

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
UNIRIO
Programa de Pós-Graduação em Memória Social

LETÍCIA DAMASCENO

DANÇA E CRIAÇÃO: A MEMÓRIA CORPORAL NUMA ABORDAGEM
NIETZSCHIANA

Rio de Janeiro
2009

LETÍCIA DAMASCENO

DANÇA E CRIAÇÃO: A MEMÓRIA CORPORAL NUMA ABORDAGEM
NIETZSCHIANA

Dissertação apresentada como pré-requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Memória Social pelo Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos Interdisciplinares em Memória Social. Orientador: Prof. Dr. Miguel Angel de Barrenechea.

Rio de Janeiro, março de 2009.

LETÍCIA DAMASCENO

Dança e criação: a memória corporal numa abordagem
nietzschiana

Dissertação apresentada como pré-requisito parcial
para obtenção do grau de Mestre em Memória
Social pelo Programa de Pós-Graduação em
Memória Social da Universidade Federal do Estado
do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos
Interdisciplinares em Memória Social.
Orientador: Prof. Dr. Miguel Angel de Barrenechea.

Prof. Dr. Marcus Vinícius Machado de Almeida – DAC/UFRJ

Prof^a. Dra. Jô Gondar – PPGMS/ UNIRIO

Prof. Dr. Miguel Angel de Barrenechea (Orientador) – PPGMS/UNIRIO

Rio de Janeiro, ____ / ____ / 2009.

À minha mãe, amiga e companheira Célia Damasceno, por ter aberto as portas as minhas primeiras incursões na área de corpo, por ter acreditado na potencia do meu trabalho e na força com que eu o exercia. Por ter apostado em minha carreira e termos partilhado descobertas tão importantes que viabilizaram meu projeto de vida, com a dança e a criação.
In memorium

Agradeço

Ao meu companheiro Hércules por sua dedicação, seu amor e incansável apoio.

Ao meu orientador por sua pulsão apolínea necessária e fundamental para a realização da pesquisa.

À minha mestra Angel Vianna, por sua escola de formação de seres humanos, na qual, tive a oportunidade de vivenciar o universo do corpo enquanto potência.

Aos meus queridos colegas do PPGMS pela troca, pelas idéias e horas de prazer compartilhadas, em especial, Aline, Cristie, Marilane e minhas companheiras: Ana Cretton, Carolina Dellamore, Ignes Peixoto e Marcela Sanches.

Ao Laboratório de Arte Educação – LAE da UFRJ e a Ignês Calfa pela oportunidade de compartilharmos as pesquisas sobre a Corporeidade e a criação.

Aos meus queridos alunos: Ana Cláudia Menezes, Jardel Lemos, Letícia Carvalho e Mônica Costa, que participam tão efetivamente desta construção do corpo enquanto memória e criação.

A toda minha família e, em especial minhas queridas irmãs pelo apoio, incentivo e estímulo : Diana, Angela e Sonia.

Eu vos digo: é preciso ter ainda caos dentro de si, para poder dar à luz uma estrela dançante. Eu vos digo: há ainda caos dentro de vós [?]
Friedrich Nietzsche

RESUMO

A presente pesquisa tem como objetivo principal aprofundar a investigação da memória dos usuários de instituições psiquiátricas em situação de internação ou de Caps- Centro de Atenção Psicossocial, desencadeada a partir de práticas corporais desenvolvidas com estes grupos. Temos na teoria genealógica de Nietzsche fundamento primordial para iluminar a correlação entre a memória e o esquecimento, focalizada em nossa prática corporal. Esclarecemos que a referida prática tem como base as experimentações com a dança contemporânea e os *objetos relacionais* de Lygia Clark, assim como os Parangolés de Hélio Oiticica. Nossa abordagem prioriza a reflexão sobre a memória do corpo e os processos de criação, procurando elucidar como se instauram. Esta memória é ativada numa experimentação do movimento e da dança, gestados na experiência sensorial. Um outro eixo de nossa investigação discute as relações de saber/poder e de controle social do corpo, ocorridas nas instituições em questão. Fundamentados em Michel Foucault, examinamos como este controle influencia a memória deste grupo. Foucault critica o modelo essencialista da memória platônica que se baseia na dualidade metafísica de separação do corpo e da alma. Abordamos ainda o conceito de memória social de Nietzsche que vincula a memória às inscrições e torturas no corpo, articulando-o com a memória que se gera numa outra direção, embora também se desencadeie no corpo. Analisamos em que circunstâncias se processa a memória, ancorados nas experiências de Lygia Clark com os *objetos relacionais*, aplicados a psicóticos e em nossa própria experimentação em instituições de psiquiatria com a dança. Discutimos o caráter das experiências relatadas a fim de articulá-las com a idéia da multiplicidade e a geração de corpos mais criativos e potentes.

PALAVRAS-CHAVE: Memória social. Método genealógico. Memória do corpo. Dança. Criação.

ABSTRACT

The main objective of the present research is to improve the investigation of the memory of clients of psychiatric institutions in situation of internship or CPA – Center of Psychosocial Awareness, based on corporal practices developed with these groups. We have in Nietzsche's genealogic theory a primordial foundation to enlighten the correlation between memory and forgetfulness, focused in our corporal practice. We clarify that the referred practice has as basis the experimentations with contemporary dance and Lygia Clark's relational objects, as well as Hélio Oiticicas's "Parangolés". Our approach gives priority to the reflection on body memory and creative processes aiming to elucidate how they establish. This memory is triggered by experimentation of movement and dance, spawned in the sensorial experience. Another axis of our investigation discusses the relations of knowledge/power and the social control over the body that took place in the referred institutions. Based on Michel Foucault we examine how this control influences the memory of this group. Foucault criticizes the essentialist model of the platonic memory which is based on the metaphysical duality of the separation of mind and soul. We discuss further the concept of Nietzsche's social memory concept which links the memory to the inscriptions and tortures on the body articulating it with the memory that evolves in another direction although it also develops in the body. We analyze in which circumstances the memory is processed, anchored in the Lygia Clark's experiences with relational objects, applied to psychotics and in our own experimentations with dance in psychiatric institutions. We discuss the nature of the reported experiences in order to articulate them with the idea of multiplicity and the development of more creative and powerful bodies.

KEY WORDS: Social memory. Genealogic method. Memory of the body. Dance, Creation.

SUMÁRIO

Introdução	10
Capítulo I. Foucault e os sem-memória, sem-razão	20
1.1. Modelos asilares como reprodução do saber/poder	21
1.2. Práticas do corpo como foco de resistência	27
Capítulo II. Nietzsche: articulações do esquecimento e da memória	31
2.1. Nietzsche e o surgimento da memória em um animal esquecido	31
2.2. O corpo e a grande saúde	40
2.3. A fidelidade à terra	54
Pathos, Afecções e o corpo trágico em Nietzsche	54
Capítulo III. Dança: um vôo para a Criação	66
3.1. Lygia Clark: objetos relacionais e experimentação sensorial	66
3.2. Memória Corporal e a Dança Criativa	74
3.3. Memória do Corpo - Casos Clínicos	90
3.4. Dança e Esquecimento	100
Considerações Finais	113
Referências bibliográficas	120
Anexos	

INTRODUÇÃO

Minha trajetória profissional enfoca primordialmente práticas corporais baseadas em técnicas e métodos de experimentação do corpo com o intuito de desenvolver a criação e a expressão, gestadas a partir da experiência sensorial e ativadas pela memória e pelos sentidos.

Como professora universitária na UFRJ, ministrei as disciplinas *Corporeidade e Supervisão de Estágio* no pólo Dança Saúde. Nelas, a ênfase nas pesquisas de movimento privilegia a diversidade e os modos singulares de experimentação do corpo, levando-nos à reflexão e a questionamentos sobre a produção de sentidos através da criação.

No decorrer destas práticas, aceitamos o desafio de trabalhar com sensibilização corporal e dança na área de saúde mental, para usuários de hospitais psiquiátricos e CAPS - Centro de Atenção Psicossocial. Assim, desenvolvemos a prática com os parangolés¹ de Hélio Oiticica, e com os objetos relacionais de Lygia Clark.² A partir daí, começaram a surgir diversas questões, desencadeadas pela memória dos pacientes, que nos instigaram a investigar e intensificar nossa busca por aprofundar tais experimentações, aos efeitos de esclarecer a memória social desse grupo.

Os subsídios teóricos de que nos valem para pesquisar a memória desses pacientes se fundam no método *genealógico*³ de Nietzsche para elucidar a relação

¹ Parangolés são estandartes, tendas ou capas, sobretudo capas, criadas pelo artista plástico Hélio Oiticica na década de 60, para serem usadas para dançar, e experimentar movimentos. No contexto da arte contemporânea, os parangolés se inserem na chamada arte ambiental que é inteiramente vivencial, isto é, essa arte se preocupa muito mais com as vivências, as experiências artísticas do que com as técnicas estéticas empregadas.

² Na mesma época Clark cria também os objetos relacionais que só têm sentido se experimentados, são objetos sensoriais, isto é, esses objetos convocam o sujeito a participar, a sentir, a experimentar, não a uma observação supostamente *desinteressada*.

³ É importante lembrar que Nietzsche na última fase de sua obra elabora o método genealógico para, a partir do estudo das condições sociais e históricas concretas, avaliar o surgimento das diversas instituições humanas: moral, religião, metafísica, direito etc. Ele tentará analisar a gênese, os aspectos constatáveis e documentados de cada uma dessas instituições. Por exemplo, no plano da moral – diferentemente da metafísica que constrói hipóteses *azuis*, transcendentais –, pretende elucidar a emergência concreta – a través de hipóteses *cinzas*, isto é, imanentes, terrestres dos valores: “Meu desejo (...) era dar um olhar tão agudo e imparcial uma direção melhor, a direção da efetiva *história da moral*, prevenindo-o a tempo contra essas hipóteses inglesas que se perdem no *azul*. Pois é óbvio que uma outra cor deve ser mais importante para um genealogista da moral: o *cinza*, isto é, a

entre a memória e o esquecimento, empregando esse método para esclarecermos a nossa prática de trabalho corporal. Esta última focaliza a investigação da memória do corpo e os processos de criação desenvolvidos com usuários de psiquiatria através da dança. Esta abordagem principal se desdobra em outras duas: a) a análise do conceito do trágico, em Nietzsche, centrado no mito de Dionísio, aos efeitos de articular esse conceito com os processos de transformação, operacionalizados na prática de uma dança criativa; b) a conexão entre estes aspectos e a análise de Michel Foucault sobre focos de resistência à dominação disciplinar, isto é, a um controle social do corpo através dos espaços de confinamento e do saber/poder.

Desse modo, os objetivos desta dissertação assim se configuram:

1. Analisar o conceito de Foucault sobre controle social do corpo, para esclarecer a situação dos pacientes na instituição hospitalar, esclarecendo a influência desse controle na memória desse grupo.

2. Pesquisar de que modo a dança criativa, empregada com pacientes psiquiátricos, pode propiciar práticas criativas que afetem as suas memórias.

3. Refletir sobre o conceito de Nietzsche de memória social, que vincula a memória às inscrições e torturas no corpo, visando articulá-lo com a memória corporal proveniente da nossa prática com a dança.

4. Investigar o conceito nietzschiano do trágico focalizando a figura de Dionísio, articulando esse conceito com a dança expressiva.

5. Analisar na obra *Assim Falou Zaratustra* o conceito de fidelidade à terra como uma nova compreensão do corpo e dos sentidos, que propicia a *grande saúde*, visando esclarecer se essa grande saúde poderia ser atingida pelos pacientes através da dança criativa.

Ao apontarmos os motivos pelos quais desejamos desenvolver esta pesquisa, pensamos de imediato no que vivenciamos na então primeira experiência com pacientes psicóticos em uma enfermaria de crise, no Instituto Municipal Nise da Silveira. Neste hospital permanecemos por um ano. Esta vivência motivou o principal objeto de nossa investigação, isto é, esclarecer como a dança criativa pode influenciar a memória desses pacientes. Trataremos, ainda, das experimentações realizadas no Caps de Angra dos Reis onde trabalhei por seis meses e no Spa das

coisa documentada, o efetivamente constatável, numa palavra, a longa, quase indecifrável escrita hieroglífica do passado moral humano!?. NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral*. São Paulo: Centauro, 2004, prólogo, 7.

Artes no Hospital Ulisses Pernambucano em Recife, a última ocorrida numa oficina de uma semana.

A partir dessas experiências marcantes, desejamos realizar um trabalho teórico que traga luz a essa prática para esclarecermos como a dança estimula de forma criativa a memória dos usuários psiquiátricos.

No Engenho de Dentro, tudo começou... Estávamos trabalhando na oficina de expressão corporal com músicas e danças folclóricas e uma senhora começou a cantar uma cantiga que ela identificou, pois conhecia a letra da canção. No final da aula, ao sentarmos em círculo, ela, ainda que sob o efeito da medicação que havia tomado, disparou — *O que eu estou fazendo aqui? Eu sou professora de literatura*. Como não sabia se era um delírio, perguntei à psicóloga que confirmou: a senhora estava cursando faculdade de Letras e se tratava de um primeiro surto. Nas primeiras aulas, por estar muito medicada, mal abria os olhos e permanecia alheia, *impregnada*⁴. Neste dia, ela foi tocada pela dança e pela letra de uma canção folclórica. Era como se tivesse havido um primeiro despertar, sua memória foi ativada de alguma maneira...

Em uma outra situação, ao fazermos um desenho do contorno dos pés, após sensibilizá-los, a *cliente*⁵ escreveu que a prática de massagem com as bolinhas havia *desadormecido* seus pés. Uma vez mais, aparece a idéia de despertar de uma desconexão com o próprio corpo. Parece-nos um primeiro acordar de um estado de torpor, em que essa paciente se encontrava.

Nesse mesmo dia, uma outra cliente que praticamente não falava escreveu em seu desenho: *inconsciente* e assinou com diversos nomes.

Esse processo tornou-se uma via de mão dupla, no qual sentíamo-nos nós também afetados, ou seja, nosso corpo participava do processo e contribuía para a tessitura destes signos em contínua transformação, numa dinâmica passível de reviramentos. As impressões e expressões de cada um eclodiam e saíamos todos bastante inquietos, povoados de novas sensações.

Caberia aqui perguntar: o que têm a ver essas situações com a memória, com a dança e com criação? Seria adequado, enfim, perguntar: como aparece essa memória ligada ao corpo?

⁴Efeito colateral freqüente quando o paciente encontra-se sob efeito de medicação psiquiátrica, sente-se como se portasse uma camisa de força química.

⁵ Termo usado por Lygia Clark para designar o paciente que também será utilizado por nós.

Essas outras questões, carregadas de signos, apareceram e foram se intensificando na medida em que as experimentações com objetos relacionais e/ou com as capas de Hélio Oiticica se tornaram mais habituais. Isso tudo nos mobilizou e nos levou a tentar sistematizar as diversas práticas a fim de ver esclarecida a experiência com o respaldo de autores que nos fizessem melhor compreender o processo que estava desenrolando-se com os usuários de instituições psiquiátricas.

Encontramos em Foucault uma abordagem crítica das relações que se estabelecem nos hospitais psiquiátricos. Por se tratar dos espaços onde se centra nossa pesquisa, julgamos importante esta análise tanto para nos auxiliar no entendimento da produção da loucura que surge da relação saber/poder, quanto para refletirmos sobre o processo de controle social do corpo.

O autor apresenta essas discussões e as aprofunda, numa análise bastante relevante, em algumas obras que particularmente nos interessam, como: *A verdade e as formas jurídicas* (2005), *Microfísica do poder* (2004) e *a História da Loucura* (1997). Nelas, Foucault discute aspectos como a questão da clausura e da manipulação do saber médico impondo-se como poder, como forma de dominação em detrimento do paciente que nada sabe e, portanto, é incapaz de lidar com a sua doença, com seu corpo. Num outro prisma, abordaremos o processo de criação vivenciado pelos psicóticos, surgido como resistência às práticas disciplinares, através da experimentação sensorial e da dança.

Entretanto, encontramos, inicialmente, na filosofia de Nietzsche, uma compreensão do corpo que fundamenta nossas inquietações, interpretando-o como gerador de vida, de saúde, através dos sentidos colocados em destaque em nosso trabalho corporal.

Nietzsche analisa o surgimento da memória em *Genealogia da Moral* (1989) e a articula com o esquecimento. Aponta que a memória surge das opressões sociais: para criar no homem esta faculdade foi preciso muita violência. O que é importante salientar aqui é a relevância dessa abordagem que interpreta e entende a memória como gestada no âmbito social. Sob esta ótica, pretendemos aprofundar como se dá o processo de inscrição desta memória no corpo.

De acordo com Nietzsche, em *Genealogia da Moral* (1989), o esquecimento era natural no homem; ele torna-se memorioso a partir da violência e da coerção social. A memória se gesta a partir de vários métodos violentos. Uma vez que o esquecimento era uma faculdade natural, o homem respondia aos seus processos

orgânicos sem se preocupar com memorização, previsões ou cálculos. Com a necessidade da convivência social, a memória é produzida e o esquecimento passa a ser visto como falha. Mas, de que modo isto ocorreu, como o esquecimento passa a ser entendido como falta?

Analisar a concepção de Nietzsche sobre a memória implica investigar o seu método genealógico⁶ de aparecimento da memória. Em seu cerne, ela encontra-se vinculada ao esquecimento. O pensamento nietzschiano desenvolve uma ótica na qual o esquecimento é visto como ativo e a memória pode ser considerada criativa. Como é fundamentada essa distinção?

É o que pretendemos esclarecer mais adiante, no segundo capítulo.

Para Nietzsche, a memória não é considerada um aspecto superior do homem. Contrariamente à tradição metafísica ocidental, ele afirma a importância do esquecimento e dos instintos corporais, descortinando para nossa investigação possibilidades de articulações com práticas saudáveis vinculadas à dança

Assim, pretendemos propor uma abordagem que questiona e se diferencia da tese do corpo compreendido como *inimigo*, como fonte do pecado, como *prisão* da alma, relegado à condição inferior e mortal, tal como aparece nas teses metafísicas dualistas.⁷ Para tanto, percorreremos uma direção inaugurada pela perspectiva nietzschiana, totalmente diversa da compreensão dualista, que, ao postular a redescoberta do corpo, pode nos levar a esclarecer o sentido de um corpo criador.

Acerca disso, Barrenechea (2005) adverte em *Nietzsche e o Corpo: para além do materialismo e do idealismo*, que o corpo, na tradição metafísica dualista, é visto como “prisão da alma” e questiona: “por que o fato de termos corpo torna-se fonte de dor e de contínuos constrangimentos?” (BARRENECHEA, 2002:178). Para elucidar as diferentes visões do corpo, inicialmente, focalizaremos as idéias que sustentam a existência de contínuos combates entre corpo e alma, conforme as quais o corpo seria o *inimigo* da condição do homem. Iremos chamar a atenção para

⁶ Nietzsche, em *Genealogia da moral*, na II Dissertação, analisa o surgimento da memória através de seu método genealógico, como a forma que os corpos adotam em face das pressões sociais, às torturas que pretendem controlá-los. NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral*. São Paulo: Centauro, 2004.

⁷ Platão exprime claramente o pensamento dualista, que cinde corpo e alma, considerando a alma o genuinamente humano e o corpo apenas um *vasilhame* descartável, até uma *prisão* que limita a alma e a afasta da verdade. Dessa forma, o corpo é um *inimigo* da alma, do qual devemos nos afastar: “(...) o corpo nunca nos conduz a um pensamento sensato. (...) esse intruso irrompe em meio de nossas investigações, nos entorpece, nos perturba e nos impede o discernimento da verdade. (...) é preciso que abandonemos o corpo e que apenas a alma analise os objetos que deseja conhecer”. PLATÃO. Fédon. Em: *Diálogos*. São Paulo: Nova Cultural, 1999, p. 127-8.

a relevância dessa concepção em nossa pesquisa, por considerarmos que muitas deturpações na compreensão do corpo surgem em boa parte dessa dicotomia, que ainda têm uma marcante influência em nossa sociedade contemporânea.

Em nossa prática, a valorização dos sentidos estimula a criação através da expressão do corpo, conduzindo a uma dança que não se resume à mera repetição de movimentos. Essa dança propõe viver o instante intensamente na percepção do próprio corpo. Nietzsche dá suporte a essas idéias, quando em *Assim Falou Zaratustra* (2006), celebra a vida e a dança ao afirmar que: “Eu só poderia crer num Deus que soubesse dançar [...] Agora sou leve, agora vôo, agora vejo a mim mesmo por baixo de mim, agora dança em mim um Deus” (NIETZSCHE, 2006:49). Podemos perceber nestas afirmações a dimensão que o corpo, o movimento e a celebração do prazer assumem no pensamento nietzschiano, simbolizada na figura de um dançarino em seu movimento, em sua leveza corporal.

Desta maneira, uma das propostas desta pesquisa é a investigação das relações memória do corpo e a produção da singularidade pela dança expressiva, ou seja, aquela que se pauta na expressão corporal e na criação de movimentos que surgem de estímulos sensoriais, como do tato, da sensibilização da pele, da audição, de estímulos sonoros, olfativos e visuais.

Num outro viés de nossa investigação, analisaremos o mito de Dionísio, entendido como símbolo da celebração à vida, que visa a intensificação de todas as forças do corpo. Ao abordarmos esse mito, iremos aprofundar as noções de memória/esquecimento, vinculadas à concepção do trágico, na visão de Nietzsche. Para tanto, abordaremos *Crepúsculo dos Ídolos* (2006), O que Devo aos Antigos. Neste texto, o filósofo destaca o sentido das dores do crescimento e celebra a procriação como caminho do sagrado, como *instinto de vida* presente no ritual helênico das Dionísias, “O dizer Sim à vida, mesmo em seus problemas mais duros [...] alegrando-se da própria inesgotabilidade do sacrifício - a isso chamei dionisíaco”. (NIETZSCHE, 2006:106).

Em *O Nascimento da Tragédia* (2006)⁸, encontramos a análise dos mistérios dionisíacos. Neles fica claro o percurso de Dionísio – transitado por todos os heróis trágicos - que, após ser perseguido longamente e de sofrer as dores da dilaceração

⁸ Na verdade, porém, aquele herói é o Dionísio sofredor, dos Mistérios, aquele deus que experimenta em si os padecimentos da individuação, a cujo respeito, mitos maravilhosos contam que ele, quando criança, foi despedaçado pelos Titãs e que, quando adulto, nesse estado, é adotado com Zagreus.[...] Zagreus que em trágico ou frígico quer dizer “desfeito em pedaços”. NIETZSCHE, 2006:70.

de seu próprio corpo, ressurgir da destruição, simbolizando as potências da contínua metamorfose da Natureza. Na concepção trágica, “A arte dionisíaca nos quer persuadir do prazer da existência, eis o que sempre foi a crença de Nietzsche”.⁹

A partir da concepção trágica de corpo que celebra tanto a alegria quanto à dor, pretendemos refletir sobre a tênue fronteira existente entre esses dois pólos. Essa oscilação é vivida pelos pacientes psicóticos que, devido à sua patologia, têm a sensação constante de um corpo multifacetado, sem unidade alguma.

Nietzsche, ao rechaçar o modelo identitário, ou seja, aquele que crê que somos sempre os mesmos, considera que devemos nos superar permanentemente a nós mesmos, pois vivemos em contínua transformação, em processos singulares que nos levam a criar a partir das dores decorrentes do crescimento. “Eu sou aquilo que deve superar a si mesmo” (NIETZSCHE, 2006:127). É fundamental para Nietzsche a idéia do *vir a ser, de devir*, contrariamente às concepções que sustentam a identidade e o idêntico a si mesmo. Ele questiona todos os conceitos que apontam para entidades fixas, como substâncias, coisas, sujeitos etc.¹⁰ Tal questionamento à permanência da identidade o que encontramos nesta assertiva de Barrenechea “Nietzsche rejeita a unidade do “eu” e por isso brinca com seus disfarces, seus contra-sensos, seus paradoxos, considera-se o “mais mascarado dos mascarados” (BARRENECHEA, 2002:187).

Dionísio encarna o processo de contínua transformação que impera na natureza, nos convocando a uma experiência fora do conhecido, a procurar atingir uma outra dimensão do humano, de si mesmo, numa constante celebração da existência terrena.

Nesta direção, vislumbramos na análise dos mitos gregos e no aprofundamento que Nietzsche faz do herói trágico, em especial no mito de Dionísio, um viés que pode vir a costurar interessantes conexões com a experiência sensorial, realizada na prática da dança criativa com os pacientes psicóticos.

⁹Situando os valores apolíneos como causa do sofrimento humano, a tragédia nega os valores da aparência em nome da unidade de tudo que existe, o que é condição de um prazer mais fundamental.[...] Eis a estranha “consolação” que proporciona a tragédia: a certeza de que existe um prazer superior que se acede pela ruína, e pelo aniquilamento do herói, da individualidade, da consciência; pela destruição dos valores apolíneos. MACHADO, 2002:26.

¹⁰ Nietzsche aponta, em *Crepúsculo dos ídolos*, os quatro grandes erros dos filósofos centrados nos conceitos de: identidade, sujeito, coisa e substância. “É isso que em toda parte vê agentes e atos: acredita na vontade como causa; acredita no “EU”, no Eu como ser, no Eu-substância em todas as coisas - apenas então cria o conceito de “coisa”. NIETZSCHE, 2006:28.

Assim sendo, abordaremos a afirmação da vida e da dor em seus aspectos trágicos, para discutirmos os conceitos de alteridade e diferença na concepção nietzschiana. A alteridade é compreendida aqui como a experiencição do Outro como diferente de mim; para afirmar esta diferença, eu preciso perceber que há um outro em mim, isto é, não existe um eu, uma consciência, uma razão que governa minhas ações, mas impulsos que desconhecemos e que a todo instante criam novos “eus” pontuais, efêmeros. Assim, só é possível afirmar a diferença quando experimentamos a alteridade, isto é, quando abandonamos a suposição da existência de uma identidade, a crença numa unidade do sujeito, no eu como portavoz de um pretense si mesmo. Portanto, a problemática da alteridade e da diferença torna-se questão crucial para a presente pesquisa, na medida em que trabalhamos com pessoas marginalizadas e estigmatizadas pela pecha da loucura e da incapacidade, isto é, indivíduos considerados *diferentes*, além do “normal”: *outros*.

Perante a questão da “patologia” e da “normalidade”, Nietzsche apresenta uma nova idéia de saúde ao estabelecer uma nova compreensão do próprio corpo, interpretando-o como jogo de forças diferenciadas em contínua luta. Pode-se compreender o corpo também como fonte de prazer e de transformação, como possibilidade de se criarem novos valores, surgidos numa diferente relação com a doença e com a dor.

Assim, pretendemos construir um percurso para a discussão da “grande saúde”, na interpretação de Nietzsche, a partir de suas obras: *A Gaia Ciência* (1967), principalmente no Prólogo; *Assim Falou Zaratustra* (2006), na primeira e na terceira parte: O convalescente. Esta é uma das metas para aprofundarmos o olhar nietzschiano em torno das questões doença/saúde e memória/esquecimento.

Também será importante focalizar as correspondências e contrapontos que poderemos estabelecer entre as análises dos filósofos Nietzsche e Foucault nas investigações apresentadas acima e as possíveis conexões com a nossa prática de dança criativa com psicóticos.

Nesta parte introdutória de nosso trabalho, faremos um relato de nossa experiência a fim de situarmos como e por que se deu o início das nossas inquietações, “despertadas” pela via sensorial e pela memória corporal. Para tanto, aludiremos à proposta de Lygia Clark.

Ao intensificar as práticas na obra experimental de Clark, tomamos contato com a produção de Suely Rolnick, que veio a sistematizar boa parte da obra de Lygia

Clark, discutindo o método empregado para essas experimentações. Assim sendo, na presente dissertação abordaremos o trabalho de Rolnick, quando se refere à última fase da obra da artista (1977-1986), denominada *Estruturação do Self*. Essa obra está inserida num cenário de transição da arte moderna para a contemporânea. A experiência com objetos relacionais de Clark, assim como sua trajetória neste panorama e a chamada arte experimental tornaram-se importantes para nossa pesquisa e colaboraram como subsídios para uma prática, que, mesmo à época, foram muito ousadas e quebraram diversos paradigmas estabelecidos na arte sobre a relação espectador/obra.

Neste contexto, os artistas se afastam da arte entendida como representação ao se deslocarem na direção do trabalhar com a sensação sem pretensões representativas. Mas, o que seria sensação, na concepção de Rolnick? E como possibilitaria desdobramentos para a criação, ativada pela memória corporal? Tentaremos responder essas questões, ao longo dessa dissertação, aos efeitos de esclarecer a importância do trabalho sensorial, disparado pela dança criativa, na memória dos pacientes psicóticos.

Este trabalho se dividirá em três capítulos com o objetivo de elucidar as questões apresentadas.

O primeiro visa abordar os espaços asilares nas relações de saber/poder que se estabelecem a partir do vínculo paciente/médico, para esclarecer as influências do controle social do corpo que produz a doença a partir do isolamento e confinamento do paciente. Busca também refletir sobre os focos de resistência à dominação disciplinar. Em particular, esta abordagem será feita a partir de nossa prática de experimentação da dança nos espaços psiquiátricos.

No segundo capítulo, vamos analisar o surgimento da memória social em Nietzsche e as conexões que podem ser feitas com a inscrição desta memória no corpo. Assim confrontaremos a posição de Foucault na análise do espaço asilar e a dominação disciplinar com a análise nietzschiana da memória que se gera focalizando as torturas corporais que por sua vez, produzem esta memória

Investigaremos a questão do trágico na reflexão nietzschiana, como uma concepção que permite adotar uma postura diferente na relação com a dor. Na seqüência abordaremos as questões da fidelidade à terra e da grande saúde em Nietzsche como geradoras de novos valores. Ao abordar *Zaratustra*, focalizaremos a compreensão do corpo entendido como a própria terra e a natureza como

possibilidade de metamorfose, isto é, um novo olhar para a saúde e para afirmação da vida através da criação.

