

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE PSICOLOGIA  
PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA SOCIAL E INSTITUCIONAL

*Christiane Siegmann*

PASSAGENS, LIMIARES E ESCRIVÊNCIAS.  
Pistas para uma terapia ocupacional inventiva

Porto Alegre, 2018

Christiane Siegmann

Passagens, limiares e escritências.  
Pistas para uma terapia ocupacional inventiva

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito para obtenção do título de Doutora em Psicologia Social e Institucional.

Orientadora: Dr<sup>a</sup> Tania Mara Galli Fonseca

Grupo de pesquisa: Corpo, Arte e Clínica nos modos de trabalhar e de subjetivar.

Porto Alegre, 2018

### CIP - Catalogação na Publicação

Siegmann, Christiane  
Passagens, limiares e escrituras. Pistas para  
uma terapia ocupacional inventiva / Christiane  
Siegmann. -- 2018.  
179 f.  
Orientador: Tania Mara Galli Fonseca.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio  
Grande do Sul, Instituto de Psicologia, Programa de  
Pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional,  
Porto Alegre, BR-RS, 2018.

1. Experiência liminar. 2. Terapia Ocupacional.  
3. Corpo, arte, clínica. 4. Imagem. 5. Estratégia  
metodológica. I. Fonseca, Tania Mara Galli, orient.  
II. Título.

Christiane Siegmann

Passagens, limiares e escrituras.  
Pistas para uma terapia ocupacional inventiva

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito para obtenção do título de Doutora em Psicologia Social e Institucional.

Aprovada com louvor em 25 set. 2018.

Banca Examinadora

---

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Tania Mara Galli Fonseca - PPGPSI/UFRGS

---

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Adriana Belmonte Moreira - DTO/UFPR

---

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Paola B. Menna Barreto Gomes Zordan - PPGEDU/UFRGS

---

Prof. Dr. Edson Luiz André de Souza - PPGPSI/UFRGS

## DEDICATÓRIA

À vida, em toda a sua potência inventiva.

Ao Ricardo e à Fiona, companheiros de uma vida,  
por serem a essência de minha experiência nesse mundo  
e pelas sincronicidades que constituem nossas vidas.  
A força de seus gestos deu sentido e tornou possível esta tese.

Aos meus avós (*in memoriam*), pela presença e inspiração.

## AGRADECIMENTOS

A Manoel de Barros e a Walter Benjamin, a poetas e artistas outros, por me tornarem mais atenta e sensível ao mundo.

Ao mar, ao vento, ao dia e a noite, aos seres que compartilham a Terra, em especial, aqueles minúsculos por debaixo das arraías, humanos e inumanos, obrigada por existirem e que a humanidade saiba respeitar e aprender com os diferentes modos de existência. Tudo e todos constituem sempre e qualquer tese, escrita, palavra e gesto, tornando-nos, portanto, seres coletivos, múltiplos e, simultaneamente, singulares.

Aquela que me mostrou que ‘meu quintal é maior do que o mundo’, que me incentivou a pensar na terapia ocupacional e acreditar nas potências do corpo, da arte e da clínica, por ser essa Mestra inenarrável e ter me apresentado a força transformadora da escrita desde o mestrado. Um imenso e afetuoso agradecimento por tudo, Tania.

Aqueles que mergulharam na escrita e contribuíram para aparar as arestas e indicar caminhos possíveis, obrigada Professores Adriana Belmonte, Paola Zordan e Edson Souza. E à Professora Cláudia Caimi, pelos limiares e passagens que me fizeram conhecer as imagens de pensamento de Benjamin e suas potências.

Aos amigos do grupo de pesquisa Corpo, Arte, Clínica, por nosso modo grupal de existir, pelas conversas e pelas experimentações conjuntas nas escritas e nas leituras. Em especial, à Carmen Debenetti, minha amiga de outros tempos, que me acolheu nos primeiros passos da escrita e por sua força de ser e à Regina Jaeger, por se aventurar comigo nas águas do Guaíba e reavivar minhas memórias de infância.

Às novas amigas que, no percurso do doutorado, fizeram toda a diferença. Patrícia que, mesmo sem saber, presenteou-me com os delírios dos verbos de Manoel os quais me reaproximariam definitivamente da existência crianceira em mim e mudariam os rumos de meu projeto. E à Marília, por me brindar também com algo muito importante - uma brisa, um doce e misterioso sopro vindo dos mares do Norte embalado pela dança e acendendo novos sonhos em minha vida.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional, pelos ensinamentos fundamentais à minha formação e à construção de um olhar mais sensível ao outro. Um agradecimento especial ao Israel pelo cuidado que sempre dispensa aos alunos e por fazer essa engrenagem acontecer. E também a todos os funcionários do Instituto de Psicologia.

Às Universidades Federais do Rio Grande do Sul e do Paraná e à Oficina de Criatividade do HSP, que abriram suas portas e incentivaram a minha formação como professora e pesquisadora, oportunizando espaços de aprendizagem e troca. Em especial, às Chefiãs, aos colegas, aos professores substitutos e secretários do Departamento e do Curso de Terapia Ocupacional que, ao longo deste período, deram o apoio necessário para minha permanência em Porto Alegre, viabilizando o doutorado. A obtenção desse título é uma conquista para todos nós!

Às minhas alunas, aos meus alunos, usuários e pacientes, nossos encontros transformaram meu cotidiano e deram novos sentidos a minha existência.

Às amigas gaúchas, pelas andanças pela terapia ocupacional que me ensinaram muito sobre esta linda profissão e por nossa eterna amizade, Clori, Vera, Rosane, Luciana e Bárbara e ao grupo de gurias de sampa Adriana, Marta e Rita, obrigada a todas pelas memórias afetivas e potentes. Aos novos amigos do Paraná, em especial, a minha amada 'família curitibana', obrigada pelo acolhimento e por acreditarem em mim. E a tantas outras pessoas, as quais não conseguiria aqui nomear, que compartilharam e ajudaram a construir o território TO.

À minha mãe, Maria Teresa, por compreender minha ausência em alguns dos momentos mais difíceis de sua vida, pelas vibrações de amor e força essenciais para a concretização dessa escrita e, principalmente, por me apresentar as primeiras bibliotecas.

Ao meu pai, Horst, por suas invenções e por todo seu conhecimento sobre as águas, os ventos, os pontos cardíacos e os movimentos do tempo fundamentais para meu amor à vela.

À minha irmã, aos meus irmãos e aos meus sobrinhos, por existirem e fazerem parte da minha vida. E também a todos aqueles que formam nossa grande família, sejam por laços ancestrais ou fraternos.

À Zuleica e ao Paulo, pela torcida e pelo acolhimento de minha necessidade de uma casa em Porto Alegre, que se tornou meu porto seguro todos estes anos.

Aos amigos-irmãos, Kiti, Marcos e Vitória, por toda a história que construímos juntos, pelos comes e bebes deliciosos, pelas noites acolhedoras, pelas risadas e por me fazerem sentir sempre em casa - sem palavras!

E, por fim, aos bibliotecários e aos editores de livros no Brasil, pela resistência e pela abertura a mundos possíveis!

## RESUMO

Esta tese é feita de fragmentos, desvios, silêncios. Situa-se no ponto de articulação entre a terapia ocupacional, as artes e a filosofia da diferença. Procura esboçar *pistas* ou *passagens* de uma prática que busca potencializar a dimensão criativa e expressiva da vida, seguindo outros caminhos que não os da representação e da normatização dos corpos. Intervenção que se constitui como possibilidade para fazer proliferar experiências significativas e comunicáveis, cada vez mais escassas na contemporaneidade. É filiada, pois, a uma posição ética e política que aponta para uma aliança ao paradigma ético-estético. Faz-se, assim, como própria a uma zona de limiar que o momento atual oferece ao campo de conhecimento, como a criação de condições tanto de conhecimentos quanto de aliados para o acontecimento de uma travessia. Cabe a esta pesquisa problematizar acerca desse modo de trabalhar: o que está embutido nele, contraído nele. Interessa-nos explorar, a partir do encontro com as imagens-obra selecionadas, as noções de *imagem* e de *experiência liminar* em Terapia Ocupacional e as relações com aquilo que a imagem produz em nossos corpos e em nossas práticas. As experiências liminares, como as entendemos, são instantes de vertigem, zonas de aprender a perder-se, ou mesmo, de espera - lugares de infância e de muitos possíveis. De algum modo, no percurso dessa escrita, opera-se a um gesto, a uma estratégia que denominamos nessa escrita de *Caleidostropia*. Um hódos-metá ou *Caleidostrópos* que exige ao terapeuta-pesquisador estar *implicado*, fazer escolhas, percorrer errâncias e desvios. Caminho de experimentação do pensamento, cujo processo de montagem e desmontagem compõe os primeiros traços para um outro olhar e uma outra imagem da Terapia Ocupacional que se quer inventiva e que se faz transversalizada pelas atividades expressivas, artísticas e culturais.

Palavras-chave: corpo; arte; clínica; experiência; imagem; limiar; estratégias metodológicas; terapia ocupacional.

# ABSTRACT

This thesis is built of fragments, detours, silences. It is placed in a point where occupational therapy, arts and the philosophy of difference are articulated. What is intended here is to *draft clues, or rather passages*, to find a practice which aims to potentiate the creative and expressive dimensions of life, thus following paths other than the ones based on the representation and normalization of the bodies. This intervention enables the proliferation of significant and communicable experiences, much rarer in contemporary times. Therefore, it is affiliated with an ethical and political position that traces back to an alliance with the ethical-aesthetic paradigm. In that way, it is thought as part of a threshold zone which the present moment offers to the field of knowledge, creating the conditions not only for knowledge seeking but also to find allies to live through the occurrence of a passage. To this research is given the task to problematize this way of working: what is embedded and contracted in it. We are interested in exploring, through the encounter with selected images-works, the notions of image and threshold experience in Occupational Therapy, besides the relations with what that image produces in our bodies and in our practices. The threshold experiences, as we understand them, are instants of vertigo, zones in which we learn how to get lost or even how to wait – realms of childhood and of many possibilities. In a certain way, throughout the process of this writing, it is operated with a gesture in mind, with a strategy that we call throughout this text as *Caleidostropia*. A certain *hódos-metá* or *Caleidostrópos* which demands to the therapist-research the act of being engaged, making choices, wandering through missteps and detours. A path of thought experimentation, a process of assemblage and disassemblage that composes the first traces to form another viewpoint, another image of the Occupational Therapy, one that can propose itself as inventive and crosscut by the expressive, artistic and cultural activities.

Key-Words: Body; Art; Clinics; Experience; Image; Threshold; Methodological Strategies; Occupational Therapy.

## LISTA DE IMAGENS-OBRA

1	Siegmann, <i>Advertência</i> , 2018 .....	12
2	Benjamin, <i>Sala de Desjejum</i> , 2012 .....	15
3	Heil, <i>Céu, Mar e Terra</i> , 1993 .....	25
4	Barros, <i>Agroval</i> , 2015 .....	26
5	Siegmann, <i>Biblioteca empacotada</i> , 2018 .....	40
6	Whiteread, <i>Judenplatz Holocaust Memorial</i> , 1995 .....	43
7	Benjamin, <i>Desempacotando minha biblioteca</i> , 1931/2012 .....	44
8	Foucault, <i>O que é um autor?</i> , 2013 .....	60
9	Borges, <i>As mil e uma noites</i> , 1983 .....	60
10	Andrade, <i>O Poeta do Castelo</i> , 1959 .....	82
11	Sendra, <i>Grafite – Arte Urbana</i> , 2010 .....	89
12	Mendes, <i>As ruínas de Selinunte</i> , 1959 .....	90
13	Barros, <i>O fotógrafo</i> , 2013 .....	97
14	Pocztaruk, <i>Fotografia Hospital de Berlim</i> , 2014 .....	98
15	Siegmann, <i>Maré Alta</i> , 2015 .....	106
16	Radya, <i>Stability</i> , 2012 .....	117
17	Cass, <i>Away whit the fairies</i> , s/d .....	126
18	Siegmann, <i>Sempre Infância</i> , 2017 .....	127
19	Crispin, <i>Fotografias Willard Suitcases Project</i> , 2013 .....	129
20	Siegmann, <i>Guardar uma vida</i> , 2017 .....	130
21	Benjamin, <i>Montanha Abaixo</i> , 2012 .....	146
22	Mutran, <i>BIOSHOT</i> , 2013 .....	150
23	Karavan, <i>Memorial Passagens</i> , 1994 .....	160
24	Dulac, <i>Ilustração Sherazade</i> , 2005 .....	160
25	Joana Corona, <i>Biblioteca de Resquícios</i> , 2013 .....	176
26	Claudio Parmiggiani, <i>Escultura de Sombra</i> , 2002 .....	179

# SUMÁRIO

## P ARTE I - O QUINTAL DE IDEIAS<sup>1</sup> ..... 13

Sala de desjejum ..... 14

Cartografias por um agroval ..... 24

Desempacotando minha biblioteca ..... 39

Uma história entre mil e um livros ..... 59

## P ARTE II - CALEIDOSTRÓPOS ..... 80

Pista 1 - Granjear raízes crianceiras (imagem-límiar) ..... 81

Pista 2 - Ser sobre-vivente (imagem-corpo) ..... 88

Pista 3 - Capturar o silêncio (imagem-ruína) ..... 96

Pista 4 - Desexplicar a arte (imagem-arte)..... 105

Pista 5 - Transmitir um abalo (imagem-acontecimento) ..... 116

Pista 6 - Desformar o mundo (imagem-cotidiano) ..... 125

## P ARTE III - PASSAGENS E LIMIARES ..... 144

Passagem de Desencerramento - Biblioteca de Sherazade ..... 145

Passagem Crepuscular - Livro dos Limiares (Anexo 2) ..... 175

---

<sup>1</sup> Os títulos e subtítulos do sumário são inspirados nas palavras poéticas de Manoel de Barros em seu livro *Meu quintal é maior do que o mundo* (2015), de Carlos Drummond de Andrade na obra *Antologia Poética* (2003) e de Walter Benjamin em *Imagens do Pensamento* (2012).

CANTAR DOS AMIGOS ..... 161

APÊNDICE ..... 171

Conversa com o leitor ..... 172

ANEXO ..... 173

Anexo 1 - Caleidoscópio ..... 174

Anexo 2 - Livro dos Limiares ..... 175

## Advertência

Antes de adentrar nas escritências  
depositadas em finas lascas de árvore,  
sobre mim, preciso esclarecer:  
Eu prefiro os silêncios das palavras,  
Ali onde os paradoxos habitam.  
Ali onde elas insistem, erram,  
divergem e têm febre.  
Eu sou dois seres.  
O primeiro é fruto do amor de Maria Teresa e Horst,  
Descendente de Luísa, Demerval, Frieda e Fritz,  
E também de Brasília, ventos, andanças e artes.  
“O segundo é letral:  
É fruto de uma natureza que pensa por imagens,  
Como diria Paul Valéry.  
O primeiro está aqui de unha, roupa, chapéu  
e vaidades.  
O segundo está aqui em letras, sílabas, vaidades  
frases.  
E aceitamos que você empregue o seu amor em nós”<sup>1</sup>.

Siegmann, *Advertência*<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> BARROS, 2015a, p.135

<sup>2</sup> SIEGMANN, *Advertência*, 2016. Ensaio poético de *aventuranças* pelos versos do poema *Os Dois* de Manoel de Barros.

# P ARTE I - O QUINTAL DE IDEIAS

~ Sala de desjejum ~

Uma tradição popular adverte contra contar sonhos, pela manhã, em jejum. Aquele que despertou, nesse estado, permanece ainda, de fato, na esfera e ação do sonho. Ou seja: a ablução chama para dentro da luz apenas a superfície do corpo e suas funções motoras visíveis, enquanto, nas camadas mais profundas, mesmo durante a lavagem matinal, a cinzenta penumbra onírica persiste e até se firma, na solidão da primeira hora desperta. Quem receia o contato com o dia, seja por medo às pessoas, seja por amor ao recolhimento interior, não quer comer e desdenha o desjejum. Desse modo, evita a quebra entre mundo noturno e diurno. Uma precaução que só se legitima pela queima do sonho em concentrado trabalho matinal, quando não na prece, mas de outro modo conduz a uma mistura de ritmos vitais. Nessa disposição, o relato sobre os sonhos é fatal, porque a pessoa, ainda conjurada pela metade ao mundo onírico, o trai em suas palavras e tem de contar com sua vingança. Dito modernamente: trai a si mesma. Está emancipada da proteção da ingenuidade sonhadora e, ao tocar suas visões oníricas sem sobranceira se entregam. Pois somente da outra margem, do dia claro, pode o sonho ser interpelado por recordação sobranceira. Esse além do sonho só é alcançável numa lavagem que é análoga à ablução, contudo inteiramente diferente dela. Passa pelo estômago. Quem está em jejum fala do sonho como se falasse de dentro do sono.

*Benjamin, Sala de Desjejum*<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> BENJAMIN, 2012a, p.9-10

O momento entre a noite e o dia, aquele instante efêmero, intenso e singular da *hora azul*, onde a luz não nasceu por completo revelando o dia, nem está à plena escuridão, é, pois, de onde partimos para a problematização dessa Tese ou ainda da escrita desse pergaminho. Titubeamos na sala de desjejum, temos dúvidas e receios se devemos despertar. Mas, por fim, agimos como antropófagos e devoramos o café da manhã, as sensações, as imagens e as intensidades que emanam dos primeiros raios de sol para deixarmos-nos afetar produzindo novos signos, afinal o cartógrafo devora todos os elementos possíveis, os mais diversos, para cunhar matéria de expressão, criar novos sentidos e cartografar um desenho à medida que a paisagem vai se transformando<sup>2</sup>. O que ele deseja é criar, justamente, passagens para fazer sua travessia, criar pontes de linguagem, zonas de limiar. E nesse crepúsculo, nessa pequena janela de tempo, permitir aos sonhos se dissiparem, deixando, porém, à mostra imagens intermitentes e tênues que formam o traçado dessa pesquisa e indicam as linguagens artísticas como pontes possíveis.

Arriscamos, então, como cartógrafos, adentrar a dureza do dia para enfrentar a excessiva difusão de luz do mundo acadêmico, que muitas vezes nos cega, na tentativa de encontrar indícios de um modo particular e, simultaneamente, comum, de fazer acontecer a clínica em Terapia Ocupacional (TO)<sup>3</sup>. Ao relatar nossos sonhos (ou o pouco que deles podemos apreender) aceitamos trair a nós mesmos, revelamos nossa aproximação com as artes na

---

<sup>2</sup> ROLNIK, 2011, *passim*

<sup>3</sup> O conceito de clínica mereceria desdobramentos, mas neste momento tomaremos aqui a noção alargada de clínica. Como nos trazem Passos e Barros (2001, p.93): “Clínica enquanto experiência de desvio, do *clinamen* que faz bifurcar um percurso de vida na criação de novos territórios existenciais. O sentido da clínica, para nós, não se reduz a esse movimento do inclinar-se sobre o leito do doente, como se poderia supor a partir do sentido etimológico da palavra derivada do grego *klinikos* (‘que concerne ao leito’; de *klíne*, ‘leito, repouso’; de *klíno* ‘inclinar, dobrar’). Mais do que essa atitude de acolhimento de quem demanda tratamento, entendemos o ato clínico como a produção de um desvio (*clinamen*), na acepção que dá a essa palavra a filosofia atomista de Epicuro (1965).

clínica TO e no exercício docente na formação de futuros profissionais da área, mas também as tensões que compõem nossas práticas. Intervenções nas quais as atividades expressivas constituem-se a urdidura desse fazer e têm se mostrado como uma importante estratégia na produção de subjetividade e de novos sentidos à vida.

No lusco-fusco de nossos saberes e no fazer dessa escrita, procuramos erguer levemente as linhas e os fios da urdidura, para enxergar a trama que sustenta o acontecimento agenciado pelas artes no entre-corpos do terapeuta ocupacional, do pesquisador e da pessoa assistida. Nesse processo, faz-se necessário, primeiro, descortinar os discursos que transversalizam e subjetivam seus corpos, concebê-los como arquivos históricos nos quais se inscrevem as marcas tanto de enunciados de um modelo médico-biologizante, ainda vigente na disciplina da Terapia Ocupacional, quanto daqueles associados às forças do meio sócio-político-cultural em que vivem e dão sentido ao mundo. Trata-se de compreender seus profissionais e docentes como vias de passagem e de transmissão de modos de subjetivar.

Acreditamos que a construção de um corpo-testemunhal do terapeuta ocupacional, ao fazer uso das atividades expressivas, funda possibilidades de sublevar-se contra a lógica excludente ainda hegemônica em nosso país e aos preceitos de sua disciplina. Neste sentido, este enredo percebe, a partir da problematização da noção de *imagem*, a possibilidade do uso das artes como gesto testemunhal de resistência e criação pelos terapeutas ocupacionais, capaz de introduzir pequenas fissuras à ordem vigente, às situações extenuantes e às diferentes formas de violência a que estão submetidas as pessoas atendidas. Esperamos, pois, abrir os arquivos da experiência profissional para dar a ver *pistas* ou *passagens* que possam restituir ao pensamento sua potência criadora. Arriscamos na experiência liminar na qual a própria escrita incita nossos corpos.

Expressa-se, neste enredo, um método de intervenção e de pesquisa em consonância à Filosofia da Diferença, à prosa-poética de Manoel de Barros, aos estudos de Walter Benjamin e de tantos outros filósofos, profissionais, terapeutas ocupacionais, artistas e poetas que arriscam pensar a contrapelo da história e da ciência tradicionais, ou seja, utilizam-se de um pensamento imagético e conceitual, pensamento que não se separa da “*forma de pensamento* e, sobretudo, que escolhe como objecto e lugar privilegiado [...], não o espaço interior e já delimitado dos saberes, mas precisamente o limiar, a fronteira, o lugar-entre”<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> BARRENTO, 2012, p.115

Essa Tese nasce de uma escrita em composição com imagens-obra<sup>5</sup> para fazer germinar encontros e acontecimentos fecundos a revelarem indícios de um modo de trabalhar em Terapia Ocupacional, que se processa em contraposição aos modos de viver capitalísticos e que busca potencializar a dimensão inventiva da vida. Uma práxis na qual se tem a compreensão de que o fazer artístico e a participação em atividades expressivas e culturais potencializam, pelas imagens, um modo de pensar voltado para a criação e para a imanência, não fixado nas representações e sua consequente reconhecimento. Neste sentido, constitui-se como possibilidade para proliferar experiências significativas e comunicáveis cada vez mais escassas na contemporaneidade.

Benjamin<sup>6</sup> alerta, já no início do século XX, para uma espécie de atrofia das possibilidades de experiência, uma vivência sem experiência, devido às condições de um regime de vida calcado no individualismo, pobre em narrativas e precário na transmissão de tradições. Aponta para o fato recorrente de que os sujeitos da modernidade, centrados em suas vivências, sem, contudo, transmiti-las e elaborá-las, ver-se-iam circunscritos a situações individualizadas, tornando-se apenas testemunhas e registradores de dados isolados desprovidos do espectro coletivo, reduzido ao âmbito de um solipsismo emudecido e recuado da produção cognitiva, ou seja, desprovido de conhecimento e história comum. Isso ocorre “porque mais nenhum evento nos chega sem estar impregnado de explicações. Em outras palavras: quase nada mais do que acontece beneficia o relato; quase tudo beneficia a informação”<sup>7</sup>.

A *Erlebnis* (vivência ou experiência vivida) predominando sobre a *Erfahrung* (experiência) resultaria, pois, em modos de existir fundados apenas nos momentos que passam, em um presente voltado para fins práticos e sem espessura mnemônica. Ou seja, uma consequente perda de sentido para a vida que, sendo levada apenas em seu nível funcional, se torna empobrecida quer do ponto de vista pessoal como coletivo. O termo experiência vem do latim *experiri* - afetar, expressa sobretudo um encontro ou relação com algo que se experimenta, que se prova. Seu radical é *périri*, que se encontra também em *periculum*, perigo. A raiz indo-europeia é *per* a qual se liga à ideia de travessia e de prova. Tem o *ex* de exterior, de estrangeiro, de exílio, e também de existência e, tanto no alemão como nas

---

<sup>5</sup> Imagem-obra - termo que designa não apenas imagem fotográficas de obras de arte, mas de experimentações ensaísticas poéticas da autora. Termo melhor explicitado no capítulo Cartografias por um agroval.

<sup>6</sup> BENJAMIN, 1987

<sup>7</sup> BENJAMIN, 2012b, p.283

línguas latinas, portanto, a palavra experiência contém inseparavelmente a dimensão de travessia e perigo<sup>8</sup>.

Por conseguinte, o declínio da experiência desdobra-se como empobrecimento do próprio conhecimento adquirido da prática, restando esta tão simplesmente em um plano alienado e dissociado do pensamento, das ideias e dos conceitos. Importa assinalar que a experiência (*Erfahrung*) não deverá se confundir com a experiência sensível, porque esta estaria assegurada no âmbito da vivência (*Erlebnis*), mas deverá ser definida precisamente pelo salto, pela travessia perigosa de contraefetuar o sensível ao sentido e à linguagem como meio de transmissão e de comunicabilidade entre os homens. Nos dias atuais, essa escassez da experiência decorre da convivência cotidiana com diversas expressões da violência, com a impossibilidade efetiva de participação social e o excesso de informações que anestesiam nossos sentidos. A memória esvaziada de experiências comunicáveis conduz à normatização e à modelização dos modos de existir. Cada vez menos o Fora é assimilado como experiência para o sujeito, há um aniquilamento de si, de seus desejos, em prol da manutenção do *status quo* vigente, ou melhor, há cada vez mais uma espécie de manutenção da ‘segurança’ reproduzindo o que se compreende e se espera como ‘normalidade’.

Nossas elucubrações operam, pois, em um plano de crítica aos modos tecnicistas, conservadores e não dialógicos de intervenção, propondo-se alianças com outros modos de pensar. As experimentações dos corpos em atividades expressivas e culturais, desta forma, podem vir a serem consideradas como possíveis disparadoras de outras imagens de pensamento para o campo da Terapia Ocupacional. Como afirma Deleuze, “as condições de uma verdadeira crítica e de uma verdadeira criação são as mesmas: destruição da imagem de um pensamento que pressupõe a si próprio, gênese do ato de pensar no próprio pensamento”<sup>9</sup>.

A tessitura dessa Tese compõe uma escrita efêmera, nômade e desviante. O estrato de seu traçado difere da milenar “Página do Livro dos Sonhos”<sup>10</sup>, pois não está escrita sobre um papiro, cujas insígnias jamais podem ser apagadas ou reescritas. O Manuscrito Voynich, talvez, faça-lhe melhor aproximação, menos por suas inscrições seculares indecifráveis e o

---

<sup>8</sup> SILVA, 2015, *passim*.

<sup>9</sup> DELEUZE, 2009, p.203

<sup>10</sup> Papiro que apresenta uma lista de sonhos e sua interpretação - Império Novo, XIX dinastia (c. 1307 a 1196 a.C.). O papiro (*Cyperus papyrus*) é uma planta aquática das margens do Rio Nilo, suas fibras, após intenso e trabalhoso processo, formara o primeiro “papel” que servira de base para a escrita.

mistério que o circunda, mais pelo tipo de suporte que acolhe suas inscrições - um pergaminho. Invenção da Antiguidade feita de pele de animais que substituíra gradativamente o papiro e cuja confecção exige um processo complexo e difícil. Resistente e flexível permite que a escrita possa ser rasurada, apagada e reescrita. No entanto, para que seja possível reutilizar o pergaminho, faz-se necessário raspar a pele, retirar a linguagem, apagar aquilo que estivera ali inscrito e arquivado. Escrita em sobreposição, que se dá no palimpsesto - pergaminho que contém vestígios do texto original que fora raspado para dar abertura a novas possibilidades de escrita, a novos rascunhos e inscrições a serem gravados nas linhas intermediárias ou transversais do texto original. Uma escrita que é “inventada e inventa. Devém. Cada ação de um corpo sobre o outro desfaz sua organização dura e constitui o acontecimento escrita”<sup>11</sup>.

Na superfície do pergaminho, o gesto de escrita expõe como campo empírico da Tese fragmentos, afecções, restos e rememorações<sup>12</sup> da terapeuta-pesquisadora sobre suas experiências profissionais em Terapia Ocupacional abordadas desde suas intersecções com atividades expressivas, corporais e culturais. Trata-se de uma pesquisa conceitual que busca dar visibilidade a um modo de fazer acontecer no território TO as experimentações que, assim como os casos-pensamento<sup>13</sup>, consideram os planos intensivos do corpo da terapeuta-pesquisadora, deslocando-os para os limiares de passagem entre um paradigma representacional a um outro, de caráter inventivo e de criação - o paradigma ético-estético.

Para a compreensão desse modo de trabalhar, interessa-nos explorar diferentes conceitos e afecções que possam fazer emergir *pistas* ou *passagens* para pensar as noções de *imagem* e de *experiência liminar* em Terapia Ocupacional. Uma tatear por pistas que conduzam os corpos a experimentações e deixem a mostra uma imagem de pensamento da Terapia Ocupacional próxima ao pensamento inventivo. Um novo olhar para as práticas profissionais que implica em fazer sobreviver, através das pistas, latências e elementos que tenham sido soterrados e esquecidos pelo peso dos modelos biológico e médico. Restos que fazem

---

<sup>11</sup> DEBENETTI, 2014, p.18

<sup>12</sup> Para Benjamin rememoração (*Eingedenken*) difere de recordar (*Andenken*) e de lembrança (*Erinnerung*). Aproxima-se da ideia do retorno cíclico das festas, em que “cada ciclo, toma esta rememoração mais sólida graças ao mecanismo da repetição. É como se a repetição de cada dia de festa deixasse seus sedimentos em torno do acontecimento comemorado, contribuindo assim à construção de uma *tradição* resistente ao perigo do esquecimento. [...] O tempo do *Eingedenken* poderia ser representado em forma de espiral que, vista de lado, cresce continuamente, mas, vista de cima, mantém sempre a mesma forma circular”. (OTTE, 1996, p.213)

<sup>13</sup> O termo caso-pensamento emerge em consonância aos estudos de Deleuze e constitui-se em uma estratégia metodológica apresentada no artigo *Caso-pensamento como estratégia de produção de conhecimento* (SIEGMANN; FONSECA, 2007).

passagem por limiares e narram um modo de trabalhar na Terapia Ocupacional. O limiar em Benjamin, “não é linha, mas zona, e corresponde ao hibridismo que encontramos naquilo a que ele chamava uma ‘imagem de pensamento’, nem imagem (eidética, nua) nem conceito, mas o instrumento de um ‘pensamento imagético’”<sup>14</sup>. As experiências liminares são instantes de vertigem, zonas de aprender a perder-se, ou mesmo, de espera<sup>15</sup>. Trata-se, pois, de apontar para uma espécie de errância ou flaneurismo no próprio ato clínico. De estabelecer relações com aquilo que a imagem produz em nossos corpos e em nossas práticas, uma vez que “somente vemos aquilo sobre o que nos debruçamos. Somente nos voltamos para aquilo que podemos ver de acordo com o campo de visibilidade que é o nosso”<sup>16</sup>.

Nesta escrita, extrai-se das obras de arte selecionadas, imagens, para que se possa fazer falar cada obra naquilo que não se mostra de imediato, que lhe é imanente, mas que carece de um olhar extrator, de uma pá de escavador, de um ouvido para os silêncios. Tais imagens situam-se, assim, como possíveis dispositivos para pensar as experiências liminares na Terapia Ocupacional. A análise destes conceitos em composição com as afecções da terapeuta-pesquisadora diante da imagem nos insta a saber: O que é possível experimentar a partir da imagem? Que aberturas do olhar e, portanto, do pensamento ela produz acerca do saber-fazer profissional? Quais forças transversalizam a obra e nos desacomodam? Entendemos que desde a etapa de seleção das imagens, já existiria uma escolha que se revela como tomada de posição ético-política. Dizemos deste modo pois acreditamos, como nos asseveram Didi-Huberman<sup>17</sup> e Etienne Samain<sup>18</sup>, que as imagens são pensantes, que em si mesmas carregam afectos que ferem seus espectadores de diversos modos, que portam uma certa língua muda, sendo esta a sua potência deslocadora. As imagens são mudas e se

---

<sup>14</sup> BARRENTO, 2013, p.122

<sup>15</sup> Usualmente, no Brasil, os vocábulos alemães *Schwelle* e *Schwelleenerfahrungen* são traduzidos na língua portuguesa, respectivamente, por limiar e experiência liminar. Ambos os conceitos estão presentes na obra benjaminiana. Estes termos seguem as traduções realizadas por Jeanne Marie Gagnebin, uma grande referência no Brasil com aprofundados estudos acerca da obra Benjaminiana e o problema da tradução, em especial, do alemão e, também, seguem as traduções igualmente inscritas na edição brasileira da obra *Das Passagens-Werk*, de Walter Benjamin organizada por Willi Bolle e coordenada por Olgária Chair Féres Matos pela Editora UFMG (2007). Quando Gagnebin refere-se ao conceito *Schwelle*, uma zona, um espaço-tempo de transição, ela o traduz como **limiar**, assim como o faz João Barrento - ensaísta e tradutor português, porém, ao se referirem ao termo *Schwelleenerfahrungen*, ela o traduz por **experiência liminar**, enquanto Barrento por **experiência do limiar**. Ambas são de uso corrente na literatura brasileira como sinônimos. Em nossos escritos estaremos fazendo uso das duas expressões acima.

<sup>16</sup> LIMA, 2004b, p. 43

<sup>17</sup> DIDI-HUBERMAN, 2010

<sup>18</sup> SAMAIN, 2012

encontram à espera de revelações e aparições. Aguardam seu encontro com a linguagem para que os signos, o tempo e a história que elas contraem, venham a ser desdobrados em sentidos transmissíveis. O encontro de uma imagem com aquele que a olha deve sempre ser problematizado e não tomado apenas como descrição ou simples relato do que os olhos viram, uma vez que se processa no embate das forças paradoxais que atravessam os corpos em contato com a obra e com sua própria história.

O que nos interessa problematizar, portanto, é a transformação do ver em olhar, é a ultrapassagem do sensível visto para o imaterial da ideia que a imagem apresenta como essencial e fundante. Transformação não apenas em relação às obras de arte, mas também na própria imagem da Terapia Ocupacional como uma invenção, não coadunada com a imagem tradicional e instituída. Produzir visualidades e legibilidades, problematizar os modos de ver vigentes, espreitar os saltos diante dos limiares do ver para a produção de uma experiência de deslocamento e para o traçado de devires. Acredita-se que somos imagem, que o mundo é feito de imagens e que estas podem vir a se tornarem disparadoras de uma crítica de nossos modos de olhar o mundo, os seus sujeitos e seus tempos. As imagens como forjadoras do 'olho da história', tal como nos indica Didi-Huberman em seu livro homônimo. Fazer história pelas imagens, é disso que se trata, tomá-las como entes que estando na noite do entendimento, convocam o pesquisador, o docente, o clínico, a virem clareá-las ou interpretá-las, já que o que elas portam são signos que forçam a pensar, que produzem violência ao modo vigente de pensamento, que se mostram como índices de nosso não-saber e também promessa de virem objetivar um outro objeto da nossa ciência. A imagem nunca se situa no presente. Ela já se trata de um efeito de leitura que nosso olhar imprime a algo já feito e que se põe diante de nós que perdemos tempo em olhá-la. O que podemos ver naquilo que olhamos? O que se desprende daquilo que olhamos e nos faz ver o que nem sequer pensávamos ou imaginávamos?

As condições sociais apontadas por Benjamin em seus textos críticos à modernidade têm se intensificado em nossa atualidade, levando-nos a reconhecer a importância da discussão sobre a *experiência liminar* no âmbito da Terapia Ocupacional que enfocamos na Tese e em nossas práticas. A experiência do limiar implica em uma certa suspensão entre o que está ocorrendo, o já corrido e o que poderá ocorrer. Traz em si um feixe de tempos embaralhados, aponta para algum devir, para um futuro, para alguma passagem com a marca do conhecimento. Experiência liminar corresponde, em nossas considerações, à criação de condições a possíveis deslocamentos entre o ver e o olhar, entre o vivido e seus

sentidos, entre o que se apresenta como consciente e como inconsciente, entre o plano voluntário e involuntário das ações praticadas e vivenciadas. Poderemos acolhê-los de muitos modos, o representacional e o criativo, o alienante e o potencializador da vida, tal como na Terapia Ocupacional, em que se pode trabalhar nos paradigmas cientificista ou ético-estético, em uma visão tecnicista ou crítica. No entanto, o que se busca não é a manutenção dos ou/ou e sim a adoção do e/e próprio da lógica do rizoma e dos paradoxos. Próprio às imagens do caleidoscópio. Reflexões de restos e fragmentos por todos os lados, em vertigem, em trepidação na busca por uma nova constituição da imagem da Terapia Ocupacional a partir de sua própria multiplicidade.

Na composição cartográfica desse saber-fazer indagamos: Como o terapeuta ocupacional pode atuar para fazer proliferar as experiências significativas e as possibilidades de experimentação?<sup>19</sup> Poderia a participação em atividades expressivas constituir-se como possibilidade de vivenciar uma experiência liminar? Em uma espécie de conversa com amigos buscamos, na Filosofia, nas Artes, na Psicologia e na Terapia Ocupacional, intercessores que problematizam estas questões. São os escritos de Benjamin, Didi-Huberman, Deleuze, Guattari, Foucault e as composições artísticas de escritores, poetas, escultores, pintores, fotógrafos que acompanham essa trajetória. Um método em construção que, na afirmação de Gabriel Tarde, busca uma conciliação entre filosofia e ciência, traz a ideia de transdisciplinaridade e de substituição das “grandes generalizações explicativas por uma atenção mais microscópica aos acontecimentos, tornando visíveis os formigamentos infinitesimais do real”<sup>20</sup>. Neste sentido, a imprecisão e a insuficiência compõem o gesto testemunhal da terapeuta-pesquisadora, e trazem a incompletude e a abertura para muitas verdades possíveis.

---

<sup>19</sup> Tomamos o termo experimentação, a partir da obra deleuzeana, como a possibilidade de uma atividade de produção desejante, “o desejo não é representação de um objeto ausente ou faltante, mas uma atividade de produção, uma experimentação incessante, uma montagem experimental”. (ZOURABICHVILI, 2004, p.30). A experimentação criativa é movente, traça linhas de fuga, na medida em que “pensar é experimentar, mas a experimentação é sempre o que se está fazendo – o novo, o notável, o interessante, que substituem a aparência de verdade e que são mais exigentes que ela”. (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 143)

<sup>20</sup> THEMUDO, 2002, p.33

- Cartografias por um agroval -



1

---

<sup>1</sup> Eli Malvina Heil, *Céu, Mar e Terra*. Pintura, 1993. Retrospectiva Barroco Bruto - Fundação Cultural Badesc, Florianópolis. Artista brasileira, pintora e escultora, nasceu em 1929 na cidade de Palhoça, Santa Catarina. Seu acervo e sua biografia podem ser conhecidos no site [www.eliheil.org.br](http://www.eliheil.org.br)

Por vezes, nas proximidades dos brejos ressecos, se encontram arraiaias enterradas. Quando as águas encurtam nos brejos, a arraia escolhe uma terra propícia, pouso sobre ela como um disco, abre com as suas asas uma cama, faz chão úbere por baixo – e se enterra. Ali vai passar o período da seca. Parece uma roda de carreta adernada.

Com pouco, por baixo de suas abas, lateja um agroval de vermes, cascudos, girinos e tantas espécies de insetos e parasitas, que procuram o sítio como um ventre.

Ali, por debaixo da arraia, se instaura uma química de brejo. Um útero vegetal, insetal, natural. A troca de linfas, de reima, de rúmen que ali se instaura é como um grande tumor que lateja.

Faz-se debaixo da arraia a miniatura de um brejo. A vida que germinava no brejo transfere-se para o grande ventre preparado pela matrona arraia. É o próprio gromel de cascudos!

Penso na troca de favores que se estabelece; no mutualismo; no amparo que as espécies se dão. Nas descargas de ajudas; no equilíbrio que ali se completa entre os rascunhos de vida dos seres minúsculos. Entre os corpos truncados. As teias ainda sem aranha. Os olhos ainda sem luz. As penas sem movimento. Os remendos de vermes. Os bulbos de cobras, Arquétipos de carunchos.

Penso no embrião dos atos. Uma boca disforme de rapo-canoa que começa a querer se grudar nas coisas. Rudimentos rombudos de um olho de árvore. Os indícios de ínfimas sociedades. [...]

E ao cabo de três meses de trocas e infusões – a chuva começa a descer. E a arraia vai levantar-se. Seu corpo deu sangue e bebeu. Na carne ainda está embutido o fedor de um carrapato. De novo ela caminha para os brejos refertos. Girinos pretos de rabinhos e olhos de feto fugiram do grande útero, e agora fervem nas águas das chuvas.

É a pura inauguração de um outro universo. Que vai corromper, irromper, irrigar e recompor a natureza.

Uma festa de insetos e aves no brejo!

Manoel de Barros, *Agroval*<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> BARROS, 2015b, p.61-62

Na *imagem-arraia*, em seu grande ventre, um pequeno brejo insiste, “um povo múltiplo, um povo de mutantes, um povo de potencialidades que aparece e desaparece, encarna-se [em fatos de reciprocidade, em fatos de interdependência], em fatos sociais, em fatos literários, em fatos musicais [...]. É isso a revolução molecular”<sup>3</sup>. No entanto, questionamos: teremos força para revitalizar os territórios de existência, os *agrovaais*<sup>4</sup> das vidas menores cada vez mais soterradas? Resistiremos para deixar germinar a vida ali onde ela mesma se degenera, na ruína de sua existência, na putrefação de seus restos? Arrancar de lá o que está esquecido, abrir o corpo às sensações para torná-lo imagem crítica, imagem dialética? Conseguiremos resgatar a possibilidade de uma experiência liminar, uma experiência de suspensão e, simultaneamente, de mutabilidade entre o ser e o não-ser, entre o saber e o não-saber?

Eis ali, no deserto onde as águas encurtam, a possibilidade de um lugar de infância, um espaço de limiar de muitos possíveis — uma zona de revolução. Sua descoberta exige cartografar, a partir de um olhar atento, as minúsculas vidas, as folhas decaídas, as sementes perdidas ao vento, as raízes e tubérculos emaranhados sob o lodo, a água parada e esquecida sob o tempo da seca; vidas ainda não plenas, ainda *quase*, compondo um terreno alagadiço, fétido e fértil. Exige pairar frente a esse imenso e tão diminuto rizoma<sup>5</sup> para interromper o ver, que a tudo representa, e enxergar por debaixo da arraia a multiplicidade de vidas e vestígios de modos díspares do olhar. Cartografar o *agroval* talvez se constitua um método possível para desmontar o objeto do saber e deixar ver um outro tempo, um modo particular de produção e de intervenção, mas que é, simultaneamente, comum e

---

<sup>3</sup> Reflexões de Guattari àquilo que ele percebia no Brasil em 1982. (GUATTARI; ROLNIK, 2013, p.9)

<sup>4</sup> Manoel de Barros utiliza-se do processo de sufixação, para criar palavras com novos sentidos. O vocábulo *agroval* agrupa o radical *agro* ao sufixo *al*. Este sufixo, comumente, significa “referente a” como em natural, vegetal, termal etc.

<sup>5</sup> DELEUZE; GUATTARI, 2011

impessoal. Se o for, encontrar-se-á sempre em um contínuo fazer-se e, do mesmo modo, propiciará um fluxo de deslocamentos, revelando a multiplicidade que nos habita, pois que

Em cada um de nós há como que uma ascese, em parte dirigida contra nós mesmos. Nós somos desertos, mas povoados de tribos, de faunas e floras. Passamos nosso tempo arrumando essas tribos, a dispô-las de outro modo, a eliminar algumas delas, a fazer prosperar outras. E todos esses povoados, todas essas multidões não impedem o deserto, que é nossa própria ascese; ao contrário, elas o habitam, passam por ele, sobre ele. [...] O deserto, a experimentação sobre si mesmo é nossa única identidade, nossa única chance para todas as combinações que nos habitam.<sup>6</sup>

Possibilidade advinda de um gesto, de uma estratégia que se “assenta muitas vezes apenas num ligeiro, mas decisivo, desvio do olhar que permite ver o objecto a outra luz”<sup>7</sup>. Procedimento compreendido como caminho de experimentação do pensamento não dado *a priori*, caminho de errâncias, de desvios; movimento incessante, mas nem por isso menos rigoroso. Um *hódos-metá*, uma reversão da concepção tradicional de método, no qual as metas são traçadas no desenvolvimento da pesquisa e consideram “os efeitos do processo de pesquisar sobre o objeto de pesquisa, o pesquisador e seus resultados”<sup>8</sup>.

