso dizer que havia certas emoções em diferentes formas: o choro, o amor, estar presente, pensar em si próprios de uma maneira que nunca haviam pensado antes.”*

Marina Abramovic

Enquanto me preparava para escrever essa introdução, uma amiga me perguntou sobre meu método de pesquisa. Uma pergunta simples de ser respondida após dois anos de trabalho como pesquisador/escritor. Eu deveria de fato ter um método definido, posto que minha pesquisa já estava terminada e, assim sendo, eu deveria poder dizer com precisão a metodologia que empreguei neste trabalho. Mas percebi que a resposta a essa simples pergunta (Qual o seu método?) talvez não fosse tão simples. Na verdade, eu não estabeleci um método a priori e me pergunto se, por ser uma pesquisa de mestrado, eu não devesse tê-lo definido desde o início. Há diversas metodologias possíveis, diversos modos de encaminhar uma pesquisa, variados nomes para tais métodos. Mas eu, inspirado em Marina Abramovic, não queria partir de uma teorização, de uma metodologia, e sim de uma afetação, de uma *hodosmetalogia*. Eu fui afetado pela performance “A artista está presente”, afetado pela arte de Marina. Algo se passou em mim e exigiu de mim criação. Não escrevi essa dissertação porque estava a fim de escrever, escrevi porque fui impelido a fazê-lo, porque esse algo que passou em mim a partir do contato com a performance da artista fez vibrar em mim uma necessidade de expressão para isso que não sei nomear. Chico Buarque sabe bem do que estou falando, sabe que isso se dá à flor da pele:

“O que será que me dá  
 Que me bole por dentro, será que me dá  
 Que brota à flor da pele, será que me dá  
 E que me sobe às faces e me faz corar  
 E que me salta aos olhos a me atraíçoar  
 E que me aperta o peito e me faz confessar  
 O que não tem mais jeito de dissimular  
 E que nem é direito ninguém recusar  
 E que me faz mendigo, me faz suplicar  
 O que não tem medida, nem nunca terá  
 O que não tem remédio, nem nunca terá  
 O que não tem receita

O que será que será  
 Que dá dentro da gente e que não devia  
 Que desacata a gente, que é revelia  
 Que é feito uma aguardente que não sacia  
 Que é feito estar doente de uma folia  
 Que nem dez mandamentos vão conciliar  
 Nem todos os unguentos vão aliviar  
 Nem todos os quebrantos, toda alquimia  
 E nem todos os santos, será que será  
 O que não tem descanso, nem nunca terá  
 O que não tem cansaço, nem nunca terá  
 O que não tem limite

O que será que me dá  
 Que me queima por dentro, será me dá  
 Que me perturba o sono, será que me dá  
 Que todos os tremores me vêm agitar  
 Que todos os ardores me vêm atiçar  
 Que todos os suores me vêm encharcar  
 Que todos os meus nervos estão a rogar  
 Que todos os meus órgãos estão a clamar  
 E uma aflição medonha me faz implorar  
 O que não tem vergonha, nem nunca terá  
 O que não tem governo, nem nunca terá  
 O que não tem juízo”.

(Chico Buarque, À flor da pele)

Como falar disso que não tem medida nem nunca terá? Como traçar uma metologia para isso que não tem receita? Não seria propriamente este o trabalho artístico, o de criar com e a partir disso que brota à flor da pele? O desafio do artista, mas também do escritor, do pesquisador, do clínico? Foi tomado por esse “o que será que será” que toda essa dissertação

foi produzida e confesso que não foi nada fácil. Havia dias em que eu lia diversos textos, de diversos autores, fazia fichamentos, anotações, rascunhos. Havia dias em que eu sentava diante do computador para tentar escrever e sentia uma agitação, uma perturbação no pensamento e no corpo que me fazia andar pela casa falando em voz alta o que estava se passando em mim em relação às questões que pretendia abordar textualmente. Havia dias que me emocionava vendo repetidamente o documentário homônimo à performance que é fio condutor deste trabalho. Havia dias em que as sessões de psicoterapia com meus pacientes despertavam perguntas que eu passava então a querer responder ao longo da dissertação. Havia dias em que falava, na minha terapia, dos conflitos que o tema da minha pesquisa estavam fazendo brotar em mim. E havia dias em que escrevia. Seria esse meu método? É possível definir um método a posteriori? Não seria melhor então afirmar uma *hodosmetologia* no lugar de uma metodologia? Acredito que sim e procedemos, então, uma inversão na etimologia da palavra metodologia. No lugar de *metá* (direção) + *hódos* (caminho) passamos a trabalhar com a noção de *hódos* + *metá*, ou seja, o caminhar é primeiro em relação a direção a seguir, o vôo é primeiro em relação ao destino do pouso<sup>1</sup>.

E não seria também a performance um trabalho de *hodosmetologia*? Marina sentada numa cadeira numa sala do Museu de Arte Moderna de Nova York não sabia de antemão o que aconteceria a ela, ao público, à própria performance. Não havia meta em “A artista está presente”, apenas uma abertura para que um caminho fosse traçado, para que a performance se desdobrasse lentamente nos encontros entre performer e espectador. Não seria assim também na clínica? Tateio percursos com os pacientes, construímos saídas, entradas, produzimos movimento onde houve paradas, e paragens onde a movimentação era mortífera. Nas palavras de Passos e Benevides:

O trabalho da clínica é o de acompanhar os movimentos afectivos da existência construindo cartas de intensidade, ou cartografias existenciais que registram menos os estados do que os fluxos, menos as formas do que as forças, menos as propriedades de si do que os devires para fora de si. (2004, p.3)

---

<sup>1</sup> Este modo de conceber a pesquisa é inspirado na obra de Felix Guattari e Gilles Deleuze e foi cuidadosamente aprofundado nos dois volumes de “Pistas do Método da Cartografia” (2009; 2015), organizados por Eduardo Passos, Virginia Kastrup e Silvia Tedesco, e publicados pela Editora Sulina.

Nesta pesquisa, a clínica é pensada como dispositivo de acompanhamento dos caminhos que tem sido trilhados e dos que ainda serão trilhados pelos pacientes, clínica que constroi junto com os pacientes ferramentas para a lida criadora com o que perturba o sono, o que aperta o peito e desacata a gente, que é revelia. A performance de Abramovic serve a esta pesquisa como intercessor, conceito desenvolvido por Deleuze (1992) e que diz respeito às interferências que um domínio pode produzir sobre outro, no caso, interferências da arte sobre a clínica. “Eu preciso dos meus intercessores para me exprimir” (p. 156), ele diz, no sentido de que o intercessor serve como canal de expressão para algo que é difícil expressar, algo que ao mesmo tempo se faz presente e escapa, que não tem governo nem nunca terá. Novamente aparece o “o que será que será” de Chico Buarque. Aqui, ele também é um intercessor e me ajuda a falar dessa parte de nós que nos constitui e ao mesmo tempo nos excede, que nos preenche e nos faz transbordar, que não tem limite. Este ilimitado é matéria-prima da arte e também da clínica. Marina com a performance “A artista está presente” criou um dispositivo de experimentação coletiva do ilimitado que nos habita e sacou que o acesso a isso que se dá à flor da pele só é possível por meio de uma imersão ao presente. A artista tem de estar presente, o espectador tem de estar presente e, na clínica, o analista tem de estar presente, o paciente tem de estar presente. Como a arte da performance de Abramovic ajuda a exprimir a arte do trabalho clínico, psicoterapêutico, é o que veremos ao longo dessa dissertação.

Na performance, não existe obra acabada, mas “*work in progress*”. A performance varia a cada momento em que varia o espectador que senta diante de Marina. São os afetos disparados e partilhados toda vez que a artista levanta a fronte e olha para quem está a sua frente os únicos produtos que a performance produz. Produção de afetação. É disso que se trata “A artista está presente”, é disso que se trata a clínica. Escrever sobre a arte de afetar e ser afetado é uma tarefa muito delicada. Marina, inclusive, produz afetação por meio do silêncio. Não há palavras em “A artista está presente”. A partilha afetiva, a atenção sensível ao que se passa à flor da pele pede certo silenciamento. O verbo se faz carne. Talvez por isso esta dissertação não tenha muitas páginas, a afetação do processo de pesquisa produzia também em mim certo silenciamento, certa economia de palavras. Ao leitor, peço que seja paciente. Os três capítulos estão completamente interligados e, talvez, algo que apareça no primeiro capítulo só ganhe consistência e maior clareza no terceiro. A caminhada da escrita ora ia numa direção, ora ia para outra, ora corria, ora ia devagar, ora parava, ora dava saltos. Caminhe com o texto sem se prender a ele, encontre o que te toca, o que te faz vibrar, o que

produz sentido em você e para você. E esteja presente ao ler. Sem Presença, como você verá ao longo do texto, não há afetação e transformação possível. E um aviso: essa pesquisa não está encerrada, ela também é *work in progress*, é isso que dá pesquisar sobre o que não tem medida, nem nunca terá.

## **CAPÍTULO 1**

### **ENTRE A ARTE E A CLÍNICA: UMA MATÉRIA-PRIMA COMUM.**

“Num plano que chama de cósmico ou metafísico, ele [Artaud] marca o desencadeamento das forças puras, o abalo daquilo que é sem limite e sem forma, a ‘maldade inicial’ daquilo que, mesmo mantendo-se inviolável e salvo, não nos deixa indenes”.

Maurice Blanchot

Seis da manhã. Toca o despertador. O corpo, ainda sonolento, se levanta da cama. O computador é ligado enquanto se prepara o banho. A água quente do chuveiro desce da ponta da cabeça à dos pés. O corpo relaxa. O celular sobre a pia do banheiro toca. Desliga o chuveiro para ver de quem é a chamada. Atende. Volta ao banho, que precisa ser encerrado logo. Enquanto toma o café, confere emails no computador e notificações de redes sociais pelo celular. Curte a foto de um amigo no Instagram, confirma presença num evento pelo Facebook, reenvia o relatório que não chegou ao destinatário correto. Calça os sapatos e sai de casa. As ruas estão cheias de corpos que andam apressadamente, pisando firme no chão, carregando pastas, bolsas, fones de ouvido, celulares. “Chip da Vivo é cinco reais”, grita o vendedor ambulante, enquanto o guarda de trânsito apita, o motorista de ônibus buzina, o bebê da moça chora no carrinho, o morador de rua pede um trocado, o trânsito segue engarrafado. O corpo, enfim, chega ao escritório, dez minutos atrasado e com uma leve dor de cabeça. Toma uma aspirina enquanto revisa relatórios, responde emails, atende o telefone, envia uma mensagem pelo whatsapp, passa o olho no jornal do dia. Na hora do almoço, vai com colegas do trabalho a um restaurante que tenha wi-fi. Enquanto mastigam, seus olhos estão concentrados em seus celulares e tablets vendo não sabem bem o quê. Segue o expediente com a agitação de costume. São inúmeros estímulos visuais e auditivos que se misturam com as demandas do trabalho. O tempo parece cada vez mais curto. Do corpo exige-se cada vez mais velocidade e atenção difusa. Poucos são os que conseguem diminuir o ritmo sem sentir culpa. O biopoder, poder sobre a vida, que não se reduz ao controle dos corpos e das populações, mas se alastra numa tentativa de controle da energia vital, do vivo em nós tem, na contemporaneidade, um novo imperativo: o corpo não pode parar. Esse corpo por vezes adoecido, estressado, deprimido, medicalizado pela psiquiatria, que cai fácil nas seduições das novas tecnologias, que se sente sem saída para si e para seus relacionamentos



frágeis e efêmeros, que diante das angústias comercializadas pela ordem social vigente é tomado pelas ditas compulsões, obsessões, ansiedades e síndromes do pânico.

Os modos de funcionamento dos corpos ou, dito de outra forma, os modos de viver são forjados no seio da ordem social vigente que é inseparável do modo de produção a partir do qual ela produz e é produzida, no nosso caso, do modo de produção capitalista. Para além de produtos consumíveis e de serviços utilizáveis, o modo de produção em vigor cria também formas de pensar e de desejar, estabelece determinados valores em detrimento de outros, produz e tenta impor certos moralismos, segrega o que for diferente dos ideais que estabelece, estimula o utilitarismo e a descartabilidade, coloca a lógica de mercado acima da lógica ambiental, cultural e política.

O mundo contemporâneo, emaranhado em seus impasses ecológicos, demográficos, urbanos, incapaz de assumir as extraordinárias mutações técnico-científicas que o atingem de uma forma compatível com os interesses da humanidade, se engajou em uma corrida vertiginosa, seja para o abismo, seja para uma renovação radical. As bússulas econômicas, sociais, políticas, morais, tradicionais se desorientam umas após as outras. Torna-se imperativo refundar o eixo de valores, as finalidades fundamentais das relações humanas e das atividades produtivas (Guattari, 1992, p. 106).

Diante do estado de coisas que nos circunda, ficamos com uma sensação de mal-estar generalizado que ora nos leva a estagnação, ora à irritação, ora ao adoecimento. É em nosso corpo que o impacto da crise é recebido, crise efeito da cronificação dos modos de ser e de estar no mundo, da tentativa de reduzir a vida e o mundo a um único funcionamento, única alternativa sem saída. Mas essa crise que gera sofrimento é também a possibilidade de criação de rotas de fuga da ordem social vigente. E se é no corpo que sentimos seu impacto é a partir do corpo que a crise pode virar criação.

Tomamos o corpo a partir de uma apreensão mais ampla considerando toda forma de vida, todo existente como corpo, seja humano, animal, mineral ou vegetal e nesta direção passamos a conceber a realidade, ou seja, as maneiras e os produtos da interação entre corpos também como um corpo. Espinosa define o corpo a partir do que chamou de cinética e dinâmica corporais. A cinética diz respeito à sua relação variável de velocidade e de lentidão, ao movimento de partículas infinitas que entram em tais ou quais relações de composição. A dinâmica refere-se ao limiar de sensibilidade do corpo, à sua capacidade de afetar e de ser afetado (Spinoza, 2009). O corpo que portamos e com o qual nos movemos, bem como a

realidade que vivenciamos, construída a partir da interação de corpos, são composições limitadas a partir das infinitas partículas que os constitui. Não conseguimos ver essa movimentação de partículas porque elas se dão num plano intensivo, subatômico, molecular que nosso sistema perceptivo não consegue captar (Deleuze; Guattari, 1997). O que percebemos é o resultado, o efeito, o produto, a forma que a movimentação e a interação das partículas infinitas está criando. O corpo seria então um modo, uma composição finita engendrado a partir dos movimentos de velocidade e de lentidão de partículas infinitas, dotado da capacidade de afetar outros corpos e de ser afetado por eles e, a partir disso, provocar mutações na sua composição, alterações nos movimentos de velocidade e de repouso das forças que o atravessam, o que pode gerar aumento ou diminuição de sua potência de agir, de criar, de existir. Para que essa noção de corpo fique mais acessível à compreensão, consideraremos o corpo como possuindo uma dupla dimensão: num plano estaria o corpo como forma, produto ou sujeito e num outro plano estaria o corpo como força, produção ou subjetivação. Corpo anatômico e corpo subatômico, sujeito formado e processo de subjetivação. Corpo e não-corpo do corpo.

Quando passamos a apreender o corpo e a realidade como portadores de uma dupla dimensão, como produtos finitos de um processo de produção infinito, como contorno provisório sobre um plano de forças de velocidades variadas e sem contorno, tornamo-nos capazes de lutar para que novas corporeidades e novos mundos sejam forjados no seio da dimensão infinita que constitui os corpos e o mundo em vigor. O problema com o qual nos defrontamos na atualidade é que o frenesi em que vivemos em torno da produção de bens, de serviços e de consumo, bem como o ritmo acelerado imposto sobre nossos corpos como estratégia de sobrevivência a esse tempo, nos impede de sentir e de, concomitantemente, acessar a dimensão sensível que nos constitui como corporeidades e que constitui, de igual modo, a realidade. A dimensão intensiva, sensível, vibrátil estaria em coma (Rolnik, 2003), o que não quer dizer que deixamos de sentir, mas que deixamos de sentir o que sentimos. Como zumbis, nos movemos no ritmo tocado pelo capitalismo que mais do que produtos, passa a comercializar modos de viver e maneiras de pensar, além de provocar alterações gigantescas nos modos de vida em ínfimos períodos de tempo a fim de atender as demandas do mercado. A quantidade exorbitante de estímulos que recebemos cotidianamente nos afeta e, ao mesmo tempo, não nos afeta. É que recolhemos em nossos corpos os efeitos das forças do mundo sobre nós, mas pela temporalidade frenética em que somos afetados desconhecemos as causas

do mal-estar que nos assola. Tornamo-nos incapazes de elaborar e apreender as alterações sofridas, ficamos num vai e vem incessante, afetados por forças que não sabemos ao certo de onde vem e para onde vão, que nos deixam com uma gélida sensação de angústia. Nossa sensibilidade, que é a capacidade de sentir “a presença viva no corpo das forças da alteridade, presença que gera mundos larvares que pedem passagem e que acabam levando necessariamente à falência as formas de existência vigentes” (Idem, p. 4) tem sua potência reduzida se não conseguirmos mobilizar o não-corpo do corpo e a não-realidade da realidade de modo que esses novos mundos, que estão pedindo abertura para se efetivarem, de fato se efetivem. É a partir do acesso à dimensão intensiva que estamos chamando de não-corpo e não-realidade que mudanças em direção a expansão e à afirmação da vida, à criação de novas formas de ser, estar, pensar, viver e produzir o e no mundo podem se dar. “Aqui, entra em jogo o exercício da clínica, de um ponto de vista em que suas fronteiras com a arte e a política tornam-se indiscerníveis, ou seja as potências de curar, criar e resistir tornam-se indissociáveis” (Idem, p. 6); o exercício da clínica teria como direção o acesso a dimensão sensível que nos constitui, acesso esse que se dá quando é possível desacelerar e abrir o corpo para a presença viva da alteridade, o que veremos mais adiante.