No terceiro capítulo, tematizaremos nossa experimentação com os objetos relacionais de Lygia Clark e com os parangolés de Hélio Oiticica, nos espaços psiquiátricos, para esclarecermos o surgimento de uma *memória criativa*¹¹ e das possibilidades de uma dança que conduza à criação.

¹¹ Memória criativa é um conceito que não foi abordado por Nietzsche explicitamente, encontra-se em discussão pelos Prof do PPGMS da linha Memória Subjetividade e Criação e indica uma memória que em articulação com o esquecimento suscita uma memória voltada para o futuro, em oposição àquela ligada ao passado e a *noção de culpa ou de dívida*. A esse respeito, ver Emanuel Carneiro Leão e Jô Gondar em: *Memória e Espaço. Trilhas do Contemporâneo*, 2003, e Miguel Angel de Barrenechea em *Nietzsche e a genealogia da memória social* In: *O que é memória social?*, 2005. Leila Navarro em sua dissertação: *O Corpo e a Memória Social na perspectiva nietzschiana*, capítulo II.

CAPÍTULO 1

FOUCAULT E OS SEM-MEMÓRIA, SEM-RAZÃO.

Para iniciarmos uma análise das relações das instituições asilares e o poder/saber e suas formas de reprodução, torna-se essencial delimitarmos que época estaremos abordando. Pretendemos centrar nossa pesquisa nas instituições das sociedades modernas e contemporâneas.

Michel Foucault (1997) (2004) (2005)¹², aqui tomado como principal autor para o aprofundamento da questão citada, situou as sociedades disciplinares nos séculos XVIII e XIX, tendo seu apogeu no século XX.

A principal característica desse tipo de sociedade corresponde aos chamados confinamentos, nos quais o cidadão está constantemente em espaços fechados, obedecendo a regras e disciplinas em cada um deles. Quando não está em casa com a família, encontra-se na escola ou na fábrica, ou na empresa ou no hospital. Esta última instituição é o nosso objeto de estudo, tendo suas peculiaridades e formas específicas de enclausuramento.

Nessas práticas disciplinares, como assinala Foucault, produzem-se corpos produtivos, o que ele denomina de “corpos dóceis”, que são fabricados com o objetivo de se tornarem úteis à produção capitalista. Ele afirma: “Houve, durante a época clássica, uma descoberta do corpo objeto de alvo e poder [...] o corpo que se manipula, se modela, se treina, que obedece, que responde, se torna hábil” (Foucault 1983:126). Tendo como ponto de partida tais práticas disciplinares presentes em diversas instituições da sociedade moderna capitalista, pretendemos discutir em que medida a instituição psiquiátrica colabora para o afastamento e a exclusão, através do confinamento, na base desses procedimentos encontramos o binômio saber/poder.

É relevante apontar que nas práticas de asilamento, os indivíduos encontram-se impossibilitados de levar uma vida criativa. Uma vez dentro de uma instituição que o

¹² Tomaremos como base as seguintes obras do autor: *A Verdade e as formas jurídicas*. (cap.V e V), *Microfísica do poder*, (cap. II e VII) e *a História da Loucura*.

confina através do saber legitimado pelo poder, só lhe resta o aceite da condição imposta, o assujeitamento. (FOUCAULT, 2005: 79 102).

Será que podemos identificar de imediato o sentido que carrega a palavra assujeitamento? No verbo, o sujeito é o indivíduo da ação. Ao utilizar este termo, Foucault nos traz uma reflexão sobre o sentido do **assujeitar**: seria aquele que não tem autonomia sobre seu próprio agir. E é a partir dessas ponderações que iniciamos o percurso desta análise, sem, contudo, deixarmos de apontar que diante as práticas disciplinares temos focos de resistência, que permitem novas práticas que escapem às ações normativas não comprometidas com os objetivos de enquadres sociais. Aprofundaremos esta questão no item 1.2.

É importante ressaltar que a análise de Foucault serve-se de uma ferramenta nietzschiana que é o método genealógico de problematização de valores, isto é, Foucault pensará o nascimento da loucura como uma forma de controlar as potências do corpo daqueles que são considerados como sem-razão.

Para tanto, abordaremos a articulação da memória do corpo na produção de singularidade, caracterizada na criação corporal. Por se tratar de questão primordial para a articulação com a nossa prática, procuraremos esclarecer o que Foucault aponta como focos de resistência à citada dominação disciplinar.

1.1. Os modelos asilares, como reprodução do saber/poder.

Em *A verdade e as formas jurídicas*, Foucault afirma que a sociedade contemporânea pode ser chamada de sociedade disciplinar, e analisa as suas origens e características. A sociedade disciplinar está ligada à reforma e à reorganização do sistema judiciário e penal. Esse sistema atuará de diferentes maneiras, produzindo sujeitos do conhecimento e formas de dominação, a partir de métodos de correção, de controle e, sobretudo, de vigilância.

Foucault assinala em *A verdade e as formas jurídicas*: “O criminoso é aquele que rompeu o pacto social [...] é um inimigo interno” (FOUCAULT 2005:81). Na sociedade disciplinar aparece uma nova maneira de encarar o crime, sendo o criminoso aquele que danifica, que perturba a sociedade, e que passa a ser combatido. Torna-se necessário compeli-lo, afastá-lo, confiná-lo. A infração passa a não se basear mais numa questão religiosa, estando ligada à ruptura da lei. Deste

modo, inaugura-se um novo paradigma, um novo modelo de controle, a sociedade disciplinar.

Por este viés, é possível estabelecer um paralelo entre a condição de o louco e do criminoso. Os dois seriam indesejados pelo fato de terem rompido o chamado pacto social, por quebrarem a ordem estabelecida, e prejudicarem o andamento social.

Nessa visão, os indivíduos indesejados tentariam escapar do controle de uma sociedade que se baseia na vigilância, como estratégia para a manutenção do estabelecido. Os transgressores, considerados inimigos internos, devem, portanto, ser combatidos, “corrigidos” e isolados. Neste sentido, Foucault analisa o surgimento das instituições que têm a função de controlar, vigiar e corrigir, nos seguintes termos: “a polícia para a vigilância, as instituições pedagógicas, psicológicas, psiquiátricas, criminológicas, médicas e pedagógicas para a correção” (FOUCAULT 2005:86). Não se pode mais contar só com a justiça. Nesse tipo de sociedade, começa a se operar a divisão dos poderes, e uma rede de vigilância se instala.

Ao comentar essa situação, Foucault analisa o que designa de “ortopedia social”, com o surgimento das sociedades disciplinares de controle, baseadas no modelo Panóptico¹³

uma forma de arquitetura que permite um tipo de poder do espírito sobre o espírito; uma espécie de instituição que deve valer para escolas, hospitais, prisões, casas de correção, hospícios, fábricas etc. (FOUCAULT 2005: 87).

Uma nova forma de obtenção de informações e de controle disciplinar se estabelece. Diferente do inquérito, que se baseava no poder moral religioso da confissão, o controle penal passa a dividir com outras instituições as práticas da correção e da vigilância. Portanto, uma reforma no sistema penal e o aparecimento de poderes paralelos e subjacentes caracterizam as diferenças na relação com o poder. Para se infringir o sistema e tornar-se perigoso, é preciso que haja lei.

Para Foucault, se instaura “a idade do controle social”, na qual a vigilância se exerce numa “série de instituições que vão enquadrar os indivíduos ao longo de sua

¹³ O Panóptico era um edifício em forma de anel, no meio do qual havia um pátio com uma torre no centro. O anel se dividia em pequenas celas que davam tanto para o interior como para o exterior. Em cada uma dessas celas, havia, segundo o objetivo da instituição, uma criança aprendendo a escrever, um operário trabalhando, um prisioneiro se corrigindo, um louco atualizando a sua loucura, etc. Na torre central havia um vigilante. O olhar do vigilante podia atravessar toda a cela (Idem: 87).

existência; instituições pedagógicas como a escola, psicológicas ou psiquiátricas como o hospital, o asilo, a polícia” (*Ibidem*: 86).

Esta é a base do poder que passa a vigorar. O saber/poder, baseado na imposição de um critério de normalidade, atua ao longo da vida de cada indivíduo, “corrigindo-o” através de um saber. Esse saber estipula as regras: o que é normal ou não. Nesse esquema, a vigilância torna-se constante. Instaure-se, com o panoptismo, a prática do vigiar, do exame contínuo.

Para confinar alguém em uma instituição cujo objetivo é resgatar o exercício da razão de quem, por motivos determinados, está fora de seu juízo, é necessário que se legitime tal instituição. E como se legitima tal poder? Vejamos a seguinte afirmação de Foucault:

A loucura não tem mais uma existência absoluta na noite no mundo: existe apenas relativamente à razão, que as perde uma pela outra enquanto as salva uma com a outra. (FOUCAULT, 1972: 33).

Na citação acima, percebemos que a loucura não poderia mais ser olhada ou entendida como absoluta, mas deve ser dimensionado o seu caráter relacional. É necessário determinar a proximidade ou não daquele considerado “anormal”, com a chamada razão. O autor acrescenta: “A loucura só tem sentido e valor no próprio campo da razão” (*idem*: 34). Pode-se pensar num amálgama necessário, para se caminhar na direção da vida e de certo equilíbrio, ou seja, num jogo entre equilíbrio e desequilíbrio?

Focando agora a questão do corpo, quando falamos em equilíbrio, por exemplo, o mesmo só acontece em função de todo o jogo gravitacional. O equilíbrio pressupõe, de antemão, uma experimentação da ação da gravidade sobre seu peso, isto é, uma experiência do próprio desequilibrar-se. Até no ato de caminhar estamos sob o jogo gravitacional de equilíbrio/desequilíbrio: as transferências do peso ocorrem de uma perna para a outra. Ao estigmatizar um sujeito considerando-o “desequilibrado”, esquece-se que os indivíduos são diferentes; a vida é plural e permeada de possibilidades e de cruzamentos. Como nos aponta o autor: “Ora, aquilo que estava logo de início implicado nessas relações de poder, era o direito absoluto da não loucura sobre a loucura” (*Ibidem*: 27).

Muitas pessoas padeceram apenas pelo estigma de serem considerados loucos. Uma vez catalogados e devidamente arrolados como loucos ou desprovidos da

razão, o que resta a esses cidadãos? O isolamento e a impossibilidade de conviver socialmente; portanto, o enclausuramento.

Foucault emprega um pensamento do dicionário de Voltaire para lembrar a definição de loucura: “Chamamos de loucura essa doença dos órgãos do cérebro que impede necessariamente um homem de pensar e agir como os outros” (FOUCAULT, 1997: 118). Essencialmente toca-se na questão da alteridade, isto é, a princípio é a capacidade que o ser humano teria de aceitar os outros a despeito de suas diferenças. Mas o que se percebe é justamente a dificuldade de conviver e considerar que todos têm os mesmos direitos na sociedade. A intolerância se faz presente nesses procedimentos discriminatórios. E mais: a intolerância é justificada, embasada no conhecimento, num saber que permite que se exerça o poder sobre os demais.

No caso específico da instituição abordada, o hospital psiquiátrico, o saber médico encontra-se diretamente ligado a novas práticas e saberes institucionais, não mais se ancorando somente no poder do Estado. Esses novos saberes passam a exercer o poder através da denominada prática disciplinar que se instaura pela *normatização*, pela imposição de regras que têm por objetivo arregimentar o indivíduo produtivo. Quando este não acata as normas e regras, quando se torna improdutivo e não é moldável, a estratégia usada é o confinamento. Nesta direção, destaca-se o trecho de Foucault, que frisa a importância da produtividade e do controle disciplinar exercido sobre os corpos, na sociedade industrial do panoptismo:

Se fizéssemos uma história do controle social do corpo, poderíamos mostrar que até o século XIX inclusive, o corpo dos indivíduos é essencialmente a inscrição da superfície de suplício e de penas; o corpo era feito para ser castigado. Já nas instâncias de controle que surgem a partir do século XIX, o corpo adquire uma significação totalmente diferente; ele não é mais o que deve ser supliciado, mas o que deve ser reformado, corrigido, o que deve adquirir aptidões, receber um certo número de qualidades, qualificar-se como corpo capaz de trabalhar (FOUCAULT, 2005:119).

Numa abordagem que parte da análise da loucura, faz-se premente lançar luz sobre a forma como se constitui essa produção de saberes. Como diz Paulo Amarante, “A loucura se torna um contraponto; sujeito da desrazão” (AMARANTE, 1992:45). Conforme essa linha interpretativa, pretendemos esclarecer de que forma o poder/saber se instaura na relação paciente/ médico no espaço asilar.

Para compreendermos a questão institucional da loucura, é importante fazer um breve histórico desse processo de instalação, ou de instauração das instituições asilares.

No século XVIII, de acordo com Foucault, a loucura não tinha espaço de internação. Só em caso extremos, a pessoa passava a ser isolada. Inicialmente, a recomendação de Esquirol¹⁴ sugeria a prática de repousos e contatos com a natureza como tratamentos, até que se controlassem as paixões e os arroubos do paciente.

No desenvolvimento do papel que desempenhariam o próprio hospital e o saber médico, a necessidade de isolar o paciente para estudá-lo e para acompanhamento da doença faz-se premente. Foucault assinala:

Permitir a descoberta da verdade da doença mental, afastar tudo aquilo que, no meio do doente, possa mascará-la, confundi-la, dar-lhe formas aberrantes, alimentá-la e também estimulá-la. Mas ainda que um lugar de desvelamento, o hospital cujo modelo foi dado por Esquirol, é um lugar de confronto (FOUCAULT, 2004: 121).

O que se constata é que o médico precisa estimular a doença para poder traduzi-la e, por fim, dominá-la, estabelecendo, deste modo, a relação de disputa, confronto e de submissão ao saber médico. Este modelo clássico tem no famoso neurologista Jean Martin Charcot (1825-1893), através da prática do hipnotismo aplicado às histéricas, seu maior representante. Por isso Foucault o chamou de “taumaturgo da histeria”. Criou-se o personagem médico e, em consequência, a questão da “produção da verdade”, a legitimação do saber/ poder do médico se consolidou.

É por estas razões que, de acordo com Foucault, a Psiquiatria moderna está desde o começo marcada pela antipsiquiatria¹⁵, pelos questionamentos e reivindicações de reforma, sobretudo nessa relação de submissão, de vassalagem dos pacientes ao conhecimento médico.

¹⁴ Jean Étienne Dominique Esquirol (1772 – 1840), trabalhou com Philippe Pinel na elaboração da lei de 30 de junho de 1883 que foi modelo para vários países: lei de assistência aos insanos que incluía a obrigatoriedade da criação de estabelecimentos públicos denominados asilos. *O homem e a serpente*. Paulo Amarante. Rio de Janeiro. Fiocruz, 1996.

¹⁵ “Todas as grandes reformas, não só da prática psiquiátrica, mas do pensamento psiquiátrico, se situaram em torno dessa relação de poder; são tentativas de deslocar a relação, mascará-la, eliminá-la e anulá-la. No fundo, o conjunto da psiquiatria moderna é atravessado pela antipsiquiatria” Michel Foucault *Microfísica do Poder*, cap. VII, p.124.

A antipsiquiatria tratou então de apontar direções a fim de modificar as formas de atuação médica, reduzindo a manifestação da doença, como podemos verificar com a “despsiquiatrização”. Os interesses se voltariam para a tentativa de restringir o poder médico e, a partir dos diagnósticos da doença mental, aplicar os conhecimentos no sentido da sua cura.

Contudo, o autor nos aponta que esta despsiquiatrização adota duas formas que, por outros caminhos, visam de todo modo manter o poder médico, ainda que revestidas de outras roupagens. Elas são a psicocirurgia, como é o caso de cirurgias de lobotomia, e a psiquiatria farmacológica, o controle do paciente através de medicamentos, que funcionam como uma camisa de força química.

Entretanto, podemos aqui considerar as tentativas de controle social que continuaram a existir no sentido de repensar em que bases construiu-se este binômio: saber/poder. Para tanto, é necessário apontar o papel da instituição que justifica o isolamento dos loucos, no início da formação das grandes instituições psiquiátricas no século XIX. Ao descrever os principais motivos que levaram Esquirol a justificar sua existência, Foucault denuncia:

Como se pode ver, tudo é questão de poder: dominar o poder do louco, neutralizar os poderes que de fora possam se exercer sobre ele, estabelecer um poder terapêutico e de adestramento e de “ortopedia” (FOUCAULT, 2004: 126).

É importante aqui acrescentar que quanto mais evoluía o poder do médico e o da instituição legitimada por esse saber, mais diminuía o do paciente. Neste sentido, Franco Basaglia¹⁶ adverte que nas condições de internamento o paciente: “passa a ser um cidadão sem direitos, abandonado à arbitrariedade dos médicos e enfermeiros, os quais podem fazer dele o que bem entendem, sem que haja possibilidade de apelo” (Ibidem: 126).

Como verificamos nesse parágrafo, o cidadão após ser taxado e rotulado de insano, alienado, isto é, após ser diagnosticado, perde os seus direitos sobre a sua própria doença, já que, por não ter conhecimento nem do mal que o aflige nem dos possíveis tratamentos, ele é impedido de lidar com a doença e com a possibilidade de cura.

¹⁶ Médico psiquiatra, nascido em Veneza (1924 - 1980) precursor do movimento de reforma psiquiátrica, conhecido como psiquiatria democrática, critica a postura tradicional da cultura médica, que transforma o indivíduo e o seu corpo em meros objetos de internação clínica AMARANTE, Paulo. *O homem e a serpente*. Rio de Janeiro: Fiocruz, 1996.

Esta é uma questão que nos pautará para penetrarmos nos próximos itens a serem analisados: em que medida pode se estimular a participação do paciente em seu próprio tratamento? Esta é a primeira questão e, em segundo lugar, seria importante perguntar: quais as técnicas e os métodos que podem ter eficiência nesse terreno tão subjetivo e delicado?

Aqui buscamos elucidar como se dão as relações de poder/saber nas instituições psiquiátricas e, ao se desnudar o seu funcionamento, foi possível pensar, junto a Foucault, em formas de resistir. Em decorrência disto, focalizaremos no sub-capítulo a seguir os mecanismos e focos de resistência.

1.2. Práticas do corpo e focos de resistência.

Foucault nos permite pensar em modos de subjetivação¹⁷ que repercutem no corpo em duas circunstâncias fundamentais: os “corpos dóceis”, obedientes, ratificando as relações de poder, como já analisamos, que seriam os focos de resistência ao assujeitamento disciplinar; e em uma segunda circunstância, o que está em jogo é pensar as relações de força que compõem a vida. Nesse momento, Foucault não se ocupa mais do poder como relação de forças com outras forças, mas da relação da força consigo mesma¹⁸, quando a potência do corpo é convocada a resistir. Portanto, é possível estabelecer uma aproximação entre Foucault e Nietzsche, conforme podemos verificar na análise feita por Foucault em *Nietzsche, a genealogia e a história*:

Pensamos que o corpo tem apenas as leis de sua fisiologia, e que escapa à história [...] ele é formado por uma série de regimes que o constroem, ele é destruído por ritmos de trabalho, repouso e festa, ele é intoxicado por venenos-alimentos e leis morais simultaneamente; ele cria resistências (Foucault, 2004: 27).

Foucault sustenta a descontinuidade, a impermanência de todas as coisas, afirma que o corpo não é fixo. Desta forma interpreta-o como uma construção, como

¹⁷Há em Foucault uma nova leitura do conceito de subjetividade. Essa noção de subjetividade está ligada a modos de vida, novos modos de viver, à invenção de possibilidades. Como constatamos nas palavras do autor: “deslocamento e a transformação das molduras de pensamento, a modificação dos valores estabelecidos, e todo o trabalho que se faz para pensar diversamente, para fazer diversamente, para tornar-se diferente do que se é”. FOUCAULT, 1994 : 143.

¹⁸Após a elaboração da *História da Sexualidade III*, Foucault apresentará uma mudança no seu pensamento, passando a refletir sobre as relações de força; ele deixa de privilegiar a análise das relações de poder, para tematizar a questão da vida, articulada com as relações de força.

um intenso jogo de forças que se desloca permanentemente, no qual os instintos estão em permanente luta para se afirmarem.

Como localizar no corpo as possibilidades de resistência? Para pensar o corpo como um jogo de forças singular, como produtor de subjetividades e marcado por sua memória, encontramos uma importante indicação na seguinte assertiva de Foucault,

[...] sobre o corpo se encontra o estigma dos acontecimentos passados do mesmo modo que dele nascem os desejos, os desfalecimentos, os erros, nele também eles se atam, se exprimem e se desatam, entram em luta, se apagam uns aos outros e continuam com seu insuperável conflito. (idem: 22).

Desse modo, o autor considera o corpo como superfície de acontecimentos, no qual se inscreve sua própria corporeidade. Sua força decorre justamente de poder dar vazão a todas as potências que abarca o jogo de impulsos e seus conflitos.

Uma concepção que rechaça a dicotomia corpo/mente permite a abertura para um outro olhar sobre a corporeidade. Para aprofundarmos essa questão, retomamos Barrenechea quando destaca que, na visão nietzschiana, "os sentidos, os instintos, os afetos, ganham lugar de privilégio. Todos os valores têm fundamento corporal, eles afirmam o corpo e a terra" (BARRENECHEA, 2002: 181). Barrenechea nos ajuda a refletir sobre esta questão. Segundo ele, afirmar o corpo e a terra é afirmar o corpo como parâmetro de avaliações terrestres. A perspectiva nietzschiana questiona a visão metafísica que durante milênios sustentou que o corpo era o depositário do erro, do pecado, da falta. Nessa nova interpretação, é revalorizado o corpo, que possibilita, a partir de seus conflitos, que surja a criação.

Analisar os processos de criação a partir da memória do corpo demanda, como ponto de partida, auscultar a potência desses corpos numa visão oposta àquela que os enfoca como incapazes ou desprovidos de juízo, de razão ou de sabedoria. No entanto, é importante frisar que entre formas de razão e formas de loucura grandes são as semelhanças. Apontamos a direção da criação a partir de uma outra compreensão da relação com a memória e com o corpo: quando este pode agir de maneira ativa, pode fluir, dançar, brincar.

Entretanto na perspectiva apontada não se propõe o dismantelamento total da memória, mas coloca-se a ênfase em uma outra dimensão que permita uma conexão com a criação. Segundo Gondar, "A luta de Foucault é contra os atributos

essencialistas e o modelo metafísico da memória¹⁹: a crença numa origem pura, numa autenticidade, numa verdade essencial, numa identidade” (GONDAR, 2003:34). Esta memória que Foucault questiona se baseia num modelo identitário, que escraviza o homem e o assujeita em uma única direção; porém, Foucault sustenta que resistir através da criação abriria possibilidades para novos modos de viver. Para tanto, ele aborda as relações de poder, de sujeição e suas interações e conflitos nas relações, apontando um caminho de análise segundo o método *genealógico*. Foucault utiliza-se, assim, da ferramenta teórica nietzschiana para elucidar a emergência do poder. No entanto, através dos processos de subjetivação, em que a potência do corpo é convocada a resistir, é possível escapar as múltiplas armadilhas do saber e do poder.

Após delinear aspectos gerais da visão de Foucault com respeito ao aparecimento da resistência e sobre a ótica nietzschiana, podemos traçar algumas considerações sobre a memória corporal. Assim, julgamos pertinente perguntar de que modo o a memória pode ser criativa? De que forma ela fomenta a criação? Tencionamos balizar as citadas questões para esclarecer os aspectos cruciais de nossa prática corporal com psicóticos, baseada nos sentidos e na criação. No entanto, as questões relativas à resistência e à criação ainda estão sendo estudadas. Portanto, quando os mencionamos, apenas indicamos que existem maneiras de escapar à dominação disciplinar.

A perspectiva de Foucault sobre a dinâmica das relações de força, afirma que cada força se dobra sobre ela mesma, como pontuada por Deleuze no livro *Conversações* (1992), nos permite uma releitura sobre resistência, na ótica de Foucault. Nela o que está em jogo é pensar a existência como obra de arte: “Dobras e desdobras, é isto sobretudo o que Foucault descobre em seus últimos livros como sendo a operação própria a uma arte de viver (subjetivação)” (DELEUZE, 1992:116).

Nas últimas obras de Foucault há um retorno aos gregos, pois ele inquieta-se com o aprisionamento da vida pautado apenas nas relações de poder. Foucault então buscará analisar o plano das relações de força e chegará a abordar a relação da força consigo mesma (subjetividade). Nesse momento, podemos dizer que Foucault retoma as teses de Nietzsche e sua problematização da moral.

¹⁹ Esta memória, que tem em Platão seu maior teórico, será analisada no capítulo 2.

Uma questão relevante deste capítulo é analisar como, inicialmente, Foucault defenderá uma contra-memória como aquela que resiste às práticas de poder saber. Posteriormente, a memória, denominada por nós de modos de subjetivação, ganhará novos contornos: ela se produz na dobra, se cria.

Foucault abordará o *cuidado de si* e com isso pretenderá elucidar o âmbito ético/estético, isto é, tratará de buscar, no plano de vida, regras nas quais estes componentes, que constituem *modos de existência*, se conjuguem ao mesmo tempo. Por esse motivo Foucault apresenta a seguinte diferenciação: a moral se apresenta como um conjunto de regras coercitivas, impondo valores que estipulam o certo e o errado; a ética, por sua vez, é um conjunto de regras facultativas que procuram avaliar o que fazemos de acordo com os modos de existência.

Constatamos na obra de Nietzsche caminhos para valorizar a potencialidade do corpo em detrimento da visão que o condena e o considera fonte de pecado, de desejo, e de todo o mal.²⁰ Nessa ótica, o devir corporal é compreendido como jogo de forças em constantes embates, trazendo a cada instante novas configurações de poder, novas relações, novas hierarquias de potência.

Uma vez esclarecida importante tese de Foucault sobre a dinâmica das instituições disciplinares, sobre a loucura, sobre o poder, o saber queremos aludir ao pensamento de Nietzsche.

No capítulo a seguir abordaremos a interpretação do método nietzschiano sobre o surgimento da memória, assim como seu olhar sobre o esquecimento. Analisaremos sua teoria que valoriza o ato de esquecer, considerando-o uma importante atividade e não uma restrição, uma falta, uma ausência de memória. A seguir focalizaremos como o esquecimento se vincula aos processos corporais, investigando como Nietzsche se afasta do pensamento metafísico e dicotômico de Platão. Tentaremos, enfim, elucidar como, na ótica nietzschiana, é possível estabelecer outras articulações sobre os processo de memória/ esquecimento.

²⁰ Lembremos a perspectiva platônica que considera o corpo como *inimigo da alma*, como um *cárcere* que aprisiona a alma, como lugar da queda. Já apontamos que essa perspectiva fica nitidamente explicitada no diálogo *Fédon*.

CAPÍTULO II NIETZSCHE: ARTICULAÇÕES ENTRE ESQUECIMENTO E MEMÓRIA

2.1. Nietzsche e o surgimento da memória num animal esquecido

Para introduzirmos a questão da memória, iremos refletir sobre a teoria de Platão. Na metafísica ocidental, a alma foi considerada um aspecto superior do homem, estando intimamente ligada à memória, enquanto o esquecimento era visto como uma falha. Na visão de Nietzsche, ao contrário, o corpo e os instintos são valorizados e o esquecimento é encarado como saudável, fazendo parte dos processos naturais da vida.

Para Sócrates e Platão, o corpo é responsável pelas falhas, pelos pecados e *perdas* incluindo a perda da memória. A concepção platônica sobre memória e esquecimento aparece no mito de Er²¹, em *A Republica*, livro x (Platão, 1988). A alma, oriunda de uma instância divina, superior, de um mundo perfeito, é *contaminada* no momento da reencarnação, ao se unir ao corpo. Nesse momento, a alma esquecia o mundo ideal ao beber da água do rio do esquecimento e era condenada à repetição do ciclo de retornos à Terra, sendo obrigada a encarnar para expiar as culpas e falhas contraídas antes de reencarnar.

Desse modo, a memória, para Platão, é a capacidade de recuperar o saber sobre o mundo das idéias superiores e divinas. A alma é prisioneira do corpo, é imortal, renasce várias vezes e, através das reminiscências, pode resgatar o que esqueceu: “Reminiscência trabalho de parto da alma [...], que precisa dar luz à verdade que está grávida” (PLATÃO, 1988:416). Assim, a reminiscência está no centro da teoria de Platão, uma vez que seria por esta via que os mais sábios, os filósofos, teriam a capacidade de redescobrir o que a alma já sabia antes de encarnar.

Platão interpretou o mundo a partir de uma ótica dualista, binária, cindindo o mundo inteligível - o mundo da razão, do ser imutável, perfeito - origem e o mundo sensível ligado às paixões, imperfeito, instável, e afeito aos sentidos corporais. A

²¹ “Chegada a tarde, acamparam às margens do rio Ameles, cuja água nenhum vaso pode conservar; cada alma é obrigada a beber certa quantidade, as que não são reprimidas pela prudência, bebem além da medida. Assim que se bebe dessa água, tudo é esquecido [...]. Quanto a ele Er o Panfilio tinham-no impedido de beber da água, ele foi excepcionalmente poupado porque foi escolhido pelos juizes para ser o mensageiro do Além junto aos homens”. PLATÃO Apud DROZ, 1997: 114-115.

encarnação serviria para recuperar – *des-velar* - através da memória e da prática da filosofia o contato com o mundo real e inteligível.²² Ao lembrar do mundo inteligível, poderá pagar suas dívidas morais assim como, libertar-se do corpo que encarcera a alma.

Para Platão, o corpo é visto como verdadeiro inimigo, como ressalta Barrenechea (2005), em *Nietzsche e o Corpo: para além do materialismo e do idealismo*: “Nessa ótica, [a de Platão] o corpo é julgado um obstáculo, um verdadeiro inimigo da natureza humana, que seria a alma: essência incorpórea, eterna e imutável, oriunda de um além mundo” (BARRENECHEA, 2005:178). Neste texto, Barrenechea esclarece porque o corpo é considerado inimigo da alma.