A artista e o poeta nos indicam caminhos para esse percurso metodológico. Em suas obras, eles transpõem mundos, tecem paisagens da infância em voos rasantes colorindo o chão, as águas e os céus com novas texturas, sabores, cheiros, palavras e invenções. Tiram da terra a multiplicidade de suas poéticas e a ela lhe devolvem fragmentos, pólenes, sementes - dispositivos para fazer emergir vidas embrionárias, afecções, fissuras no chão duro castigado pela seca ou pelo abandono. Arte como “expulsão dos seres contidos, doloridos, em grandes quantidades, num parto colorido”<sup>9</sup> ou feita debaixo de uma arraia por “entre os rascunhos de vida dos seres minúsculos”. Um *agroval*, uma criação do linguajar que cultiva a vida; um rizoma, um interstício, uma zona de limiar fértil com inúmeras possibilidades de ramificações, rupturas e montagens. Tais como os desertos que nos constituem.

Adentrar no brejo, na ponta dos pés, abrindo com as mãos pequenas clareiras; deixar entrever feixes de luz oscilantes como numa noite relampejante, deve ser o ato do *cartógrafo*-

---

<sup>6</sup> DELEUZE; PARNET, 1998, p.19

<sup>7</sup> BARRENTO, 2013, p.117

<sup>8</sup> PASSOS; BARROS, 2010a, p.17

<sup>9</sup> HEIL, 2015

*bugre*<sup>10</sup>. Sobre o pântano, evitar projetar intensa luminosidade; pois não será necessária uma noite iluminada para poder ver. A visualidade se faz por lampejos, nas brechas, nos esquecimentos e na rasgadura do próprio fazer. Exige fazer rizoma por debaixo da arraia, cartografar um mapa que se volta a uma

experimentação ancorada no real, [...] conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. [Mapa que] pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social<sup>11</sup>.

Eli Heil pinta compondo mapas, criando continentes, desdobrando corpos. Olhar sua obra “é como olhar rente a um espelho d’água: as figuras e as coisas se alongam, se fundem umas nas outras e, invariavelmente, (re)formam-se diante tamanha força criativa”<sup>12</sup>. Manoel de Barros, por sua vez, concebe sua poética na interação entre vidas rasteiras, inacabadas, nascidas da decomposição, no escuro do brejo, nos silêncios, no *despalavriar* das palavras. Ele escreve pelos rascunhos, onde não há uma hierarquia ou superioridade humana, é um *continuum* de aprendizado mútuo e uma indissociabilidade entre humano e inumano, entre seres e natureza e, aqui, entre sujeito e objeto, pesquisa e pesquisador. Em ambos, lateja a vida e dela afloram muitos desdobramentos.

Desdobramentos infinitos da imagem, eis sua potência!

Criação de brejos, criação de mundos por fragmentos em uma língua menor. Escrever por montagem “num jogo paciente entre a ordem do saber acumulado e sua associação”<sup>13</sup>. Montagem para a tessitura de uma Tese na qual as lembranças das experiências profissionais, ou melhor, das afecções e das intensidades que ficaram impressas em seu corpo, as imagens de obras de arte e os verbetes poéticos estão em contínuo conversar, procurando dar forma a uma escrita ensaística e a um modo rizomático de pesquisar e de escrever. Escrita por fragmentos dispostos numa ordem caótica, mas nem por isso a-significante, formando uma cartografia de pistas para um modo de trabalhar e de olhar.

---

<sup>10</sup> O adjetivo *bugre*, tradicionalmente, é um termo pejorativo construído pela condição histórica de assujeitamento e escravidão, principalmente, dos indígenas e dos homens do campo que carregam o estigma de um homem ignorante, inferior e traiçoeiro. Aqui *bugre* é o homem *pantaneiro* dos versos de Manoel de Barros, que “só pega por desvios, não anda em estradas – Pois é nos desvios que encontra as melhores surpresas e os ariticuns maduros”, portanto, com características que dialogam com a disposição do pesquisador cartógrafo. (BARROS, 2015c, p. 87)

<sup>11</sup> DELEUZE; GUATTARI, 2011, p.30

<sup>12</sup> BOPPRÉ, 2012

<sup>13</sup> HONESKO, 2011, p.6

Uma imagem do pensamento não dogmática, nem pretenciosa de um saber soberano ou de uma verdade irrefutável. Montagem que “não é a criação artificial de uma continuidade temporal a partir de “planos” descontínuos, dispostos em sequências. Ao contrário, é um novo modo de expor visualmente as discontinuidades do tempo que atuam em todas as sequências da história”<sup>14</sup>.

Nesse processo de montagem e desmontagem, o *cartógrafo-bugre* vive nas dobras entre-tempos, entre-mundos, entre seca-inundação como a *arraia* produzindo rizomas sem, no entanto, *arraigar* porque não se pretende fixar, lançar raízes, fazer constância, perdurar. Prefere ser *arrais*, adentrar nos oceanos, nos portos, entre idas e vindas; nomadizar no mais fecundo dos limiares: o *mar*. Ser mestre de seus conhecimentos, mas não tecnicista ou engessado em um saber-fazer alienante, para que possa comandar a embarcação em composição com o mar sem destruí-lo. Ter consciência dos perigos e imprevistos de cada expedição e compreender a alteridade dos seres e dos oceanos. Em sua navegação, encontrar arquipélagos: ilhas singulares, cada qual com seu tamanho, conformação, ecossistema conectadas por uma limítrofe e invisível zona de correntezas e, então, mais uma vez tornar-se nômade em uma zona de passagem, com correntezas e fluxos em direções dispare e paradoxais. Ali adentrar, ficar à espera, escutar o mar, o vento, os sinais e, então, atirar-se para um novo rumo. Em sua viagem, encontrará preciosos e quase-raros instrumentos para navegar: o astrolábio para definir a distância do ponto de partida até onde o veleiro se encontra baseado na altura do sol, a rosa dos ventos e o nocturlábio para ver a horas da noite junto às constelações.

Por sua vez, no bernal do pesquisador encontrar-se-ão ainda outros instrumentos, dispositivos para uma cartografia do olhar, alguns até mesmo rudimentares, mas com capacidade para acontecimentalizar os seus fazeres, que o auxiliarão a compor uma rede entre o dito e o não dito, entre as visibilidades e legitimidades, entre os enunciados científicos e as proposições filosóficas<sup>15</sup>. Em seu bernal se encontram o borrador, as mealhas poiéticas, as imagens-obra e os procedimentos: ensaio e pistas.

---

<sup>14</sup> DIDI-HUBERMAN, 2013a, p.399-400

<sup>15</sup> KASTRUP; BARROS, 2010

### *O borrador*

Caderno de rascunho, em que se rabisca, escreve, e ... risca, em um ritual diário, divagações, palavras soltas: ditas, escutadas, lidas; desenhos, paisagens, lembranças e composições. Dessa escrita caótica, um gesto do escrevente permite compor novas ideias, trajetórias e possibilidades. Ele folheia, escava o esboço, percorre-o com o olhar, inventaria marcas e garimpa sentidos no tempo da escrita e da rememoração, em um movimento que se assemelha ao de um cartógrafo, uma vez que traça mapas de configurações possíveis. A escrita e a busca não são solitárias, são resultado de confluências, contatos, desconfortos. Nas marcas de grafite ou nanquim sobre o papel, desvelam-se vestígios, cisalhas, rastros que podem indicar pistas para a criação de uma clínica dos afectos, clínica das passagens, potencializadora da vida, cujas experiências se fazem presente, assim como os paradoxos e as tensões que às compõem. Poder ser desprezado, rasgado, recomeçado ou, ainda, perder-se, finita ou infinitamente, numa gaveta, num tempo ou espaço outros, é prerrogativa de muitos fazeres e, sem dúvida, faculdade do borrador. Como rascunho, sujeita-se à construção processual e finita. Na mesma medida é criação, destruição e esquecimento. É, e nos instantes seguintes pode não ser mais. Constitui-se da mesma fixidez de uma nuvem. Flui, corre, estagna... some. Esse processo de escritura é também de um saber-fazer-profissional que se quer aqui traçar pistas, esboços, rascunhos sem, de modo algum chegar a formas e prescrições fixas a serem seguidas. Antes, produzir efeitos do que regras. A escolha por um modo borrador de pesquisa e de clínica predispõe andanças pelas insuficiências, rascunhos, incertezas e por composições descontínuas e conjuntas. Percorre-se trajetórias não lineares, em movimentos nômades e rizomáticos, em pequenos pedaços de papéis ou nos múltiplos espaços da clínica.

### *As mealhas poéticas*

Pequenas porções de algo que nos afeta. Nas leituras, nas audições de defesas de teses, espetáculos e filmes espécie de lacunas, vazios, silêncios surgem para fazer falar, pensar, desconstruir, imaginar. Assim, também, como os fragmentos dessas obras que colam em nossos corpos, desalinhando novos contornos, colocando-nos em suspensão. O encontro com a obra, com as palavras e as imagens, provoca, desestabiliza, faz emergir reflexões, inflexões, efeitos, ou um nada. Um ato poético. É disso que se constituem as mealhas: fragmentos de obras e suas efervescências. Palavras, sons, imagens enfileiradas poeticamente com sentidos por vir. Burila-se com elas, com o processo que as produziu e os efeitos de sua instauração em nossos corpos.

### *As imagens-obra*

Em uma violência que nos interpela, as fotografias de obras de arte, os poemas ou os pequenos textos em prosa poética impõem-se diante do olhar na abertura de cada capítulo. Não emergem no texto a partir de um espaço de representação ou de exemplo para a elaboração conceitual, mas são elementos de diálogo na construção de uma narrativa; intercessores com a potência de afecção dos corpos do pesquisador e do leitor, capazes de provocar abalos, inquietações ou lembranças. Assim como as meadas poéticas, servem como dispositivos cartográficos, isto é, constituem-se como pontos de convergência a elementos heterogêneos que recusam os universais e levam a uma mudança de orientação, com deslocamento do eterno para apreensão do novo<sup>16</sup>. Convencionamos nomear essas fotografias e poesias como *imagem-obra* para distingui-las da noção de *imagem* que estamos problematizando na escrita. Essa hifenização traduz a intersecção da obra de arte com o entorno onde ela se localizava ao ser fotografada, ou seja, um recorte que envolve mais do que a própria obra - ora uma parede em demolição, ora a neve da praça onde foi erguida a escultura, ora os transeuntes que ali percorrem ou, mesmo, a tomada de uma cena fílmica agora congelada para o registro fotográfico ou um fragmento de um poema. Essa composição obra-ambiente-sujeito constitui uma paisagem e, de certo modo, manifesta seu poder de evocar o olhar a uma breve suspensão e dele fazer emergir um tempo intensivo, um pensamento imagético. Como paisagem é sempre fluxo, está em continuo movimento, pois sendo relacional compõe-se com aquele que olha. Transforma-se a cada olhar e a cada memória atualizada. “Efêmera, ela se constrói e se desfaz, foge do controle humano [é criada], primeiramente pelos afectos e perceptos dos corpos e, posteriormente, pelas sucessões de ideias que despertam na alma, ou ainda pelas informações em fluxo.”<sup>17</sup>

A seleção das imagens-obra se constitui uma atitude ético-estética, pois se efetua a partir de um corte, de uma escolha e, também, carrega um senso político na medida em que propõe apresentar as forças paradoxais que atravessam os corpos em contato com a obra. Cabe ressaltar, que a reprodução da obra em imagem fotográfica, como os estudos de Benjamin denunciam, pode carregar perdas, não só pelo desafio de aproximação à gama de cores do original, suas nuances e sombras, mas em função da ausência do elemento primordial da arte, “o aqui e agora da obra de arte, sua essência única”<sup>18</sup>, sua autenticidade.

---

<sup>16</sup> PASSOS; BARROS, 2010a, p.17

<sup>17</sup> OLIVEIRA, 2010, p.141

<sup>18</sup> BENJAMIN, 1987, p.167

### Os ensaios

Forma de *escrivência*, procedimento no qual se pode visualizar a rasgadura das imagens-liminares e os possíveis de uma outra maneira de olhar e pensar. Referem-se ao modo, ao como, ao método de analisar e ver; misturam inteligência, conceitos, sem perder o elemento sensível, e sem permanecer somente nas sensações. Vão além delas porque as conceituam, tal como indica Benjamin. Registram mapas traçados pelo *cartógrafo-bugre*, onde estão impressas suas elaborações críticas sobre o saber-fazer clínico, suas experiências diante da imagem e os operadores teóricos e literários que formam a teia-conceitual dessa Tese. Em sua produção, o pensamento imagético expõe “dilemas que pedem indagação e evidenciam as falácias de todas as ‘saídas’ pretensamente definitivas, [...] com a intenção de levar os problemas ‘a bom porto’”<sup>19</sup>. Nessa escrita-imagem o conteúdo já é forma, pois o ensaio como nos assegura Adorno “é uma construção do pensamento capaz de não se fechar nas estritas categorias lógico-discursivas. E isso só é possível por uma certa afinidade com a imagem. (...) ele funciona, conseqüentemente, [...] à maneira de uma montagem de imagens”<sup>20</sup>. Sua proximidade com uma escrita por fragmentos, de certo modo, traz como resposta a nossa impossibilidade de fazer uma busca totalizante; para além de um recurso estético, sua forma possibilita a emergência de uma constelação de forças e tempos sobrepostos, o rompimento da linearidade do tempo.

No encontro com a *imagem-obra*, zonas de expressão são criadas, lugar de deslocamento, desmontagem e, também, de montagem e reescritura. No registro imagético que daí advém, o enunciado entrelaça-se com o visível, fazendo emergir discontinuidades a partir da narração da imagem. O descontínuo, o desvio, os restos são parte do procedimento de pesquisa e de intervenção. Descontinuidades que passam a ser, como afirma Foucault<sup>21</sup>, a operação do pesquisador, não mais elementos a serem eliminados ou contornados, mas tidos como parte da análise e percepção da realidade, ou ainda, algo mais do que a realidade vista, de uma vidência, ou seja, do que se chama real, que seria o que contém o atual e o virtual do regime de visibilidade e dizibilidade em que nos encontramos. Ao pesquisador cabe, então, “evidenciar os pontos de inflexão de uma tendência, a reversão de um processo, os limites de um determinado movimento”<sup>22</sup>. Mas mais do que uma fronteira demarcada,

---

<sup>19</sup> BARRENTO, 2013, p.37

<sup>20</sup> DIDI-HUBERMAN, G. *Remontages du temps subi (L’oeil de l’histoire, 2)*. Paris: Editions de Minuit, 2010, p.94 apud HONESKO, 2011, p.4-11

<sup>21</sup> FOUCAULT, 2014a

<sup>22</sup> WEINMANN, 2003, p.52

estes pontos constituem-se um limiar aberto para passagens tendenciais de um processo que vem sendo urdido pelos tempos.

Na transversalidade que ocorre nesse processo, quando nos tornamos espectadores de uma imagem, lembranças surgem, atualizando aquilo que está sendo vivenciado, como uma possibilidade de reinventar o vivido. O presente vivido transcorre nos instantes que passam e que contraem em nós, o que esperamos que venha acontecer – a imaginação como contração do passado e futuro no tempo presente<sup>23</sup>. No vazio estabelecido na interação entre imagem e espectador se processa a subjetivação. Potência de criação da vida. No pensamento espinosiano, imagem como potência de afetação. Aquele que olha desterritorializa-se, passa por um processo de percepção e envolvimento com as sutilezas da arte/espaco/tempo registradas na captura de um instante uma vez que "o texto imagético [...] se revela como superfície possível para que o desejo invente seus jogos e as subjetividades sejam engendradas"<sup>24</sup>. Ao olhar para as obras e mergulhar em seus signos, o espectador pode interagir, compor-se, transformar-se na medida em que estabelece novos agenciamentos com o desejo e as ações cotidianas. Nesse processo, não há uma explicação da imagem, porque explicar afasta as falas da imaginação. O que gostamos mesmo é dos sentidos desarticulados e das palavras quando elas perturbam os sentidos normais da fala.<sup>25</sup>

E por fim, apresentamos o último instrumento ou procedimento contido no bernal do pesquisador (pelo menos até esse momento da narrativa):

#### *As pistas ou passagens*

Indícios, traços ou zonas limiars contidos nas entrelinhas dos *ensaios*. Possíveis repertórios de conceitos, argumentos e análises a guiar a construção de um trabalho de pesquisa ou de experiência clínica afirmativa da vida, em toda a sua diversidade e alteridade. Elas surgem a partir dos efeitos do corpo ao contato com os rabiscos do borrador, com as mealhas, com as imagens-obra e as afecções por eles disparadas. Procuram dar a ver a poética de um modo de saber-fazer em Terapia Ocupacional que, transversalizado pelas atividades artísticas, expressivas e culturais, procura estratégias de ruptura com os modos homogeneizantes e normatizadores dos corpos. Sua construção se faz a partir de uma política cognitiva criadora e de intercessores da Filosofia da Diferença, da Literatura, das Artes, da Psicologia e da Terapia Ocupacional. Escrita orientada por dimensões ético-

---

<sup>23</sup> DELEUZE, 2009

<sup>24</sup> KIRST, 2003, p.44

<sup>25</sup> BARROS, 2015d, p.143

estéticas e políticas, e por um fazer que permite enganos, desvios, incertezas, precariedade e efemeridade. Para aquele que *olha*, as pistas operam como *traço*, uma zona maior do que um detalhe, uma zona perturbadora capaz de abalar o tempo presente e fazer “desabar o corpo de quem olha”<sup>26</sup>. Elas desfiam-se

de maneira insensata, *diante de nós*, como uma afirmação súbita, sem cálculo identificável, [...]. O traçado parece divagar; seu próprio esquema configura uma mancha [...] uma pintura toda líquida, de certo modo entregue a si mesma; jogo errático de um pincel que teria, por momentos, abandonado a superfície, perdido sua capacidade de exatidão, de controle formal<sup>27</sup>.

Podemos pensar as *pistas*, ainda, como mônadas consideradas como pequenos fragmentos de histórias que, juntas, como um mosaico formado pelo caleidoscópio, possuem a capacidade de contar sobre um todo e, inversamente, cada fragmento contém o todo: “os elementos das coisas, indivisíveis e indissolúveis, substâncias simples e sem partes, que conformam o real em sua totalidade”<sup>28</sup>. São também passagens onde o cartógrafo-bugre, aquele que escreve, pesquisa ou lê os ensaios, pode reencontrar o desejo e diferir de si mesmo quando diante de uma nova imagem do pensamento. A ele lhe será permitido, ainda, adentrar a noite escura, tatear ou mesmo hesitar, pois as passagens são práticas transversais aos saberes instituídos.

ainda hoje algumas passagens conservam, na luz crua e nos seus cantos escuros, um passado que se espacializou [...]. Dos arcos da entrada se poderia também dizer que são de saída, pois nestes estranhos e híbridos lugares, a um tempo casa e rua, cada arco é entrada e saída<sup>29</sup>.

Ao proceder a uma forma ensaística para esboçar um método em contínuo fazer-se, assumimos os tensionamentos existentes na clínica e na pesquisa; renunciamos antever axiomas ou fundamentos, conclusões fechadas ou totalizantes. Elegemos um pensamento que opera nas bordas da *doxa*, por desvios, em uma busca aberta e fragmentada, que intenta aproximar-se ao pensamento imagético de Benjamin<sup>30</sup>. Portanto, não se trata de pensar um saber-fazer universalizante, explicitar um *modelo* de intervenção ou expor um *método* e sim,

---

<sup>26</sup> DIDI-HUBERMAN, 2013b, p.320.

<sup>27</sup> DIDI-HUBERMAN, 2013b, p.325-326

<sup>28</sup> ROSA; RAMOS; CORRÊA; ALMEIDA JUNIOR, 2011, p.204

<sup>29</sup> BENJAMIN. Walter. Das Passagen-Werk, GS V/2, 1041 apud BARRENTO, 2013, p.124. Em português ver BENJAMIN, 2007

<sup>30</sup> BARRENTO, 2013

de cartografar um modo de trabalhar e de pesquisar nos quais, contrariamente ao modo cartesiano, o “objeto pode instaurar no sujeito, um estado de outramento, que consiste em tornar-se estrangeiro de si mesmo, possibilitando-lhe experimentar-se em novos espaços e modos da existência”<sup>31</sup>.

Uma escrita que considera o “plano das sensações, das afecções e das potencialidades dos sujeitos [...], como forças que coabitam esse território de ação, dotadas de um imenso potencial transformador, mas que, por seu caráter incorpóreo e virtual, permanecem imperceptíveis”<sup>32</sup>.

Cartografar um *agroval* é, portanto, habitar um território. Ação que exige “um processo de aprendizado, entendido mais como experiência de engajamento do que como etapas prescritíveis de uma metodologia de pesquisa”<sup>33</sup>. Exige uma implicação, um abrir-se ao inusitado, aquilo que não é possível escutar ou enxergar com o corpo organizado. Uma estratégia metodológica, na qual as categorias de análise não podem ser dadas *a priori*, elas se constituem no decorrer do processo de aproximação do pesquisador à sua memória viva como um acontecimento para fazer surgir uma singularidade. Acontecimentalizar para romper as evidências no que se refere à naturalização dos corpos, à banalização do cotidiano e à compreensão da história “sobre as quais se apoiam nosso saber, nossos consentimentos, nossas práticas” de modo a contribuir para que “certas frases não possam mais ser ditas tão facilmente, ou que certos gestos não mais sejam feitos sem, pelo menos, alguma hesitação: contribuir para que algumas coisas mudem nos modos de perceber [nos modos de olhar] e nas maneiras de fazer”<sup>34</sup>.

De certo modo, a descrição do método e o desenvolvimento dessa escrita expõem alguns elementos do saber-fazer em Terapia Ocupacional que se quer aqui evidenciar. Um método que através de imagens-obra e, também, do uso do ensaio, objetiva propiciar uma experimentação de outros modos de olhar que desloquem de uma Imagem de Pensamento Representacional para uma Imagem de Pensamento de Criação. No entanto, esse modo de proceder “não começa com Adão e Eva, mas com aquilo sobre o que deseja falar; diz o que a respeito lhe ocorre e termina onde sente ter chegado ao fim, não onde nada mais resta a dizer: ocupa, desse modo, um lugar entre os despropósitos”<sup>35</sup>. Esse ensaio não pretende

---

<sup>31</sup> KIRST, 2003, p.96

<sup>32</sup> SIEGMANN, 2011, p.21

<sup>33</sup> ALVAREZ; PASSOS, 2010.p.147

<sup>34</sup> FOUCAULT, 2003, p.339/347

<sup>35</sup> ADORNO, 2003, p.17

chegar a conclusões ou categorias universais que determinem um único modo de proceder a Terapia Ocupacional que tem nas artes um recurso de cuidado e de intervenção social, sua procura é, justamente, colocar à mostra algumas “das diferentes possibilidades e camadas ali sedimentadas pela história”<sup>36</sup>.

Borrador, mealhas, imagens-obra, ensaios e pistas são, portanto, formas e fluxos, que tomam passagem no corpo do pesquisador com contornos suficientes para serem visualizados, mas com a marca da descontinuidade e da inconstância em suas correlações e efetuações. Estratégias avessas à fixidez e a regras pré-determinadas. Intervenções cujas tensões, interferências, resistências e contágios procuram se tornar visíveis e problematizados. Sua montagem como Tese forma ou pretende formar, enfim, constelações de pensamento<sup>37</sup>. Constelações de sentidos após a explosão de seus elementos com a potência de constituir novas imagens, como os cacos de um caleidoscópio.

Esta escrita cartográfica, ou quem sabe uma caleidostropia, está constituída de três partes: a *Parte I – O quintal de ideias* composta pela apresentação do tema de pesquisa e sua problematização, o campo empírico e alguns conceitos que formam a tessitura da Tese, bem como os traços de um possível método de pesquisa e de intervenção, delineado neste capítulo. A *Parte II – Caleidoscópio* trata-se da *escrivência* das pistas ou passagens emergidas das afecções e do olhar da terapeuta-ocupacional sobre a práxis profissional. Em especial, nessa segunda parte, os capítulos podem ser explorados aleatoriamente; não há uma linearidade ou uma hierarquia que legitimem a escrita; os títulos e as imagens-obra são como atratores que impelem o leitor a eleger sua própria ordem de leitura. Esse trajeto pode ser iniciado pelo meio, pelo fim, não importa, cada ensaio contém um fim, infinito, em si mesmo, porque sempre aberto a linhas erráticas e problematizações outras. Neste sentido, a escrita não busca por totalizações ou generalizações, opera como a fórmula do n-1, procurando formar um plano de composição de elementos e fluxos heterogêneos, fazer o múltiplo subtraindo o único da multiplicidade a ser constituída de saberes e fazeres. A *Parte III – Passagens e Limiares* procura dar a ver os cacos que formam a imagem sempre mutante do caleidoscópio e os elementos de uma narrativa que se faz finita-infinita neste pergaminho. Traz alguns movimentos, atravessamentos e encontros que se fizeram no corpo da terapeuta-pesquisadora ao percorrer as pistas de um saber-fazer. Apresentamos, no decorrer da Tese, algumas delas que foram surgindo no processo de afetação da própria

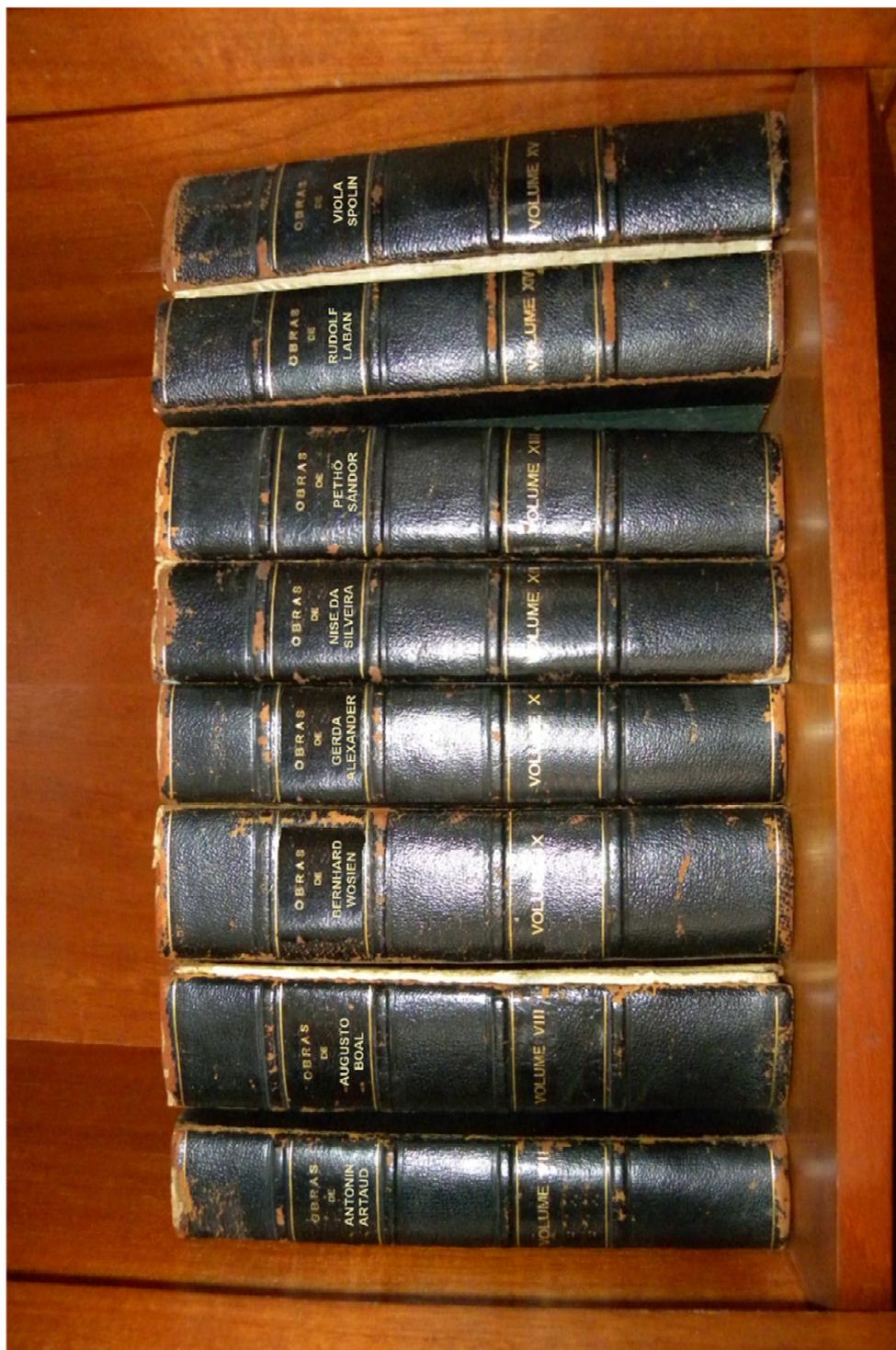
---

<sup>36</sup>ALMEIDA, 2003, p.7

<sup>37</sup> BARRENTO, 2013

escrita em nossos corpos: Granjear raízes crianceiras; Capturar o silêncio; Desexplicar a arte; Ser sobre-vivente, Transmitir um abalo e Desformar o mundo; porém, alguns indícios já nos mostram possíveis passagens ainda a serem experimentadas como estratégia de pesquisa ou possibilidade de intervenção, são elas: Embaralhar os sentidos; Pegar delírio; Ser menor, rasteiro; Ser andarilho; Apanhar desperdícios; Descobrir as insignificâncias; Repetir, repetir – até ficar diferente; Ser pássaro; Ser, enfim, invencionário. Na tessitura dessa Tese não nos foi possível desenvolver todos estes ensaios, e nem fora essa nossa pretensão, mas estas possíveis pistas já nos atravessam com a força de uma potência por vir. Deixemo-nos, pois, contagiar pelas imagens que elas deliram em nós!

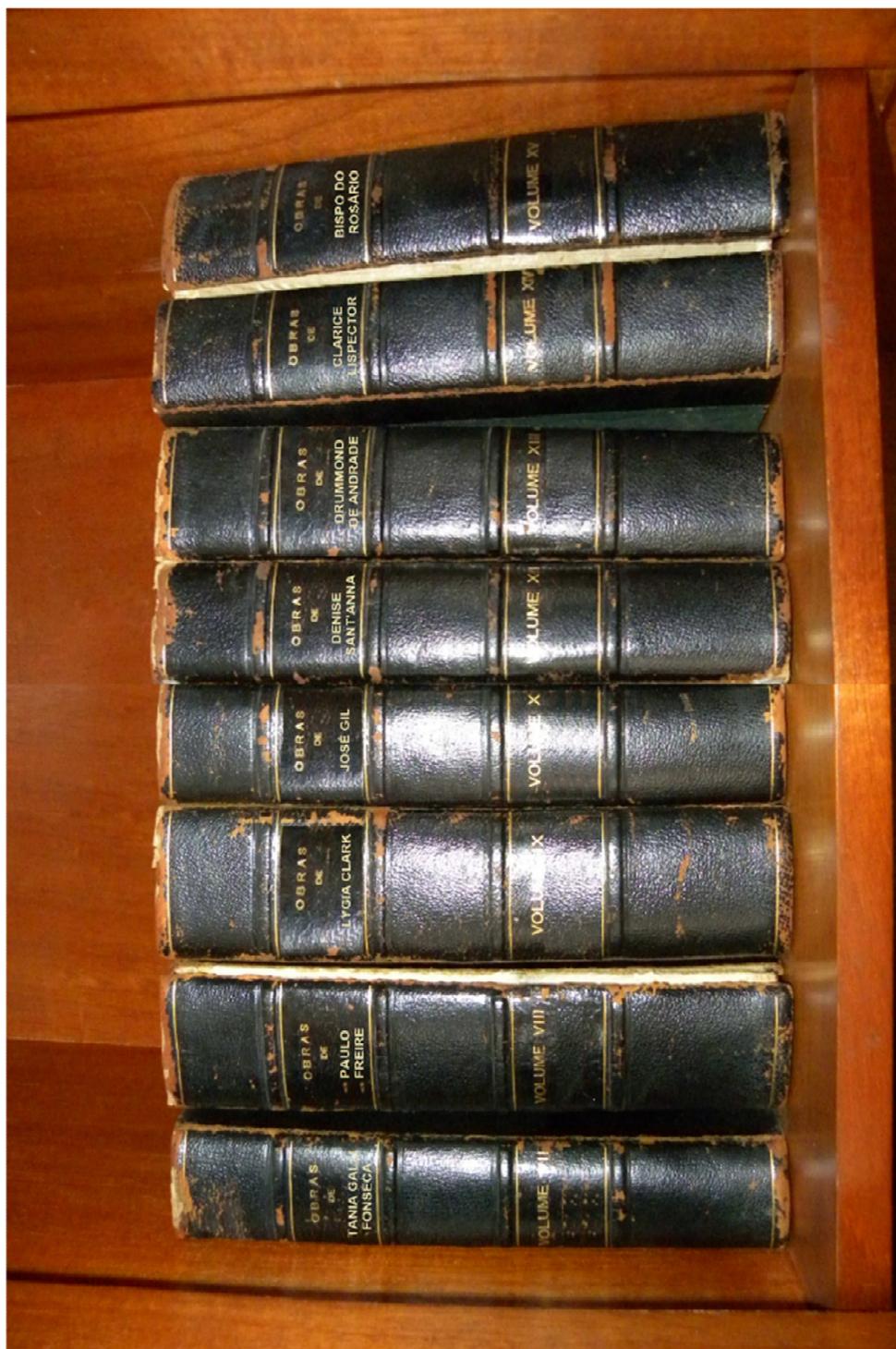
- Desempacotando minha biblioteca -

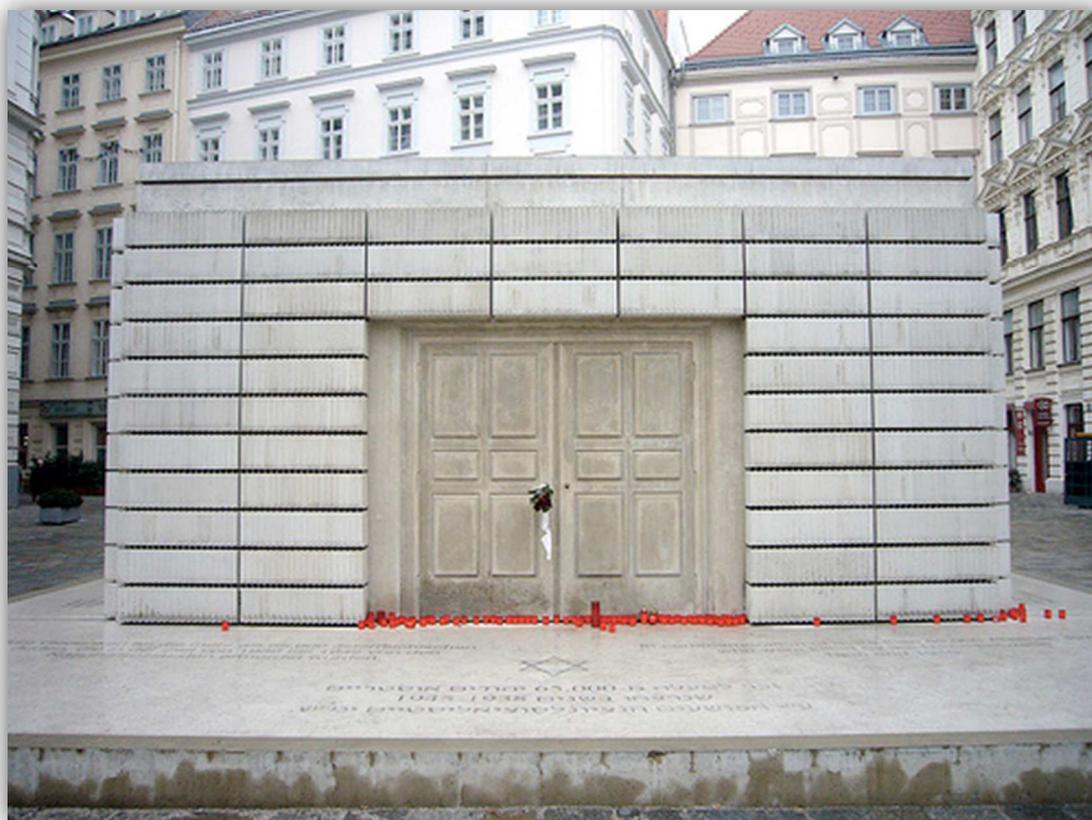




---

<sup>1</sup> Biblioteca empacotada - Série de três fotografias. Siegmann, 2018  
Livros de autores que fizeram parte da formação teórico-prática da terapeuta-pesquisadora.  
Imagens-obra criadas a partir de livros da biblioteca pessoal herdados do avô, 2018





2




---

<sup>2</sup> Rachel Whiteread. *Judenplatz Holocaust Memorial - "Biblioteca sem nome"*, memorial dedicado às 65.000 vítimas judias da Áustria. Escultura fixada na Judenplatz na cidade de Viena, 1995.

Estou desempacotando minha biblioteca. Sim, estou. Ela ainda não está, portanto, nas estantes; o suave tédio da ordem ainda não a envolve. Tampouco posso passar ao longo de suas fileiras para, na presença de ouvintes amigos, revisita-la. Nada disso vocês têm de temer. Ao contrário, devo pedir-lhes que se transfiram comigo para a desordem de caixotes abertos à força, para o ar cheio de pó de madeira, para o chão coberto de papéis rasgados, por entre as pilhas de volumes trazidos de novo à luz do dia após uma escuridão de dois anos justamente, a fim de, desde o início, compartilhar comigo um pouco da disposição de espírito – certamente não elegíaca, mas, antes, tensa – que ela desperta no autêntico colecionador. Pois quem lhes fala é um deles e, no fundo, está falando só de si. [...]. Este processo [de aquisição de livros] ou qualquer outro é apenas um dique contra a maré de água viva de recordações que chega rolando na direção de todo colecionador ocupado com o que é seu. De fato, toda paixão faz fronteira com o caos, mas a de colecionar a faz com o das recordações.

Benjamin, *Desempacotando minha biblioteca*<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> BENJAMIN, 1931/2012c, p. 232-233

Colecionar livros, colecionar vivências e experiências ... colecionar esquecimentos. E a cada encontro com os objetos da coleção, a possibilidade de uma pequena renovação do mundo e a certeza de nossa composição: a “tensão dialética entre os polos da ordem e da desordem”, das palavras e das coisas, do ver e do dizer, das visibilidades e legitimidades, enfim dos paradoxos e ambivalências, pois nesse “domínio, toda ordem é precisamente uma situação oscilante à beira do precipício”<sup>4</sup> e que nos convoca, ao adentrar à biblioteca ou à sala de nossas coleções a uma busca: O que podemos ver? O que nos olha? O que nos suporta?

Entre os livros empoeirados, o não-visto e o indizível se fazem presentes. Um pequeno universo; vários planos em um mesmo plano: camadas de saberes, conhecimentos, práticas, histórias ... experiências transmissíveis por entre uma infinidade de tombos distribuídos nas prateleiras das bibliotecas e nos corpos daqueles que juntos compõem uma profissão - a Terapia Ocupacional e por ela são assistidos. Assim como outros territórios de atenção à saúde, à educação, a questões sociais e culturais, tal biblioteca se faz na composição de tempos e discursos heterogêneos, modos diversos de conceber a subjetivação embasam cada um de seus modelos de intervenção. Muitas terapias ocupacionais sob o manto de *uma* identidade profissional, uma *única* disciplina. No entanto, diferentes paradigmas e modos de trabalhar compõem essa identidade, tornando-a múltipla em si mesma e, por essa razão, complexa e fértil. Afinal, “não há nenhuma biblioteca viva que não abrigue, em forma de livro, um número de criaturas das regiões fronteiriças”<sup>5</sup>.

Nas imponentes bibliotecas europeias como a de Trinity College, em Dublin, Irlanda, com 200.000 volumes ou nas pequenas e seculares bibliotecas familiares de Chinguetti - a Cidade

---

<sup>4</sup> BENJAMIN, 1931/2012c, p.233

<sup>5</sup> Ibidem, p. 240

das Bibliotecas na África<sup>6</sup>, manuscritos raros e muito antigos convivem com obras literárias, documentos e mapas da atualidade. Na ordem alfabética da disposição de seus livros nas prateleiras, a coexistência de diferentes tempos e, também, de uma infinidade de textos à espera de serem decifrados, traduzidos ou descobertos. No exercício de leitura de uma profissão, compreendida aqui como um universo (“que outros chamam a Biblioteca”)<sup>7</sup>, percebe-se diferentes escritos e práticas cujos fundamentos têm concepções dissonantes sobre o homem, seus fazeres e sua relação com o mundo. Há livros cujas palavras são repetidas infundavelmente como verdades absolutas, guardados sob pesadas chaves e entoados apenas pelo Sacerdote no ambão - a Mesa da Palavra localizada *acima e distante* do lugar dos fiéis. Outros, são meras reproduções de uma obra que em dado tempo e espaço viveu seu momento de glória, realizou grandes feitos e avanços, mas fora de seu tempo, numa realidade outra, mostram-se retrógradas, inconsistentes e irreproduzíveis. Há, ainda, livros em línguas desconhecidas cujas distintas expressões da realidade onde foram escritos e as más traduções de seus textos são incapazes de traduzir a essência, o teor da língua e o saber-fazer que se quer comunicar, impossibilitando a produção de sentidos a essa outra língua ou realidade.

Não se trata aqui de bibliotecas como substantivo estrito, mas de arquivos, tal como descreve Foucault, constituídos por enunciados, por aquilo que pode ser proferido em uma determinada época, sob condições políticas, sociais e culturais específicas e de onde se extrai os saberes. Arquivos compreendidos não como local de preservação, de acúmulo empoeirado de documentos, objetos, descrições e explicações e sim, que organiza e traz para a atualidade as relações entre o dito e o não-dito. Há arquivos ‘mortos’ conservados sem sentido, detentores do absoluto sem questionamento do porquê pelo qual se conserva. *Histórias tradicionais* e hegemônicas em que nada se despreza. Outros livros são depositários de *histórias monumentais*, lembranças da existência de pessoas heroicas cujas ações marcaram a história e a humanidade, no entanto tais livros contam a ‘história dos vencedores’ e ao fazê-lo enterram as situações menores coadjuvantes dessa conquista, as

---

<sup>6</sup> Essa cidade localiza-se na Mauritània, África Ocidental, local castigado pelos elementos extremos da natureza, onde os ventos carregados de areia do deserto, gradativamente, soterram suas casas de barro e sua história repleta de pensadores, estudiosos, peregrinos que percorriam suas estreitas ruas atrás de conhecimento, em um tempo que foi um dos maiores centros de estudos multidisciplinares do país. Lá existiam centenas de bibliotecas com obras raras escritas em pele de gazela. Na década de 1950, o povoado ainda contava com cerca de 30 bibliotecas familiares, hoje possui cerca de dez, pois as famílias têm cada vez mais abandonado a cidade em busca de melhores condições de vida, e consigo levam as bibliotecas com livros passados de geração a geração. (NEVES, 2014)

<sup>7</sup> BORGES, 2007

realidades mundanas. Histórias 'modelos' capazes de reduzir nossos corpos, retirando nossa potência de invenção. Entre a infinidade de livros dispostos na biblioteca encontramos, ainda, aqueles cujo narrador se permite julgar a história regressa, mas concede que sua fala emerge de um lugar de enunciação, de um presente cujos discursos o atravessam. Porém, em um pequeno deslize sua *história crítica*, seus escritos, podem ocasionar uma supervalorização do presente em contraposição ao passado ou ao que virá. No entanto, esquecer o peso do passado é uma operação necessária para retomar a força da invenção, como nos assevera Nietzsche. Tirar o peso dos modelos, dos monumentos, dos heróis para inventar e ter coragem de tentar transformar o presente em direção ao futuro.<sup>8</sup>

Se o homem que quer criar algo grandioso precisa efetivamente do passado, então ele se apodera dele por intermédio da história monumental; em contrapartida, quem quer fincar pé no familiar e na veneração do antigo cuida do passado como o historiador antiquário; e somente aquele que tem o peito oprimido por uma necessidade atual e que quer a qualquer preço se livrar do peso em suas costas carece de uma história crítica, isto é, de uma história que julga e condena. Alguns infortúnios são causados pela transplantação impensada destas árvores: o crítico sem necessidade, o antiquário sem piedade, o conhecedor do grande sem o poder do grande, são tais árvores alienadas de seu solo materno natural e, por isto, degeneradas.<sup>9</sup>

Na totalidade e univocidade aparente da biblioteca, por sua imponente materialidade, há um desfazimento da ideia de um passado eterno, imutável. Nem mesmo a presença de obras raras do século IX, como as existentes nas bibliotecas de Chinguetti no Deserto do Saara, é capaz de preservar a eternidade da história. As areias do deserto permanecem em constante movimento, os grãos agitam-se ao sabor dos fortes ventos soterrando casas, monumentos e histórias. Trazem a cada dia diferentes conformações, significados e modos diversos de apreensão do conhecimento por aqueles que leem seus manuscritos. A conservação cuidadosa de seus livros não é garantia de um modo único de leitura; cada peregrino, cada estudante, cada habitante do vilarejo, absorverá e transmitirá seus escritos de forma singular, pois também são nômades nos modos de olhar, pensar e conduzir a própria história. Nossa preocupação deve ser, portanto, de seguir o vento a contrapelo de uma preservação conservadora da história. Mas como preservar essa continua

---

<sup>8</sup> GAGNEBIN, 2014, *passim*. Discussão sobre as três espécies de história cf. NIETZSCHE, 2003.