O capitalismo tem vampirizado nossa sensibilidade e a potência de criação próprias da vida, tem conseguido direcionar essa força ou esse campo de forças para seus interesses financeiros e mercadológicos. A *mass media* é um grande aliado da ordem social e do modo de produção vigentes posto que é ela que impõe um sistema de modelização<sup>2</sup> de acordo com aquilo que considera pertinente a seus interesses econômicos e à manutenção do status quo. Ela inventa e divulga estilos de vida e modos de ser no mundo em vias da homogeneização, excluindo o que difere de seus modelos pré-fabricados ou capturando a diferença para submetê-la a sua lógica de lucro e de controle. A modelização midiática estabelece o que é uma alimentação saudável, como educar as crianças, como se vestir, que bens consumir, que lugares visitar, o que é ser feliz. Estes valores, forjados pela mídia no seio do modo de produção capitalista tornam-se dominantes e tendem ao controle dos corpos. Os que resistem aos signos dominantes do contemporâneo, os corpos que desafinam, que não seguem à

---

<sup>2</sup> Guattari defende a existência de inúmeros sistemas de modelização que concorrem na produção de corporeidades. O sistema de modelização midiático coexiste e é também atravessado por sistemas de modelização religiosos, tecnológicos, místicos, geográficos, econômicos, culturais, políticos, dentre outros. É a partir desses sistemas que um indivíduo ou grupo social se posiciona no mundo e se relaciona com seus afetos, desejos, angústias e também com o outro (Guattari, 1992).

melodia da atualidade, correm o risco de serem enquadrados na nosologia médica, de serem entendidos como patológicos, mas fato é que o crescimento dos sofrimentos subjetivos em geral está diretamente relacionado com os modos de vida contemporâneos estabelecidos pela ordem social em que vivemos. Desafinar é preciso! A passividade frente à ordem vigente é o que gera o empobrecimento da vida e que tende a bloquear o intensivo que nos habita. Este bloqueio, para além do que já apresentamos, está relacionado também a um afastamento do outro, a uma cultura individualista e meritocrática que ou transforma o outro em concorrente ou o torna invisível. Mas é através do encontro com o outro, constituído das mesmas partículas infinitas que eu, mas com composições e velocidades e lentidões diferentes das minhas que essa dimensão intensiva que vibra em nós pode afetar e ser afetada mutuamente e com isso criar, curar e resistir no tempo em que vivemos. O mal-estar que sentimos na atualidade é tanto um desconforto em relação à ordem social vigente, quanto um sinal do vívido da vida, uma insistência em nos lembrar que tudo pode mudar e variar, que outros arranjos sociais, econômicos, políticos e subjetivos são possíveis. Resistir às capturas do capitalismo, insistir na potência do novo da vida e, nas palavras de Rolnik,

Lembrar, pelo menos de vez em quando, que a vertigem é a preciosa pulsação do enigma da vida em nosso corpo, enigma de sua condição trágica, o caráter implacável do movimento vital (...). A presença física deste enigma é o que nos leva a exercer a vontade de invenção para construir outros mundos, vontade que só vinga se acompanhada da vontade de resistência para lutar pela inscrição destes outros mundos na tessitura do presente, obra incansável que se faz a cada dia (2003, p.9).

A vertigem a que se refere é aquela que é causada quando chegamos à tênue linha entre o corpo e o não-corpo do corpo. Mas como se dá a produção dos corpos e a produção de realidade? Qual a relação dessa produção com o não-corpo do corpo? Do que se trata essa dimensão intensiva? Deleuze, Guattari e Foucault, dentre outros pensadores, debruçaram-se sobre essa questão numa investigação ontogenética sobre a produção de objetividade e de subjetividade. A seguir, apresentaremos o recorte que fizemos do pensamento desses autores para em seguida nos atermos nas implicações que suas reflexões trazem para a clínica e na relevância do conceito de Presença a ser defendido ao longo dessa dissertação.

### 1.1 - Deleuze e *uma vida*

Um sujeito mau cai num lago e começa a se afogar. Aqueles que o odeiam, que de alguma forma foram afetados por sua maldade, assistem à morte lenta do moribundo. Num certo ponto de seu afogamento, correm para salvá-lo. “A vida do indivíduo deu lugar a uma vida impessoal, mas singular, que despreende um puro acontecimento, liberado dos acidentes da vida interior e da vida exterior, isto é, da subjetividade e da objetividade daquilo que acontece” (Deleuze, 1995, p.4). Há um intervalo entre a vida e a morte, que Deleuze, a partir de Dickens, chamou de *uma vida*. Entre a vida definida, individuada, predicada e a morte há uma passagem, um espaço-entre, um plano constituído por “relações de movimento e de repouso, de velocidade e de lentidão entre elementos não formados, relativamente não formados, moléculas ou partículas levadas por fluxos” (Deleuze; Parnet, 1998, p.108). É o plano de imanência:

Vida de pura imanência, neutra, para além do bem e do mal, uma vez que apenas o sujeito que a encarnava no meio das coisas a fazia boa ou má. A vida de tal individualidade se apaga em favor da vida singular imanente a um homem que não tem mais nome, embora ele não se confunda com nenhum outro. Essência singular, uma vida (Deleuze, 1995, p. 14).

*Uma vida* se dá entre a vida e a morte, mas não apenas ou necessariamente à morte absoluta, mas também à morte da forma, das formas de viver. *Uma vida* é tanto condição da existência da vida definida e predicada de alguém, quanto é condição para a criação de predicções outras, de sentidos outros, de modos inéditos de ser no mundo. *Uma vida* indefinida, impessoal, plena de virtualidades produtoras de realidade se encontra na vida definida de cada sujeito. Seria essa a relação que Deleuze estabelece entre o empírico e o transcendental, entendido aqui como sinônimo de plano de imanência. O não-corpo do corpo está imerso em sensações que serão organizadas, atribuídas de sentido, postas em relação de tal modo que a experiência objetiva destas e o sujeito que as experimenta emergem concomitantemente (Deleuze, 1953). Esse seria o princípio fundamental do empirismo, a co-emergência do sujeito e do objeto. Por sua vez, o transcendental não porta em si nem sujeito, nem objeto, ele é puro plano de imanência, plano ilimitado do viver, *uma vida*. O empírico é uma operação de limite do e sobre o transcendental, operação que delimita, que faz um corte no plano de modo que apareçam sujeitos e objetos definidos. Empirismo e transcendental são distintos, mas não se separam, é a relação entre eles que funda um universo específico. O

sujeito finito (empírico) é efeito do plano infinito do viver (transcendental), o ilimitado assubjetivo está presente no limite do sujeito - paradoxo do empirismo transcendental<sup>3</sup>.

Os recém-nascidos exprimem bem o que é *uma vida*. Numa maternidade, por exemplo, é quase impossível diferenciar um recém-nascido de outro. Eles são vida em estado nascente e não há nome que os defina, nem mesmo o nome próprio. Os recém-nascidos estão mergulhados no plano de imanência e não têm nenhuma individualidade, “mas têm singularidades, um sorriso, um gesto, uma careta, acontecimentos, que não são características subjetivas. Os recém-nascidos, em meio a todos os sofrimentos e fraquezas, são atravessados por uma vida imanente que é pura potência” (Deleuze, 1995, p. 14). Fragilidade e potência estão presentes em *uma vida*. Fragilidade como vulnerabilidade à morte, mas também fragilidade como potência de criação de infinitas possibilidades de modos de vida.

## 1.2 - Guattari e os funtores ontológicos

Guattari, em seu último livro, “Caosmose”, defende o afastamento do paradigma científico, com suas funções universalizantes, em prol da aproximação de um novo paradigma que chamou ético-estético. Neste, nenhum tipo de homogeneização, de identificação equivalente, de sujeição subjetiva a modelos prevalecem, mas o mundo e a subjetividade passam a ser encarados em sua heterogênese ontológica<sup>4</sup>. A realidade, para Guattari, é maquínica; máquinas científicas, máquinas biológicas, máquinas tecnológicas, máquinas subjetivas, máquinas desejanças. A objetividade e a subjetividade seriam resíduos desse entrelaçar de máquinas constituidor de territórios existenciais<sup>5</sup> específicos. Cada máquina

<sup>3</sup> Para maior aprofundamento no conceito de empirismo transcendental sugerimos a leitura da unidade “O transcendental entre Kant e Deleuze” da dissertação de mestrado “Trípticos da clínica” (Mello, 2012, p. 28 – 38).

<sup>4</sup> A expressão heterogênese ontológica é utilizada por Guattari para afirmar a multiplicidade inerente ao processo de produção de subjetividade e de objetividade, processo este caracterizado pelo atravessamento de diversos componentes ou dispositivos técnicos, institucionais, artísticos e também afetivos, assubjetivos.

<sup>5</sup> “Inspirado antes na etologia do que na política, o conceito de território decerto implica o espaço, mas não consiste na delimitação objetiva de um lugar geográfico. O valor do território é existencial: ele circunscreve, para cada um, o campo do familiar e do vinculante, marca as distâncias em relação a outrem e protege do caos. O investimento íntimo do espaço e do tempo implica essa delimitação, inseparavelmente material e afetiva. O traçado territorial distribui um fora e um dentro, ora passivamente percebido como o contorno intocável da experiência (pontos de angústia, de vergonha, de inibição), ora perseguido ativamente como sua linha de fuga, portanto como zona de experiência” (Zourabichvili, 2004, p. 23)

possui seus próprios componentes, seus próprios universos de referência e focos enunciativos. Os componentes sonoros da música, por exemplo, diferem da consistência conceitual da filosofia, dos planos de governabilidade da política, das funções científicas, da composição estética (Guattari, 1992).

A máquina é sempre sinônimo de um foco constitutivo de território existencial baseado em uma constelação de universos de referência incorporais (...). As manifestações, não do Ser, mas de uma infinidade de componentes ontológicos, são da ordem da máquina. E isso, sem mediação semiológica, sem codificação transcendente, diretamente como dar-a-ser, como Dando (1992, p. 64).

Para ilustrar com maior precisão esse dar-a-ser da produção de realidade e de subjetividade, Guattari apresenta quatro funtores ontológicos.

No plano da desterritorialização ou, dito de outro modo, no plano de forças, estariam os Phylum maquínicos e os Universos de referência incorporais, os primeiros dizem respeito à processualidade da existência, no sentido de que o agenciamento maquínico contemporâneo difere daquele do século XIX e difere de si mesmo a todo tempo, passagem do tempo e do espaço, do passado ao presente e ao futuro. Os Universos de referência incorporais são singularidades puras, podem ser descritos “como uma potência divina, como uma ideia platônica, pelo fato de pôr em jogo um sistema de valorização” (p. 74). Os funtores Fluxos e Territórios existenciais seriam os operadores limítrofes da produção de subjetividade, pelo fato de que, sem interromper os fluxos maquínicos de intensidade viva delimitam um território existencial específico, são os funtores que dialogam constantemente com a morte, mas sem se apegar à alteridade absoluta da morte, ao fim, mas relacionando-se de modo sempre parcial e arriscada com a finitude, com a morte das formas, com o perecimento de certos universos de referência e o surgimento de outros, com a virada inesperada que certo acontecimento pode causar ao Phylum maquínico, com a criação de territórios existenciais outros, mais abertos e mais potentes. É a perspectiva ontológica de Guattari nos convidando a habitar o limite da existência e sentir sua vertigem:

Vertigem da possibilidade de um outro mundo, vertigem comparável ao estado que acompanha o fato de se debruçar na janela, vertigem da morte como tentação da alteridade absoluta, mas também vertigem da anorexia. É sempre a mesma questão: se colocar na tangente da finitude, brincar com o ponto limite (1992, p. 80).

O eu, o outro, o mundo, a partir do novo paradigma estético guattariano, são considerados como cosmos produzidos pelo caos, mas que mantem em si a potência caótica que os engendrou - caosmose. A complexidade do caos infinito habita suas criações finitas e as empurra ao limite delas mesmas, onde mutações sociais e psicológicas são possíveis, onde a vida se repete diferentemente, onde o infinito encarna num corpo finito, sempre precário, sempre contingencial, submetido ao tempo e ao espaço, mas dotado de liberdade criadora, de autopoiese. Este termo, tomado de empréstimo da obra de Maturana e Varela (apud Kastrup, 1995), e que se refere à capacidade dos seres vivos de produzirem seus próprios princípios de regulação, suas próprias formas de organização de vida, foi retomado e ampliado por Guattari em sua compreensão de como se dá o processo de produção de subjetividade. Esta não se reduz ao sujeito e sua produção não é mediada por algo superior, como se houvesse um criador (ou modelo, padrão, normalidade) que, hierárquicamente, engendraria o vivo, mas sim que a subjetividade é criada de forma transversal, atravessada, como vimos, por diversos fatores, funtores que, agenciados, vão dando determinados contornos provisórios a ela que é um produto e, ao mesmo tempo, um processo de produção. Subjetividade autopoietica “concebida como pré-subjetiva, constituída de múltiplos vetores heterogêneos – dispositivos sociais, técnicos, físicos e semiológicos – a partir dos quais pode ganhar consistência um território existencial, pode emergir um sujeito” (Kastrup, 1995).

A caosmose é “uma política de uma ética da singularidade” (Guattari, 1992, p. 132) da qual Guattari lança mão para defender o primado da diferenciação e afirmar com isso que a diferença vem a galopes, que é preciso estar atento aos seus movimentos, às suas coordenadas e se colocar de frente, presente, capaz de sentir o que se sente, para que se produza “uma nova música, um novo tipo de amor, uma relação inédita com o social, com a animalidade: é gerar uma nova composição ontológica correlativa a uma nova tomada de conhecimento sem mediação, através de uma aglomeração pática de subjetividade, ela mesma mutante” (Idem, p. 85). Subjetividade mutante, incapaz de banhar-se duas vezes no mesmo rio do caos; ela é sempre outra e ele pura alteridade.



### 1.3 - Foucault e o fora

Foucault apresenta o processo de subjetivação como uma operação de dobradura entre o que chamou de lado de dentro e lado de fora. Haveria um fora do pensamento que se alojaria no seu interior, o impensado, ou dito de outro modo, haveria um fora da subjetividade que se alojaria no seu interior, o assubjetivo.

O lado de fora não é um limite fixo, mas uma matéria móvel, animada de movimentos peristálticos, de pregas e de dobras que constituem um lado de dentro: nada além do lado de fora, mas exatamente o lado de dentro do lado de fora (Deleuze, 2006, p. 104).

O dentro seria uma operação de limite do fora, limite móvel e instável, feito da mesma matéria que o fora do qual é constituído. A subjetividade seria, então, efeito dessa dobra, “como se o navio fosse uma dobra do mar” (Deleuze, 2006, p.104). Segundo Deleuze, antes de chegar a esse pensamento, que aparece em “História da Sexualidade II: o uso dos prazeres”, Foucault já havia apresentado dois planos de constituição de realidade: o saber ou o estratificado e o poder ou o não-estratificado, sendo estratificado e não-estratificado conceitos formulados por Deleuze em sua leitura da obra foucaultina. Seriam as relações de saber e as relações de poder condições de possibilidade para a emergência de determinadas instituições, de modos de produção, de discursos de verdade e, como efeito destes, a emergência do sujeito, mas um sujeito contingencial, uma subjetividade manicomial, escolar, vigiada, proletariada e, se quisermos seguir até o contemporâneo essa linha traçada por Foucault diríamos, também, de subjetividades tecnológicas, medicalizadas, em rede, globalizadas. Sobre essa intercessão saber-poder, o autor esclarece:

Em uma sociedade como a nossa, mas no fundo em qualquer sociedade, existem relações de poder múltiplas que atravessam, caracterizam e constituem o corpo social e que estas relações de poder não podem se dissociar, se estabelecer nem funcionar sem uma produção, uma acumulação, uma circulação e um funcionamento do discurso. Não há possibilidade de exercício de poder sem uma certa economia dos discursos de verdade. (...) Estamos submetidos à verdade no sentido em que ela é lei e produz o discurso verdadeiro que decide, transmite e reproduz, ao menos em parte, efeitos de poder. Afinal, somos julgados, condenados, classificados, obrigados a desempenhar tarefas e destinados a um certo modo de viver ou morrer em função dos discursos verdadeiros que trazem consigo efeitos de poder específicos (Foucault, 1976, p. 179).