Questionando o idealismo de Platão, Nietzsche apresenta uma nova perspectiva sobre a memória, que se encontrava inicialmente ligada aos instintos corporais, sendo este processo interrompido a partir de violências, de torturas sociais:

Noutro tempo, quando o homem julgava necessário criar uma memória, uma recordação, não era sem suplícios, sem martírios e sacrifícios cruentos: os mais espantosos holocaustos e os compromissos mais horríveis (como o sacrifício do primogênito), as mutilações mais repugnantes (como a castração), os rituais mais cruéis de todos os cultos religiosos, tudo isto tem a sua origem naquele instinto que soube na dor o auxílio mais poderoso da memória (NIETZSCHE, 2004:31).

Nietzsche sustenta que, por natureza, o “bicho homem” era esquecido e conseguia viver o presente, o instante, obedecendo somente suas necessidades corporais. Quando se fez necessário a formação de grupos, as hordas, através de seus chefes, começam a estabelecer regras para o convívio social, que tencionam ser rigorosamente lembradas. Assim, a promessa, a capacidade de prometer se impõe através dos castigos corporais:

Como pode fazer-se o homem animal com uma memória? Como é que, nesta inteligência de momento obtusa e turva, nesta encarnação do esquecimento, se pode imprimir a coisa com caracteres tão fundos, que sempre permanecem presentes?...”Este problema tão antigo no homem não se resolveu por meios tão suaves; na pré-história do homem talvez não haja nada mais terrível como a sua *mnemotécnica*” (NIETZSCHE, idem: 31).

A memória é cunhada a ferro, fogo, e muito sangue, ou seja, a custo de muita violência, de torturas no corpo de um animal esquecido. O homem que foi obrigado a

²² Na *República X*, assim como nos diálogos *Fedro* e *Fédon*, Platão desenvolve os conceitos relativos ao corpo compreendido como coisa, substância, como algo alheio à natureza do homem, sendo a alma sua verdadeira essência. Nesta concepção dualista, a memória é interpretada desde uma perspectiva metafísica que rechaça o corpo e condena o esquecimento.

tornar-se memorioso, assim, dependente do grupo, tem que acatar as regras de conduta em troca da proteção social. A partir dessas ponderações, podemos afirmar que, segundo Nietzsche, desde sua origem a memória é social.

Se o homem é um ser esquecido por natureza, incutir-lhe uma memória e a capacidade de lembrar não foi tarefa simples e teve como objetivo atender às regras do convívio social para que pudesse se tornar capaz de cumprir as promessas feitas.

Esse homem esquecido criou para si uma faculdade contrária que é a memória, que garante o cumprimento da promessa. Como vimos, tirar o homem do esquecimento não foi tarefa das mais fáceis, foi operada através de muita violência. A necessidade de lembrar do passado tem uma relação estreita com a possibilidade de prever o futuro, de calcular. “Em resumo, o homem teve que se fazer metódico, regular, necessário tanto com respeito ao próximo, como com respeito às suas próprias idéias, para ficar ligado com o próprio futuro” (NIETZSCHE,2004:29).

Para entender melhor como surge no homem a capacidade de fazer promessas, devemos tentar esclarecer a “origem da responsabilidade”, nela será possível, não só fazer o homem prometer, mas obrigá-lo a cumprir o dever e assim torná-lo confiável.

Quanto menos memoriosa era a humanidade, tanto maior era o rigor de suas leis penais e seus suplícios — lapidação, cozimento do condenado, força etc. Em virtude desses sacrifícios, conseguiu-se fixar na memória um “eu prometo” e deste modo a memória tornou-se um instrumento de controle para gozar de uma sociedade pacífica. Entretanto, Nietzsche adverte “Quanto sangue e quanta desonra se encontram no fundo de tanta coisa boa” (NIETZSCHE, idem; 32).

Justamente com o surgimento da memória, aparece o que o autor designa, em *Genealogia da Moral* (1989), de “coisas afins”: culpa, má consciência, razão, dever etc. Desta forma, o homem começa a ser capaz de premeditar seus atos, calcular e prometer. Porém, quando não consegue cumprir aquilo com que se comprometeu, surge o sentimento de dívida e culpa, de ser responsável de quebrar regras sociais. Neste momento o homem afasta-se totalmente do seu viver espontâneo surgindo assim a má consciência que se articula, na ótica de Nietzsche, com o conceito econômico de dívida. Como destaca Barrenechea (2002),

Nietzsche apresenta a tese de que há um deslocamento da noção econômica de dívida para a interpretação moral de culpa. O indivíduo culpado é aquele que deve algo; a noção de má consciência nasce do conceito material de dívida (BARRENECHEA, 2002: 65).

Dando seqüência à análise da genealogia da memória, Barrenechea ainda nos chama a atenção sobre este momento do surgimento de tais faculdades, apontando quais as condições de sua aparição: “Consciência e má consciência se equiparam; ambas surgem do processo de interiorização e controle dos instintos” (BARRENECHEA, idem; 66). O comentarista assinala que consciência e má consciência são contemporâneas, visto que o homem já não se encontra mais livre nem age mais espontaneamente, passa a internalizar seus instintos a fim de se enquadrar à ordem social estabelecida, evitando inclusive possíveis castigos.

Veamos como Nietzsche aprofunda esta questão, no caso do não pagamento da dívida. Causar dor, castigar, seria suficiente, compensaria a dívida? O autor levanta a idéia de que fazer sofrer dá imenso prazer à parte ofendida. De que maneira? O devedor, para atrair a confiança de seu credor, oferece como garantia suas propriedades, seu cargo, sua esposa, sua própria vida, ou seja, seu corpo para que sofra punição no caso de insolvência. Cobrar degradando o seu devedor se mostra uma forma de satisfação, “no direito de ser cruel” (NIETZSCHE, 1989:34).

Este trecho tem um particular interesse para nossa pesquisa. A análise de Nietzsche se articula com a de Foucault para esclarecer como o controle exercido tem sua origem na tortura do corpo. Em *A Verdade e as Formas Jurídicas* (2005), Foucault assinala que, por um longo tempo, até o século XIX, o corpo era sacrificado e supliciado por castigos e penas, para que se operasse um verdadeiro controle social, “O corpo era feito para ser castigado” (FOUCAULT, 2005:119).

Numa mesma linha de análise, na *Genealogia da Moral*, encontramos a seguinte afirmação: “ver sofrer alegre, fazer sofrer alegre muito mais, há nisso uma verdade humana, demasiado humana. [...] O castigo é uma festa” (NIETZSCHE, 1989:35).

Como vimos, a noção de culpa na ótica nietzschiana tem suas raízes na relação de credor/devedor, o que é apontado como a base das relações da sociedade com os indivíduos. Eles poderão viver em paz desde que cumpram seus compromissos com a comunidade. Outrossim, os castigos serão aplicados: aquele que tem dívidas será visto como violador das leis, sendo isolado pela justiça.

O autor chama a atenção para a crueldade e a má consciência que se instauram de forma *reativa* no homem, que passa a enfrentar a vida e os desafios com medo e por isso perde a liberdade em troca de proteção. Ressentido, não se abre ao novo, preferindo os caminhos já conhecidos.

Quanto ao ressentimento, Nietzsche indica que a sua origem está ligada à má consciência; entretanto, sua manifestação se dá em função da interioridade: “Os instintos sob a enorme força repressiva voltam-se para dentro; a isso se chama interiorização do homem; assim se desenvolve o que mais tarde se há de chamar alma” (NIETZSCHE, 2004:51).

Assim se formam a consciência e a má consciência (noções equivalentes para Nietzsche) ao se voltarem os instintos para dentro a partir de grande pressão social; o *bicho homem* abandona sua faculdade natural de esquecido, acumulando, portanto, uma série de ressentimentos.

Retomando a análise do castigo, Nietzsche descreve uma longa lista de suas finalidades, dentre as quais destacamos: “Castigo, meio de impedir o criminoso de continuar a causar dano. Castigo, meio de restringir e limitar uma perturbação de equilíbrio para que não se propague”. (NIETZSCHE, *ibidem*: 47). Aqui podemos refletir sobre a questão do valor do castigo e sobre qual seria o seu objetivo principal. Por exemplo, o desequilíbrio e um suposto poder de contaminação ou propagação, ou ainda, um meio para eliminar a reincidência do que pratica algum crime. No entanto, o que Nietzsche assinala é que no uso indevido da força nos castigos, através de procedimentos violentos, o que se gera não é o remorso e sim o endurecimento:

Além desta lista, ainda resta uma utilidade: a fé em que castigo desperta no culpado um sentimento de falta, que é o instrumento de reação psíquica que se chama má consciência ou remorso. Mas o verdadeiro remorso é muito raro [...] em geral, o castigo endurece – concentra e aguça o sentimento de aversão. (NIETZSCHE, 2004: 48).

Assim sendo, temos, no pensamento de Nietzsche, um viés para discutirmos os castigos e torturas impostas ao corpo: “O castigo doma o homem, mas não o melhora” (NIETZSCHE, 2004:48). Foucault, por sua vez, cunha a expressão “corpos dóceis”. Poderíamos encontrar pontos de contato nestas abordagens?

Como já foi assinalado, a memória é produzida no homem a partir das imposições sociais e torturas corporais, já que inicialmente o homem vivia na

condição natural do esquecimento. A fim de iluminar a questão das diferenças entre memória e esquecimento, o filósofo nos esclarece que os memoriosos não conseguem viver o presente por estarem sempre ligados ao passado; querendo prever os acontecimentos, tornam-se presa fácil do ressentimento, posto que ao abusar da memória, tornam-se incapazes de digerir os acontecimentos. Nietzsche nos adverte que, na verdade, a memória não pode existir sem o esquecimento; assim, ambos os processos não se constituem como oposições, mas como atividades complementares. Para viver de forma saudável, o homem necessita esquecer e, para tanto, é necessário que se opere o que Nietzsche chamou de *digestão psíquica*²³.

Chegamos a uma direção no pensamento do filósofo que nos traz uma outra perspectiva na compreensão do esquecimento, que é percebê-lo como possibilidade de criação, abertura para o novo e para viver o instante. Este aspecto de sua teoria nos permite uma conexão com a nossa prática que se pauta justamente no estímulo da experimentação do corpo. Essa prática liga-se no presente, isto é, só se pode sentir se estamos percebendo as sensações que se apresentam em nosso corpo, no seu constante devir.

As percepções nos movem à investigação da memória, enquanto processo que se faz no presente, no próprio corpo, que se constitui enquanto potencialidade assentada numa concepção de vida que se reinventa e se encontra em construção constante. Se, ao seguir seus instintos corporais, o homem pode vivenciar o presente, pretendemos levá-lo a este estado de experimentação em que as sensações são fundamentais à constituição da memória corporal.

De acordo com essa visão, o esquecimento nos faz perceber que não se trata de restrição, limitação, mas de força ativa, vital, salutar:

Esquecer não é uma simples *vis inertiae*, força inercial, como crêem os superficiais, mas uma força inibidora ativa, positiva no mais rigoroso sentido, graças a qual o que é por nós experimentado, vivenciado, em nós acolhido, não penetra mais em nossa consciência (NIETZSCHE, 2004:28).

Neste sentido, o esquecimento é interpretado de forma positiva, valorizando seu caráter criativo e até libertador. Liberado para o novo, e apartado do exagerado peso do passado, o homem pode renovar-se, pode experimentar o presente. A esse

²³ Digestão psíquica é metáfora orgânica, usada por Nietzsche para ilustrar a capacidade de absorção da memória.

respeito, Nietzsche ressalta, na *Segunda Consideração Intempestiva* (2003), as vantagens e desvantagens da memória para a vida, que para não ficarmos presos ao passado, é preciso viver o instante. E questionamos: quem poderia fazê-lo? O autor nos responde:

[...] é sempre uma coisa que torna a felicidade o que ela é: o poder esquecer ou, dito de maneira mais erudita, a faculdade de sentir a-historicamente durante sua duração. Quem pode se instalar no limiar do instante, esquecendo todo passado, quem não consegue firmar pé como uma divindade da vitória sem vertigem e sem medo, nunca saberá o que é felicidade, e ainda pior: nunca fará algo que tome os outros felizes (NIETZSCHE, 2003:9).

A partir dessas idéias, Nietzsche exalta o valor do esquecimento nos levando a refletir sobre os seguintes questionamentos: “seria preciso saber exatamente qual é o tamanho da *força plástica* de um homem, de um povo, de sua cultura”. O filósofo refere-se a essa força plástica como a capacidade de “curar feridas”, na medida em que “incorpora o que passou, o que é estranho” (NIETZSCHE, idem: 10).

É importante salientarmos que não estamos diante de um pensamento dicotômico e sim transformador, posto que, embora o autor se refira ao passado como algo que deve ser incorporado, a completa anulação desse passado não seria saudável, como constatamos nesta assertiva: “O histórico e o a-histórico são na mesma medida necessários para a saúde de um indivíduo, um povo e uma cultura” (NIETZSCHE, idem: 11).

Lembramos aqui o que sustentamos na introdução: os usuários apresentam uma atitude diferenciada na relação com a memória e com a percepção do próprio corpo. Queremos reiterar o papel do jogo memória/ esquecimento no âmbito da saúde. Nesse sentido, a perspectiva nietzschiana é relevante para repensar as práticas hospitalares. Nessas práticas, devido aos medicamentos do tratamento das psicoses, a apatia e a impregnação tornam-se uma constante. Enveredar por métodos que fomentem a saúde resgatando a história de cada paciente, graças a uma memória criativa é para nós a direção a ser seguida.

Promover a possibilidade de um esquecimento ativo significa poder transformar o passado. “Aquele homem traria todo o passado para junto de si, o seu próprio passado e o que dele estivesse mais distante, incorporaria a si e como que o transformaria em sangue” (NIETZSCHE, idem: 10). O sangue é compreendido aqui

como fluxo, saúde e vida. Ainda que se apropriar de seu passado cause dor, valeria a pena na medida em que seria possível assim assimilar e elaborar suas dores.

É preciso agora, de forma sumária, indicarmos para onde o excesso de história e de memória pode conduzir o homem. Já constatamos que este excesso no homem moderno o torna reativo. *Mumificar*,²⁴ na visão nietzschiana, seria soterrar qualquer possibilidade de vida, servir ao que passou, tornar-se prisioneiro de verdadeiros grilhões, na contramão dos impulsos criativos.

De fato, não se pode deixar de pensar nestes aspectos, sobretudo se focalizarmos o grau de sofrimento que se aprecia na doença psíquica, e em seus espaços de confinamento. O enclausuramento e o isolamento causam uma espécie de mortificação do humano.

Em suma, o que poderia reverter este estado em que se encontra o homem? É neste momento que Nietzsche introduz a figura de Zaratustra, anunciando que seria necessária *uma grande saúde*, na qual a relação com a dor e com o perigo se reveste de um outro viés:

Seria necessário um gênero de espíritos diferentes dos atuais, espíritos fortalecidos para a guerra e para a vitória, em que a conquista, as aventuras, o perigo e a dor fossem necessidade [...] a malícia da saúde plena; seria necessária, e é triste dizê-lo, uma grande saúde. [...] este homem há de aprofundar, há de abismar-se, há de enterrar-se na realidade para ressuscitar um dia e redimi-la na maldição que é o ideal do presente. (NIETZSCHE, 2004:61).

O que se descortina a partir das ponderações anteriores é uma nova *jornada* que nos apresentará Zaratustra, em *Assim Falou Zaratustra* (2006), em *Das Três Metamorfoses*, convidando a darmos passos na direção de um novo homem que poderá livrar-se do ressentimento e da atitude reativa, até caminhar para uma atitude afirmativa diante da vida.

Vejamos, no importante capítulo “Das três metamorfoses”, o que aparece como proposta de transformação: “Três metamorfoses nomeio-vos, do espírito: como o espírito se torna camelo e o camelo, leão e o leão por fim criança”, (NIETZSCHE, 2006: 37). Nesse significativo capítulo a necessidade de mudança é notória. Mudança já anunciada no sentido de criação de novos valores. O espírito de carga é

²⁴ Nietzsche, em *Crepúsculo dos ídolos*, “A razão na filosofia” fala na tendência a *mumificar* as idéias por parte dos filósofos que só lidam com conceitos abstratos, que reduzem o devir, que só pensam no estático. Mumificar, num sentido mais amplo, é congelar o devir, impedir o fluxo vital.

semelhante ao camelo, que leva todo tipo de carga, tendo uma enorme capacidade de suportaçã, sem distinçã daquilo que carrega; acumula todo o tipo de ressentimento, sendo incapaz de criar. Como encontramos nas ponderaçõs de Barrenechea, preso ao passado, o camelo conserva tudo o que lhe foi imposto:

“O espírito-camelo conserva valores: carrega fardos no deserto. Está atrelado à memória dos parâmetros instaurados por uma tradiçã milenar. Estes pesos sã os valores impostos pela metafísica e pala religiã” (BARRENECHEA, 2005:69).

Posteriormente, o camelo se transforma em leã, que busca a liberdade e quer ser senhor de sua vida; ele diz: “Eu quero”, ele enfrenta as vicissitudes acreditando que afirmar a prãpria vontade nã seria suficiente, jã que ainda nã consegue criar valores. Contudo a figura do leã abre passagem para que a liberdade de escolha venha a se realizar. Entretanto, este espírito nã atinge a criaçã, permanece atrelado à negaçã.

Entã acontece a última transformaçã, de leã, por fim, em criançã. E para que esta possibilidade aconteça, é necessãrio o esquecimento: “A criançã é a inocência, e o esquecimento um novo começã, um brinquedo, uma roda que gira por si mesma, um primeiro movimento, uma santa afirmaçã” (NIETZSCHE, idem: 38). O dizer sim à vida, o *sagrado sim*, o viver o instante, leva a situar-se num constante devir e, portanto, apta a criar. De acordo com Barrenechea, a criançã valoriza o aqui e agora “é a presentificaçã e a espontaneidade, nada tem a ver com culpas e dívidas. Ela glorifica o esquecimento [...]. A criançã situa a memória em face do futuro e da criaçã” (BARRENECHEA, idem: 70).

Retomaremos *Zaratustra* no prãximo capítulo, para interpretar sua condiçã de bailarino e afirmador da Terra e dos sentidos. Ao focarmos essa condiçã, daremos suporte a nossa pesquisa que procura esclarecer a transformaçã e a possibilidade de geraçã de novos valores através da dançã e da criaçã.

2.2 O CORPO E A GRANDE SAÚDE

2.2.1 Zaratustra o bailarino

Neste capítulo visamos associar a concepção de corpo que estamos discutindo e a linha interpretativa que estamos adotando à idéia da *grande saúde* nietzschiana. Nesta perspectiva, tomaremos como personagem principal Zaratustra, que será abordado enquanto dançarino, afirmador da vida e dos processos vitais do corpo. Para tanto, focalizaremos as obras de Nietzsche: *Assim Falou Zaratustra* (2008) e *A Gaia Ciência* (1967). Nos apoiaremos também, em alguns comentadores a fim de nos auxiliarem nesta análise, destacamos Scarlett Marton com: *Só Acreditaria num deus que soubesse dançar* (BARRENECHEA, Org. 2000).

Ao tomarmos como referência a obra de Nietzsche *Assim Falou Zaratustra* e o artigo de Marton, privilegiaremos a questão da saúde e da dança. Refletiremos de que modo esses conceitos podem se conectar com a problemática da memória corporal e da criação. Focalizados em nossa prática, com clientes psiquiátricos, vamos tentar responder se seria possível aos usuários em questão experimentar esta *grande saúde*. Em outras palavras, tentaremos esclarecer se seria viável atingí-la em nossas práticas corporais, com a dança criativa?

Marton, em sua análise da obra *Zaratustra*, aponta diversas passagens nas quais a dança é postulada como essencial para a filosofia nietzschiana. A comentarista inicia a abordagem afirmando ser na dança que Nietzsche se ancora para expressar e desenvolver “sua selvagem sabedoria”, dança “das forças cósmicas que se aglutinam e se separam” (MARTON, 2000:143) - numa referência ao universo dionisíaco, num constante criar-se e destruir-se a si próprio.

Nesse jogo cósmico, a dança aparece como metáfora do movimento da vida em seu eterno fluxo. Trata-se de uma direção distinta das concepções tradicionais criticadas por Nietzsche, na medida em que, a metafísica, aposta nos valores eternos, em um mundo ideal e na alma separada do corpo e da terra.

Outros dois aspectos, apontados por Marton, são importantes para iluminar a questão que estamos discutindo. Eles são o enfoque dado a Zaratustra como bailarino, e o da dança articulada com a filosofia na afirmação dos valores da terra. Vejamos o comentário de Marton:

No seu canto de Dança, Zaratustra relata o que a vida lhe ensinou. Os que a julgam imperscrutável são os que se furtam a conhecê-la. Buscando apreendê-la, dela se afastam; querendo capturá-la fazem com que se lhes escapem. E assim lhe atribuem os espíritos da metafísica, da religião e da moral que eles próprios fabricaram. Mas ela, a vida, nada tem a ver com concepções metafísico-religiosas ou determinações morais. Nem transcendente nem virtuosa, nem casta nem etérea, ela é apenas mutável (MARTON, 2000: 144).

Portanto, a vida, longe de ser estática, em nada se assemelha ao caminhar por uma estrada reta, sem desvios. À medida que se tenta capturá-la, mais ela se desvia e escapa, afirma a comentarista. Zaratustra dança sobre uma corda, seguindo o ritmo vertiginoso da vida, inexorável e mutante.

Dando seguimento a nossa reflexão, é importante lembrarmos os pontos em comum entre Nietzsche e Foucault²⁵ sobre corpo. Para os filósofos, o corpo é um contínuo jogo de forças em constante mudança, no qual os instintos estão em permanente luta para se afirmarem. A sua potência encontra-se justamente em poder dar vazão a estes conflitos e ao jogo de forças na direção do fluxo vital.

Para reafirmarmos os processos vitais corporais, nos aproximamos da terra e dos instintos, na direção da saúde e da vida. Vejamos o comentário de Nietzsche a este respeito:

A mais crua luz do dia, a racionalidade a todo custo, a vida clara, fria cautelosa, consciente, sem instinto, em resistência aos instintos, foi ela mesma apenas uma doença - e de modo algum um caminho de volta à "virtude", à "saúde", à felicidade. Ter de combater os instintos - eis a fórmula da *décadence*: enquanto a vida *ascende*, felicidade é igual a instinto. (NIETZSCHE, 2006:22).

Nietzsche adverte, no início do parágrafo citado acima, que Sócrates, ao discursar, parecia um médico, um salvador, e que seu erro era crer na racionalidade a qualquer preço. No entanto, podemos perguntar: ao resistir aos instintos, a que condição o homem é conduzido? Certamente à doença e ao distanciamento da felicidade e à decadência. A tese de que enquanto a vida está em ascensão, "felicidade é igual a instinto", para Nietzsche, é fundamental. Essa perspectiva nos

²⁵ Ao se referir à afinidade teórica entre os dois filósofos, Maria Cristina Franco Ferraz destaca: "Por três vezes, ecoa [em Foucault] o pensamento de Nietzsche: nas idéias de multiplicidade, de relação de forças e na dinâmica própria à imanência. Em Nietzsche, o corpo é remetido a uma "construção coletiva de muitas almas": o eu torna-se efeito de superfície, cambiante e provisório, remetendo a determinadas hierarquizações entre múltiplas pulsões (*Triebe*) em constante luta. FERRAZ, em *Nietzsche e Foucault e a Comunicação* in: *Foucault Hoje?* Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007, p.97-107.

permitirá avançarmos nesta discussão que aborda a construção de uma outra concepção de saúde.

Por este viés, percebe-se como Nietzsche sustenta a vinculação da vida e da dança na celebração a valores distintos aos da metafísica e aos da moral, apresentando um caminho onde nada é estável, nem muito menos eterno, nem transcendente. A vida é apenas movimento, como a dança, num constante vir a ser. Nas passagens em que Nietzsche celebra *O canto da Dança* e *O outro canto da Dança*, na Segunda parte de *Zaratustra*, a dança é compreendida como a própria dinâmica da vida, em movimento e transformação, como cadência vital. Marton assinala que a dança permite sempre a possibilidade de se enxergar a existência por diversos ângulos, na abertura para novas perspectivas, uma vez que:

Cadência, a dança põe em xeque a aparente mobilidade das coisas, a rigidez imposta ao pensamento, a fixidez forjada pelas palavras. Com o ritmo, o mundo deixa de ser estável; com os gestos, a linguagem deixa de ser unívoca. E as idéias ganham leveza. (MARTON, 2000:147).

Nietzsche afirma que os que são incapazes de dançar, os que julgam a vida um grande peso, se afastam da terra e dos sentidos: “Têm pés pesados e corações sufocados; não sabem dançar”. Como poderia a terra ser leve para eles”? *Assim Falou Zaratustra* IV, “Do Homem Superior”, aforismo 16. Nietzsche assinala que, para lidar com as inúmeras possibilidades de mudança refletidas no ato de dançar que pressupõe movimento e presença no instante, é preciso ousadia. Nesse mesmo sentido, afirma em *A Gaia Ciência*: “Diante do abismo dança ainda” (NIETZSCHE, 1967:347). Ele adverte que é necessário coragem para abandonar os hábitos, renunciando à segurança de antigas concepções estabelecidas. Isso é próprio de um espírito livre, leve, dançarino: “E não causa surpresa que o espírito livre, seja, antes de tudo um dançarino” (MARTON, idem,145).

Marton, refletindo sobre a concepção nietzschiana, aponta que, em função do espetáculo da própria finitude, “o homem inventou o pensar metafísico e a religião cristã. E tudo fez para livrar-se da visão do sofrimento imposta pela morte. Mas foi alto o preço a pagar: teve de negar este mundo, teve de condenar esta vida” (MARTON, 2000:145).

Encontramos em Charles Feitosa, em *Por que a filosofia esqueceu a Dança*, uma mesma direção interpretativa que vem contribuir para o aprofundamento de

nossa visada, na qual a dança evidencia outra visão de corpo na afirmação da vida, diferente da deturpação do corpo nascente na filosofia tradicional:

Ainda segundo Nietzsche, toda a história da filosofia pode ser resumida como uma má interpretação do corpo [...] Enquanto se dança o corpo não é uma coisa extensa cartesiana ou um instrumento da alma ou da mente, enquanto se dança não temos nem alma, nem mente. Dançar é a forma mais efetiva de superar a metafísica (há de se recordar na próxima vez em que estivermos dançando). Na dança se mostra toda a inteligência do corpo. Se a dança se reduzisse a movimentos aleatórios, então não seria nem dança, nem arte [...]. O desprezo da filosofia pelo o corpo e por sua irreduzível sensualidade traduz-se em indiferença pela dança. (FEITOSA, 2001:35).

Essa nova perspectiva sobre o corpo, ao contrário da visão tradicional de filosofia no que diz respeito às forças corporais, valoriza a dança e a leveza. Ao abraçarmos esta concepção de que a história da filosofia tem se restringido a uma *má interpretação do corpo* e que a prática de dançar pode ser *a forma mais efetiva de superar a metafísica*, indicamos que esta conexão poderá se efetivar numa filosofia em movimento. A valorização da dança permite novas buscas na direção de potencializar o corpo numa perspectiva mais saudável.

Assim, neste entrelaçamento da dança com a filosofia, constatamos o quanto se torna necessário para potencializar a vida dançar, ou seja, seguir o fluxo vital. E perguntamos: seria possível viver nesta perspectiva? E através da mesma, alcançar *a grande saúde*? No seu *Canto de Dança*, Nietzsche nos indica uma direção:

Não pareis de bailar, encantadoras meninas! Quem se aproxima de vós não é um obstáculo ao vosso recreio, não é um inimigo das jovens. Sou o advogado de Deus ante o diabo, e o diabo é o espírito da gravidade. Como ó vaporosas poderia eu ser inimigo das divinas danças ou dos pés juvenis de lindos tornozelos? É certo que sou uma selva e uma noite de escuras árvores; mas aquele que não temer a minha obscuridade encontrará sob os meus ciprestes sendas de rosas (NIETZSCHE, 2008: 100).

Quando o autor sustenta que o diabo é o espírito da gravidade, constata-se uma vez mais que está criticando a metafísica por ter exagerado o valor da racionalidade. Ao mesmo tempo que reitera a beleza de dançar e de estar com os pés na terra, mais adiante falará dos pés, pés que pisam o solo. Vale aqui lembrarmos de nosso trabalho com psicóticos. Uma vez que o trabalho de corpo, de expressão corporal e de dança contemporânea é sempre realizado descalço, sendo o contato dos pés com o chão fator fundamental para a percepção sensorial. Para

aprofundarmos nossa prática, vale a pena assinalarmos esta passagem de *Zaratustra* ao entoar *O outro canto da dança*:

E já o meu pé balançava no frenesi pela dança. - Meus calcanhares se erguiam, meus dedos do pé escutavam, para compreender-te: pois o dançarino, afinal, tem o ouvido nos dedos dos pés (NIETZSCHE, *ibidem*, 60).

Nessa passagem fica evidenciada a importância dada por Nietzsche aos sentidos. Nesse caso, focados na audição, no ritmo e na percepção do mesmo através dos pés uma vez que dançar é apenas uma forma de entregar-se ao ritmo que pulsa. E ele pulsa e vibra em todo o corpo, mas sobretudo nos pés, num jogo com o equilíbrio o tempo todo. Esta constatação permite avançar no esclarecimento de nossa prática. Lembramos que os usuários da experiência analisada precisam de estímulos para a percepção dos contornos do corpo. No mapeamento que fazemos, envolvendo todo o corpo, os pés são privilegiados, no sentido de promover a sensibilização da planta do mesmo, a fim de acionarmos a base enquanto extremidade, ativando também a circulação e a propriocepção. Este processo se dá através de massagens com os dedos, com bolinhas e bambus. Desenvolvemos ainda uma interação com outras linguagens, como as artes plásticas e com a literatura, através de desenhos feitos do contorno dos pés e de textos (poesias, contos), que abordem o tema. Estimulamos nossos clientes a descreverem através da escrita suas sensações, o que é feito após a experimentação. E, assim, pretendemos aumentar a possibilidade de conexão com o todo do corpo e conseqüentemente com o ritmo. Em nossa prática interessa-nos a promoção da gestualidade, da expressividade originada na experimentação do corpo numa dimensão criativa ou da criação de movimento.