<sup>9</sup> NIETZSCHE, 2003, p. 25

transformação? Esse olho do deserto a cada dia mais longínquo? Traçar novas linhas para percorrer suas areias sem perder a qualidade desértica em constante movimento?

Talvez essa busca deva começar a partir de *dentro*, em nossas próprias bibliotecas, em nossos próprios saberes, pois neles havemos de encontrar obras intempestivas, extemporâneas, anacrônicas que, ao serem revisitadas ou descobertas, podem falar de vozes esquecidas, gagueiras, silêncios, arquivos soterrados e, então, impulsionar o narrador e o leitor a rabiscarem traços, linhas de fuga, para uma nova história, uma nova caminhada no deserto ou, pelo menos, mais potente e cuidadosa no que tange à vida. Histórias descontínuas, às avessas “distante das grandes figuras e das origens. História cinzenta voltada ao detalhe e à infâmia através dos testemunhos que se contrapõem ao arquivo dos ditos e vistos”<sup>10</sup>. Arquivos feitos de lacunas uma vez que os discursos constroem os objetos dos quais eles falam, mas sempre de forma inacabada. Nesse fazer tateante, a possibilidade do desfazer, destruir e transformar, pois “tudo, na biblioteca – as paredes, as estantes, os livros, está sempre a um passo da ruína [...] Água e fogo ameaçam livros, mas também traças, ratos e homens”<sup>11</sup>.

A biblioteca, apesar da solidez de sua arquitetura e da própria imponência concedida pela distribuição sistemática dos livros empoeirados nas prateleiras, afirma a descontinuidade da história, a possibilidade de um saber renovável, pois ao ser constituída no presente por manuscritos, obras e mapas de diferentes tempos e lugares, expressa memórias de um passado em constante movimento. As narrativas contidas em seus livros, as histórias de vida dos leitores, das pessoas atendidas e a história da profissão são, portanto, “objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de ‘agoras’”<sup>12</sup>. Nessa construção do olhar a legitimidade de uma história universal decai; o princípio construtivo da imagem expõe um pensar formado por oscilações e, também, por imobilidades. No momento ocorrido entre estas duas ações um intervalo, um *respiro*, que nos defronta com a configuração de seu objeto enquanto mônada na qual tudo está ali contraído, memórias e esquecimentos, vivências e experiências, futuros por vir. A possibilidade de construção deste agora, na confluência de tempos heterogêneos e de uma leitura crítica diante da imagem, “permite a reconstituição de vários presentes que se

---

<sup>10</sup> FONSECA, 2014, p. 14

<sup>11</sup> MELENDI, 2013

<sup>12</sup> BENJAMIN, 1987, p.229

fundem para compor um outro presente, que resiste como forma e, ao mesmo tempo, reclama outras formas”<sup>13</sup>, ou seja, desdobramentos infinitos e transformadores.

Nesse respiro somos convocados a adentrar as ruínas de nossa própria formação e prática profissional, escavar seus saberes, suas inconsistências, suas tensões de modo a encontrar vestígios discursivos, práticos e poéticos da presença de um modo de trabalhar em constante busca pela criação de zonas liminares; que comporta, justamente, esse lugar fora de todos os lugares, mas efetivamente real. Espaço heterotópico, lugar de paradoxos, de tempo não-síncrono<sup>14</sup>. E ao proceder como o homem que escava “antes de tudo, não deve temer voltar sempre ao mesmo fato, [...] revolvê-lo como se revolve o solo. Pois ‘fatos’ nada são além de camadas que apenas à investigação mais cuidadosa entregam aquilo que recompensa a escavação”<sup>15</sup>. Uma busca pelo tempo perdido para fazer surgir algo nas entrelinhas do instituído no arquivo da experiência clínica na intersecção com as artes e com a cultura. Trazer a história de um modo de intervir em Terapia Ocupacional que não se faz novo ou inusitado, mas que surge a contrapelo de sua própria história. Torná-la imagem, para diante da imagem problematizar as primeiras questões: O que quer aquele que faz essa clínica e pensa desse modo? Como se constitui o movimento de terapeutas ocupacionais na busca da experiência através da expressão? Em que consiste esse modo de trabalhar transversalizado pelas artes? Eis o olhar crítico sobre a imagem que buscamos, imagem não apenas compreendida como aquilo que pode ser visto, mas, fundamentalmente, uma imagem do pensamento que versa sobre o modo de olhar, perceber e pensar o mundo. Imagem que possibilita conhecer nossas próprias insuficiências e estender o campo imagético para as dimensões subjetivas, históricas e sociais. Um campo imerso em um ritmo anacrônico e tenso, em constante ressignificação no movimento entre memória, esquecimento e rememoração.

Diante da imagem do memorial construído na *Judenplatz* em Viena: uma ambiguidade. Por um lado, o peso de uma história de massacre e extermínio - a *Shoah* representada pela imponente forma arquitetônica que nos faz lembrar um *bunker*, uma instalação militar e todo o horror de uma época; por outro, uma biblioteca, espaço de silêncio, sonhos e descobertas. Cultura e barbárie em uma sobreposição de tempos e memórias<sup>16</sup>. Escultura ao avesso na qual dentro e fora são dobrados, plissados, de modo a deixar seus livros de

---

<sup>13</sup> NASCIMENTO, 2005, p.55

<sup>14</sup> FOUCAULT, 2013b

<sup>15</sup> BENJAMIN, 2012d, p.245-246

<sup>16</sup> RIBEIRO, 2014

concreto e suas memórias expostos ao vento, às intempéries e aos diferentes olhares. A inversão de sua arquitetura impede a visibilidade das lombadas dos livros e o acesso às obras, fazendo referência à queima das bibliotecas familiares, prática do nazismo durante a invasão das residências dos judeus, como um modo de apagar as memórias e a história de um povo. Biblioteca sem nome, como o fato que a fez emergir e a tantas outras violências que ainda marcam os corpos na contemporaneidade. Um monumento que, ao evocar o passado, emudece, violenta aquele que olha e, ao desacomodar, permite a insurgência do pensar e da problematização, apontando o destino comum da arte e do pensamento:

o desejo da experiência desmesurada do obscuro e do ausente. Pensar é passar do conhecido ao desconhecido – ir além dos signos; escrever um poema ou pintar um quadro é buscar o outro lado de uma presença: um e outro tentam, pela experiência, ‘levantar a ponta de um véu, mostrar aos homens um lado ignorado ou antes esquecido do mundo que habitam’<sup>17</sup>.

No contato com a imagem-obra ‘Biblioteca sem nome’, algo nos fere e nos impele a rememorar a história da Terapia Ocupacional que converge, de certo modo, às vidas infames, àqueles que em algum momento foram desprezados, esquecidos ou emudecidos. Uma profissão que nasce de dois processos: o tratamento de pacientes com transtornos mentais e a reabilitação de pessoas com incapacidades físicas, em especial, os soldados sobreviventes da Primeira Guerra Mundial<sup>18</sup>. Um profissional cujo corpo está submetido a suportar cotidianamente a dor do outro e como o poeta a

[declinar] de toda a responsabilidade  
na marcha do mundo capitalista  
e com suas palavras, intuições, símbolos e outras armas  
promete ajudar  
a destruí-lo  
como uma pedreira, uma floresta,  
um verme<sup>19</sup>.

Nesse processo de luta contra o já instituído, é preciso escavar pacientemente, criar fissuras, desempacotar a biblioteca para rachar os arquivos da experiência clínica; rachar as imagens de um saber-fazer-profissional para romper as potências esquecidas dos corpos e as forças que os transversalizam. Afinal, como é possível esquecer que nosso corpo é, também,

---

<sup>17</sup> NOVAES, 1994, p.9

<sup>18</sup> SOARES, 1991

<sup>19</sup> ANDRADE, 2003, p.167

arquivo depositário de enunciados, discursos e palavras de ordem? E que, muitas vezes, são reproduzidos em nossas práticas mesmo dissonantes ao modo como pensamos a profissão? Que somos capturados pela discursividade vigente e hegemônica? Que a prática transita, por vezes, entre uma escrita representacional e uma escrita inventiva?

Ao rememorar e trazer à superfície o que foi esquecido sobrevém a possibilidade de deslocar o corpo para o plano de uma imagem crítica, imagem dialética, para que estas tensões emerjam e impulsionem a criação de linhas de fuga com vistas a uma intervenção calcada em um pensar e olhar diferentes. Neste sentido, essa pesquisa não busca discorrer sobre a história da Terapia Ocupacional ou descrever nossa experiência profissional, mas propõe percorrer um modo de pesquisar a diferença, investigando o que há de singular no processo terapêutico que tem as artes e as atividades expressivas como intercessores, percebendo este fazer como um possível gesto testemunhal que subverte os ditames inscritos nos corpos do terapeuta ocupacional e da pessoa assistida num ato de resistência e criação. Arte compreendida em sua aproximação ao conceito deleuziano de intercessor<sup>20</sup> na medida em que se conjuga aos verbos desacomodar e violentar, produzindo encontros capazes de impulsionar o pensamento a sair de sua imobilidade. Intercessor que produz em nós o choque do encontro alegre, que aumenta a potência de pensar, que aumenta a vida em nós através não de imitações ou trocas, mas de evolução a-paralela, própria aos devires e às suas linhas intempestivas de fuga. Arte como possibilidade de colocar-se “*entre*” instaurando a potência de criação da própria vida.

Não se trata de tornar os terapeutas ocupacionais e as pessoas atendidas em artistas, mas de extrair, de seu plano de imanência corporal, potências para a produção de ideias, de gestos e fazeres, não de representações clichês já dadas e desgastadas. Essa escrita procura, por conseguinte, dar visibilidade a uma prática profissional que “busca o entendimento do campo molecular pelo qual circula a ação do terapeuta ocupacional e da capacidade de invenção que transversaliza as ações do sujeito no mundo”<sup>21</sup>.

Ao desempacotar a primeira caixa de livros encontramos a definição de Terapia Ocupacional à qual nos filiamos: um campo de saberes e práticas cujo foco é o humano em suas manifestações cotidianas – o cuidado de si e dos outros, o trabalho, o lúdico, a cultura, a participação social. Estuda, lida e intervém para diminuir limites e barreiras e para ativar

---

<sup>20</sup> DELEUZE, 2013a

<sup>21</sup> SIEGMANN; FONSECA, 2007, p.57

as potências da vida, do viver cotidiano<sup>22</sup>. Disciplina que assume como objeto os diferentes modos de existir dos sujeitos: suas formas de organização, as atividades nas quais ele se engaja e aquelas que deseja, o estabelecimento de vínculos familiares e comunitários e outras dimensões da vida. Como profissão que tem seu berço histórico na área da saúde e que nas últimas décadas vem ampliando a atuação do profissional a outros campos não está alheia aos acontecimentos sócio-históricos e à produção de conhecimento das Ciências Biológicas, Humanas e Sociais. É “resultado da divisão das classes sociais, com as consequentes especializações do trabalho humano nas sociedades capitalistas, e da tendência de compartimentalização fragmentária do conhecimento”<sup>23</sup>.

A construção de seu objeto profissional – o *fazer humano* – sofre influência das áreas de formação profissional de seus fundadores: a enfermagem, a medicina, o serviço social e as artes constituindo-se uma profissão de base transdisciplinar. Os primeiros programas de tratamento voltam-se à administração do tempo e à organização do cotidiano a partir de atividades significativas ao paciente, de acordo com seus interesses, hábitos e projetos de vida. No entanto, após as grandes guerras mundiais suas práticas passam a ter uma ênfase reabilitadora para os soldados com sequelas físicas e mentais, com abordagem mais curativa, objetivando a ampliação do contingente de homens produtivos na era industrial<sup>24</sup>. E nas instituições asilares, o uso das atividades objetiva, principalmente, a ‘ocupação’ para um fim em si mesma, sem um sentido ao sujeito que as executava, de modo a garantir o ‘controle social’ dentro dos asilos, manicômios e prisões. A formação histórica da Terapia Ocupacional é, portanto, atravessada fortemente pelo paradigma cientificista, hospitalocêntrico e centrado na doença.

A necessidade de expressão das vozes silenciadas e o questionamento sobre a forma como as atividades vinham sendo utilizadas pelos terapeutas ocupacionais gera, a partir das décadas de 1970 e 1980, a necessidade de reexaminar os fundamentos da profissão e estabelecer a crítica aos modelos reducionistas e homogeneizantes. Neste período, gradativamente os profissionais começam a se vincular aos movimentos sociais para reivindicar igualdade de oportunidades àqueles que fazem parte das chamadas minorias por não corresponderem às normas estabelecidas pela sociedade. A partir da década de 1990, o Brasil passa por uma reestruturação de suas políticas públicas, de forma a garantir os mínimos sociais para a população que reivindicava mudanças efetivas. A Terapia

---

<sup>22</sup> GALHEIGO; SIMÓ, 2012. p. 35

<sup>23</sup> MEDEIROS, 2003, p.39

<sup>24</sup> CANIGLIA, 2005

Ocupacional, neste momento, reconfigura sua formação para atender a demanda que surge a partir das reivindicações por garantia de direitos. Neste processo, os profissionais ampliam seu campo de atuação aproximando-se do território<sup>25</sup> onde a vida efetivamente acontece. Passam a criar estratégias de intervenção pertinentes ao contexto sócio-histórico no qual se processam os saberes, os fazeres e a cultura dos grupos atendidos. Estratégias que permitem “decompor a complexa rede de forças que atravessa os fazeres, e buscam compreender os sentidos das atividades no cotidiano e na história de vida dos sujeitos assistidos”<sup>26</sup>. Intervenções que se somam às lutas políticas

contra as formas de dominação (ética, social e religiosa); contra as formas de exploração que separam os indivíduos daquilo que eles produzem; ou contra aquilo que liga o indivíduo a si mesmo e o submete, desse modo, aos outros (lutas contra a sujeição, contra as formas de subjetivação e submissão)<sup>27</sup>.

Tais lutas exigem dos profissionais a reformulação de suas práticas que resultem em reais mudanças na vida das pessoas atendidas, garantindo as mesmas oportunidades de acesso e trabalho que o restante da população. A partir deste panorama, são pensadas atividades que possibilitem a escuta dos interesses e projetos de vida das pessoas, de modo a ultrapassar a assistência unicamente à doença. Os profissionais ampliam o diálogo com disciplinas das Ciências Sociais e Humanas, com a Arte e a Filosofia de forma a reexaminar os modos de pensamento fundantes da profissão. Essa proposição permite “desencadear o surgimento de um novo paradigma para a profissão, que coexistirá com o modelo médico-biológico até a época atual”<sup>28</sup>.

Entre as novas estratégias de intervenção, encontram-se aquelas que incorporam as artes, as atividades expressivas e culturais no processo terapêutico ocupacional promovendo o deslocamento da clínica para o campo da invenção. Práticas voltadas à dimensão criativa e expressiva da vida, de forma a abrir fissuras nos segmentos duros que compõem o cotidiano, como a submissão da subjetivação aos modelos dominantes, à violência e às situações-limites às quais estão submetidos os sujeitos assistidos. Tratam-se de intervenções

---

<sup>25</sup> O território é compreendido como espaço onde estão presentes relações de poder, conflitos, vínculos e sentidos estabelecido entre os diferentes atores. “Um espaço delimitado geograficamente, construído historicamente e com relações socioeconômicas e culturais a desvendar. Nele pode-se observar diferentes maneiras de existir, sonhar, viver, trabalhar e realizar todas as trocas sociais possíveis.” (OLIVER; ALMEIDA; TISSI; CASTRO; FORMAGIO, 1999, p.5)

<sup>26</sup> SIEGMANN, 2011, p.98

<sup>27</sup> FOUCAULT, 1995, p.235

<sup>28</sup> CASTRO; LIMA; CASTIGLIONI; SILVA, 2004, p.55

que buscam garantir a participação da população atendida em espaços socioculturais e se constituem como possibilidade de enfrentamento aos processos de homogeneização das diferenças<sup>29</sup>. Nessa mudança de paradigma, o diálogo transdisciplinar é reincorporado à identidade profissional compondo ações na tessitura “com processos artísticos e criativos, processos socioeducativos em espaços inclusivos, propostas de atenção comunitária e um redimensionamento das relações entre saúde, qualidade de vida e trabalho”<sup>30</sup>. No entanto, faz-se importante manifestar o entendimento de que mesmo as práticas transversalizadas pelas artes podem conter resquícios de processos homogeneizantes e alienadores, e que não se pretendem salvacionistas ou curativas.

A Terapia Ocupacional é, portanto, um campo discursivo que se traduz por diferentes modos de ver e pensar e, por consequência, por práticas clínicas que aparecem como efeitos terminais de discursos sobre os corpos e seus fazeres. Embora o campo prático-profissional com aproximações ao paradigma cartesiano e neoliberal tenha sido problematizado, ainda hoje coexistem intervenções que tendem ao tecnicismo, à fragmentação da ação profissional e a desconsiderar a diversidade e a complexidade da vida humana. Além disso, enquanto campo de conhecimento, a profissão necessita de aprofundamento e discussão sobre os fundamentos histórico-epistemológicos que embasam seus diferentes modos de trabalhar, de forma a contribuir para a crítica sobre o saber-fazer da profissão e as bases para o campo prático-profissional.

Muitos profissionais e pesquisadores têm assumido como objetivo das intervenções em Terapia Ocupacional o aumento da ‘potência de agir dos corpos’, como a busca de Nietzsche, procurado criar diferentes dispositivos para produzir a vida como obra de arte - imagem constituída pela dobragem de tempos e em constante transformação. Na pesquisa que realizamos ‘A interface arte, corpo e cultura nos diferentes contextos de atuação do terapeuta ocupacional’, desenvolvida na Universidade Federal do Paraná - UFPR entre os anos de 2011 e 2014<sup>31</sup>, foi possível dar visibilidade a um coletivo, entre muitos outros, de

---

<sup>29</sup> LIMA; INFORSATO; LIMA; CASTRO, 2009

<sup>30</sup> MOREIRA, 2008, p.85

<sup>31</sup> Pesquisa aprovada pelo Comitê de Ética - UFPR em 2011 desenvolvida pela pesquisadora Christiane Siegmann, em que foi possível identificar, na primeira fase do estudo, a consolidação de um território de prática e de pesquisa na Terapia Ocupacional, em âmbito nacional, no qual as linguagens artísticas e culturais têm sido utilizadas como dispositivos de intervenção. No levantamento de 2012, foram encontrados 28 teses/dissertações, 54 artigos ou textos de criação relacionados à temática, contabilizando 60 autores, em sua maioria, profissionais vinculados a projetos de extensão e pesquisa nas Universidades Federais, desenvolvendo intervenções, predominantemente, nas áreas de Saúde Mental e Contextos Sociais, com crianças e adolescentes em situação de vulnerabilidade.

terapeutas ocupacionais e profissionais de diferentes áreas engajados, em trabalhos interdisciplinares e intersetoriais, na criação de estratégias criativas para o enfrentamento às questões complexas que permeiam a organização do cotidiano a partir da lógica da produção capitalística: as desigualdades históricas do país, a discriminação, as injustiças sociais e a falta de garantia de direitos<sup>32</sup>. Em composição com esse grupo, adotamos as atividades artísticas, expressivas e culturais como possibilidade de reverter o declínio da experiência de que nos alerta Benjamin, pois acreditamos que os corpos dos sujeitos, quando colocados em situação expressiva, e não apenas quando regulados pelos padrões de normalização estreita, podem resgatar forças impensadas para inventar novas saídas ao sofrimento e às situações que constroem seu fazer. A experimentação e o acesso a essas atividades mostram-se como possibilidade para a compreensão de si e do mundo, uma vez que podem gerar novos sentidos ao fazer cotidiano e favorecer o desenvolvimento do potencial inventivo e transformador das realidades opressoras.

Seguindo em nossa tarefa, ao caminhar entre os livros desempacotados e aqueles ainda a serem descobertos, agimos como o historiador *Lumpensammler* - coletor daquilo que foi esquecido ou descartado, recolhendo restos e rastros de um modo inventivo de pensar e agir, aberto às afecções e ao regime do sutil. Situamos este pergaminho no ponto de articulação entre a Terapia Ocupacional, as artes e a Filosofia da Diferença, filiando-o a uma posição ética e política que aponta tanto para a aliança desse território TO ao paradigma ético-estético quanto para a necessidade, sempre processual, de consolidação e desdobramentos de seus fundamentos e práticas. Faz-se, assim, como próprio a uma zona de limiar que o momento atual oferece ao campo de conhecimento, como a criação de condições tanto de conhecimentos quanto de aliados para o acontecimento de uma travessia. Procuramos, pois, problematizar acerca desse modo de trabalhar: o que está embutido nele, contraído nele, que o torna diferente de outros modos.

Falar em paradigma fundante, implica operar uma ética de escolha. E, assim, este trabalho procura se unir às vozes de tantos outros profissionais e pesquisadores da área para agregar, quem sabe com esta escrita, algo a conhecer e que expresse uma conquista em

---

<sup>32</sup> O perfil de formação do terapeuta ocupacional no Brasil inclui disciplinas dentro do eixo curricular voltado à Prática Profissional: métodos, abordagens e procedimentos em TO, entre elas, com diferentes nomes de acordo com o Projeto Pedagógico de cada universidade, está a disciplina de *Atividades Expressivas e Criativas*, ministrada pela pesquisadora dessa Tese a alunos do segundo período do Curso de Terapia Ocupacional da UFPR; além de estágios curriculares na área de Contextos Sociais nas quais estas atividades são tomadas como dispositivos de intervenção junto a população em situação de vulnerabilidade.

direção à clínica e à docência praticada por este coletivo e, por consequência, à transmissão que lhes é dada exercer de valores transvalorados, como diria Nietzsche, que, sem a pretensão salvacionista e tampouco definitiva, possa elucidar algo do sofrimento humano para além do plano das dores e sofrimentos individuais, para além do penoso imperativo de ter de vivenciá-los, ou seja, para transmutar aquilo que é sentido e vivenciado em experiência transmissível. Sabe-se que esta operação comporta e implica muito mais do que a boa vontade dos agentes. Que a instauração de condições de pensar de outra maneira tem como princípio as rasgaduras no próprio agente. Modos de pensamento arraigados e legitimados sob o signo de ciência não são fáceis de virem a ser deslocados. Fazem parte de um modo de subjetivação instituído que objetiva verdades proferidas sob a autoridade de seu olhar. Como clínicos, como docentes ou como pesquisadores, no dia-a-dia, seus corpos constituem-se no encontro com outros corpos. Sua presença se faz pela transmissão e compartilhamento de seus saberes, daquilo que podem conhecer, e, também, como devem confessar, pelas próprias hesitações, espantos e estranhamentos. Nada melhor do que situar esta escrita neste ponto referido aos modos de nosso pensar.

Acreditamos que os paradigmas, as coordenadas do pensamento diversificam-se segundo os modos de olhar. Dizer isto corresponde a problematizar pelo menos duas coisas: Que todo o olhar é composto, implicando tanto o que vemos quanto o que dizemos. Olhar para algo implica em criar-lhe uma imagem daquilo que vemos revestido pelo discurso que lhe corresponde no meio e na época em que se vive; que todo o olhar não é natural e irremovível. Ele provém de uma transmissão de conhecimentos de geração a geração e, portanto, tendo sido uma vez produzido, poderá vir a ser, em dado momento, desconstruído, desrealizado, criticado e redirecionado para uma nova constituição. Palavras e Imagens apresentam-se, pois, aqui, como elementos que fazem uma dobradinha nos saltos do pensamento. Produção de outras legibilidades e visibilidades é disso que se trata o nosso intento quando associamos nossas práticas à arte e às imagens que elas declinam sobre nós. Não estamos interessados na arte pela arte. Aqui, as imagens-obra se colocam como produtoras de imagens nos sujeitos, como modos de espelhar aquilo que os mesmos podem ver no que os olha, aquilo que é preciso extrair do que os olhos sensíveis veem para transformar, por fim, em novas imagens, cuja existência ou aparição se encontram dependentes de um agenciamento ativo que as produza como parte do real, imagens produzidas por nossa capacidade de profanar o arquivo monumental da história de longa duração.

A biblioteca, a Terapia Ocupacional enquanto imagem emerge, portanto, da tessitura de luzes intermitentes e sombras, nunca sob uma luz plena, absoluta. Imagem, palavras, tempo e memória compõem o tecido de nossa história, de nossos livros. Ao percorrer os corredores da biblioteca, deslizar os dedos na lombada dos livros, escolhas surgem como possibilidade de reescrever ou afirmar a própria história, mas este gesto exige daquele que olha a busca por algo além do visível e do dizível. Exige que o corpo se distancie, caminhe nas sombras projetadas pelas prateleiras; olhe por entre as frestas e vacúolos em meio aos livros. Pois, para compreender o passado, estudá-lo, conhecê-lo é necessário compreender sua distância do presente, o que aconteceu entre nós. Não no sentido de uma distância a ser suprimida com a aquisição de uma posse: a resposta às problemáticas ditadas pela pesquisa, mas de permanecer na instabilidade e na incompletude de uma incessante busca pelo longínquo, aquilo que nunca chega, mas que deixa vestígios no presente. Em cada volume, em cada obra, uma possibilidade de penetrar na noite do saber e na luz efêmera e breve que se desprende da noite como os vagalumes, pois que a

Biblioteca perdurará: iluminada, solitária, infinita, perfeitamente imóvel, armada de volumes preciosos, inútil, incorruptível, secreta [...]. Se um eterno viajante a atravessasse em qualquer direção, comprovaria ao fim dos séculos que os mesmos volumes se repetem na mesma desordem (que, reiterada, seria uma ordem: a Ordem). Minha solidão alegra-se com essa elegante esperança.<sup>33</sup>

Percorremos, então, os corredores, os oblíquos dos vitrais e as infindáveis prateleiras da biblioteca para empreitar essa esperança e, portanto, para se manter sempre em infinita busca: não para o encontro do *Livro de todas as respostas*, mas pelas descobertas a cada folhear, a cada sopro na espessa poeira sobre as prateleiras, pelo percorrer dos olhos em meio às frestas deixadas pelas traças, entre letras e palavras sem sentido, apenas para matar a fome. Percorremos livros já escritos, consolidados, e outros na insurgência de uma forma aos seus rascunhos ainda em elaboração. Um caminhar cartográfico, através de passos em caleidoscópio, por entre esconderijos e cantos da biblioteca, atrás das pesadas cortinas, debaixo do globo terrestre, sorratamente na entrada das tocas dos ratos que à noite perambulam por entre livros e farelos nas mesas na busca por algo que está além de um saber acadêmico, teórico, que dita modelos, mas por algo impregnado de um saber inventivo e de uma práxis criadora. Para isso, não é necessário e nem é possível, retomar o

---

<sup>33</sup> BORGES, 2007, p.78

passado absoluto da profissão e sim, proceder a escuta de seus silêncios e dos efeitos de suas intervenções para diferir-se em contraposição aos silenciamentos tortuosos e encobridores. “Uma espécie de cultura do esquecimento como condição de toda experimentação nova”<sup>34</sup>. Mas se faz necessário também escutar atentamente o presente, o instante em que se vive. Procurar na literatura, nas artes, na dança e na filosofia a possibilidade de desconstrução e desestabilização das certezas às quais nossos corpos se prendem. Extrair da imagem um saber, a partir de um duplo movimento, um processo no qual não nos mantemos nem perto em demasia, imersos sobre o que nos olha e o que vemos, nem tampouco em uma transcendência, no distante, para que possamos, enfim, compor uma relação dialética com a imagem. Um saber da infância, um ato de pensar cuja hesitação e gagueira dele fazem parte. Um ato político e estético, de encontros e desencontros, tentativas e erros, como o jogo da criança; uma forma poética de pensar a clínica.

Um modo de pesquisar e de intervir na qual as imagens situam-se como possíveis dispositivos propiciadores de deslocamentos sensíveis, perceptivos e cognitivos por parte do terapeuta e do pesquisador, levando-nos a perguntar: Quando diante da imagem, o que pode ser experimentado pelos corpos do profissional TO e das pessoas assistidas em relação à abertura de pensamento e à sua passagem para o plano de uma experiência-limiar? Essa escrita distancia-se, portanto, da pretensa intenção de decifrar a imagem a fim de capturar seus possíveis significados e levar ao fechamento de um ideal de existência, contrariamente, ela diz de uma prática de sobreposição de novas imagens críticas à imagem que nos olha, de forma a dar passagem à ambiguidade e aos paradoxos que a habitam. Expõe a linha de fratura e a incompletude de sua forma e dá a ver os interstícios existentes em sua composição com outras imagens. Uma experiência estética<sup>35</sup> dissonante do modo ajuizador, cientificista, racionalizador e normatizador muitas vezes presente na prática clínica. Um gesto, um movimento, de uma imagem de pensamento representacional para uma imagem criadora.

---

<sup>34</sup> DELEUZE, 2006a, p.349

<sup>35</sup> “A experiência estética é uma experiência sensível que evoca forças vivas na subjetividade e nos corpos, conecta o sujeito sensorialmente ao seu entorno, localizando-o entre os elementos que constituem as materialidades das experiências ou, de forma geral, produzindo estranhamentos em relação ao que se vive.” (CASTRO, MECCA, BARBOSA, 2016, p.171)

- Uma história entre mil e um livros -

Eu penso em *As mil e uma noites* [...]: falava-se, narrava-se até o amanhecer para afastar a morte, para adiar o prazo desse desenlace que deveria fechar a boca do narrador. A narrativa de Sherazade é o avesso encarniçado do assassinio, é o esforço de noite após noite para conseguir manter a morte fora do ciclo da existência. Este tema da narrativa ou da escrita feitos para exorcizar a morte, nossa cultura o metamorfoseou: a escrita está atualmente ligada ao sacrifício, ao próprio sacrifício da vida; apagamento voluntário que não é para ser representado nos livros, pois ele é consumado na própria existência do escritor.<sup>1</sup>

A gente tem vontade de perder-se em *As mil e uma noites*, pois sabe que, se entrar nesse livro, é capaz de esquecer nosso pobre destino humano. Entrando nele, pode-se entrar num mundo que está repleto de figuras arquetípicas e de indivíduos também. No título de *As mil e uma noites* existe algo muito importante: a sugestão de que se trata de um livro infinito. E ele é, virtualmente. Os árabes dizem que ninguém pode ler *As mil e uma noites* até o fim. Não por tédio, mas porque se sente que o livro é infinito. Tenho em casa os dezessete volumes da tradução de Burton. Sei que nunca os lerei todos mas sei também que essas noites estão sempre à minha espera. Ainda que minha vida seja infeliz, os dezessete volumes aí estarão. Aí estará essa espécie de eternidade que são *As mil e uma noites* do Oriente.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> FOUCAULT, 2013a, p.272

<sup>2</sup> BORGES, 1983, p.81

Caminhávamos por entre as vastas prateleiras da biblioteca, quando nos deparamos com um grande e pesado livro de saberes e práticas, dele escolhemos narrar uma entre *mil e uma* histórias de um coletivo de profissionais cujas práticas clínicas, de docência e de pesquisa fazem intersecção com as artes e com as manifestações culturais. A história a ser brevemente narrada não serve, nem pretende ser exemplo de uma intervenção, porém, sua rememoração pode aproximar o corpo da terapeuta-pesquisadora à imagem do narrador que Deleuze compõe com Proust: um corpo sem órgãos, um narrador-aranha, capaz de sentir as infinitesimais vibrações das forças que atravessam a tessitura desse encontro e que, no processo de escrita, tece os primeiros fios viscosos da teia de um modo de trabalhar no território TO. Um corpo-teia-aranha que se agita para entreabrir ou fechar cada uma das pequenas caixas da memória (e os restos que ali insistem) para construir uma trama com este ou aquele signo, pois que “a teia e a aranha, a teia e o corpo são uma mesma máquina. [...] Sensibilidade involuntária, memória involuntária, pensamento involuntário”<sup>3</sup>. Uma narrativa que poderá, ainda, fazer vibrar o corpo do leitor de modo a aproximá-lo ao saber-fazer que pretendemos problematizar que, embora efetivado no campo didático-assistencial da Terapia Ocupacional, compõe uma práxis transdisciplinar cujas ações extrapolam as fronteiras rígidas de uma disciplina, pois que operam nas bordas, nos interstícios, no entre-saberes de diferentes disciplinas e modos de intervir.

Ao folhear as primeiras páginas do livro, encontramos uma intervenção no âmbito da formação do terapeuta ocupacional: uma *oficina de atividades*. A escolha em narrar essa experiência está alicerçada na força de seus acontecimentos e justifica-se por duas importantes razões: a primeira, por tratar-se de um dispositivo grupal que tem sido um lugar historicamente privilegiado de ações junto à população assistida em Terapia

---

<sup>3</sup> DELEUZE, 1987, p.182-3

Ocupacional e a outra, pelo grande desafio posto à docência no que tange às metodologias de ensino e à articulação de diferentes concepções teóricas sobre grupos no processo de formação de nossos alunos. Uma busca por recursos, estratégias e métodos que possibilitem a conexão dos conhecimentos teóricos sobre o trabalho com grupos às vivências nos laboratórios de atividades e nos estágios, transformando-as em marcas que possam significar novos aprendizados<sup>4</sup>.

Mil e uma histórias compõem a formação e a realização de oficinas em Terapia Ocupacional. Histórias tecidas por diferentes imagens de pensamentos e por práticas com múltiplos arranjos e linguagens, não sendo possível uma narrativa contínua e linear. Essa escrita se propõe a visibilizar uma intervenção didático-assistencial, que busca na experiência estética a potência do *oficinar*, mas ao rememorar-la estamos, também, abrindo seus arquivos para deixar à mostra as limitações e tensões desse fazer e as forças paradoxais que atravessam os corpos ali implicados. Um espaço no qual se busca o encontro entre diferentes sujeitos e modos de existência e que proporcione mobilização frente ao desconhecido. Um “campo de confrontos de certezas, de expectativas, de interrogações, que se propagam como ondas sonoras, abrindo fossos onde tudo estava cimentado”<sup>5</sup>. Sua astúcia repousa justamente nesse duplo caminho: a coragem de lutar – “o esforço de noite após noite” e a certeza de um resultado jamais permanente.

Entre os fragmentos e restos de memória destacamos aqueles cuja força e intensidade de alguma forma compuseram a formação da *Oficina de Atividades Artísticas e Contação de Histórias* e que nos forçam a pensar sobre o saber-fazer em Terapia Ocupacional.<sup>6</sup> Mas, o que denominamos pensar? Deleuze, referindo-se à questão essencial da obra de Foucault, afirma:

Pensar é, primeiramente, ver e falar, mas com a condição de que o olho não permaneça nas coisas e se eleve até as ‘visibilidades’, e de que a linguagem não fique nas palavras ou frases e se eleve até os enunciados.[...] Além

---

<sup>4</sup> MAXIMINO; LIBERMAN, 2015

<sup>5</sup> BARROS, 2013, p.309

<sup>6</sup> Proposta didático-assistencial realizada na interconexão dos setores Assistência Social, Cultura e Educação, desenvolvida em parceria com Roseli Bassi, Fundadora do Instituto História Viva (OCIP), e com a participação efetiva de alunos dos Estágios Supervisionados em Terapia Ocupacional – Observação (Área Social) entre os anos 2011 e 2013. Intervenção voltada a trabalhadores de serviços socioassistenciais que participam como usuários nesta proposta e que atuam atendendo pessoas em processo de vulnerabilidade e violência. Todos os atores envolvidos contribuíram no processo crítico-reflexivo para a criação conjunta das atividades e na organização do espaço da oficina. A presente proposta de intervenção seguiu integralmente os preceitos éticos necessários à sua realização.

disso, pensar é poder, isto é, estender relações de forças, com a condição de compreender que as relações de força não se reduzem à violência, mas constituem ações sobre ações, ou seja atos, tais como ‘incitar, induzir, desviar, facilitar ou dificultar, ampliar ou limitar, tornar mais ou menos provável.’<sup>7</sup>

Pensar sobre um modo de trabalhar pode, portanto, nos mostrar as realizações, os caminhos e desenhos teórico-metodológicos possíveis na compreensão dessa prática e, simultaneamente, destruir evidências, expor os obstáculos, incertezas, tropeços, desvios, aquilo que difere da proposta inicial, mas que se faz corpo em todo o processo. Um processo que está sujeito ao tempo criador, rompendo com a concepção cronológica do tempo. Uma possibilidade de expansão para além do vivido, que se propõe inventar novos sentidos às experimentações. E no qual os participantes, por meio da expressão de seus corpos, experimentam a suspensão do tempo de identidades fixas, dos grandes heróis, dos feitos históricos, assim como Sherazade quando, em cada amanhecer, interrompe a história em seu ápice para enganar a morte.

Oficina, portanto, como dispositivo de rompimento do tempo linear, das normatizações impostas e, também, de engendramento a novas linguagens, espaço de produção de subjetividades e criação de um cotidiano inventivo. Trabalho grupal, processual, de trocas em que o lugar dos usuários, dos estagiários e do terapeuta-docente, em um plano de agenciamentos de multiplicidades, está voltado a “acolher os sons, as falas, as formas, os atos, tecendo-os na trama do ateliê; afirmando que há ali um sujeito com algo a dizer e a fazer, interessando-se por esse algo e esforçando-se por buscar um sentido nesse fazer”<sup>8</sup>.

### ∞ **Narrar e Oficinar**

A *Oficina de Expressão Artística e Contação de Histórias* surge como uma intervenção transdisciplinar e intersetorial voltada a trabalhadores de serviços socioassistenciais, de organizações governamentais e não-governamentais<sup>9</sup>, que atendem usuários em situação de vulnerabilidade e com acesso restrito a bens e direitos. Inicialmente, foi composta por educadores sociais, mas gradativamente,icineiros e profissionais da equipe técnica:

---

<sup>7</sup> DELEUZE, 2013a, p.123-124.

<sup>8</sup> LIMA, 2004a, p.75

<sup>9</sup> Organizações da Sociedade Civil de Interesse Público e as entidades filantrópicas sem fins lucrativos normalmente vinculadas a grupos religiosos.

psicólogos, assistentes sociais e pedagogos passaram também a participar do grupo. Nos primeiros semestres de implantação da Oficina, havia um número reduzido de participantes. A adesão dos gestores dos Serviços à proposta recebia pouco incentivo. O desconforto surgia em função de diversas questões até então indizíveis, mas muito presentes na Assistência Social e em outros componentes da Seguridade Social no Brasil, como as lutas pelo poder, a política eleitoreira e o medo de denúncias na mídia pelo funcionamento dos serviços, algumas vezes, aquém das exigências preconizadas pelas políticas públicas. Entre as justificativas enunciadas: a necessidade de liberação do educador social em horário de trabalho, o baixo efetivo de pessoal, a existência de cursos de capacitação oferecidos pelo Serviço no mesmo dia e horário, o não interesse do trabalhador etc. Justificativas pertencentes, principalmente, ao discurso dos gestores e não aos próprios trabalhadores, conforme relatos dos participantes. No entanto, pouco a pouco, o grupo foi se constituindo, os gestores apoiaram a iniciativa da Universidade e os encontros passaram a ocorrer quinzenalmente para facilitar o acesso e a permanência do trabalhador.

*Corpos fatigados chegam à Oficina, caminham com passos curtos, rápidos, ansiosos, como se fugissem, espiassem, procurando um espaço de diálogo, troca e mobilização social para desvencilharem-se do peso de um fazer profissional subjugado às normas hegemônicas e históricas do assistencialismo e do paternalismo. Um fazer que vivencia, muitas vezes, um cotidiano de violência institucional ainda atual nos modos de agir, pensar e trabalhar na Assistência Social.*

*Silenciados, os corpos dos trabalhadores chegam um a um. Seus olhares revelam desmotivação e, paradoxalmente, vontade de potência. Cansados, esboçam sorrisos, acomodam-se e são acolhidos pelos estagiários e pela terapeuta ocupacional-docente no primeiro encontro da Oficina.*

*Em seus corpos marcas, tensões, dores, expressões de uma prática profissional desprovida, em quase toda sua extensão, de intensidade, sentido e escuta. Um espaço de trabalho onde raramente é permitido experimentar, criar narrativas outras, possíveis, inventivas, que possam agir como crítica e resistência a um modo cotidiano brutalizado pela violência, pela discriminação e pela desigualdade social dos grupos atendidos e dos próprios trabalhadores.*

*Buscam na oficina uma possibilidade de falar, de (re)conhecer a si e ao outro, de vivenciar a expressão de um corpo ainda não anestesiado de todo, mas que é contido pela reprodução do assistencialismo e da subalternidade imposta pelo sistema autoritário ainda vigente em*

*alguns serviços, que emudece o trabalhador e impede o protagonismo de seus fazeres. (Observações da terapeuta-docente e estagiárias, 2011-2013)*<sup>10</sup>

Dá-se início, então, à Oficina que contempla expor os corpos a experimentações, a novas narrativas, gestos e fazeres em que se “desnuda o dito e o observado, para fazer proliferar olhares outros, palavras novas, embriagadas, por uma suave ousadia”<sup>11</sup>. Ousar em contar histórias, escrever fluxos, mover corpos, cruzar olhares, sentir a pele, escutar para além das representações e dos preceitos surgem como prática em Terapia Ocupacional nos Contextos Sociais aberta à produção da diferença. Um espaço em que se procede a um *conversar* entre singularidades, banindo-se, quem sabe, o estado atual reificado e exausto dos corpos presentes. Compõe-se uma oficina transversalizada por atividades literárias, corporais, artísticas e culturais, por saberes e fazeres múltiplos. Busca-se condições de emergência de uma experiência liminar, de um acontecimento existencial cujas potências possibilitem o desmanche da falsa unidade dos sujeitos, revelando-os em novas composições de seus elementos singulares e imanentes, possibilitando-lhes rachaduras e fissuras no duro invólucro que aprisiona sua potência de agir.

Oficina que se faz verbo infinito impessoal – *oficinar* na conjugação com outros verbos como *intervir*, *interferir* e *inventar*. *Intervir* pressupõe “ser ou estar presente; assistir. Tomar parte voluntariamente”<sup>12</sup>. Refere-se, tradicionalmente, a ações voltadas a uma determinada população, cujo planejamento das atividades, a escolha dos referenciais e a construção da ambiência procuram proporcionar as condições necessárias para minimizar as problemáticas apresentadas, potencializando os sujeitos assistidos. No entanto, muitas vezes, essas intervenções podem ser construídas com estratégias rígidas, imutáveis, que buscam finalidades específicas, sem estarem abertas aos acasos, aos desfazimentos e aos desencontros que fazem parte do viver, do narrar e do *oficinar*.