A ordem social produz suas verdades, seu saber, a partir de um certo jogo de interesses, de mecanismos de controle da população e dos modos de vida, de relações de poder que operam tanto no sentido da submissão quanto no sentido da resistência à ordem social vigente. É em relação à resistência, nos diz Deleuze, que Foucault acrescenta ao saber e ao poder a relação de si para consigo. A capacidade de vergar a força - entendida como pura singularidade, poder de afetar e de ser afetada - e constituir um si que parte das relações de saber-poder, mas que não é assujeitado a elas, que está ao lado dos discursos de verdade e das relações de poder, mas que mantém contato com o lado de fora. É na dobra da superfície desse fora que emerge um si mesmo. “Seria preciso encontrar a força, no sentido nietzscheano, o poder, no sentido específico de ‘vontade de potência’, para descobrir esse lado de fora como limite, horizonte último a partir do qual o ser se dobra” (Deleuze, 2006, p. 121). Vemos que, em Foucault, a subjetivação é uma dupla operação de limite: primeiro, no sentido de que um si é produzido mediante uma dobra que delimita um interior, coextensivo ao fora e, ao mesmo tempo, distinto dele. Segundo, em razão de que esse fora é a borda exterior do limite próprio à subjetividade, pois é onde se situa as forças de resistência que não se vergam às formalizações ou às tentativas de captura, forças capazes de provocar mutações na dobra formada produzindo novos modos de subjetivação, outras verdades e relações de poder inéditas.

Saber, poder e si. Deleuze (2006) as nomeou como as três ontologias encontradas na obra de Foucault e alertou que não se trata de universais, mas sim de uma ontologia do presente, no sentido de que são as condições históricas da emergência de determinado saber, de certa relação de poder e de modos de subjetivação que interessam a Foucault. E ele nos faz um convite à liberdade e à criação permanente, não sem riscos, não sem os perigos de transpor limites para respirar na superfície indomável do fora, lá onde a vida pulsa, onde o novo não é uma promessa, mas um possível que se situa num horizonte próximo.

O processo de subjetivação não é diferente do pensamento, porque “pensar é se alojar no estrato no presente que serve de limite (...). O pensamento pensa sua própria história (passado), mas para se libertar do que ele pensa (presente) e poder, enfim, pensar de outra forma (futuro)”. (p. 127). Tocar o lado de fora é pensar o impensado, é se movimentar com o não-corpo do corpo. É como desdobrar uma dobradura fazendo-a retornar à superfície lisa e plena de possibilidades que continua presente nela mesmo após ser dobrada em uma forma

específica. Fato é que a superfície nunca volta a ser totalmente lisa pois passa a portar em si as afecções, as marcas das dobras que recebeu, mas essas marcas não impedem a criação de novas dobraduras, ainda que o processo de produção de uma nova dobradura precise resistir à tendência de repetir as marcas anteriores. Vergar uma marca para criar um novo tracejado é como vergar as forças para criar uma nova subjetivação, criação que não parte do zero, que inclui as experiências anteriores que ao serem desdobradas passam a ganhar sentidos e formas outras e que constituirão uma dobra inédita.

#### **1.4 - A estética, a política e a ética da clínica**

Encontramos nesses diferentes pensadores da subjetividade um traço comum no que diz respeito ao eu: finitude ou limite. A finitude a que eles se referem não é sinônimo de morte, nem o limite sinônimo de limitação. O que está em questão é a potência estética da subjetivação, no sentido de poder sempre vir a ser outra coisa, sempre poder diferir tendo que, para tanto, fazer morrer uma dada forma, uma dada formatação do modo de ser e estar no mundo a fim de caber mais mundo em si. É por isso que Guattari (1992) fala em “brincar com o ponto limite” (p. 80), e é maravilhoso que use a palavra brincar porque, facilmente, a experiência da morte da forma, a percepção de si como limite pode ser aterradora e causar mais paixões tristes do que paixões alegres no sentido espinosista em que a primeira significa a diminuição da potência de agir e a segunda o aumento dessa potência (Deleuze, 2002). Brincar com o ponto limite tem o único fim de aumentar a potência de viver, de expandir a capacidade de sintonizar com o que não sou eu, com o fora de mim e com o fora em mim mesmo, a autoalteridade de que falou Guattari (1992) ao afirmar que “eu é um outro, uma multiplicidade de outros” (p.97). A subjetividade é um ponto limite produzido a partir de um plano ilimitado e esse limite nos delimita sem necessariamente nos limitar. O fluxo ininterrupto de forças que constituem esse plano ilimitado persiste em nós, sacudindo-nos por vezes, empurrando-nos à beira do limite que somos, pedindo passagem para que mais vida entre e saia, insistindo no movimento permanente, como o do rio de Heráclito. Habitar o ponto limite não é tarefa fácil e não há nenhuma ingenuidade ou leviandade no uso da palavra brincar por Guattari para definir a nossa relação com esse movimento da vida. Basta observar crianças brincando para perceber que toda brincadeira é dotada de regras próprias que conduzem o jogo a determinadas direções e que o prazer no brincar, por vezes, é poder

também mexer com as regras, com os limites do jogo, criando novas formas para a brincadeira.

Se estamos insatisfeitos com a brincadeira, mudemos as regras do jogo, façamos outra coisa. É nesse estágio de insatisfação que a busca por terapia se dá, quando a lida com o ponto limite deixa de ser uma brincadeira, quando o que delimita passa a limitar, quando a finitude da forma que somos se confunde com o fatalismo da morte. A operação de limite que constitui os corpos ao mesmo tempo em que é sua liberdade, pode ser também sua prisão. Essa problemática é de fundamental importância para a clínica, posto que é sobre este limiar que ela intervém, operando no limite com o fim de acessar o plano coletivo de forças, plano possibilitador de transformações simultâneas na subjetividade e no sócio, criando novos territórios existenciais. Insatisfação gerando criação, é fundamental estar atento para o que o limite de uma forma tem a nos dizer e poder conduzi-la à superfície de modo a ser invadida pelo caos ilimitado.

Duas imagens nos auxiliam a entender com maior clareza a dimensão desse processo de criação, desse ultrapassar dos limites: uma presente na obra do poeta Rainer Maria Rilke (2007) quando fala sobre arte e a outra presente no livro de Guattari com Rolnik (1996) “Micropolítica: cartografias do desejo”. Rilke, ao escrever sobre arte declara:

Pois arte é infância. Arte significa não saber que o mundo já é, e fazer um. Não destruir nada que se encontra, mas simplesmente não achar nada pronto. Nada mais que possibilidades. Nada mais que desejos. E, de repente, ser realização, ser verão, ter sol. Sem que se fale disso, involuntariamente. Nunca ter terminado. Nunca ter o sétimo dia. Nunca ver que tudo é bom. Insatisfação é juventude. Deus era muito velho no início, creio eu. Do contrário, ele não teria parado no fim da tarde do sexto dia. Nem no milésimo dia. Nem hoje ainda (p. 192).

Guattari, como clínico, traz um novo olhar sobre a patologia ou sintoma dos pacientes, ele diz:

Os sintomas são como pássaros que vêm bater seus bicos no vidro da janela. Não se trata de interpretá-los. Trata-se, isto sim, de situar sua trajetória para ver se eles têm condições de servir de indicadores de novos universos de referência, os quais poderiam adquirir uma consistência suficiente para provocar uma virada na situação (p. 222).

Poderíamos olhar para determinado corpo-subjetividade adoecido, sendo limitado pelo limite de sua forma, como um pássaro esbarrachado na janela e interpretarmos tal estado

como seu destino, partilhando com ele de sua insatisfação improdutiva. Mas também podemos perceber que aquele sintoma, aquele limite, possui um lado de fora, como a época do voo do pássaro, e fazer da insatisfação em que o corpo-subjetividade se encontra uma oportunidade de criação de novos voos, de novas formas.

Tanto a arte a que Rilke se refere, quanto os novos universos de referência que nos fala Guattari pertencem ao plano de forças que engendra subjetividade e objetividade. Essa relação de criação forma-força, limite-ilimitado possui também uma dimensão política. Existiriam dois planos de constituição de realidade, o plano de organização que também podemos chamar de plano das formas ou de limite e o plano de desestabilização que também podemos chamar de plano de forças ou de ilimitado. Os dois planos funcionam por agenciamento, ou seja, são interdependentes; uma mutação num plano, implica, necessariamente, mutações no outro. A família, a religião, o trabalho, bem como os binarismos homem-mulher, heterossexual-homossexual, adulto-criança, rico-pobre, de direita-de esquerda, branco-negro, normal-patológico são cortes efetuados por máquinas binárias - um dos componentes do agenciamento maquínico de Guattari que abordamos acima - que não se reduzem a dualismos, mas que estão sempre cortando o plano de imanência a fim de dotá-lo de alguma estabilidade, forma e limite. Máquinas binárias que fazem operar mediante relações de saber e poder, como vimos em Foucault. Mas além dessa máquina, existem as máquinas abstratas efetuadas pelo aparelho de Estado que recortam os cortes, que sobrecodificam os códigos constituídos, é ela que “organiza os enunciados dominantes e a ordem estabelecida de uma sociedade, as línguas e os saberes dominantes (...). Ela não depende do Estado, mas sua eficácia depende do Estado” (Deleuze & Parnet, 2011, p. 150).

O plano de organização e o plano de desestabilização afetam-se mutuamente em direções e movimentos múltiplos, em velocidades e lentidões variadas, é seu entrecruzamento que produz realidade, a realidade já é seu entrecruzamento. Por vezes as máquinas abstradas de sobrecodificação, que funcionam independentes do Estado, mas operam no real por meio dele, geram cronificações no plano de organização, criam hierarquias, subjugam um corte ao outro, incluem determinados segmentos, como mulheres, negros e homossexuais, por exemplo, de forma excludente por tomá-los como menores, no sentido pejorativo do uso da palavra. Mas coexiste a este o plano de imanência, que não para de perturbar o plano de organização, de afrontar as cronificações com seus fluxos, seus limiares de intensidade. É um

plano molecular, plano de forças ilimitado a partir do qual tudo se cria e mediante o qual tudo se desfaz. Neste plano as máquinas abstratas são mutantes ao invés de sobrecodificantes, procedem por devires, por fissuras, por afetos - poder de afetar e de ser afetado – abrindo passagem para novos agenciamentos, novos cortes, novos territórios existenciais. Sobre este plano,

as linhas moleculares fazem correr, entre os segmentos [cortes], fluxos de desterritorialização que já não pertencem nem a um nem a outro, mas constituem o devir assimétrico de ambos, sexualidade molecular que já não é a de um homem ou de uma mulher, massas moleculares que já não tem o contorno de uma classe, raças moleculares como pequenas linhagens que já não respondem às grandes oposições molares (...). Não se trata de acrescentar sobre a linha um novo segmento aos segmentos precedentes (um terceiro sexo, uma terceira classe, uma terceira idade), mas de traçar outra linha no meio (...) que as carrega conforme velocidades e lentidões variáveis em um movimento de fuga ou de fluxo (Deleuze & Parnet, 2011, p. 152).

A clínica é um dos dispositivos que traçam essa linha no meio, que desestabiliza os sujeitos e as instituições criando o inesperado. Atenta para a produção dos modos de vida e das instituições sociais, ao papel da polis e seus espaços de sufocamento e de abertura nessa produção, a clínica se aventura nas engrenagens constituidoras de mundo em sua aproximação com a dimensão molecular da realidade e coloca em questão os instituídos sociais (cortes e segmentos) que estejam paralisando ou enfraquecendo a vida a fim de abrir caminho para a (re) criação permanente de formas de existência outras, de instituições outras, de relações outras com o tempo e com o espaço da cidade. Pensada como política, a clínica precisa estar atenta às implicações de sua ação no contemporâneo e trazer sempre presente consigo questões como essas:

Que poderes é preciso enfrentar hoje e quais são as nossas possibilidades de resistência hoje, quando não podemos nos contentar em dizer que as velhas lutas não valem mais? E será, acima de tudo, que não estamos assistindo, participando da ‘produção de uma nova subjetividade’? As mutações do capitalismo não encontram um adversário inesperado na lenta emergência de um novo Si como foco de resistência? (Deleuze, 2006, p. 123).

Resistência, (re) existência é insistir na potência de diferenciação própria da vida, é limitar o poder do modo de produção capitalista com sua perversidade sobre as subjetividades, é poder criar subjetividades não-capitalísticas no seio do capitalismo e, aos poucos, ir desmanchando-o com a força dos devires próprias ao plano de imanência. O

clínico-político está sempre perguntando a si mesmo e a seus pacientes que tipos de liberdades podem ser criadas em meio a um mundo que tenta se impor? A política da clínica se dá nesse limiar de cruzamento entre o plano de organização e o plano de imanência e, para tanto, é necessário Presença, que não é apenas um estado de espírito, mas também uma atitude.

O analista está presente e a palavra presente, aqui, carrega duas camadas de sentido: a primeira diz respeito a uma presença tal como experimentada na performance “The artist is present” e que será trabalhada no segundo capítulo; a segunda diz respeito a estar presente no presente ou, dito de outro modo, a estar presente no contemporâneo. Pegando carona no conceito de “ethos filosófico” de Foucault (1984) poderíamos pensar o ethos clínico também como uma atitude-limite sobre o tempo em que se vive. Essa atitude-limite seria intervir sobre os limites do que somos, do que pensamos e do que sentimos, ou seja, intervir sobre os limites da subjetividade. Como já vimos, esse limite é uma fronteira entre o dentro e o fora, entre o plano das formas e o plano de forças, entre o corpo e o não-corpo do corpo e ultrapassá-lo é acessar o plano de forças, a dimensão intensiva da vida, gerando mutações na dimensão extensiva, no plano das formas. A ética da clínica seria um trabalho sobre os limites, os limites da subjetividade, mas também os limites do contemporâneo e, nessa direção, a clínica coloca imediatamente em questão os limites de si mesma. Nesse sentido, a clínica é indissociável de uma crítica, crítica dos modos de subjetivação do presente, crítica das conjunturas sócio-políticas desse presente e crítica de sua presença e ação no e sobre o contemporâneo. Mas essa crítica tem uma função específica e não se confunde com uma crítica que falaria sobre o estado de coisas de modo distante e sintético, recolhendo dos limites de si, do outro e do mundo a Verdade, as leis gerais de sua constituição ou a fatalidade daquilo que são. Pelo contrário, essa crítica visa não uma síntese, mas uma análise – por isso estou me referindo ao clínico como analista - uma quebra dos limites, da conjuntura política e de si mesma, transformando “a crítica exercida sob a forma de limitação necessária em uma crítica prática sob a forma de ultrapassagem possível” (Foucault, 1984, p. 347). A ética da clínica é sua crítica ou o que Foucault chamou de atitude-limite. Analisar os limites em via de ultrapassá-los entendendo essa ultrapassagem como acesso ao plano ilimitado de produção de realidade e, simultaneamente, como exercício de invenção de novos modos de subjetivação, novas conjunturas políticas, novos saberes/fazeres clínicos. Neste ponto, algumas precauções são necessárias: essa invenção do novo pode ser facilmente confundida com um elogio à

novidade, ou com evolução de um estado ruim para um melhor, ou com a chegada de um momento de sublime perfeição que selaria o fim da história. Não é disso que se trata definitivamente. O adjetivo novo aqui está ligado à possibilidade de sempre se poder diferir, sempre se poder vir a ser outra coisa, e diz mais de passagens de singularidades, de devires, de estranhamento para consigo, de experimentação de sensações e percepções ainda não vivenciadas do que de metamorfoses generalizadas. Para tanto, o momento presente não pode ser desprezado. O presente é como a roda do oleiro que gira sem parar e sob a qual os vasos vão sendo feitos e desfeitos. Olaria sem oleiro, onde o barro, o ilimitado, vai ganhando forma a partir de seu encontro com a alteridade e vai se modificando à medida que a roda, o presente, gira. Para Foucault,

O alto valor do presente é indissociável da obstinação de imaginar, imaginá-lo de modo diferente do que ele não é, e transformá-lo não o destruindo, mas captando-o no que ele é. A extrema atenção para com o real é confrontada com a prática de uma liberdade que, simultaneamente, respeita esse real e o viola (1984, p. 344).

Ao portar em sua ética um ethos sobre a contemporaneidade, uma presença analisadora do presente, a clínica possibilita, para si mesma e para aqueles de quem cuida, abrir o horizonte da imaginação e da criação permitindo que o Ser seja violado em nome do vir a ser, e que assim se torne possível pensar, sentir e viver diferentemente.

### **1.5 - Uma experimentação transdisciplinar**

Até aqui estamos trabalhando com um paradoxo irresolúvel: as duas faces da mesma moeda da produção de subjetividade e de realidade. Inicialmente, chamamos essas irmãs siamesas de corpo e não-corpo do corpo e, posteriormente, apresentamos a perspectiva que Deleuze, Guattari e Foucault têm sobre esse paradoxo por meio dos conceitos que criaram para expressá-lo: *uma vida*, *caosmose*, *fora*, respectivamente. Evidencia-se para nós agora que há um plano comum a partir do qual todas as coisas são criadas. Considerando esse plano como plano de imanência, entendemos que são os cortes sobre esse plano que delimitam formas, subjetividades, objetividades e também as disciplinas que emergiram ao longo da história da produção de conhecimento como estratégias de intervenção sobre a dupla dimensão do real: a filosofia com seus conceitos, a ciência com suas funções, a arte com seus agregados sensíveis (Deleuze; Guattari; 2005) e as demais disciplinas que surgem no



desdobramento destas. Mas quem é o sujeito que pesquisa, cria e intervém e qual é o objeto pesquisado, criado, alvo de intervenção? Se entendemos que tanto sujeito, quanto objeto surgem de um mesmo processo de produção, a dicotomia sujeito/objeto deixa de existir para dar lugar a uma relação trans entre um e outro. Transatlântico, transversal, transsexual, transdisciplinar. O prefixo trans dota os termos de movimento, um movimento através de outro movimento, perturbações na ordem, na identidade e na homogeneidade dos saberes, dos fazeres e dos prazeres. Sexualidade trans, que transita entre as identidades de gênero; clínica trans, menos preocupada com o sujeito e seu passado do que com os componentes do processo de produção das subjetividades. Uma prática trans, seja ela qual for, não visa a estabilidade dos domínios aos quais se refere, pelo contrário, reconhece e opera por meio da potência de diferenciação inerente ao plano de imanência a partir do qual ela cria e é criada. “O produzir está sempre inserido no produto” (Deleuze; Guatarri, 2010, p. 17); as disciplinas, os gêneros, os sujeitos e os objetos portam em si a infinitude da produção e é por isso que podemos dotar de porosidade suas fronteiras, transversalizar um domínio e outro, de modo que provoquem interferências simultâneas e ampliem o possível dos modos de ser no mundo.