Continuando a análise do trecho destacado acima, quando Nietzsche / *Zaratustra* em *O outro canto da dança*, apresenta-se como uma *selva* na qual figuram *escuras árvores*, ele se refere, a nosso ver, à multiplicidade e às insondáveis possibilidades que existem em cada um. Ele adverte que, se tivermos coragem, ainda podemos encontrar rosas, ou seja, flores com agradável perfume e textura sensual, o que nos remete ao olfato e ao tato, ambos privilegiados em nossas práticas corporais.

Vimos a importância dos sentidos e dos instintos, a valorização dos processos do corpo na importante função do movimento. Deste modo, perguntamos: não seria

possível a aposta numa saúde que se fundamentasse na experimentação, no jogo de forças corporais, nos instintos e no prazer da descoberta da dança?

Reiteramos que nossa discussão pretende vincular a dança à noção nietzschiana da *grande saúde*. Assim, perguntamos: em que consiste esta noção de uma nova saúde? E como podemos vinculá-la a nossa abordagem que focaliza a dança e a memória corporal?

Uma vez destacada a importância da dança para Zaratustra daremos seguimento a nossa reflexão que visa abordar aspectos primordiais na conexão de dança/saúde. Vamos procurar analisar os aspectos que caracterizam o personagem principal de Nietzsche, priorizando aqueles que nos remetem à sua singular experiência, da busca de uma saúde baseada na afirmação da vida.

Nós os novos, os inominados, as gentes difíceis de compreender, nós filhos aparecidos antes do termo de um futuro ainda não aprovado, temos, para fins novos, necessidades de um meio que seja novo, precisamente de uma nova saúde, de uma saúde mais forte, mais aguda, mais obstinada mais intrépida, mais alegre do que qualquer outra que tenha existido. (NIETZSCHE, 1967, IV, 382).

Aqui fica clara a conotação dada pelo filósofo à saúde. O tipo de saúde que indica é: *mais forte, mais aguda, mais obstinada, mais intrépida e mais alegre*. Verificamos o traço do movimento, da vida em seu curso transformador e a fundamental ligação com a alegria que vem da capacidade de ser intrépida, ou seja, aguerrida, destemida, ousada. Para tanto, Nietzsche também salienta que os que almejam essa saúde são os *indivíduos difíceis de compreender*. Na maior parte das vezes, os usuários com que trabalhamos podem ser vistos deste modo; como instáveis, sensíveis em excesso e nada convencionais. Mais ainda: esta clientela com que trabalhamos sofre com este tipo de discriminação. Entretanto, pode-se indicar a dança como meio para alcançarmos esta saúde nietzschiana. “Movimento, cadência, leveza, a dança é ainda alegria” (MARTON Ibidem, 149). Não é por acaso que Nietzsche faz dela um meio privilegiado ao elaborar sua visão de mundo, como comenta Marton.

Zaratustra não pretende virar um santo ou um profeta: “Orgulho-me de seguir as doutrinas do filósofo Dioniso e preferia mil vezes mais ser considerado como um sátiro do que como um santo”. Nietzsche exalta os seguidores de Dionísio, e em contrapartida critica as doutrinas moralistas e cristãs, (NIETZSCHE, 2005: 31,32). O

propósito de Zaratustra não é o de arrebanhar discípulos, tanto que os exorta a não segui-lo. Antes de subir a montanha, aponta que é necessário que se afastem, que o reneguem. Em “Da virtude Dadivosa”, no aforismo III, declara: “Agora vos mando que me percais e vos encontreis a vós mesmos; e só quando todos me houverdes renegado, tornarei para vós”. (NIETZSCHE, 2008).

Zaratustra expulsa os discípulos para que, assim, possam se fortalecer e descobrir o próprio caminho; incita-os na direção da transformação e indica o caminho a ser seguido: o da própria singularidade. E por que via? O singular encontro na afirmação do corpo e dos impulsos mais íntimos.

Na segunda parte de *Zaratustra*, em “Dos que desprezam o corpo”, Nietzsche afirma: “Há mais razão no teu corpo do que na tua melhor sabedoria” (NIETZSCHE, 2008: 44). Podemos perceber nesta assertiva a valorização nietzschiana da abordagem do corpo e de seus instintos e sensações.

Lembramos que Nietzsche valoriza a saúde decorrente da criação, e, assim, escapa das armadilhas da homogeneização e da padronização. Destaca o poder de transformação e de regeneração que se encontram nas forças corporais.

Ainda nos resta esclarecer alguns desdobramentos do embricamento dança/saúde para o vincularmos ao conceito da *grande saúde* nietzschiana que estamos procurando elucidar.

Em *A Gaia Ciência* (1967), encontramos um importante subsídio para a compreensão da ótica de Nietzsche sobre a saúde, quando assinala: “Importa que se conheça o seu objetivo, o seu horizonte, as suas forças, os seus impulsos, os seus erros e, sobretudo, o ideal e os fantasmas da sua alma para determinar o que significa a saúde, mesmo para o seu corpo” (NIETZSCHE, 1967:141). Assim, para ele, é fundamental a idéia de conhecer as pulsões mais próprias. Diante dessa prerrogativa, é relevante a necessidade de um mergulho no universo singular do indivíduo, dado pela apropriação de seus *impulsos* (*Triebe*), podendo estes serem entendidos como instintos, incluindo *seus erros*, *seus fantasmas*.

A partir dessas colocações, é importante indagar: Nietzsche parte da idéia de saúde e não da de doença para nos apresentar sua concepção de saúde? Ao reiterar ser ele mesmo um homem de muitas saúdes, experimenta diferentes estados em seu corpo; de certo modo, está nos propondo pensar, não de forma dicotômica, mas de modo plural uma vez que postula uma concepção de saúde que abarca o movimento e a conquista.

Nietzsche explicita que a saúde antes de tudo é algo que se experimenta pela própria busca; chama a atenção dos médicos para esta proposição: “Médico, ajude a ti mesmo; assim ajudas também o teu doente. Seja a melhor assistência ao doente que ele veja com seus próprios olhos o que cura a si mesmo” (NIETZSCHE, 2008: 78). Entendemos que, para que o médico reaja dessa maneira, é necessário que tenha uma postura semelhante à de Zarathustra, que credita ao doente a possibilidade da saúde, entendida como uma conquista permanente. O doente que *convalesce*, que se recria, como Dionísio pode criar-se e destruir-se a si mesmo que pode enxergar, portanto, na pulsação da vida e da morte o que pode curar a si mesmo.

Chamamos atenção para o fato de Nietzsche advertir que a *grande saúde* se conquista. Não se trata de algo estável, mas um processo, uma luta: “Esse terá antes de tudo, necessidade de grande saúde, duma saúde que não só se possui, mas que se alcança sem tréguas, devendo-se conquistá-la” (NIETZSCHE, 2005:96). É como um desafio na relação com a doença, num embate, num constante jogo de forças, como o da própria vida.

Para Nietzsche, o processo doença e saúde se instaura também de modo singular, cada homem passa por diferentes estágios de doença e saúde. Esta diversidade pode justamente ocorrer nos pequenos acontecimentos do cotidiano, operando fora do estático, do habitual, ainda que este hábito a princípio traga a idéia de estabilidade no que diz respeito à saúde. No entanto, como é possível afirmar o que cada um precisa para atingir a saúde? Nietzsche realiza esse questionamento em *A Gaia Ciência*, no aforismo “Saúde da Alma” 120:

O que um indivíduo necessita para a sua saúde para outro é motivo de doença [...] Existem, portanto inúmeras saúdes do corpo; e quanto mais se permitir ao indivíduo, a quem não podemos comparar-nos, que levante a cabeça, mais se desprenderá do dogma da “igualdade dos homens”, mais necessário será que os nossos médicos percam a noção de uma saúde normal, de um curso normal, da doença. (NIETZSCHE, 1967).

O filósofo refere-se aos médicos alertando para a necessidade deles questionarem o pensamento da verdade única, da padronização. Esse pensamento uniformizador sustenta que a vida teria um curso considerado normal, dentro de uma estabilidade e de uma previsibilidade, partindo do pressuposto e da crença numa

única saúde, e numa só maneira de sentir e de reagir. Contudo, na existência há diversidade, e inúmeras saúdes, já postuladas por Nietzsche.

Assim, começamos a trazer luz às premissas iniciais na proposta de entrelaçarmos dança e saúde. Seguimos algumas pistas, que nos conduzem às questões de nossas práticas corporais. Voltamos a focalizar Marton e a trajetória de Zarathustra que, ao sair de sua longa estada na caverna, nos ajuda a pensar nestas questões. Por este motivo, destacamos o comentário de Marton: “Agora, ciente de sua singularidade põe-se no meio dos homens. Sem precisar mutilar-se, a eles resiste pela sua própria presença. Sem ter de ocultar-se, a eles constitui resistência só pelo fato de existir” (MARTON, 2001:170).

Damos especial destaque a este ponto de nossa discussão, pois Nietzsche nos permite responder à questão inicialmente colocada: Seria possível aos usuários focados nesta dissertação experimentar a *grande saúde*, ou seja, seria viável atingi-la através de nossas práticas corporais? De acordo com Nietzsche, saúde é compreendida como transformação, fluxo, vida, através de um mergulho em si mesmo. Neste sentido, pode constituir-se num certo paradoxo, uma vez que se perceber o encontrar-se, na ótica nietzschiana, conduziria ao esquecer-se de si. Entretanto, este esquecimento não teria o sentido de anulação e sim o de abandono do modelo de identidade unívoco. Conforme, perspectiva plural, pode-se afirmar a multiplicidade que nos habita.

Não podemos esquecer que nosso objeto de estudo refere-se a nossa prática corporal que inclui a dança e a sensibilização do corpo. Para os clientes, esta experimentação torna-se fundamental. Como já dissemos, os usuários em questão sofrem discriminações freqüentes e trazem um histórico de sofrimento psíquico agravado pela marginalização social e pelo isolamento imposto seja pelas famílias, seja pelas próprias instituições que reproduzem os modelos disciplinares.²⁶ Ressaltamos que nestes dispositivos as potências vitais são capturadas, e como já vimos, a memória e a criação sofrem um processo de embotamento.

Por isso, em determinados casos, devido à sensação de corpo esfacelado ou multifacetado, característico da psicose, alguns usuários se ferem, se machucam, se queimam na tentativa insana do sentir. Destacamos um verso da canção *Sentindo*

²⁶ Ver concepção de Foucault no capítulo I.

Nada, interpretada por Cássia Eller, que, de alguma forma traduz esta dimensão, desse corpo que anseia por ter sensações, mesmo que de forma desesperada:

Socorro não estou sentindo nada. Nem medo, nem calor, nem fogo não vai dar mais pra chorar nem pra rir. Socorro alguma alma mesmo que penada. Me entregue suas penas. Já não sinto amor, nem dor. Já não sinto nada. Socorro alguém me dê um coração que esse já não bate nem apanha. E Por favor é uma emoção pequena, qualquer coisa. Qualquer coisa, que se sinta. Tem tantos sentimentos deve ter algum que sirva. (Arnaldo Antunes e Alice Ruiz).

Nesta direção, nos interessa apontar no texto de Marton a colocação: ***não mais ter que se esconder, não mais se mutilar*** (grifo nosso). No processo de compreensão da singularidade, não é mais necessário identificar-se com o modelo, obedecer ao padrão: pode-se desfrutar da liberdade que nos proporciona a criação – incitando-nos a uma outra percepção de memória. Lembremos o que tematizamos a este respeito. Apontamos a possibilidade de criação, focalizando numa outra compreensão da relação memória e esquecimento, na qual, a partir de um esquecimento ativo, o corpo pode agir de maneira afirmativa; pode fluir, dançar, criar. Portanto, através desta dinâmica, é possível avançar na conquista da saúde.

Agora, voltamos a nossa questão principal: a memória dos pacientes ou usuários psiquiátricos é afetada pelas mudanças provocadas pela dança no corpo? Na contramão da dor e do sofrimento psíquico, a dança também pode estimular uma memória que se vincule à idéia da *grande saúde* nietzschiana, possibilitando uma liberdade aos corpos?

Ao refletir sobre a arte e a criação de novos valores numa perspectiva nietzschiana, Rafael Hadock Lobo nos dá subsídios para colocar a questão, quando sublinha a importância dos sentidos, que viabilizam uma abertura para uma nova saúde ele destaca:

Em seu pensamento, [refere-se a Nietzsche] o papel fundamental que a arte adquire reflete-se tanto do lugar de importância única concedida à criação, como possibilidade da fazer surgir novos valores emergirem, quanto da preponderância orgânica dos sentidos sobre a racionalidade. Criar consiste em auto-cuidado, em higiene e, acima de tudo, na preocupação apaixonada com a própria vida. Assim, a arte em Nietzsche, ganha o *status* de saúde. (LOBO, 2000: 274).

É importante destacarmos o viés que liga a criação à idéia de saúde, abrindo a possibilidade de produção de novos valores pela afirmação dos sentidos do corpo e da paixão pela vida e pelo fluxo vital. Porém, para que isso seja possível, é

necessário que compreendamos duas coisas: que Nietzsche luta contra o excesso de memória que conduz o homem a um não esquecimento e à dificuldade de absorver os acontecimentos na afirmação da vida. Vejamos o comentário de Lobo que nos ajudará a esclarecer estes aspectos da teoria nietzschiana: “Pois esta grande arte a ser apreendida é a arte de esquecer, de não saber”. Somente assim se pode criar novos valores, só no esquecimento é possível que se alcance a “grande saúde”. (LOBO, idem; ibidem).

Em consonância com Nietzsche, e para reforçarmos a concepção de memória que estamos abraçando, assinalamos que, por esta via, a memória é compreendida como um jogo entre memória e esquecimento. Entretanto, como foi apontado anteriormente, o esquecimento nesta visão torna-se fundamental para atingirmos a *grande saúde*. De outro modo, nos arriscaríamos a cair nas armadilhas do ressentimento. A este respeito, vale a pena refletirmos sobre a assertiva de Nietzsche:

E não há nada que consuma tão depressa quanto as paixões produzidas pelo ressentimento. A ira, a impotência em vingar-se, o desejo a sede de vingança, o envenenamento de qualquer intuição, tudo isso é para um ser exausto o mais atroz dos modos de reagir, resultando num rápido consumo de energias nervosas. [...].O ressentimento é a coisa proibida por excelência a todo doente, aquilo que lhe faz mais mal; desgraçadamente é também aquilo para o qual mais naturalmente se inclina (NIETZSCHE, 2005:44, 45).

Evidenciamos a necessidade do esquecimento ativo proposto por Nietzsche, sobretudo para alguém que se encontra em estado de convalescimento, ou para alguns, como é o caso dos usuários focados nesta dissertação, para que não sejam consumidas suas *energias nervosas*. O esquecimento tem como característica promover a liberação para um estado de abertura, no qual vive-se o presente e o passado pode ser incorporado. Este fator é de grande importância, já que, para os clientes em questão, experimentar o presente através da dança é fundamental.

Recorremos a Barrenechea que nos propõe uma reflexão nesta mesma ótica, ao abordar *O esquecimento e a criação*:

Memorizar continuamente é um peso, uma doença. Em contrapartida, ele valoriza o esquecimento que permite *ruminar e digerir* as experiências. Se recordássemos continuamente, se calculássemos permanentemente, tornar-nos-íamos doentes, estragaríamos nossa *digestão psíquica*. É necessário, portanto, que o homem se entregue ao esquecimento. Esquecer não é falha ou um defeito da memória, como a tradição defendia. O

esquecimento, ao contrário, é condição para o desenvolvimento harmônico de um organismo sadio. (BARRENECHEA, 2005: 68,69).

Vimos que o esquecimento ativo fomenta a possibilidade de uma condição sadia, livra-nos do peso da memorização constante, conduzindo-nos a uma ação mais libertadora; ou seja, ao vivenciarmos o novo, podemos caminhar na direção da criação. Deste modo, percebemos que, para que o desenvolvimento harmônico e mais saudável se assente e possa gerar novos valores, criar faz-se premente, torna-se fundamental. Mas, devemos perguntar: de que maneira? Não poderia ser na descoberta e no prazer de um corpo criador? No entanto, Nietzsche nos alerta que esta condição é uma conquista, um embate. Como vamos criar? Como nos apossamos desta possibilidade?

Como vimos, Nietzsche elabora a concepção da *grande saúde* calcado em suas experiências pessoais. A partir daí, como é freqüente na filosofia nietzschiana, torna-se um crítico permanente daqueles que separam o corpo da alma:

Um filósofo que passou e que volta a passar constantemente por numerosos estados de saúde, passa por outras tantas filosofias: não pode fazer-se de cada vez outra coisa que não seja espiritualizar o seu estado [...] é a essa arte de transfigurar que se dá o nome de filosofia. Nós os filósofos não temos a liberdade de separar a alma do corpo, como faz o povo, e ainda menos liberdade de separar a alma do espírito. Não somos *rãs pensadoras*, aparelhos registradores com entranhas frigorificadas; devemos parir constantemente os nossos pensamentos na dor e dar-lhes maternamente tudo aquilo que temos de sangue, de coração, de fogo, de alegria, de paixão, de tormento, de consciência, de destino e de fatalidade. (NIETZSCHE, 1967: 7).

Neste aforismo de *A Gaia Ciência*, o filósofo fala de suas múltiplas saúdes, e de como é possível a criação pela via da dor; entretanto, alerta, não é semelhante a *rãs pensadoras e muito menos com entranhas frigorificadas* ou congeladas, (como parece sugerir ser o caso dos que separam o corpo da alma). Podemos analisar o caso dos médicos que, embora penetrem nas entranhas dos pacientes, não lhes conferem nenhum calor a partir de exames e diagnoses, permanecendo distanciados e indiferentes às sensações que ali pulsam. Terminam por negar toda a singularidade; parecem não perceber a possibilidade de regeneração no sentido de gênese e de recriação. Regeneração que se vincula a uma outra memória, que eclode a partir das sensações do corpo.

Este processo, assinala Nietzsche, é sentido como um parto que envolve sangue, fogo, paixão, dor, tormento. Trata-se de processos vitais que se dão no corpo. É fundamental destacar que, embora Nietzsche fale de fatalidade, não é uma negação da vida. Alude ao inexorável da vida. Ao analisarmos esse aforismo 3, o autor afirma que “Viver... é para nós transformar em luz, em chama, tudo aquilo que somos; tudo aquilo que nos toca”. Para que este intento da criação se efetive, uma vez mais Nietzsche valoriza a transformação, ancorando-se nos processos corporais, para afirmar o novo a partir do que nos toca, do que nos atinge, como o fogo que tem o poder de metamorfosear.

Deste modo, indagamos: como é possível ter saúde se me afasto do corpo e dos sentidos? Como posso ter saúde se estou desvinculado do movimento? E não é Zarathustra que aposta na leveza da dança contra todos aqueles que têm o *espírito da gravidade* e pés pesados? Marton enfatiza o valor da dança na filosofia nietzschiana que leva a questionar tudo aquilo que é fixo e estabelecido: “Certa dose de ceticismo traz, sem dúvida a dança. Pelo movimento, ela leva a suspeitar de tudo que é rígido e inerte” (MARTON, *ibidem*, 145).

Despedindo-nos das certezas e investindo no movimento, na dança enquanto linguagem, ancorados na ótica de Nietzsche, acreditamos ser possível buscar a *grande saúde* com nossas práticas. Continuamos a investir na presença do corpo e dos sentidos, promovendo um interstício para um corpo que cria a partir da memória ativada.

Esclarecemos, no decorrer deste capítulo, o que Nietzsche compreende como *grande saúde*; enfatizamos como esta concepção se articula com os instintos e com os processos corporais, potencializando a ação das sensações, levando a uma dança que pode dar liberdade à criação.

Neste viés assinalamos que a *grande saúde* se constrói a partir de uma conquista constante “numa saúde intrépida e mais alegre que outra que tenha existido” (NIETZSCHE, 1967: 312). Ou seja, o movimento é essencial assim como dizer *sim*, afirmar a dor é visto como condição fundamental para a transformação, para que se opere uma verdadeira metamorfose, para que se viva uma saúde intrépida.

Enfatizamos a premência de uma memória singular, a da criação, que se processa a cada nova experimentação na sabedoria do próprio corpo. Assim, percorremos uma trajetória que nos permite agora vincular os processos

experimentados no corpo com a memória criativa que não pretende capturar as subjetividades, mas sim, potencializá-las a partir da criação. Nessa perspectiva, a memória que é ativada se assenta na concepção de uma estética da existência. Isto é, nos modos de existência propostos por Foucault, como formas de resistir aos mecanismos de controle social.

Trata-se, assim, como vimos em *Zaratustra*, de abrir-se à possibilidade de ter na própria presença um modo de resistir, *não mais se mutilar*, não mais ter que se esconder.

Ao refletirmos sobre esta concepção da memória que denominamos subjetivação, reiteramos o que havíamos assinalado anteriormente: a aproximação de Nietzsche e Foucault no que tange à memória. Estas ponderações nos permitem uma outra leitura sobre a concepção de verdade e de memória metafísica ocidental que escraviza o homem ao reduzi-lo a uma única dimensão. Nesta linha de pensamento, a crítica do modelo identitário permite um esquecimento de si, um desapego de si, promovendo e dando lugar ao novo, ou seja, à multiplicidade.

No próximo capítulo, iremos refletir de que maneira estas reflexões sobre o corpo, ao analisarmos o entrelaçamento da dança e da saúde e a valorização da memória ligada à criação, podem contribuir para a articulação com o conceito de fidelidade à terra.

Do mesmo modo pretendemos vincular as moderações precedentes à nossa questão-chave que se ancora na memória e no esquecimento de si e na vinculação destes aspectos com a abordagem de Nietzsche sobre os sentidos. Essa abordagem focaliza o corpo, a fidelidade à terra através da análise do fenômeno dionisíaco e da reflexão sobre a noção do trágico.

2.3 A FIDELIDADE A TERRA

Pathos, Afecções e o corpo trágico

Iniciamos este capítulo com uma questão: como podemos pensar no significado da *fidelidade à terra*? Qual o sentido e o valor atribuídos a esta concepção? Dois outros aspectos se desdobram desta questão e interessa-nos abordá-los. São eles: como vincular a noção de *fidelidade à terra* à concepção do *trágico*? E em que medida ambas as noções se conectam com nossa investigação a respeito do binômio memória/esquecimento, no âmbito das práticas de corpo com usuários em tratamento psiquiátrico?

Para tentarmos responder a estas questões tomaremos como base as seguintes obras de Nietzsche: *Assim Falou Zaratustra* (2008) e *Crepúsculo dos Ídolos* (2006). Abordaremos *Nietzsche e a Filosofia* de Gilles Deleuze (2001), também nos serviremos do comentário de Paulo Pinheiro, do artigo *Drama e Fidelidade em Nietzsche in: A Fidelidade à Terra* (2003).

De acordo com Deleuze, em *Nietzsche e a Filosofia*, encontrar o sentido de alguma coisa significa achar sua força, conhecer a força que ali se apresenta. É importante perceber que o sentido dos acontecimentos se dá de forma plural, ou seja, de acordo com cada interpretação de um mesmo acontecimento, teremos infinitas possibilidades e combinações de sentido. Partindo dessa idéia, Deleuze afirma que: "Não se compreende Nietzsche sem levar em conta seu pluralismo essencial [...] é por isso que Nietzsche não acredita em 'grandes acontecimentos' ruidosos, mas na pluralidade silenciosa de sentidos de cada acontecimento" (DELEUZE, 2001:3).

A começar desta prerrogativa pelas inumeráveis significações que podem ser atribuídas a um fato, compreendemos que, na concepção nietzschiana, não há uma verdade, nem tampouco conceitos universais. O que se tem são forças em luta tentando se afirmar. "O que define um corpo é essa relação entre forças dominantes e forças dominadas. Duas forças desiguais constituem um corpo a partir do momento em que entrem em relação: é por isso que o corpo é sempre fruto do acaso (em sentido nietzschiano)". (DELEUZE, idem, p. 14)

Por que estamos balizando o início de nossa discussão nas relações de força que agem no corpo? Porque encontramos nesta concepção de corpo um norte para

a conectarmos ao sentido e ao valor dados por Nietzsche à noção de fidelidade à terra e à concepção do trágico que se ancora nos processos vitais do corpo.

Assim sendo, temos um caminho para iniciarmos nossa abordagem na Segunda Parte de *Zaratustra*, no aforismo II em “Da virtude Dádiosa”, quando Nietzsche relaciona a *terra* aos sentidos e ao humano. Vamos refletir nas palavras de Zaratustra que nos chama atenção para estes aspectos:

Meus irmãos permaneceis fiéis à terra com todo o poder da vossa virtude. Sirvam ao sentido da terra o vosso amor dádioso em vosso conhecimento. Eu vo-lo rogo, e a isso vos conjuro. Não deixeis a vossa virtude fugir das coisas terrestres e adejar contra paredes eternas. Restituí, como eu, à terra a virtude extraviada. Sim: restituí-a ao corpo e à vida, para que dê à terra o seu sentido, um sentido humano. (NIETZSCHE, 2008).

A fidelidade à terra, a qual se refere Nietzsche, nos encaminha na direção do sentido humano. O que seria este sentido e como poderíamos interpretar a assertiva: *servir ao sentido da terra*? Percebe-se que o *sentido da terra* destacado privilegia o corpo e a vida. Caminha numa direção distinta ao mundo transcendente, da concepção metafísica ocidental que, ao contrário, exalta os valores da vida eterna platônica, na qual a alma seria a verdadeira essência imutável do homem e o corpo sua “prisão”.

Podemos atestar a concepção nietzschiana que nos adverte do perigo de colocar esperanças numa outra dimensão que não seja a da terra no “Prólogo” de *Zaratustra*, no aforismo III, quando afirma: “Exorto-os, meus irmãos, a permanecer fiéis à terra e a não acreditar em quem vos fala de esperanças supra-terrestres. São envenenadores quer o saibam quer não” (NIETZSCHE, 2008).

Nietzsche rejeita a dicotomia metafísica corpo/mente, ao contestar a ótica dualista. O autor privilegia a valorização dos instintos e dos os sentidos, que passam a balizar, a funcionar como um parâmetro das avaliações terrestres. Deste modo, para permanecer fiel aos valores da terra *com todo poder de nossa virtude*, evidencia-se a necessidade de assumirmos os processos corporais. Nesta perspectiva, há necessidade de se restaurar, de se restituir o sentido do humano, que tinha se extraviado. E como isso seria possível? Vamos recorrer ao comentarista Paulo Pinheiro para elucidar alguns aspectos da questão abordada. Iniciaremos indagando o significado do termo *fidelidade*.

Pinheiro, em seu artigo *Drama e Fidelidade em Nietzsche*, apresenta duas concepções ao analisar o sentido da palavra fidelidade. A primeira estaria ligada à noção de resignação, idéia que permaneceu no Ocidente, vinculada à resolução pela sublimação ou anulação de uma das partes. Aparece, portanto, ligada à “fidelidade a um deus que nos redime de todo o conflito” (PINHEIRO, 2003: 206). Esta idéia traz o sentido de renúncia, uma vez que conduz à resignação, na eliminação da oposição. Neste caso, afirma Pinheiro, a intenção é transcender e sublimar a terra.

A outra maneira de se pensar fidelidade estaria associada à questão terrena. Ela se localizaria na zona de conflito, sustentando a oposição entre as partes, que é praticamente um *pathos*, uma afecção, referindo-se ao que é dramático, ao que é trágico. De acordo com Pinheiro, este seria o sentido mais próximo da concepção nietzschiana que aqui nos interessa abordar. Destacamos esta perspectiva:

Para Nietzsche, a fidelidade é uma virtude das relações entre partes. Trata-se, provavelmente, da mais trágica das virtudes, a que, de certo modo, deu nascimento à filosofia, ao grupo dos fiéis amigos que desde os primórdios do pensamento filosófico se reuniam, justamente, para divergirem entre si. (PINHEIRO, 2003:227).

Ao nos referirmos à *fidelidade à terra* enquanto combate, conflito, tensão, interessa-nos estabelecer a relação entre esta noção e a do trágico, focalizado no mito de Dionísio. Interessa-nos analisar o deus trágico, dilacerado, na intenção de refletirmos em que medida este mito pode abarcar o jogo memória/esquecimento na intensificação das forças corporais e na experimentação de um esquecimento saudável²⁷, uma vez que, ao se atingir esse estado, pode-se dar vazão à criação.

Entretanto, duas questões se colocam: como trilharemos o caminho que conduz ao esquecimento de si? E em que medida essas ponderações vinculam-se a nossa temática que trata da memória corporal e da dança com usuários psiquiátricos?

Como vimos, na visão metafísica do Ocidente, aquela a que estamos habituados, associa-se o termo fidelidade à noção de fé e de sublimação do combate e do conflito. No entanto, Pinheiro, ao focar a visão de Heidegger²⁸, comenta: “Antes de Platão, a palavra poética não estava a serviço de uma relação

²⁷ Nietzsche discute, na segunda dissertação em *Genealogia da Moral*, o valor do esquecimento para vivermos o instante e atingirmos a criação.