A realização desse *oficinar* foi constituída por dois momentos distintos, mas interconectados, que aconteciam no mesmo dia. O primeiro, acompanhado pela terapeuta ocupacional-docente, propunha-se criar narrativas literárias, visuais e corporais. Nesta

---

<sup>10</sup> As vinhetas apresentadas neste capítulo, destacadas em itálico, referem-se a relatos dos usuários, dos estagiários e da terapeuta ocupacional-docente durante as atividades ou as supervisões de estágio. Misturam registros de prontuários, relatórios e fragmentos das falas, expressando observações sobre o grupo, experiências e histórias de vida, necessidades e expectativas acerca das atividades desenvolvidas. Assim como nos casos-pensamento, “a essas informações são agregadas também imagens, nomes, situações e discursos ficcionais de modo a preservar a identidade dos sujeitos atendidos”. (SIEGMANN; FONSECA, 2007, p.56)

<sup>11</sup> MOEHLECKE, 2012, p.167-168

<sup>12</sup> MICHAELIS, 1988, s/p.

construção, foram utilizados recursos como escrita; leitura de poesias, contos e reportagens; fotografias significativas da infância e do cotidiano; jogos teatrais; Teatro do Oprimido; Danças Circulares e diversas abordagens corporais como forma de possibilitar a expressão, a autorreflexividade e a percepção dos fluxos de força que atravessavam a oficina e o cotidiano dos participantes. Na criação deste espaço, buscava-se transversalizar os saberes e vivências entre usuários, estagiários e terapeuta ocupacional, compartilhar sensações, percepções e histórias, e planejar juntos as próximas atividades, de modo a afirmar a função emancipatória da Oficina de coprodução daquele fazer e de si mesmos. Transversalidade e invenção constituíam-se, desse modo, como estratégias privilegiadas na Oficina, à medida em que “traçar uma transversal, é, no que diz respeito aos modos de dizer, tomar a palavra em sua força de criação de outros sentidos, é afirmar o protagonismo de quem fala e a função performativa e autopoietica das práticas narrativas”<sup>13</sup>.

Em continuidade a esse processo, a segunda parte da Oficina direcionava-se à capacitação dos trabalhadores como Contadores de História, sendo orientada pelo Instituto História Viva. Foram trabalhados aspectos relacionados à compreensão da história, técnicas de narração, escolha da obra a cada público e, ao final dos encontros, constituiu-se uma Banca de Contadores de História para a qual os participantes contavam histórias tradicionais ou de sua autoria e recebiam orientações para seu aprimoramento e criação. Estas atividades eram direcionadas à capacidade para criar e narrar histórias, e para potencializar as práticas profissionais, desenvolvendo dispositivos de incentivo à leitura, às descobertas literárias e ao aprimoramento dos aspectos cognitivos, relacionais e de comunicação das crianças e adolescentes assistidos pelos trabalhadores.

Entre estes dois momentos, havia um intervalo para compartilhar os lanches trazidos por todos. Este espaço foi, gradativamente, demonstrando seu potencial para além de um momento de convivência. Em um dos encontros, uma trabalhadora narrou que estavam ocorrendo debates e audiências públicas em defesa da legalização da profissão de Educador Social, mas que a informação não havia sido amplamente divulgada nos Serviços Socioassistenciais. Outra trabalhadora reiterou esta situação, informando que havia restrições, no seu equipamento, do número de profissionais a serem liberados para participarem das audiências. Da mesma forma, os participantes trocavam entre si experiências de atuação com a população assistida e informações sobre questões

---

<sup>13</sup> PASSOS; BARROS, 2010b, p.156

diretamente relacionadas ao seu trabalho, como debates públicos sobre o enfrentamento à violência contra mulher, reuniões dos Conselhos de Direitos e eventos socioculturais na cidade. Constituindo-se, assim, a Oficina como espaço emancipatório e de mobilização coletiva.

A busca dos trabalhadores por espaços de diálogo, de expressão, de mobilização social e política reflete corpos que testemunham a precariedade dos serviços socioassistenciais brasileiros, das relações de trabalho, da baixa remuneração, da insegurança, das ameaças por produtividade, além e sobretudo, da convivência cotidiana com a violência intra e extramuros. Testemunhas de um modo de trabalhar que subjuga o outro, fere e silencia.

*“São cenas fortes, narrativas presentes no cotidiano dos usuários dos serviços socioassistenciais atendidos pelos trabalhadores: agressão física contra mulher, filhos presenciando atos violentos, tráfico de drogas, discriminação na escola e abuso sexual contra crianças e adolescentes. A violência das cenas expressa como resultado, como consequência de um corpo doente, da separação dos pais, da convivência inconstante, e de falas recorrentes sobre o uso de roupas ‘inapropriadas’ e ‘provocativas’ que reiteram o discurso de culpabilização do indivíduo” (Observações dos estagiários sobre as atividades de Teatro do Oprimido, 2011-2013)*

*“Houve uma dificuldade para escolher qual das cenas iria ser representada, pois algumas pessoas não se sentiam à vontade para atuar. Além disso, houve uma preocupação em como encenar alguns relatos, às vezes, tendia-se a retirar partes que dificultavam a cena ou que eram muito fortes para representar [...] Apesar dos temas serem de violência e a realidade ser algo triste, o grupo mostrou se divertir na atividade, realizando de forma mais engraçada na verdade [...]. É possível perceber o peso desses atos sobre as pessoas, que podem ter uma ideia do que as crianças sentem ao sofrerem essa violência no cotidiano. A atividade permite uma reconstrução da vivência, reformular esta situação de violência”. (Estagiária. Observações sobre a atividade de Teatro Fórum, 2012)*

Na improvisação do teatro, a possibilidade de reconhecer os discursos hegemônicos que transversalizam os corpos e seus fazeres. Um movimento que os coloca em suspensão, desterritorializando os modos endurecidos de viver e perceber. Ao reescrever e narrar uma história, que pode ser a sua própria, a Oficina funciona como o Castelo de Sherazade, espaço-tempo que “engana” a morte e os impulsiona à vida, mas constantemente sem resolução definitiva, pois sempre haverá aquela *uma* noite após mil vividas. Ao narrar, os participantes tomam para si novos testemunhos que desconstroem modos de fazer, de agir, de viver ainda cristalizados. Nesta experiência estética, os corpos percebem-se múltiplos; usuários, estagiários e terapeuta-docente reconhecem-se e, simultaneamente, diferem, escrevendo uma história com mais sentido e atenta aos acontecimentos que os atravessam.

A implicação dos sujeitos naquele espaço, que se constituiu como múltiplo de possibilidades, permitiu revelar o devir-criança e problematizar as próprias ações como trabalhadores, estagiários e coordenadores. Corpos de passagem deixando-se atravessar, contaminar e transformar.

Um corpo tornado passagem é, ele mesmo, tempo e espaço dilatados. O presente é substituído pela presença. A duração e o instante coexistem. Cada gesto expresso por este corpo tem pouca importância ‘em si’. O que conta é o que se passa entre os gestos, o que liga um gesto a outro e, ainda, um corpo a outro.<sup>14</sup>

Neste sentido, a intervenção didático-assistencial surgia como proposta de expressão e de pertencimento aos trabalhadores, mas, também, como oportunidade de experimentação, aprendizagem e reflexão crítica aos alunos em Estágio Supervisionado em Terapia Ocupacional. Uma intervenção que buscava criar estratégias de rompimento aos modelos de prática profissional alicerçados fortemente no paradigma neoliberal e no modelo biomédico, e que permitia acolher as interferências, os ruídos e as dissonâncias nas atividades do grupo. “Interferências ao modo das ondas de rádio [...] em muitas direções, no sentido de uma intromissão: uma onda que, eventualmente, em suas oscilações, frequenta outra onda, ao estar por instantes, na mesma frequência que a outra – [podendo] gerar ressonâncias, contágios, acordes, acordos fugidios”.<sup>15</sup>

*“Quando me vi frente ao imenso espelho, não gostei do que vi. Nunca gosto. Estou gorda, manequim 48, não entro na calça jeans. Tenho vergonha...vejo rugas, cabelos brancos. Olhei para os outros na atividade .... na hora pensei: cheguei até aqui. Toda minha vida se passou naquela hora. A dor de ver minha mãe apanhando; minha própria dor anos depois. Hoje tenho filhos, um novo companheiro, meu lar .... e consigo, finalmente, sorrir em casa e lá no abrigo”. (Usuária da Oficina. Roda de conversa, após atividade de relaxamento e observação do próprio corpo, s/d)*

*“Recordo-me de uma atividade corporal na qual deveríamos utilizar todo nosso corpo e fazer inúmeros gestos, poses e expressões conforme o que estávamos sentindo naquele momento. A discussão, após esta atividade, foi bastante rica já que trouxe a reflexão do quanto nosso corpo é contido por normas sociais impostas”. (Estagiária. Atividade de expressão corporal, 2011)*

<sup>14</sup> SANT’ANNA, 2001, p.105

<sup>15</sup> INFORSATO, Erika Alvarez. Desdobramentos: constelações clínicas e políticas do comum. 2010. 217 p. Tese. (Doutorado em Educação) Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010 apud HENZ, 2014, s/p.

Apesar das possibilidades de experimentação e redescobertas, por vezes, no desenvolvimento da Oficina, o fazer e os corpos eram capturados pela ordem vigente, pelas imposições de um modo hegemônico de trabalhar ou por enrijecimentos normativos da própria Universidade e dos Serviços que encaminhavam os trabalhadores. Os corpos eram ainda afetados por forças, que apesar de serem repelidas e combatidas no cotidiano laboral, permaneciam em tensão constante e paradoxal, como a violência, os preconceitos e a onipotência de seus saberes sobre os dos usuários.

Intervir, portanto, pode encerrar devires e impossibilitar a transmissão das experiências. Em função disso, é necessário ao profissional, clínico ou docente, estar atento aos embates e tensões existentes em seu trabalho, sendo capaz de repensar a intervenção, criar novas estratégias e ter a coragem de recomeçar. Neste sentido, a Oficina busca alicerçar-se em experiências inventivas, na capacidade de diferir e de romper com as lógicas anestésicas dos corpos para “se desfazer em devaneios”<sup>16</sup>, permitindo-se ousar e vivenciar a multiplicidade dos corpos.

### **Corpo-testemunhal**

*“Quando criança meu pai bebia. Nossos Natais sempre foram sem nada, sem árvore, sem enfeites, sem presentes. Apanhei muito, assim como as crianças da comunidade onde trabalho. Quando adulta, realizei um sonho de infância, ganhei uma boneca de Natal. Boneca que nunca tive...” (Usuária da Oficina. Atividade de escrita e leitura de histórias da infância, 2012)*

*“Na hora de mostrar as fotografias, senti-me constrangida. Fui pobre, mal tinha o que comer, só tenho uma velha fotografia rasgada, amarelada de quando menina. Não tive infância, trabalhei desde cedo” (Usuária da Oficina. Atividade com fotografias, 2012).*

Os corpos dos usuários, dos estagiários e do terapeuta-docente são entendidos como arquivos produzidos pelos enunciados discursivos e, também, pelo que não foi expresso, e que vive nas entrelinhas do vivido. O corpo arquiva e se produz pelos golpes dos enunciados da linguagem vigente. Torna-se sujeito dos mesmos, constitui-se como seu efeito; planos de enunciação em que as coisas ditas são registradas no corpo enunciativo segundo regras específicas<sup>17</sup>. Arquivo, aqui, compreendido não como espaço de conservação de documentos e saberes, mas local de fissuras, brechas, do qual possam emergir outras possíveis formas de conduzir as situações vivenciadas, provocando novos

---

<sup>16</sup> MOEHLECKE, 2012, p.167

<sup>17</sup> FOUCAULT, 2014a

desfechos, mais inventivos, a partir da composição de afectos constituída no fazer da Oficina e nas atividades expressivas.

Na experiência da Oficina, o gesto do terapeuta ocupacional, embora por vezes emudecido diante da dor do outro, pode ser assemelhado ao gesto do músico que consiste “em desenquadrar, encontrar a abertura, retomar o plano de composição”<sup>18</sup>, conduzindo à desconstrução e à quebra das naturalizações inscritas nos corpos, das marcas ali impressas pela vivência do medo, da insegurança, do sentimento de incapacidade frente à demanda de violência impostos cotidianamente aos corpos dos trabalhadores dos serviços socioassistenciais e de suas próprias histórias de vida. Sua *práxis* busca criar espaços para compreensão das implicações arquivísticas dos corpos nos processos de captura dos enunciados da infâmia<sup>19</sup>, e que dirigem suas ações com uma carga reguladora e coercitiva em direção à norma moral vigente, isto é, procura compreender as relações de força, as formações discursivas forjadas em determinados interesses e normatizações, que definem o infame como sujeito sem honra, sem direitos, sem nada a dizer. Escavar o arquivo naquilo que lhe resta dizer, os silêncios e os ruídos que povoam os corpos.

*“Sou educadora social em um abrigo para crianças que sofreram violência, abuso sexual. Lá cuido delas, ensino, aqui, a Oficina, é o meu espaço, onde lembro de mim”. (Usuária, Roda de conversa, 2013)*

*“Não me sentia capaz de dançar. Nunca fui. Tropecei, girei em outro sentido. De mãos dadas de repente o grupo me levou, me conduziu. Fiquei leve”. (Usuária. Relato após atividade de Dança Circular, 2013)*

Este movimento de estranhamento, abertura e composição surge na possibilidade da experiência estética e da construção de um território-oficina estabelecido não *a priori*, e sim como efeito do jogo de forças, formas, poder e agenciamentos. Território dinâmico e processual, sempre se dobrando, inventando novos contornos a partir dos encontros e desencontros que se fazem presentes. Território cuja intenção é despistar as representações fixas, procurar caminhos inventivos a partir da experiência. Uma espécie de transgressão àquilo que nos informa, anestesia, desvitaliza no saber-fazer das práticas profissionais.

---

<sup>18</sup> DELEUZE; GUATTARI, 1992, p.246

<sup>19</sup> Infâmia – cf. Dic. Aurélio – significa dano social imputado contra a honra e a reputação, ignomínia. Em Foucault, encontraremos três concepções de existência infame, a terceira estaria próxima a uma “infâmia de raridade ou escassez, a de homens insignificantes obscuros e simples, que devem apenas a processos, a relatórios policiais, o fato de aparecerem por um instante à luz”. DELEUZE, 2013b, p.103

A identificação dos usuários da Oficina com as situações de violência física, psíquica e social da população que atendem traz elementos importantes para a compreensão do corpo-testemunhal. Histórias de vida que se entrecruzam. Escuta atenta ao outro, às histórias da infâmia, que os tornam testemunhas daqueles que, de algum modo, emudeceram ou tiveram suas forças esvanecidas por uma sociedade segregadora, higienista e normalizadora. Corpos vivendo a experiência-limite mas que ainda têm algo a dizer do inenarrável, da extrema condição de sobrevida e que expõem, em seu modo de viver e existir, as monstruosidades e as mazelas da própria sociedade, constituindo-se, assim também, como testemunhas na medida em que dão testemunhos de uma dessubjetivação.<sup>20</sup>

*“O que mais me marcou no estágio, foram as histórias reais contadas pelos educadores, principalmente a da criança que realizava a entrega de drogas em troca de doces, sem saber realmente o que estava fazendo”. (Estagiária. Observações durante as atividades com jogos teatrais, 2012)*

O espaço da oficina surge, então, como possibilidade de desviar-se do “inferno” do dia-a-dia, as *mil e uma noites* que assombram os momentos de um trabalho emudecedor e sem protagonismo. Contribui para fazer falar e testemunhar o vivido dos corpos, picá-los ou ainda agulhá-los com os pequenos fogos gerados pelas palavras disparadas contra o silenciamento e a favor da resistência. Quando se toma os corpos como registro do tempo não linear e de acontecimentos que se processam na prática profissional, podemos tê-los como memória viva. Processo no qual o terapeuta ocupacional é, também, convocado a tornar-se corpo-testemunhal “assumindo as responsabilidades desse ato [...] de avivar continuamente a memória do homem para não esquecer que a violência degrada o ser humano, tirando dele o que tem de mais precioso – a sua dignidade, o sentir-se homem”<sup>21</sup>.

Neste sentido, o testemunho possibilita a atualização da memória de um fazer profissional e dos enunciados proferidos pelos usuários permitindo compreender que problemáticas estão ali implicadas na intervenção e, também, no cotidiano dos trabalhadores. Comporta a abertura e a expressão de vozes emudecidas pela opressão de seus fazeres e pela violência cotidiana, afastando-se da concepção identitária e das generalizações, uma vez que “o testemunho se coloca em oposição ao discurso oficial do Estado e às repressões institucionais”<sup>22</sup>. O testemunho pode ser compreendido como movimento de resistência, de questionamento e compreensão do passado a partir do sujeito do enunciado, por isso ocorre

---

<sup>20</sup> AGAMBEN, 2008

<sup>21</sup> VIALI, 2011, p.217

<sup>22</sup> GARCÍA, Gustavo V. La literatura testimonial latino-americana. Madrid: Pliegos, 2003. p.21 apud GINZBURG, 2011. p.21

em primeira pessoa, sendo sempre único e singular, mas que fala de algo que perpassa o coletivo e o impessoal em um dado momento histórico.

“Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo”<sup>23</sup>. A este movimento somam-se as lutas contra quaisquer formas de violação de direitos e violência sejam perpetrados por um familiar, uma instituição ou o Estado.

*“Quando desci juntamente com a professora para aguardar a chegada de B. estava muito apreensiva, pois não sabia o que ela [usuária] iria nos contar nem como iria reagir a estes relatos [...]. Seu relato foi repleto de memórias agregadas a constantes cenas de violência ocorridas em sua casa. Foram vivências intensas, de uma história marcada pela dor provocada pelo testemunho da violência entre os pais, com inúmeros rompimentos de papéis ocupacionais [...] B. afirmou que não conseguia estudar e nem mesmo trabalhar, associando isso às rotineiras cenas de violência em casa, que prejudicavam a concentração necessária para estas atividades. Seu meio de esquecer os problemas e tentar resgatar alguns momentos de sua infância, era ir na casa de uma vizinha brincar de boneca, mesmo já possuindo 21 anos de idade. Foram cenas que mexeram bastante comigo, ainda mais por termos quase a mesma idade”. (Estagiária. Entrevista inicial com uma participante, 2011)<sup>24</sup>*

O que ocorreu nesse encontro entre-corpos se dá no campo do inexplicável, do indizível, difícil de ser esquecido, pois se faz força corporificada e integrada às ações cotidianas das pessoas em situação de vulnerabilidade e dos trabalhadores que as acolhem. O corpo, na perspectiva testemunhal, é essa “estreita cumplicidade entre (a) aquele que fala – a testemunha e/ou sobrevivente; (b) aquilo que se fala – a violência, a catástrofe, o evento-limite; e (c) a coletividade representada – vítimas e oprimidos”<sup>25</sup>. Traz, das lacunas existentes na história dos fazeres cotidianos, a singularidade dos acontecimentos, as diferenças sutis introduzidas nos corpos e as sensações capturadas nessas ações. Ao testemunhar um fazer é possível viver um paradoxo, uma vez que por um lado, encerra a necessidade de narrar um fato vivido, e por outro ao narrar se percebe que a linguagem seja ela escrita, oral ou visual não será suficiente para dizer o que ocorreu<sup>26</sup>.

---

<sup>23</sup> BENJAMIN, 1994, p.224

<sup>24</sup> Esta primeira Oficina, inicialmente planejada para atender mulheres vítimas de violência, não se constituiu, mas se efetivou como dispositivo para a criação da Oficina voltada a trabalhadores de serviços socioassistenciais que atendessem essas mulheres ou crianças e adolescentes em vulnerabilidade. A proposta inicial elaborada em conjunto com os estagiários foi mantida nas oficinas subsequentes.

<sup>25</sup> SALGUEIRO, 2011, p.11

<sup>26</sup> SELIGMANN-SILVA, 2003a, p.46

## ∞ Urdiduras

A escrita desse enredo conduz, de tal modo, a possibilidade de entrelaçar a experiência da *Oficina de Atividades Artísticas e Contação de Histórias* à obra *As Mil e Uma Noites* - uma trama literária com estrutura não-linear, autorreferente e com desfechos por vir. Um modo de escrever próximo ao modo *oficinar*, uma vez que traz algo que está sempre em continuidade e em vias de. *As Mil e Uma Noites* expressa o cruzamento da tradição oral dos contadores de histórias e o advento da representação escrita. Trata-se de uma obra secular, com muitas versões e traduzidas para várias línguas, formada por contos que remontam supostamente ao século IX, e têm, como pano de fundo, a cultura Islâmica<sup>27</sup>. A história do Sultão Chariar e de sua esposa Sherazade compõe o conto-moldura que inaugura a obra, remetendo ao enlace da memória e do esquecimento como estratégia para suspender o tempo e romper com o ciclo cruel de assassinios criado pelo Sultão, em função da vingança pela traição que sofrerá. Um modo inventivo de recriar a própria vida. A vida como a noite que cai, cada vez uma noite, cada vez uma vida a viver e a deslindar-se da morte. Mil e uma noites... porque essa *uma* noite não deixa nunca de existir, mesmo acabadas as Mil, ainda vem outra, mais outra - novas oportunidades de recriar os modos de existência.

Assim é o nosso entendimento sobre a construção de uma oficina de atividades expressivas em Terapia Ocupacional. Algo que se constrói na noite, às avessas do dia com suas formas duras e suas imposições claras de ordem e disciplina. Prática em que se procura tatear no escuro as próprias sombras, os paradoxos que habitam o corpo, possibilitando ver coexistência de gestos opressores e de gestos inventivos em si, como na história vivida por Sherazade, uma trama que fala e constrói a própria vida e a vida de todos. Cada noite, cada encontro, como as mil e uma noites, distraem a memória do ressentimento, da vingança, da morte. O Sultão esquece, para deixar viver mais um dia a esposa e sua narrativa. A história ganha vida, se reescreve a cada dia, aguardando novas tessituras à noite que chega. Noite após noite, em um processo contínuo e infinito, “esse puro efeito de passagem, de movimento de transmissão que não cessa de se recriar”<sup>28</sup>. Um espaço, pois, de experiência do limiar que permite ao corpo experimentar *uma* vida, tecendo um novo enredo possível de ser narrado e transmitido. Urdidura que se processa por agenciamentos e que fala de singularidades e de coletivos, a partir da experiência da alteridade; uma história comum, singular, não reprodutível ou universalizante, e que como diversidade de narrativas se

---

<sup>27</sup> VASCONCELLOS, 2005

<sup>28</sup> WAJNBERG, 1997, p.70

impõe na contração de tempos e mundos no instante já daquela experiência. Trama em que a coexistência dos tempos atualiza-se a cada gesto, movimento, silêncio, murmúrio ou palavra, em completa distração.

Embora cada vez mais distante de nossas realidades, a história oral permanece com sua força, insistindo, por brechas e fissuras, na transmissão cultural de geração em geração, e na possibilidade de expressão de *uma* vida. Nesta arte de contar e cantar histórias com o corpo inteiro, a explicação se distancia, ou até mesmo inexistente, sem que se sintam falta. O excesso de informações (e explicações) que assolam o cotidiano nos discursos e mídias, ali perdem espaço. Dá-se o inverso. Um experimentar desprezioso, no qual narrador, escritor, leitor, ouvinte e personagens são livres “para interpretar a história como quiser[em], e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na informação”<sup>29</sup>. Na Oficina, narra-se ao rememorar histórias vividas, ao ler um conto literário, uma poesia significativa, ao relatar um episódio do dia-a-dia, mas, também, narra-se com o corpo todo, sem voz, em murmúrios, através do corpo que dança, de rabiscos em rascunhos de papéis, de um olhar junto a fotografias amareladas e na expressão de gestos do teatro mudo, porque “o poético envolve o gesto, a expressividade singular dos traços, um modo de colocar forças, via subjetividades individuais ou coletivas, no mundo extenso”<sup>30</sup>.

Neste enredo, coexistem dois grupos de narradores presentes na obra benjaminiana, as figuras do “camponês sedentário” e do “marinheiro comerciante”<sup>31</sup>. O primeiro, aquele que “ganhou honestamente sua vida sem sair de seu país”, em cada livro folheado, a cada imagem contemplada, nas conversas e atividades vivenciadas, redescobre suas histórias e tradições. Ao mesmo tempo em que se territorializa, ao se perceber parte da história coletiva - algo que pertence a si e a muitos, sente uma vertigem, pois é transversalizado por imagens e forças do impessoal. Alguma coisa lhe escapa, zonas escuras, que excedem ao que está sendo vivenciado. No ponto mais contraído desse presente vivenciado, depara-se com o imperceptível, o não-dito, aquilo que não é possível apreender com os componentes sensório-motores. Algo acontece na ordem do sensível, mas “o momento seguinte contém sempre, além do precedente, a lembrança do que este lhe deixou”<sup>32</sup>.

---

<sup>29</sup> BENJAMIN, 1994, p.203

<sup>30</sup> ZORDAN, 2014. p.192

<sup>31</sup> BENJAMIN, 1994, passim.

<sup>32</sup> BERGSON, Henri. La Pensée et le mouvant: essais et conférences, 1934, cap. II, Paris, PUF, Quadrige nº 78, 1990. p.183 apud DELEUZE, 2012, p.43

Mesmo a 'subjetividade' das qualidades sensíveis [...] consiste sobretudo em uma espécie de contração do real, operada por nossa memória. Em suma, a memória sob estas duas formas, enquanto recobre com uma camada de lembranças um fundo de percepção imediata, e também enquanto ela contrai uma multiplicidade de momentos.<sup>33</sup>

Esta é a imagem criada por Bergson do cone invertido em que coexistem dois aspectos da memória e que podem ser trabalhados na Oficina, "a memória-lembrança e a memória-contração"<sup>34</sup>. Os corpos são, portanto, um ponto contraído de mundos. Um ponto em que o hoje, o si no presente, sofre uma pressão de todos os momentos experienciados em nossas vidas e, simultaneamente, tudo o que passou na história da humanidade se faz presentificado em nós mesmos: o feitio dos objetos, a transformação da natureza pelo homem, o aprendizado dos ofícios, a espiritualidade, os discursos instituídos, as relações de poder, as artes, os saberes e fazeres passados de geração em geração.

O segundo narrador, "quem viaja tem muito que contar", traz a experiência do sentir-se estrangeiro ao narrar diferentes fatos de sua própria história de vida, ou ao experienciar as atividades desenvolvidas na Oficina. Experiência afirmativa da condição que o habita, mas que muitas vezes é incapaz de reconhecer: o estrangeiro que o constitui. Esta condição aparece quando se arrisca a mudar de posição, isto é, quando produz um deslocamento que permite uma interrogação sobre o lugar que habita, seus atos e a própria língua<sup>35</sup>. Há tamanho deslocamento e desconstrução de si, de suas verdades, certezas e saberes, que acaba por sentir-se outro, e descobre-se múltiplo, com capacidades ainda a serem descobertas. A cada encontro da Oficina há, então, a possibilidade de mover-se entre os dois 'estilos de vida', entre um narrador e outro, pois estes se interpenetram e constituem algumas das múltiplas formas de narrar e viver a própria vida. Narrativas-tempo, corporeidade.

### ∞ Desfechos por vir

Ao narrar uma prática em Terapia Ocupacional cabe ainda perguntar: quais conteúdos foram ali trabalhados pelo terapeuta ocupacional-docente? A oficina serviu para a qualificação dos trabalhadores-usuários e para a formação dos alunos? No entanto, estes

---

<sup>33</sup> BERGSON, 1999, p.31

<sup>34</sup> DELEUZE, 2012, p.43

<sup>35</sup> SOUSA, 2003

são questionamentos incompatíveis com o modo de narrar, *oficinar* e constituir uma prática profissional a partir dos referenciais da Filosofia da Diferença e do Paradigma Ético-Estético.

Uma intervenção poderá ser transfigurada como conhecimento e ser legitimada como um modo de trabalhar, se aquele que pesquisa ou atua na prática é capaz de historicizar o acontecimento, percebendo-o como revolução que se deu num determinado regime de tempo, num contexto específico e sob um regime de poder e de verdade vigentes naquele período, sendo vivenciada por sujeitos que se constituíram como atores de um processo. Nesse sentido, não há definição *a priori* do que se busca, nem o que reverberará a cada atividade no grupo. No contato com as narrativas, com as histórias (ficcionais ou não-ficcionais) e com as obras de arte e espetáculos, os corpos se deixam levar pela experimentação do novo, tornando-se passagem de afecções que os tomam “de luz, [e] de serena claridade”<sup>36</sup> e, ao mesmo tempo, de tensões e forças intempestivas. O sucesso dessa revolução “reside nela mesma, precisamente nas vibrações, nos enlaces, nas aberturas que deu aos homens no momento em que se fazia, e que compõem em si um monumento sempre em devir, como esses túmulos aos quais cada novo viajante acrescenta uma pedra”<sup>37</sup>.

Na observação dos encontros, nos relatos dos estagiários e dos usuários acerca das atividades, foi possível perceber reverberações de seus agenciamentos, continuidades, sentidos, assim como, o fortalecimento dos vínculos entre os atores ali envolvidos. Na vivência em grupo, a vontade de revolução impregnou gestos, fazeres, narrativas em uma transformação afirmativa nos modos de subjetivação.

A vontade de revolução implica na desconstrução da vida qualificada, das formas de vida prontas que servem de instrumentos de redução de nossos corpos à vida nua, biológica [...] pressupõe, ainda, a complexificação da superficialidade do atual, na qual se percebe a coexistência de um plano visível conectado a um campo imperceptível, à medida que o presente ultrapassa o que já está dado. Implica captar algo que está passando, permitindo-se contagiar; em uma espécie de entrega, um tornar-se aquilo que passa - uma força, uma intensidade, um gesto, uma dor ou um

---

<sup>36</sup> NIETZSCHE, 2014,

<sup>37</sup> DELEUZE; GUATTARI, 1992, p.229

movimento. Uma entrega que potencializa o surgimento de brechas, fissuras por onde podem emergir virtualidades, devires e linhas de fuga.<sup>38</sup>

O contágio se fez a partir das experimentações que imprimiram nos corpos dos usuários e dos alunos uma espécie de esgotamento do tempo regular e da ordem linear da história, um contínuo vir a ser, algo do incorporal. Marcas geradas a partir da experiência dos paradoxos e contradições, mas, fundamentalmente, da potência que impulsionava suas ações a responder: Como “extrair alguma coisa alegre e apaixonante no que acontece, um clarão, um encontro, um acontecimento, uma velocidade, um devir?”<sup>39</sup>

Desse modo, uma proposta de intervenção só poderá constituir-se como dispositivo para criar e reverberar outros possíveis modos de trabalhar em Terapia Ocupacional na medida em que seja capaz de romper com as concepções conservadoras dos saberes institucionalizados e se constituir de espaços para as experiências liminares. Encontros nos quais a produção de devires e a problematização dos modos de saber-fazer se faz presente. Trata-se de desnaturalizar as verdades, as violências, os engessamentos; criar espaço de respiro onde seja possível romper com os discursos hegemônicos e que normatizam os corpos e seus fazeres.

A intervenção se dá ainda por contágio dos repertórios de atividades e experiências que cada ator ali envolvido pode compartilhar. Neste sentido, ocorre no inverso de uma estrutura rígida de planejamento e análise de atividades a serem “implementadas”. Sua escolha parte de um *estudo da atividade*<sup>40</sup>, um olhar estrangeiro ao já instituído, para encontrar na cultura onde ela está inserida, na forma como é realizada nas comunidades, nos diferentes sentidos e nas habilidades e conhecimentos necessários para sua realização indícios de sua potência como dispositivo no território da Oficina. Estudo que deve somar-se à “*análise do fazer singular* de cada sujeito, [...] que abriria o horizonte do terapeuta ocupacional para as diferentes maneiras de uma atividade ser realizada, [...] uma forma própria de construir sua ação no mundo”<sup>41</sup>.

Inicialmente são apenas traços do que se deseja propor. Pouco a pouco as atividades multiplicam-se, ganham novos contornos, roupagens e sentidos, alcançam objetivos outros inimagináveis, mas potentes em sua realização. Embora pareça uma ação caótica, ela

---

<sup>38</sup> SIEGMANN, 2011, p.94

<sup>39</sup> DELEUZE; PARNET, 1998, p.79-80

<sup>40</sup> CASTRO; LIMA; CASTIGLIONI; SILVA, 2004

<sup>41</sup> Ibidem. p. 69

exprime a força de uma cartografia, mapas intensivos que se escrevem a partir das narrativas singulares processadas no entre-corpos dos usuários, dos estagiários e do terapeuta-docente. Justamente aí está a sua força. Trata-se de uma relação de composição de pensamentos, desejos e interesses na realização de um fazer criativo e potencializador.

Entre as muitas falas e olhares durante os encontros, experiências de potencialização dos corpos e de seus fazeres são compartilhadas. Tais como a do trabalhador que efetivou, em seu serviço, uma oficina de contação de histórias para adolescentes em conflito com a lei, um espaço de reflexão e diálogo onde antes dominava a linguagem da violência. Ou aquele, que pode mover-se com mais leveza, creditando ao trabalho da Oficina o cuidado de si. Ou ainda outros trabalhadores e estagiários que se tornaram voluntários em hospitais locais para contar histórias às crianças internadas, descobrindo novas habilidades e interesses, ou ainda, aqueles que realizaram pequenos projetos de vida, quase imperceptíveis, mas fortes em sua potência de fazer a vida andar. Formas de reestabelecer o vínculo com o mundo, de fazer escolhas, de viver experiências outras, intensivas, vivas. Uma vez que criar oportunidades de desejar a diferença, de escolher a escolha é o que nos torna sujeitos éticos, “capazes de dobrar o fora, de fazer a força afetar a si mesma, enfim de subjetivar, de criar novas possibilidades de vida, novos modos de existência”<sup>42</sup>. Um *oficinar* cuja potência de intervenção está próxima aos pensamentos de Nietzsche e Espinosa:

uma arte de despertar potencialidades e de criação de novas formas ou modos de agir no mundo, um processo essencialmente afetivo, que visa a tomada de consciência de quais afetos estão em jogo na realização de toda e qualquer atividade cotidiana, o que também implica escolhas e ações salutareis próprias, e não uma ‘moralização’ dos atos da vida diária<sup>43</sup>.

Desta forma, a experiência de escrita e narração proporcionada pela Oficina engendra possibilidades de se constituir como espaço de transformação do olhar e conseqüentemente, de uma imagem de pensamento. Dessa possibilidade de viver a experiência sensível do contador de histórias, com a convicção de Sherazade de que é possível mudar algo já instituído pelas ordens do Sultão Chariar, nasce a cada novo amanhecer a força de criação, assim como a procura pela *filosofia da manhã* na escrita poética de Nietzsche:

Quem conquistou numa certa medida a liberdade da razão, não poderá sentir-se na Terra senão como um andarilho. Não um viajante em direção

---

<sup>42</sup> LEVY, 2011, p.131

<sup>43</sup> MOREIRA, 2011, p.159-160

a um objetivo final: este não existe. Mas enfim, ele observará e terá os olhos abertos para tudo o que se passa realmente no mundo. Por isso, não pode prender seu coração com muita força a nada em particular. Haverá nele também algo de [errante], no qual seu prazer esteja na mudança e na passagem. Sem dúvida sobrevêm a um tal homem noites más [...]. Então, a noite terrível será para ele como deserto caindo sobre deserto – e ele sentirá seu coração cansado de andar [...]. E o dia será quase pior do que a noite. É possível que esta seja em algum momento a sorte do andarilho. Mas para recompensá-lo, chegam depois manhãs deliciosas de outros lugares, nascidas do mistério da primeira manhã. Ele sonha com o que pode dar ao dia [...] uma aparência tão pura, tão penetrada de luz, de serena claridade que o transfigura. Ele procura a *filosofia da manhã*.<sup>44</sup>

Na claridade que transfigura os corpos a cada manhã, a cada encontro, a cada limiar, novas possibilidades de vivenciar a experiência estética, exercitar a escuta do outro, aprimorar o olhar sensível sobre seu próprio corpo e sua história de vida. A cada história ouvida, a cada exercício de escrita e narrativa, a cada gesto e dança, a descoberta de potencialidades em devir. Histórias de vida pessoais e coletivas são lembradas e atualizadas. Neste processo, amplia-se a consciência corporal e a capacidade crítica sobre seu próprio agir, adquire-se novos recursos e atividades possíveis de serem construídas junto à população assistida. O medo do desconhecido, do não acerto, do julgamento do outro dão lugar para um salto intempestivo em que o corpo se deixa experimentar, arrisca-se uma vez e outra mais, contagiando-se com suas próprias potências desejantes de expressão. É da imanência dos corpos em experimentação de si que emerge a possibilidade de testar os possíveis que ainda restam e subjazem aos corpos cansados e extenuados.

---

<sup>44</sup> NIETZSCHE, 2014

## P ARTE II - CALEIDOSTRÓPOS

Pista 1 ~ Granjear raízes críanceiras (imagem-limiar)



1

---

<sup>1</sup> *O Poeta do Castelo*. Diretor: Joaquim Pedro de Andrade. Elenco: Manuel Bandeira (1959).  
Montagem da pesquisadora a partir de fotogramas do Documentário.

Sobre o balcão de lambris envelhecidos e a toalha xadrez, repousam a xícara de café e os pensamentos do poeta menor. Os livros empoeirados na estante, o velho chambre e o amanhecer conduzem as palavras ao vento, ou distraidamente, as enfileiram cuidadosamente na forma de um poema. Sob a janela entreaberta, um tempo em suspensão. E, então, nos perguntamos: pode o registro fílmico de um cotidiano “banal”, mesmo que de um ilustre poeta como Manuel Bandeira, elevar-se ao estatuto de uma narrativa poética, de uma experiência liminar e constituir-se também como potência clínica?

Tarkovski<sup>2</sup> nos responderia que sim, mas “esculpir o tempo” seria a condição essencial para o cinema (e a vida) acontecer como arte e produzir sentidos a quem cria e a quem assiste. Joaquim Pedro de Andrade no documentário “O Poeta do Castelo”<sup>3</sup> procede este fazer deixando expressar o ritmo próprio de cada fotograma, de cada cena interpretada pelo poeta-personagem. O ritmo cotidiano imaginário mistura-se ao ritmo real da vida de Manuel Bandeira, não só pelo fato do próprio poeta representar a si mesmo, e daí estabelecer o seu ritmo pessoal a cada cena, mas acima de tudo porque o cineasta foi capaz de captar a pressão do tempo existente em cada tomada, em cada gesto cotidiano, suas intensidades e densidades.

Assim como se pode determinar o tipo de corrente e de pressão existentes num rio pelo movimento de um junco, da mesma forma podemos identificar o tipo de movimento do tempo a partir do fluxo do processo vital reproduzido na tomada.<sup>4</sup>

E é isso que o cineasta procura respeitar durante a montagem. Neste processo, ele coloca seu estilo, sua forma de perceber o fluxo e a consistência do tempo de cada cena, criando

---

<sup>2</sup> TARKOVSKI, 2010, p. 134-148

<sup>3</sup> O POETA DO CASTELO, 1959

<sup>4</sup> TARKOSVKI, op. cit., p.143

na montagem seu próprio fluxo do tempo, assim como os corpos envolvidos no processo de intervenção. Objetos, ambientes, gestos, expressões e ritmos constituem a vida do poeta, e a vida de todos, compondo uma narrativa singular e comum.

A montagem – pelo menos no sentido que nos interessa aqui – não é a criação artificial de uma continuidade temporal a partir de “planos” descontínuos, dispostos em sequências. Ao contrário, é um novo modo de expor visualmente as discontinuidades do tempo que atuam em todas as sequências da história.<sup>5</sup>

O local onde o poeta guarda a xícara de café, depositada sob uma boleira de vidro, compõe uma cena de tamanha intensidade, que pode levar o espectador a lugares de infância. Lugar onde podíamos secretamente guardar nossas coleções de “achados”, ou aquele espaço reservado em baixo da árvore de Natal, no qual espiávamos as formas dos presentes num jogo de adivinhação, mas especialmente, aquele espaço-tempo em que tudo entrava em suspensão e poderia vir a ser: o limiar. O momento de hesitação em que permanecíamos parados frente à porta antes da aventura de espiar pela fechadura. Ali onde o tempo pairava no ar, e que apenas o presente conseguia despertar o passado e seus mistérios e apontava as surpresas por vir.

A essa passagem, às sensações e impressões contraditórias que ficam como marcas em nossos corpos é que podemos nomear como *experiências liminares*, espaço-tempo intensivo, de presença por inteiro, poucas vezes hoje vivenciadas. Walter Benjamin, ao rememorar sua infância em fragmentos que compõem o livro *Infância em Berlim por volta de 1900* procura dar visibilidade a essas experiências que nos anos 1930, já como adulto, apresentavam-se esmorecidas. Experiências de passagem por estados emotivos opostos que, de certo modo, correspondiam a promessas ou avisos do que o esperava na vida futura<sup>6</sup>.

Os lugares de infância denotam a função espacial das experiências liminares para Benjamin, mas há também um significado temporal no conceito de limiar. Uma experiência que pode ser percebida naquelas frações de segundos, em que há um torpor e, simultaneamente, vivencia-se uma intensidade, uma duração. Um espaço-tempo em que a rememoração e as possibilidades futuras se contraem junto ao presente, com tamanha intensidade capaz de afetar os corpos de forma irreversível. É um instante já, que não pode mais retornar ao

---

<sup>5</sup> DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 399-400

<sup>6</sup> COLLOMB, 2010.

mesmo, pois singular e único, contém sensações díspares e múltiplas possibilidades. Assim como a experiência do menino Benjamin ao explorar as gavetas na cômoda de seu quarto.

Aquelas meias no fundo da gaveta continham mistérios. Enroladas como uma pequena bolsa, escondiam-se do menino, que mergulhava a mão até o fundo para apanhar uma entre tantas. Ao trazê-la à luz, desembrulhava a pequena bolsa e comprovava uma verdade enigmática: “que a forma e o conteúdo, que a coberta e o encoberto, que o ‘capturado’ e a bolsa, eram uma única coisa. Uma única coisa – e, sem dúvida, uma terceira, aquela meia em que ambos haviam se convertido”<sup>7</sup>.

Este fragmento autobiográfico compõe o que o autor conceitua como imagens dialéticas que surgem nos limiares. Naquele instante, se apreende com o corpo todo algo de indizível e inaudível, pré-individual. Na hesitação ou no despertar, o corpo é tomado pela passagem de fluxos, intensidades, devires e vive os elementos de uma experiência liminar. O momento da infância em que ainda mantemos o que nos é familiar e de onde se pode “observar sem risco o que se anuncia [...]. ‘Dialética’ no sentido de o passado estar investido de um sentido futuro”<sup>8</sup>. Nessa contradição de elementos que se fundem, surge um terreno fértil para o desejo. Um lugar que permite pensar. E que tem no aqui e agora, o presente, o passado e o futuro. É o instante efêmero da aprendizagem. O instante do despertar. O princípio da magia, do místico, de conseguir fazer correlações, correspondências, ou seja, de viver a própria experiência.

“Passar pelo limiar significa queimar uma etapa, pôr fim à aprendizagem, expor-se ao desconhecido, enfrentar a história e suas vicissitudes”<sup>9</sup>. É a experiência de hesitação do poeta frente à folha em branco na máquina de escrever. Tempo de espera e, também, de passagem onde tudo pode vir a ser, poesia, conto, crônica, memórias... enfim, palavras que podem dizer sobre a poética do cotidiano e da própria vida. Ritos de passagem, projetos de vida, atividades diárias, possibilidades muitas de agir a partir do limiar sobre e no mundo, mesmo com os limites do corpo, a imposição de normatizações e a privação de direitos que afetam as pessoas em vulnerabilidade social.

O limiar é, assim, uma marca que atrai pelo que promete (em Walter Benjamin “incita a uma reflexão sobre o secreto”), diferentemente da fronteira, que é um lugar que pode assustar pelo que esconde, o

---

<sup>7</sup> BENJAMIN, 2012e, p.124

<sup>8</sup> COLLOMB, 2010. p.121

<sup>9</sup> Ibidem, p.119

desconhecido do outro lado; o limiar é uma linha (ampla, mais uma “zona”, como diz Benjamin) de passagens múltiplas, a fronteira é uma linha única de barragem, num caso mais traço de união, no outro de separação; enquanto a fronteira é muitas vezes apenas um lugar burocrático, o limiar é um lugar onde fervilha a imaginação.<sup>10</sup>

Lugar de transição entre a poesia menor e a poética do cotidiano, entre a possibilidade de romper com as formas e os limites e a possibilidade de experimentação do espaço-tempo limiar. No entanto, como nos adverte Benjamin, “na vida moderna estas transições tornaram-se cada vez mais irreconhecíveis e difíceis de vivenciar. Tornamo-nos muito pobres em experiências limiares. O adormecer talvez seja a única delas que nos restou (E com isso também o despertar.)”<sup>11</sup>.