Neste sentido, o plano da clínica se estende por hibridações, estando sempre na passagem de seu domínio para outro, isto que chamamos de transdisciplinaridade. Forçando sempre os seus limites ou operando no limite, a clínica se apresenta como uma experiência do entre-dois que não pode se realizar senão neste plano onde os domínios do eu e do outro, de si e do mundo, do clínico e do não clínico se transversalizam (Passos & Benevides, 2004, p. 3).

É a partir deste pensamento que aproximamos a clínica da arte da performance. A própria performance é uma prática transdisciplinar por sua incorporação de elementos do teatro, da dança, da fotografia, da mímica, do cinema e da música (Glusberg, 2013). Nascida no início dos anos 70 como prolongamento e desdobramento da *body art*, a performance desnaturaliza o corpo “exaltando suas qualidades plásticas, medindo sua resistência e sua energia, desvelando seus pudores e suas inibições sexuais, examinando seus mecanismos internos, seu potencial para a perversidade, seus poderes gestuais” (Idem, p. 46). Na performance, o corpo não é objeto para a representação de um personagem, mas é tomado como pura expressão do vívido da vida que habita e produz as corporeidades. A origem latina da palavra performance é per-formare, que significa realizar. E o que o performer realiza? “Uma crítica às situações de vida; a impostura dos dramas convencionais, o jogo de espelhos que envolve nossas atitudes e sobretudo a natureza esterotipada de nossos hábitos e ações”

(Idem, p. 72). O performer não visa apenas se comunicar com o público, mas enredá-lo na trama da performance, promover sua participação, e para isso é imprescindível que se crie uma aproximação sensível, psicológica, empática entre performer e espectador, que se crie Presença.

Para pensar essa Presença na performance e na clínica, convocamos Marina Abramovic. Considerada avó da *performance art*, a obra da artista sérvia está atravessada por um plano de intensidades e de movimentos de fluxos que operam sobre a artista, o público e sobre a própria obra. Formada na Academia de Belas Artes de Belgrado, a performer sempre teve o corpo como questão em seu trabalho. Em cada obra, os limites do corpo são postos à prova, “até onde o corpo pode ir?”, ela se pergunta, uma questão que nos remete à Spinoza: “não sabemos o que pode o corpo”. É na busca de ultrapassar os limites constitutivos de si, ou de, ao menos, chegar à superfície de si mesmo, lá onde o dentro e o fora não mais se distinguem e toda a subjetividade se torna uma questão de limiar, que Abramovic cria suas performances. Se dentre os efeitos da arte destacam-se os de provocar o status quo, de fazer mover o que o cotidiano fez endurecer, de colocar as instituições, os hábitos, a moral em questão e conduzir a realidade ao limite, Marina o realiza com beleza e risco, oferece o próprio corpo como fissura, como rota de desvio do mesmo e convoca o público a partilhar com ela da experiência limítrofe que sua arte propõe. Uma ilustração disso é a performance *Lips of Thomas* (Lábios de Thomas), cujo roteiro é assim descrito pela artista:

“Vagarosamente como um quilo de mel com uma colher de prata. Vagarosamente bebo um litro de vinho tinto em taça de cristal. Quebro a taça com a mão direita. Usando uma lâmina, entalho uma estrela de cinco pontas no meu abdômen. Açoito-me violentamente até não mais sentir dor. Deito-me em uma cruz de blocos de gelo. O calor de um aquecedor suspenso apontado para meu abdômen provoca sangramento da estrela entalhada. O resto do meu corpo começa a congelar. Permaneço na cruz de gelo durante trinta minutos, até que o público interrompe a performance ao remover os blocos de gelo que servem de apoio ao meu corpo.” (Abramovic, 2010)



“Lips of Thomas” – Galeria Krinzinger.

O que torna essa performance ainda mais interessante é o fato de que o público retira Marina da cruz de gelo, encerrando com isso a performance, sem ter conhecimento prévio do roteiro, sem ser avisado por alguém que estivesse monitorando a obra, mas em sintonia com a artista, reconhecendo que ela está deitada não mais em blocos de gelo, mas sobre a linha do limite de sua capacidade física de estar presente ali. “A performance tem a característica de se transformar em uma conexão para-religiosa entre o público e o performer e, neste caso, a presença do performer é fundamental” (Danto, 2010). E é exatamente sobre a dimensão da presença que nos debruçamos na interface arte-clínica, lançando mão da performance *The artist is present* (A artista está presente) como intercessor. O contágio com essa performance de Abramovic se dá em duas direções. A primeira é articular a presença da artista na performance com a presença do analista no setting, elucidando seus pontos de convergência e seus efeitos ora sobre a artista e o analista, ora sobre o público e o paciente. Presença entendida aqui como condição de possibilidade para a experiência do limite, para o acesso ao plano de forças, pré-formal e assubjetivo. A segunda direção é uma derivada da primeira: entendendo o acesso ao assubjetivo como condição de possibilidade para a transformação da subjetividade, o acesso ao não-clínico operaria sobre a clínica efeitos de criação semelhantes? Aqui, é importante deixar claro que o não-clínico não se refere a qualquer coisa que não seja clínica, mas antes a aproximação com o não-clínico visa chegar perto do plano coletivo de forças que atravessa todos os domínios, seja da clínica, da arte, da filosofia, da ciência ou da política.

Aproximamos-nos da arte “como o exercício de rastreamento das mutações que se operam nas sensações, as quais indicam o que está pedindo um novo sentido, novos recortes e novas regras, orientando assim o ato de sua criação” (Rolnik, 2003) para experimentar como a clínica pode ser afetada pelo não-clínico.

## **CAPÍTULO 2**

### **PRESENÇA**

*“Eu parei de lutar contra o tempo  
Ando exercendo instante  
Acho que ganhei presença”  
Viviane Mosé*

A artista está presente. Todos que entraram no Moma entre março e maio de 2010 depararam-se não com obras de algum artista já morto, não com objetos de arte valiosos, não com peças emblemáticas da História da Arte<sup>6</sup>. Todos que entraram no Moma entre março e abril de 2010 encontraram na obra exposta, a artista; na artista, a obra exposta. Ela estava presente e sua presença constituía a obra viva em exposição. Uma mesa e duas cadeiras, posteriormente apenas duas cadeiras eram os únicos objetos usados na performance, mas estes não obtinham nenhum protagonismo. Era a presença de Marina que conduzia a obra em progresso. Enquanto a cadeira à sua frente estava vazia, a artista permanecia com os olhos fechados e de cabeça baixa. A performance começava efetivamente a partir do momento em que alguém sentava-se junto a ela, diante dela. Neste instante, a artista erguia a cabeça e abria os olhos. A performance iniciava, então, no ponto de encontro entre o olhar de Marina e o olhar do espectador que, ao receber dela presença, era convidado a também se fazer presente. Aos que eram afetados pelo encontro com Marina, aos que conseguiam entrar no instante do aqui e agora, aos que aceitavam experimentar junto com ela o Espaço Carismático criado por suas presenças, abria-se passagem para a entrada no plano coletivo de forças, das forças que circulam em cada um e entre eles, abria-se o limite das formas de sentir e de estar ali a ponto de o espectador, por alguns instantes, se tornar tão somente *uma vida*. Neste estado, o espectador deixa de ser meramente espectador e passa a ser também agente da performance, no sentido de que sua presença junto a Marina é o que faz aparecer para o público que assiste e o que faz sentir para ele e a artista o que estamos chamando de Presença.

O objetivo é nos esvaziarmos. Sermos capazes de estarmos no momento presente, pôr nossas mentes no aqui e agora. Então, algo emocional aparece. Em performance é preciso uma tomada emocional, é um tipo de diálogo entre o público e a artista. E se você estiver

---

<sup>6</sup> A arte contemporânea é marcada, dentre outros aspectos, pela ruptura com o sentido hegemônico dado aos objetos e ao espaço. Os “Ready-mades” de Duchamp e os “Bichos” de Lygia Clark são também exemplos dessa virada estética provocada pela arte contemporânea.

presente 100% durante a performance, o momento emocional chegará para todos. Não há como explicar. Todos sentem isso (Abramovic, 2010, *The artist is present*).

O que significa estar no momento presente? Por que o “aqui e agora” são tão importantes na performance? Diferentemente da literatura, da pintura e da escultura que tomam o corpo como instrumento do processo artístico gerando um produto exterior ao corpo do artista, como um quadro, um livro, uma escultura, a arte da performance vai tomar o corpo como centro do processo artístico, o corpo é deslocado da posição de instrumento para ocupar o lugar de objeto de arte, e mais do que isso, o corpo como objeto de arte é o corpo do próprio artista. O que a performance vai fazer com o corpo é desnaturalizá-lo, é fazer de cada performance um ritual de desconstrução dos hábitos, das crenças, das utilidades e da organização corporal. Nas performances de Abramovic, e especialmente em “A artista está presente”, o corpo presente no aqui e agora é operatória para a desnaturalização da relação deste com o tempo.

Desde a Revolução Industrial, quando a produção em larga escala passa a ser controlada pela lógica do “mais em menos tempo” e a vida nas cidades passa a girar em torno das fábricas, a temporalidade foi atravessada pelo tempo cronológico da produção, tempo este que exige agilidade e eficiência. Os desdobramentos da revolução, somados ao sucesso da expansão marítima e aos avanços tecnológicos formaram a base para o modo de produção capitalista que, globalizado, constitui o que Guattari (1992) denominou de Capitalismo Mundial Integrado. É próprio do capitalismo uma dupla violência em relação ao tempo: primeiro, o tempo dos trabalhadores desse modo de produção é roubado pelo dono dos meios de produção. A mais-valia de que nos falou Marx (1996) consiste exatamente no excesso quantitativo de trabalho, em que produz-se mais em menos tempo, mas esse “menos tempo” não é convertido em redução da jornada de trabalho, fica restante tempo, um excedente, ao qual o capitalista nada paga. Segundo, a aceleração própria do processo produtivo encarnou nas subjetividades produzindo subjetivações aceleradas, apressadas e “sem tempo”.

No contemporâneo, a relação acelerada com o tempo é intensificada com o crescimento das novas tecnologias, que nos mantém conectados 24 horas por dia a nossos aparelhos celulares, tablets e à virtualidade das redes sociais. Mais do que falta de tempo, na atualidade, desdobramos o tempo na realização de diversas atividades, por vezes simultâneas.

Efeito do Capitalismo Mundial Integrado, esse tipo de temporalidade produz subjetividade, aliás, o capitalismo só sobrevive porque é um grande produtor de subjetividade, subjetivações que o retro-alimentam ao passo em que padecem de stress, depressão e burn out.

A arte da performance opera, como dissemos acima, no sentido de desnaturalizar o que ficou naturalizado. Nas performances de longa duração de Abramovic, o corpo em sua relação com o tempo é desnaturalizado. “Decodificar os movimentos, os gestos, os comportamentos, as distâncias, é colocar simultaneamente o espectador no tempo próprio do artista” (Glusberg, 2013, p. 53). Com sua performance, Marina convida o espectador a entrar no seu tempo próprio que é o momento presente. Ao fazer isso, a artista constroi com o espectador uma nova temporalidade, diminui o ritmo frenético da vida cotidiana a fim de acessar um estado espiritual compartilhado: “se vocês me derem seu tempo, eu lhes darei uma experiência” (Abramovic, 2015). Parafraseando a artista, diríamos: se vocês me derem seu tempo, eu lhes darei Presença.

## 2.1 - O momento presente

*“Para ver o mundo num grão de areia  
E o paraíso numa flor do campo.  
Guarda o Infinito na palma da tua mão  
E a Eternidade numa hora”  
William Blake*

O que seria então esse “momento presente”, condição de possibilidade para a experiência da Presença? Quem nos ajuda a melhor responder a essa questão é o psicólogo Daniel Stern. Ao mesmo tempo em que questiona certo apreço da clínica ao passado e seus fantasmas, ele enfatiza a importância de poder se atentar para o que está acontecendo “aqui e agora”. Este aqui e agora diz respeito tanto aos instantes sucessivos que compõe uma sessão de análise, quanto ao momento presente da vida de uma pessoa.

Uma história vivida se desenrola dentro de cada momento presente. Ela é feita de muitas experiências pequenas reunidas no presente subjetivo. O enredo, ainda que mínimo, desloca-se sobre a forma de sentimento temporal dos afetos contornados (Stern, 2007, p. 37).



Os afetos disparados no encontro com Marina são múltiplos e seus efeitos os mais diversos. Pessoas choraram, outras sorriram muito, algumas levaram as mãos ao peito, uma em especial tirou a roupa, outras pessoas inclinavam a cabeça para o lado, alguns respiravam de forma ofegante, outros estavam visivelmente relaxados e confortáveis ali. É a imersão ao momento presente da performance que faz emergir à superfície dos corpos de quem dela participa o intensivo que nos habita. Mas nem todos foram afetados por Marina. Fazer-se presente, se conectar ao momento presente junto a artista era a via mediante a qual o público poderia esvaziar-se um pouco de si mesmo, de sua rotina, de seu ritmo e, com isso, experimentar afetos e perceptos<sup>7</sup> inéditos, quer dizer, sensações que estão para além da percepção e do sentimento, que escapam a consciência.

Nas trilhas do momento presente é possível criar um “mundo num grão de areia”. E isso implica uma mudança na relação com o tempo. É preciso introduzir Kairós em Chronos.

Kairós, o deus da oportunidade, era filho de Zeus e de Tykhé, a divindade da fortuna e da prosperidade. Resplandecente e na flor da juventude, Kairós tinha duas asas nos ombros e nos joelhos, cachos de cabelo que caíam na testa e a nuca careca. Sempre sem roupas, ele corria rapidamente e só era possível alcançá-lo agarrando-o pelo topete, ou seja, encarando-o de frente. Depois que passava, era impossível perseguí-lo, pegá-lo ou trazê-lo de volta. Entre os romanos era chamado de Tempus, o breve momento em que as coisas são possíveis. Kairós tinha o poder do movimento rápido que podia passar despercebido aos olhos desatentos, tornando impossível recuperar a visão de sua passagem. Na mitologia grega e romana é a experiência do momento certo e oportuno. Kairós era o tempo em potencial.

Chronos era um titã que se tornou senhor dos céus após destronar seu pai, Urano. Temendo ser destronado, devorava todos os filhos que gerava. É descrito como o velho, o senhor do tempo, das estações, da pressão das horas ordenadas pelo relógio e pelo calendário.

---

<sup>7</sup> "O que se conserva, a coisa ou obra de arte, é um bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e afectos. Os perceptos não são mais percepções, são independentes do estado daqueles que os experimentam; os afetos não são mais sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles. As sensações, perceptos e afectos, são seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido. Existem na ausência do homem, podemos dizer, porque o homem, tal como ele é fixado na pedra, sobre a tela ou ao longo das palavras, é ele próprio um composto de perceptos e afectos. A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si" (Deleuze; Guattari, 2005, p. 213).

Cruel e tirano, Chronos controlava o tempo desde o nascimento até a morte, aquele tempo comum e visível, o tempo burocrático.

Kairós era o tempo que não podia ser cronometrado, o tempo que não pertencia a Chronos porque não era previsível, apenas acontecia, por isso chamado de momento ou oportunidade. É o tempo divino que o vento traz, a vida conspira, decide acontecer sem tempo, sem hora marcada, se manifesta instante a instante e permanece eterno. Kairós marca os momentos que se tornam eternos, ainda que tenham sido breves. Os gregos acreditavam que com Kairós poderiam enfrentar o cruel tirano Chronos<sup>8</sup>.

Curioso o fato de que para alcançar Kairós, para experimentar essa temporalidade outra, esse não-tempo do tempo, torna-se necessário “encará-lo de frente”. A imagem de Marina e um espectador sentados um de frente para o outro parece ilustrar essa “janela de devir” (Stern, 2007) que é criada com a chegada de Kairós. A Presença vai se fazendo presente aos poucos, se desdobrando entre Marina e o espectador, abrindo lentamente janelas no meio de Chronos para que Kairós reine provisoriamente. A chegada do estado de Presença é semelhante à cena de Dickens comentada por Deleuze que abordamos no primeiro capítulo: um sujeito odiado por todos está morrendo afogado, os que o odeiam presenciam sua agonia até um ponto em que não mais vêem o mau sujeito, mas apenas *uma vida* e o salvam. A Presença é a substituição do artigo definido pelo indefinido. “É um sentimento de beleza e amor incondicional de que não há fronteiras entre meu corpo e o ambiente” (Abramovic, 2010). Esse desmanchar de fronteiras a que Marina se refere está em ressonância com a noção de limite apresentada no capítulo anterior. Nossa subjetividade, como vimos, é efeito de uma operação de limite no plano de forças gerando a forma que somos, produzindo o modo de sentir, de pensar e de ver que possuímos. *Uma vida* é o desmanchar parcial desse limite/fronteira, é a fissura, a brecha, por onde o plano de forças intensivo e sensível pode entrar e provocar viradas, mutações, novas sensações. Guattari (1992) se referiu a esse movimento como “brincar com o ponto limite”. É disso que se trata a arte da performance, é disso que se trata a clínica.