²⁸ A este respeito, ver Martin Heidegger parágrafo 44, em *Ser e Tempo*, e em *O fim da filosofia tarefa do pensamento*.

entre ordens distintas, mas a serviço do próprio aparecer das coisas” (PINHEIRO, 2003:208). Nos filósofos anteriores a Platão a verdade se apresentava como desvelamento (*alethéia*), e não como correção. Compreendia-se o termo fidelidade, como se estivesse numa zona de interstício, de possibilidades de surgimento, como um desocultar-se da própria terra, para que pudesse emergir o que se encontrava velado (*lêthe*). É por este viés que Pinheiro nos conduz a uma aproximação da concepção de Nietzsche:

A fidelidade nietzschiana não é a do filósofo metafísico, não é a de uma dialética que nos depura de nossas falsas impressões e nos abre o acesso das coisas em si, mas a que investe, justamente, na aparência, na imagem da superfície que se forma sobre um mundo que não planeja expandir-se para um extramundo de essências estáveis, mas que retorna regularmente, convulsivamente, dionisiacamente ou tragicamente à terra (PINHEIRO, 2003: 209).

A partir dessas afirmações, o comentarista sustenta que a fidelidade à terra é também fidelidade ao drama, à palavra poética pré-socrática. No entanto, é interessante ressaltar a seguinte reflexão: a fidelidade nietzschiana traz em seu sentido uma dupla perspectiva: o retorno à terra e a possibilidade de dramatizar, na medida em que comporta uma poesia sem narrador, sem forma, que se constitui “da força expressiva do *pathos*, que nos norteia e desnorteia” (PINHEIRO, idem, ibidem). Nas afirmações acima, o retorno à terra e a noção de *pathos* aparecem intrinsecamente ligados ao sentido trágico de Dionísio. Assim, é importante elucidarmos o sentido da palavra *pathos* para darmos seguimento a nossa reflexão. O termo *pathos*²⁹ é usualmente entendido como doença, moléstia, enfermidade, mas se refere tanto a infortúnio físico como moral. *Pathos* também significa disposição afetiva fundamental, estando ligado às paixões, afecções, do latim *affectione* - ação de afetar, estado resultante da influência sofrida. É este o sentido que adotamos na nossa discussão.

Retomando a análise do termo fidelidade, Pinheiro sublinha que a palavra grega *pístis*, fidelidade, remete à noção de confiança, e não à de fé. Confiar se constituiria de uma tênue linha, de uma fronteira, significando: atuar, interagir, persuadir. A confiança que se depositava no outro se dava entre as partes envolvidas, no sentido de estarem no mesmo campo de possibilidades. Este campo abria-se, então, à

²⁹ <http://usuários.cultura.com.br/jmrezende>. disponibilizado e acessado em 03 nov. 2008.

interlocução e à persuasão. Seguindo esta linha de análise, assinala Pinheiro: “Poderíamos mesmo dizer que a fidelidade é, para o jovem Nietzsche, uma virtude relativa ao drama; mas também se trata de um verdadeiro *pathos*, o *pathos* da fidelidade, *pathos* dramático”. (PINHEIRO, idem, 110). Este *pathos* se manifesta através do culto ao deus dilacerado Dionísio, cuja característica é produzir a metamorfose e a catarse entre seus seguidores, os sátiros e as ménades.

Encontramos na análise do termo fidelidade uma mesma perspectiva que pode nos conduzir a uma articulação com a concepção de tragédia. Ambas apresentam como característica principal a permanência da tensão, não sendo possível uma resolução imediata, imposta por um dos agentes em questão.

Antonio Jardim destaca que a dimensão trágica está em constante tensão, há uma configuração que se constitui em conjunção-disjunção que se mantém permanentemente: “A tensão entre o sabido e o desconhecido, entre vigente e porvir. Configurar-se nesta tensão e na impossibilidade de resolvê-la é um traço revelador do sentido trágico”.³⁰ Uma outra característica relevante para nossa questão é a disjunção. Jardim afirma que em toda situação trágica a dilaceração está implícita, uma vez que na trama trágica ocorre uma quebra, uma verdadeira fratura no previsto, na conjunção prévia.

No intuito de seguirmos nossa análise do sentido do trágico, é fundamental agora focar a etimologia da palavra tragédia. Encontramos: *tragos*-bode e *oidia*-canto, isto é, canção ao bode, o bode aqui celebrado é Dionísio. A tragédia recebe este nome porque se sacrificava um bode ao deus Dionísio. Este bode era um animal sagrado, identificado como o próprio deus, nas festas religiosas por ocasião da colheita de uva. Dionísio, em uma de suas aventuras, transforma-se em bode para fugir da perseguição dos Titãs, mas apesar disso é devorado. Ressuscita, porém, na forma de um *farmako*- bode imolado para a purificação da *pólis*, termo ambíguo: relaciona-se com *farmakon*. Toda substância que através da qual se altera a natureza de um corpo, de modo maléfico ou benéfico; tanto cura quanto mata. Enquanto é puro e sagrado, recebe os males, a violência; depois da condição de impuro, ele purifica; a vítima sacrificial é sagrada, pois vai purificar toda uma comunidade. No remédio também encontra-se o sentido de irremediável, e o sentido

³⁰ www.ciencialit.letras.ufrj.br/garrafa10antoniojardim.html disponibilizado e acessado em 30 out. 2008

trágico se coloca exatamente neste fio invisível, não é capaz de estabelecer medida. (MORAES, 1986: 10).

Os sátiros e seus seguidores também celebravam o poder de metamorfose, travestindo-se em bode. Que sentido pode ter a ação de se travestir para a compreensão do *trágico*?

Segundo Deleuze, a afirmação múltipla ou pluralista é a essência do *trágico*. Dionísio não necessita justificar a vida, ela tem sentido em si mesma, não existindo o sentimento de nostalgia pela unidade perdida. A vida se afirma por sua multiplicidade e justamente na diversidade: “O que define o trágico é alegria do múltiplo (nada de alegria como sublimação, compensação, resignação, conciliação). *Trágico* designa a forma estética da alegria” (DELEUZE, 2001:8). A condição de Dionísio, de representar a pura afirmação da vida, nos remete a outra reflexão de Deleuze sobre dois importantes aspectos do trágico. São eles a embriaguez e o dilaceramento:

O sofrimento dionisiaco (por abundância de vida) é uma afirmação, sua embriaguez é uma atividade, seu dilaceramento é a própria afirmação múltipla [...] Uma lógica de afirmação múltipla, é uma ética da alegria que lhe corresponde, é esse o sonho anti-dialético e anti-religioso que perpassa toda a filosofia de Nietzsche. A tragédia franca alegria dinâmica. (DELEUZE, idem, ibidem).

No âmbito da ética da alegria, podemos pensar na metamorfose experimentada pelo deus e seus seguidores como um retorno à terra e aos instintos. A própria embriaguez dionisiaca, entendida como atividade, nos remete à celebração da colheita da uva, do vinho: o presente dado pela terra é transformado pelo homem em vinho, em mosto.

Nesta visão do trágico, a ética da alegria se faz presente; é possível dançar, brincar, fluir, pois o esquecimento de si, a partir de um *esfacelamento*, produz vida. Ao retomar o livre jogo dos instintos, pode-se experimentar o bicho-homem, o *animal esquecido*³¹ que fomos. E assim, é possível pensar na gestação de uma outra memória.

Vejamos de que maneira pode-se recuperar o papel ativo e salutar do esquecimento. Analisemos como a memória pode agir, justamente na dissolução das individualidades e pode assim articular-se ao corpo trágico.

³¹ Discutimos no capítulo II: *Nietzsche e o surgimento da Memória em um animal esquecido* baseados em *Genealogia da Moral*, esta condição de animal que vive o instante e celebra a vida, e que foi retirada do homem após intensas pressões e torturas.

Neste sentido, Pinheiro aponta a dissolução que os verdadeiros seguidores de Dionísio experimentam em seu culto, na medida em que não são mais os mesmos, mas as figuras que representam. Entretanto, adverte que não se trata de um culto aos mortos:

Mas, o culto a Dionísio não é um culto aos mortos. Se podemos falar das almas, é apenas na medida em que procuramos uma imagem que nos permita falar de elementos, sementes, que estão a um passo de vir à luz do dia. A primavera é o momento privilegiado para o culto a Dionísio. É na primavera que as formas ressurgem, que toda mistura oculta na terra fértil se apresenta num novo turbilhão de vida. (PINHEIRO, 2003:217).

O comentarista afirma que o culto a Dionísio trata tanto de dissolução vital quanto da vida que renasce. Nesse universo, as individualidades se dissolvem, nessa dimensão não está em jogo o drama individual. Falar de um retorno à terra, pressupõe a mistura, na diluição num âmbito mais amplo, na anulação da individualidade, no retorno à fusão junto a todas as forças terrestres.

Após as análises realizadas, estamos próximos de responder às questões colocadas inicialmente, uma vez que começamos a compreender o sentido do trágico enquanto ética da alegria, pulsão de vida experimentada na metamorfose, retornando ao sentido humano e à *fidelidade à terra*, como nos exortou Zaratustra.

No entanto, ao elucidar e aprofundar a perspectiva do esquecimento capaz de gerar uma outra memória, a da criação, tentaremos aproximar o simbolismo do esfacelamento e a dissolução do dilacerado Dionísio aos usuários da psiquiatria. Como apontamos, Dionísio, após sofrer as dores da dilaceração em seu próprio corpo, ressurgiu da destruição, simbolizando as potências da contínua metamorfose da Natureza. Barrenechea nos elucidou esta perspectiva com relação ao universo dionisíaco, ao articular o processo do esfacelamento com o da criação:

Nietzsche lembra o símbolo das dionisíacas, através delas eram divinizadas as dores do parto e todos os sofrimentos prévios a gestação. Esse mistério dionisíaco mostra que a dor e o esfacelamento individuais permitem a continuidade vital, fomentam a permanente criação [...]. A ética da alegria nietzschiana, do corpo redescoberto, permite afirmar a própria dor, como fonte de criação. (BARRENECHEA, 2002:182).

Percebemos que Barrenechea ressalta o aspecto do esfacelamento contido nos mistérios do fenômeno dionisíaco. Contudo, nos adverte que este dilaceramento

associado à dor, não só dá acesso como fomenta a criação, através de uma estética existencial ancorada nos processos vitais do corpo.

Consideramos ter evidenciado como o esquecimento e a criação relacionam-se a esta trajetória trágica, cunhada através do corpo que celebra tanto a vida como a dor, a dança e o fluxo vital. Todavia, para aprofundarmos esta questão recorreremos à seção “O que devemos aos Antigos”, de *Crepúsculo dos Ídolos*, na qual Nietzsche reafirma sua concepção terrestre dionisíaca exaltando a dor metamorfoseada em vida e criação:

A vida eterna, o eterno retorno da vida; o futuro prometido e consagrado no passado; o triunfante sim à vida, para além da morte e mudança. A verdadeira vida como sobrevivência coletiva pela geração, pelos mistérios da sexualidade [...]. Tudo o que garante futuro condiciona a dor [...] para que haja o eterno prazer de criar, haja eternamente “o tormento da parturiente” para que a vontade de vida afirme-se eternamente a si mesma. Isso tudo significa a palavra Dionísio: não conheço nenhum simbolismo mais alto das Dionisias. (NIETZSCHE, 1978:344).

Constatamos, então, que a partir da concepção trágica nietzschiana que celebra tanto a alegria quanto a dor, podemos chegar à criação. Podemos nos libertar do modelo identitário. Dionísio estimula o uso de máscaras, é permitido experienciar outra dimensão de si mesmo, num constante vir a ser. O dionisíaco não é um culto aos mortos, mas exalta a dissolução da individualidade, assim como o renascimento. Enxergamos nesta perspectiva importantes sugestões para os que sofrem de transtornos psíquicos.

Por isso, agora tentaremos responder ao questionamento relativo à conjugação da dissolução da individualidade que se opera no dionisíaco, no qual a metamorfose é essencial, com a sensação que os psicóticos experimentam de um corpo constantemente multifacetado.

A sensação de uma não totalidade do corpo, assim como o vazio imenso que causa ao psicótico esta dissolução das próprias fronteiras podem ser tão sérios que, usuários com quadros mais severos, podem mutilar-se na expectativa de sentir.

Naqueles que sofrem de transtornos psíquicos a sensação de fragmentação está presente; a perda de referências é praticamente constante. Oscila-se entre estados de delírio e estados lúcidos. Mas, será que neste processo não é possível instaurar pela sensibilização do corpo, pela música e pelo ritmo da dança uma apropriação de seus sentidos?

Podemos agora retomar a questão anteriormente formulada: Seria possível estabelecermos uma analogia da situação do usuário psiquiátrico, em relação à sensação de fragmentação com o esfacelamento encontrado no universo dionisíaco?

Na verdade, percebemos uma situação que a princípio se diferencia na essência, ou seja, em Dionísio percebemos que este esfacelamento apresenta-se como potencia, como possibilidade de viver outra dimensão de si mesmo, uma alteridade que leva a um sempre devir outro. No caso dos usuários, vimos que esta sensação aparece como uma dificuldade de sentir a totalidade do corpo. No entanto, podemos pensar que esta sensação pode ser inteiramente potencializada, na medida em que experimentar uma outra dimensão de si mesmo, através dos *Objetos Relacionais*³² pode conduzir a apropriação das potenciais corporais. Ao mobilizarem a memória do corpo, surgem experiências singulares que podem auxiliar a decifrar os enigmas contidos nos transtornos de personalidades. Como o deus Dionísio, viver outros “eus”, sem perder-se num total apagamento: seria isso possível?

Talvez, possamos agora ter encontrado um caminho para responder a nossa questão. Ao analisarmos os aspectos de articulação entre o esfacelamento encontrados nos usuários de psiquiatria e no deus Dionísio. Pretendemos estabelecer uma conexão que poderá nos auxiliar. Ao lembrarmos, as duas forças da natureza, descritas por Nietzsche em *O Nascimento da Tragédia: Apolo e Dionísio* devem conjugar-se para dar origem à tragédia. Assim, pensamos na possibilidade de conclamar Apolo para que as duas forças possam reiterar a dimensão trágica, nos permitindo um outro olhar para esclarecer nossa questão. Trágico, visto pela perspectiva nietzschiana, compreendida por nós, como ética da alegria e abertura para o devir. Sabemos que Apolo nos traz a perspectiva do sonho, da beleza e também da medida. Dionísio como força instintiva, deus da embriaguez, da dissolução das individualidades propõe a desmesura. Encontramos em *Nietzsche e a Verdade*, do comentarista Roberto Machado, pontuações que ajudam a elucidar, a problemática que estamos focando:

³² Aludimos aos objetos relacionais de Lygia Clark na introdução, no capítulo III iremos aprofundar o seu papel nas práticas corporais com clientes psiquiátricos.

A cada vez a individualidade é vencida e no entanto sentimos seu aniquilamento como vitória [...] A arte trágica controla o que há de desmesurado no instinto dionisíaco como se Apolo ensinasse a medida a Dionísio, ou se servisse a poção mágica, a bebida trágica em sonho. Na tragédia o destino do herói é sofrer- como sofreu Dionísio quando foi despedaçado, para fazer o espectador aceitar o sofrimento como parte da vida. Segundo Nietzsche a finalidade da tragédia é produzir alegria. A tragédia, mostrando o destino do herói trágico como sendo sofrer, não produz sofrimento mas alegria: uma alegria que não é mascaramento da dor, nem resignação, mas uma expressão de resistência ao próprio sofrimento (MACHADO, 2002: 25).

Chegamos assim a uma dimensão da arte trágica que nesta possibilidade de resistir ao sofrimento e na medida em que não se mascara, transforma-se. Transforma-se em quê? Na ética da alegria aceitar e celebrar nossa condição de finitude, também pode abrir as comportas da criação. Não estamos condenados a uma existência mesquinha que necessariamente repete os modelos, nem dependemos da metafísica platônica esperando ou idealizando um mundo imutável, ideal e eterno. Na fugacidade de nossa existência, podemos perceber o encontro das forças, o embate dos impulsos corporais em luta para se afirmarem.

Constatamos que o sentido do *humano* não significa o afastamento de nosso *animal esquecido* que agia de acordo com suas necessidades corporais. Por esta razão, levantamos a seguinte questão: como apossar-nos desta premissa, como alcançar este estado que pode nos aproximar da valorização do corpo e da terra? Como o corpo pode tornar-se livre e criador? Nietzsche nos aproxima da resposta quando fala pela boca de Zaratustra, no “Espírito do Pesadume”, ao afirmar:

Chamo desgraçados também aos que têm de estar sempre à espera: são o contrário de mim, todos esses aduaneiros e tendeiros e reis e demais guardiães de países e lojas. Eu também aprendi profundamente a esperar, mas a esperar-me a mim. E aprendi, sobretudo a ter-me de pé, a andar, a correr, a saltar, a trepar, e a bailar. (NIETZSCHE, 2008).

Verificamos que Nietzsche evidencia no trecho acima, as diferentes possibilidades e qualidades de movimento. Ele conclui essa observação exaltando a dança: o aprendizado que culmina com a espera de si, no sentido de encontrar consigo mesmo, promovendo a experimentação do movimento, do fluxo de vida. Pode ser entendida como uma aproximação com nossa proposta. Uma vez que, em nossa prática com usuários em instituições psiquiátricas, a maior parte deles sente-se marginalizado pela sociedade, família e condição social. Porém, esses indivíduos não têm muita censura e conectam-se rapidamente às propostas lançadas. Em

geral, não têm vergonha de se expor, seja física ou verbalmente, e entregam-se ao ritmo da música e à pesquisa de movimentos propostos, a partir da sensibilização com os objetos relacionais ou da percepção da pele e de suas diferentes texturas no toque da própria pele ou na do outro.

Lembrando que é característica da psicose a dificuldade de se perceber como uma unidade, a fragmentação é uma sensação de desconexão consigo mesmo. Diante dessa situação, visamos fazer uma conexão da proposta de sensibilização como a que costura os pedaços multifacetados. Em outras palavras: a experimentação do sensível, do mundo sensorial através da pele, conduz à criação de uma dança em que posso me expressar transitando entre estas duas vertentes. Sinto-me fragmentado, “Despedaço-me”, mas posso “costurar-me”, posso conectar o meu corpo através desta permissão com outras possibilidades sensíveis, através dessa permissão de transitar. “Despedaçar-se” aqui remete ao sentido de não necessitar buscar uma suposta unidade, não sendo necessário continuar numa procura inútil do modelo unívoco. Na prática da dança não padeceríamos da nostalgia da pretensa unidade perdida. Na criação poderíamos caminhar na direção da multiplicidade, afirmando experiências semelhantes ao apontar o esfacelamento de Dionísio como afirmação de vida. Essa prática leva a “costurar-se” na medida em que é possível sentir os próprios contornos.

Neste momento de nossa investigação, é importante refletirmos sobre a memória do corpo a partir da experimentação sensorial que funciona como um verdadeiro fio que pode costurar os pedaços, as facetas. Não se trata do estado da contenção produzido pela camisa-de-força, mas de experimentar uma totalidade sensorial. A pele nos permite esta condição de totalidade, nos propicia esta percepção, através de sua vibratibilidade, de sua capacidade de ser afetada. Assim, ela é passível de uma afecção intensa, global, enquanto maior órgão do corpo.

É possível estabelecer uma conexão com o deus dilacerado Dionísio que, ao experimentar as forças telúricas e celebrar a vida, ressurgiu da dissolução do drama individual potencializado. Poderíamos dizer que, pelo poder de uma dança criativa é possível se experimentar a multiplicidade, das potências corporais. Esta experimentação artística – sensível permite a alegria, a criação, o esquecimento dionisíaco.

Isso é esclarecido por Pinheiro, ao citar Nietzsche, em *O Drama Musical Grego* (1977) quando aborda o *pathos* dionisíaco: “A reunificação e a não cisão do homem,

e a alegria que acompanha esse *despojar-se de si mesmo e tornar-se outro*” (PINHEIRO, 2003: 220). O autor explicita que quando nos percebemos como o indivíduo partido, não existe mais um outro no qual nos tornamos, mas uma profusão de outros que transitam em nós mesmos.

Com esta afirmação, acreditamos que fica explicitado o fio que simbolicamente através da memória do corpo, costura os despedaçamentos do homem, no ritual trágico. Ancorados na concepção nietzschiana que rejeita a idéia de unidade do eu, e nos processos de intensificação das forças corporais, focalizamos a ética da alegria, a operação de uma metamorfose, o surgimento de uma nova pele, de um outro corpo, transmutado.

No próximo capítulo, adotando como ponto de partida nossa experimentação em instituições psiquiátricas e como foco os objetos relacionais de Lygia Clark e os Parangolés de Hélio Oiticica tentaremos aprofundar a noção que estamos discutindo de memória corporal. Iremos esclarecer essa memória, ao abordar a noção de corpo vibrátil segundo Clark, é um corpo poroso, no qual os fluxos são contínuos, “Corpos como acontecimentos, como aquilo que está sempre por aparecer, por ser produzido”³³. De acordo com Rolnik: “Corpo vibrátil é a potência que tem nosso corpo de vibrar a música do mundo, composição de afetos que toca em nós ao vivo” (ROLNIK, 1999: 3).

Para culminarmos as reflexões do presente capítulo, no qual abordamos as práticas artísticas com os usuários de psiquiatria, ressaltamos que o importante é a permissão dada para realizar a experimentação do corpo sem fins pré-determinados, tocada pela vibratibilidade da música de cada corpo singular, gerando a criação na dança.

³³ Extraído da fala de Carlos Bosualdo na 22 Bienal Internacional de São Paulo. In: Por um estado de Arte e atualidade em Lygia Clark. <http://www.pucsp.br/nucleosubjetividade/suelyrolnik.htm> disponibilizado e acessado em novembro 2008.

CAPÍTULO III DANÇA: UM VÔO PARA A CRIAÇÃO

3.1. Lygia Clark: objetos relacionais: uma experimentação sensorial

Breve histórico

No momento de transição da arte moderna para a contemporânea, entre os anos 60/70, figuraram artistas, como Hélio Oiticica, que, como Clark, vivenciaram a arte como uma ruptura dos moldes tradicionais, apresentando uma nova perspectiva à experimentação vivencial no corpo.

Tomamos contato com a obra da artista Lygia Clark (1920-1988), em 2003, quando iniciávamos uma experiência de Expressão Corporal e Dança, na enfermaria de crise do Hospital municipal Nise da Silveira em Engenho de Dentro no Rio de Janeiro. Neste mesmo ano, trabalhávamos na FUNLAR com portadores de deficiência, como integrante da equipe de Angel Vianna³⁴. Ministrávamos aulas de expressão corporal e dança, utilizando as técnicas na escola de mesmo nome, aprendidas no curso de *Recuperação Motora e Terapia através da Dança*.

Ao aplicarmos as técnicas de consciência do movimento, ou o método Angel Vianna, talvez não tivéssemos clareza da profundidade e intensidade a que tais experimentações nos levariam, se considerarmos as diversas patologias que encontrávamos e os pouquíssimos recursos com que contávamos para lidarmos com esta problemática. Contávamos, sobretudo, com sensibilidade, percepção, muita entrega e abertura. O que não impediu que fôssemos surpreendidos por muitas descobertas no processo.

O objetivo inicial era, através das experimentações corporais, ter uma visão clara do sentido do movimento. A partir desse movimento, tencionamos possibilitar que corpos *homogeneizados* e sofridos, que vinham de um histórico de padecimento psíquico, na maior parte dos casos aliados a processos de marginalização da sociedade e de alienamento de qualquer possibilidade criativa, pudessem tornar-se potentes através da expressão.

³⁴ Na Escola de Dança Contemporânea Angel Vianna, onde fiz minha formação em Recuperação Motora e Terapia através da Dança, o estudo do movimento está estruturado em técnicas de consciência do movimento: Eutonia, Técnica de Alexander, cinesiologia, anatomia, Laban (dança contemporânea) A formação nessas técnicas foi equacionada através de discussões teóricas e de experiências práticas.

Assim sendo, aceitamos o desafio de iniciar um trabalho com pacientes de uma enfermaria feminina, chamada “Lugar de Passagem”, que integrava o projeto de despsiquiatrização e intervenção do Hospital de Paracambi. Essas usuárias, que padeciam de primeiros surtos, a princípio não tinham diagnóstico de psicose crônica. Esta foi também nossa primeira experiência num hospital psiquiátrico.

Deparamo-nos com as seguintes questões: como iniciar este trabalho usando os métodos que conhecíamos e como lidar com pacientes internos e com histórico de sofrimento e marginalização? Para esclarecer isso, inicialmente é importante chamar atenção para o fato de que esses pacientes encontram-se alijados de sua própria história, ou seja, ao serem sedados com psicotrópicos, passam a perder conexão com o corpo e com a memória. Portanto, o nosso objetivo principal foi possibilitar o contato do (a) cliente (ou usuário) consigo mesmo (a), por uma via proprioceptiva³⁵, através dos sentidos do corpo. Na nossa trajetória, o método da Eutonia³⁶ foi um dos mais utilizados. Trabalhamos com a sensibilização da pele aliada à percepção das estruturas cinésio-anatômicas, no intuito de fomentar a expressão de movimento e uma dança criativa.

Neste contexto, começamos a pesquisar e trabalhar com os materiais sensoriais de Lygia Clark. É interessante esclarecer que já utilizávamos vários objetos, como estimuladores da pele, a fim de perceber texturas, temperaturas e forma dos mesmos, que poderiam ser bolinhas, tecidos de diferentes texturas ou bambus, também usados nas aulas de Eutonia. Todos os materiais tinham ainda a possibilidade de se transformarem em objetos lúdicos e auxiliares do movimento, ou seja, pode-se dançar com eles, o que amplia a percepção espacial e provoca o imaginário de cada um. O que nos sensibiliza nestas experiências é a possibilidade de promover o despertar o que Clark denomina memória corporal ou memória do corpo, através do ritmo, do contato com a pele e com objetos. Nas nossas experiências, o uso desses métodos possibilitaram a criação artística através da dança. Essa questão será abordada mais à frente.

No caso da pesquisa de Clark e, em especial, da última fase de sua obra com os objetos relacionais, a experimentação tem a proposta de ruptura, em um momento

³⁵ Propriocepção é a capacidade que o indivíduo tem de saber onde se encontra cada parte de seu corpo no espaço, sem necessitar de visão. Os exercícios proprioceptivos são simples e eficazes aumentando a percepção das sensações físicas e posturais, melhorando a consciência corporal e sensorial.

³⁶ Eutonia, palavra grega que significa Eu- bom, harmonioso, e tonia –tônus, diz respeito à busca por um equilíbrio do tônus muscular, através da consciência corporal. O método foi criado por Gerda Alexander. Ver da autora: *Eutonia um caminho para a percepção corporal*, 1983

de transição, como foi dito anteriormente, da arte moderna para a contemporânea. Nesta direção, cabe colocarmos uma questão. Por que a obra da artista se constitui num marco das artes plásticas e como associá-la às experiências terapêuticas através da criação dos objetos relacionais?

Para responder esta questão, é importante fazermos um breve histórico de sua trajetória artística, situando-a no cenário dos anos 1950, até suas últimas pesquisas de 1976 a 1988, período que nos interessa particularmente.

Em 1947, a então jovem artista Lygia Clark, nascida em 1920, em Minas Gerais, vai para o Rio de Janeiro estudar com o paisagista Roberto Burle Marx. Suas primeiras criações datam de 1954, quando provoca uma quebra na forma convencional das molduras, passando ela mesma a construí-las e nelas intervir. Cria as obras chamadas: *Superfícies modulares e os contra-relevos*. Segundo o poeta Ferreira Gullar³⁷, Clark inicia uma pesquisa que questiona a arte concreta, mas ao mesmo tempo a fortalece. Desta maneira, na sua concepção pictórica, o quadro inteiro passa a ser forma, não dependendo mais do vazio para representar a expressão do artista.

Em 1959, Ivan Serpa, Lygia Clark, Ferreira Gullar, Ligia Pape, Hélio Oiticica, dentre outros, fundam o neoconcretismo³⁸, na busca de uma nova linguagem abstrata para a arte brasileira. Logo após, em 1960, Clark expõe seus *Bichos*, placas de metal articuladas por dobradiças, já com o objetivo de levar o público a participar, manipulando as peças.

A partir de 1964, começa a explorar o corpo humano, criando objetos para serem vivenciados pelo espectador. Em 1968, cria *Nostalgia do corpo: Diálogo e Pedra e Ar*, em que a proposta é sentir a respiração e o contato de uma pedra na mão; e ainda *A Casa é o corpo: Labirinto* – as duas obras foram recentemente expostas em *Tropicália* no MAM - Museu da Arte Moderna no Rio de Janeiro, em agosto/setembro de 2007. Este último trabalho simula uma experiência em que o espectador penetraria em um útero. E se divide em quatro fases: penetração, ovulação, germinação e expulsão. Sensações táteis são estimuladas, a pele é

³⁷ Os artistas concretos queriam romper com o conceito de obra que representasse o mundo. Para isso usaram a linguagem da matemática, criando uma nova linguagem no quadro. Mas ainda restava uma questão: a tela em si já significava um espaço de representação, não rompendo totalmente com o conceito de obra representando o mundo. O problema da figura-fundo ainda permanecia.

³⁸ Corrente artística não-figurativa do início do século XX, caracterizada pela linguagem geométrica. Movimento literário de meados do século XX que explorou os aspectos visuais e materiais do poema. Cisão do Concretismo, o grupo carioca tem uma pesquisa experimental, na qual enfatiza um sentido existencial e afetivo da obra de arte, sua singularidade.

realmente convocada a sentir, a sensação é de diluição do próprio corpo. A nossa experimentação com esses objetos ou instalações atestam que são provocadoras de verdadeiros enigmas, abrindo-se inéditas possibilidades para a memória corporal.

Neste ponto, é relevante apresentarmos alguns comentários da própria artista, na época da criação: “*Mesmo que essa nova proposição deixe de ser considerada uma obra de arte, é preciso levá-la avante*” (CLARK, 1980: 26). A questão da artista se intensifica; o sentido de sua obra passa a se pautar inteiramente na experimentação. O objeto exposto ou a obra perdem seu valor comercial; o que interessa é a interação que o mesmo virá a provocar no corpo do espectador. Afirmando que o objeto perde sua autonomia, Clark declara: “*ele é apenas uma potencialidade, que pode ou não ser atualizada pelo receptor*” (idem, 1980:26). Assim o receptor é pensado como alguém com uma postura atuante, podendo sair da passividade e se tornar propositor.