A escassez de experiências liminares nos traz ainda uma outra forma de apreensão do conceito de limiar nos dias atuais, um modo mais brutal dessa experiência, e não a sua ausência. Trata-se de um “limiar inchado, caricato, que não é mais lugar de transição, mas perversamente, lugar de detenção, zona de estancamento e de exaustão, como se o avesso da mobilidade trepidante da vida moderna fosse um não poder nunca sair do lugar”<sup>12</sup>. Essa espessura mais densa dos momentos de transição e passagem trazem uma experiência de imobilidade, mesmo nos espaços virtuais em que as informações chegam em velocidades inapreensíveis. Essa aceleração cotidiana, o excesso de informações, a fragilidade das relações nos faz temer a intensidade da vida e a incompletude humana. Um limiar de mortos-vivos, um lugar de bloqueio, anestesiamento e estagnação das possibilidades de vir a ser. A problemática moderna, em relação à supressão das experiências liminares, nos é, portanto, ainda mais aterrorizadora nos levando a viver “num limiar de indiferenciação e de indiferença, como se essa existência administrada fosse a vida verdadeira”<sup>13</sup>.

No documentário, o poeta vive um outro tempo. Ao mínimo gesto consegue diferir-se, produzindo intensidade nos fazeres mais cotidianos. Cada cena, cada tomada, é então, impregnada de uma variedade de tempos, o tempo do gesto, o tempo da luminosidade, o tempo do registro fotográfico, o tempo interior de cada fotograma. Essa pressão do tempo pode ser percebida em toda a sua poética no ato de preparar o café da manhã pelo poeta. Nas pequenas ações que ele faz ao assoprar a chama do fogão, ao aguardar com paciência

---

<sup>10</sup> BARRENTO, 2013, p.122-23

<sup>11</sup> BENJAMIN, 2007, p.535

<sup>12</sup> GAGNEBIN, 2010, p.20

<sup>13</sup> Ibidem, p. 23.

as torradas saltarem da velha torradeira, e ao levantar suavemente a tampa de uma delicada boleira de vidro como que guardasse ali sua maior riqueza – uma xícara de chá, no instante mesmo em que sua voz ecoa “sou poeta menor, perdoai!”<sup>14</sup>

Neste fazer a potência poética do cotidiano expressa toda sua força, assim como na literatura menor onde a língua se desterritorializa; onde o espaço diminuto de uma escrita particular acolhe a invenção, amplia-se e se torna um agenciamento político e coletivo. Mas “como arrancar de sua própria língua uma literatura menor, capaz de escavar a linguagem, e de fazê-la escoar seguindo uma linha revolucionária sóbria? Como devir o nômade e o imigrante e o cigano de sua própria língua?”<sup>15</sup> Talvez o poeta, através dos versos *menores*, possa nos indicar o caminho para que a experiência de limiar novamente faça-se memória viva em nossas histórias. Talvez seja seguindo a vida por meios expressivos e inventivos, tecendo-a por fragmentos díspares, às vezes contraditórios, assim como as cenas isoladas que ao final compõem a narrativa poética e a história de vida do poeta e de todos nós.

Manoel de Barros, outro grande poeta menor, ao brincar com as palavras também anuncia a emergência de se viver as experiências liminares. Em sua poesia, a palavra pode ser qualquer coisa, está plena, pura. É palavra hesitada, não se definiu, está no limiar. Mas, para a criação desses lugares de infância, de magia e descoberta, o poeta nos adverte, será preciso seguir os rastros que ele, silenciosamente, entre metáforas e palavras brincantes, rabisca em língua menor:

Guarda num velho baú seus instrumentos de trabalho:

1 abridor de amanhecer

1 prego de farfalha

1 encolhedor de rios – e

1 esticador de horizontes.

Manoel de Barros, *O livro das ignoranças*.<sup>16</sup>

---

<sup>14</sup> BANDEIRA, Poema *Testamento*, 1959

<sup>15</sup> DELEUZE; GUATTARI, 2014. p.40-41

<sup>16</sup> BARROS, 2015c, p.88

- Pista 2 - Ser sobre-vivente (imagem-corpo)



1

---

<sup>1</sup> SENDRA, Ramón Pérez, Grafite - *Arte Urbana*, Artista Espanhol, 2010. Fotografia de artista desconhecido.

Correspondendo a fragmentos de astros,  
a corpos transviados de gigantes,  
a formas elaboradas no futuro,  
severas tombando  
sobre o mar em linha azul, as ruínas  
severas tombando  
compõem, dóricas, o céu largo.  
Severas se erguendo,  
procuram-se, organizam-se,  
em forma teatral suscitam o deus  
verticalmente, horizontalmente.  
Nossa medida de humanos  
– medida desmesurada –  
em Selinunte se exprime:  
para a catástrofe, em busca  
da sobrevivência, nascemos.

Murilo Mendes, *As ruínas de Selinunte*<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> MENDES, Murilo. *As ruínas de Selinunte* (1959) apud ARRIGUCCI JR, 2000.

Uma área de risco em isolamento. Ou será a pequena criança? Uma fita de proteção demarca fronteiras: o sólido e os escombros, a segurança e a precariedade, a preservação e a destruição, o cuidado e o abandono. A mão do artista e da menina reescrevem a cena. Entre restos e lixo, a delicadeza de uma menina se impõe. A parede é, então, rasgada, escavada, por uma expressão de desalento. Os olhos, ora visíveis ora encobertos, parecem dizer de tristeza e dor, mas também revelam um olhar para a escrita e a força contida nesse ato. Simultaneamente, expõem e ocultam sentidos outros por entre fios de cabelo e rachaduras na parede. A cabeça debruça sobre a montanha de escombros - não são papéis, telas de pintura ou livros, são restos, ruínas, cujos olhos da menina não conseguem desviar. Os lábios delicadamente fechados parecem querer dizer, assim como a mão direita sobre o coração. O rosto expressa desesperança, porém é arrebatado pela mão que segura por entre os dedos um objeto, um fazer, uma possibilidade. Escrever, redesenhar, colorir ... fazer surgir.

A imagem-obra formada pelo grafite fotografado com seu entorno e o poema expõem a potência poética das ruínas e a dilacerante catástrofe ali anunciada. O limite demarcado pela fita de proteção branca e vermelha instiga o artista a ultrapassar esse contorno e nos traços do grafite compor uma zona de limiar, uma lacuna, no qual os passantes e os moradores das janelas vizinhas possam ser afetados pela obra. No olhar do transeunte, nas mãos do artista, naquele que se afeta em contato com a obra, no entanto, um nada pode acontecer se este encontro afirmar o eu identitário fechado em si ou anestesiado pelas violências cotidianas às quais estão submetidos. Em direção oposta ou pelo menos coexistente, a contemplação da obra pode ascender mudanças afirmativas nos corpos, provocar indagações, desconfortos, criando espaços de experimentação e autorreflexão. No encontro de corpos - humanos e inumanos - uma possibilidade: a experiência de contato com as próprias ruínas. Deixar em carne viva as camadas da pele, a superfície epidérmica.

Contraírem em si aquilo que nos olha, as forças caóticas que nos constituem, dissolvendo o sujeito e o objeto, o monumental e o senso comum.

Na afirmação de Murilo Mendes, um traçado imanente que impele nossos corpos à experiência da catástrofe e, por conseguinte, de uma sobrevivência - a *vida nua*. Movimento manifesto no grafite de Sendra e no contexto contemporâneo; uma existência que converge ao puro plano biológico, mas que, no entanto, é capturada pelo biopoder. Captura presentificada com maior intensidade na população em vulnerabilidade subjugada a todo tipo de violência e aniquilamento por ser portadora de limitações físicas, mentais, econômicas ou sociais e não responder às normatizações e às imposições do sistema de produção vigente. Como os traços da menina-mulher que parecem falar sobre uma cultura de discriminação, de sujeição e de negação de direitos. Uma impossibilidade de escrever a própria história.

Retrato de um sequestro social da vitalidade, da exploração e da submissão da subjetividade decorrente de estratégias de controle cada vez mais sofisticadas e entranhadas nos corpos<sup>3</sup>. Uma vida reduzida à *sobrevivência* biológica, onde incide o controle sobre todas as esferas da existência, modulando a criatividade, a sexualidade, a comunicação, os modos de agir e de pensar. Existência na qual uma autonomia ilusória da condução da própria vida, da subjetividade e dos desejos se faz presente. Uma *vida* que *não chegou*, como a do sobrevivente de Carlos Drummond, onde “tudo foram ensaios, testes, ilustrações” e que “sorria longe, indecifrável”<sup>4</sup>.

No adjetivo sobrevivente a força de todos aqueles que testemunharam as barbáries dos campos de batalha, mas, também, daqueles que hoje vivem a experiência-limite na contemporaneidade. Uma sobrevivência próxima ao personagem conceitual muçulmano de Agamben<sup>5</sup>, originada dos escritos de Primo Levi<sup>6</sup> sobre os campos de concentração, nos quais a palavra *Muselmann* era utilizada pelos veteranos do Campo para designar “os fracos, os ineptos, os destinados à ‘seleção’”, os semivivos nos quais incide “um poder que não elimina o corpo, mas o mantém numa zona intermediária entre a vida e a morte, entre o humano e o inumano”<sup>7</sup> ou entre a inserção e a não participação social nos dias atuais.

---

<sup>3</sup> PELBART, 2001/2002, p.33-43

<sup>4</sup> ANDRADE, 1978, p.27

<sup>5</sup> AGAMBEN, 2008.

<sup>6</sup> Cf. LEVI, Primo, 1988

<sup>7</sup> PELBART, 2016, p.25

Multidão de indivíduos que vivencia condições extremas de privação e abandono imersa em processos de vulnerabilidade ou desfiliação decorrentes, como nos assevera Castel, “de um duplo processo de desligamento”: a degradação das relações de trabalho e a dificuldade de inserção no mundo das relações sociais. Processos ou zonas de integração e de não-integração considerados mutáveis e dinâmicos, e que podem ocorrer na passagem de um para a outro<sup>8</sup>. A zona de integração é responsável pela manutenção das relações de interdependência e pela constituição de uma rede social de suporte que viabiliza a autonomia dos sujeitos sobre a sua própria vida, enquanto que o ingresso nas demais zonas pode representar instabilidade relacional, marginalidade e estigmatização e, principalmente, a “ausência de inscrição do sujeito em estruturas que têm um sentido”<sup>9</sup>. Pessoas que em decorrência de um acontecimento impiedoso e de fatores macroestruturais são conduzidas à zona de risco e passam a ter dificuldade de realizar os fazeres cotidianos mais habituais, como as atividades de autocuidado, de manutenção da casa, a participação na vida comunitária, no trabalho e na elaboração de seus projetos de vida. Corpos anestesiados de seus sentidos, impossibilitados de perceber em si mesmos as normatizações que lhe são impostas, como nos confessa a poesia de Marina Colasanti:

Eu sei que a gente se acostuma. Mas não devia.

A gente se acostuma a morar em apartamentos de fundos e a não ter outra vista que não as janelas ao redor.

E, porque não tem vista, logo se acostuma a não olhar para fora.

E, porque não olha para fora, logo se acostuma a não abrir de todo as cortinas.

E, porque não abre as cortinas, logo se acostuma a acender mais cedo a luz.

E, à medida que se acostuma, esquece o sol, esquece o ar, esquece a amplidão.<sup>10</sup>

Amplidão da vida, da qual muitos foram desapossados, é essa possibilidade singular de viver o cotidiano em toda a sua intensidade e plenitude. Compondo, criando, transformando a si e ao mundo. Vivendo as suas potencialidades em sua dimensão mais ampla, e simultaneamente, mais sutil. Amplidão do ser que permite o viçar de suas capacidades e potencialidades, a criação e a reinvenção dos modos de viver e de subjetivar-se.

---

<sup>8</sup> CASTEL, 1997, p.23

<sup>9</sup> CASTEL, 1998, p.416

<sup>10</sup> COLASANTI, 1996, p.9

Mas esta amplitude, para aqueles que estão acostumados a morar em *apartamentos do fundo, sem vista, sem luz*, impedidos de compor com o outro pela insistente ausência do acesso aos bens culturais, educacionais, econômicos e políticos, se faz amiúde, quase imperceptível, trazendo a dor intolerável da vulnerabilidade, da estigmatização e da exclusão. Ausência constante, persistente, que registra nesses corpos marcas profundas, tornando-os muitas vezes incapazes de perceber a si mesmos como sujeitos de direitos. Um corpo submetido a todos os estratos de organização, a questões macroestruturais como a ausência do Estado, a intolerância à diferença e a naturalização da violência que intensificam a ruptura dos vínculos societários. Ausências e fragilidades que se fazem atuais, principalmente, no cotidiano daqueles que têm as marcas do transtorno mental, da deficiência ou da violação de direitos em suas vidas revelando a grave situação vivenciada por uma parcela considerável da população brasileira. Um modo de vida supérstite, cujos corpos estão subjugados à gestão biopolítica, a “formas-de-vida de baixa intensidade, submetidos à mera hipnose, mesmo quando essa anestesia sensorial é travestida de hiper-excitação”<sup>11</sup>. Vidas embrulhadas, soterradas por uma história que privilegia os grandes feitos, os grandes heróis e relata à exaustão um fato na perspectiva dos que venceram.

No processo de intervenção junto a esta população, o terapeuta ocupacional se torna um empreendedor biopolítico, sim, tal como Negri nos traz. Mas ele tem escolhas de como fazer isso, ele exerce uma função de parturiente das forças de vida em direção a modos de viver autônomos, na medida do possível a cada caso. É preciso acreditar que padrões novos quando apropriados pelos próprios sujeitos são mais eficazes do que aqueles que provêm apenas do discurso do outro que age como um vigilante e como um gestor externo da vida.

Os olhos da menina grafitada pelo artista denunciam essa captura e, simultaneamente, devolvem ao nosso olhar a possibilidade de ruptura das narrativas instituídas para procedermos a novas montagens. A modalidade contemporânea do biopoder consolidada em seu domínio sobre a vida tem, pois, seu avesso na *potência da vida* e essa é a luta de resistência e liberdade possível<sup>12</sup>. Uma possibilidade de se travar uma luta ético-política que não é “como se costuma afirmar, a luta pelo cumprimento da norma existente [...] é a

---

<sup>11</sup> PERBART, 2007, p.61

<sup>12</sup> Na Aula de 17 de março de 1976, no livro *Em defesa da Sociedade*, Foucault (2010) faz uma síntese dos estudos sobre as tecnologias de poder: o poder soberano, o poder disciplinar e o biopoder, que se instala nas sociedades a partir do final do séc. XVIII. O leitor poderá encontrar ainda uma discussão detalhada sobre a crise das sociedades disciplinares e as forças que anunciavam a eminência da biopolítica nas sociedades de controle determinando as relações e espaços sociais, no texto *Post-Scriptum: Sobre as Sociedades de Controle*, Deleuze, *Conversações*, 2013.

luta pela liberdade, ou seja, luta para que possamos experimentar nossa 'própria existência como possibilidade ou potência'"<sup>13</sup>. Uma experiência, como na obra de Benjamin, entre o sensível e o cognoscível, entre o virtual e o atual, que se processa em uma zona de limiar, um lugar de passagem.

No encontro entre-corpos do artista com a parede a ser desenhada, com a escolha das cores, as dimensões, os restos de reboco, as partículas de tintas, o vento que circula naquela rua, a luminosidade do sol, as sombras projetadas sobre a imagem, o momento da existência de quem vê e de quem cria, tudo está em relação e passa a compor a atmosfera e a paisagem sempre mutável e efêmera daquele encontro. Um plano de composição intensivo no momento em que produziu o agenciamento com as ruínas que o compõem, com a força da catástrofe que o produziu. A expressão entristecida da menina pode, então, ter sentidos outros de sua própria ruína, sofrer uma transformação, não necessariamente afirmativa ou potencializadora da vida, mas que mobiliza afetos e percepções àquele que a contempla.

Façamo-nos também desse modo videntes: olhemos devagar para a cor das paredes, o desenho das cadeiras, a transparência das vidraças, os dóceis panos tecidos sem pretensões. Não procuraremos neles a beleza que arrebatava logo o olhar, o equilíbrio de linhas, a graça das proporções; muitas vezes seu aspecto, como o das criaturas humanas, é inábil e desajeitado. Mas não é isso que procuramos, apenas: é o seu sentido íntimo que tentamos discernir. Amemos nessas humildes coisas a carga de experiências que representam, e a repercussão, nelas sensível, de tanto trabalho humano, por infindáveis séculos.

Cecília Meireles, *Da solidão*<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> ASSMANN, 2007, p.8

<sup>14</sup> MEIRELES, 2003

Pista 3 – Capturar o silêncio (imagem-ruína)

Difícil fotografar o silêncio.  
Entretanto tentei. Eu conto:  
Madrugada, a minha aldeia estava morta.  
Não se via ou ouvia um barulho, ninguém passava entre as casas.  
Eu estava saindo de uma festa.  
Eram quase quatro da manhã.  
Ia o silêncio pela rua carregando um bêbado.  
Preparei minha máquina.  
O silêncio era um carregador?  
Estava carregando o bêbado.  
Fotografei esse carregador.  
Tive outras visões naquela madrugada.  
Preparei minha máquina de novo.  
Tinha um perfume de jasmim no beiral do sobrado.  
Fotografei o perfume.  
Vi uma lesma pregada na existência mais do que na pedra.  
Fotografei a existência dela.  
Vi ainda um azul-perdão no olho de um mendigo.  
Fotografei o perdão.  
Olhei uma paisagem velha a desabar sobre uma casa.  
Fotografei o sobre.  
Foi difícil fotografar o sobre.  
Por fim eu enxerguei a *Nuvem de calça*.  
Representou pra mim que ela andava na aldeia de braços  
dados com Maiakoviski - seu criador.  
Fotografei a *Nuvem de calça* e o poeta.  
Nenhum outro poeta no mundo faria uma roupa mais justa  
para cobrir sua noiva.  
A foto saiu legal.

Barros, *O fotógrafo*<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> BARROS, 2013, p.9-10



2

---

<sup>2</sup> Romy Pocztauruk, Fotografia de um hospital em Berlim desativado no Pós II Guerra Mundial, 2014.

Paredes descascadas, janelas e pisos quebrados de onde emanam odores de urina, mofo, vestígios de sulfa, morfina, violência. Lembranças de cicatrizes de guerra, dor, fome, abandono. Restos que sobrevivem ao horror, incapazes de dizer do indizível. Vidas infames. Ruínas. Imagens de um hospital de guerra desativado, que ainda expressam cor, luz, murmúrios e sombras.

Romy Pocztaruk<sup>3</sup>, artista brasileira, expõe fotografias de suas viagens a diferentes regiões do mundo, entre elas imagens de ruínas urbanas do período anterior e posterior à II Guerra Mundial. No movimento de captura da imagem, uma atitude ética e política de escolha se faz presente. Escolha em percorrer lugares esquecidos e de experimentar a produção e a sobrevivência de imagens de momentos históricos marcados pela violência e barbárie. A viagem para Alemanha e a busca pelos 'restos', os silêncios, as cinzas de uma memória que não pode ser esquecida como a desse hospital desativado no pós-guerra, faz da fotografia uma imagem-obra, assim como a concepção de imagem trazida por Didi-Huberman na qual

a imagem não é um simples corte praticado no mundo dos aspectos visíveis. É uma impressão, um rastro, um traço visual do tempo que quis tocar, mas também de outros tempos suplementares – fatalmente anacrônicos, heterogêneos entre eles – que, como arte da memória, não pode aglutinar<sup>4</sup>.

Sua fotografia é, ainda, objeto de passagem. Passagem de dor, lembranças do horror da guerra, e, simultaneamente, tempo de sobrevivência, de testemunho, de atualização daquilo que ficou silenciado. Uma possibilidade de não esquecer. Imagens nas quais a ausência reclama por vozes daqueles impossibilitados de dizer. Fotografar de certo modo

---

<sup>3</sup> POCZTARUK, 2014

<sup>4</sup> DIDI-HUBERMAN, 2012a, p.205

é ir a contrapelo da história, torná-la imagem, buscar uma revelação para além do que está instituído ou historiografado. Se há rastros, há algo ainda possível de ser olhado ou dito, mas não algo que se vê com os olhos ou se pronuncia em voz alta. Não os vestígios, os fragmentos de memória daquele caos, mas um hiato, o que resta de não enunciável ou arquivável, um testemunho, a “língua na qual o autor consegue dar testemunho de sua incapacidade de falar”<sup>5</sup>. Neste sentido, é preciso desconfiar do que se vê, manter os olhos sensíveis a pequenos feixes de luz ou sombra, mantê-los minimamente entreabertos, para que possamos adentrar aos vazios deixados entre a imagem e aquele que vê.

Logo, nunca podemos dizer: não há nada para ver, não há mais nada para ver. Para saber desconfiar do que vemos, devemos saber mais, ver, apesar de tudo. Apesar da destruição, da supressão de todas as coisas. Convém saber olhar como um arqueólogo. E é através [...] de uma interrogação desse tipo – que vemos que as coisas começam a nos olhar a partir de seus espaços soterrados e tempos esboroados.<sup>6</sup>

Ao terapeuta ocupacional, a função de um olhar crítico e de uma aceitação de sua própria insuficiência. Perguntar-se: o que vejo nessa fotografia, nessa imagem, nessa história? O que pode ser escutado das vozes silenciadas? Por que vejo dessa forma, com estes significados? Mas perguntar, não para saber como o artista procedeu para captar a imagem, ou o porquê a pessoa vive desse modo, pois não se trata de reconhecer o eu, e sim, os agenciamentos coletivos que possibilitaram este registro e reverberam outros tantos encontros. Buscar, ao captar os murmúrios, uma aproximação ética de narrar histórias de um outro plano ao avesso do que está determinado pelos modos de subjetivação contemporâneos e pela história ‘oficial’.

A imagem fotográfica expõe, desse modo, a contradição e a realidade de um passado agora atualizado. Como nos traz Benjamin<sup>7</sup>, se esta imagem do hospital pode sobreviver é porque há algo político, é o documento de uma época, de uma violência, é a historicidade visível da própria imagem. A fotografia do hospital para vítimas de guerra, com suas paredes recobertas por papéis rasgados e com o assoalho corroído por cupins, expõe a brutalidade de uma época, o sofrimento e a dor dos mutilados de guerra, a perda dos familiares que foram lutar para defender sua pátria, o sofrimento dos enfermeiros e médicos ao receberem centenas de soldados sequelados. A vida por um fio. E, paradoxalmente, expõe a

---

<sup>5</sup> AGAMBEN, 2008. p.161

<sup>6</sup> DIDI-HUBERMAN, 2012b. p.127

<sup>7</sup> BENJAMIN, 2014

luminosidade e a leveza da brisa que adentram os cômodos, expondo a suavidade da natureza desenhada pela paisagem vista através das janelas. Sopro que ventila o espaço, como a casa de boneca que pode nos remeter às brincadeiras de infância e ao lar. Um respiro. Lugar de passagem que são, simultaneamente, entradas e saídas, devires.

As ruínas sobre as quais a artista faz o registro imagético “representam aqui justamente a síntese paradigmática entre tempo e espaço; a ruína [como] imagem-tempo”<sup>8</sup>. Elas falam de uma memória ilimitada e infinita, susceptível a mil e uma interpretações, a desdobramentos sem fim. Os corpos, as artes e a clínica são também ruínas; suas formas se transmutam continuamente em uma não linearidade de tempo e nelas insistem vestígios e cacos de uma memória não plena e absoluta. Nos escombros de uma construção ou de uma prática profissional, os cacos amontoados são como fragmentos de uma totalidade, no entanto, esta totalidade jamais pode ser apreendida. Eles compõem os arquivos de nossas existências e podem falar das condições históricas e políticas, dos regimes discursivos de uma época que os fizeram existir no enquadramento da obra. Nessa fractalização a possibilidade de rachar as coisas, os arquivos, um gesto-testemunhal importante para intensificar a percepção dos traços que podem ser reorganizados compondo novas molaridades.

Ruínas como fracasso da vontade, do racionalismo e dos objetivos previamente traçados pela razão, pela consciência, pela vontade. Incompletude e inacabamento como condição para a completar a busca que nunca se dá de todo exatamente porque depende de acontecimentos que acontecem a partir do encontro dos corpos com as imagens e com seus signos. Ruína como expressão da insuficiência dos corpos para abarcar “o grande demais” do que lhes acontece. Neste sentido, ruína e fracasso estão correlacionados, pois denotam a emergência de uma consciência da insuficiência de nossos corpos para intervir e compreender, e também dos resultados que nossas intervenções obtêm.

A fotografia, a poesia e a literatura não podem e nem intencionam representar as grandes catástrofes das Grandes Guerras ou o que se passa nos corpos de quem vive as catástrofes do mundo contemporâneo: as migrações, a fome, a experiência do não-pertencimento, o desprezo e o abandono do Estado e tantas outras violências que levam os corpos a perderem suas referências. No entanto, as afecções que emergem no encontro com as imagens-obra e no próprio fazer expressivo dos corpos podem provocar o abandono do original absoluto, colocando-os no entre-lugares da memória, na linha de fratura e de conjunção dos tempos,

---

<sup>8</sup> SELIGMANN-SILVA, 2003b. p. 394-5

numa dimensão de temporalidade dialética para narrar e acolher o esquecimento, as pausas, as hesitações plenas de sentidos heterogêneos. Para que isso ocorra, será necessário “não apreender a imagem [...] deixar-se antes ser apreendido por ela: portanto, em *deixar-se desprender do seu saber sobre ela*”.<sup>9</sup>

No gesto de escrever da menina no grafite de Sendra ou no olhar de Romy que captura um instante através da fotografia emergem a possibilidade de rememorar tudo o que está carregado em si, a multiplicidade de tempos num único gesto ou olhar: a vida de seus antepassados, a migração dos campos para os centros urbanos, as guerras, a formação das cidades, as desigualdades, as invenções, o advento da escrita e da máquina fotográfica - tudo contido naquele fazer. Algo que é da ordem de uma história coletiva e que transcende ao indivíduo. Para Benjamin, os fatos do passado continuam gerando apelo no presente, “pois não somos tocados por um sopro do ar que foi respirado antes? Não existem, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram?”<sup>10</sup>

O encontro com a imagem-obra é capaz de acionar sensações e afectos dos quais poderão advir potências esquecidas e afundadas e que, mesmo em sua condição de sub-representadas, traduzem-se como imagens outras produzidas por uma memória que não se inscreve mais como um saber e como uma vontade consciente, transfigurando o visível em visualidade. Um choque propiciado pelo encontro com signos disparados pela imagem àquele que a olha. Choque que poderá romper o escudo protetor que encobre os maquinismos do hábito e da reconhecimento. Choque que atravessa o sujeito e rompe com suas percepções e representações costumeiras, que o arranca de um embotamento da sensibilidade e que poderá, ao final, resultar em um outro salto que se traduzirá por sua expressão como linguagem, como testemunho de algo que, intempestivamente, irrompeu em sua consciência e o colocou a trabalhar em busca de expressão.

Referimo-nos, aqui, a uma memória que não pertence mais ao reconhecimento e à representação, pois esta pertence, segundo entendemos, ao plano involuntário e inconsciente, enfim, ao esquecimento. Lutar contra o esquecimento, contrapor-se a ele, eis o que gostaríamos de adicionar às nossas práticas e teorias em Terapia Ocupacional. Formular não mais o círculo do Mesmo, de antemão reconhecido e sempre fazendo rimar início e fim de qualquer história. Aqui, convoca-se aquilo que Nietzsche chamou de eterno retorno, sendo que neste, a repetição é ativa e seletiva por parte do sujeito, que manifesta,

---

<sup>9</sup> DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 24 [grifo do autor]

<sup>10</sup> BENJAMIN, 1987a, p. 223.

enfim, seu querer e desejo por algo ou alguém até o último grau de sua potência. Uma construção de espaços de criação, pois “criar é abrir descontinuidades, interrupções neste fluxo do mesmo, neste abismo que o discurso reitera sobre a segurança que perdemos diante do risco”<sup>11</sup>.

No encontro com a imagem-obra, seja a fotografia, a poesia ou a escrita deste pergaminho, um novo elemento é colocado e pode conduzir a uma diferenciação do artista, do espectador e do leitor, produzindo novas formas e, conseqüentemente, novos agenciamentos. Do acontecimento que se faz desse encontro ou no próprio processo de criação da obra de arte em um plano pré-verbal, os corpos em expressão sofrem desacomodações, desmancham contornos; experiência de desassossego capaz de criar estratégias para reescrever as suas histórias a partir das próprias ruínas. A esse instante que dura, Benjamin denomina de experiência liminar. Aqui o corpo sobrevivente pode, então, expurgar suas ruínas, trazer à superfície suas potências por vezes esquecidas.

Este processo aproxima-se do ato de escritura em que nos propomos. Uma escrita dirigida ao problema da expressão na medida em que não se discute a criação de obras de arte e sim a criação de modos de vida como arte e, portanto, acredita-se que mesmo não sendo artistas, as pessoas possuem potências de invenção de si e que estas precisam, no campo da Terapia Ocupacional, ir a ser despregadas do fundão repressivo em que se encontram, para virem à tona, mexerem com o pensamento, formularem novas ideias, irrigando o corpo seco e empobrecido com outras possibilidades de existência. As pessoas possuem essas potências, mas este manancial foi cortado pelas vivências, pelo medo, pela doença, pela própria aculturação, pelos modos de vida precários sem os mínimos garantidos.

Mas onde se encontra essa reserva de potenciais que acreditamos existir e que desejamos acionar a favor de uma vida nova? Criação de modos de vida como arte? Na experiência muda, no profundo do corpo, no inconsciente, no esquecimento, o que torna a clínica em uma verdadeira busca sempre por vir, sempre disponível a modificar a face do que aparece segundo a constelação de sentidos que está se formando, uma clínica das ruínas e do esquecimento, porque crê em elementos enterrados no corpo que, se colocados na superfície, ou seja, se vierem se tornar expressões e expressos evidenciarão e acionarão outros olhares, outras percepções, abrirão caminhos no silêncio e no esquecimento em favor de torná-los linguagem expressiva, efeito concreto e contraefetuado, pois fazer esta operação já implica em transformar vivências em experiência, em algo comunicável, capaz

---

<sup>11</sup> SOUSA, 2008, p.44

de ser transmissível e compartilhado. Ou seja, tornam-se linguagem, pois esta "conscientização" ultrapassa o nível abstrato de uma ideologização para se tornar uma contraefetuação, ou seja, para possibilitar que o vivido venha se tornar experiência pensada e expressa para que se torne, enfim, em testemunho de si. Testemunho que ultrapasse o tom de relato sem pensamento e afectos; testemunho daquilo que nem mesmo a testemunha sabia. Testemunho resultante de uma cognição sensível que ao desmaterializar o objeto e sua imagem, pode rasgá-lo para dar a ver sua formação pretérita como uma nova apresentação no tempo presente. Uma revelação escavada dos lençóis de um passado que atua sobre um presente para vivificá-lo.

Nas ruínas e nos escombros a matéria do poeta, do artista e dos profissionais na clínica transversalizada pelas artes - terapeutas ocupacionais, psicólogos, arte-educadores, musicoterapeutas e tantos outros. Lugar de memória e de esquecimento. Afinal,

As coisas que não levam a nada  
 Têm grande importância [...]  
 Tudo aquilo que a nossa  
 civilização rejeita, pisa e mijá em cima,  
 serve para poesia  
 Os loucos de água e estandarte  
 servem demais  
 O traste é ótimo  
 O pobre-diabo é colosso [...]  
 Pessoas desimportantes  
 dão para poesia  
 qualquer pessoa ou escada [...]  
 As coisas jogadas fora  
 têm grande importância  
 — como um homem jogado fora [...]  
 As coisas sem importância são bens de poesia.

Manoel de Barros, *Matéria de Poesia*<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> BARROS, 2015e, p.45-47

Pista 4 – Desexplicar a arte (imagem-arte)

O que mais estimo: ...  
De súbito uma torrente, destruição.  
Não a detenho mais. Restam lágrimas, dor,  
medo, ausência, solidão,  
por quê?  
Os cabelos esvoaçam desritmados,  
agitam-se papéis, paisagens, sentimentos.  
Um rolar descontínuo e intenso abre as crisálidas.  
Um estrondo me fere. Quebra, destrói, transforma;  
mais um, e outro, varre, sepulta  
e, então, recua. Desaparece. Nada resta, foram-se.  
Uma nova tormenta.  
Sensações tomam o corpo e a areia. Povoam.  
São restos, fragmentos, decomposições;  
diminutas vidas por um fio. Suspensão.  
Morte e renascimento em comunhão.  
Em cada passo, desvio. Inseguro, tateio,  
os pés ressentem os estampidos e as lâminas afiadas.  
Manifestação de todos os seres, universo em si mesmo.  
Ruína e renovação; temor e encantamento.  
Uma vez mais, intensa, forte e profunda,  
nasce no momento em que é designada: ...  
mas algo de si escapa. Apenas ... e tudo isso.

Siegmann, *Maré Alta*<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> SIEGMANN, Christiane. *Maré Alta*. Ensaio Poético, 2015.

*Reticências*: interrupção, silêncio, lacuna de algo a ser escrito ou que se recusa a. Omissão, abstenção. Breve ruptura, desassossego que nos invade permitindo possíveis conexões entre o vivido e as palavras. Imagens que surgem e preenchem nossa busca por tradução da mudez inerente às coisas e, por vezes, à clínica e à pesquisa. Em alguns momentos se conectam à memória, em outros, desconstruem significados. Seria a busca pelo sentido original? A que pode servir o silêncio ou o esquecimento? O que pode a linguagem? Como é possível criar aproximações da linguagem das artes à clínica e ao problema da expressão? Manoel de Barros nos traz indícios para essa busca, é necessário desexplicar a arte, gostar daquelas palavras que justamente perturbam o sentido normal das ideias, pois só “os absurdos enriquecem a poesia”. Será preciso “desver o mundo para encontrar nas palavras novas coisas de ver [e] para sair daquele lugar imensamente e sem lado”<sup>2</sup> das certezas e verdades absolutas da clínica e do estatuto da arte no processo terapêutico. Ao desexplicar a arte coadunamos com o pensamento da Diferença, no qual “a arte não está em domínios físicos ou psíquicos, espirituais ou materiais, mas num plano de imanência cujos elementos inconstantes carregam as potências caóticas de todos os elementos”<sup>3</sup>.

Nesse processo, o silêncio se impõe como busca e promessa, como revelação do tempo perdido, como mudez que contém sentidos; como vazio – ponto zero da criação no qual se contraem tentativa e fracasso, abertura a passagens. O silêncio como limiar de transições da experiência, vazio que não é a suspensão simples e proposital de um discurso, “mas silêncio da palavra, a palavra a tornar-se visível: a ideia de linguagem”<sup>4</sup>. E justamente nessa falta, nessa incompletude, se torna possível o dizer, o bailar das palavras, o designar: essa capacidade humana de nomear que traz o conhecimento da natureza e um certo

---

<sup>2</sup> BARROS, 2015d, p.141

<sup>3</sup> ZORDAN, 2005, p. 262

<sup>4</sup> AGAMBEN, 2013, p.112

distanciamento de si. A linguagem decaída. Linguagem dos homens que, ao conjugar o verbo infinitivo *ser*, nomeando todas as coisas existentes, expõe lacunas e possibilidades de abertura à criação. Nesta afirmativa, a convicção sobre a totalidade da linguagem se esvai. Trata-se de um movimento de desvelar no qual, gradativamente como nos escritos sagrados, anunciam-se as palavras enquanto oculta-se o já manifesto e seus mistérios, a imaterialidade da língua.

Afinal “denominar um objeto é suprimir três quartos da fruição do poema, que é feita da felicidade de adivinhá-lo pouco a pouco: sugeri-lo ... eis o sonho”<sup>5</sup>. Sonho na poesia de Mallarmé, cuja forma expressa bifurcações, aberturas, entrecruzamentos permitindo dizer o indizível, como nas teses de Benjamin sobre Linguagem, na qual a revelação da essência espiritual, ou melhor, daquela que se faz *na* linguagem, é possibilidade de expressão e criação. Um movimento para alcançar minimamente o intraduzível, a *aura* que, à espera do encontro, deixa-se tocar. O núcleo sensível da obra de arte, sua autenticidade, isto é, a duração e o testemunho histórico de sua existência<sup>6</sup>. Um encontro que ocorre no aqui e agora, quando a linguagem é o *medium* para aquilo que está soterrado, porque “nunca é somente comunicação do comunicável, mas é, ao mesmo tempo, símbolo do não comunicável”<sup>7</sup>.

O ato primeiro da palavra é de fato uma impossibilidade, uma ausência. Impossibilidade de recuperar o passado pleno, o ato em si, contudo, este poderá ser atualizado, recriado, por meio da linguagem no presente, porque “nunca poderemos recuperar totalmente o que foi esquecido [mas] Talvez seja a mistura com a poeira de nossas moradas demolidas o segredo que o faz sobreviver”<sup>8</sup>, tornando-o hábito e sendo o gérmen de aptidões futuras. Os traços rememorados não podem mais ser experienciados, mas continuam gerando apelo ao presente para serem traduzidos, numa espécie de redenção para o autor, um modo de revelação para fazer surgir algo novo naquilo que está arquivado e que agora no presente pode diferir. No original da obra de arte, da literatura, existe um núcleo essencial indizível, poético, que não é comunicação, aquilo que não pode ser retraduzido. A tarefa do tradutor e dos corpos em expressão será, portanto, a de “redimir na própria a pura língua, exilada na estrangeira, liberar a língua do cativo da obra por meio da recriação”<sup>9</sup>.

---

<sup>5</sup> MALLAMÉ, 1897 apud ECO, 2010, p. 348

<sup>6</sup> BENJAMIN, 2014

<sup>7</sup> BENJAMIN, 2011, p.72

<sup>8</sup> BENJAMIN, 2012f, p.105-6

<sup>9</sup> BENJAMIN, 2008, p.79

Nas traduções, nas artes e na própria vida o silêncio, o indizível, o pré-verbal tomam um lugar singular. O silêncio, de modo algum, possui um sentido pré-existente, determinado, nem se encontra na intenção do locutor, ele faz parte da linguagem, é simultaneamente a possibilidade do “efeito do um” o sentido literal de algo e do “não-um”, isto é, a polissemia de sentidos<sup>10</sup>. As crisálidas são pequenos vacúolos, espécie de silêncios-em-movimento; denominadas *imago* possuem em si a forma em estado larval pela qual o inseto se metamorfoseará. De certo modo, as palavras são como crisálidas, elas têm sempre uma expressividade latente, silenciosa, como nos traz Benjamin, pois contêm algo que não necessariamente foi enunciado, que resta como inconsciente, mas advém como força possível de ser revelada. Estado intermediário suficiente para conduzir toda a potência da palavra “na medida em que ela faz ressoar a aparição da noite na escrita”<sup>11</sup>. Como um arquivo em que está contido o não dito, o não-enunciado, o avesso do dia em suas formas duras, que ao ser redescoberto pode se diferir, dependendo de como escolhermos trazer para a superfície seus vestígios e as condições que possibilitaram sua formação.

Trata-se de uma aposta na negatividade da palavra, no inapreensível de sua existência. Ausência, falta inerente à palavra do mundo, à língua dos homens, à literatura e às diversas artes que nos permitem compreender que não comunicam de fato o que prometem e nem aquilo que se supõe que comuniquem. A linguagem não é, portanto, restrita à comunicabilidade. Para Benjamin, todas as formas de manifestação humana podem ser concebidas como linguagem, como a escrita, a pintura, a dança e a tecelagem, em que é possível ao homem traduzir a linguagem muda do mundo e seus silêncios na sonoridade das palavras. A língua dos homens funda, em parte, a linguagem poética que tece as palavras, enquanto pode-se supor que a escultura e a pintura estejam fundadas na língua sem nome, na linguagem muda das coisas, e nas quais ocorre uma tradução dessa linguagem sem som, sem nome, a uma linguagem mais perfeita em que se acrescenta o conhecimento, ambas oriundas da palavra criadora<sup>12</sup>.

A tese central do ensaio “Sobre a Linguagem Geral e sobre a Linguagem Humana” desenvolvida por Walter Benjamin em 1916 trata da queda da linguagem adâmica a uma linguagem instrumentalizada como modo de comunicação. A linguagem, em sua

---

<sup>10</sup> ORLANDI, E.P. As formas do silêncio: no movimento dos sentidos. Campinas: Ed. UNICAMP, 1997 apud HERNADEZ, 2004, p. 129-147

<sup>11</sup> BLANCHOT, Maurice. Vaste comme la nuit (1959). L'Entretien infini. Paris: Gallimard, 1969 apud DIDI-HUBERMAN, 2011a, p.28

<sup>12</sup> BENJAMIN, 2011

concepção mais geral, se estende a todos as coisas do mundo. Em sua teoria, a primeira linguagem é a coisa em si, a segunda, é a que nomeia e que permite as coisas entrarem em relação com o outro e a terceira, a linguagem decaída, é composta por resquícios da palavra divina. Essa concepção de linguagem aparece na poesia, nas artes e na metáfora. Mas, dentre todos os seres vivos, somente ao homem a essência espiritual é integralmente comunicável, fato que diferencia a linguagem humana da linguagem das coisas. Ao nomear, dele emana a pura língua. Aquilo que se difere dentro da própria língua é a essência espiritual, uma vez que

Para compreender uma essência linguística, temos sempre que perguntar de que essência espiritual ela é manifestação imediata. Isso significa que a língua alemã, por exemplo não é, em absoluto, a expressão de tudo o que podemos – supostamente – expressar através dela, mas sim, a expressão imediata daquilo que se comunica dentro dela. Este ‘se’ é uma essência espiritual, [...] por isso em cada língua reside sua incomensurável, e única em seu gênero, infinitude.<sup>13</sup>

Na clínica transversalizada pelas artes, as atividades artísticas são linguagens incapazes de expressar toda a essência dos seres, porquanto a dança, o teatro e a literatura inserem-se em um movimento intermitente no qual são convocados a expressar, a todo momento, o que não pode ser traduzível completamente, aquilo que não se deixa esgotar.

A linguagem como participação expressiva de algo não pode ser a totalidade do que expressa, caso contrário haveria de imediato um esgotamento semântico e a falta de movimentação participativa da própria linguagem, já que tudo estaria definido à primeira palavra. Mas o fato de haver a linguagem enquanto relação sempre inovada, deslocamento de sentido e multiplicidade de sentido nas descrições das coisas, apresentação e contraposição de discursos, aponta para a inesgotabilidade de algo que Benjamin aqui chama de essência espiritual.<sup>14</sup>

O que torna possível a linguagem são os acontecimentos que organizam os corpos em proposições tornando-os livres para se expressarem. Aqui o expresso diferencia-se da expressão, separa movimento aleatório das mãos a um gesto, som aos ruídos dos corpos, isto é, transmuta-se da pura oralidade à manifestação de um sujeito que se expressa. Uma

---

<sup>13</sup> BENJAMIN, 2011, p.51/54

<sup>14</sup> SCHNEIDER, 2005, p.179

nova relação em que os elementos deixam de ser qualidades inerentes aos corpos e as coisas para designar e expressar<sup>15</sup>.

O acontecimento torna a linguagem possível e se expressa em proposições. Na obra “A Lógica do Sentido” escrita em 1969, Deleuze evidencia três relações possíveis entre as proposições: a primeira se refere à *designação* ou *indicação* e trata da representação do estado de coisas. Designar, em um primeiro momento, supõe uma forma, um nome, a associação de uma palavra com uma imagem particular. É a expressão do “é isto, ou é aquilo”, mas esta não é um elemento universal, exceto, os nomes próprios que exprimem singularidades materiais. Ao designar há uma pressuposição de que sentido será compreendido, tendo como valores o verdadeiro e o falso. O segundo elemento ou relação é a *manifestação*, na qual há um sujeito que se expressa. O manifestante “eu” tem aqui a mesma relevância do nome próprio, sendo o princípio de toda a designação possível. Sua função é determinar a veracidade ou o engano dos enunciados. No entanto, manifestação e designação não são fundamentos da linguagem e sim, são a expressão nela mesmo. A terceira dimensão da proposição é a *significação*, isto é, a relação entre a palavra e a sua implicação conceitual. É desta relação a capacidade de definir o valor lógico de referir-se à condição de verdade. Os elementos dessa proposição são denominados significantes linguísticos, os signos “implica” e “logo”, o primeiro significante determina a relação entre os pressupostos e as conclusões, e o segundo, afirma a conclusão por si mesma<sup>16</sup>.