Neste ponto, o não-clínico e o clínico se transversalizam. Tocar nesse ponto é acessar o plano coletivo de forças que constituem esses domínios, é acessar um plano comum e, ao

---

<sup>8</sup> Fonte: <http://www.biodanza.com.br/Kairos.pdf>

mesmo tempo, criá-lo (Passos; Kastrup, 2013). A clínica que se faz a partir disso é uma clínica transdisciplinar exatamente por essa relação de contágio com as disciplinas outras. Esse posicionamento fronteiriço que concebe as disciplinas como sendo forjadas a partir de um plano comum, o mesmo plano que produz objetividade e subjetividade, conduzem a clínica a uma radicalidade no seu mandato social ao torná-la inseparável da política, atravessada pela estética e direcionada por uma nova ética. Engendra-se então um paradigma ético-estético-político que direciona as práticas, como vimos no capítulo anterior. É no que diz respeito à ética, trata-se de um ethos, uma atitude limite que leva a realidade e as subjetividades ao limite delas mesmas, ou seja, leva as formas instituídas ao plano de forças que as constitui e promove mutações nessas formas. É este ethos que me direciona a levar a clínica ao limite dela mesma e lá, na fronteira com as demais disciplinas, partilhar junto com elas do ar indomável do Fora. Neste lado de fora comum a todas as disciplinas, deparo-me com a arte da performance de Marina Abramovic, seu manejo artístico ao respirar no intensivo plano de forças, o que tanto me ajuda a exprimir o manejo clínico quanto me provoca em relação às maneiras de fazê-lo. Cria-se então uma intercessão arte-clínica ao invés de uma interseção do tipo de conjuntos por se tratar de “uma relação de perturbação, e não de troca de conteúdos. Embarca-se na onda, ou aproveita-se a potência de diferir do outro para expressar sua própria diferença” (Passos; Benevides, 2000, p. 20). A potência de diferir própria das disciplinas (objetividades) também se faz presente nas subjetividades e é com ela e a partir dela que a intervenção clínica se dá. Neste sentido, do mesmo modo que arte e clínica partilham de um comum, paciente e analista também o fazem. O acesso e a criação simultâneos a esse plano se dá pela via da Presença, conceito-ferramenta que continuará a ser desenvolvido a seguir. Ainda que a Presença seja um estar presente partilhado, o lugar do analista difere do lugar do paciente na criação desse estado, assim como o lugar da artista difere do espectador. Analista e artista são como mola propulsora, como base para a Presença com p maiúsculo que pode se dar no encontro com o outro (alteridade). Eles criam as condições para uma fissura se dar.

## **2.2 - A artista e o analista estão presentes**

“Desculpa o atraso, Lucas”. É a sexta vez que ouço Juliana proferir essa frase ao adentrar o consultório em passos largos. Um pouco descabelada, ela se joga no sofá e escorrega até pousar o pescoço no encosto enquanto fala aceleradamente sobre os

acontecimentos de sua semana. Juliana vinha tendo pensamentos e atitudes que, se formos seguir ao psicodiagnóstico contemporâneo, afirmaríamos se tratar de sintomas do Transtorno Obsessivo Compulsivo - TOC. “Eu sinto como se tivesse uma voz na minha cabeça me dizendo coisas o tempo todo, mas é a minha voz. Estes pensamentos obsessivos estão me matando” foi o que ela me contou na primeira sessão empregando termos técnicos para se referir ao seu estado, como alguém que havia estudado sobre sua sintomatologia. “Acho que não ultrapassei a fase do espelho” apareceu na terceira sessão, quando falou que o único lugar onde se sentia segura era em casa e, ao mesmo tempo, era o lugar que lhe causava maior sofrimento devido às atitudes opressoras de sua mãe. Os pensamentos obsessivos de Juliana se traduziam em sentenças como: se você não pisar na faixa amarela do outro lado da rua, você vai morrer. E ela se desdobrava para obedecer a seus pensamentos de modo que pudesse garantir sua sobrevivência. “Tenho medo de morrer”, ela formulou na décima sessão, ao contar que o pai havia falecido quando ela era criança. Uma sensação de morte iminente espreitava Juliana, que se refugiava em rituais obsessivos que a impediam de pousar em momentos presentes.

Ela fazia três faculdades ao mesmo tempo, vivia correndo de um campus a outro ao longo da semana e atolada em trabalhos acadêmicos. Chronos comandava sua rotina e a cada encontro eu sentia que ela estava mais cansada, mais estressada e envolta em mais rituais e pensamentos obsessivos. “O que você está sentindo?”, interrompo-a durante uma sessão. Foi a terceira vez ao longo de uma hora em que emiti algo verbalmente. Juliana sorriu de um jeito como se dissesse que não havia entendido a pergunta. “O que você está sentindo agora?”, repeti. A paciente parou, olhou para baixo como quem procura algo dentro de si mesmo, começou a respirar mais lentamente e, por fim, me olhou. Fiquei com a sensação de que fazia tempo que Juliana não parava desse jeito. Eu sorri para ela. Comecei a sentir a aceleração que havia tomado conta do setting dar lugar a uma experiência de quietude. “Está sentindo?”, perguntei. Enquanto balançava a cabeça afirmativamente, juntou seus pertences espalhados pelo sofá e sorrindo disse “não sei dizer, mas sei”. O vínculo se fortaleceu entre mim e Juliana neste encontro, quando experimentamos juntos, ainda que brevemente, o estado de Presença.

Quando cheguei ao Sesc Pompéia na terça-feira, 7 de abril de 2015, a fim de ver a exposição Marina Abramovic – Terra Comunal, a primeira coisa que fiz foi procurar saber

aonde seria a fila para a retirada de ingressos para a palestra que Marina iria dar na quarta-feira. Eu tinha viajado por sete horas no ônibus de Niterói a São Paulo, não tinha dormido direito e não queria perder a oportunidade de estar na presença de Marina. Era sua presença que eu procurava em cada espaço da exposição que exibia em telões e fotos as mais importantes performances realizadas pela artista desde o início de sua carreira. Na sala sobre a performance *The artist is present* (A artista está presente), que mais do que objeto é zona erógena dessa pesquisa, estava presente a mesa e as cadeiras utilizadas, bem como nas paredes estavam os rostos de Marina e dos espectadores que sentaram diante dela no Moma. Fiquei um pouco paralisado, emocionado, tomado pelo rastro da presença de Marina que ainda se fazia presente naqueles objetos, somada à presença dela no Sesc e o fato de ter estado ali dias antes de mim. Eu estava dentro da questão central da dissertação e não era um mergulho acadêmico, intelectual, reflexivo, era meu corpo que se misturava nas ondas da minha escrita, expressas ali por regimes de signos não verbais, afetivos, intensivos. Emocionei-me. A experiência na sala *The artist is present* me levava ao fundo da questão que estudei nos últimos dois anos, mas ao me levar ao fundo me lançava à superfície. Era uma questão de pele, um dentro e fora simultâneos que me instalaram no limiar do presente. “Então era isso”, pensei. E entender no corpo o que já tinha entendido conceitualmente foi como sair de uma lagoa e entrar no mar. Eu bebia em grandes goles a água doce e salgada que me estava sendo oferecida pela artista que marcou a minha vida e a minha prática clínica. Os outros espaços da exposição também eram ricos e contagiantes, mas nada me tocou como aquela sala, nem mesmo o workshop do Método Abramovic desenvolvido por Marina e do qual participei no dia seguinte. Na quarta-feira acordei bem cedo e me dirigi ao Sesc para garantir o lugar na fila e o encontro com Marina. Fui o primeiro. Fileira A, cadeira 21. Bem no centro. Eu estaria de frente para ela durante todo o evento. Antes da palestra fui para a sala do Método Abramovic, que é ministrado por artistas treinados por Marina; ela não estaria presente. Pouco antes dos exercícios começarem, eis que ela entrou na sala acompanhada de um homem para quem mostrava as instalações. Toda de preto e de cabelos presos, ela ficou uns trinta segundos ali. Senti meu corpo ficar quente. “Presença”, lembrei. Tive muita dificuldade em me concentrar durante os exercícios do Método, a técnica da artista me interessava menos do que a própria artista, eu estava ansioso para encontrá-la. Às 20 horas entrei no teatro. Primeiro sinal, segundo sinal, terceiro sinal. Uma voz masculina anuncia a entrada de Marina Abramovic. A plateia aplaude. “Fechem seus olhos”, ela diz. “Respirem

fundo”. Mas eu não conseguia fechar os olhos, queria vê-la. De repente, ela me olhou. Nossos olhos se encontraram. A artista e o analista estavam presentes. E eu senti tanta coisa, circulou tanta energia no meu corpo, era tudo tanto. A palestra não foi lá grande coisa, Marina é performer, trabalha com o corpo, não é uma palestrante. Mas estar ali era de um aprendizado incomensurável. A palestra terminou. Havia microfones nas extremidades do palco para que o público fizesse perguntas. Levantei-me e me dirigi a um deles. Formou-se uma fila, o tempo para cada pergunta era curto. Comecei a falar e senti dificuldade em terminar as frases, eu estava tomado pelo plano de forças que ziguezagueava naquele lugar. Mas consegui explicar minimamente a minha pesquisa e perguntar a ela sobre a dimensão terapêutica da arte e a dimensão artística da terapia. A resposta de Marina não foi lá grande coisa. Mas não me importei. Eu não estava lá atrás de respostas ou de discussões teóricas, eu já tinha encontrado o que buscava. Quando falei que estava muito emocionado em estar ali e que não tinha podido ir ao Moma ver/participar da performance *The artist is present*, Marina abriu os braços para mim como quem diz “estou aqui”. Foi a deixa para eu pedir mais presença. Ela disse sim com a cabeça e abriu mais os braços. Subi ao palco e a abracei. A artista e o analista estavam presentes. A plateia aplaudia. Ao seu ouvido direito agradei a ela por seu trabalho e por sua vida. Ela me abraçou apertado e agradeceu. Quando desci do palco eu não era mais o mesmo, minha dissertação não era mais a mesma, Marina não era mais a mesma para mim. Frases do meu texto de pesquisa passeavam pela minha cabeça e corpo impregnadas de sentido e com um valor que eu não consigo valorar. Quando o evento terminou, algumas pessoas se aproximaram de mim. Queriam saber do meu trabalho, tinham ficado interessadas. Eu estava em êxtase. “O que pode o corpo?” Lembrei de Espinosa. E o vislumbre de uma dentre infinitas respostas possíveis passou em mim: o corpo pode (pede) Presença.

Como fazer com que essa experiência fosse comunicada? Como dar a ela um corpo que ao mesmo tempo é o meu e é exterior a ele? É este o desafio que me propus desde o momento em que escrevi o projeto desse trabalho e que a partir do encontro com Marina e a Presença que partilhamos se tornou ainda mais desafiador. A comunicação intensiva, assignificante, pré-verbal, plena dos afetos e perceptos da arte precisava ganhar um corpo conceitual, era necessário extrair da carne, o verbo. O que foi experimentado no corpo precisava ser traduzido de modo que quem não vivenciou a experiência corporal pudesse, de alguma forma, participar dela. Claire Petitmengin (apud Passos; Kastrup, 2013) diz que o que deve guiar esse processo de tradução é o *felt-meaning*. Desprovida de tradução para o

português, a expressão equivaleria a “sentir o sentido” da experiência. Na tentativa de fazer com que quem me lê acesse o sentido que eu senti na experiência, a própria experiência é transformada por ter se dado num plano de forças pleno de virtualidades que vibra e atualiza formas inauditas e inesperadas ao ser tocado.

Na clínica psicológica é quando o paciente toma ciência desse plano da experiência que ocorrem avanços no processo terapêutico, e não o entendimento lógico e formal de seus problemas. (...) Os deslocamentos subjetivos resultam do acesso a essa dimensão concreta e imaterial da experiência (Passos; Kastrup, 2013, p. 275).

Seguindo essa pista que Passos & Kastrup (2013) nos apresentam, quando Juliana, minha paciente, não consegue dizer o que está sentindo, este fato deixa de ser uma falha da linguagem ou uma defesa inconsciente e passa a ser entendido como a entrada dela em análise, mas uma entrada que se dá mediante o acesso ao felt-meaning produzido no nosso encontro, o que só foi possível pela via da Presença. Neste sentido, o relato inicial do caso e o relato do meu encontro com Marina Abramovic também partilham de um comum: o mergulho intensivo no plano de forças que constituem a produção de realidade e de subjetividade. A fala que vem a partir desse mergulho não é uma fala sobre, mas uma fala com a experiência. Falar, então, deixa de ser representar algo para ser expressão de algo, torna-se ato; ato de fala. Entender a fala como expressão de algo, como ato significa deslocar o falar de uma condição de identificação entre o que é vivido e o que se fala, para dar ao falar uma conotação de criação, de entrelaçamento entre o que se vive e o que se fala. “As palavras não descrevem os fatos, mas invadem o empírico e participam de seu engendramento, implementando transformações” (Tedesco, 2008, p. 185). Esse engendramento apontado por Tedesco é uma relação fronteiriça entre o linguístico e o não-linguístico da linguagem. Segundo a autora, os signos possuem um duplo funcionamento: no domínio do linguístico está a regularidade, as codificações e significações convencionadas; no domínio do não-linguístico estão os traços agramaticais, intensivos, partículas desviantes das convenções (2008). A fala seria então o tilintar do encontro entre o linguístico e o não-linguístico, uma fala que cria uma experiência ao invés de descrevê-la, que precisa da estabilidade da repetição dos códigos para atuar no mundo, ao mesmo tempo em que, ao se repetir, desestabiliza os códigos dotando de novidade o “de novo”.

A força performativa dos signos convive com a dupla natureza do signo e carrega a heterogeneidade do não-linguístico (...). O valor

pragmático das palavras não segue as orientações estabelecidas nos discursos existentes. No lugar, ele exalta a discrepância e a indiscernibilidade dos signos, desalinha a ordem instalada para exercitar-se na inauguração de novos sentidos e, com eles, novos mundos (Tedesco, 2008, p. 187).

Ao pensarmos a relação da arte da performance com a linguagem, evidencia-se o exercício de liberação e de criação de novos signos que essa arte vai operar a partir da movimentação e dinâmica corporal presente em todas as performances. Ainda que de forma não-verbal, o performer fala, produz enunciação, emite signos. As performances só podem ser compreendidas como atos de fala devido ao fato do corpo ser um instrumento semiótico que foi codificado ao longo da história pelos costumes e hábitos que os diferentes povos forjaram sobre si mesmos. O corpo funciona então mediante programas gestuais e comportamentais socialmente construídos e que tendem, por vezes, a ser tomados como naturais, como já dados.

Nas performances, esta estabilidade que proporciona identidade e segurança vai ser quebrada, convertendo-se num elemento perturbador: nem todos os gestos e movimentos são identificáveis, nem toda transformação é imediatamente suscetível a uma leitura (Glusberg, p. 90, 2013).

Ao desconstruir os códigos corporais, a performance acessa o plano de forças a partir do qual as codificações foram criadas, e por se tratar de um plano infinito, abre-se para expressões inéditas, relações inesperadas para com o corpo, criação de novos códigos sempre contingenciais e provisórios. A perturbação que a performance provoca tanto no artista quanto no espectador é efeito da condução do corpo ao limite dele mesmo, limite que não se confunde com limitação, mas um limite ultrapassável, fronteira entre o corpo e o não-corpo do corpo. A performance seria então um exercício sobre o limiar corporal, um jogo entre o dentro e o fora, entre o corpo e o não-corpo do corpo. É não-corpo exatamente por não ter sido codificado, transmutado em formas de agir, permanecendo dotado de partículas infinitas com velocidades variadas. Neste sentido, o primado é do não-corpo do corpo, é mediante ele que toda corporeidade se torna possível.

Quando Glusberg (2013) diz que o inconsciente do performer está unido ao inconsciente do espectador no ato da performance, a partir do exposto acima, entendemos que é da afetação entre o não-corpo do corpo do artista e do espectador que se trata. Marina presente na sala de um museu, sentada numa cadeira, convidando o público a sentar-se diante



dela e partilharem a partir disso uma experiência, perturba tanto a relação convencional com o espaço, quanto o espectador que é convidado a, mais do que interagir, participar da performance. O corpo de ambos está quase imóvel na cadeira, mas o não-corpo do corpo permanece em movimentação, movimento este que pôde ser sentido quando os funcionamentos corporais habituais foram convidados a silenciarem-se. No desenrolar da performance, o que vemos não é mais um espectador e uma artista, o que vemos é Presença. “O estado vivido é primeiro em relação ao sujeito que o vive” nos dizem Deleuze e Guattari (2010, p.35), e esse primado do estado vivido, da afetação entre inconscientes, entre não-corpos dos corpos que se dá na performance, e também na clínica, é o que estamos chamando de Presença.