Já em 1973, Clark cria *Baba Antropofágica*, na qual várias pessoas, numa experiência coletiva, esticam, sobre alguém deitado, fios de linha que saem das bocas de cada um, cobrindo-o com os mesmos. Uma referência ao movimento modernista, da Semana de Arte de 1922³⁹ e ao Antropofagismo de Mário e Oswald de Andrade, quando a idéia de canibalismo enquanto símbolo aparece no movimento antropofágico pela primeira vez.

O ritmo da respiração, das batidas cardíacas e os ritmos internos podem ser percebidos com a ajuda do contato de simples objetos como saquinhos de areia, ou sacos com água que, em contato com a pele, trazem a sensação de diluição do próprio corpo. Sueli Rolnick comenta sua experiência com a denominada *Baba Antropofágica*:

Perda total de referências... Estou entregue. Pedacos de corpos sem imagem destacam-se, ganham autonomia e começam a agir sobre mim... cujas linhas lambuzadas de saliva são ruidosamente desenroladas por mãos igualmente anônimas, para em seguida depositá-las em meu corpo. Coberta pouco a pouco dos pés à cabeça por emaranhado de linhas, vou perdendo o medo de diluir a imagem do meu corpo... me diluir: começo a ser este emaranhado-baba... No fluxo do emaranhado-baba plasmou-se um novo corpo, um novo rosto, um novo eu. (ROLNIK, 1995:106).

³⁹ O movimento antropofágico é o mote central da Semana de Arte Moderna. Os artistas têm como referência o canibalismo praticado por nossos índios e o utilizam como simbolismo para as questões de um novo nacionalismo numa valorização de nossa cultura brasileira, tropical, verde-amarela.

Rolnik, ao refletir sobre tão inquietante experiência, diz ter sido “*convocada a enfrentar o enigma*” (ROLNIK, 1995:107). Para a autora, não é um corpo imaginário que aparece nem o invólucro enquanto superfície e sim um corpo que acaba por se constituir no próprio objeto, onde o corpo se faz e refaz, uma matéria “aformal”, isto é, o corpo poderia ser considerado um *além-forma*.

Esta interpretação teve origem nas pesquisas da autora, num projeto chamado “Lygia Clark, do objeto ao acontecimento”, que tinha por objetivo reativar as experimentações corporais da artista: “por meio da construção de uma memória viva”⁴⁰. Rolnik filmou 56 entrevistas, 32 no Brasil e 24 na França, nas quais, “procurou mobilizar nos entrevistados um mergulho na memória corporal de suas sensações”.⁴¹

De 1972 a 1976, Clark passa a lecionar na Sorbonne, onde inicia suas experiências terapêuticas, dialogando com seus alunos. Nessa prática relembra seu diálogo com as prostitutas da rua Prado Júnior, em Copacabana, onde morava; também ela valoriza as conversas com críticos de arte, ou com quem se interessasse e estivesse disposto a se expor às suas investigações, neste momento denominadas: *Estruturação do Self*.

O que podemos constatar é que, segundo a própria Clark, o seu foco de pesquisa era o corpo, mas não o corpo enquanto organismo, mas enquanto percepção, sensação. Por outro lado, percebe-se que a artista ultrapassa os liames da arte figurativa e representacional e inicia uma trajetória que invade domínios diversificados e que rasga as fronteiras entre arte, arte coletiva, psicologia, terapia, dança. A partir deste imbricamento, levantamos uma questão: Por que precisamos de rótulos? Por que devemos nos limitar às circunscrições das determinadas áreas? Para corresponder aos enquadramentos sociais?

Não temos as respostas definitivas para as questões colocadas, mas indicamos um caminho vinculado à nossa trajetória, à experimentação em um trabalho com clientes psicóticos, com corpos de pessoas com deficiência ou com alunos de dança. O objetivo é sempre a expressão do corpo e a estimulação da sua dança a partir das sensações provocadas pelos simples materiais, e ativadas pela memória do corpo. A partir da estimulação tátil e auditiva, propomos um trabalho de movimento com música, que se gera nos ritmos internos que, por sua vez,

⁴⁰ www.caosmose.net/suelyrolnik, disponibilizado em janeiro 2008.

⁴¹ Idem, disponibilizado em janeiro de 2008.

conectam-se com o espaço externo. A proposta é independente do grupo com o qual trabalhamos. Pretendemos, nessa proposta, estimular a vida, a criação, o movimento.

É neste entrelaçamento que propomos voltar à questão colocada, ou seja, indagar sob que perspectiva Rolnik aborda a questão da sensação, tão essencial para nós, posto que por esta via encontramos um caminho para a abordagem da memória corporal.

Como dissemos, nos anos 1950/1960 situa-se a transição da arte moderna para a contemporânea. O artista moderno caminha na direção de uma arte abstrata, subjetiva, e desliga-se da representação. É neste contexto que Rolnick destaca o pintor Cézanne que declarava pintar a “Sensação” e assinala:

“Sensação” é precisamente isso que se engendra em nossa relação com o mundo para além da percepção (pois só alcança o visível) e o captamos porque somos por ele tocados, um algo mais que nos afeta para além dos sentimentos (pois esses só dizem respeito ao eu) é precisamente o que se engendra em nossa relação com o mundo para além da percepção e do sentimento. Quando uma sensação se produz, ela não é situável no mapa de sentidos de que dispomos e, por isso, nos estranha. Para nos livrarmos do mal-estar causado por esse estranhamento, nos vemos forçados a “decifrar” a sensação desconhecida, o que faz dela um signo. (ROLNIK, 2002: 271).

É importante ressaltar que essas experimentações abrem espaço para que as singularidades se manifestem e os signos ganhem sentido, ou seja, que um sentido seja dado às sensações. Segundo a autora, o decifrar não tem como objetivo explicar ou interpretar “e sim inventar um sentido que o torne visível e o integre ao mapa da existência vigente, operando nele uma transmutação” (ROLNICK, 2002: idem).

Nessa experiência, trata-se de elucidar as possibilidades de transformação a partir da vivência de cada um e da decifração das sensações provocadas por materiais e objetos mais comuns e cotidianos, como saquinhos com água, areia, ou bolinhas de isopor, colchões recheados com bolinhas, que são colocados sobre o corpo do receptor. Nesse caso, contudo, a transformação depende inteiramente da experiência corporal de cada um e do uso que cada um faz desses objetos, “uso e experiência que são múltiplos”, enfatiza Rolnik (ROLNIK, 2002:272).

A partir das questões acima colocadas, vejamos as articulações que podem ser estabelecidas com o pensamento de Nietzsche. Em *Crepúsculo dos Ídolos* (2006),

obra de 1888, na seção III, A Razão na Filosofia, o autor faz uma crítica aos filósofos numa abordagem que questiona a extrema crença na razão, na exaltação do que é científico, na busca pelas certezas em detrimento do que advém do corpo, da sensualidade, dos instintos. Isso fica claro na seguinte passagem:

Esses sentidos, já tão imorais em outros aspectos, enganam-nos acerca do verdadeiro mundo. Moral: desembaraçar-se do engano dos sentidos, do vir-a-ser, da história da mentira. [...] Moral: dizer não a tudo que crê nos sentidos, [...] Ser filósofo, ser múmia, representar o “monotonoteísmo” com mímica de coveiro! E, sobretudo, fora com o *corpo*, essa deplorável *idée fixe* dos sentidos! Acometido de todos os erros da lógica, refutado, até mesmo impossível, embora insolente o bastante para portar-se como se fosse real! (NIETZSCHE, 2006:26).

Após a leitura desse parágrafo de *Crepúsculo dos ídolos*, não podemos deixar de comentar idéias contrárias aos sentidos e ao corpo que fundamentaram por tanto tempo o pensamento ocidental. Nesse sentido, Nietzsche diz: *Moral: dizer não a tudo que crê nos sentidos*. Vale perguntar, de onde provêm os conceitos morais, contrários aos sentidos? As razões que privilegiam a razão e a alma em detrimento do corpo seriam as responsáveis pela valorização daquilo que é julgado superior, científico, racional, lógico e que nos levaria a suprimir o que advém desses *vãos enganadores*: os sentidos! Deste modo, decreta-se o banimento do corpo, esta idéia fixa dos sentidos! Neste modo de pensar metafísico, o real estaria circunscrito à razão. Temos aí o motivo pelo qual se torna tão difícil valorizar o próprio corpo e todas suas manifestações e, mais ainda, considerar relevantes nossas percepções e instintos.

As colocações de Nietzsche tornam-se pertinentes uma vez que subsidiam e dão suporte às nossas questões, à experimentação no corpo e à sua problematização. Na abordagem do corpo, temos que auscultar tudo aquilo que nele se constitui como conflitos, desejos, incertezas, incômodos, prazer – enfim, tudo aquilo que é sensorial.

Agora temos uma base para avançarmos nesta discussão. Como aponta Nietzsche, o nosso sentir é visto como sandice ao se crer real. Por muito tempo, o corpo foi considerado menor, não confiável, enganador, fonte de pecado e de imoralidade.

São importantes para esta argumentação as palavras, da dissertação em Memória Social, de Leila Navarro, quando sustenta:

Em nome da procura do caminho da verdade, da perfeição, da correção e do controle das incertezas da vida, a filosofia, até o momento, fez apologia da razão, do pensamento lógico, da consciência, considerando-os instâncias superiores, em detrimento dos instintos. A tradição filosófica valorizou uma memória apoiada na lembrança que exalta tudo o que é considerado superior, correto, lógico, coerente, verdadeiro, preciso. Por outro lado, esqueceu o corpo, ou seja, tudo o que é considerado mutável, baixo, errado, incoerente, desrazão, mentira, movimento (NAVARRO, 2006: 23).

Em toda a obra de Nietzsche encontramos a valorização dos instintos, conforme afirma o comentário da autora. A apreciação do corporal é uma maneira de propiciar uma vida potente e vigorosa. Em oposição à tradição metafísica ocidental, Nietzsche afirma a importância do corpo. Por outro lado, na sua concepção, a memória não é glorificada, não é considerada superior; se assim fosse, deturparia o valor do próprio fluxo do instinto, dos movimentos espontâneos, como destacamos ao abordarmos *Genealogia da Moral* (2004).

Percebe-se, assim, o grau de importância e a dimensão que o corpo adota na concepção do filósofo. Contrapõe-se ao pensamento dicotômico, que sustenta a dualidade de substâncias corpo-alma, como se não tivéssemos nenhum envolvimento com o que se passa em nosso corpo e pudéssemos só racionalizar o que vai ser criado, sem estar experimentando para dar vazão ao ato de criar.

Nesta dissertação interpretamos a memória não como um arquivo, nem como algo cronológico nem como um depósito; ao contrário, adotamos uma concepção de memória entendida como criativa, uma memória que se constitui através das forças ativas do esquecimento e produz a criação. Essa memória conforme a concepção de Nietzsche articula-se com o esquecimento, tratando-o como possibilidade de criação de novos valores. No entanto, ao interpretarmos, através do método genealógico o surgimento da memória, o esquecimento é visto, nas expectativas sociais, como falha e, portanto, deve ser punido por meio de castigos corporais. Após a apreciação da interpretação de Nietzsche, na segunda dissertação de *Genealogia da Moral*, sobre o método genealógico do surgimento da memória e, sobretudo, da sua perspectiva do esquecimento ativo, levantamos a pergunta: como esta abordagem do esquecimento poderia levar a uma memória criativa?

3.2. MEMÓRIA CORPORAL E A CRIAÇÃO NA DANÇA

Dança sobre mil cristas,
Dorso das vagas, vagas astutas...
Saúde a quem cria danças novas!
Dancemos portanto de mil maneiras,
E digam que a nossa arte é livre,
Gaia a nossa Ciência.
Nietzsche (*A Gaia Ciência*)

Agora, pretendemos esclarecer o papel da arte, da criação artística nas oficinas terapêuticas, visando elaborar uma reflexão sobre a atuação e o desempenho deste trabalho sensorial, que se coloca na contramão de uma proposta de simples adaptação à ordem estabelecida. Ao mesmo tempo em que discutiremos o papel dos Objetos Relacionais na ativação da memória do corpo e no processo que desencadeia a dança e a criação.

Ao propormos uma oficina de corpo, baseada na vivência e experimentação dos objetos relacionais de Lygia Clark e em métodos de Consciência do Movimento de Angel Vianna, fazemos uso de técnicas e métodos de experiências sensoriais, utilizando os objetos relacionais de Lygia Clark e os parangolés de Hélio Oiticica. Trabalhamos com o Sistema Laban de Movimento e a Eutonia (equilíbrio do tônus muscular) que estimulam, dentre outros objetivos, a percepção das estruturas ósseas e musculares e da pele, compreendida por Gerda Alexander (1983), como “maior órgão do corpo”.

Para esclarecermos a nossa prática, apontamos a perspectiva de Nietzsche a respeito da arte e do poder de transformação que se encontram nela imbuídos. Nesse sentido uma colocação do filósofo pode colaborar para esclarecer o valor da superfície e da pele como símbolos de leveza e de exterioridade presentes na criação artística:

Oh! Esses gregos, como eles entendiam do viver! Para isto é necessário se manter valentemente, na superfície, na dobra, na pele, adorar a aparência, acreditar em formas, em tons, em palavras. Em todo o Olimpo da aparência esse gregos eram superficiais... por profundidade. (NIETZSCHE, 1967: 9).

Quando Nietzsche afirma que os gregos eram “superficiais... por profundidade”, destaca que manter-se na dobra, na pele, não quer dizer valorizar o aparente, mas sim a epiderme enquanto superfície onde se inscrevem nossas sensações, nossos

sentidos, nossos processos corporais. Nietzsche confere significação ao que provém do corpo, em detrimento da visão dualista e metafísica, que o expurga e condena como fonte de todo o mal.

Para darmos seguimento à análise deste trecho do prólogo de *A Gaia Ciência*, retornamos um comentário de Barrenechea (2006), que sustenta ser possível valorizar o esquecimento e dar vazão à criação através da arte:

A arte permite fugir do exagero do saber, do abuso da memória, ela é um transporte para um mundo de sonhos, de belos sonhos. Eis uma tese fundamental do pensamento inicial de Nietzsche: o exagero de racionalidade leva o homem ao pessimismo, à renúncia da vida; já a arte tonifica a existência, restaura a alegria do viver (BARRENECHEA, 2006: 42).

Neste caminhar na direção da arte vislumbramos possíveis aberturas e conexões com a multiplicidade que existe em cada pessoa. Assim, podemos compreender o corpo enquanto linguagem e despertar, o que Lygia Clark chamou de memória do corpo. E cabe perguntar, de que modo?

Neste sentido, buscamos provocar o esquecimento por intermédio das técnicas grupais para que a criação suscitada pela dança, pelos objetos relacionais, possa se instaurar, permitindo o acesso a uma outra memória – a criativa, que surge da força ativa do esquecimento, que responde à dinâmica espontânea dos instintos. Esse processo pode ser compreendido da seguinte maneira, nas palavras do comentarista:

Parece mais profundo, mais articulado com o movimento vital, acatar e cultivar a energia plástica do esquecimento, a força criativa do novo, do que surge imprevisto, do acontecimento, do que sucede aqui e agora, das forças atuais da existência. Essa profundidade consiste na capacidade de navegar nas ondas, nos fluxos, nas intensidades corporais. Assim os gregos, que na arte acolhiam as aparências, que no espírito trágico enxergavam belas formas que embelezavam a vida, conseguiam esquecer o peso dos conceitos. Eles eram, justamente, profundos por superficialidade. (BARRENECHEA, 2006: 45).

A valorização do corpo, da pele, ao contrário do que possa parecer à primeira vista, abre a possibilidade de uma experimentação profunda, permitindo, assim, a manifestação das singularidades através da prática do esquecimento, suscitando as *forças criativas do novo*. Nesse processo de esquecimento criativo, o homem

assume sua multiplicidade e se afasta das concepções tradicionais que o consideram uma substância, uma entidade fixa, única.

A partir desse entendimento, a experiência analisada visa atingir uma linguagem que se constrói entre o corpo e o material da experimentação. Busca-se enveredar por um caminho em que a vida seja vista como fluxo, movimento, atrito e não atividade biológica simplesmente. Encontramos na análise de Barrenechea uma afirmação sobre o entendimento do que seria o corpo, como movimento e criação, baseado na visão nietzschiana que está fundamentando nossas reflexões: “Nietzsche mostrou outra possibilidade, através do fio condutor do corpo. O mundo e o homem, longe de serem substâncias, ideais ou materiais, são fluxo, força, jogo, movimento” (BARRENECHEA, 2002:187).

Neste ponto de nossa abordagem, perguntamos: Quais seriam as características da memória/corpo que se dá através da pele e dos sentidos, na concepção de Clark? Na sua ótica, existe uma potencialidade que ela denomina vibrátil, corpo vibrátil, a qual pode ser sentida através da densidade da pele que ela descreve como um tecido vivo e móvel, “feito das forças/fluxos que compõem os meios variáveis que habitam a subjetividade” (ROLNIK, 1995: 106). Sendo assim, na experimentação são utilizados os materiais com o propósito de produzir novas sensações e provocações que levem à criação.

Como foi esclarecido anteriormente, o material utilizado por Clark em sua última obra, *Objetos Relacionais - Estruturação do Self*, se compõe de elementos ordinários encontrados no dia a dia, tais como: pedras, água, sementes, conchas, sacos plásticos, isopor, e composições destes e de outros materiais. O uso do citado material tem um sentido maior do que somente uma questão prática. A idéia é de ruptura com a arte que valoriza os materiais nobres, a que é feita para ser adquirida e consumida, na contramão da arte mercadológica. A proposta é de valorização do processo, ou seja, retomar o sentido processual da obra de arte, na experimentação dos objetos relacionais ou sensoriais. Neste sentido, o objeto, como Clark declarou, é apenas uma potencialidade que é atualizada ou não, conforme a ação do receptor.

Com o objetivo de atingir este propósito, a experimentação é realizada no - e pelo - corpo do espectador que, neste caso, se tornará um propositor. Está lançada assim a ruptura entre o espectador e a obra: “Penso que a principal visada de Lygia está na subjetividade do espectador: é aí que ela quis atingir o que chamou de

estado de arte - sacudir a posição do espectador, desreificá-la radicalmente”.⁴² Com Clark e Oiticica se rompe de vez com esta posição do espectador e se instaura um verdadeiro diálogo e a participação do público passa a ser condição necessária para a realização da arte. Na proposta desses artistas, o espectador passa à condição de propositor/criador, visto que, tudo depende de sua interação e experimentação.

Nesta dimensão, da experimentação *do estado de arte*, a fruição, o gozo, o prazer passam a ser uma condição, e assim irá se acionar o que Clark denomina de *corpo vibrátil*. Vale perguntamos o que significa corpo vibrátil e como podemos vinculá-lo à memória corporal?

O corpo vibrátil, na concepção de Clark, é um corpo poroso, no qual os fluxos são contínuos, “Corpos como acontecimentos, como aquilo que está sempre por aparecer, por ser produzido”.⁴³ De acordo com Rolnik: “Corpo vibrátil é a potência que tem nosso corpo de vibrar a música do mundo, composição de afetos que toca em nós ao vivo” (ROLNIK, 1999: 3). Essa definição remete-nos à idéia de conexão, já que, segundo a comentadora, no corpo vibrátil, o dentro nada mais é do que uma combinação fugaz do fora: “o dentro é o fora ao mesmo tempo” (ROLNIK, *ibidem*, *idem*). Esta conexão se dá através da pele, que sendo o maior órgão do corpo, desempenha o papel de apreensão das estruturas e de aferência, informando aos neurônios todas as percepções. Estando presente em toda extensão de nosso corpo e tendo a qualidade da porosidade, pode-se afirmar que a pele é muito mais do que de ligação entre interno e externo, ela é dentro e fora simultaneamente.

A pele não só recebe os sinais que nos chegam do ambiente transmitido-os ao sistema nervoso central para a decifração, como também capta os sinais de nosso mundo interno. De dentro para fora ou de fora para dentro projetam-se em nossa pele, como sobre uma tela, as variações psico-fisiológicas das emoções que experimentamos.”Enrubescemos de vergonha ou timidez; empalidecemos de medo; transpiramos de ansiedade, brilhamos irradiando alegria, ao toque amoroso” (MONTAGU, 1986: 33). De acordo com Ashley Montagu, os elementos sensoriais da pele, quando acionados pelo tato, induzem a alterações dos neurônios, nas glândulas, nos músculos e no psiquismo, alterações que em combinação, aparecem

⁴² Relato feito por Suely Rolnik, por ocasião da experimentação da obra de Lygia Clark: *Baba Antropofágica* com Lula Wanderley em São Paulo 1994.

⁴³ Extraído da fala de Carlos Bosualdo na 22 Bienal Internacional de São Paulo. In: Por um estado de Arte e atualidade em Lygia Clark. <http://www.pucsp.br/nucleosubjetividade/suelyrolnik.htm> disponibilizado e acessado em novembro 2008.

na forma de afeto e emoção. Por isso, a pele pode ser considerada como a porção exposta do sistema nervoso central.

Em outras palavras, se embrulharmos, ou envolvermos algo com um papel, um objeto, ou um alimento, este é tocado, ou alterado pela parte de dentro, pela gordura, por exemplo, e também pela parte externa, como pela temperatura, ou pela textura de algum agente que venha a entrar em contato com aquele invólucro, modificando-o, a partir deste contato. O papel pode estar molhado, pode estar rasgado, pode estar levemente amassado, pode absorver algum odor, além de sofrer outras alterações. De uma certa forma, a pele encontra-se numa condição semelhante, entretanto, é bastante diferente, por estarmos falando da capacidade de vibratilidade e da subjetividade que envolve cada corpo, cada pele, o que será determinado pela singular maneira de sentir e de perceber de cada um. É como uma verdadeira malha, um tecido de infinitas composições, de forças que ali atuam, trazendo sempre novas configurações.

Destacamos o comentário de Rolnik, no qual esclarece o significado da concepção vibrátil da pele:

O que logo observamos é que outros fluxos vão entrando na composição da pele, formando outras constelações e que, aos poucos, outros diagramas de relações de forças emergem sucessivamente. A cada vez que um diagrama se forma, a pele se curva novamente. Nesta dinâmica, onde havia uma dobra, ela se desfaz; a pele volta a estender-se, ao mesmo tempo que se curva em outro lugar e de outro jeito; um perfil se dilui enquanto outro se esboça. O que fica claro é que cada modo de existência é uma dobra da pele que delineia o perfil de uma determinada figura da subjetividade⁴⁴

Conforme Rolnik, a vibratilidade da pele que, por sua capacidade de apreensão, assume o papel de transmitir, ao mesmo tempo em que vibra as constelações que se formam, fazendo a conexão simultânea do dentro e do fora, com a possibilidade de absorver novos estímulos o tempo todo.

A partir dessas colocações nos aproximamos da noção de corpos vibráteis, explicitado por Rolnik. Neste corpo descobre-se o corpo-bicho, um corpo-ovo no qual a germinação está latente, como podemos verificar, em importante declaração de Clark à Mario Pedrosa:

⁴⁴ <http://www.pucsp.br/nucleosubjetividade/suelyrolnik.htm>. disponibilizado e acessado em maio de 2008.

Quantos seres sou eu para buscar sempre do outro ser que me habita as realidades e contradições? Quantas alegrias e dores meu corpo se abrindo como uma gigantesca couve-flor ofereceu ao outro ser que está secreto dentro do meu eu? Dentro de minha barriga mora um pássaro dentro de meu peito, um leão. Este passeia para cá e para lá. A ave grasna e é sacrificada. O ovo continua a envolvê-la, como mortalha, mas já é o começo de outro pássaro que nasce imediatamente após a morte. Nem chega a haver intervalo. É o festim da vida e da morte. (LINS, apud CLARK, 1996: 1).

Nesta descrição de Clark, podemos atestar um corpo vibrátil em processo. Pássaros e leões me habitam, diz a autora, é o corpo-bicho, é a germinação que se encontra presente, na medida em que, esse corpo não mais se reconhece em sua atual figura e precisa parir. De acordo com Rolnick, no processo do corpo vibrátil é um desassossego que se instala, simbolizado na ave que grasna e esperneia, ao ser sacrificada, toma a forma de mortalha, de corpo-ovo que dá nascimento a um outro corpo.

Nesta direção, Rolnik realiza um questionamento: Mas pelo quê exatamente nos deixamos tomar? Nos deixamos tomar pelo festim da vida e da morte entrelaçadas - Nós perguntamos, pelo sentido do trágico? E sua resposta comporta de certa forma uma outra questão: como é possível habitar esta tensão? A partir destas questões, de certa forma, vamos retomar o que estávamos discutindo no capítulo anterior.

Partindo dessas colocações, Rolnik nos alerta que “A Arte é o campo privilegiado do enfrentamento trágico” (ROLNIK, 1996: 2). Podemos compreender nesta afirmação, que na arte é possível operar uma transmutação, é permitido viver estados de intensos fluxos, experimentar o corpo-bicho, acompanhando as diferenças que aí vibram, sem, no entanto, perdermos-nos num apagamento ou numa ausência completa de memória.

Vimos também que os estados de criação estão correlacionados a este eterno nascer e morrer, que não se encontram tampouco destituídos da dor. Para darmos vazão à criação é necessário um ressurgir como Fênix ressurge das cinzas. Para Lygia Clark, através do ato criador o artista enfrenta a “morte” de seu eu, causada pela pressão de seus estados larvares que vibram em seu corpo. É a esses estados de profundas intensidades que Clark deseja conduzir o propositor/criador.

A dimensão trágica que a proposta dos objetos relacionais abarca dispara a multiplicidade que nos habita levando a uma dissolução do indivíduo. Entretanto, como afirmamos acima esse processo não visa a um esquecimento completo, a

intenção é a mobilização da memória corporal através da experiência sensorial. Clark, ao propor estas práticas com objetos, colocava à mão do receptor uma pequena pedra com o objetivo de manter uma ligação concreta com esta realidade, um verdadeiro fio terra que permitia um retorno mais imediato, ao cotidiano. (O que ela chamou de “prova de realidade”).

Na sociedade moderna e contemporânea, o homem em muitos âmbitos perde as rédeas de seu processo criador, afasta-se do sentido humano, e destituído da criação de valores consome o que está pré-estabelecido. Neste ponto, queremos focar o que acontece com os usuários psiquiátricos e avaliar como este processo de embotamento da capacidade de criação contribui para a intensificação de dor psíquica.

Nas palavras de Rolnik podemos analisar como se processam estes estados:

Fora da arte e do artista, cada grasnar do bicho, cada morte de uma figura do humano tende a ser vivido com aniquilamento de tudo. Esta sensação pode nos levar a reações patológicas e aí já caímos num outro domínio o da clínica. (ROLNIK, 1996: 4).

De acordo com Rolnik, não encontrando espaço para a existência, as diferenças acabam por ser abortadas, o aniquilamento das forças conduz então a reações patológicas. A vida tende a minguar, a experimentação do processo vital extingui-se.

Vemos então a instalação de estados descontrolados, o horror que se instala tem um efeito desenfreado e desestabilizador no corpo vibrátil, afirma Rolnick. Entretanto, o que surge como proposta de tratamento, em muitos casos é uma clínica baseada no histórico individual e no resgate da identidade; baseada na anamnese ou os tratamentos psiquiátricos nas instituições como Caps - Centro de Atenção Psicossocial ou hospitais dia, nos quais, incorre-se freqüentemente na proposta de enquadramento à ordem social, através de práticas normatizantes. “É o princípio identitário regendo a construção da subjetividade sob o regime exclusivo da representação” (ROLNIK, Ibidem, idem).

A nosso ver, é fundamental a reflexão sobre as questões levantadas, indagando: é possível encontrar saída, romper com o dado, o pré-estabelecido, escapar dos esquemas que conduzem a situação citada por Rolnik? É o que vamos tematizar a partir de agora. Por esse motivo questionamos: Como criar um percurso que se diferencie de práticas que se interessam apenas em reenquadrar os usuários ao

sistema capitalista produtivo, no qual o importante é a reinserção no mercado e a padronização social, associada ao modelo identitário?

Como resistência a este modelo uma das mais insistentes prerrogativas da arte moderna foi tentar restaurar a integração da arte com a vida. Na trajetória de Clark dois aspectos nos interessam em particular. Primeiramente é a proposta de libertar o espectador de sua inércia anestesiadora e, o outro, libertar o sistema da arte do “exílio” que se encontrava, amarrado e circunscrito ao campo dos especialistas. Nesta direção, ao liberar a arte destes domínios, desloca-se a subjetivação. Reconecta-se a arte com a vida e permite-se o desconfinamento, através da experimentação dos *objetos* de Clark. Essa experimentação pode ser vivenciada por todos, em espaços diferenciados, espaços públicos, na rua e em sua casa em seu “consultório experimental”. Vejamos o comentário de Rolnik sobre a proposta de Clark:

Aqui encontra-se a originalidade e a força maior da obra de Lygia. É isto que a fez deslocar-se paulatinamente do público de museus e galerias, para ir buscar seus “espectadores” entre jovens estudantes da Sorbonne pós-68, depois entre transeuntes anônimos nas ruas de Paris e, no final um a um, de preferência *bordelines*,⁴⁵ no contexto daquilo que ela própria chamou de “consultório experimental”, instalado em seu apartamento em Copacabana. O acesso do “espectador” aos objetos depende agora de sua entrega a um processo de iniciação: experimentar o estado de arte. (ROLNIK, 1988:6)

Na experimentação dos *objetos relacionais* - também denominados *estruturação do self*, ocorre um desmanchamento dos contornos, uma espécie de fusão com o objeto. Focamos agora as nossas práticas corporais e indagamos sobre a experiência de Clark: poderia esta prática ser saudável, estruturante, não haveria riscos de agravamento do quadro dos que sofrem transtornos psíquicos?