Aqui significação e sentido passam a conjugar características semelhantes, no entanto, se diferem uma vez que o sentido suplanta a correlação entre verdadeiro e falso. É necessária uma quarta dimensão da proposição - o *sentido* - para se afastar do círculo designação-manifestação-significação, esta dimensão foi descoberta pelos Estoicos com o acontecimento. O sentido está no limiar entre a linguagem, o mundo mudo das coisas, e suas contrariedades. “O sentido é o expresso da proposição, este incorporal na superfície das coisas, entidade complexa irreduzível, acontecimento puro que insiste ou subsiste na proposição”<sup>17</sup>. Há uma dissolução do sentido de um ideal da linguagem, da busca incessante pela decifração dos mistérios do mundo e de seu sentido transcendental. Em seu lugar, há a possibilidade de viver sua multiplicidade, afinal, o sentido jamais é um dos termos de uma dualidade, ele é fronteira e, ainda, a articulação da diferença entre os dois termos, devendo desenvolver-se numa nova série de paradoxos. No entanto, este conceito

---

<sup>15</sup> DELEUZE, 2011

<sup>16</sup> DELEUZE, 2011

<sup>17</sup> Ibidem, 2011, p.21

não está de modo algum submetido aos fundamentos do senso comum e do bom senso, “o paradoxo é, em primeiro lugar o que destrói o bom senso como sentido único, mas, em seguida, o que destrói o senso comum como designação de identidades fixas”<sup>18</sup>.

Desse modo, o campo literário e o das artes compõem uma importante estratégia de produção de subjetividade. A literatura, como nos afirma Blanchot<sup>19</sup>, não possui função específica ou reflete o mundo tal como ele se dá. Ela comporta uma dualidade, uma ambiguidade. Ao mesmo tempo em que se constitui a partir da falta inerente às palavras, é, também, criação de realidade, coloca em suspensão os conceitos de verdade e realidade e traduz outros modos de compreender a realidade, através, da própria literatura, do cinema, das artes plásticas. A literatura é linguagem e como tal é formada pela intersecção de um significante e um significado, uma relação infinita e nunca uma relação unificadora, pois entre as diferentes compreensões dessa afirmação está “que o significado não pode jamais oferecer-se como a resposta do significante, seu fim, mas antes como aquilo que restitui indefinidamente o significante em seu poder de dar sentido e de constituir questão”<sup>20</sup>. A literatura não se deixa unificar e universalizar, ela é plural, polifônica, de modo a abdicar, segundo o autor, à verdade, às regras e jogos previamente estabelecidos no meio social.

A compreensão binária das teorias linguísticas tradicionais e o imperialismo do significante que totalizam a experiência estão, desse modo, fadados ao fracasso<sup>21</sup> “porque existe o jogo das relações de forças políticas e micropolíticas; mas, talvez, fundamentalmente porque, [...] as línguas fluem de toda a parte, e a formalização científica, felizmente, não é exceção a essa regra”<sup>22</sup>. A multiplicidade existente nos regimes de signos traz para a linguagem a dimensão plural dos enunciados. Para além do binômio significado e significantes, que nega a transversalidade dos fatos sociais, econômicos, políticos e históricos, a linguagem se processa nos efeitos dos enunciados nos corpos e na relação com o outro. Contínuo da produção de subjetividade. A linguagem, portanto, ocorre na superfície, nos encontros e não na fixação das representações, seu fundamento se dá amalgamado à construção das diversas formações de poder.

---

<sup>18</sup> DELEUZE, 2011, p.3

<sup>19</sup> BLANCHOT, 2011

<sup>20</sup> BLANCHOT, 2010, p.170

<sup>21</sup> HUTHMACHER, 2011

<sup>22</sup> GUATTARI, 1988, p.12

Não existe língua em si. O que especifica a linguagem humana é precisamente que não remete jamais a si mesma, que permanece sempre aberta a todos os outros modos de semiotização. Quando se fecha numa língua nacional, um dialeto, uma gíria, uma língua especial, um delírio, isto diz respeito sempre a um certo tipo de operação política ou micropolítica.<sup>23</sup>

Ela é sempre heterogênea, comporta uma multiplicidade, o agenciamento coletivo de enunciação, neste sentido as generalizações e os universais precisam ser desconstruídos para dar lugar a coexistência de contradições e paradoxos na expressão. É preciso proceder a um distanciamento da palavra e das coisas para que se possa ver o que nos olha, respondendo a exigência da busca de algo para além do visto. Algo a ser descoberto. Neste movimento, que é ético, estético e político, desconstrói-se a representação para a compreensão da realidade e se institui o paradigma da historicidade como nos traz Benjamin, e que mais tarde Didi-Huberman desenvolve, o campo dialético do que vemos e o que nos olha. Uma temporalidade como um sopro que vem do passado, mas ao mesmo tempo, onde há um anjo que acolhe o que ele vê: no relampejo do aqui e agora.

Na perspectiva deleuziana, o ato de criação é a exteriorização, a capacidade de transformar a profundidade em superfície como linguagem, trazendo à tona devires. Linguagem que arranca a expressão do corpo e possibilita a criação de um corpo-sem-órgãos (CsO)<sup>24</sup>. Uma temporalidade aberta, plena de sentidos, um passado que só se efetiva no atual; um saber que surge do entrelaçamento dos contrários. Memória viva em contínua elaboração pelo sujeito, portanto, uma linguagem, uma narrativa. Em Benjamin, há uma inversão desse movimento, como na melancolia, da superfície à profundidade.

A possibilidade de expressão está cerceada à profundidade da coisa, isto é, quanto mais imaterial, mais exprimível, daí uma hierarquização no terreno dos objetos linguísticos. No topo, encontraríamos a filosofia e a religião, ambas circundadas pelo conceito de revelação; a meio caminho, teríamos a poesia e as demais expressões artísticas que recorrem ao conteúdo material da língua; no início da cadeia e presa à materialidade da comunicação, no qual o princípio formal da linguagem, o som, é

---

<sup>23</sup> GUATTARI, 1988, p.24

<sup>24</sup> Conceito que Deleuze e Guattari (2012a) desenvolvem a partir de Antonin Artaud. Para estes autores, mais do que um conceito, trata-se de uma prática, uma prática de esquecimento como possibilidade de expressão do desejo, mas que exige a dissolução do Eu autocentrado, enquanto unidade - o corpo organizado, para permitir ao sujeito se colocar em experimentação.

negado, estariam as coisas, que apesar de sua mudez não estariam fora do âmbito da linguagem.<sup>25</sup>

Neste sentido a contradição está na capacidade da linguagem em estabelecer limites, isto é, determinar um sentido à palavra e à coisa e, ao mesmo tempo, possibilitar o devir ilimitado deste enunciado. Devir cuja função é furtar-se ao presente concedendo a este uma multiplicidade de sentidos, retirando da linguagem a identidade única. Aproximando passado e futuro, mais e menos, demasiado e insuficiente.<sup>26</sup>

Apostar na lógica da ambiguidade, aceitar e andar pela indeterminação, não se fechar em uma única ideia ou a um único modo de intervir; ampliar o conceito de sentido e de expressão na clínica vivendo os acontecimentos que dali podem advir; compreender a literatura e as diversas linguagens das artes, a partir dos elementos paradoxais que as habitam, de modo a tornarem-se possibilidade de apreensão de si mesmo, como ser de expressão e de construção de novos e afirmativos modos de subjetivação. São essas as possíveis estratégias no saber-profissional transversalizado pelas artes.

Diante disso, podemos indagar: Seria possível almejar por uma quinta dimensão da proposição – a *expressão* como criação, como possibilidade de exteriorizar ou revelar a essência, isto é, a singularidade própria do ser vivo e dos sujeitos, suas potências, a solidão essencial que nos marca segundo Blanchot? Poderiam as atividades artísticas na clínica constituírem-se como modos de expressão a partir dessa concepção? Ou seja, uma intervenção que compreenda o corpo como arquivo a ser profanado pelas artes para arrancar de lá o esquecimento que a sociedade já instituiu? Um corpo mudo que precisa ser forçado a expressar toda a sua complexidade. Um corpo capaz de se reinventar porque se redescobre, expressa-se e se reaproxima à própria vida? Talvez Lya Luft possa nos dar alguns indícios de como compreender a arte e o corpo em expressão e, ainda, reafirmar a possibilidade e a potência de um dispositivo artístico se tornar um dispositivo clínico.

Eu não convoco a arte: ela é que me chama. Sua mão faz um aceno, e corro; sua voz dá um sussurro, e morro.

Nela busco o essencial: um traço, uma vírgula podem ser o pecado da demasia, e mal respiro para não perturbar essa busca do momento exato em que se atinge o ponto certo, o ponto cego – que é o não saber nada, o

---

<sup>25</sup> LEITE, 2010, p.18

<sup>26</sup> DELEUZE, 2011.

momento da entrega, a pura intuição. Ali o conhecimento e a técnica, a experiência e a prática se desprendem de nós, e ficamos sozinhos.

E tudo adquire algum significado que nem sempre chegamos a alcançar. Mas certamente ele está à espera de que a gente chegue à necessária simplicidade e despojamento para poder perceber.<sup>27</sup>

Lya Luft, *Secreta Mirada*.

---

<sup>27</sup> LUFT, 1997

Pista 5 – Transmitir um abalo (imagem-acontecimento)



1

---

<sup>1</sup> RADYA, Timofey. *Stability*. 2012. Escultura In: CHAYKA K. *Street Artist Creates a House of Cards from Riot Shields*. 19/12/2012.

Há pouca variação de cores. Apenas dois objetos vibrantes corroem o acinzentado gélido da paisagem. Um vermelho vivo rompe como torrente de sangue o branco límpido da neve, descrevendo um tapete ao sopé da pirâmide; e em seu topo um amarelo ouro brilha na poltrona instavelmente equilibrada sobre o último escudo metálico. Pirâmide imponente e opressora, objeto solene e robusto que se impõe à presença do humano submisso à sua frente. Mas, simultaneamente, sua forma traz à lembrança os castelos construídos por crianças com cartas de baralho, cuja alegria se intensificava ao vê-las caindo ao menor sopro. Jogo, diversão; autoritarismo e violência. Imagem dialética que nos afeta com intensidade e expressão de muitos possíveis.

Na busca por referências, a legenda (ou o título da obra) nos interpela, desestabiliza-nos pelo paradoxo e distanciamento entre a palavra e a coisa (aqui entre imagem do enunciado e imagem fotográfica da obra). Mas como encontrar um saber que justifique este desassossego que a obra e sua legenda nos trazem? Uma explicação, uma racionalidade que nos conforte frente ao paradoxo fragilidade e estabilidade? A resolução deste distanciamento não se resolverá buscando uma junção, um ponto de convergência entre o ver e o dizer. Será preciso uma postura ético-estética, um modo de existência que permita encontrar, fora das formas, numa outra dimensão, “o fio que as costura uma à outra e ocupa o entre-dois”<sup>2</sup>. Ou, como afirma Foucault<sup>3</sup>, será necessário em primeiro lugar promover uma ruptura com as evidências de que haja uma constante histórica ou uma linearidade dos fatos, algo que se imporia do mesmo modo a todos, trata-se de proceder a uma acontecimentalização, criando possibilidades de emergência de uma singularidade.

---

<sup>2</sup> DELEUZE, 2013, p.125

<sup>3</sup> FOUCAULT, 2003

Nesta obra, o fio que costura o entre enunciado e imagem pode ser a análise do conceito de poder, também, implicado na prática profissional. Para Foucault<sup>4</sup>, há uma distinção entre relações de poder e estado de dominação, este último observado na política de Estado da Rússia que a obra nos apresenta quando nos aproximamos do contexto no qual se insere o artista russo Timofey Radya. A produção da obra foi realizada no período entre 2011 e 2013, em que ocorria o embate contra um poder hegemônico e corrupto, enfrentado por diversos protestos russos de jornalistas nacionais, entidades internacionais e ativistas ao reivindicarem eleições mais justas e democráticas frente ao processo eleitoral considerado questionável, e contra a forma de governar do partido 'Rússia Unida'.

Em *Stability* os escudos metálicos inclinados falam de uma possível precariedade e fragilidade desse poder hegemônico. O trono de ouro colocado no topo de uma pirâmide de 'papel' pode aludir a uma queda abrupta, um rompimento, uma perda do poder absoluto, ou de um estado de dominação, no qual a relação entre os membros do Governo e a população civil "em vez de serem móveis e permitirem aos diferentes parceiros uma estratégia que os modifique, se encontram bloqueadas ou cristalizadas"<sup>5</sup>. O estado de dominação, assim, relaciona-se a práticas coercitivas, modos de assujeitamento e dominação de um sobre o outro, sendo este outro tomado como coisa, objeto, manipulável e destituído de autonomia. Em contrapartida, as relações de poder implicam, necessariamente, a existência de liberdade, "condição ontológica da ética"<sup>6</sup>, ou o cuidado de si para os gregos. Este esforço de liberação da própria vida - uma forma em que seja possível reconhecer-se, é para o autor a possibilidade de criação da vida como uma obra de arte<sup>7</sup>. As relações de poder, mesmo que desiguais, pressupõem, assim, que haja sempre uma possibilidade, uma resistência, uma escolha, por mais extrema que seja.

Mesmo os corpos submetidos ao estado de dominação encontram em si mesmos brechas, fissuras, por onde rompem linhas de fuga, que permitem a criação de novos modos de existência ligados à potência da vida, destituindo o estado de poder das grandes Instituições e da própria sociedade. A liberdade pode, então, ser impressa e se manifestar de diferentes modos, como nesta imagem-obra em que a própria natureza ajudou a compor

---

<sup>4</sup> FOUCAULT, 2014b

<sup>5</sup> Ibidem, p. 260

<sup>6</sup> Ibidem, p. 261

<sup>7</sup> FOUCAULT, 2014c

uma forma de resistência ao regime vigente, poucos dias após ter sido construída, ao colocar-lhe em colapso frente ao vento errante do implacável inverno russo.



A fragilidade da escultura, justamente, pode nos falar da potência de criação e resistência existente nos pequenos atos, no entre-dois do autor com a obra e dos elementos inusitados desse encontro. A busca por estratégias de enfrentamento a questões sociais e políticas que afetam a liberdade e a autonomia das pessoas, não ocorre, necessariamente, através de grandes feitos. Embora o estado de dominação seja o pano de fundo da obra, apontando um quadro pessimista e desolador, é desses momentos de captura e engessamento, que há a possibilidade de emergir meios de resistência aos modos homogeneizantes de viver e de pensar.

O encontro como a imagem-obra pode constituir-se em um acontecimento, proporcionando brechas, respiros, na medida em que, ao destacar-se de um fundo de uniformidade e regularidade, surge como uma diferença, algo não descrito ou previsto *a priori*<sup>8</sup>. Destarte, as afecções que surgem desse encontro não são capazes e não pretendem trazer respostas e verdades universais, mas têm a potência para transformarem-se em pequenas claridades, como a sobrevivência dos vagalumes poeticamente descrita por Didi-Huberman:

Haverá apenas sinais, singularidades, pedaços, brilhos passageiros, ainda que fracamente luminosos. Vaga-lumes, para dizê-los da presente maneira. [...]. Quais são as chances de aparição ou zonas de apagamento,

---

<sup>8</sup> VEYNE, 2008

as potências ou as fragilidades? A que parte da realidade - o contrário de um todo - a imagem dos vaga-lumes pode hoje se dirigir?<sup>9</sup>

Acontecimentalizar a proposta de intervenção exige problematizá-la de forma a reencontrar “as conexões, os encontros, os apoios, os bloqueios, os jogos de forças, as estratégias etc. que, em um dado momento formaram o que, em seguida, funcionará como evidência, universalidade, necessidade”<sup>10</sup>. Acontecimento e problematização estão, desse modo, intrinsecamente ligados. Das zonas de apagamento e fragilidade emergem a possibilidade de reconhecimento de si e da incorporação, na prática profissional, de espaços de desconforto e “formulação de novas perguntas, em oposição à busca de soluções já determinadas na medida em que pensar é, de certo modo, destruir as evidências e, simultaneamente criar novas maneiras de ser”<sup>11</sup>. A fugacidade do castelo de cartas traz a fragilidade da clínica quando essa ocupa o lugar de representação, no qual as evidências, as generalizações e as certezas reinam absolutas no saber técnico. E, ao mesmo tempo, mostra um modo inventivo possível ao encontro clínico - pequenas luzes intermitentes que insistem e potencializam o fazer cotidiano.

Agenciar elementos de todas as ordens conectados entre si, humanos e inumanos, práticos e discursivos, cria a possibilidade de algo acontecer. Nesse processo, constitui-se o plano de imanência formado de singularidades impessoais e pré-individuais, no qual o acontecimento pode frutificar. “O difícil é fazer com que todos os elementos de um conjunto não homogêneo conspiram, fazê-los funcionar juntos. [...] O agenciamento é o funcionamento, é a ‘simpatia’, a simbiose [...] é falar *com*, escrever *com*”<sup>12</sup>. Acontecimento como esse ponto dos virtuais, afastado da cronologia, como o próprio corte no caos definindo nossos encontros com o mundo em sua atualidade e em suas virtualidades infinitas e ilimitadas. Como espaço de batalha, onde elementos heterogêneos se entrecrocaram e extraem suas possibilidades de vir a ser. Encontros nos quais o importante “não são nunca as filiações, mas as alianças e as ligas; não são os hereditários, os descendentes, mas os contágios, as epidemias, o vento”<sup>13</sup>.

Um acontecimento que acolhe, no plano do sensível, os ritmos dissonantes, as contradições e heterogeneidades do encontro clínico, expondo gestos por vezes capturados pelos

<sup>9</sup> DIDI-HUBERMAN, 2011b, p.43

<sup>10</sup> FOUCAULT, 2003, p. 339

<sup>11</sup> SIEGMANN, 2011

<sup>12</sup> DELEUZE; PARNET, 1998. p..65-66

<sup>13</sup> Ibidem, p.83

imperativos de uma sociedade capitalista, violenta, que impõe modos de viver e pensar. Espaço em que se opera, a partir da problematização da própria experiência, a desconstrução de certezas, a ampliação de sentidos e a formação de alianças.

Como nos traz Walter Benjamin “o que interessa não são os ‘grandes’ contrastes, e sim os contrastes dialéticos, que frequentemente se confundem com nuances. A partir deles, no entanto, recria-se sempre a vida de novo”<sup>14</sup>. No encontro clínico busca-se, por conseguinte, visibilizar os restos, as nuances, aquilo que é singular ao sujeito da ação, não no sentido de inventariar os fatos ocorridos em sua história de vida, mas aquilo que difere, que não é evidente, por isso mesmo singular. Os fazeres cotidianos podem ser problematizados e historicizados em suas generalizações, mas são exatamente as singularidades e unicidades que nos interessam. E que, neste sentido, estão tecidos sob um determinado tempo e espaço que também lhes confere diferenças. As variações de temporalidade, de territórios onde acontecem, os sujeitos que realizam esse fazer e os sentidos que lhes atribuem compõem o acontecimento de uma vida.

A inclinação das cartas e a força do vento são, assim, capazes de fazer dobras, inscrever forças suficientes para criar novas configurações de existência, demonstrando a potência do entre-corpos. Potência em criar novos agenciamentos, como no encontro clínico, que se faz a partir de um itinerário entre as bordas de diferentes saberes e a construção de práticas transdisciplinares. “Experiência entre-dois que não pode realizar-se senão neste plano em que os domínios do eu e do outro, de si e do mundo, do clínico e do não-clínico se transversalizam”<sup>15</sup>. A postura do espectador em contato com a obra se assemelha à atitude do terapeuta ocupacional nesse modo de trabalhar implicado com o paradigma ético-estético. A cada novo encontro em contato com as atividades expressivas e as artes, a condição necessária para a experiência estética pode, então, ser criada: a *atitude* estética, que é também ética e política, pois exprime uma experiência coletiva a partir da própria singularidade, da abertura ao outro, à alteridade, às virtualidades e intensidades. A atitude estética, porém, prevê adotar uma postura

Não como uma intencionalidade, uma premeditação, [...] do que está por vir, mas como [...] uma abertura circunstancial ao mundo. A premeditação é da ordem da atitude prática, utilitária, funcional, é quando nos dirigimos para o mundo com vista a determinados fins [...]. A atitude estética é uma

---

<sup>14</sup> BENJAMIN, 2007, p.501

<sup>15</sup> PASSOS; BARROS, 2004. p. 279.

atitude desinteressada, é uma abertura, uma disponibilidade não tanto para a coisa ou o acontecimento 'em si', naquilo que ele tem de consistência, mas para os efeitos que ele produz em mim, na minha percepção, no meu sentimento.<sup>16</sup>

Esta postura não ocorre unicamente diante de uma obra de arte, ela procede quando certas condições de estranhamento, problematização e vivência de novas sensações nos atravessam mesmo nas situações ordinárias da vida. A experiência estética é da ordem do indizível, das afecções que nos produzem no encontro com objetos, palavras, sons e sabores. Uma experiência como um ato de corte “que produz um intervalo, uma diferença com as formas preexistentes - e só o que pode sustentar um intervalo entre formas é o *informe* [...] É, pois, só aí, no lugar do informe, que a certeza desfalece e algo novo pode tornar-se visível.<sup>17</sup>

Uma experiência liminar, justamente, expõe essa abertura às possibilidades de agir sobre o mundo de modos dispares e singulares, abre caminhos outros para os fazeres, para as escolhas, assim como as imagens dialéticas de Benjamin, nas quais uma história, um conto, uma narrativa podem conter uma multiplicidade de possíveis. É, portanto, o resgate dessa experiência que se busca acontecimentalizar na clínica, não os grandes monumentos, mas aqueles em que seus vestígios são capazes de se atualizar no presente potencializando o fazer e o estar no mundo. Os vestígios, os restos de luz e o testemunho podem, desse modo, exceder os elementos de coerção e as imposições de uma sociedade violenta e discriminatória da qual somos sujeitos e agentes. É preciso, no entanto, acreditar nessa potência, caso contrário, estaremos concedendo ao estado de poder e à máquina totalitária uma vitória antecipada na medida em que postular este destino

É ver somente a noite escura ou a ofuscante luz dos projetores. É agir como vencidos: é estarmos convencidos de que a máquina cumpre seu trabalho sem resto nem resistência. É não ver mais nada. É, portanto, não ver o espaço - seja ele intersticial, intermitente, nômade, situado no improvável - das aberturas, dos possíveis, dos lampejos, dos apesar de tudo.<sup>18</sup>

Um modo de trabalhar que se distancia da transcrição de um modelo tradicional de intervenção no qual há um saber-fazer pré-instituído e regulador, e passa a considerar o processo e o agenciamento de corpos, um plano do comum. A cada encontro pequenas

---

<sup>16</sup> PEREIRA, 2012, p.186

<sup>17</sup> MELLO, 2005. p.65

<sup>18</sup> DIDI-HUBERMAN, 2011b, p.42

revoluções acontecem. A produção de subjetividade se dá no menos, na língua menor, em uma paisagem que não tem pretensão de instaurar um padrão, verdade única ou solução. E sim, proporcionar a construção de uma narrativa singular da rememoração e vivência de fazeres inusitados ou esquecidos. Um acontecimentalizar próximo ao “fato mínimo” da poesia de Borges:

A uns trezentos ou quatrocentos metros da Pirâmide me inclinei, peguei um punhado de areia, deixei-o cair silenciosamente um pouco mais longe e disse em voz baixa: Estou modificando o Saara. O fato era mínimo, mas essas palavras pouco engenhosas eram exatas e pensei que havia sido necessária toda minha vida para que eu pudesse dizê-las. A memória daquele momento é uma das mais significativas de minha estada no Egito.

Jorge Luis Borges, *O deserto do Saara*<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> BORGES, 2010

- Pista 6 - Desformar o mundo (imagem-cotidiano)



---

<sup>1</sup> CASS, Amanda. Away with the fairies. Pintura em acrílico. Heartland, Nova Zelândia. s/d

E agora, Johanna?

No quintal,  
imitar heróis  
pular cerca  
roubar bergamota  
fazer casa para o tatu-bola  
jogar críquete  
pular corda e,  
nas rodas, girar.

Entre mimosas e samambaias,  
procurar ovos de páscoa  
brincar de esconde-esconde, de polícia-ladrão.  
E, com as velhas latas, fazer sapatos para,  
nas alturas, se equilibrar.

Em casa, costurar saquinhos de arroz e  
cinco marias, jogar.

E, ao anoitecer, ouvir histórias na vitrola e imaginar ...  
ganhar um canudo de doces no primeiro dia de escola  
receber cartinhas perfumadas de tão longe  
ganhar colo e carinho a cada joelho ralado,  
a cada falta de ar.

E, ao amanhecer, com aquele cheiro de terra molhada,  
correr pela grama virar cambalhota subir no abacateiro  
e brincar, e brincar, e brincar para livre pular sapata  
e o céu alcançar.

Preferiria não!  
Tenho medo.

Estilhaços na janela  
zumbido de balas cortando o ar  
paredes perfuradas na escola  
corredores-refúgio  
sem comida sem livros sem higiene sem mestres.  
Vozes empunhando armas ditando leis  
toque de recolher revista policial  
corpo estendido no chão.  
Armas escondidas por entre sapatilhas e tambores,  
laranjas malabares balas nas esquinas  
pandorgas com cerol.  
Banhos de tina  
painéis vazias  
calçados apertados.

Dores no corpo calafrio febre,  
corredores amontoados  
prateleiras vazias  
servidores exaustos.

E, de volta para casa,  
o corpo esmorece  
a noite assusta  
os passos embriagados tateiam a penumbra.  
Objetos jogados ao chão, gritos de mãe  
... silêncio.

Preferiria não!

E agora, Johanna?

A infância declina  
O corpo tem fome  
O trabalho caleja

Mas você não morre,  
você é valente!  
Sozinha nas ruas você marcha, Johanna!  
Para onde? Para onde?

E, por vezes,  
sob o teto do abrigo,  
você respira ...  
a guardar noites e dias inenarráveis  
à espera por novas tessituras.

E agora, Sherazade?

Siegmann, *Sempre Infância*<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> SIEGMANN, Christiane. *Sempre infância*, 2017. Ensaio poético *orvalhante* das obras José de Carlos Drummond de Andrade (2003) e *Bartleby, o Escrivão* de Herman Melville. Homenagem às pequenas grandes crianças que compuseram encontros indizíveis e singulares ao longo de muitos anos de sua vida profissional.



© Willard Suitcases Project / Jon Crispin

3



© Willard Suitcases Project / Jon Crispin

4

<sup>3</sup> CRISPIN, Jon. Fotografia. 950 x 632 pixels. 2012. **Willard Suitcases Project**. Malas de pacientes internos encontradas no Willard Psychiatric Center em Willard - NY. Esta mala pertenceu a Frank C. veterano de guerra.

<sup>4</sup> CRISPIN, Jon. Fotografia. 950 x 632 pixels. 2012. **Willard Suitcases Project**. Esta mala pertenceu a Dmytre, Ele era artista e suas pinturas estavam penduradas nas paredes de vários edifícios da Instituição. Ficou 24 anos em Willard e morreu em 2000. Os nomes são fictícios para preservar suas identidades. Disponível em <https://www.willardsuitcases.com/>

Porto Alegre, inverno de 199x.

O crepúsculo prediz mais uma noite. Nela, a escuridão da grande noite finda. Um vazio dorme ao lado. É a vida em sua sensível e dolorosa *imprevisibilidade*. A cera vai se consumindo e o odor agudo do pavio se apaga; o cheiro do cravo, o rumor no peito, o fino véu sob o rosto sereno. Por que não fora eu? Por que não fora meu corpo frágil, minha respiração parca? Um acidente, uma estatística encerra outra vida. O sorriso farto, a presença constante, as mãos que amparam, a comunhão e a aliança: assinaturas de uma história a dois. Hoje vivendo, morro um pouco mais. Ela se foi abruptamente. Uma máquina em descontrole, rápida de mais, um assassinio e a vida esgotada em seu corpo caído à margem da rua. Ela se foi! Mas E.L.A insiste em meu corpo. Segue sorradeira e inclemente, proclama, de modo devastador, a morte. Outrora ela, sempre ao meu lado, seguira percursos diários, exames e peregrinações hospitalares por meses até a descoberta e o choque. — Demerval, dissera sorrindo, dá-me a tua mão, sigamos! E então meu corpo, absorto por fraquezas musculares, fora dia-a-dia sendo tomado de mim. As palavras já não podiam mais ganhar o papel pelos traços de minha pena, a trivialidade dos fazeres cotidianos despedira-se. Tornaram-se penosos os simples atos de vestir, de roubar às escondidas a saborosa torta aos finais de tarde e, mais dolorosamente, de abraçar minha amada e minhas filhas. As mãos calaram, os braços penderam, as pernas fraquejaram. Mas a companhia e a sempre cumplicidade dela me guiaram. Pelos corredores, empurrara a cadeira de rodas a novos ares que sopravam de uma pequena sala com objetos cotidianos, adaptações e materiais expressivos na reabilitação. Ali a escrita tomara novamente forma, não mais sob a força de meus traços, mas pela composição entre um pequeno objeto de firmamento, um lápis e minha mão a rascunhar trêmula as primeiras linhas de uma nova poesia. Projetos de vida reacenderam, mesmo que para uma breve vida por vir. Uma vida que agora parece novamente ruir. Ela se foi. Ela se foi! E o patíbulo aproxima-se cada vez mais de meu corpo com impiedade. Prenúncio d'ELA. Os pulmões adormecerão, a traqueia será rompida e, embora trazendo o ar fresco da noite, anunciará implacável a voz que se encerra, o olhar a esvaziar-se, para que a morte possa mais uma vez testemunhar a escritura de uma vida. Nesta espera, o acolhimento de cada noite e o feito da obra tecida na concretude do dia junto às mãos de Sherazade, naquela pequena sala, fazem surgir um baú para guardar. Guardar, nas sombras e no silêncio a nossa primeira fotografia, o relógio de bolso, o bracelete, a medalha de honra, a pétala de rosa carinhosamente depositada nas páginas do velho livro, o botão de sua camisa preferida, os dentes de leite de nossas crianças, os poucos poemas que lhe fiz, os rascunhos de outros escritos e, por vezes, algo mais a se reunir no pequeno baú de guardados. Para que a cada novo entardecer meu corpo possa, enfim, amar-te.<sup>5</sup>

Demerval G.S. *Guardar uma vida*<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Esclerose Lateral Amiotrófica (E.L.A.), também conhecida como Doença de Lou Gehrig, é uma doença neurodegenerativa progressiva fatal que atinge os neurônios motores, causando atrofia muscular com perda gradativa da força muscular e da coordenação motora até a paralisia total. As pessoas portadoras da doença passam a ter incapacidades para os fazeres cotidianos, mas têm suas funções intelectuais preservadas. Têm expectativa de vida próxima a 3 ou 5 anos.

<sup>6</sup> SIEGMANN, Christiane. *Guardar uma vida*. Ensaio poético, 2017. Homenagem a seu avô, poeta e bibliófilo, e a um paciente que afetou intensamente seu modo de existir.

Porto Alegre, dezembro de 2017.

Guardar a noite a velar o dia, guardar o crepúsculo anunciar a noite, guardar noites agora lembranças devires, guardar o vivido a se tornar experiência, guardar reminiscências saberes gestos, guardar o esquecido longe da escuridão profunda, preferir a superfície do velho baú, guardar as sombras da hora azul, guardar noites inalcançáveis dentro da noite, guardar a luz intermitente da noite, guardar silêncios afetos encontros, guardar experiências mudas enigmas restos, guardar expressão potência e invenção e, por vezes, o longínquo em nós. Pois que, enfim Johanna e Demerval, o cotidiano guarda o finito das noites inapreensíveis que antecedem e também se despedem da concretude dos dias e expiam as mil e uma noites de Uma vida - essa multiplicidade noturna e deserta em nós. Afinal,

Guardar uma coisa não é escondê-la ou trancá-la.  
Em cofre não se guarda coisa alguma.  
Em cofre perde-se a coisa à vista.

Guardar uma coisa é olhá-la, fitá-la, mirá-la por admirá-la, isto é, iluminá-la ou ser por ela iluminado.

Guardar uma coisa é vigiá-la, isto é, fazer vigília por ela, isto é, velar por ela, isto é, estar acordado por ela, isto é, estar por ela ou ser por ela. [...] <sup>7</sup>,

Com afeto, Sherazade <sup>8</sup>

<sup>7</sup> CÍCERO, Poema *Guardar*, 1996, p. 337

<sup>8</sup> SIEGMANN, Christiane. *Carta à Johanna e Demerval*. Ensaio poético. 2018.

O cotidiano guarda uma vida e também suas multiplicidades a serem, quem sabe, desveladas a cada crepúsculo que anuncia a noite e a cada novo despertar. Guarda rotinas, hábitos, cotidianidades e modos de viver díspares e singulares. Guarda as sombras dos limiares entre dia-noite, entre pathos-logos, entre virtual-actual, entre saber-não saber. Guarda ainda, na superfície de seus fazeres e gestos, a banalidade, e o trivial, e o comum, e as contradições, e os paradoxos, e as poéticas, e os estilos, e as heterotopias, e, e, e .... Guarda a escrita de uma vida, não só o já representado e fixado no passado, mas os 'agoras' a deformarem o cotidiano a cada instante quando diante da autoria do próprio corpo e de seus encontros, seu posicionamento ético e político diante do outro e de seus próprios fazeres. Guarda o que insiste e sobrevive na profundidade das memórias, podendo-se fazer emergir à superfície como potência de criação da própria vida e dos modos de agir. Guarda os esquecimentos, as experiências e os desejos nos fazeres cotidianos e nos sonhos - nos balões, nas malas e baús. Guarda enfim *Uma* vida.

Johanna despida nasce, ao largo, em um mundo torto cujas faces letais espreitam a cada esquina. Nasce com possibilidades roubadas, direitos negados e sob o prenúncio do desamparo e de uma sobrevida. Demerval sente o punhal afiado a romper-lhe a carne. As injunções de uma sociedade violenta causam o que lhe parecia improvável, a morte chegara primeiro a sua esposa e não a seu corpo quase-exânime, insepulto, na urgência de seu adoecimento. Imagens-sobreviventes, corpos e cotidianidades em movimento. Histórias escritas ou reinventadas a partir da dor, do estigma ou de uma mudança abrupta em seus cotidianos porque neles há sempre mais uma, entre as mil noites e os mil dias. Há sempre alvoradas e entardeceres a surgirem, há sempre a possibilidade de novas experimentações expressivas, poéticas e sensíveis. Narrativas outras a se inscreverem em um tempo não linear e que persistem, apesar de.

*Apesar de* expresso por Clarice ao falar de si, fala também à Johanna, à Demerval, à Frank, à Dmytre ...

Uma das coisas que aprendi é que se deve viver apesar de. Apesar de, se deve comer. Apesar de, se deve amar. Apesar de, se deve morrer. Inclusive muitas vezes é o próprio apesar de que nos empurra para a frente. Foi o apesar de que me deu uma angústia que insatisfeita fui a criadora de minha própria vida.<sup>9</sup>

Assim como para Clarice, é nesse cotidiano *desformado* pelo acidente, pela alienação, pela clausura ou pela infâmia, feito de penumbras e de lampejos, que se esboçam o descanso e a invenção, pois que os corpos afetados por estes acontecimentos chegam de algum modo ao limite da linguagem, aos vacúolos e aos silêncios podendo experimentar um limiar de intensidade, algo do fora, uma imagem, visual ou sonora, não racional, nem pessoal<sup>10</sup>. Polifonia de muitas vozes e nomes.

Nessa escrita de uma vida, a cotidianidade imprime marcas que sobrevivem nos corpos, imagens-cotidianas capazes de sobreviver a partir da possibilidade do corpo em experiência. Experiência que ocorre na obscuridade própria do dia, em suas sombras, fissuras ou brechas. Nos limiares da experiência. E também nas noites intermináveis e inalcançáveis - a *outra* noite de Blanchot<sup>11</sup>.

No silêncio de sua alcova, Demerval por fim repousa. Tudo parece se dissipar - a dor, o desamparo, os gestos inacabados, o perdão não enunciado. Tudo perece no sono - um diminuto e breve presente que o dia lhe reservara. Mas sem demora a 'não-ausência' de sua amada insiste, e a *outra* noite surge a vigiar suas angústias e inseguranças. Inevitavelmente, a passagem da primeira noite - noite acolhedora na qual o esquecimento e a morte se fazem obra, aquela em que se dorme e se prepara para o dia seguinte cede à *outra* noite com a impossibilidade do adormecer que lhe consome - noite insone, que atravessa os dias e vela os corpos, ou seja, coloca-lhes veladuras e sombras, não os deixa translúcidos, sempre com opacidade onírica a envolvê-los. Noite inalcançável porque é infinita e só se deixa clarear em sentidos à proporção de cada momento que a olha e inquire. Horizonte absoluto que se afasta dos corpos na medida em que estes desvelam algo de sua potência. Um a mais sempre posto e restituído, uma resposta sempre provisória, legítima, mas não resolutiva do

---

<sup>9</sup> LISPECTOR, 1998, p.26

<sup>10</sup> DELEUZE, 2010

<sup>11</sup> BLANCHOT, 2011

nó problemático de virtuais que expressa o estado virtual do próprio mundo. E, dos corpos em si mesmos.

Na busca pelo silêncio e calma, Demerval encontra, à noite, na poesia de Ondjaki<sup>12</sup> a sua afirmação:

quero só  
 o silêncio da vela.  
 o afogar-me  
 na temperatura  
 de cera.

quero só  
 o silêncio de volta:  
 infinituar-me  
 em poros que hajam  
 num chão de ser cera.

É então ao alvorecer, no raro momento da hora azul, que se faz um novo dia à Demerval, um começo e um fim, “infatigável, laborioso e criador [...] mas aquilo que [o] ilumina é noturno, é a incerteza e o exagero da noite”<sup>13</sup>. Um dia que guarda a *outra* noite a ser descoberta com suas obscuridades e segredos, em um movimento dialético na construção cotidiana da vida entre o que se revela e àquilo que ainda é virtual em sua existência.

Demerval guarda seu quarto de dormir, zela por ele, porquanto a noite desvelará o perfume doce no travesseiro em que a esposa repousara tantas vezes, reservando aos sonhos a possibilidade de reencontrá-la. Guarda ainda o dia nos esboços de poesia que a ela destina ou no modesto baú construído na pequena sala ao final do corredor. Pois prefere a superfície do velho baú. Prefere a expressão do inesquecível, a expressão do invisível, do inaudito. Expressão por meio de linguagens. São inventários de palavras e de pequenos objetos que lhe pertenciam e que agora encontram espaço e expressão para novas constelações de sentidos. Na escrita e no ato de inventariar ele encontra algo que não para de mover-se, constante, ininterrupto, estonteante que lhe causa vertigem. Os objetos vão perdendo sua forma, desformam o seu mundo, assim como seu corpo. Mas neste fundão, nessa noite incessante, é que dali pode emergir um possível. Na escrita e na leitura de seus pequenos poemas, Demerval cria uma trama secreta na qual tem liberdade para entrar e sair, “cria cantos de sombra e de noite numa existência submetida à transparência

---

<sup>12</sup> ONDJAKI, 2002, p.48

<sup>13</sup> BLANCHOT, 2011, p. 182

tecnocrática e àquela luz implacável que, em Genet, materializa o inferno da alienação social”<sup>14</sup>.

Talvez a leitura e a escrita ser-lhe-ão reservadas ao escuro, pois que a “leitura depende da escuridão da noite. Mesmo que se leia em pleno dia, fora, faz-se noite em redor do livro”<sup>15</sup> e da própria vida. Nestas noites e dias intermináveis, finitos e infinitos porque cada coisa que é já está deixando de ser, se processará a transformação de si e de seu cotidiano à medida que, ao entrar na primeira noite, ele acabará por presentir a *outra* noite que se anuncia. Será nessa *outra* noite que Demerval ouvirá um sussurro “um ruído que mal se distingue do silêncio, o escoamento de grãos de areia do silêncio. Nem mesmo isso: somente o ruído de um trabalho, o trabalho de sondagem, trabalho de aterro, de início intermitente mas, quando se toma consciência dele, não cessa mais”<sup>16</sup>. Nela correrá o risco de tornar-se outro, de distanciar-se de si mesmo. No entanto, na tentativa primeira de se preservar será preciso a Demerval

desviar-se da primeira noite, isso pelo menos é possível, cumpre viver o dia e trabalhar para o dia. [...] Mas trabalhar para o dia é encontrar, no final, a noite, é fazer então da noite a obra do dia, fazer dela um trabalho, uma morada, é construir a toca - e construir a toca é abrir a noite à *outra* noite<sup>17</sup>.

É guardar, memorizar, deixar-se marcar, imprimir as marcas do mundo no corpo, escrever no próprio corpo - enchê-lo de veladuras, tê-lo como uma espécie de bloco mágico, um palimpsesto a ser decifrado. É fazer corpo com a incerteza, o indistinto, o problemático como o estado do mundo que não se deixa “resolver” de uma vez por todas, somente aos poucos, no tempo das possíveis respostas que vai tecendo o curso da história. É permitir trazer para o cotidiano a experimentação, deslocando-a do plano da representação para o plano do acontecimento, da problematização e, portanto, da produção de sentidos a partir das singularidades e não de universais. É jogar-se aos desafios e ao combate dos riscos da própria existência para encontrar os possíveis na noite finita. Um tornar-se outro em um cotidiano inundado de paradoxos e ambiguidades, não no sentido dicotômico e sim, de coexistência de contrários. Um cotidiano que pode ser desenhado, delineado como a Fita

---

<sup>14</sup> CERTEAU, 1990, p.269

<sup>15</sup> DURAS, Marguerite. *Le Camion*, Paris, Minuit 1977; “Entretien à Michèle Porte”, cit em *Sorcieres*, n. 11, janeiro de 1978, p.47 apud CERTEAU, 1990, p.269.

<sup>16</sup> BLANCHOT, 2011, p. 183

<sup>17</sup> BLANCHOT, 2011, p. 185

de Moebius, pois que nele incide o biopoder impondo uma língua maior, o idêntico, e também seu avesso, a biopotência com suas múltiplas línguas ou uma língua menor.

Um cotidiano sempre em processo, que se modifica no tempo Cronos em função dos regimes de verdades e do contexto em que se realiza. E que pode incidir sobre um regime temporal dissonante na contemporaneidade, que opera a uma implosão da flecha do tempo - tempo sucessivo, contínuo, dos presentes encadeados, para um rizoma temporal - uma imagem caleidoscópica, um emaranhado, um mosaico do tempo. O tempo do acontecimento (Aion), tempo da experiência, das intensidades e dos devires. Tempo como diferença<sup>18</sup>. Cotidiano que “traz em si a marca da singularidade do sujeito, e toma forma a partir de suas necessidades, valores, crenças e afetos. Nesse sentido, o cotidiano de cada pessoa é único e irrepitível na medida em que a unicidade e a irrepitibilidade são características inequívocas da condição humana.”<sup>19</sup>

Apesar dos dias de Johanna e Demerval possuírem ranhuras, estriamentos, muitas vezes demarcados pela espessura das normas, dos padrões, dos automatismos e engessamentos causados pela infâmia, pelo adoecimento ou pelas injustiças que cerceiam e constituem a tessitura de suas vidas, é justamente aí, no cotidiano de suas ações, que repousa, obliquamente, um território liso, um vazio povoado de moléculas, o deserto em seus corpos que guardam novas formas a se configurarem. E onde a noite se constrói, constituindo um território no qual é possível ao sujeito diferir-se. Espaço em que podem sentir as intensidades, as qualidades de tudo aquilo no qual se colocam em relação - qualidades táteis, sonoras, visuais, em um movimento nômade de afecção dos corpos. Intensidades experimentadas no próprio corpo. Um sentir-se em uma continuidade com os mínimos gestos, os ruídos, as cores, as poeiras, as gotículas, as aragens, enfim a matéria que atravessa a própria existência.<sup>20</sup>

Johanna e Demerval são também corpos submetidos, oprimidos, interpelados e receptivos, pois que o sujeito da experiência “não é um sujeito que permanece sempre em pé, ereto, erguido e seguro de si mesmo [...] não um sujeito definido por seus sucessos ou por seus poderes, mas um sujeito que perde seus poderes precisamente porque aquilo de que faz experiência dele se apodera”<sup>21</sup>. Este sujeito da experiência, que se faz a partir de uma práxis

---

<sup>18</sup> PELBART, 2004

<sup>19</sup> GALHEIGO, 2003, p. 106

<sup>20</sup> Cf. DELEUZE, GUATTARI, 2012. Sobre os conceitos de espaço liso, espaço estriado, máquinas de guerra e aparelho de Estado.