### **2.3 - O que pode a Presença?**

Quando perguntei a Juliana o que ela estava sentindo, o fiz por meio de palavras. Uma frase. “O que você está sentindo?”. Questão aparentemente ingênua, mas que ao ser proferida, produziu em nós e entre nós uma abertura. Abrir-me para o caso de Juliana fazia com que eu sentisse o sentido das vivências que ela havia partilhado comigo ao longo da sessão. Abrir-se para si mesma fazia com que a paciente pudesse se aproximar do sentido dos seus pensamentos e rituais obsessivos. Abertos, presentes, partilhamos um afeto que ela sozinha não podia suportar experimentar e nem ousaria nomear. Era o que sentia que a impulsionava para uma vida acelerada e, por vezes, desconectada do momento presente, ao mesmo tempo em que vivia obsessivamente transtornada para não correr o risco de sentir o que sentia. Como partilhar essa compreensão a paciente? Como resgatar nela a capacidade de afetar e de ser afetada? Não era pela via da racionalização de si mesma que Juliana poderia vir a prescindir dos rituais obsessivos, não adiantaria que eu explicasse a ela os porquês e os para quês dos seus sintomas. A racionalização, pelo contrário, era mais uma ferramenta que a paciente utilizava para se afastar do vívido das experiências, se afastar de si mesma, bloquer o acesso ao intensivo que a chacoalhava pedindo passagem. Para dizer a paciente sobre o que eu vinha percebendo ao longo das sessões, era preciso certo manejo, ou, segundo Ferenczi, certo tato psicológico:

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 (Ferenczi, 1992, p. 31).

A formulação de Ferenczi sobre o tato do analista mantém a indeterminação e a imprevisibilidade próprias da clínica. Não há prescrições objetivas a serem seguidas, não há um caminho definido a priori. Pelo contrário, é no processo analítico que o caminho vai sendo construído, passo a passo. Nas trilhas de cada caso, por vezes nos deparamos com labirintos, becos aparentemente sem saída e matas escuras. O tato seria a principal ferramenta de que dispõe o clínico em seu trabalho de construção de passagens e de territórios; territórios existenciais como vimos com Guattari no primeiro capítulo. “O tato é a faculdade de sentir com” (1992, p. 31), diz Ferenczi. Por Juliana não ter condições de sentir sozinha o sentido do estado em que se encontrava, eu senti com ela, e não por ela, nem como ela. O afeto que sentimos era de medo.

Hubert Godar chamou esse “sentir com” de empatia cinestésica ou de contágio gravitacional (1995). De acordo com o bailarino, os nossos movimentos só são possíveis de ser realizados devido à dimensão pré-movimento que os constitui. Ao nos tornarmos bípedes passamos a lidar mais fortemente com a relação do nosso peso corporal com a gravidade. A capacidade de manter-se em pé implica em inúmeros pré-movimentos que se dão na tensão do movimento de levantar-se com o eixo gravitacional que nos sustenta. O modo como ficamos de pé e o modo como nos movemos varia de acordo com as variáveis culturais, ambientais e pessoais que nos atravessam a todo instante e que produzem determinadas formas de se colocar fisicamente no mundo. Segundo Godar, é o sistema gravitacional que permite a expressão do aparelho psíquico, ou seja, os nossos movimentos estão dotados de desejo, inibições e emoções. Seriam os pré-movimentos, invisíveis para o próprio sujeito que se move - como por exemplo, não percebemos o conjunto de músculos que se contrai antes e durante esticamos o braço para pegarmos um livro numa estante – que acionariam tanto a dimensão mecânica, quanto a afetiva de toda movimentação. Sendo assim, “toda modificação de nossa postura terá uma incidência em nosso estado emocional e, reciprocamente, toda mudança afetiva provocará uma modificação, mesmo imperceptível, em nossa postura” (1995, p. 14). O bailarino ainda afirma que os profissionais de dança sabem que para melhorar ou alterar a qualidade de seus movimentos, precisam atingir todas as suas dimensões, inclusive acessar o

pré-movimento. Da mesma forma que a gravidade orienta o pré-movimento, orienta também a percepção, ou melhor, o que antecede a percepção do mundo. Neste ponto, Godar cita Kleist: “a afetação aparece quando a alma (vis motrix) encontra-se em qualquer ponto que não seja o centro de gravidade do movimento” (Idem, p. 18). O movimento vira gesto quando podemos ser transportados através do que vemos, quando o olhar não fica restringido à relação corpo/gravidade e temos a sensação de não saber se foi a nossa barca ou a que está ao lado que partiu da estação. Quem está se movendo? Questão que surge também num espetáculo de dança, na performance e na clínica, acrescentemos. Nestes casos, a distância que separa o bailarino/performer/analista do espectador/paciente vai variando no desenrolar do encontro, dando uma sensação parecida com a da partida das barcas. Quem está fazendo o *pas de deux* do balé? O bailarino ou o espectador? Se é apenas o bailarino, como explicar a sensação de movimento que toma o corpo de quem assiste? De quem é o afeto partilhado na performance? É o espectador que sente o afeto de Marina ou é Marina que sente o do espectador? Só conseguimos afirmar que ambos sentem, ambos foram transportados no pré-movimento do outro de modo que ao levar a mão ao peito, um espectador sente como se Marina também o estivesse fazendo. Como é possível que Juliana me comunique, sem dizer uma palavra, que está sentindo medo? Senão por certa empatia cinestésica, certa partilha das sensações internas dos movimentos de nossos corpos? Godar vai dizer, a partir disso, que uma aventura política se inicia na dança, que bailarino e espectador passam a partilhar um território de tal modo que novas organizações do espaço e das tensões e emoções que nos habitam vão perturbar, afetar o espaço, as tensões e as emoções do espectador.

O movimento do outro coloca em jogo a experiência de movimento própria ao observador: a informação visual provoca no espectador uma experiência cinestésica imediata. As modificações e as intensidades do espaço corporal do dançarino vão encontrar ressonância no corpo do espectador. O visível e o cinestésico, absolutamente indissociáveis, farão com que a produção de sentido no momento de um acontecimento visual não deixe intacto o estado do corpo do observador: o que vejo produz o que sinto e, reciprocamente, meu estado corporal interfere, sem que eu me dê conta, na interpretação daquilo que vejo (Idem, p. 24).

Seria essa a definição para o conceito de empatia cinestésica ou de contágio gravitacional. A reflexão de Hubert Godar enriquece sobremaneira os modos de conceber a performance “A artista está presente” e também de pensar/fazer a clínica. Na sessão com Juliana, seus pré-movimentos, sua tensão corporal, sua impossibilidade de relaxar entram num

estágio vibracional com os meus pré-movimentos e tensões, de modo que nessa empatia do corpo uma sintonia<sup>9</sup> subjetiva é criada. Sinto que ela sente, ainda que ela não tenha podido sentir o que sentiu e trabalho, junto a ela, na experimentação deste sentido e na produção de sentidos outros. É importante clarificar que “sentir com” não é sentir igual, Presença não é fusão afetiva, mas sim uma disponibilidade para o outro, certa oferta do próprio corpo como passagem para aquilo que está pedindo passagem ao paciente e que ele, sozinho, não tem conseguido direcionar ou deixar passar. O analista mantém o não-corpo do corpo vibrando enquanto que o paciente, por vezes, encontra-se com o não-corpo do corpo em coma, ou seja, sua capacidade de afetar e de ser afetado está reduzida, sua sensibilidade enfraquecida tornando-se difícil sentir aquilo que está sentindo. É o analista quem fará a ponte entre o que se sente e que aparece em forma de sintoma - certo modo de estar no mundo que está gerando sofrimento – e o sentido para aquilo que se sente.

Talvez seja possível esboçar uma diferença no manejo dos afetos que se dá na performance e na clínica. Na performance, o encontro entre Marina e o espectador é e produz um acontecimento. Acontecimento, no sentido deleuziano, “não é o que acontece (acidente), ele é no que acontece o puro expresso que nos dá sinal e nos espera” (Deleuze, 1982). Puro expresso que só em assistir a performance já conseguimos sentir, como quando, por exemplo, Ulay<sup>10</sup> senta-se diante de Marina. Os dois partilham afetos que transbordam dos olhos de Abramovic e, em seguida, Ulay levanta-se, Marina seca os olhos e se prepara para estar presente para outro espectador. O acontecimento do encontro Ulay-Marina deixa seu puro expresso por todo espaço, tanto que a artista tem dificuldade em retomar a presença para o próximo que se sentará diante dela. O que foi sentido terá de ser trabalhado por si mesmo. Na clínica, para além do acontecimento do encontro, há um processo que permite que os afetos partilhados sejam trabalhados e que permite ao paciente criar novas relações consigo, com o outro e com o mundo, produzir novos sentidos. Não estamos dizendo com isso que quem

---

<sup>9</sup> Conceito desenvolvido por Daniel Stern. “A sintonia é o desempenho de comportamentos que expressam a qualidade do sentimento de um estado afetivo compartilhado” (Stern, 1992, p. 126).

<sup>10</sup> Ulay foi parceiro de Marina Abramovic no amor e no trabalho. Também performer, os dois viveram/trabalharam juntos de 1976 a 1988. A performance “The artist is present” foi inspirada na performance “Nithgsea crossing”, na qual Marina e Ulay ficaram sentados um diante do outro, com uma mesa entre eles, por 14 dias.

participou da performance não foi modificado, certamente aqueles que se abriram para o encontro com Marina e alcançaram Presença foram afetados, o que estamos dizendo é que este ser afetado, na clínica, é retomado, e retomado e retomado incontáveis vezes de modo a se consolidar lentamente na subjetividade as transformações que o não-corpo do corpo já sofreram. Nesta direção, Marina é ainda mais transformada por sua performance do que seus espectadores, posto que ela esteve a executando por três meses durante horas por dia, e o tempo é um aliado indispensável na atualização das virtualidades afetivas que nos tomam. De forma semelhante, mas não idêntica, o analista também é transformado no encontro com seus pacientes, o puro expresso que os acontecimentos do setting emanam sobre ele também promove alterações na sua sensibilidade, da qual é bom que ele cuide e deixe durar em sua própria análise, de modo que o que é dele não se confunda com o que é dos pacientes. Ferenczi (1992) vai dizer que todo analista deve ser também analisando, que aquele que maneja com os afetos, com o intensivo que nos habita, deve ter também um trabalho sobre os seus próprios afetos, o que garantiria que o “sentir com” de fato não se transformasse em um sentir igual, já que “sentir com” é tato psicológico, é ferramenta de trabalho, é o que direciona o processo analítico e “sentir igual” é afundar-se nos seus próprios sentimentos em relação ao paciente. De fato, é uma linha muito tênue esta sobre a qual o analista caminha em seu trabalho, seu movimento é de aproximação e de afastamento simultâneos. Duas palavras nos ajudam a expressar esse duplo movimento do trabalho analítico: *klinikós* e *clinamen*. A primeira - etimologia de clínica - significa “inclinarse sobre o leito” e diz respeito a aproximar-se daquele que está acamado, certo movimento de disponibilidade e de acolhimento ao paciente. A segunda, significa “desvio” e foi utilizada por Epicuro (apud Passos; Benevides, 2001) para descrever sua teoria atomista. De acordo com o filósofo, os átomos cairiam eternamente no vazio se não tivesse inerente a si mesmos certa potência de desvio. Desviando-se de sua rota, os átomos se chocam entre si, criam relações de composição, dando forma ao mundo. O trabalho da clínica seria então *klinikós* e *clinamen*, acolhimento e produção de desvio. O analista acolhe o paciente com suas questões, mas não para permanecer com elas ou manter o paciente preso a elas, e sim para produzir desvios em relação ao que está causando sofrimento ao paciente. O analista acolhe os afetos do paciente ao mesmo tempo em que se desvia deles para produzir, junto ao paciente, movimentos de desvio, produção de novas composições, novos sentidos, novas corporeidades. É certo que o acolhimento é anterior ao desvio, que para a produção de desvio é preciso, antes, que o

paciente experimente os sentidos daquilo que sente. O movimento de acolhimento, de partilha afetiva, de aproximação do que se sente, seguido do movimento de desviar-se disso, de produzir sentidos outros é o duplo movimento presente na Presença.

Afinal, o que pode a Presença? Após sentir junto com Juliana o afeto de medo, toda minha movimentação corporal e verbal em direção a ela ganharam uma tonalidade ainda mais cuidadosa e, por vezes, protetora. A sensação de desamparo que tomava a paciente era a fonte de seu medo e conseguir produzir no nosso encontro um espaço de amparo e confiança se tornou para mim o desafio principal. Isso implicou em suportar lidar com a hostilidade que ela sentia do mundo e que passava a poder expressar ali, por vezes, mascarada numa hostilidade a mim. Acolher seu afeto de raiva compreendendo que não era comigo exatamente, me permitia fazer a devolutiva de sua hostilidade de forma amorosa, o que gerava embaraço para a paciente ao mesmo tempo em que ela começava a sentir que não precisava ter tanto medo do que é aparentemente hostil, de que é possível dar sentidos e destinos diversos para aquilo que vem sobre nós em forma de ataque. “Isso é um ataque?”, perguntei a ela numa sessão. “Não sei”, ela respondeu, “não aguento ficar sentindo isso sozinha”. Podendo confiar em mim, Juliana passou a me enviar uma mensagem pelo Whatsapp toda vez que se sentia impelida a entrar num ritual obsessivo ou toda vez que pensamentos que a perturbavam tomassem sua mente. Assim, passei a receber mensagens dela algumas vezes por semana, em horários diversos, e repondia cautelosamente. Ao longo das semanas, Juliana contou em sessão que não vinha mais lavando tanto a mão e que quase não se sentia impelida a fazer nenhum ritual obsessivo como atravessar uma rua e pisar a faixa do outro lado como condição para que não morresse imediatamente. A Presença pode ser transferida para fora do setting e vivenciada por meio de um aplicativo de celular. No caso de Juliana, foi um bom uso da nova tecnologia que permitiu que a Presença que partilhávamos em análise pudesse acompanhá-la em seu cotidiano, diminuisse seu medo e, pouco a pouco, a paciente precisava cada vez menos me escrever. Nas vezes mais escassas em que passou a me enviar mensagens, um simples “Oi, Juliana”, era suficiente para se sentir acompanhada, se localizar no momento presente e ser afetada pelo vívido das experiências e dos acontecimentos de sua vida, sentindo-se menos desamparada, com menos medo de viver e menos obsessiva. O analista estava presente e Juliana sabia disso, sentia isso. Sobre essa disponibilidade ao paciente, Ferenczi diz:

É uma vantagem para a análise quando o analista consegue, graças a uma paciência, uma compreensão, uma benevolência

e uma amabilidade quase ilimitadas, ir o quanto possível ao encontro do paciente. Cria-se desse modo uma base graças à qual pode-se lutar até o fim na elaboração dos conflitos (1992, p. 85).

Ao longo do processo terapêutico, que ainda não resultou em alta, Juliana e eu chegamos a elaborações importantes. De certo modo eu senti o sentido da experiência de Juliana e pude, cuidadosamente, partilhar isso com ela. A paciente estava sempre fantasiando a respeito de tudo o que lhe ocorre. O namorado mexer no celular passa a significar que ele está com outra, a demora na resposta de uma entrevista de emprego quer dizer que ela não será contratada. Sempre no negativo, Juliana lida com as situações e relações esperando sempre o pior.

Ponto para ela a repetição desse funcionamento em várias áreas/acontecimentos da sua vida. Juntos, nos encaminhamos para uma compreensão causal a respeito desse modo de estar no mundo. Juliana diz que prefere se antecipar ao pior, que tem medo de ser pega de surpresa com algo negativo e ficar mal. Digo a ela que mal ela já se encontra, que a evitação de se sentir mal com um acontecimento ruim, na tentativa de se precaver ao antecipá-lo, só tem antecipado o sentir-se mal que ela quer evitar. Esse funcionamento não está funcionando.

No movimento de pensar nas possibilidades ruins que lhe podem ocorrer, Juliana se desconecta do que está, de fato, lhe ocorrendo. Digo a ela que tenho percebido a dificuldade dela de estar no momento presente. A paciente afirma que precisa fazer planos B para tudo. “Se tudo der errado, eu terei para onde ir, não vou me frustrar tanto”, ela supõe. Os planos B da paciente também são construídos em torno de ideias negativas, ainda que tenham como objetivo ajudá-la a enfrentar um acontecimento desagradável.

Pudemos construir juntos o sentido de que a criação dos planos B acabam por desconectá-la do presente, a impossibilitam de experimentar plenamente os planos A que estão se desenrolando a cada instante. Falta-lhe presença. Para ela, estar presente é correr o risco de uma ausência repentina, seja de um plano, de um trabalho, de um relacionamento. Atribui seu funcionamento à morte repentina do pai quando ela ainda era criança; fala da dificuldade de lidar com a ausência do pai nos meses seguintes ao falecimento e que acabou por idealizar uma presença super positivada desse pai, o que de certo modo acentuava sua tristeza. Lembro a ela das queixas que havia me trazido a respeito de seu pai; ela havia dito que ele batia muito nela, que era violento e que, por vezes, sentia medo quando ele chegava à

casa. Parece que a ausência do pai também trazia em seu bojo algo de positivo, ou seja, ela não apanharia mais dele, não sentiria mais aquele medo, ao mesmo tempo em que ele era seu pai, o amava, e sentia sua falta de alguma forma.