Para responder a esta questão, chamamos atenção para alguns processos utilizados por Clark, *morcement* - *despedaçamento* e *fantasmática do corpo*. Todavia, Rolnik ao analisar os procedimentos da artista, ressalta que seria necessário superar o horror padecido no estado de *esfacelamento* e de *fantasmática*

⁴⁵ Transtorno de personalidade limítrofe, também conhecido como transtorno de personalidade *borderline*, é caracterizado com um transtorno grave de personalidade e por uma intensa desregulação emocional. O termo *borderline* (limítrofe) foi descrito na década de 1930 por Adolf Stern, sendo classificado como uma patologia que fica entre a neurose e a psicose.

do corpo, uma vez que estes estados se configuram como o lugar do indescritível, do estranhamento:

A obra opera uma espécie de iniciação do espectador àquilo que Lygia chama de “vazio/pleno” vazio de sentido do mapa vigente, provocado por um cheio transbordante de sensações novas que pedem passagem. Faz parte da iniciação “vomitar a fantasmática”. É que a subjetividade do espectador, como qualquer subjetividade reduzida ao psicológico, vive a experiência do vazio/pleno como ameaça de desintegração de sua suposta identidade e para proteger-se, habitua-se a interpretá-la como um script fantasmático que funciona como um delírio. (ROLNICK, 2002:274).

Vale destacarmos que o objetivo de Clark, ao usar os dispositivos, não era a interpretação pela interpretação, muito menos, pretendia trilhar o caminho da história individual baseada no modelo de resgate da identidade. Embora houvesse tentativas de centralizar sua trajetória nos domínios da terapia, sua proposta nunca deixou de ser artística. Rolnik afirma que a obra de Lygia Clark não se encontra na fronteira entre a arte e a terapia. Ao criar um dispositivo no qual o espectador deixa este lugar, a arte reuniu-se a vida e a clínica psicoterapêutica perde sentido. Os domínios deixam de existir enquanto tais, não se trata de uma fusão de ambos, mas, cria-se um novo território, de criação a partir de práticas corporais.

O que interessava a Clark também inspira o nosso percurso e nossa prática: procura-se a desobstrução do corpo vibrátil, estimulando à memória corporal a partir da experimentação da sensorialidade, que leva à criação. O que importa é decifrar os signos que surgem das sensações, sendo dada ao receptor a possibilidade de viver uma “experiência estética que nada tem de psicológica: sua subjetividade está em obra” (ROLNIK, idem, 274).

Ao se referir à experiência *Corpo Coletivo* (1972-75), que é rebatizado de *Fantasmática do Corpo*, verificamos a memória que interessa a Clark ativar, “quando se impõe como questão o fato de mobilizarem a memória corporal do receptor, aqueles mesmos objetos convocam os fantasmas que ela traz inscritos” (ROLNICK, 1996: 15). Rolnik assinala que, na concepção de Clark, se reduzirmos esta experiência ao campo psicológico estamos banindo-o de sua dimensão estética e, assim, impedindo a participação do usuário no processo de criação e transformação da existência. Entretanto, estas colocações, não tiram o valor que este trabalho pode ter no sentido clínico, apenas pontuamos que não se reduz a esse campo, mas tem uma dimensão estética.

Em nossa experiência, promovemos o encontro com o objeto, com o outro e com o espaço, isto é, nosso objetivo é chegar à criação de uma dança expressiva. Trata-se de um projeto sem coreografias pré-determinadas, mas que se origina da própria sensação. Nessa senda que se abre, não há o perigo de desestruturação, para o receptor, ao contrário retorna-se ao *sentido humano que tinha se extraviado*, desde que passa a propositos/criador, pode-se neste território criar valores. Deixa-se o campo da identidade na direção da diferença atribuindo sentido à multiplicidade de signos que se apresentam na experiência sensorial.

Também será importante focalizar o significativo trabalho realizado por Lula Wanderley com os *Objetos Relacionais*, numa prática que desenvolve há muitos anos no EAT - Espaço Aberto ao Tempo, unidade que funciona no Hospital Municipal Nise da Silveira no Engenho de Dentro. Traçaremos um panorama dessa prática através de vários depoimentos e descrições de experimentações com a obra de Lygia Clark, a fim de elucidarmos questões relevantes desta dissertação: como esta prática pode conduzir os pacientes na direção de uma reestruturação, ou se os levaria a um estado mais agudo na sensação de esfacelamento?

Em seu livro, *O Dragão pousou no Espaço. Arte contemporânea, Sofrimento psíquico e o Objeto Relacional de Lygia Clark*, Wanderley descreve várias experimentações com os *objetos relacionais*. Ele relata as sensações vividas pelos clientes, enfatizando como tinham experiências capazes de produzir verdadeiras transmutações nos seus corpos.

Na finalidade de analisarmos a memória do corpo desses pacientes iremos abordar os relatos de Wanderley, privilegiando três aspectos. Primeiro, procuraremos evidenciar as referências à memória a partir do contato com o objeto. Em segundo lugar, focalizaremos os relatos, que indicam a necessidade de criar um “novo corpo”, ou seja, sensações de perda de referências, de perda da imagem corporal, nas quais, se percebe a necessidade de “costura”, devido à sensação de fragmentação mencionada. E por último, pretendemos abordar a importância da pele enquanto possibilitadora de uma percepção integral do corpo.

Em um dos casos descritos por Wanderley, no capítulo intitulado “A lacraia e a memória amorfa”, na experimentação com os *objetos relacionais*, a referência à memória, aparece nitidamente ligada, ao histórico de sofrimento do cliente: “No entanto, o pouco contato com os Objetos deixou marcas em sua “memória do corpo”. Essa marcas se transformam em um saber sobre si mesmo, trazendo uma

autonomia criativa diante do impasse do sofrimento”. (WANDERLEY, 2002: 104). A memória vinculada ao corpo dá passagem a uma compreensão sobre si mesmo, o que é um ganho significativo, para usuários de saúde mental, que padecem sérias dificuldades de sentir o corpo. Torna-se fundamental esta experimentação, no sentido de promover uma reapropriação do corpo, uma intensificação da sensorialidade. Esta prática é importante para todos, no entanto pode ser crucial para os usuários em questão. Posto que o primordial neste caso, é que eles possam sentir, sentir os contornos do corpo, enfim, perceber o próprio corpo enquanto uma unidade.

Outro aspecto a ser sublinhado, nas experiências analisadas por Wanderley, é que as marcas que ficam no corpo dão origem a um processo de criação e passam a se constituir como geradores de algo, diferente daquilo que os faz sofrer.

Num outro trecho, ainda aludindo ao mesmo cliente, Wanderley descreve: “A continuação do toque com os objetos relacionais tomou um rumo surpreendente. Com um Objeto de água sobre seu peito, viu, numa rápida imagem, seu tórax rachar e, dentro dele, emergir um outro corpo”. (WANDERLEY, idem, 106). A água normalmente tem a propriedade sugerir um ambiente de útero, de aconchego, de refrescância e de renovação. Neste caso, aponta-se a sensação de uma metamorfose, de um renascimento, através de uma outra maneira de perceber o corpo. Vejamos agora outro relato:

Duas semanas depois, adormeceu com os Objetos sobre o corpo. Sonhou com uma floresta e nela destacava-se uma grande árvore que não tinha casca. Um redemoinho surge de suas raízes e, ao envolver o tronco, restitui-lhe a casca em forma de pele humana, delineando um corpo humano que adquire movimento. (WANDERLEY, idem, 108).

É importante observarmos como o cliente ao entrar em contato com o Objeto, identifica-se com uma árvore. Uma árvore é algo vivo, que pulsa, que pode metamorfosear-se; de árvore sem casca em pele, pele esta que permite a percepção do corpo em sua totalidade.

Ao comentar esta experiência, Lula Wanderley ratifica a preponderância da memória de um corpo sem forma que, na sua opinião, define-se pela reconstrução de si. E afirma: “Isto reconstrói o que a experiência psicótica e o cotidiano impessoal impossibilitam – a percepção de si como exercício de liberdade”. (WANDERLEY, idem, 110). O indivíduo passa de se sentir como uma árvore estática e sem pele a

vivenciar um corpo com pele e com movimento, em ação, com liberdade para agir na construção de um corpo criador.

Concordamos com o autor em sua reflexão sobre as práticas com os psicóticos, quando esclarece que deve partir do cliente a solicitação de ajuda e acolhimento. Neste complexo universo de reconstrução constante, a clínica deve estimular a participação do usuário ao mesmo tempo em que o acolhe.

Numa outra experimentação dos Objetos, efetuada com uma mulher, vamos analisar sua sensação de despedaçamento, ao mesmo tempo em que ele vivencia a possibilidade de re-integração, de “costura”.

No início, era comum a vivência de cortes no corpo, sem dor. Certo dia, durante o toque dos objetos teve um sonho: com agulha e linha costurava buracos de uma camisa. Não se lembrou onde estava a camisa: se no ar, no corpo do marido ou no corpo dela. Num outro momento, também durante o toque dos objetos: via-se de pé olhando para si própria, e seu corpo era cheio de bocas. (WANDERLEY, idem, 117).

Após estes relatos, podemos constatar o quanto a necessidade de “costura” é premente. Isso pode ser feito pela memória corporal que, por sua vez, é disparada justamente no momento em que acontece um desapego de si, no esquecimento do eu, dando passagem a novos engendramentos, a composição de novas forças, podendo gerar outras percepções, outros valores, novos eus.

No entanto, Rolnik nos alerta que o processo de desmanchamento das figuras identitárias também pode ser extremamente ameaçador, Ela assinala que os “viciados” em identidade fogem das “linhas de tempo em sua pele” a fim de abreviar as vertigens que possam vir a causar, evitam a vibratibilidade da pele na ilusão de desacelerar o processo e tentam afastar qualquer risco da sua suposta identidade. E adverte: “Como é impossível impedir a formação de diagramas de força, o estado de estranhamento que tais diagramas provocam acabam se reinstaurando em sua subjetividade apesar da anestesia”.⁴⁶

Neste momento de nossa análise pretendemos retomar a articulação com o mito de Dionísio, sustentando que a sensação provocada nos receptores ou propositores assemelha-se ao despedaçamento do corpo trágico dionisíaco. Vamos refletir em que aspectos poderemos articular o esfacelamento padecido pelo corpo trágico com a construção de um novo território, substituindo a aniquilação ou a contenção das

⁴⁶ <http://www.pucsp.br/subjetividade/suelyrolnik.html>- acessado e disponibilizado em outubro de 2008.

pulsões, operadas em tratamentos psiquiátricos tradicionais. É possível vincular nossas práticas como fenômeno dionisíaco? A relação é plausível, uma vez que na dissolução das individualidades, os seguidores de Dionísio retornam metamorfoseados, potencializados através do culto ao deus da embriaguez, do vinho, da dança.

Para tanto, é importante pensarmos o que caracteriza o corpo trágico. Vimos, que, segundo Deleuze, a partir da ótica nietzschiana, o universo dionisíaco abarca a ética da alegria e, que essa, compreende uma alegria sem sublimação, sem resignação. Vimos ainda que no pathos trágico a multiplicidade é essencial. Para atingirmos esse estado, qual seria o caminho? A perda das referências? O desapego ao modelo de identidade? O esfacelamento de fronteiras entre o corpo e o objeto? A sensação de morte e renascimento? A necessidade premente de criar significado para as sensações surgidas nas práticas sensoriais?

Também levantamos no início desta discussão a importância do papel da chamada “costura” para ultrapassar a sensação de despedaçamento, a que se encontram expostos os psicóticos, e que esta, pode se dar a partir dos fios da memória corporal. A partir disso queremos discutir o papel desempenhado pela pele como o maior órgão do corpo, nessa costura.

A importância do papel da pele nesta apropriação do corpo vai encontrar ressonância no método de consciência corporal: Eutonia de Gerda Alexander. Destacamos a relevância deste método no tocante à percepção das estruturas ósteo-musculares e da percepção da pele enquanto ligação do meio interno com o externo. Possuímos um sistema aferente que nos permite distinguir os meios variáveis, isto é, temperatura, textura e forma. Estamos falando de nossa capacidade de aferir através do sentido do tato, mas o que apreendemos através da propriocepção não se limita à mera distinção mecânica. Nesse processo somos atravessados por sensações que são manifestas, sobretudo no contato com o *Objeto relacional* ou com a promoção da experiência sensorial.

Na relação que se estabelece na correlação dentro, fora, é importante focar o papel da subjetividade na singular percepção de cada um. Lembremos as palavras de Rolnik ao definir a condição do corpo vibrátil: “O dentro e o fora ao mesmo tempo, dentro nada mais que a combinação fugaz do fora”. Nesta ótica, reforçamos a atenção à memória do corpo registrada na pele desempenha o papel de linha e

agulha que costuraria, customizaria as facetas, os pedaços desconectados dos corpos que sofrem com a desconexão.

A partir dessas ponderações sobre a memória do corpo, temos uma base para afirmar que a mesma também pode ser geradora de uma dança criativa. Uma vez que é ativada pela singularidade que se manifesta no feixe de sensações provocadas na pele do propositositor.

A memória que estamos tematizando, só se opera num constante jogo com o esquecimento. Só é possível fluir na medida em que, nos entregamos ao esquecer, ao nos destituirmos dentro das águas *diluidoras* de pretensas certezas.

A função dos objetos de Lygia não é a sensibilização ou a liberação catártica do corpo próprio como fonte de prazer, nem a expressão ou constituição de uma imagem do corpo como fonte de qualquer unidade psíquica, nem o resgate de tais representações reprimidas que se encontrariam num arquivo secreto. Ao contrário, a função destes objetos é favorecer a exposição à subjetividade ao autêntico bicho (ROLNIK, 1998:460).

Clark, nas ponderações acima, abre espaço para refletirmos sobre o significado do *autêntico bicho*. Não poderíamos aproximá-lo à imagem do *animal esquecido* de Nietzsche, aquele que seguia espontaneamente seus impulsos, pulsões e instintos corporais? Não seria semelhante àquele que vivia segundo as necessidades do corpo e para o instante presente? Neste sentido poderíamos então compreender que a memória da qual falamos aqui, se constrói no corpo, mas, é diferente daquela que é impressa pela tortura, pela pressão social discutida em *Genealogia da Moral* por Nietzsche. É importante frisar que embora as duas formas de memória operem no corpo, a primeira deixa suas marcas com um objetivo: incorporar o passado e imprimir ao homem à capacidade de prometer, na outra, encontramos a presença da criação que aponta para o futuro.

As marcas que se imprimem na experimentação sensorial ativam a possibilidade de “costura” de conexão do espaço interno com o externo. Ao mesmo tempo, suscitam sensações indescritíveis, indecifráveis que obrigam a construção de novas subjetividades. A partir disso, se instala o processo de esquecimento de antigos valores e a possibilidade de se construir uma “nova pele”, um “outro corpo”, um outro território que potencializa a criação, a memória se ligaria ao corpo trágico dionisíaco que incorpora a ética da alegria, no renascer de suas dores, no cantar de seus

seguidores, os sátiros. Numa dança que como vimos, celebra as dores e a criação, afirma a vida e o devir: o sempre devir outro.

Deste modo, é importante retomar a análise dessa noção do *devir outro* a fim de refletirmos sobre as tênues fronteiras entre o humano e o inumano que habita em nós e a partir dessas reflexões, queremos introduzir a questão da alteridade. Nesse intuito, é possível estabelecer uma ligação com a concepção nietzschiana do “sempre superar a si mesmo” (NIETZSCHE, 2006:127).

Em nossa introdução destacamos a importância da concepção nietzschiana de alteridade para a compreensão do sentido trágico, na medida em que essa concepção abarca o diferente, o *devir outro*. Apontamos também que esta noção é fundamental na medida em que tratamos, no foco dessa discussão, de pessoas consideradas diferentes, além do “normal”, *outros*. Só se afirma a diferença ao se experimentar a alteridade, na medida em que – ao perceber a pluralidade que há em cada um de nós – abandonamos a crença na existência de uma unidade do sujeito e percebemos que não existe um eu, mas várias forças, que a todo instante criam novos “eus”, que, são sempre substituídos por outros. Do mesmo modo percebemos nas descrições das experimentações do trabalho de Clark que esse despojar-se de si mesmo ocorre o tempo todo. Numa semelhante perspectiva, a visão nietzschiana sustenta como tese fundamental o vir a ser constante. Nietzsche afirma a efemeridade dos estados que experimentamos, posto que para o filósofo tudo está em fluxo, tudo muda, e nós mesmos vivemos uma permanente metamorfose.

Ao analisar a fronteira e a borda que mobilizam as experimentações de Clark, no que diz respeito à hibridação, isto é, ao homem animal, instintivo, quase bicho, Rolnik assinala:

Se nos dispormos a ir ao seu encontro na fronteira, somos levados a encarar o corpo-bicho fibra por fibra e a descobri-lo em sua riqueza e complexidades próprias. Nos damos conta de que se é verdade que no trabalho clínico é da relação com o corpo-bicho que se trata, não é menos verdade que costumamos rebatê-lo a suas humanas formas tão logo o pressentimos.[...] O que a hibridação com a arte pode nos ajudar a perceber é que toda patologia diz respeito à relação com o trágico, mas precisamente de se fazer a passagem entre o corpo-bicho e as suas humanas formas (ROLNIK, 1996:9, 10).

Após essas colocações a autora irá acrescentar que, nas práticas de Clark, não se trata de abandonar a arte, mas de habitar as zonas fronteiriças, se manter na borda, entre esta e a clínica, na intenção de manter a tensão. Tensão que, como

vimos, vem a caracterizar o trágico. No entanto, viabilizar a potência que aparece nessa dimensão criadora, e deixar-se habitar pelas forças que nos atravessam, não é tarefa tão simples. Existem muitas maneiras de se interromper o processo: a dilaceração da dor dos pacientes psicóticos ou as “fugas” existenciais que anestesiam os neuróticos. São estratégias montadas que funcionam para obstaculizar ou entorpecer a realização na arte ou nas potências de criação.

No capítulo a seguir, tentaremos elucidar estas questões colocadas, assim como analisaremos alguns casos, descritos no glossário *Memória do Corpo* de Lygia Clark e relatos dos usuários contidos em nossos relatórios, como suporte para ancorar nossa reflexão principal: esclarecer a memória do corpo e do processo de criação, ativado a partir das práticas corporais empregadas. Isto é, intencionamos responder: se de fato a memória dos usuários psiquiátricos é disparada nestas experimentações com os objetos relacionais e com a dança, para podermos aprofundar e compreender esse processo.

3.3. MEMÓRIA DO CORPO - CASOS CLÍNICOS

Nunca trate um psicótico como um louco, mas como um artista sem obra de arte. (Lygia Clark)

As luvas sensoriais, por exemplo, são para dar a medida do ato e também o milagre do gesto na sua espontaneidade que parecia esquecida. Em tudo que faço há realmente a necessidade do corpo humano que se expressa para revelá-lo como se fosse uma experiência primeira. (Lygia Clark)

Utilizaremos neste capítulo parte dos diários clínicos de Lygia Clark, nos quais encontramos a descrição de inúmeros casos e reflexões sobre a experimentação com os seus *Objetos Relacionais*. Encontramos este vasto material praticamente por acaso, mas, valorizamos o ineditismo do material e resolvemos incluí-lo em nossa pesquisa, por crermos que ele se constitui em fonte capaz de contribuir sobremaneira para as nossas reflexões acerca da memória do corpo. Contribuirá não como ilustração das experimentações, mas nos permitirá um aprofundamento nas experiências da artista com a *estruturação do self*. O acesso ao material foi concedido pela “Associação Cultural O mundo de Lygia Clark”. Foi compilado e analisado pela psicóloga Gina Ferreira, que, ao fazer as transcrições, omitiu e preservou o nome dos clientes.

Deste modo, vamos iniciar apresentando alguns termos específicos utilizados na *estruturação do self* :

Genitalização: almofada pesada colocada na área genital para evitar regressão “galopante”.

Reverie: termo utilizado para designar as recordações vivenciais através de imagens oníricas.

Verticalização: colocar na base dos pés almofadas pesadas. Fazer “com as mãos pressão na cabeça” para que os pacientes se sintam de pé, embora ainda estejam deitados. (CLARK, s/d).

Iniciaremos abordando os relatos de Clark, nos quais podemos observar sua prática e a importância da experimentação sensorial, focalizada nos processos do corpo enquanto percepção da singularidade, dando suporte a essas verdadeiras viagens que enveredam para além do universo da representação. Essas experimentações, realizadas com os clientes, nos permitem uma análise da

elaboração de subjetividades, nos processos de apropriação daquilo que lhes é próprio. Eles revalorizam sua corporeidade, resignificam as descobertas sensoriais através da memória do corpo.

As experimentações aqui analisadas utilizam-se dos seguintes *Objetos Relacionais*: almofadas leves e pesadas, colchão com bolinhas de isopor (Relaxação), almofadas com pedrinhas e conchas e experimentações do Toque.

Almofadas leves e pesadas

Sexo: feminino
Outubro de 1976

Colocando as almofadas nos ouvidos, teve a percepção do mar arcaico, que habita os corpos. Nas coxas entre as pernas, maternagem, o corpo do outro, no caso a mãe, mas nada sexual. Nos pés sentiu a terra arada. No ventre a barriga tem um grilo, “nunca pensei que a barriga fosse um troço tão complicado”.

As almofadas aqui utilizadas continham pequenas pedras e flocos de isopor. As sensações descritas nos remetem à proximidade com a natureza, com o mar, mas um *mar arcaico que habita os corpos*. A nosso ver, esta expressão traz uma alusão à água que compõe nossos corpos e talvez ao líquido amniótico do útero da mãe. De toda maneira remete-nos a um lugar confortável, a um ambiente – como destacado por Clark –, de maternagem e aconchego. Mas também assinala a presença da terra, a percepção dos pés numa terra que parece pronta a ser semeada. Refere-se ainda a um pequeno animal dentro de seu ventre, e assinala que não compreende bem o que está se manifestando ali. *Nunca pensei que barriga fosse um troço tão complicado*. A cliente não consegue definir ou decifrar inteiramente as sensações surgidas durante a experimentação com os objetos, possivelmente devido à intensidade das mesmas.

Sexo: feminino
Outubro de 1976

Pedi uma almofada para colocar na cabeça. Coloquei nos seus ouvidos as almofadas leves e friccionei, vivenciou o peso como morte, mas sem angústia. O barulho das almofadas no ouvido eram os bichinhos que comeriam o seu cadáver, mas era a vida que continuava.

Aqui destacamos a presença da idéia de morte e renascimento, que apontamos em outras experiências. Entretanto, os bichinhos que comiam seu cadáver não a

angustiavam, ou seja, ainda que perceba seu corpo como finito, e a todo instante atravessado por diagramas de forças, por sensações agradáveis e desagradáveis, isso não se configura como uma ameaça e sim como a vida contínua em seu fluxo inevitável.

Sexo: masculino
Junho de 1978

Com as almofadas leves friccionei-o longo tempo, a começar da cabeça ele fazia um movimento para sentir as almofadas no rosto. Depois, disse-me que aquilo era como se eu estivesse arando o seu corpo. As almofadas leves nos ouvidos lembravam-lhe uma música, então passou a cantar. Friccionava-as nos ouvidos e cantava. A letra era sobre o vento. Foi um Belo momento. Os sacos de areia no seu corpo como que integravam-se a ele, perdera os limites do corpo, embora incorporasse os sacos como se fosse uma parte sua.

Neste caso, encontramos vários aspectos interessantes para nossa análise. Primeiro, a utilização do verbo arar pelo cliente ao referir-se a sensação do seu corpo, após ser friccionado com as almofadas: *como se eu tivesse arando seu corpo*. Arar tem como sinônimos beneficiar, cultivar, preparar a terra para o cultivo; assim, assemelha-se à noção de preparação para que desta terra-corpo possam brotar os próprios sentidos. Em seguida, o sentido da audição é aguçado, o cliente ouve e canta uma canção. Finalmente, refere-se à falta de limites do corpo. No entanto, aponta a sensação de integração com o objeto. Esta noção de integração já nos permite uma leitura. Ao incorporar o objeto como uma parte sua, o usuário manifesta a sua capacidade de sentir, não se encontrando anestesiado nem apático.

Sexo: feminino
Julho de 1978

Disse que sentira que tem limites. Ontem percebera que estava em carne viva e eu a estou colocando, lhe fornecendo a membrana. "Almofada leve, ninho, forma de dedo, sexo de água, pedaço de gente.

Esse relato inicia com a noção de limites do corpo para em seguida remeter à presença do híbrido morte/renascimento e ao papel da pele neste novo renascer, que aparece enquanto *membrana, carne viva*. O *ninho* há de ser interpretado como a idéia de acolhimento *do ser que nasceu*. *Sexo de água*, a nosso ver, refere-se à vida que está por se gerar e gera-se no meio aquático, talvez apontando uma relação com o líquido amniótico. *Pedaço de gente*, como referência provavelmente a um ser que estaria para ser gerado, a uma nova percepção de si mesmo.

RELAXAÇÃO: colchão com bolinhas de isopor.

Sexo: feminino
Julho de 1977

Voltou péssima, desintegrada, dividida e sonhou que tudo era fragmento, pedaço de papéis, água que escorre, enche um recipiente. Clark, s/d p. 123.

Neste relato, a desintegração e a sensação de esfacelamento estão presentes; a cliente sente-se uma coisa, um papel e depois passa ao elemento água, mas ainda não é um corpo, uma unidade.

Sexo: masculino
Junho de 1978

O saco plástico cheio de ar é sua pele, seu corpo, ser acariciado por uma parte sua. Minha mão é a parte da mãe que se funde ou não na sua carne. (CLARK, s/d p. 124).

A fusão com o objeto aparece como um traço de autonomia; entretanto ainda está ambígua a sensação descrita: o cliente não sabe se vai continuar ou não na fusão. É interessante analisar as sensações ambíguas, pois todas estas contradições e incômodos nos remetem à própria fluidez do sentir; não se trata de mágica, nem de algo que se conquista e naquela posição se permanece. A dinâmica da vida é convocada. A partir daí pode-se abrir o leque de possibilidades, pode-se dar um passo na direção da multiplicidade.

TOQUE

Sexo: feminino
Junho de 1978

“O que importa é o interior” e contou que quando a toquei ela sentiu todo o contorno do corpo desenhado, até mesmo entre os dedos. Sentiu também um feto dentro do ventre, incômoda sensação, mas suficientemente boa para ser vivida. (CLARK, s/d p. 45).

É importante salientar que neste relato a percepção do contorno do corpo é dada a partir do toque, facilitando a visualização da própria imagem. Portanto, vale destacar a importância do tocar para a promoção da via sensorial. A partir daí, desta percepção, gesta-se uma espécie de feto, apontando – quem sabe? - para uma

outra forma de se perceber o próprio corpo, que é destacado pela cliente como uma sensação incômoda, *mas suficientemente boa*, quer dizer, passível de ser vivida; ou seja, embora diferente, distinta do que a cliente estava habituada, a sensação não é descartada.

Agora, focalizaremos alguns relatos de um mesmo cliente em três dias seqüenciais com o objetivo de refletirmos sobre as mudanças surgidas durante essas diferentes experimentações.

Sexo: masculino

09 maio de 1977

Depois da relaxação, sentiu-se pleno, sentindo a minha presença. Citou o Zen: antes da iniciação, as árvores são árvores, as colinas são colinas, os vales são vales; depois da iniciação ..., tudo passa a ser uma totalidade e, na etapa seguinte, as árvores são árvores, as colinas são colinas, os vales são vales, mas algo mudou ou permaneceu. (CLARK, sd p.131)

12 de maio de 1977

Sentiu a relaxação como se fosse uma fogueira, enquanto o sopro era para ele o dragão. Sentiu-se muito integrado e deixou-se ir num grande silêncio (aspas). Plenitude foi a palavra que empregou. Sentiu o silêncio do processo um silêncio que abre espaço para a participação do outro. (CLARK, s/d idem).

23 maio de 1977

Relaxou muito bem e lembrou-se que era um pinto, da cintura para cima saindo da casca do ovo. Achou essa sessão das mais calorosas. (CLARK, s/d idem).

É importante assinalarmos a passagem das vivências relatadas de um dia para o outro. Na experimentação do dia 09 de maio, o usuário comenta que se sentira pleno. Igualmente na sessão do dia 12 de maio aparece a idéia de plenitude. Entretanto, nesse segundo dia o cliente refere-se também a um processo de silêncio. Primeiramente nos chama atenção o emprego da palavra processo, posto que interessa justamente a toda proposta da experimentação sensorial que seja vivenciada enquanto processo. Em segundo lugar, verificamos neste processo do silêncio a introdução de uma passagem, uma abertura para a entrada do outro. É interessante observarmos como o fato de entrar em contato consigo mesmo, através

do silêncio, não isola o cliente, mas aproxima-o do outro. Isso aumenta a possibilidade de encontro.

Um outro aspecto que vale ser destacado é a colocação do dia 23. *Lembrou-se que era um pinto da cintura para cima*. Aparece a identificação com um animal, mas somente uma parte sua é de animal, e esta se encontra saindo da casca. Remete-nos mais uma vez à idéia de nascimento, um renascimento, algo novo que é identificado através da imagem de sair da casca.

Novamente iremos acompanhar o relato de uma mesma pessoa por dois dias seguidos.

TOQUE – almofadas leves – saco plástico com areia.

Sexo: masculino
Junho de 1978

Depois de trabalhar seu corpo, como de outras vezes fiquei atrás de sua cabeça colocando o saco de areia contra o seu rosto, tossia muito – “Não sei se é por causa da morte, mais hoje estou sentindo o meu pescoço pela primeira vez. No início o senti quebrado e depois senti inteiro como ligação entre a cabeça e o tronco”. Dei-lhe as almofadas leves para que ele mesmo passasse pelo corpo, pois ele disse que o corpo tem que ter uma atividade para existir. Passou-as e sentiu como se seu corpo fosse uma tábua de madeira. Teve a sensação de queda do corpo quando estava procurando verbalizar a não sensação.