<sup>21</sup> LARROSA, 2017, p. 28

criadora e, simultaneamente, ética e política, constitui-se em um território de passagem, uma superfície sensível que acolhe o desentoar dos encontros.

Mas como fazer para arrancar da vida cotidiana essa potência? Por vezes, será necessário golpear o cotidiano com um martelo, talhar-lhe golpes diagonais, desfazer sua forma (ou sua delimitação) aparentemente rígida, para que seja possível saber, para que seja possível criar multiplicidades, caminhos outros nem superiores nem inferiores em um esforço contínuo de salvar o homem de seu próprio fracasso diante do mundo. Será preciso firmar o cotidiano nas noites inapreensíveis, porque a noite “simboliza o tempo das gestações, das germinações, das conspirações, que vão desabrochar em pleno dia como manifestações do dia. [Uma noite] rica em todas as virtualidades da existência”<sup>22</sup>.

A partir desse gesto noturno e de suas incertezas, caberá ao terapeuta ocupacional perguntar como se opera o cotidiano das pessoas a que ele intervém ou interfere e pelas quais ele é também afetado. Propor o estudo sobre o cotidiano e a análise das atividades em sua práxis profissional não como um experimento, mas como a possibilidade de fazer experiência. Distanciar-se do experimento, no que concerne a conotação metodológica cientificista desse termo, como espaço de reconhecimento das regularidades, das limitações e dos impedimentos para a participação social do sujeito e de seus fazeres a partir de um consenso acerca da vida humana e da normalidade. E propor-se seguir a lógica da experiência na qual se produz a diferença, a heterogeneidade e a pluralidade dos modos de existir<sup>23</sup>. Análise que busca, no saber da experiência decalcado no sujeito em que a encarna, um saber particular e subjetivo, que tem sentido no modo como configura “uma forma humana singular de estar no mundo, que é por sua vez ética (um modo de conduzir-se) e uma estética (um estilo)”<sup>24</sup>.

Os corpos, para Espinosa<sup>25</sup>, não são formas definidas ou definitivas, são *modos* de existência cuja construção se dá pela experimentação, pelas afecções no encontro com outros corpos, com outras ideias e nas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída. O ser é constituído por potências, dessas potências, dessa uma vida imanente, ou seja, que é própria e concernente, há repetições de alguns elementos no curso do tempo, mas sempre esta repetição significa diferir, de modo a formar uma semelhança informe com o que foi. Um diferir constante como resoluções das saturações do estado atual contra o estado

---

<sup>22</sup> CHEVALIER, GHEERBRANT, 1997, p. 640

<sup>23</sup> LARROSA, 2017

<sup>24</sup> Ibidem, p.32

<sup>25</sup> SPINOZA, 2013 e DELEUZE, 2002

potencial, uma marca imanente ou algo dela, que reaparece no presente como diferença daquilo que foi. Disso se trata, pois, a criação de um estilo e de uma estética, ou seja, de um modo de manifestação ou de expressão das potências do que pode um corpo ao longo da vida.

Este estudo singular sobre os corpos e seus fazeres cotidianos exigirá, pois, do terapeuta ocupacional um esforço para tornar-se estrangeiro naquilo que olha, desconstruir seu olhar, de algum modo e em alguma proporção, a todas as formas cristalizadas e já instituídas nas atividades cotidianas e em seu próprio saber-fazer. Perceber as relações de poder, as determinações e imposições sociais e culturais que aí incidem para que em sua práxis ele consiga, em um movimento conjunto entre-corpos e seus saberes, “possibilitar a cada um a descoberta de uma forma própria de construir sua ação no mundo, promovendo as transformações culturais e ético-políticas que se fizerem necessárias e preservando o ambiente no qual se vive”<sup>26</sup>.

Para um cotidiano inventivo, propõe-se ainda ao terapeuta ocupacional transfigurar por instantes o conceito de cotidiano à tela que Deleuze evidencia.

A tela não é uma superfície branca. Ela toda já está atulhada de clichês, mesmo que não sejam vistos. O trabalho do pintor [do transeunte, do sedentário, do vivente ou do habitante] consiste em destruí-los: o pintor deve passar por um momento em que não vê mais nada, por um desmoronamento das coordenadas visuais. É por isso que digo que a pintura integra uma catástrofe.<sup>27</sup>

É necessário, pois, destruir suas evidências, suas regularidades e singularizar os fazeres cotidianos dentro de um contexto, de uma perspectiva, de um olhar para saber porque ele emergiu, que movimentos sutis estavam ali implicados, o que houve de singular neste gesto, neste objeto, neste ser em movimento. Perceber que o sujeito deste fazer é só uma fase do processo de individuação. Que ele compõe com outros corpos humanos e inumanos em suas atividades cotidianas e nos modos de pensar. Pensar o cotidiano como espaço de possibilidade de expressão da vida como arte e invenção a partir do outr’em mim. Como *caleidóstrópos* em que se criam mundos e desfazem-se mundos pelo gesto circular e impreciso, onde as formas se deformam, se justapõem e se repelem a cada giro do

---

<sup>26</sup> CASTRO; LIMA; CASTIGLIONI; SILVA, 2004, p. 69

<sup>27</sup> Conversa registrada por Hervé Guilbert, *Le Monde*, 3 de dezembro de 1981, p. 15, a respeito da publicação de Francis Bacon. *Logique de la sensation*, Paris, Éditions de la Différence, 1981, 2 vols. (reed., Paris, Seuil, col. “L’Ordre philosophique”, 2002) in: DELEUZE, 2016.

caleidoscópio pelas mãos. E que a escrita da própria vida poderá se desprender de uma lógica individualizante e identitária, a partir do gesto de tornar-se-outro ou das alteridades que o compõe, pois que na composição de novas redes sociais, políticas e culturais o corpo cria a própria forma, não como aprisionamento, mas como as várias expressões e nuances da própria subjetividade. Como afirma Naffah Neto:

Conservar a forma própria significa poder *reconhecer-se nas múltiplas formas* que se vai assumindo, manter o sentimento do próprio através dos inúmeros outros que nos tornamos pela vida afora. Dito em outros termos, ser capaz de *incorporar as alteridades* em que nos desdobramos sempre, sem medo de se despedaçar e sem perder o amor próprio e ao mundo.<sup>28</sup>

Das formas nas quais os corpos vão se fazendo e se tornando a partir das experiências estéticas e de cada atividade cotidiana que realizam, escapam gestos de ampliação de si e do outro. Nelas estão resquícios de sonhos, da primeira noite, e das inquietações e desconstruções da *outra* noite que antecedem este dia, e também das noites e dias por vir. Formas advindas da imersão destes corpos nos encontros que os afetam. Eis o cotidiano inventivo - este espaço-tempo para se percorrer a pé, por entre paisagens, fluxos e encontros, evitando os sobrevoos, ou apenas deixando-se por leves instantes planear, mesmo correndo-se o risco de ser descoberto à forte luz do dia, como o pequeno menino de Berlim atrás da cortina, que se faz parte ondulante e branco convertendo-se num fantasma<sup>29</sup>.

Nesses intercâmbios alargados e táteis com o exterior, o que era limite, barreira, abre-se como limiar, canal de passagem que libera entre as formas ou as línguas em contato uma potencialidade plástica comum a todas elas, uma força de ativação de correspondências, que acende também um aviso de incêndio, sinal de perigo iminente: confusão mimética.<sup>30</sup>

Este perigo, o risco de tornar-se outro, surge a partir do encontro de suas próprias potencialidades com as artes, com as atividades expressivas, assim como em sua composição com outros corpos nas afecções que se conjugam: “um princípio de abertura e provisória rendição às formas estrangeiras com que se põem em contato”<sup>31</sup>. Buscar aproximar as artes dos fazeres habituais, eis uma das possibilidades de trazer a invenção à

---

<sup>28</sup> NAFFAH NETO, 1998, p.95. [grifo do autor]

<sup>29</sup> BENJAMIN, 2009

<sup>30</sup> BINES, 2017, p.27-28

<sup>31</sup> Ibidem, p.29

superfície cotidiana. Neste processo, caberá ao terapeuta ocupacional agir como um arrais, observar as marés, as constelações, cartografar os trajetos, os portos, as ilhas flutuantes em busca da poiética desse fazer, isto é, “elucidar, tanto quanto é possível fazê-lo, o fenômeno de criação”<sup>32</sup>. Pois que a poiética justamente concerne o estudo das brechas e fissuras desse fazer e do que os transversaliza, em todos os domínios da ciência, da arte e da vida<sup>33</sup>.

Em toda obra de arte autêntica existe um lugar onde aquele que a penetra sente uma aragem como a brisa fresca de um amanhecer. Daí resulta que a arte, muitas vezes considerada refratária a qualquer relação com o progresso, pode servir a sua verdadeira definição. O progresso não se situa na continuidade do curso do tempo e sim em suas interferências, onde algo verdadeiramente novo se faz sentir pela primeira vez, com a sobriedade do amanhecer. (N 9a, 7)<sup>34</sup>

Neste amanhecer, Demerval buscará, no ato de fazer seu baú de lembranças e devires, aproximar-se de um corpo-artista, não como expressão da arte, mas o ser da arte, um *devoir-artista* que a partir de seus gestos faz ressoar a própria vida. O fazer artístico e expressivo como possibilidade de acessar a *outra* noite, onde a insegurança, as incertezas e angústias tornam-se abrigo. Processo de expressão, que torna possível ativar a receptividade sensível do próprio corpo ao material e ao imaterial de seu cotidiano. Inundar o cotidiano de inventividade, não é, pois, trazer a temporalidade capitalista, um tempo cristalizado no presente que se liga às forças produtivas, mas retomar o tempo do ensinamento e da aprendizagem - como as narrativas da tradição<sup>35</sup> quando “o que reconduzia ao longínquo do tempo era a experiência que o articulava e o preenchia”<sup>36</sup>. Trata-se de restabelecer ao cotidiano o ato de criação de si e do mundo. Mas este movimento de criação exigirá aos corpos

suportar o borramento das bordas, das fronteiras, dos limites; [...] suportar uma experiência disruptiva provocada pela permeabilidade ao estranho, que, ao ser acolhido, leva a subjetividade a novas configurações, exigindo a composição de um novo corpo que possa encarnar a novidade que foi acolhida<sup>37</sup>.

---

<sup>32</sup> PASSERON, 2004, p.10

<sup>33</sup> PASSERON, 2001.

<sup>34</sup> BENJAMIN, 2007, p.516

<sup>35</sup> MATOS, 2007, p.1131

<sup>36</sup> BENJAMIN. Charles Baudelaire, *Gesammelte Schriften* (GS). Suhrkamp, p. 653 apud. MATOS, 2007, p.1130.

<sup>37</sup> LIMA, 2016, p.156-57

A complexidade das histórias de vida, como as de Johanna e de Demerval, e o desejo de devolver a poética e a invenção às ações cotidianas exigirá, ainda, intervenções que se processem de modo transdisciplinar, nas quais a Terapia Ocupacional se faz apenas um dos pontos, dos nós que formam o rizoma, a teia, a rede de cuidados. Ao coadunar em um movimento de ressonância com diferentes disciplinas e atores, poderá encontrar meios inventivos, éticos e políticos a darem sustentação para que estas vidas possam continuar, apesar de. Condições para o tatear dos corpos na penumbra e também na luz intensa do dia que ofusca a visão de modo a instaurem, juntos, um modo de vida inventivo que ainda não existe e que poderá vir a sustentar *Uma* vida. Encontrar meios para que os corpos possam suportar as experiências liminares, suportar não só o rastro daquilo que se ausentou ou se perdeu, mas, especialmente, que sejam capazes de restaurar a aura do fazer. Promover condições para a passagem aurática, seguindo direções e tendências díspares por meio de alianças afetivas e de forças advindas da suspensão.

Na construção de um *devoir-artistico* na terapia ocupacional, a partir da composição com as artes e com os espaços culturais, opera-se a possibilidade de produção de subjetividades e de criação de mundos nos quais a escrita trêmula de Demerval ou o brincar inquietante inseguro e improvável de Johanna Tateiam por novas narrativas. Narrar como um gesto artesanal no qual a lentidão e a partilha de experiências fazem sua tessitura. Lá inventariam objetos, reminiscências, histórias, baús, brincades e fazeres artísticos e expressivos compondo um *entre* com os diversos livros que formam sua biblioteca pessoal e, simultaneamente, impessoal. Uma memória viva, ontológica, como o imemorial do mundo em si. Neste tatear esbarram, por vezes, em livros ainda não vividos, reservatórios de possíveis que se processam em uma escrita fragmentária, não representacional ou totalitária. Estes livros, ao se tornarem corpo na escritura de suas vidas, engendram novas experiências estéticas tecendo falas, olhares, gestos, fazeres e encontros repletos de contrariedades e dissonâncias, de rimas e sinfonias, de pausas e acidentes, acentos e ritornelos para um cotidiano mais inventivo. Fragmentos em aliança com os movimentos da própria vida, compondo uma partitura para fazer interrogar as exigências de padrões e normas universalizantes e delineando, como as notas da Primavera de Ludovico Einaudi<sup>38</sup>, cores e intensidades díspares para restituir a *poiesis* a seus pensamentos e seus fazeres. Essa experiência, isto é, aquilo que lhes acontece e toca, exige, pois,

---

<sup>38</sup> EINAUDI, 2006.

um gesto de interrupção [...] requer parar para pensar, parar para olhar, [...] parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, ter paciência e dar-se tempo e espaço<sup>39</sup>.

Nesta sinfonia dialógica que funciona por heterogeneidades, ora regendo acordes afinados, ora dissonantes, é que se torna possível o fazer da experiência, isto é, fazer surgir os meios para transpor o limiar que o próprio hábito e a repetição das ações cotidianas predis põem. O cotidiano traz em si aberturas, brechas, um não-lugar de microresistências ao já instituído que comporta as artes do fazer, invenções anônimas, clandestinas e desviantes dos modos pré-estabelecidos de existir<sup>40</sup>. Comporta, portanto, a experiência liminar que possibilita a reapropriação do espaço e de modos inventivos de viver a ordem social. Este momento, este espaço-tempo limiar, precede, pois, um acontecimento. Ali, nas incertezas e desconstruções, neste salto intempestivo, o sujeito transforma a si e ao seu cotidiano a partir do que lhe acontece e dos sentidos que ele atribui a sua experimentação. A concretude do cotidiano e os hábitos são, neste sentido, o *locus* da experiência do ser. Estão, portanto, colados num avesso impessoal que não se totalizou num todo e que, por isso, abrem-se a mundos por vir.

O cotidiano inventivo, a vida como obra de arte, não proporcionará certezas à Johanna ou à Demerval, nem se fará plenamente visível à claridade. Pois que a vida-obra não é firmamento, nem lhes oferece apoio sobre o indestrutível nem sobre o indubitável<sup>41</sup>, mas em seu fazer, em sua criação, no abandono do uso habitual, afastando-se do que torna os gestos e a feitura dos objetos sempre adequados e úteis - justamente na obscuridade do próprio existir, é que lhes será possível conceber suas ações como *poiesis* e suas vidas, enfim, poderão ensejar variar entre a privação e a afirmação de si.

Agora tem o céu apertado de estrelas com os escuros pelo meio -  
 ocos que procuro preencher com minha verdade que já não sei se é  
 verdadeira, há mais pessoas na casa. E fora dela. Cada qual com

---

<sup>39</sup> LARROSA, 2017, p.25

<sup>40</sup> CERTEAU, 1994

<sup>41</sup> BLANCHOT, 2011, p. 242

sua explicação para a noite inexplicável. Matéria imperecível no bojo do tempo <sup>42</sup>

Se eu soubesse manejar a palavra etcetera pedia licença à noite e terminava este poema assim: etestrelas...!<sup>43</sup>

---

<sup>42</sup> TELLES, 2010, p. 115

<sup>43</sup> ONDJAKI, 2009, p. 24

# P ARTE III - PASSAGENS ELIMIARES

- Passagem de desencerramento -

Biblioteca de Sherazade

A palavra abalo<sup>1</sup> tem sido ouvida à exaustão. Com relação a isso, alguma coisa bem poderia ser dita em sua honra. Em momento algum ela vai se afastar do mundo físico e, acima de tudo, vai se ater a um ponto, ou seja: um abalo conduz ao desmoronamento. Querem, pois, dizer – aqueles que nos asseguram de seu abalo a cada *première* ou a cada novidade – que algo neles desmoronou? Ah, a frase que estava estabelecida antes, continua estabelecida depois. Como poderiam também conceder a si próprios a pausa à qual só o desmoronamento pode suceder? Ninguém nunca a sentiu com maior nitidez que Marcel Proust na morte da avó, que lhe pareceu abaladora, mas de modo algum real – até que, à noite, ao tirar os sapatos, lhe vêm lágrimas. Por quê? Porque ele se curvou. Assim, o corpo é o que desperta então a dor profunda e não pode fazer menos ao pensamento. Ambos precisam de solidão. Quem alguma vez escalou sozinho uma montanha e chegou esgotado ao topo para em seguida dirigir-se montanha abaixo com passos que abalam todo o seu esqueleto sabe que, para ele, o tempo se afrouxa, as paredes divisórias em seu interior desabam e, através dos cascalhos dos instantes, ele sai caminhando lentamente como num sonho. Por vezes tenta parar e não consegue. Quem sabe se são pensamentos que o abalam ou o áspero caminho? Seu corpo se tornou um caleidoscópio que, a cada passo, lhe apresenta figuras cambiantes da verdade.

Benjamin, *Montanha abaixo*<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> No original, *Erschütterung*, 'abalo', mas também 'agitação', 'comoção', 'vibração', 'choque', 'tremor'.

<sup>2</sup> BENJAMIN, 1933/2012g, p.254-255

O caminho natural fora o rio por detrás da casa. As pedras ao fundo da água rasa. As fissuras nas paredes de adobe. O gesto crepuscular e crianceiro. A ruína dos monumentos e das certezas. As palavras desenhadas na mobilidade incessante do deserto. As minúsculas-vidas do agroval a pulsarem sob o corpo-arraia. Os fragmentos e os cacos coloridos, na circularidade imprevisível do caleidoscópio, a transmutarem suas formas imagéticas e languageiras. Os espelhos a formarem e a desformarem os gestos cotidianos. A rosa-dos-ventos esboçando uma multiplicidade de possíveis pontos, rumos, sentidos, desvios e bifurcações a se percorrer. Caminhos nômades nas 'pairagens' dos dias e também das noites. O tatear e o arriscar-se por entre passagens e experiências liminares. O assombro na presença dos enigmas. O abalo do corpo montanha abaixo. Desmoronamento e ruína diante das caixas desempacotadas, dos restos e poeiras nos livros, das folhas amassadas do borrador, das mealhas poiéticas, das imagens-obra, dos ensaios e pistas já feitas ou por vir. Escrita a desenredar-se não porque chegara o momento de estampilhar com lacre de cera as insígnias no pergaminho pretensamente conclusivo, nem porque não há nada mais a dizer, mas por abeirar-se a reticências, esboços e entremeios e porque o corpo de Sherazade à deriva chegara ao nada do esgotamento, ao espaço-tempo inconclusivo e sempre em contínua criação da escrita, do pensamento e da vida.

Poder-se-ia perguntar: quem ousaria lançar-se neste caminho? O que quer aquele que desce montanha abaixo e cujos gestos desempacotam livros, cantam histórias e fazem girar o caleidoscópio? Quais forças atravessariam o brejo para fazer germinar a vida do agroval, "os germes das primeiras ideias [os rascunhos a] corromper, irromper, irrigar e recompor a natureza"<sup>3</sup>? Escrita, gestos, atividades que se aproximam da imagem de um fractal – do latim *fractus*, fração, fragmentação irregular, cujo movimento se faz em espiral em um traço

---

<sup>3</sup> BARROS, 2015b, p. 62

quase-interminável e que, embora possa ser repetido, contém em si o cerne da diferenciação, da transmutação e da criação.

Àqueles que vivem a experiência-limite, estariam talvez reservados, tais desvios, derrocadas e mudanças, mas não como resultados de um acaso, de um acidente, de um infortúnio ou doença, mas como escolha, faculdade autônoma, como efeito do arriscar-se às possibilidades e devires engendrados pela experiência do limiar e pelas atividades expressivas. Sujeitos larvares que nascem dos devires, assim como as minúsculas-vidas do agroval na espera do fluxo das águas em tempo de seca. Um devir, que para Deleuze e Guattari, trata-se de uma

dessubjetivação, certamente, na medida em que arrasta os indivíduos dados para fora de sua identidade constituída, desmanchando ademais fronteiras entre as esferas humana e não humana, animal, vegetal, mineral, mítica, divina. Mas a partir desses devires imperceptíveis nascem sujeitos larvares, múltiplos eus, subjetivações outras. [...] Só há um universal na política, o devir-minoritário de todos e de cada um, é um chamamento a uma simultânea dessubjetivação e subjetivações eventuais, numa lógica já inteiramente distante da identidade, da sujeição, do assujeitamento<sup>4</sup>.

Corpos múltiplos em si mesmos, capazes de diferir-se para um cotidiano mais inventivo e outros modos possíveis de viver apesar da experiência-limite de suas existências. Corpos sem gestos, como o corpo de Bartleby, o escriturário de Melville - franzino, apático, imóvel e também como os corpos de Barbacena levados sob coerção e força nos vagões do 'trem de doido'<sup>5</sup>. Existências próximas aos poemas-vidas encontrados por Foucault a partir dos restos dos arquivos que deixaram escapar um lampejo de luz com fragmentos não-ditos e não-vistos de suas histórias<sup>6</sup>. Existências esquecidas - vidas infames, censuradas e obscuras como as que muitos vivem hoje na contemporaneidade. Corpos quase-embrionários, em ruína, à flor da pele, mas nos quais subjaz ainda uma aragem de resistência, uma existência mínima, que recusa a gorda saúde dominante e a individualização capitalística, este modo

---

<sup>4</sup> PELBART, 2013, p.56

<sup>5</sup> Termo cunhado pelo escritor Guimarães Rosa em 1933, referindo-se ao modo como as pessoas chegavam ao Hospital Colônia de Barbacena - MG para serem internadas. Considerado por muitos como o Holocausto Brasileiro foi palco de um genocídio, com cerca de 60 mil mortos entre os anos de 1903 a 1980. Foi denunciado pelo documentário "Em nome da Razão", de Helvécio Rattón de 1979. No mesmo ano, Franco Basaglia, psiquiatra italiano, em uma visita à instituição revelou "Estive hoje num campo de concentração nazista. Em lugar nenhum do mundo, presenciei uma tragédia como essa". BRUM, Eliane. Prefácio. In: ARBEX, 2013.

<sup>6</sup> FOUCAULT, 2012.

de existir impositivo, aniquilador das potências coletivas e que engessa os fazeres e as relações sociais. Corpos esgotados do nada, não somente cansados de realizar, de agir, de mover-se, mas esgotados de todo o possível. Não somente extenuados pela falta de oportunidades para fazer a vida andar ou pelas barreiras atitudinais que lhes cerceiam, mas pelos excessos que os atravessam, as vivências múltiplas e simultâneas que não lhes permitem o salto para a experiência, como nos lembra Benjamin.

Os personagens das obras de Beckett, na leitura de Deleuze, brincam com o possível, mas sem realizá-lo, como os corpos em derrocada montanha a baixo. Em suas peças, a arte e a criação de imagens visuais e sonoras, que se dissipam esgotando o possível, têm como objetivo “fender, abrir, esburacar as palavras – sobrecarregadas de significações, intenções, lembranças, hábitos -, criando um estilo capaz de produzir visões e audições puras, intensas, que sem isso permaneceriam imperceptíveis”<sup>7</sup>. A fórmula beckettiana ‘preferiria não’ mostra corpos extenuados capazes de esgotar o possível, pois neste movimento combinam o “conjunto de variáveis de uma situação, com a condição de renunciar a qualquer ordem de preferência e a qualquer objetivo, a qualquer significação”<sup>8</sup>. Corpos-passagens cuja fragilidade e torpor justamente são a possibilidade mesma para dar passagem a outras forças e devires, possibilidades de vir a resgatar a sua potência de afetar e de inventar novas conexões para a própria existência.

Seriam eles corpos-testemunhais, três levadas dEles, presentes nessa escrita e no campo de interferência-intervenção, identificados em semelhança e potência aos desenhados pelos devires da escrita de Tania Galli Fonseca sobre o campo concentracionário e o arquivo na neblina<sup>9</sup>. Mas em seus corpos incidem, com maior ou menor força, as marcas do testemunho em sua pele e cuja variação decorre da constituição do seu território existencial, dos espaços institucionais no qual circulam e os papéis sociais que lhes imputam. Na primeira leva dEles, encontrar-se-iam os corpos submetidos à experiência-limite, os corpos larvares e mínimos.

---

<sup>7</sup> MACHADO, 2010, p.23

<sup>8</sup> DELEUZE, 2010, p.69

<sup>9</sup> FONSECA, 2014



vidas ínfames  
cuja soberanía e biopoder incidem sobre  
seus corpos, mas ainda sobrevivem

---

<sup>10</sup> MUTRAN, 2013. Fotografia da Série 'BIOSHOT' da pesquisa Pretérito Imperfeito de Territórios Móveis.

**Matheus Ferreira da Silva.** Vinícius Romão. Januário Alves Santana. Ariana Reis. **Luiza Paula da Silveira.** Larissa dos Santos Atanázio. Karine Chagas de Oliveira. Rafael Pereira da Silva. Samira Pires Ribeiro. Mariana Rocha de Souza. Ana Carolina Pacheco da Silva. Bianca Rocha Tavares. Géssica Guedes Pereira. Laryssa Silva Martins. Milena dos Santos Nascimento. **Igor Moraes da Silva.** Tavares. Brenda Rosa. Tainá Bispo. Luan Santos e outras dezenas de crianças.

**Vera Macedo Pires.** Natália Leite. **Maria de Lourdes Lessa.** Clemente. **Guilherme. Silvana da Silva Ribeiro.** **Maria de Fátima Halal.** Adriana Assis. Sabrina Carvalho. Luiz Antônio Azevedo. Valdeir Fonseca.

**Jefferson Casimir.** kuein Manhaa'ei Nhaguakã Xetá. Nhangoray Tikuein (José Luciano da Silva). Moko ã Xetá (Maria Rosa Padilha). Tunkaajo Tiguá Eirakã (Ana Maria). Irajo Tiguá (Maria Rosa Tinguá Brasil). Karombe Tiquëin Xetá. Moha'ay Rondon Xetá

**Samir Ali Ahmed Sati.** **Izaul Brito dos Santos.** Ezequias Santos Oliveira. Samuel Antonio da Cunha. Francisco Chaves da Silva. Edson Alves Antunes. Aldo Aparecido Carlini. Valmir Rangeu do Nascimento. **Sebastião Ferreira de Souza.** Kelen Ferreira. Gabriela Stringari. Hebert Magalhães Charão. Laureana Salapata da Silva. Cristiane Quevedo Rosa. Juliana Oliveira dos Santos **Wellington Menezes de Oliveira\*...**

Fazem parte da primeira leva de concentracionários

**Reinvidicação social e política nas ruas – violência e militarização da vida.** Prisão ilegal, acusação de furto ilegítima, discriminação no trabalho – racismo e abuso de poder. **Realengo, violência - infâncias interrompidas, sonhos e projetos de vida inacabados.** Insegurança, desespero, vidas que seguem ... feridas – sobreviventes da escola pública Realengo

**Vidas nuas - enclausuramento, alienação, abandono, instituição psiquiátrica.** Moradias precárias, lixão, deslizamento, sobreviventes do Morro do Bumba-RJ.

**Convívio com a xenofobia e o racismo – Imigração haitiana.** Barbárie colonizadora, genocídio de povos e culturas – últimos remanescentes da etnia Xetás.

**Abandono, descaso e preconceito social – moradia nas ruas e nas pilastras dos viadutos.** **Assentamento de trabalhadores rurais - chacina de Colniza/MT.** Negligência, impunidade – 242 vidas interrompidas ... 636 sobrevividas, corpos disformes, dores e medos. **Revolta, perdas, rejeição, adoecimento e violência – agressor ou vítima, vida biologizada ... finda.**

---

\* Os nomes que nos afetam nesta coluna não são anônimos, resistiram cada um a seu modo à catástrofe e foram encontrados grafados em manchetes de jornais brasileiros entre os anos de 2010 e 2018.

Eles são muitos, vivem há anos na neblina do campo concentracionário do hospital psiquiátrico [das comunidades e escolas nas periferias e grandes centros urbanos, das instituições de longa permanência, das casas de passagem, dos centros de reabilitação, das ruas e becos escuros]. São sobreviventes de uma catástrofe. [...] Carregam a potência de ser qualquer um, afirmam-se em sua negatividade, habitam o extremo da ponte entre o homem e o não homem, são prisioneiros e ao mesmo tempo libertos, o excesso os restringiu à clausura vital, o “preferiria não” talvez tenha sido, em algum momento, sem que o soubessem, uma escolha<sup>11</sup>.

Inútil buscar neles um rosto. Eles aparecem um instante à luz em função do choque do poder que incidiu sobre eles e que os tornou indignos da memória dos homens<sup>12</sup>.

Se Eles trabalham, se têm endereço, se possuem documentos, se têm registro criminal, se têm diagnóstico, limitações ou acesso aos direitos sociais não são pontos prioritários a serem considerados, pelo menos não em um primeiro momento, por aqueles que formam a terceira leva – os terapeutas/pesquisadores/professores. Interessa-lhes antes reconhecer os seus desejos, seus saberes e a potência de agir de seus corpos, pois “não é a vida nua, é *uma* vida. Não é a vida sujeitada, subjugada, biologizada, mas uma vida que escorre, deserta, erra”<sup>13</sup>. Corpos que insistem e resistem por entre saberes, instituições, normas e estigmas ... apesar de. “Uma vida suscetível de adotar diversas direções diferentes [...] campo de ação para uma multidão de condutas a inventar [...] dos gestos, maneiras, modos, variações, resistências, por minúsculas e inaparentes que pareçam”<sup>14</sup>. E é na noite de Sherazade - a noite de Blanchot, e também nas zonas limiáres, no lusco-fusco da passagem entre o dia e a noite que o trabalho do terapeuta ocupacional ocorre. Espaço-tempo em que procura testemunhar e rasgar os arquivos das vidas infames, os corpos larvares da primeira leva. Noite como sobrevivência e testemunho.

A terceira leva é ainda constituída por estudantes em formação profissional, normalmente estagiários e iniciantes na pesquisa. No tempo de sua formação, aprimoram disposições essenciais aos corpos do terapeuta-pesquisador,

---

<sup>11</sup> FONSECA, 2014, *passim*.

<sup>12</sup> FOUCAULT, 2012

<sup>13</sup> PELBART, 2013, p.57 [grifo do autor]

<sup>14</sup> COMBES, Muriel. *La vie inseparable: vie et sujet au temps de la biopolitique*. Paris: Dittmar, 2011, p.52 apud PELBART, 2013, p.62/63

desenvolvem grandes orelhas, sensíveis aos mínimos ruídos e sons, [...] seus olhos também marejam quando se encontram com algum sopro de vida, onde apenas parecia restar silêncios [...]. Acreditam que, além das ferrugens e da neblina, algo resta a dizer sobre aquele mundo povoado de infames [...]. Sua busca torna-se o aprendizado de sua insuficiência, adotam a lógica dos fragmentos, adquirem aptidões para bifurcações e para o infinito dos sentidos, tornam-se amigos da multiplicidade e do inesgotável, operam pelo n-1<sup>15</sup>.

Os concentrados da terceira leva são também corpos-testemunhais, movem-se a contrapelo do arquivo, escovando os diferentes tempos para encontrar nessa zona limiar os resquícios e memórias de *uma vida* que insiste e *sobre-vive*. Acolhem as vidas ínfimas e clandestinas que procuram proteção sob o seu corpo-arraia, guardam suas potências e, na aliança entre-corpos, alimentam juntos os devires a povoarem o agroval, território de plânctons e seres díspares, espaço-tempo de germinação em que brotam olhos d'água, girinos e raízes, ou seja, onde a vida se encontra com os virtuais de sua potência. Almejam, assim como Étienne Souriau, a instauração de vidas mínimas, pois que instaurar é o gesto pelo qual uma existência afirma o direito de existir<sup>16</sup>. A eles importam os acontecimentos, a mudança de perspectiva do olhar para conseguir perceber as reivindicações destas existências mínimas, de modo a criar meios para tornar seus esboços algo maior, amplificando suas potências. Existências liminares, *seres solitudinários*, que precisam em algum momento da força de outros, de sua solicitude, mas que “nem por isso são menos eficazes do que estes de quem dependem”<sup>17</sup>.

Ouvir tais reivindicações, ver nessas existências tudo o que elas têm de inacabado, é *tomar partido* por elas. É [...] entrar no ponto de vista de uma existência, não para ver por onde ela vê, mas para fazê-la existir mais, para fazê-la passar a uma existência maior ou para fazê-la existir ‘verdadeiramente’.<sup>18</sup>

---

<sup>15</sup> FONSECA, 2014, p. 44-45

<sup>16</sup> LAPOUJADE, 2017. Para conhecer mais a bibliografia de Souriau (1892-1979) ver *Dictionnaire des philosophes*, D.Huisman, PUF, reedição, 1993.

<sup>17</sup> PELBART, 2016, p. 396

<sup>18</sup> LAPOUJADE, “Souriau: une philosophie des existences moindres”, in: D. Debaise (org.), *Philosophie des possessions*, Paris: Les presses du réel, 2011. pp.175-76 apud PELBART, 2016. p. 397-398

Eles, da terceira leva, procuram ainda proceder a uma escrita-rostos-em-desfazimento, como a inaugurada por Artaud. Rosto que é lugar de ressonância e redundância<sup>19</sup>, de inscrição do biopoder e das marcas dos encontros. Desfazer o rosto, a forma, para que seja possível escapar a organização e liberar o corpo-escrita, o corpo-arte, pois, o rosto é “território da arte, de todas as artes, mas sobre tudo de uma arte que não é muleta, que nem consola nem salva ninguém da verdade”<sup>20</sup>. Neste desfazimento, a partir de um fazer expressivo, surge o pensamento - ato inventivo, singular e provisório. E, então, na derrocada montanha abaixo, o acaso e as experimentações podem enfim levar a saltos da vivência para a experiência no processo de rasgadura das imagens. Trabalho árduo, que encontra nas artes e nas atividades expressivas a leveza necessária para suportar a experiência liminar, a experiência de se desfazer do rosto e desformar o cotidiano.

Pois é pela escrita que devimos animais, é pela cor que devimos imperceptíveis, é pela música que devimos duros e sem recordação, ao mesmo tempo animal e imperceptível: amoroso. Mas a arte nunca é um fim, é apenas um instrumento para traçar linhas de vida, isto é, todos estes devires reais [...] irão, sobretudo, arrastá-la consigo para as regiões do a-significante, do a-subjetivo e do sem-rostos.<sup>21</sup>

Mas nesse movimento restam sempre caixas a serem desempacotadas, restam sopros, fragmentos, fuligens, sombras a demarcarem nossa incompletude e os virtuais - as existências mínimas que nos constituem sempre a espera de uma passagem entre elas e o mundo.

Neste processo de saber-fazer, Sherazade encontrara, pois, na segunda leva dEles<sup>22</sup> seus intercessores a percorrerem essa escrita e a prática profissional. Suas imagens-obras podem ser encontradas nas bibliotecas, desde as seculares com suas paredes de pedras em ruínas e seus antigos pergaminhos até as mais contemporâneas com suas robustas estantes nos corredores infundáveis. Podem também ser encontradas nas salas de um colecionador ou em ateliês e galerias de arte. Algumas destas obras em conjunto podem formar a instigante

---

<sup>19</sup> DELEUZE; GUATTARI, 2012

<sup>20</sup> LINS, 1999, p.37

<sup>21</sup> DELEUZE; GUATTARI, 2012, p.63-64

<sup>22</sup> Neste trabalho, a segunda leva dEles se diferencia daquela descrita no texto Arquivo da Neblina que seriam as pessoas que chegam à Oficina de Criatividade no HPSP e participam das atividades em situação ambulatorial. FONSECA, 2014

escultura *Idiom* de Matej Kren<sup>23</sup>, com seus milhares de livros dispostos em uma espiral colossal e que se transforma ainda mais quando o espectador observa o seu interior, no qual um jogo de espelhos forma a ilusão de infinitude da torre.

Eles se colocam entre as duas outras levas de concentração. São filósofos, pensadores, poetas, artistas e suas obras que, em aliança com os outros, compõe uma montagem para tecer os fios e tramas desse pergaminho, como Manoel de Barros e suas andanças pelas paisagens da infância e as vidas rasteiras, Walter Benjamin e os fragmentos de suas imagens de pensamento, e a aliança profícua que começa a ser delineada com Aby Warburg e seu projeto Atlas Mnemosyne constituído a partir de uma montagem anacrônica, cujas imagens não são registradas na linearidade ordenada de um tempo e sim, no entre-tempos. No processo da escrita, eles contribuem para a desconstrução de saberes, para o abandono das prescrições e metas pré-fixadas de um modo de pesquisar e de intervir na tentativa de renunciar as dicotomias, as taxionomias e as classificações irredutíveis. Tentativa, porque muitas vezes os corpos e a escrita ainda subjazem às capturas homogeneizantes e normativas, fazendo-se, pois, necessário à terapeuta-pesquisadora atenção constante e persistente.

Os corpos de cada leva constituem cada um dos três espelhos que, ao serem triangulados, dão a ver um *caleidostrópos*, um modo de existir, um modo de trabalhar, uma escrita ou um pensamento cuja circularidade põe à mostra indícios de um *modus operandi* que se processa no regime do sutil e na abertura dos corpos às afecções, expondo possíveis combinações inventivas e desvios nos planos clínico, estético e político do viver. No reflexo, entre os entes das três levas com as artes e as atividades expressivas, é que se faz chão úbere para a abertura dos arquivos, revelando os regimes de dizibilidade e de visibilidade os quais deixaram marcas em seus corpos. Na impossibilidade de dizer desses corpos, aqueles da terceira leva acreditam residir a abertura para atos e gestos de criação e resistência. Estes fazeres testemunham “o que homem pode suportar sem que se deixe destruir plenamente e de um golpe só, tornam-se assinaturas de sobreviventes”<sup>24</sup>.

---

<sup>23</sup> *Idiom* obra do artista eslovaco Matej Kren foi instalada em 1998 no hall de entrada da Biblioteca Municipal de Praga e depois compôs a EXPO 2000 em Hannover-Alemanha. Trata-se de uma instalação constituída por uma espiral de livros em forma de torre. Após o desenformar da escultura, o conhecimento acumulado dos livros nessa torre volta a sua circularidade entre os leitores.

<sup>24</sup> FONSECA, 2014, p.46

Na escrita deste pergaminho, as conversas com as obras e os autores da segunda leva possibilitaram a descoberta de um movimento próximo à cartografia e à potência do agroval de Manoel de Barros. Os primeiros esboços de um possível método, ou melhor, seu avesso, um *hódos-metá* – que opera de modo processual e com metas a serem delineadas no percurso da própria escrita. Estratégia nomeada como Caleidostropia ou Caleidostrópos – um modo de pesquisar e de intervenção possível, que ainda exigirá recortes, elaborações e aprofundamentos futuros, e cujo movimento incessante expõe inusitadas combinações e carrega em si a multiplicidade do acaso. Estratégia na qual o pesquisador torna-se corpo-arraia, acolhendo as minúsculas-vidas, os restos, a língua menor, o estrangeiro, em um trabalho artesanal de rememoração e de afirmação dos desvios, da transitoriedade e da incompletude de seu fazer.

Sherazade, ao rememorar e narrar suas histórias no crepúsculo e nos lampejos de pequenas claridades intermitentes da noite, encontrara algumas pistas para criar outras imagens possíveis da clínica a partir do encontro dos espelhos que a compõem. Nesta busca, potencializara seu olhar aos detalhes, às vidas menores do agroval, procurando instaurar ali um fazer singular, afirmativo e alegre. Neste caminho, buscara aproximar os fundamentos e práticas da Terapia Ocupacional aos conceitos de limiar, passagem e experiência, de modo a buscar meios para coadunar novamente no cotidiano a práxis e a poiesis, fazendo emergir um caleidoscópio de formas inventivas, coletivas, éticas, estéticas e políticas de viver. Pois fora, justamente no gesto de girar o caleidoscópio, nas novas configurações dos cacos de vidro e das pequenas missangas, dos resquícios de saberes e fazeres já consolidados que encontrara indícios para compor as intervenções liminares. Encontro entre-corpos, na soleira da porta, entre-tempos em que se pode fazer a travessia, que tem a potência de engendrar novas paisagens e experiências.

Nestas andanças, adquirira um gosto estranho pelas indefinições, pelas problematizações e pelo inesperado. Encontrara nos livros espalhados de sua biblioteca “as melhores surpresas, os araticuns maduros”<sup>25</sup>, mas também tivera desapontamentos, dúvidas e angústias. Percebera através de Manoel de Barros e de Walter Benjamin que era preciso, antes de tudo, saber errar bem no seu próprio idioma e possuir um jeito brejeiro e crianceiro de fazer a vida andar. E que era preciso levantar a arraia para deixar ver as múltiplas vidas ali contidas, seus virtuais e possíveis.

---

<sup>25</sup> BARROS, 1993/2015c, p.87

Esta feitura exigira de Sherazade acolher o acaso, lutar contra o pessimismo, colocar em suspensão as verdades, percorrer caminhos rasteiros e ondulantes, feitos à penumbra, por entre frestas e atalhos, na quase-noite, para fazer emergir enfim uma Clínica das Passagens, Clínica de Sherazade, como exercício de uma potência, a narrativa contra o apagamento e a morte, contra o assassinio. Narrar como clínica contra o esquecimento e a morte. Em sua Biblioteca, *der bibliotheksbesucher*<sup>26</sup> caminha pelos livros à espera. Nunca uma espera passiva, mas um *guardar* que conserva a obra como um resto à espera da passagem entre o leitor e o autor, no limiar que constitui a própria obra. Nela não há um livro por certo inteiro, resta do autor aquele livro, que acolhe o visitante, que o olha, convocando-o no ato de recepção a continuar a narrativa, partindo dos múltiplos sentidos fugidios ao autor. A cada gesto de reorganizar as prateleiras, os saberes ali contidos, Sherazade tecera outras montagens, intervalos e passagens possíveis, como se guardasse a noite, o mar escuro, o turbilhão à espera do visitante.

Neste trajeto, convidara o leitor, os curiosos e aqueles que compõem a terceira leva a tornarem-se *caleidoscorpos* para percorrerem as imagens desse pergaminho, não na intenção de decifrá-las, mas para se deixarem afetar por sentidos outros e pelas novas cotidianidades que daí advém. *Caleidoscorpos* pois se constituem de uma multiplicidade de restos e possíveis que, no movimento giratório de suas mãos, tornam-se acontecimento e desmancham as formas já instituídas. Gesto que tira os corpos de seu centro, desestabiliza-os, formando um mosaico de virtuais sempre cambiante. Trata-se de um devir-corpo, um encontro de forças, que torna possível ao corpo passar do sensível vivido para a linguagem, revelando-se ainda como a operação de transmissão, a passagem da vivência individual para a experiência coletiva, compartilhada.

Sherazade, então, sentara-se alegremente junto à mesa de jantar para a ceia que anuncia o mundo onírico a sua espera e a contínua narrativa. Ali fora aconselhada por Manoel de Barros, por Walter Benjamin e tantos outros pensadores e artistas. Para um *oficinar*, para um modo de trabalhar, de pesquisar e de perceber o mundo que se quer inventivos, será preciso aprimorar a capacidade de olhar e de escutar atentamente. Será preciso saber que:

- ∞ a composição das gemas do Pequiizeiro do Cerrado com o fogo constitui-se fundamento para a construção de sua beleza tortuosa;

---

<sup>26</sup> O visitante da biblioteca

- ∞ um trem de ferro com vinte vagões quando descarrila, ele sozinho não se recompõe<sup>27</sup>
- ∞ o corpo rodado sobre si mesmo pode transportá-lo a lugares outros e, por vezes, a inusitadas paisagens;
- ∞ confiar mais no afeto e na ação curativa da alegria<sup>28</sup>, é sabedoria de uma existência desgarrada e sensível;
- ∞ fazer eco com a voz vizinha – longínqua, distante, oblíqua ou transversal, pode ser uma experiência coletiva e, simultaneamente, singular;
- ∞ fluir, refluir, expandir, margear, transbordar, nascer e morrer compõem, também, atributos além-rio;
- ∞ pequenos pés por detrás de suntuosas cortinas cobrem constelações encantadas de enigmas e leituras a serem, quem sabe, reveladas;
- ∞ sentir o chão estremecer na passagem da pequenina lesma e escutar o raio de sol nascendo na gota do orvalho, é chão úbere para a experiência liminar;
- ∞ gastar tempo na distração, implantar mágica, resgatar reminiscências, fazer rir, dessacralizar são atributos, também, da clínica TO e, por fim,
- ∞ preferir os desvios e os lampejos, reconciliar-se com seus contrários, com as ambiguidades e paradoxos da vida cotidiana permite descobrir, com encantamento, a potência poética do fazer humano.