Sentir que havia algo de bom nessa ausência gerava culpa, ela então carregava de tintas cinzas essa ausência enquanto idealizava a respeito de um pai amoroso e protetor que ela, na verdade, não teve. Salvar a imagem do pai era, de alguma forma, salvá-la do remorso que sentir que havia vantagem na ausência dele lhe causava. Uma fantasia, um plano B, para lidar não lidando com o plano A da vida real e de viés que mistura bom e ruim, doce e amargo, claro e escuro. Vida que é, por essência, paradoxal. A Presença tem permitido a Juliana habitar esse paradoxo. “O homem pode superar o que lhe apavora, pode olhá-lo de frente”; frase de Bataille que compartilhei com a paciente em uma das sessões. Era de frente para mim que ela se aproximava do que lhe apavorava, e toda vez que ela se desconectava eu a interrompia e a chamava de volta para o que estava acontecendo na sessão, para o plano A das questões que trazia. Juliana é afetada por minhas intervenções, surpreende-se, chora e diz que para estar presente é preciso se abrir, e que ela tem medo. Mas agora ela sabe que não precisa ficar sozinha nessa abertura, que pode ser uma fissura, uma rachadura, não necessariamente uma janela escancarada. O importante seria abrir-se para os momentos presentes com tudo o que eles trazem, lidar com eles pelo que eles são. Através e a partir disso, nosso trabalho se encaminha agora na construção, em Juliana, de um corpo para a Presença além do setting terapêutico.



## **CAPÍTULO 3**

### **A TRANSDISCIPLINARIDADE: *UMA CLÍNICA***

*“A ciência é, com efeito, um desapontamento progressivo: no lugar do que é místico e singular, ela coloca sempre e por toda parte essa legalidade inflexível que, por sua uniformidade, provoca facilmente o tédio e, por seu curso coercivo, o desprazer. Para apaziguar um pouco os espíritos, acrescentemos, com efeito, que nesta [a clínica] como em qualquer outra profissão, haverá sempre os artistas de exceção, de quem esperamos os progressos e as novas perspectivas”.*

Sándor Ferenczi

A história da clínica é marcada, desde seu nascimento, por bifurcações ininterruptas, pela criação de novos conceitos, pelo aparecimento e desaparecimento de sociedades e de escolas, por perspectivas variadas sobre o sujeito, o padecimento psíquico e as direções de tratamento para tais sofrimentos. Freud, no tratamento da histeria, que assolava as mulheres no final do século XIX e início do XX foi influenciado pelos estudos e práticas dos médicos Breuer e Charcot. Este último, no atendimento às histéricas que sofriam, em sua maioria, de paralisias, toses nervosas, contorções musculares e convulsões que se assemelhavam à epilepsia, lançava mão da hipnose como técnica de tratamento. Devido às exposições públicas que fazia das “sessões de cura” com as histéricas, Charcot foi acusado de simulador e provocador de distúrbios neurológicos. A prática da hipnose foi duramente criticada pelo saber médico da época pela alta influência que o médico obtinha sobre as atitudes das pacientes. Os clínicos da Escola de Nancy, em contraponto à técnica desenvolvida por Charcot, afirmavam que a histeria era um padecimento menos neurológico do que psicológico e que a terapêutica deveria se dar mediante sugestão a partir da escuta das pacientes. Breuer, assim como Charcot, defendia que a histeria era de origem orgânica e hereditária, ainda que não recusasse sua dimensão psicológica. No atendimento à paciente Bertha Pappenheim, conhecida nos círculos psicanalíticos como Anna O., ouve dela que ao falar com ele sobre seu sofrimento ela sente como se estivesse limpando uma chaminé e a própria Anna O. denomina o trabalho de Breuer como “Talking cure”. Freud, afetado pela experiência de Breuer, mas ainda muito interessado em estudar os efeitos da hipnose no tratamento da histeria, somada ao uso da sugestão, é confrontado por sua primeira paciente, Emme Von N., que pede a ele que fique em silêncio e a escute (Rossi, 2007).

A partir dessa experiência com Emme Von e da dificuldade que tinha na aplicação do método hipnótico, bem como da constatação de que nem todas as pacientes eram hipnotizáveis, Freud começa a privilegiar a escuta, sem abrir mão da sugestão. Além disso, o método é ampliado para todos os tipos de neurose. Não demorou muito para que Freud compreendesse que o que determinava o bom desempenho da técnica que nomeou psicanalítica e seus resultados no tratamento dos sofrimentos psíquicos era a relação entre paciente e analista. Surge o conceito de transferência. Aqui não estamos interessados em traçar detalhadamente os caminhos da história da clínica, nem discutir os conceitos que norteiam a maioria das práticas clínicas, como o de transferência e de inconsciente. Sabemos, inclusive, que estes conceitos passaram e passam por modulações a partir do trabalho de diferentes analistas, por exemplo; o inconsciente é “estruturado como uma linguagem” para Lacan, é “maquínico” para Guattari, é “coletivo” para Jung. A transferência de Freud, com todas as ressalvas e temores que ele tinha quanto ao manejo da relação com o paciente e das questões que este acaba por endereçar ao analista, ganha outros matizes com o “sentir com” de Ferenczi, com o “espaço potencial” de Winnicott, com o que estou chamando de “Presença”.

No primeiro capítulo, quando falamos de transdisciplinaridade, pegamos de empréstimo da abordagem transdisciplinar da clínica a expressão não-clínico da clínica. Para alguns dos inventores dessa maneira de conceber a clínica, a dimensão-não desta refere-se ao fora da clínica enquanto disciplina. Passos e Benevides (2000) preocupam-se em problematizar os limites de cada disciplina, nomadizar as fronteiras entre elas, desestabilizar os campos e os domínios do conhecimento. A interferência mútua que pode se dar entre a clínica e a política, a filosofia, a ciência e a arte gerando percepções, teorias e práticas inéditas, foi o que fez com que Rauter nomeasse tal ethos da porosidade de clínica transdisciplinar.

“Pensar uma clínica transdisciplinar é pensar uma prática orientada por um campo do saber que chamarei de campo de dispersão, por oposição a um saber que se pretenda universal e ordenado. Me utilizo de fragmentos de teorias, faço empréstimos e estabeleço parentescos não autorizados entre diferentes campos do saber. Quem os autorizaria? Uma certa racionalidade científica da qual nos afastamos poderia estabelecer um método para que estes empréstimos se dessem. Ao contrário, preocupa-me não a coerência interna do

discurso, mas os efeitos que estes produzirão no campo das práticas” (p. 01).

Foi a partir deste pensamento, desta perspectiva transdisciplinar da clínica que toda minha pesquisa foi desenvolvida. Tomando a performance A artista está presente como intercessor, como elemento de passagem, de contágio entre a clínica e a arte, criamos o conceito de Presença, uma presença com p maiúsculo. Vimos no segundo capítulo que a Presença é a via mediante a qual podemos acessar o não-corpo do corpo e que este acesso é condição de possibilidade para outras corporeidades, outros modos de viver. Mas vimos também que a presença com p maiúsculo é aquela que se dá no encontro com o outro: a Presença só pode ser vivenciada a partir de uma experiência compartilhada. Marina e espectador, analista e paciente experimentam Presença. É curioso constatar que o conceito de Presença emergiu a partir do compartilhar da experiência da arte da performance e da clínica, ou seja, a Presença que só pode ser experimentada junto ao outro, foi criada junto ao outro. O conceito performatiza ao ser posto a funcionar, a condição de seu surgimento é condição de sua ação.

Olhando para a clínica na atualidade, continuamos nos deparando com diversos autores, diversas práticas e diferentes conceitos para o tratamento dos sofrimentos psíquicos, ou melhor, para o manejo da subjetividade e seus processos de criação e de paralisia, de adoecimento e de saúde. O processo de produção de subjetividade é a matéria-prima do trabalho clínico, seu objeto de intervenção, e é este fato que torna a clínica um domínio disperso ou não dominado. Como vimos nos dois primeiros capítulos, a subjetividade é efeito de um processo de criação, possui em si própria um lado de fora. Este lado de fora é pleno de partículas infinitas que se movem segundo velocidades e lentidões variadas, é um plano de forças que ao ser tocado provoca perturbações, desestabilizações e mutações na subjetividade. Sendo esta a matéria-prima da clínica, matéria-prima definida por uma indefinição, por uma abertura, um processo, uma potência de diferir, experimentar e criar, a clínica só pode existir se estiver presente nela essa mesma potência. Neste sentido, a clínica performatiza o paradoxo próprio da produção de subjetividade, seu caráter de artifício, de invenção a partir da experimentação que se mantém em aberto num contato com o fora, com sua dimensão-não, dimensão que diz não às definições fixas, às formas eternas, à unidade e à coesão estando atravessada por um fluxo ininterrupto de forças que garante sua existência e variação. Já sabemos que o que faz variar as formas são as forças, o que faz variar o corpo é o não-corpo

do corpo, e agora podemos afirmar também que o que faz variar a clínica, o que faz dela um domínio não dominado totalmente, o que faz da clínica um plano de criação constante é a não-clínica da clínica, as forças que a constituem e a excedem, o ponto onde as formas desmoronam, seu plano de imanência. “O plano de imanência compreende o virtual e sua atualização, sem que possa haver aí limite assimilável entre os dois” (Deleuze, 1996, p. 49). É o plano da produção, produção desejante como dizem Deleuze e Guattari (2010). O atual seria os cortes sobre este plano, os produtos que a partir dele são produzidos, ao passo que o virtual seria como nuvens que circundam o atual ao infinito, nuvens de partículas que se movem em velocidades e lentidões variadas, nuvens de forças.

“A esses círculos mais ou menos extensos de virtuais correspondem camadas mais ou menos profundas do objeto atual. Essas formam o impulso total do objeto: camadas elas mesmas virtuais, e nas quais o objeto atual se torna por sua vez virtual. O atual é o complemento ou o produto, o objeto da atualização, mas esta não tem por sujeito senão o virtual. A atualização pertence ao virtual. A atualização do virtual é a singularidade, ao passo que o próprio atual é a individualidade constituída. O atual cai para fora do plano como fruto, ao passo que a atualização o reporta ao plano” (Deleuze, 1996, p. 50).

A atualização é o movimento do virtual em direção a se tornar atual, é o traçado por onde pode emergir a singularidade, mas a atualização nunca se reduz ao que atualiza, pelo contrário, ela difere do atual e o excede. O atual enquanto individualidade constituída está em constante intercâmbio com os virtuais que o circundam para além e para aquém de si mesmo. É este intercâmbio ininterrupto entre atual e virtual que permite a criação de singularidades, a atualização é o que reconecta o atual ao plano de imanência que o engendrou. A dissolução do atual em virtual, do produto em processo de produção, da forma em força é a vertigem da morte, não da morte absoluta, mas da morte da vida definida, formalizada, instituída para que se possa chegar a *uma vida*. Vimos nos capítulos anteriores que *uma vida* é a dimensão-não da subjetividade, mas o não aqui não é índice do negativo, nem do recalque, mas sim índice da resistência. *Uma vida* resiste. Resiste às capturas totais, às formalizações definitivas, à estagnação, resiste à temporalidade frenética em que vivemos, aos modos hegemônicos de ser, ao senso comum, aos ideais e às supostas verdades absolutas, resiste ao medo de morrer, resiste ao medo de viver. *Uma vida* como índice da resistência é, ao mesmo tempo, índice da criação, da invenção de novas possibilidades de vida. Estas se abrem a partir de um

acontecimento gerador de fissuras no atual, de intensificação do processo de singularização próprio do intercâmbio entre os componentes do plano de imanência, o virtual e o atual.

A fissura se faz nessa nova linha, secreta, imperceptível, marcando um limiar de diminuição de resistência, ou a elevação de um nível de exigência; já não se suporta o que se suportava antes, ontem, ainda; a distribuição dos afetos mudou e nós, nossas relações de velocidade e de lentidão se modificaram (Deleuze; Parnet, 2011, p. 147).

A transdisciplinaridade é condição de possibilidade para a fissura se dar na clínica enquanto atual. De certo modo, a transdisciplinaridade seria sinônimo de atualização, no sentido de que ela reconecta o atual ao plano de imanência, torna a clínica capaz de acessar a não-clínica da clínica. A clínica tem sua capacidade de ser afetada pela alteridade reduzida caso se feche numa forma conceitual, num modo único de conceber a subjetividade sem se atentar para a variabilidade própria do seu material de trabalho. Ao defender que a clínica maneja com o intensivo que nos habita, com *uma vida*, não poderemos mais pensar a clínica como disciplina isolada do processo de produção que engendra a si própria e as subjetividades. Ao dizermos que a clínica trabalha com *uma vida*, dizemos, ao mesmo tempo, que a clínica trabalha com a criação de novas possibilidades de vida e de novas possibilidades de manejo com *uma vida*. Criação que só é possível mediante o esgotamento da forma de vida anterior, sua chegada ao limite. É o esgotamento ou a experiência do atual como limitação que torna possível o possível:

Tudo é possível, mas nada ainda está dado, segundo a nova definição do possível, já que ele precisa ser criado: o possível é o que devém, e a potência ou potencialidade merece o nome de possível na medida em que abre o campo de criação (a partir daí tudo está por se fazer) (Zourabichvili, 1996, p. 343).

Como conceber a clínica como prática do “tudo está por se fazer” e ao mesmo tempo reificá-la em escolas e conceitos tomados como definitivos? Por defendermos que a clínica é inseparável da política, torna-se necessário à clínica instalar-se no limiar do presente, sentir as forças de conservação e as forças de resistência que habitam a trama social da contemporaneidade. A clínica desconectada do momento presente em que pratica suas intervenções, ao invés de abrir um campo de possíveis para as subjetividades padecidas que a procuram e criar junto a elas novas modalidades de existência, pode acabar por mantê-las submissas aos signos sociais dominantes. Estar presente no presente implica à clínica ir ao limite de si mesma, aos pontos de esgotamento de suas teorias e de sua potência de

intervenção e tocar sua indomável dimensão-não. Ao longo deste trabalho, vimos que o acesso à dimensão-não é possível com Presença e sendo assim, o acesso à não-clínica da clínica, que agora chamaremos de *uma clínica*, também se dá por essa via. E essa via é traçada no encontro com o outro, a autoalteridade é acessada no encontro com a alteridade. Analista e paciente experimentam Presença e a clínica experimenta Presença no seu encontro com a arte e as demais disciplinas. Com isso, estamos dizendo que a transdisciplinaridade, enquanto contágio entre a clínica e a não-clínica da clínica é o que permite à clínica experimentar Presença e acessar *uma clínica*.

A Presença não pertence a alguém, ela emerge do encontro entre diferentes, entre subjetividades diferentes, ela se dá no interstício, no espaço entre um ponto e outro. A Matemática já nos demonstrou que entre um ponto e outro, entre o 1 e o 2 há o infinito. Presença é passagem do infinito, passagem ao infinito. Neste lugar que, na verdade, é um nao-lugar (u-topos) prevalece a indiscernibilidade e até a vida se confunde com a morte. Na última performance que fizeram juntos, Marina e Ulay decidiram cruzar a Muralha da China de ponta a ponta. Marina pisou na cabeça do dragão, ao leste. Ulay pisou na calda do dragão, a oeste. Percorreriam um trecho de 3.860 quilômetros, um em direção ao outro. Entre eles havia doze anos de partilha de vida e de trabalho, certa cartografia existencial que mapearam juntos na arte e no amor. Caminhavam um em direção ao outro, mas para se despedirem, o encontro num dos pontos centrais da Muralha era para selar o fim do encontro. “No início da travessia, Abramovic feriu o joelho e teve de descansar durante vários dias; Ulay contraiu uma pleurite com o ar frio e com a exaustão pela elevada altitude, e precisou ser levado ao hospital” (Westcott, 2015). Ambos sentiam no corpo a vertigem da finitude, a vida jogando com a morte, mas não era da morte de um ou de outro que se tratava, mas da morte do dois, morte da forma “casados”. Enquanto caminhavam, eram invadidos por memórias de uma intensa jornada partilhada, memórias de um corpo que não pertencia a Marina ou a Ulay, mas ao choque entre as nuvens de virtuais que os circundam e que produziu um plano comum Marina-Ulay.

Na clínica e na arte, devemos acompanhar os movimentos afectivos, encontros que engendram existências. Experimentamos essa zona de indeterminação que se dá entre os corpos, nos encontros. Habitamos essa terra de ninguém, que precisa estar constantemente sendo fertilizada já que não é uma terra pronta (Passos; Benevides, 2006).

É nessa zona de indeterminação que se situa a transdisciplinaridade, não se trata mais de arte da performance e de clínica enquanto domínios distintos e separados, trata-se do entremeio performance-clínica, zona que não pertence nem a performance nem a clínica, zona que é terra de ninguém, mas que tanto a clínica, quanto a performance são dispositivos, ferramentas de manejo com essa terra em vias de fertilizá-la e de extrair dela vida, *uma vida, uma arte da performance, uma clínica*. O artigo indefinido é tomado como índice do plano de imanência, plano a partir do qual performance e clínica são forjados, mas que não se esgota no contorno de uma disciplina, o plano as excede para todos os lados. *Uma clínica* é a clínica como disciplina sendo reportada ao plano de imanência, *uma arte da performance*, é a arte da performance sendo reportada ao plano de imanência, é onde elas se transversalizam e ao se destacarem do plano, ao retornarem para seus limites, retornam diferentes, afetadas pelo o que se deu entre elas no plano, com suas fronteiras alargadas, plenas da intensidade do encontro, encontro que é Presença.