...

---

<sup>27</sup> BARROS, *Lacraia*. 2006.

<sup>28</sup> SILVEIRA, Nise da, 1998.

“Quantas coisas não retornam à recordação uma vez nos tenhamos aproximado das montanhas de caixas para delas extrair os livros para a luz do dia, ou melhor, da noite. Nada poderia realçar mais a operação de desempacotar do que a dificuldade de concluí-la.”<sup>29</sup>

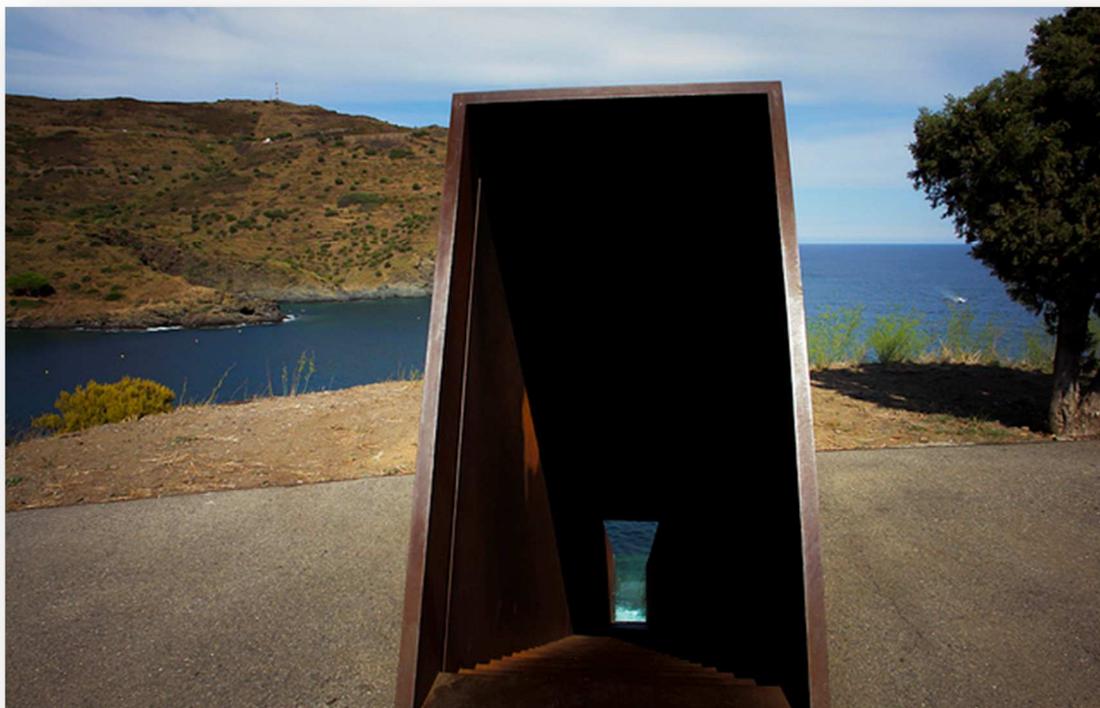
“O limiar, todos os limiares, transformam-se assim em lugares de vida e de pensamento escrito, enquanto a fronteira acabaria por ser, para Benjamín, lugar de morte.”<sup>30</sup>

Por Passagens e Limiares ...

---

<sup>29</sup> BENJAMIN, 2012g, p.240

<sup>30</sup> BARRENTO, 2013, 126



31

Fim...



32

---

<sup>31</sup> KARAVAN, Daniel. Memorial *Passagens*, homenagem a Walter Benjamin, Portbou/Espanha  
Passagens é o nome da criação do artista israelense Dani Karavan feita para marcar o 50<sup>o</sup>  
aniversário da sua morte. Financiado pelos governos da Catalunha e da Alemanha, foi inaugurado  
em 15 de maio de 1994. <http://roteirosliterarios.com.br/walter-benjamin-em-portbou/>

<sup>32</sup> DULAC, 2005

CANTARDOSAMIGOS

- ADORNO, Theodor W. *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e o testemunho (Homo Sacer III)*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.
- AGAMBEN, Giorgio. *Ideia de Prosa*. Trad. João Barrento. 1 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
- ALMEIDA, Jorge de. Nota do tradutor. In: ADORNO, T.W. *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.
- ALVAREZ, Johnny; PASSOS, Eduardo. Cartografar é habitar um território existencial. In: PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA. *Pistas do Método da Cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2010.
- ANDRADE, Carlos Drummond. *As impurezas do branco*. 4 ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1978. p.27
- ANDRADE, Carlos Drummond. Nosso tempo. In: \_\_\_\_\_. *Antologia poética*. 52 ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- ARBEX, Daniela. *Holocausto Brasileiro*. São Paulo: Geração Editorial, 2013.
- ARRIGUCCI JR, Davi. *O cacto e as Ruínas: poesia entre outras partes*. São Paulo: Editora 34, 2000.
- ASSMANN, Selvino J. Apresentação. In: AGAMBEN, G. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- BANDEIRA, Manuel. *Testamento*. In: Poeta do Castelo. Gênero: Documentário. Diretor: Joaquim Pedro de Andrade. Intérprete: Manuel Bandeira. Brasil, 1959. 1 Filme (10 min), son., P&B, 35mm..
- BARRENTO, João. Walter Benjamin: limiar, fronteira e método. *Olho d'água*, São José do Rio Preto, n. 4, v.2, p. 1-115, jul.- dez./2012.
- BARRENTO, João. *Limiares: sobre Walter Benjamin*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.
- BARROS, Manoel de. Lacraia. In: \_\_\_\_\_. *Memórias inventadas. A segunda infância*. São Paulo: Planeta, 2006.
- BARROS, Manoel de. Ensaios fotográficos. In: \_\_\_\_\_. *Biblioteca Manoel de Barros [coleção]*. São Paulo: LeYa, 2013
- BARROS, Manoel de. Os dois. In: \_\_\_\_\_. *Meu quintal é maior do que o mundo: antologia*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015a.
- BARROS, Manoel de. Livro de pré-coisas. In: \_\_\_\_\_. *Meu quintal é maior do que o mundo: antologia*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015b
- BARROS, Manoel de. O Livro das Ignorâncias. In: \_\_\_\_\_. *Meu quintal é maior do que o mundo: antologia*. 1 ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015c.
- BARROS, Manoel de. Menino do mato. In: \_\_\_\_\_. *Meu quintal é maior do que o mundo: antologia*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015d.
- BARROS, Manoel de. Matéria de poesia. In: \_\_\_\_\_. *Meu quintal é maior do que o mundo: antologia*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015e.
- BARROS, Regina Benevides de. *Grupo: a afirmação de um simulacro*. 3 ed. Porto Alegre: Sulina/Editora da UFRGS, 2013. (Coleção Cartografias).
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.
- BENJAMIN, Walter. *A Tarefa do Tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português*. Org. Lucia Castello Branco. Trad. Susana Kampff Lages. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008.
- BENJAMIN, Walter. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. 2 ed. Trad. Marcus V. Mazzari. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009. (Coleção Espírito Crítico).

- BENJAMIN, Walter. Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem. In: \_\_\_\_\_. *Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)*. Org. Jeanne Marie Gagnebin. Trad. Susana K. Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2011.
- BENJAMIN, Walter. Sala de Dejejum In: \_\_\_\_\_. *Rua de Mão Única*. Trad. Rubens R. Torres Filho e José Carlos M. Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 2012a (Obras Escolhidas II)
- BENJAMIN, Walter. Arte de Contar histórias. In: \_\_\_\_\_. *Rua de Mão Única*. Trad. Rubens R. Torres Filho e José Carlos M. Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 2012b (Obras Escolhidas II)
- BENJAMIN, Walter. Desempacotando minha biblioteca. In: \_\_\_\_\_. *Rua de Mão Única*. Trad. Rubens R. Torres Filho e José Carlos M. Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 2012c. p. 232-241. (Obras Escolhidas II)
- BENJAMIN, Walter. Escavar e recordar. In: \_\_\_\_\_. *Rua de Mão Única*. Trad. Rubens R. Torres Filho e José Carlos M. Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 2012d. p. 245 (Obras Escolhidas II)
- BENJAMIN, Walter. Armários. In: \_\_\_\_\_. *Rua de Mão Única*. Trad. Rubens R. Torres Filho e José Carlos M. Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 2012e (Obras Escolhidas II)
- BENJAMIN, Walter. O jogo das Letras. In: \_\_\_\_\_. *Rua de Mão Única*. Trad. José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 2012f (Obras Escolhidas II).
- BENJAMIN, Walter. Montanha abaixo. In: \_\_\_\_\_. *Rua de Mão Única*. Trad. Rubens R. Torres Filho e José Carlos M. Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 2012g. p. 254-255. (Obras Escolhidas II)
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: \_\_\_\_\_. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense; 1987. (Obras escolhidas I).
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*. Org. Márcio Seligman-Silva. Trad. Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: L&PM Editores, 2014
- BERGSON, Henri. *Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BINES, Rosana Kohl. Contratempos de infância e morte. *Revista Letras UFPR*, Curitiba, n. 95. p. 24-34, jan./jun. 2017.
- BLANCHOT, Maurice. A literatura ainda uma vez. In: \_\_\_\_\_. *A Conversa Infinita 3: a ausência de livro, o neutro o fragmentário*. Trad. João Mora Jr. São Paulo: Escuta, 2010.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BOPPRÉ, Fernando. 50 anos de arte de Eli Heil. Caderno Cultura. *Jornal Diário Catarinense*, nov. 2012.
- BORGES, Jorge Luis. As mil e uma noites. In: \_\_\_\_\_. *Sete noites*. Trad. Moisés Limonad; Samuel León. São Paulo: Editora Max Limonad, 1983.
- BORGES, Jorge Luis. A Biblioteca de Babel. In: \_\_\_\_\_. *Ficções (1944)*. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BORGES, Jorge Luis. O deserto do Saara (Egito). In: \_\_\_\_\_. *Atlas - Jorge Luis Borges com Maria Kodama*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- BRANCO, Lucia Castello (Org.). *A tarefa do tradutor de Walter Benjamin: quatro traduções para o português*. Trad. Susana Kampff Lages. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008.
- BRUM, Eliane. Prefácio. In: ARBEX, Daniela. *Holocausto Brasileiro*. São Paulo: Geração Editorial, 2013.
- CANIGLIA, Marília. *Terapia Ocupacional um enfoque disciplinar*. Belo Horizonte: Ophicina de Arte & Prosa, 2005.
- CASS, Amanda. Away with the fairies. Pintura em acrílico. Heartland, Nova Zelândia. Disponível em: <http://amandacass.vc.net.nz/>, s/d

CASTEL, Robert. A dinâmica dos processos de marginalização: da vulnerabilidade a “desfiliação”. *Caderno CRH*, Salvador, n. 26/27, jan./dez., 1997.

CASTEL, Robert. *As metamorfoses da questão social: uma crônica do salário*. Petrópolis: Vozes, 1998.

CASTRO, Eliane Dias de; LIMA, Elizabeth M.F. de Araújo; CASTIGLIONI, Maria do Carmo; SILVA, Silmara Nicolau Pedro da. Análise de atividades: apontamentos para uma reflexão atual. In: DE CARLO, M. M. P.; LUZO M.C. M. *Terapia Ocupacional: reabilitação física e contextos hospitalares*. São Paulo: Roca, 2004.

CASTRO, Eliane Dias de; MECCA, Renata Caruso; BARBOSA, Naiada Dubard. Experiência estética, exercício cultural e produção de vida. Implicações contemporâneas no âmbito da terapia ocupacional em saúde mental. In: MATSUKURA, T.S; SALLES, M.M. (org.) *Cotidiano, atividade humana e ocupação: perspectivas da terapia ocupacional no campo da saúde mental*. São Carlos: EdUFRSCar, 2016. p. 167-191

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de Fazer*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1994.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Trad. Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

CÍCERO, Antonio. *Guardar: Poemas escolhidos*. Editora Record: Rio de Janeiro, 1996.

COLASANTI, Marina. (1972). *Eu sei, mas não devia*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1996.

COLLOMB Michel. Limiares, aprendizagem e promessa em Infância em Berlim por volta de 1900. In: OTTE G; SEDLMAYER S; CORNELSEN E (org.) *Limiares e Passagens em Walter Benjamin*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CORONA, Joana. Poema Petróleo. *Rev. Lado 7*. Editora 7 Letras, outubro, 2012

CORONA, Joana. Poema. *O traço de uma sobre: sombra*, 2013. Disponível em: <https://joanacorona.wordpress.com/2013/05/03/o-traco-de-uma-sobra-sombra-joana-corona-2013/> Acesso: maio/2016

CORONA, Joana. *Biblioteca de Resquícios*. 2013. Instalação. Exposição individual Rastros. MuMA – Museu Municipal de Curitiba. Edital Fundação Cultural de Curitiba. Disponível em <https://joanacorona.wordpress.com/2013/06/03/biblioteca-de-resquicios-2013/> Acesso: maio/2016

CRISPIN, Jon. 2 Fotografias. 950 x 632 pixels. 2012. **Willard Suitcases Project**. Malas de pacientes internos encontradas no Willard Psychiatric Center em Willard - NY.

DE CARLO, Marysia M.R. Prado; BARTALOTTI, Celina Camargo. Caminhos da Terapia Ocupacional. In: \_\_\_\_\_. (org.). *Terapia Ocupacional no Brasil: fundamentos e expectativas*. São Paulo: Plexus, 2001.

DEBENETTI, Carmen Ines. *Escrevendo com Clarice Lispector: percurso de uma sensibilidade inteligente*. 2014 Tese (Doutorado em Psicologia Social e Institucional) Instituto de Psicologia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

DELEUZE, Gilles. *Proust e os Signos*. Trad. Antonio C. Piquet; Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

DELEUZE, Gilles. *Espinosa: Filosofia prática*. Trad. Daniel Lins e Fabien Pascal Lins. São Paulo: Escuta, 2002.

DELEUZE, Gilles. Cinco Proposições Sobre a Psicanálise. In: \_\_\_\_\_. *A ilha deserta e outros textos*. Edição preparada por David Lapoujade. Organização da edição brasileira e revisão técnica Luiz B.L. Orlandi. São Paulo: Iluminuras, 2006.

DELEUZE, Gilles. A imagem do pensamento. In: \_\_\_\_\_. *Diferença e repetição*. São Paulo: Graal, 2009.

DELEUZE, Gilles. *Sobre o teatro: Um manifesto a menos; O esgotado*. Trad. Fátima Saadi, Ovídio de Abreu, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

- DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes, São Paulo: Perspectiva, 2011.
- DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2012.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Trad. Peter Pelbart. 3 ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 2013a.
- DELEUZE, Gilles. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 2013b.
- DELEUZE, Gilles. *Dois regimes de loucos: textos e entrevistas (1975 – 1995)*. Trad. Guilherme Ivo. São Paulo: Editora 34, 2016.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é filosofia?* Trad. Bento Prado Jr e Alberto Alonso Muñoz. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2, v.1*. São Paulo: Editora 34, 2011. (Coleção TRANS)
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2. v.3*. São Paulo: Editora 34, 2012a. (Coleção TRANS)
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2, v.5*. Trad. Peter Pál Pelbart e Janice Caifra. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2012b. (Coleção TRANS)
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Trad. Cintia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.
- DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora Escuta, 1998.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. 2.ed. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. De semelhança a semelhança. *Alea – Estudos neolatinos*. v. 13, n. 1, p. 26-51 jan.-jun. 2011a.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011b.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. *Pós*, Belo Horizonte.; v.2, n.4. p. 204-219, 2012a
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Cascas. *Rev. Serrote*, Rio de Janeiro. v. 13, p. 99-133. 2012b.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013a.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da Imagem*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013b.
- DULAC, Edmund. Ilustração para As Mil e Uma Noites. In: VASCONCELLOS, P.S. *As mil e uma noites: contos selecionados*. São Paulo: Editora Sol, 2005
- ECO, Umberto. (org.) *História da beleza*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- EINAUDI, Ludovico. Primavera. *Álbum Divenire*, 2006.
- FONSECA, Tania Mara Galli. Foucault somos nós. In: FONSECA. T.M.G.; ARANTES, E.M. DE M. *Cartas a Foucault*. Porto Alegre: Editora Sulina, 2014.
- FOUCAULT, Michel. O sujeito e o poder. In: DREYFUS, H.L. RABINOW, P. *Michel Foucault: uma trajetória filosófica – para além do estruturalismo e da hermenêutica*. Brasília: Forense Universitária, 1995.
- FOUCAULT, Michel. Mesa-Redonda em 20 de Maio de 1978 (1980). In: \_\_\_\_\_. *Estratégia, poder-saber*. Manoel B da Motta (org.). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003 (Ditos e Escritos IV).
- FOUCAULT, Michel. A vida dos homens infames. (1977). In: \_\_\_\_\_. *Estratégia, poder-saber*. Ditos e escritos IV. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012. p. 199-217. (Ditos e Escritos IV).

- FOUCAULT, Michel. O que é um autor? (1969). In: \_\_\_\_\_. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Org. Manoel Barros de Motta. 3.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013a. p. 269-302 (Ditos e Escritos III).
- FOUCAULT, Michel. Outros Espaços (1984). In: \_\_\_\_\_. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Org. Manoel B. da Motta. 3.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013b. p.414-424. (Ditos e Escritos III).
- FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do saber*. 8. ed. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014a.
- FOUCAULT, Michel. A ética do cuidado de si como prática da liberdade. (1984). In: \_\_\_\_\_. *Ética, sexualidade e política*. Manoel B. da Motta (org.). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014b. p. 258-280 (Ditos e Escritos V).
- FOUCAULT, Michel. Uma estética da existência. (1984). In: \_\_\_\_\_. *Ética, sexualidade e política*. Manoel B. Motta. (org.). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014c. p. 281-286. (Ditos e Escritos V).
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Entre a vida e a morte. In: OTTE, G.; SEDLMAYER, S.; CORNELSEN, E. (org.) *Limiares e Passagens em Walter Benjamin*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Memória, Esquecimento, Transmissão: necessidade e dificuldades das narrativas ligadas à atividade do lembrar*. Tópico Especial: Programas de Pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional; Programa de Pós-Graduação de Teoria Literária/UFRGS, 2014.
- GALHEIGO, Sandra M. O cotidiano na terapia ocupacional: cultura, subjetividade e contexto histórico-social. *Rev. Ter. Ocup. Univ. São Paulo*, v. 14, n. 3, p. 104-9, set./dez. 2003
- GALHEIGO, Sandra. SIMÓ, Salvador. Maestras de la terapia ocupacional. Sandra Galheigo: la poderosa emergencia de la terapia ocupacional social. *TOG (A Coruña)*, v.9, n.15. mar.2012.
- GINZBURG, Jaime. Linguagem e trauma na escrita do testemunho. In: SALGUEIRO, W. (org.) *O testemunho na Literatura: representações de genocídios, ditaduras e outras violências*. Vitória: EDUFES, 2011.
- GUATTARI, Félix. *O inconsciente maquínico: ensaios de esquizoanálise*. Campinas: Papyrus, 1988.
- GUATTARI, Félix. ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. 12 ed. Petrópolis: Vozes, 2013.
- GULLAR, Ferreira. *Toda Poesia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.
- HEIL, Eli. *Céu, Mar e Terra, Pintura*. 1993. Retrospectiva Barroco Bruto Fundação Cultural Badesc, Florianópolis. Disponível em <http://wp.clicrbs.com.br/missaocasa/2012/11/08/barroco-bruto-celebra-50-anos-de-arte-de-eli-heil/?topo=77,1,1>
- HEIL, Eli. *Entrevista na ocasião da "Exposição Eli Heil - 85 anos" no Museu de Arte de Santa Catarina (Masc)*, 2015.
- HENZ, Alexandre. *Interferências estético-conceituais em ambiências e questões para pensamento-pesquisa*. Disponível em: <https://laboratoriodesensibilidades.wordpress.com/> Acesso em: 15/10/2014, s/p.
- HERNADEZ, J. O duplo estatuto do silêncio. *Rev. Psicologia USP*. Instituto de Psicologia - USP. São Paulo, v.15, n.1/2, 2004.
- HONESKO, Vinícius. Mãos ao alto: olhos armados. *Sopro* 56, ago.2011.
- HUTHMACHER, Felipe Bó. A linguagem entre o devir e a alienação. *Dissertação* (Mestrado). 2011. Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica. Rio de Janeiro: PUC, 2011.
- KARAVAN, Dani. *Memorial Passagens - Walter Benjamin, Cidade de Portbou - Espanha, 1994*. 1 Escultura
- KASTRUP, Virginia; BARROS, Regina Benevides de. Movimentos, funções do dispositivo na prática da cartografia. In: PASSO, E., KASTRUP, V; ESCÓSSIA, L. *Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2010.

- KIRST, Patrícia. Gomes. Redes do Olhar. In: FONSECA TMG, KIRST PG (orgs.) *Cartografias e Devires: a construção do presente*. Porto Alegre: Editora da UFRGS; 2003.
- KIRST, Patrícia Gomes; GIACOMEL, Angélica Elisa; RIBEIRO, Carlos José Simões; COSTA, Luis Artur; ANDREOLI, Giovani Souza. Conhecimento e cartografia: tempestade de possíveis. In: FONSECA, T.M.G.; KIRST, P.G. (org.) *Cartografias e Devires: a construção do presente*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.
- LARROSA, Jorge. *Tremores: escritos sobre experiência*. Trad. Cristina Antunes, João Wanderley Geraldi. 1 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- LEITE, Marcos Vinícius. A estrutura da linguagem em Walter Benjamin. *Revista Ética e Filosofia Política*. n. 12, v.1, abr/2010.
- LEVI, Primo. *É isto um homem?* Trad, Luigui Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.
- LEVY, Tatiana Salem. *A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- LIMA, Elisabeth Maria Freire de Araújo. Oficinas, Laboratórios, Ateliês, Grupos de Atividades: Dispositivos para uma clínica atravessada pela criação In: COSTA, C.M.; FIGUEIREDO, A.C. *Oficinas terapêuticas em saúde mental - sujeito, produção e cidadania*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2004a. (Coleções IPUB).
- LIMA, Elisabeth Maria Freire de Araújo. A análise de atividade e a construção do olhar do terapeuta ocupacional. *Rev. Ter. Ocup. Univ. São Paulo*, v.15, n.2, p.42-8. maio/ago. 2004b.
- LIMA, Elisabeth Maria Freire de Araújo. Subjetivação e criação: linhas para uma terapia ocupacional construtiva. MATSUKURA, T.S; SALLES, M.M. (org.) *Cotidiano, atividade humana e ocupação: perspectivas da terapia ocupacional no campo da saúde mental*. São Carlos: EdUFSCar, 2016. p.147-165.
- LIMA, Elizabeth M.F. Araújo; INFORSATO, Erika A.; LIMA, Leonardo J.C.; CASTRO, Eliane D. Ação e criação na interface das artes e da saúde. *Rev. Ter. Ocup. Univ. São Paulo*. v.20, n.3, p. 143-148. 2009.
- LINS, Daniel. *Antonin Artaud: o artesão do corpo sem órgãos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999. (Conexões;2)
- LISPECTOR, Clarice. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LUFT, Lya. *Secreta mirada*. São Paulo: Mandarim, 1997.
- MACHADO, Roberto. Introdução. In: DELEUZE, G. *Sobre o teatro: Um manifesto de menos; O esgotado*. Trad. Fátima Saadi, Ovídio de Abreu, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- MATOS, Olgária Chain Féres. Posfácio. Aufklärung na metrópole: Paris e a via láctea. In: BENJAMIN, W. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.
- MAXIMINO, Viviane; LIBERMAN, Flávia (orgs.). *Grupos e Terapia Ocupacional: formação, pesquisa e ações*. São Paulo: Summus, 2015.
- MEDEIROS, Maria Heloisa da Rocha. *Terapia Ocupacional: um enfoque epistemológico e social*. São Paulo: Hucitec/EdUFSCAR, 2003.
- MELENDI, Maria Angélica. A biblioteca em ruínas - dossiê. *Revista Celeuma*. Centro Universitário Maria Antônia - USP, n.3. dez.2013.
- MELLO, Eliana Dable de; SOUSA, Edson André Luiz de. A experiência como intervalo para novas visibilidades. *Psicologia & Sociedade*, v.17. n. 1. p.61-66. jan./abr. 2005.
- MEIRELES, Cecília. Da solidão. In: \_\_\_\_\_. *Janela Mágica*. 3 ed. São Paulo: Editora Moderna, 2003. p. 48-51.
- MICHAELIS, *Dicionário-CD UOL*. São Paulo: Companhia Melhoramentos de São Paulo, 1988. s/p.

- MOEHLECKE, Vilene. Oficinar. In: FONSECA, T.M.G.; NASCIMENTO, M.L.; MARASCHIN, C. (org.). *Pesquisar na diferença: um abecedário*. Porto Alegre: Sulina, 2012.
- MOREIRA, Adriana Belmonte. Terapia Ocupacional: história crítica e abordagens territoriais/comunitárias. *Vita et Sanitas*, Trindade, v.2, n.2, 2008.
- MOREIRA, Adriana Belmonte. Nietzsche e Espinosa: fundamentos para uma terapêutica dos afetos. *Cadernos Espinosianos (USP)* v. XXIV, p. 141-165, 2011.
- MUTRAN, Flavya. 1 Fotografia da Série 'BIOSHOT' da pesquisa Pretérito Imperfeito de Territórios Móveis. In: PEREIRA, F.; MAGALHÃES, Â.; PEREGRINO, N. *PHYSIS/SOMA: o corpo, a expressão e a poética do movimento*. São Paulo: Editora Tempo Memória, 2013.
- NAFFAH NETO, Alfredo. *Outr'em mim*. São Paulo: Plexus Editora, 1998.
- NASCIMENTO, Roberta. Charles Baudelaire e a arte da memória. *Alea*, v.7, n.1. jan./jun. 2005.
- NEVES, Vasco. As bibliotecas perdidas do deserto. *Obvius Magazine*, 2014.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Segunda consideração intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Trad. Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.
- NIETZSCHE, Friedrich. O Andarilho. Aforismo 638. Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres. *Vídeo-montagem* com cenas do filme "Dias de Nietzsche em Turim" do cineasta Júlio Bressane. Recitado por Gilles Deleuze. Disponível em: <http://laboratoriodesensibilidades.wordpress.com/2014/04/12/>. Acesso: 25/08/2014.
- NOVAES, Adauto (org). *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- O POETA DO CASTELO. Gênero: *Documentário*. Diretor: Joaquim Pedro de Andrade. Intérprete: Manuel Bandeira. Brasil, 1959. 1 Filme (10 min), son., P&B, 35mm. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=bJmboP4q53Y> Acesso 07/09/2014
- OLIVEIRA, Andréia Machado. *Corpos associados: interatividade e tecnicidade nas paisagens da arte [manuscrito]*. Tese (doutorado). 2010. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em Informática na Educação. Porto Alegre, 2010.
- OLIVER, Fatima Correa; ALMEIDA, Marta Carvalho de; TISSI, Maria Cristina; CASTRO, Luciana Hernandez; FORMAGIO, Simone. Reabilitação baseada na comunidade: discutindo estratégias de ação no contexto sociocultural. *Rev. Ter. Ocup. Univ. de São Paulo*, v.10, n.1, p.1-10, jan/abr., 1999.
- ONDJAKI. Há prendisajens com o xão (O segredo húmido da lesma & outras descoisas). Lisboa: Caminho, 2002. In: Andrea Cristina Muraro. As 'prendisajens' poéticas nas obras de Manoel de Barros e Ondjaki: diálogos com o chão. *Kalíope*, São Paulo, ano 3, n. 2, p. jul./dez., 2007
- ONDJAKI. *Materiais para Confecção de um Espanador de Tristezas*. Portugal: Editora Caminho, 2009.
- OTTE, George. Rememoração e citação em Walter Benjamin. *Rev. Estudos de Literatura*. Belo Horizonte, v. 4, p, 211 -223, out. 1996.
- PARMIGGIANI, Claudio. *Escultura de Sombra*. 2002. Instalação na Biblioteca Municipal de Montpellier.Foto: Carlo Vannini. Disponível em <http://www.flashartonline.it/article/claudio-parmiggiani/>
- PASSERON, René. Poética e patologia. In: SOUSA, E.L.A.D.; TESSLER, E.; SLAVUTZKY, A. *A invenção da vida: arte e psicanálise*. Porto Alegre: Artes e Ofício, 2001.
- PASSERON, René. A poética em questão. *Revista Porto Arte*, n.21, v.1, jul./nov. 2004, p. 09-15.
- PASSOS, Eduardo; BARROS, Regina Benevides. Clínica e biopolítica na experiência do contemporâneo. *Revista de Psicologia Clínica PUC/RJ*, Rio de Janeiro, v.13, n. 1, p. 89-100, jan./jun. 2001.
- PASSOS, Eduardo; BARROS, Regina Benevides. O que pode a clínica? A posição de um problema e de um paradoxo. In: FONSECA, T.M.G; ENGELMAN, S. (org.) *Corpo, Arte e Clínica*. Porto Alegre: Editora da UFRGS; 2004

- PASSOS, Eduardo; BARROS, Regina Benevides. A cartografia como método de pesquisa-intervenção. In: PASSOS, E. KASTRUP, V. ESCÓSSIA. L. *Pistas do Método da Cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2010a
- PASSOS, Eduardo. BARROS, Regina Benevides. Por uma política da narratividade. In: PASSOS, E. KASTRUP, V. ESCÓSSIA. L. *Pistas do Método da Cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2010b
- PELBART, Peter Pál. Poder sobre a vida, potência da vida. *Lugar Comum - Estudos de Mídia, Cultura e Democracia*, n.17. Rio de Janeiro. set.2001/abr.2002. p. 33-43.
- PELBART, Peter Pál. *O Tempo Não-Reconciliado: imagens de tempo em Deleuze*. São Paulo: Perspectiva, 2004
- PELBART, Peter Pál. Biopolítica. *Sala Preta*. PPGAC. São Paulo, v 7, n.1, 2007.
- PELBART, Peter Pál. Foucault versus Agamben? *Revista Eopolítica*, v.5. jan/abr, São Paulo, 2013. p. 50-64
- PELBART, Peter Pál. *O avesso do niilismo: cartografias do esgotamento*. São Paulo: N-1 Edições, 2016.
- PEREIRA, Marcos Villela. O limiar da experiência estética: contribuições para pensar um percurso de subjetivação. *Pro-Posições*, v. 23, n.1, Campinas. 2012.
- POCZTARUK, Romy. 1 Fotografia In: *Arte em Trânsito*. ZH Entretenimento, 2014
- POETA do Castelo. Gênero: Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Intérprete: Manuel Bandeira. Brasil, 1959. 1 Filme (10 min), son., P&B, 35mm.
- RADYA, Timofey. *Stability*. 2012. In: CHAYKA K. Street Artist Creates a House of Cards from Riot Shields. 19/12/2012. 1 Escultura. Disponível em: <http://hyperallergic.com/62282/russian-street-artist-creates-a-house-of-cards-from-riot-shields/> Acesso em: 01/11/2014.
- RIBEIRO, Gustavo Silveira. A experiência da destruição na poesia de Carlito Azevedo. *O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira*, v. 23, n. 1, p. 69-81, jul. 2014.
- ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental - transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Sulina/Editora UFRGS, 2011.
- ROSA, Maria Inês P.; RAMOS, Tacita A.; CORRÊA, Bianca R.; ALMEIDA JUNIOR, Admir S. Narrativas e Mônadas. *Currículo sem Fronteiras*, v.11, n.1, jan.-jun./2011.
- SALGUEIRO, Wilberth. Apresentação. In: \_\_\_\_\_. (org.) *O testemunho na Literatura: representações de genocídios, ditaduras e outras violências*. Vitória: EDUFES, 2011.
- SAMAIN, Ethiene. *Como pensam as imagens*. São Paulo: Editora da Unicamp, 2012.
- SANT'ANNA, Denise Bernuzzi. *Corpos de Passagem: ensaios sobre a subjetividade contemporânea*. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.
- SCHNEIDER, Paulo Rudi. A contradição da Linguagem em Walter Benjamin. *Tese (Doutorado)*. 2005. Pontifícia Universidade Católica - PUCRS, 2005.
- SELIGMANN-SILVA. Márcio. (org). *História, Memória, Literatura*. Campinas: Ed. Unicamp, 2003a.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento. In: \_\_\_\_\_. (org). *História, memória e literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Unicamp, 2003b.
- SIEGMANN, Christiane. *Pensar e Inventar-se: Terapia Ocupacional como Clínica dos Afectos*. Curitiba: Editora CRV, 2011.
- SIEGMANN, Christiane; FONSECA, Tania Mara Galli. Caso-pensamento como estratégia na produção de conhecimento. *Interface - Comunic, Saúde, Educ*, v.11, n.21, p.53-63, jan/abr., 2007.
- SILVA, João Gabriel Lima. *O castelo da experiência: Walter Benjamin e a literatura*. Curitiba: Editora Appris, 2015.
- SILVEIRA, Nise da. Entrevista. *Revista Época*, n.20, 05/10/1998.

- SOARES, Léa Beatriz Teixeira. *Terapia Ocupacional: lógica do capital ou do trabalho?* São Paulo: Hucitec, 1991.
- SOUSA, Edson Luiz André de. A burocratização do amanhã: utopia e ato criativo. *Revista Porto Arte*. Porto Alegre, v.14, n. 24, maio/2008. p.44
- SOUSA, Edson Luiz André de. Agulhas para desativar bombas. *Polêm!ca*, v.12, n.3. p. 385-396, 2003.
- SPINOZA, Benedictus de. *Ética*. Trad. Tomaz Tadeu. 2.ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
- TARKOVSKI A. Tempo, ritmo e montagem. In: \_\_\_\_\_. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fonte; 2010, p. 134-148.
- TELLES, Lygia Fagundes. *A estrutura da bolha de sabão: contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- THEMUDO, Tiago Seixas. *Gabriel Tarde: sociologia e subjetividade*. Rio de Janeiro: Relume Dumará/Secretaria da Cultura e Desporto de Fortaleza, 2002. p.33.
- VASCONCELLOS, Paulo Sérgio de. *As mil e uma noites: contos selecionados*. São Paulo: Editora Sol, 2005.
- VEYNE P. *Como se escreve a história*. Trad. Baltar, A; Kneipp, M.A. 4 ed. Brasília: Editora UNB, 2008.
- VIALI, Márcia Regina Côgo. Primo Levi – o relato da dor entre cicatrizes e silêncio. In: SALGUEIRO, W. (org.) *O testemunho na Literatura: representações de genocídios, ditaduras e outras violências*. Vitória: EDUFES, 2011.
- WAJNBERG, Daisy. *Jardim de arabescos: uma leitura das mil e uma noites*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- WARBURG, Aby. *Atlas de Imagens Mnemosine*. Disponível em: <http://www.classica-iauav.it/?p=1686> Acesso julho/2016.
- WEINMANN, Amadeu de Oliveira. Conceito de acontecimento na pesquisa em história da educação. *Educação & Realidade*. v.28, n.1, jan.-jul./2003.
- ZORDAN, Paola Basso Menna Barreto Gomes. Arte com Nietzsche e Deleuze. *Educação & Realidade*. v. 30, n.2, p.261-272. jul./dez. 2005.
- ZORDAN, Paola Basso Menna Barreto Gomes. Por poéticas no ensino das artes: uma sintomatologia. *Revista Gearte* v.1, n.2, ago.2014.
- ZOURABICHVILI, François. *O vocabulário de Deleuze*. Rio de Janeiro: Releme Dumará, 2004.

# A PÊNDICE

## CONVERSA COM O LEITOR

Primeiro era necessário apanhar pequenos pedaços ou cacos de coisa alguma no fundo das gavetas, debaixo do tapete, nos esconderijos ou pelos canteiros do jardim; mas deviam ser bem miúdos sob o risco de estragarem o seu feitio; eram farelos, pedrinhas, grampos, miçangas, pedaços de folhas, areia, minúsculos insetos ou parte deles (já mortos é claro, pois não conseguiria sequer pensar em esmagá-los por entre meus dedos). Depois, pegar os filetes de espelho secretamente guardados em uma caixinha debaixo da cama e, pé por pé, adentrar a cozinha para roubar o rolo do papel alumínio para, finalmente, entre cola, fitas e restos de papéis coloridos construir o pequeno instrumento.

Ah não, não fora eu que o inventei, essa invenção estava toda lá nas páginas do *Manual do Escoteiro Mirim* que ganhei de minha avó.

E, então, com o brinquedo em mãos, era preciso procurar uma janela ou correr para o quintal em busca de um raio de sol, erguer a cabeça em direção a luz, espiar pela pequena abertura e, em um movimento tão lento quanto minhas pequenas mãos eram capazes, girá-lo para um lado ou para outro. Em um instante a magia acontecia: uma descoberta por vir, uma alegria miúda tomava-me por inteira, era um mundo de coloridos cacos que ganhavam vida e formavam curiosas e sempre diferentes composições no meu caleidoscópio!

Faço um convite a ti leitor para adentrar nas imagens projetadas por esse antigo brinquedo e assim como uma criança, através das tuas memórias e do teu olhar, permitir se encantar com “um simples pedacinho de madeira, uma pinha ou uma pedrinha [que] reúnem na solidez, no monolitismo de sua matéria, uma exuberância das mais diferentes figuras”<sup>1</sup>.

O que posso afirmar é que rememorar esse gesto da minha infância marcou intensamente o movimento dessa pesquisa, assim como as poesias de Manoel de Barros e Carlos Drummond de Andrade, os escritos de Walter Benjamin e as obras de tantos outros escritores e artistas.

Talvez leitor também tenhas experimentado um momento singular como esse. Tomara que sim!

Lembranças, Christiane Siegmann

---

<sup>1</sup> BENJAMIN, 2009, p.92

**A**NEXOS

# A NEXO<sup>1</sup>

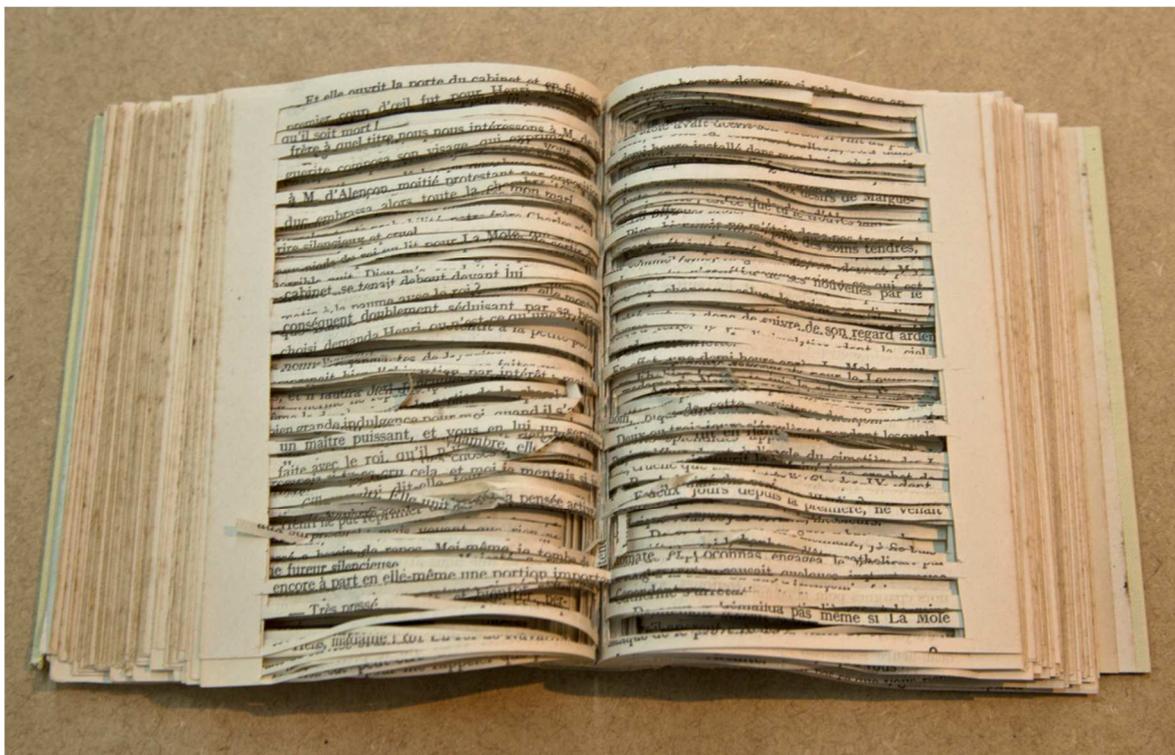
---

<sup>1</sup> Anexo 1: Mini caleidoscópio - “instrumento de ver o belo” elaborado e construído a partir de sucatas por Ricardo Pellegrino e Christiane Siegmann, 2018.

# A<sub>NEXO</sub><sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Anexo 2: Livros dos Restos



# PASSAGEM CREPUSCULAR LIVRO DOS LIMIARES

PELAS PASSAGENS E LIMIARES DA ESCRITA  
DE UMA VIDA...



“um ruído surdo acompanha a linha do corte, a pressão da mão contra o papel – um embate. logo vem o cheiro de mofo e o pó acumulado do livro que não se lia [...] uma espécie de vazio pleno o habita. mas ele escapa sempre que aberto, são muitas veias neste corpo, muitas lacunas neste texto apagado. um livro que resta. esquelético, frágil, [...] objeto a se des-ler. não imaginava: um dia seria mutilado, profanado.

desfigurou-se, para vir-a-ser figura outra, ou, uma leitura por vir [..]

como ler a impossibilidade da leitura?

com violência, arma-se uma sutil biblioteca de resquícios, coleção de insignificâncias, amareladas em diferentes tons. acúmulos, empilhamentos. como um arquivo desarquivado, no qual as origens se perderam.

um livro sobre nada.

um livro como possibilidade impossível.

um livro por vir.

autor sem livro, escritor sem escrito.” [...]

<sup>1</sup> Esta obra e da primeira página - Joana Corona - Biblioteca de Resquícios, 2013.



“como ver um apagamento?

[como ver um esquecimento?]

os vazios expandem o espaço, alargam-no, cavam paredes, inscrevem-se. estou aqui, à margem da margem. sou este sem-lugar na página, na parede. abrigo sombras e abrigo também a própria página, que se tornou texto, neste livro do livro. sou o restar restando, o traço de uma sobra. uma forma de já não estar, estando. a presença de uma ausência latente. um vulto, um sopro, uma mancha. [...]

a escritura do silêncio

um talho, outro retalho. fragmentos de nada, abandono.

pedaços de capas, tiras de páginas amarelas e uma fita laranja: pequeno arsenal.

livro destituído, livro despatriado, uma forma de vagar, de não-ser, de naufragar. náufrago.”

Joana Corona, *O traço de uma sobra: sombra<sup>2</sup>*



### A Claudio Parmiggiani,

sombra:

carne incorpórea colada no tempo.  
 corpo imaterial, ou a fisicalidade do ausente.  
 o negativo de uma materialidade anterior —  
 silhueta de fumaça na parede branca.  
 (o que se fotografa são fantasmas)  
 eu sou o livro-fogo que queima, negro.  
 estive sempre aqui (mas isso não é visível).  
 agora há o resquício,  
 e há também a imagem que me cria,  
 para que eu siga sendo  
 este outro.  
 agora sou um traço de pólvora  
 a fotografia-fuligem, a imagem-pó,  
 o livro espectro.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Claudio Parmiggiani, *Escultura de Sombra*. 2002. Obra instalação.

<sup>2</sup> Joana Corona escreveu a Claudio Parmiggiani sobre seu livro 'Petróleo' onde há as imagens de sua instalação 'Escultura de Sombras, e ao escrever falou de si, dos outros em si e dos mundos possíveis. Poema 'Petróleo' publicado na revista Lado 7 - Editora 7. Letras, outubro, 2012. Após o velório seu corpo foi cremado em 2014.