Marina e Ulay se encontraram após noventa dias de caminhada. Abraçaram-se. Marina chorou. Não era só de Ulay que se despedia, mas do que ela era quando estava com ele; a partir daquele momento seria preciso reinventar-se. E ela o fez. Prosseguiu fazendo de sua arte sua vida e veio a se tornar a mais importante artista da performance viva. Vinte e dois anos após a performance na Muralha da China, Marina experimentou novamente a zona de indeterminação, o infinito entre dois pontos. Dessa vez, sentada na sala de um museu com uma cadeira vazia diante de si à espera de encontrar no outro que se sentaria diante dela *uma vida*. A artista estava presente. O desdobramento da performance vocês já conhecem, foi apresentado ao longo dessa dissertação e, mais do que isso, a performance de Marina contagiou minha prática clínica de modo a provocar em mim a urgência por escrever sobre a virtualidade do encontro entre analista e paciente. E a virtualidade desse encontro é Presença. Presença como via de acesso a *uma vida*, como o que liga dois pontos separados pelo infinito. A clínica da Presença, clínica que maneja com *uma vida*, é *uma clínica*, ela se atualiza em conceitos e direções de tratamento variadas, mas jamais se esgota ao que atualiza porque performatiza o plano de criação que produz realidade e subjetividade, performatiza o plano de imanência sendo ao mesmo tempo atual (a clínica com suas diferentes abordagens e autores) e virtual (*uma clínica* com sua potência de diferenciação e de criação, suas nuvens de forças).



Numa ponta, o analista está presente, na outra ponta, o paciente está presente. Numa ponta, *uma clínica*, na outra ponta, *uma vida*. Entre elas, Presença.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando assisti pela primeira vez ao documentário *A artista está presente*, eu era estagiário do Serviço de Psicologia Aplicada da universidade. Vi o documentário com colegas do estágio num encontro de segunda-feira, quando toda semana nos reuníamos para experimentações corporais em grupo. Naquela segunda, voltei para casa com o corpo mexido, tocado, dolorido. Mas curiosamente, foi a semana em que fiquei sentado o tempo todo, em que não fizemos nenhuma outra experimentação a não ser o documentário. Em meu corpo ficaram sensações da experiência vista no vídeo, senti como se eu também estivesse presente com a artista. Eu estava lá? Ou ela estava aqui? Quem está se movendo? Eu me perguntava enquanto assistia ao documentário. E era provocado pela constatação de que eu, a artista e o espectador na cadeira oposta a ela estávamos sentados e em silêncio. A questão quem está se movendo imediatamente se transformava numa outra: o que está se movendo? Tomado pelas sensações e questões produzidas a partir do meu encontro com o documentário da artista, fui para casa e escrevi meu projeto de pesquisa. Minha aproximação de Marina Abramovic cresceu ao longo dos meses do mestrado, revi o documentário inúmeras vezes, li diversas entrevistas dela, comprei sua biografia. A performance *A artista está presente* e a provocação que me fazia (o que está se movendo?) me levaram pra perto do pré-movimento do movimento da performance, me conduziram para o lado de fora dos corpos sentados ali, o lado de fora de mim. Com a ajuda de Deleuze, Guattari e Foucault percebo que este lado de fora que se move enquanto o corpo está parado encontra-se, na verdade, do lado de dentro. Chamei então essa dimensão fora do corpo mas que está nele incluído de não-corpo do corpo. Não é o corpo, mas é. Um mesmo paradoxo abria-se diante de meus olhos: vejo e sinto que o espectador diante de Marina se move, mas não o vejo se movendo espacialmente. O que está se movendo então? Descubro que o não-corpo do corpo não para de se mover, descubro que ele habita um plano de afecções puras, plano de forças que se movimenta com velocidades e lentidões variadas, dimensão molecular da produção de subjetividade, de realidade, de corpo. Plano de forças ilimitado a partir do qual tudo se cria e mediante o qual tudo se desfaz, é o acesso a esse plano que dá a sensação de movimento na performance, ainda que todos os participantes estejam imóveis. E me dou conta de que este movimento é o movimento do vívido da vida em nós ou o que Deleuze, a partir de Dickens, chamou de *uma vida*. Uma vida é o que se move ou o que

faz mover, mas não é só isso, uma vida indefinida é condição de existência de todas as vidas definidas. Indefinição que permanece na vida definida de todos nós. É essa dimensão indefinida, molecular, esse não-corpo do corpo, que desestabiliza, que provoca crises, que pede passagem à vida definida que vivemos. Para além e aquém dos contornos que nos definem como sujeitos, que nos enchem de predicados, que faz com que nos reconheçamos no espelho, ou que respondamos a alguém que diga nosso nome, para além e aquém disso tudo, há *uma vida*. O processo de produção de subjetividade está inserido nas subjetividades produzidas. Guattari chamou de caosmose esse movimento próprio da criação, criação sem criador, criação autopoietica. O primado é das forças, mas elas são co-emergentes às formas, emergem da experiência, mas as forças não configuram uma forma definitiva, elas escapam, sobram para todo lado e transbordam para dentro do corpo criando sua dimensão-não, não forma. Marina Abramovic brinca com esse ponto limite entre o corpo e sua alteridade em si mesmo, as forças que o constituem e de que dele escapam. Guattari aconselha essa brincadeira e chamou esse brincar de habitar o ponto de vertigem da vida. Percebo que Marina com sua performance criou um dispositivo para o acesso ao plano de forças, e que tinha a ver com estar presente, intensamente presente, conectado no aqui e agora, tinha a ver também com o outro, com encontrar com o outro, certo poder de afetar e de ser afetado no encontro. Passo a chamar esse dispositivo de Presença, presença com p maiúsculo. E imediatamente a clínica é atravessada por esse intercessor, essa interferência, a performance de Marina Abramovic. Procedo uma experimentação transdisciplinar, que não visa a estabilidade dos domínios aos quais se refere, pelo contrário, reconhece e opera por meio da potência de diferenciação inerente ao plano de forças. Entre uma disciplina e outra o infinito de nuvens virtuais que as circundam e as excedem, da mesma forma entre analista e paciente, entre artista e espectador. Chamando essa experiência do entre dois de Presença e entendendo que esta Presença é o que acessa a potência de criação, que mobiliza o plano de forças, que faz mover o vívido da vida levando a criação de modulações e novas formas de ser, estar, sentir e pensar, a clínica só ganha sentido se estiver envolta em Presença. Os sintomas, que nada mais são do que cronificações, endurecimentos, diminuição do movimento vital, entristecimento pela redução da capacidade de afetar e de ser afetado, medo da morte, medo da vida com sua dimensão trágica de criação e desconstrução permanente, os sintomas são perturbados, atravessados, balançados quando a Presença entra em setting. Abre-se um campo

de possíveis, onde sessão após sessão serão feitos e desfeitos micro percursos, ensaios de novos posicionamentos subjetivos, extraindo da vida, *uma vida* e da clínica *uma clínica*.

## ANEXO

Entrevista concedida em ocasião da exposição “Marina Abramovic – Terra Comunal” no Sesc Pompéia em abril de 2015<sup>11</sup>.

Após falar com o público sobre como os pés, os olhos e o peito podem fazer parte da performance durante o quinto encontro realizado no Teatro, Marina Abramovic abriu espaço para o público fazer perguntas. O carioca Lucas Veiga, 25, foi uma das pessoas que falou com a artista sérvia. No momento, ele finaliza um mestrado em psicologia na UFF. A base da tese: Marina Abramovic.

### **Qual é o tema do seu mestrado?**

A questão central da minha pesquisa é a Presença, mas uma presença com p maiúsculo que diz respeito não apenas a estar presente, mas a uma partilha afetiva e emocional que é possível quando nos abrimos para o encontro com o outro. Trata-se então de uma presença partilhada mediante a qual uma pessoa afeta a outra e é afetada por ela. Na clínica, ofereço a eles minha presença, convocando-os a se fazerem presentes e a partir daí o trabalho terapêutico se dá.

### **Por que escolheu a Marina para abordar esse assunto?**

A Marina é uma artista que está preocupada também com a questão da Presença, em especial na performance “The artist is present” que é meu objeto de pesquisa. Quando as pessoas sentam diante dela e se conectam com ela no instante do aqui e agora algo imaterial acontece. Pessoas choraram, outras sorriram muito, algumas levaram as mãos ao peito, uma em especial tirou a roupa, outras pessoas inclinavam a cabeça para o lado, alguns respiravam de forma ofegante, outros estavam visivelmente relaxados e confortáveis ali. É a imersão ao momento presente que faz emergir o intensivo que nos habita. E esse intensivo é matéria prima do trabalho clínico. É sobre esse ponto - o acesso ao intensivo, ao sensível – que a arte e a clínica se transversalizam, ou seja, que a arte e a clínica partilham de um comum, preservando suas diferenças.

---

<sup>11</sup> Fonte: <http://terracomunal.sescsp.org.br/post/psicoterapeuta-faz-tese-de-mestrado-que-tem-como-base-a-obra-the-artist-is-present/>

**Você perguntou algo sobre psicanálise e Marina Abramovic disse que odeia psicanálise. Você ficou desapontado?**

Na verdade, eu adorei que ela falou isso. Eu não sou psicanalista e acho que o psicanalismo acabou por reduzir a infinitude das possibilidades dos modos de constituição das subjetividades. Eu faço parte de um grupo de pesquisa na UFF que pensa a clínica de forma transdisciplinar, que inclui os estudos psicanalíticos, mas que vai além. Por isso me aproximo da arte da performance de Marina Abramovic; questionando como a clínica pode ser afetada pelo não-clínico, entendendo que arte e clínica trabalham com a criação, com a força vital dos afetos. Na abordagem transdisciplinar da clínica o que está em questão é o encontro com o outro. E já que o encontro com o outro é o centro, a performance *The artist is present* é um aliado importante para minha reflexão e prática clínica.

**Como você encerra a sua pesquisa?**

Ainda não encerrei (risos) e acho que nunca encerrarei. Pesquisar arte e subjetividade é um trabalho que nunca se esgota porque a arte e a subjetividade nunca se esgotam. O que posso adiantar é que o encontro entre artista e espectador na performance de Marina e o encontro entre paciente e psicoterapeuta na clínica aciona as forças que nos constituem como sujeitos e enriquece ao mesmo tempo em que promove mutações nas nossas formas de ser e de sentir. Eu vejo a performance *A artista está presente* como provocação e inspiração para eu ser um analista presente.



Com Marina Abramovic, Sesc Pompéia, 2015.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Abramovic, M. (2010) Back to simplicity – Marina Abramovic. P. 52. São Paulo, Luciana Brito Galeria.

Abramovic, M. (2015) Disponível em <http://www.hypeness.com.br/2015/03/cobertura-hypeness-a-terra-comunal-de-marina-abramovic-em-sao-paulo/> Acessado em abril de 2015.

Arte & Tec. Marina Abramovic. Disponível em [www.vice.com/pt\\_br/read/marina-abramovic-v2n10](http://www.vice.com/pt_br/read/marina-abramovic-v2n10) Acessado em 02 de março de 2014.

Danto, A. (2010) *Perigo e perturbação: a arte de Marina Abramovic*. In Back to simplicity – Marina Abramovic. P. 46-61. São Paulo, Luciana Brito Galeria.

Deleuze, G. (1953). *Empirismo e subjetividade*. In Empirismo e subjetividade. São Paulo, Editora 34.

\_\_\_\_\_ (2002). *Imanencia: uma vida*. In Educação e realidade. P 10-18.

\_\_\_\_\_ (2006) Foucault. Brasília, Editora Brasiliense.

\_\_\_\_\_ (2002) Espinosa Filosofia prática. São Paulo, Editora Escuta.

\_\_\_\_\_ (1992) *Os Intercessores*. In Conversações. P. 151-168. São Paulo, Editora 34.

Deleuze, G. & Guattari, F. (2010) O Anti-Édipo. São Paulo, Editora 34.

\_\_\_\_\_ (1997) *Lembranças de uma hecceidade*. In Mil platôs, vol IV. P. 49-56. São Paulo, Editora 34.

\_\_\_\_\_ (2005) O que é a filosofia. São Paulo, Editora 34.



Deleuze, G. & Parnet, C. (2011) *Diálogos*. P. 147. São Paulo, Editora Escuta.

Ferenczi, S. (2011) *Psicanálise IV*. São Paulo, Martins Fontes.

Folha de São Paulo. Leia entrevista de Marina Abramovic na íntegra. Disponível em [www1.folha.uol.com.br/ilustrada/831250-leia-a-entrevista-de-marina-abramovic-na-integra.shtml](http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/831250-leia-a-entrevista-de-marina-abramovic-na-integra.shtml) Acessado em 02 de março de 2013.

Foucault, M. (2000) *O que são as luzes?* In MB Motta (org.) *Ditos e escritos II*. P. 335-351. Rio de Janeiro, Ed. Forense Universitária.

Foucault, M. (1979). *Soberania e disciplina* In Roberto Machado (org.) *Microfísica do poder*. P 179-192. São Paulo, Graal.

Glusberg, J. (2013) *A arte da performance*. São Paulo, Perspectiva

Guattari, F. (1992) *Caosmose*. São Paulo, Editora 34.

Guattari, F. & Rolnik, S. (1996) *Micropolítica: cartografias do desejo*. P. 222. São Paulo, Vozes.

Godart, H. (1995) *Gesto e percepção*. Disponível em <https://docdanca.files.wordpress.com/2013/10/godard-hubert-gesto-e-percepc3a7c3a3o.pdf> Acessado em maio de 2015.

Kastrup, V. (2010) *Autopoiese e subjetividade*. Disponível em <http://evolucaocriadora.blogspot.com.br/2010/01/autopoiese-e-subjetividade-virginia.html> Acessado em 05 de novembro.

Marx, K. (1996) *O Capital, Livro I*. São Paulo, Círculo do livro.

MoMa. Disponível em [www.moma.org/interactives/exhibitions/2010/marinaabramovic/](http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2010/marinaabramovic/) Acessado em 02 de março.

Passos, E. & Benevides, B. (2006) *Passagens da clínica*. In Auterives Maciel, Daniel Kupermann e Silvia Tedesco (org) *Polifonias: Clínica, Política e Criação*. P. 89-100. Rio de Janeiro, Contracapa.

\_\_\_\_\_ (2009) *A cartografia como método de pesquisa-intervenção*. In Eduardo Passos, Virginia Kastrup e Silvia Tedesco (org) *Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. P. 17-32. Rio de Janeiro, Sulina.

\_\_\_\_\_ (2004) O que pode a clínica. Disponível em [www.slab.uff.br](http://www.slab.uff.br)  
Acessado em 01 de março de 2013.

\_\_\_\_\_ (2000) A construção do plano da clínica e o conceito de transdisciplinaridade. Disponível em [www.slab.uff.br](http://www.slab.uff.br) Acessado em maio de 2015.

\_\_\_\_\_ (2001) Clínica e biopolítica na experiência do contemporâneo. *Psicologia Clínica*, Rio de Janeiro, v. 13. P. 89-100.

Passos, E. & Kastrup, V. (2014) *Cartografar é traçar um plano comum*. In Eduardo Passos, Virginia Kastrup, Silvia Tedesco (org) *Pistas do método da cartografia*, Vol. II. P. 15-42. Porto Alegre, Sulina.

Rauter, C. (Sem data) Clínica transdisciplinar. Disponível em [http://www.slab.uff.br/images/Aquivos/textos\\_sti/Cristina%20Rauter/texto37.pdf](http://www.slab.uff.br/images/Aquivos/textos_sti/Cristina%20Rauter/texto37.pdf)  
Acessado em maio de 2015.

Rilke, R. (2007) *Cartas do poeta sobre a vida*. São Paulo, Martins Fontes.

Rolnik, S. (2003) Fale com ele ou como tratar o corpo vibrátil em coma. Disponível em <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/suely%20rolnik.htm> Acessado em 10 de julho de 2014.

Rossi, A. (2007) *O devir do conceito de transferência: Freud, Ferenczi e a segunda geração de analistas* In *Da transferência à transversalidade: o devir dos conceitos e a variação do plano da clínica*. Disponível em

<http://www.slab.uff.br/images/Aquivos/dissertacoes/2007/Andre.pdf> Acessado em maio de 2015.

Spinoza, B. (2011) *Ética*. Belo Horizonte, Autêntica.

Stern, D. (1992) *O senso de um eu subjetivo: II. Sintonia e afeto*. In *O mundo interpessoal do bebê*. P. 123-144. Porto Alegre, Artes Médicas.

\_\_\_\_\_ (2007) *Explorando o momento presente*. In *O momento presente na psicoterapia e na vida cotidiana*. P. 25-76. Rio de Janeiro, Record.

Tedesco, S. (2008) *Estilismo de si: ato de fala e criação*. In Virginia Kastrup, Silvia Tedesco, Eduardo Passos (org) *Políticas da cognição*. P. 177-197. Porto Alegre, Sulina.

Westcott, J. (2009) *Quando Marina Abramovic morrer: uma biografia*. São Paulo, Edições Sesc.

Zourabichvili, F. (2000) *Deleuze e o possível (sobre o involuntarismo na política)*. In Éric Alliez (org.) *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. P. 333-355. São Paulo, Editora 34.

Documentário:

*Marina Abramovic: The artist is present*. Direção: Matthew Akers. Produção: Jeff Dupre, Maro Chermayeff. 2012, DVD, (106 min).