Sexo: masculino
Julho de 1978

Se sentiu meio sem pescoço como se a cabeça nascesse do tronco. Quando coloquei a mão no seu coração disse que não sentia mais a fusão era como se já tivesse membrana que separava a minha mão do seu peito, mas quando mexia minha mão algo mexia dentro do seu peito.

Destacamos no primeiro relato, inicialmente, a colocação da não percepção de uma determinada parte, neste caso, o pescoço. E ainda a analogia feita de seu corpo como uma tábua de madeira, isto é, a incapacidade de sentir-se, de sentir-se vivo; enquanto pele, carne e osso, como dito pelo cliente, padecia a *não sensação*. Depois, se faz presente a percepção da ligação entre o tronco e a cabeça. Num segundo momento, embora a dificuldade de perceber o pescoço ainda exista, o cliente ressalta a presença de uma membrana, permitindo uma certa distinção entre seu corpo e o da terapeuta. A frase do cliente – *o corpo tem que ter atividade para poder existir* – merece ser assinalada, pois nos demonstra o quanto ele pode avançar na direção de sua potência, focalizada na atividade corporal. Esta percepção veio de sua própria experimentação e portanto exprime sua

singularidade, dá suporte ao seu corpo vibrátil, ativado pela memória que vem da sensação.

Sublinhamos nos relatos acima uma constante referência à sensação de *corpo bicho*, à presença de parte do corpo percebida como aspecto animal, ou como se fosse algo em movimento, não sendo possível de imediato identificar essa parte que se torna outro, diferente de si mesmo, numa verdadeira exposição à subjetividade.

Constatamos assim que os *objetos relacionais* podem contribuir sensivelmente no sentido da potencialização dos clientes. Melhor dizendo, esta potência se faz presente justamente na direção da multiplicidade e não da do modelo imposto de identidade unívoca. Dessa maneira, é dada a permissão de viver o *bicho-homem*, ou o *autêntico bicho*, como assinala Clark. Esta concepção aproxima-nos do *animal esquecido* nietzschiano, na medida em que suscita os instintos do corpo, dando vazão à pluralidade, base fundamental para compreensão do pensamento de Nietzsche. E assim pode-se chegar a viver como o animal e a criança “na estaca do instante” (NIETZSCHE, 2003:6), deixando-se levar pelo esquecimento saudável, nos desprendendo do passado enquanto prisão, e abrindo a perspectiva de vivenciar o aqui e o agora na presença do corpo.

Dando seguimento a nossa reflexão, uma outra questão deve ser frisada. Vimos que os objetos relacionais não visam o resgate de uma unidade ou de uma identidade interior. Nesse sentido, estas reflexões nos permitem dizer que nas práticas corporais estudadas não é uma questão de tornar-se consciente, mas de experimentar outra dimensão de si mesmo, de tornar-se outro, de outrar-se. Nas palavras de Rolnik, encontramos subsídios para esclarecer esta visão:

Assim a iniciação que se dá no consultório experimental de Lygia não tem rigorosamente nada a ver com recuperação de si, nem com a descoberta de alguma suposta unidade ou interioridade, em cujos recônditos se esconderiam fantasias, primordiais ou não, que se trataria de trazer à consciência. Pelo contrário, é para o *corpo ovo* que os *Objetos Relacionais* nos levam. Estes estranhos objetos criados por Lygia têm o poder de nos diferir de nós mesmos. (ROLNIK, 1996:5).

Na prática, portanto, não se trata de retomar a consciência, ou de ser conduzido a um estado consciente que se encontrava perdido, mas de ativar uma memória que se coaduna com o esquecimento, trazendo à tona percepções singulares. Esta memória do corpo que estamos tematizando talvez nos permita dizer que o objetivo de nossas práticas se trata de um esquecimento do corpo ou, dito de outra forma, de

uma “desconsciência” corporal? Rolnik alude a um corpo ovo; esta idéia é explicitada por Clark ao aludir a esta imagem como verdadeira figura do devir; o ovo apesar de ainda não se ter revelado totalmente, já se constitui como vida e como potencialidade do vir a ser. Como poderíamos costurar estas noções?

Embora possa suscitar um paradoxo, consideramos fundamental para a compreensão do processo que se instala nestas experimentações refletirmos sobre seguinte: como a experimentação pode levar a uma “desconsciência do corpo” se, o tempo todo, temos nos baseado em técnicas de consciência corporal, como a citada Eutonia, que têm como princípio a conscientização dos movimentos através da estimulação à percepção das partes do corpo, de seus segmentos, de suas estruturas ósseas, de músculos e à percepção dos movimentos internos como peristaltismo e respiração? Parece contraditório, mas é realmente inusitado e cheio de contra-sensos pensar na memória e no esquecer do corpo, pensar na consciência e nos processos inconscientes?

Em artigo, no catálogo de exposição de Clark, José Gil, nos ajuda a esclarecer a questão levantada ao discutir sobre a polêmica “consciência do corpo” descrevendo a consciência como um meio ou uma atmosfera, invadida ou captada por texturas muito finas que surgem do movimento do corpo:

Consciência do corpo significa assim uma espécie de avesso da intencionalidade [...]. É preciso definir consciência do corpo como uma instância de recepção de forças do mundo graças ao corpo, e assim, uma instância de devir as formas, as intensidades e o sentido do mundo (GIL, 2005:63).

Ele acrescenta que a consciência é um elemento paradoxal, mesmo estando em contínua ligação com o corpo, ela pode atravessar momentos de intimidade e até de osmose, porém por vezes se afasta e pode levar até uma ruptura, parecendo se tratar de um elemento estrangeiro.

Assinalamos que toda a subjetividade a que é exposto o cliente durante suas vivências a partir da sensorialidade e da necessidade de decifrar as sensações não surge de métodos baseados numa racionalidade consciente. Esta subjetividade surge calcada nos instintos corporais, na estimulação dos sentidos e na potencialização da criação. Vimos com Clark que o objetivo dos *Objetos Relacionais* é nos expor ao *autêntico bicho*, é nos fazer diferir de nós mesmos.

Um plasmar-se, como ela diz, deixar-se descosturar e costurar pelo fervilhar do trabalho subterrâneo dos fluxos que percorrem nosso bicho, agitação de forças que se opera em silêncio, germinação de estados sensíveis que pedem um corpo que venha encarná-los, um corpo de pensamento, de arte, de existência etc. (ROLNIK, 1998:6).

O olhar de Rolnick a respeito do trabalho de Clark nos conduz ao pensamento de Nietzsche, em que nos ancoramos para fundamentarmos essas idéias. Assim, recorreremos ao comentarista Roberto Machado para esclarecer a questão da consciência e para refletirmos sobre a possibilidade de que a ótica nietzschiana se articule com as noções do outrar-se, do diferenciar-se de si mesmo. Veremos a partir destas observações em que medida pode-se associá-las:

A consciência não é o grau superior da evolução orgânica, não é o critério, o valor ou o objetivo supremo da vida; é um órgão como o estômago: apenas um meio, um instrumento entre outros, subordinado ao objetivo da vida que é a extensão e intensificação da potência. [...] Assim também, o corpo considerado um conjunto de instintos em relação é um fenômeno mais surpreendente, mais importante e cognoscível que a consciência (MACHADO, 2002: 92, 93).

Nietzsche critica a consciência a ponto inclusive de às vezes negá-la; declara ser ela o órgão mais miserável e mais sujeito a erro. Apostando na força inconsciente dos instintos em *Crepúsculo dos ídolos*, sustenta ser a razão a causa de deturparmos o que nos transmitem os sentidos: “Na medida em que mostra o vir a ser, o decorrer, a transformação, os sentidos não mentem” (NIETZSCHE, 2006: 26). De acordo com Machado, negar a existência da consciência, considerá-la como ficção e até inútil, corresponde em Nietzsche “a um elogio da “animalidade” dos sentidos, do corpo” (MACHADO, ibidem, idem). Deste modo, o comentarista reitera que o essencial é a valorização do corpo como fio condutor e sublinha não ser preciso fugir nem temer a força dos instintos uma vez que: “felicidade é igual a instinto” (NIETZSCHE, ibidem, 22). Nestas moderações, podemos estabelecer um vínculo entre a imagem nietzschiana do *animal feliz* com do “autêntico bicho” proposto por Clark.

As experimentações, a partir dos exercícios sensoriais de Clark, podem contribuir para a desobstrução dos canais da pele, do corpo vibrátil. E assim, podem trazer à tona uma sensação de proximidade com os sentidos do corpo e a compreensão da multiplicidade que nos habita. Não é uma sensação de horror ou

desespero, mas um caminho que se abre para a estruturação do self, que se dá na medida em que se permite, por exemplo, a proximidade do outro. É ao mesmo tempo um processo que se apodera da capacidade de se distinguir e assim resignificar as sensações.

Em nosso próximo capítulo, analisaremos nossa experimentação prática, a partir de nossos relatórios de pesquisa, realizados no Hospital Municipal Nise da Silveira e em Recife no hospital Ulysses Pernambucano, nesses, como dito anteriormente, trabalhamos com danças populares e baseados em técnicas de sensibilização utilizamos os *objetos relacionais* de Clark e os Parangolés de Oiticica.

3.4. DANÇA E ESQUECIMENTO.

Nosso objetivo neste capítulo é articular a dança e a memória corporal, com o esquecimento suscitado nas práticas analisadas, com a concepção de memória no pensamento nietzschiano. Isto é, como podemos vincular o “esquecimento” originado nas práticas corporais com o método genealógico nietzschiano? Em seguida, ao retomarmos a discussão sobre as relações de força tecidas por Foucault e as ponderações sob olhar nietzschiano, tentaremos articulá-las a nossa questão que reflete sobre a prática corporal em espaços de psiquiatria. Uma vez retomadas essas conexões entre os filósofos, teremos como alvo questionar se as possibilidades de outrar-se, de tornar-se outro, através das práticas analisadas, de fato, podem se constituir como uma alternativa aos tratamentos psiquiátricos normalizadores.

Para tanto, iremos retomar nossa prática, abordar alguns relatos e situações vivenciados nos espaços psiquiátricos como Caps e nos hospitais das cidades do Rio de Janeiro e de Recife, com o intuito de fomentar a discussão provocada a partir das experiências de “esquecimento” do corpo, propiciadas pelas práticas corporais.

Nas experiências agora apresentadas, trabalhamos com objetos conhecidos como objetos auxiliares da técnica de Eutonia e objetos relacionais de Clark. Assim como nos Parangolés de Oiticica, também nos baseamos em danças populares e na dança contemporânea.

Assinalamos que os nomes dos usuários em questão foram trocados por fictícios com o intuito de preservar suas privacidades.

Interessa-nos a princípio, apontar em nossas experimentações uma certa diferença em relação às de Clark. Esta diferença diz respeito à introdução da dança ligada à criação, ou da expressão corporal promovida a partir das sensações provocadas. Numa certa medida, nos aproximamos da proposta de Hélio Oiticica, com os Parangolés. Um outro aspecto que vale ressaltar é a prática das danças realizadas no coletivo; na nossa experiência, sempre as praticávamos em grupo.

É importante ressaltar que quando iniciamos nossa trajetória neste terreno com os usuários de saúde mental, não imaginávamos o que nos aguardava, no sentido das respostas e reações. Para nossa surpresa, as reações foram tão impactantes a ponto de nos levarem à presente investigação. Entretanto, é importante frisar que

ainda desconhecíamos o trabalho de Lygia Clark e de Hélio Oiticica quando de nossa primeira entrada no hospital Nise da Silveira.

Daremos destaque a alguns relatos colhidos por nós após as aulas. Ressaltamos que, em nosso caso, as aulas ocorriam numa sala de Dança no Centro de convivência no Hospital Municipal Nise da Silveira, no Engenho de Dentro. Iniciamos nosso trabalho na enfermaria feminina de crise: *Lugar de Passagem*. Num segundo momento, ampliamos as aulas também para o setor masculino: *Casa do Sol*.

Uma das estratégias iniciais utilizadas por nós no sentido de mobilizar os usuários à participação era a prática das danças folclóricas; não exatamente enquanto proposta coreográfica, ou seja, de reprodução do modo de dançar, mas como estímulo ao ritmo, à musicalidade contida nestas canções. Surpreendentemente, graças à escuta de uma destas canções a memória de umas das clientes foi desencadeada, provocando uma espécie de *insigth*. Como, aliás, relatamos em nossa introdução.

Outra maneira de atuarmos é através da sensibilização com materiais como: bolinhas para massagens, realizadas individualmente ou em duplas, e o uso de tecidos de diferentes texturas, empregados como elemento coreográfico e para estimular a percepção dos contornos do corpo. Com o objetivo de situar os clientes no contexto cotidiano, de trazer dados do dia a dia, da realidade do momento, usávamos datas comemorativas de cada mês, como tema:

Conversamos sobre o mês, perguntei em que mês estávamos e uma cliente disse ser o mês de abril e também era mês dos índios. Assim, focalizamos os pés no aquecimento inicial, tendo como referência a batida e o ritmo dos pés dos índios. Fizemos uma dança da fertilidade da terra a partir de uma canção indígena. E cantamos envolvidos pelo canto da Isaura, menina de 18 anos com excelentes possibilidades corporais e, com uma história dura, de drogas e prostituição a partir do abandono da família. Culminando no surto psicótico que a levou à internação. (Relatório de pesquisa)

Ao final deste dia, sentamos em círculo, fizemos massagem nos pés com bolinhas e ouvimos as sensações de cada um. Uma das usuárias disse que além de ter aliviado sua coluna, tinha adorado [a música], pois amava o índio. Outra afirmou que a atividade era importante para suas articulações, precisava de movimento. O que é interessante observarmos são as colocações que apontam para a percepção das necessidades de movimentação não só como alívio dos sintomas, mas também

como possibilidade de os clientes se expressarem seja através da voz, seja através de todo o corpo. Podemos observar que no contato forte dos pés com o chão, encontra-se um meio para conectar-se com a terra e com ela estabelecer uma forte ligação. A terra é aqui compreendida também em seu aspecto metafórico: colocar os pés na terra, pisar o próprio chão: é afirmar o mundo na sua totalidade. Vamos destacar um outro trecho de nosso relatório que narra atividades havidas no mês de junho. Neste caso participaram usuários da enfermaria masculina e alguns do ambulatório:

Fizemos aquecimento das partes do corpo, o grupo aceitou muito bem a atividade. Depois dançamos quadrilha. Ao final dançamos livremente ao ritmo de Carimbó e do Lundu. Conversamos sobre atividade e como estavam se sentindo. O José disse que estava levitando, que o corpo era bom acordar é como se fosse de manhã e tivesse tomado um banho. O Reinaldo um outro cliente disse que a consciência e o corpo se juntaram na expressão corporal, estava feliz e leve. Um outro me agradeceu muito e quis me dar seu relógio. (Relatório de Pesquisa)

É interessante a idéia de refrigerar-se, através da água; o elemento água aparece inúmeras vezes com esta propriedade de renovar, refrigerar, aliviar. No exemplo citado acima, remete-nos à sensação de acordar, como se fosse pela manhã. Depois do descanso, renovarmo-nos num banho, quando temos o contato direto com a nossa pele, com nossos contornos. O outro cliente menciona *a junção do corpo e da consciência na expressão corporal*. Isto é, na prática, na experimentação da sua corporeidade, ele pôde se expressar, sem limitar-se a cópias de movimentos. Remete-nos ainda à percepção do corpo como um todo.

A maneira como recebiam as propostas nos chamou atenção: eram por vezes de uma sensibilidade tocante, visto que geralmente não se censuravam e mergulhavam nas próprias sensações de maneira enfática. Entretanto, os avanços de nossas práticas eram graduais e as dificuldades estavam presentes o tempo todo. As reações eram variáveis e nos punham em xeque a todo o momento. Era preciso estar realmente disposto a doar, a escutar, a aproveitar o que se podia aprender, a mudar a proposta se necessário fosse, a incorporar novas idéias e permitir que viessem à tona conflitos, tensões, expressões e reverberações na vibratibilidade dos corpos.

Agora, vamos refletir sobre algumas colocações do dia em que já havíamos juntado as duas enfermarias, a feminina e a masculina; os técnicos como enfermeiros e psicólogos também participavam das aulas.

Dançamos uma Ciranda de Parati, no final, após o alongamento, fizemos massagem em duplas. O Ernani disse que estava leve, flutuando e que se sentia refrigerado, vários se colocaram dizendo que se sentiam bem e que gostariam de ter essa aula todos os dias. (Relatório de Pesquisa).

Parece que essas colocações tão simples não revelam nada demais; no entanto, o que nos interessa sublinhar nesses relatos é uma possibilidade, um caminho se abrindo na direção da corporeidade de cada um, na pulsação e na intensidade com que participam, interagem, se expressam, inclusive quando não querem participar. Muitas vezes pedem apenas, assistir; outras aparentam estar completamente apáticos e quando menos se espera, começam a interagir, mesmo que de forma lenta, dependendo do dia, da quantidade de medicação que estão tomando e de outros fatores pessoais e subjetivos.

Na experiência com pacientes, a música é outro elemento fundamental e tem papel relevante na estimulação do movimento, que acontece no contato consigo mesmo – na experiência que o paciente tem do seu próprio corpo, das suas próprias sensações -, com o objeto, com o outro (em dupla, em grupo) e na relação com o espaço. A nossa prática parte da percepção do espaço interno para o externo (parcial) e para a exploração do espaço global, utilizando músicas de diferentes ritmos. Nesse processo, são percebidas as *qualidades* de movimento que significam basicamente combinações entre peso, espaço e tempo. Assim, a proposta é que cada um experimente uma maior interação com o espaço. Estas práticas vinculadas às qualidades do movimento, relações espaciais etc. estão fundamentadas no Sistema Laban⁴⁷. Como dissemos em nota na introdução, esse foi um dos métodos empregados em nosso trabalho prático, como dinâmica de movimento que possibilita um dançar criativo, que estimula a gestação de novos movimentos em vez de suscitar a repetição dos mesmos.

⁴⁷ Rudolf Von Laban, austríaco (1879- 1958), inicialmente estudou arquitetura. Considerado o pai da dança teatro, criou um sistema que estuda o movimento e seus esforços em suas combinações da movimentação geral humana; dedicou-se a criar uma linguagem do movimento; criação, notação (labanotation) e educação. Seu sistema teve aplicação em diversas áreas como: arte, fisioterapia, teatro, psicologia. No Brasil sua maior divulgadora é a coreógrafa Regina Miranda, diretora do Centro Coreográfico do Rio de Janeiro. Em minha formação na Escola Angel Vianna, estudei o sistema Laban por quatro anos, sendo a base da dança contemporânea adotada na Escola.

Mostramos que esta possibilidade se abre para todos, independente das formas dos corpos. Laban ratificava este pensamento, declarando que todos podem dançar. É fundamental esclarecer o papel da dança enquanto abertura, linguagem, forma de expressão e tentar delimitar quais são as experiências a que ela nos conduz. A partir das ponderações anteriores, compreendemos o sentido da dança contemporânea. Neste aspecto concordamos com Marcus Vinícius Machado de Almeida, quando assinala: “Dança Contemporânea deveria ser não estilo, não escola, não uma técnica, mas a oportunização de vida através de gestos intensos e expressivos” (ALMEIDA, 2006: 13). Esta maneira de compreender e experimentar o corpo pode nos levar a pensar sobre o que pode acontecer, quando se dança a partir desta perspectiva.

Laban analisa o que ocorre com a pessoa que dança e assinala que este processo se dá de forma paradoxal, uma vez que o bailarino dá tudo de si e “perde a consciência de sua aparência exterior; neste estado de êxtase: ele se esconde na dança do homem, não provoca a consciência de nada, a não ser de existir” (LAUNAY, 1999: 80). Na dança contemporânea proposta por Laban, cujos princípios aplicamos, o devir é constante: é preciso viver o instante, ao mesmo tempo em que se esquece do que foi feito, no ato da improvisação:

Improvisar para Laban é, de um mesmo movimento, buscar e encontrar, decompor e unificar, esquecer e rememorarmos, mas sobretudo não se lembrar. Improvisar é se dedicar a esquecer, para se dar a chance de ver afluir as múltiplas possibilidades de mobilidade [...].O dançarino expulsa de si, as imagens habituais do mundo e vive uma experiência do saber-desaparecer como promessa de uma experiência verdadeira. Isto é, uma dissolução do eu nos fluxos corporais (LAUNAY, ibidem,81)

Percebemos uma consonância com o que viemos tematizando até agora: a dissolução da individualidade dando lugar aos fluxos e intensidades de movimento através da mobilidade, do mover-se, como o próprio fluxo temporal; entrar em sintonia com um ritmo interno é penetrar o universo do esquecimento. Esse esquecimento surge ao se entrar, na região que Laban denomina de “região do silêncio” que se modifica o tempo todo na relação do externo com o interno. “A região do silêncio o império da alma; em seu centro há um templo em movimento” (LAUNAY, ibidem, 85).

Numa ótica semelhante, na medida em que suscita o “esquecimento” do corpo e o desapego de si, as experimentações realizadas com as capas de Oiticica num hospital psiquiátrico em Recife nos aproximam dessa possibilidade de penetrar a eloqüente região do silêncio, experimentar novos movimentos através da improvisação, sem a preocupação da memorização de seqüências.

É importante lembrar agora que Oiticica criou seus chamados Parangolés, que significam capas, estandartes e tendas, mas, sobretudo capas, a partir de sua experiência no morro da Mangueira nos anos 1960. Juntamente com Clark, ele propõe a denominada arte ambiental, com uma perspectiva vivencial do corpo, através da quebra da relação estática espectador/obra. “O parangolé é mais do que uma ordem do ambiental: é a invenção de uma forma de expressão: uma poética do instante do gesto; do precário, do efêmero” (Favaretto, apud JACQUES, 2001:36). Assim, o parangolé só tinha significado na medida em que era usado e que com ele se dançava; de outro modo perdia totalmente o sentido.

Clark e Oiticica também coincidem na proposta de estimular a participação do “ex-espectador” que passa a ser visto como construtor do processo artístico. Esses artistas buscaram, assim, reativar o sentido processual da obra de arte, que se dá no instante, no fazer como verdadeira atividade em obra.

Na análise que Jacques (2001) faz da trajetória de Oiticica, ela relata que o artista sentia necessidade de inovar, de vivenciar novas experiências. Ele as encontra principalmente quando descobre a favela, o samba e, sobretudo, a dança. A comentarista atesta o sentido espontâneo da arte de Oiticica: “Mas é a dança de Dionísio que lhe interessa, improvisada, sem projeto-coreografia” (JACQUES, 2001: 72).

Após as ponderações anteriores, vislumbramos aqui a singularidade do tipo de dança expressiva. A modalidade dessa dança fica clara no comentário de Oiticica:

A dança é por excelência a busca do ato expressivo direto, da imanência deste ato; não a dança balé, que é excessivamente intelectualizada pela inserção de uma coreografia [...], mas a dança dionisiaca, que nasce do ritmo interior do coletivo, que se externa com característica de grupos populares. A improvisação reina aqui no lugar da coreografia organizada; na verdade quanto mais livre melhor; há como uma imersão no ritmo, uma identificação vital completa no gesto, do ato com o ritmo, uma fluência com o intelecto permanece como que obscurecida por uma força mítica interna individual e coletiva. (OITICICA, apud JACQUES, 2001:72).

Constatamos nesta afirmação uma mesma perspectiva no tocante ao tipo de dança com que trabalhamos, aquela que convive com o esquecimento, ao basear-se nos improvisos, ao emergir da cadência rítmica. “Para Oiticica, a descoberta da dança é a descoberta do êxtase, no sentido de estar fora de si” (JACQUES, ibidem, 73). Esse tipo de experimentação de práticas corporais foi desenvolvido em 2005, no hospital Ulisses Pernambucano em Recife, com usuários internos, com pacientes de CAPS, Centro de Atenção Psicossocial, com artistas, estudantes de enfermagem e de psicologia, todos num só espaço numa experiência coletiva com os parangolés e com os *Objetos Relacionais* de Lygia Clark.

A construção e manipulação dos objetos também fizeram parte da oficina que teve a duração de uma semana com grande participação e integração do grupo.

Para nós, a experiência de chegar num hospital psiquiátrico das dimensões do hospital Ulisses Pernambucano, na cidade do Recife, com objetivo de implementar estas propostas, realmente foi uma experiência marcante. Ao adentrar o ambiente, sentimos um misto de apreensão e ansiedade com uma sensação de lugar já conhecido. Fizemos parte de um evento denominado *SPA das Artes*, evento anual que reúne artistas de todo o país, na estação criada: *Estação Tamarineira*, nome popular do hospital. Nesta estação, ocorreram nove oficinas de artes plásticas e a nossa que pretendia um diálogo do corpo com a arte de Lygia Clark e Hélio Oiticica: *Corpo, Arte Ambiental*. Nossa proposta, como dissemos, era aberta a todos os interessados, não havendo restrição entre pacientes internos, de Caps, estudantes, ou profissionais da arte e da saúde. A princípio algumas pessoas ficaram um pouco chocadas com a aparência dos pacientes, ou com o nível de medicação a que pareciam estar submetidos, mas fomos nos ambientando. As pessoas escolhiam a oficina que gostariam de frequentar.

Nessa proposta coletiva, foi marcante a idéia de construirmos os objetos, além de diversos materiais que havíamos levado; também utilizamos areia, pedras e folhas que coletamos do jardim e do espaço externo do hospital. Enfatizamos que esta construção fazia parte de nosso projeto inicial que, baseado nas experimentações de Oiticica, tinha como princípio estimular a criação coletiva. Também a idéia do cobrir e descobrir, numa referência aos meandros e vielas da favela, foi inspiradora para o artista, influenciando diretamente na atitude corporal dos moradores, numa ginga própria em relação ao ritmo e ao samba:

A experiência da dança, o samba deu-me portanto a exata idéia do que seja criação pelo ato corporal, a contínua transformabilidade.[...] Está aí a chave do que será o que chamo de “arte ambiental”: o eternamente móvel, transformável que se estrutura pelo ato do espectador (OITICICA, 1996:31).

Assim também em nossa experimentação no hospital tencionamos que nosso corpo fosse tocado no jogo do velar e desvelar, na dança com as capas (Parangolés) e tecidos.

Um aspecto a ser destacado é nossa aproximação com o tipo de dança iniciada por Oiticica no morro da Mangueira. A partir do samba, dança bastante popular no nosso estado, o Rio de Janeiro, o artista é cooptado e se diz transformado através dessa experimentação, ao mesmo tempo em que apresenta propostas performáticas a partir de suas obras, os Parangolés, investindo numa dança, como ele afirma, dionisiaca sem coreografia pré-determinada, baseada na dança popular. E declara: “A dança também não propõe uma fuga deste mundo, mas o revela em toda sua plenitude – o que seria para Nietzsche “embriaguez dionisiaca” é na verdade uma “lucidez expressiva da imanência do ato” (OITICICA, apud JACQUES, 2001:73).

Em nosso curso em Recife, alguns usuários mostraram-se ao longo dos dias incentivados a se expressarem com a voz e alguns mostraram danças populares como o maculelê. Foi no dia em que trabalhamos com bambus. O cliente os aproveitou, para bater um contra o outro, iniciando assim a pulsação rítmica. Os ritmos, as manifestações populares estão muito presentes naquela cultura nordestina. Deste modo, a intensidade com que os corpos se mobilizavam no trabalho com os parangolés, nos impressionou bastante. Outro elemento que também apareceu nesta experiência em Recife foi o maior cuidado com a higiene pessoal que a partir de então, começou a mudar.

Ainda consideramos relevante apontarmos o caso de um jovem que, embora fosse de Caps, inicialmente não conseguia ir sozinho até o hospital e depois do terceiro dia, já o fazia.

Ao final do curso, dançamos com os Parangolés, numa espécie de *happening*; improvisamos o tempo todo com as capas coloridas: passando pelo pátio do hospital, usamos as pilastras, os jardins e interagimos com as pessoas que passavam, até chegarmos a uma sala, onde esta experimentação foi gravada em vídeo. Dançamos ao som de Naná Vasconcelos.

Gostaríamos de acrescentar que, agora focando o Engenho de Dentro, chegamos a nos apresentar dentro do hospital por ocasião do dia do índio com a dança da fertilidade. Na festa junina do hospital – *Cai e Pira* –, dançamos quadrilha. Foi quando juntamos as enfermarias masculina e feminina. Em setembro mês da primavera, trabalhamos com a música *Alecrim*, cantiga popular pertencente ao domínio público. Em novembro trabalhamos o mês da cultura. Em dezembro enfocamos a festa e o sentido do natal, trabalhamos então, um pastoril e a dança de reisado. Uma cliente lembrou que uma vizinha do norte, havia ensinado a ela esta dança. No carnaval de 2003, saímos como comissão de frente do bloco *Loucura Suburbana*. Nesta experiência do hospital municipal Nise da Silveira, no Engenho de Dentro, alunas da UFRJ fizeram estágio sob minha supervisão, o que se constituiu em um dos pólos de Dança e Saúde⁴⁸.

Como dissemos, fundamentamos nossas práticas em diversas técnicas de sensibilização corporal, na dança contemporânea e popular. Entretanto, o que importa é reiterar que em nenhum momento nosso objetivo era formatar técnicas dentro de qualquer projeto coreográfico que pudesse cercear a movimentação espontânea. Para nós, o principal era o estímulo à criação a partir da sensorialidade da pele, do tato e dos sentidos de modo geral. Nossa meta era ampliar o corpo enquanto linguagem, uma vez que, pela oralidade, nem sempre é possível interagir com esses clientes e muito menos fazer com que sejam compreendidos.

Lembramos que nossa clientela era majoritariamente constituída de usuários internos de saúde mental num hospital com a prática de internação manicomial. A comunicação pelo corpo, de certa maneira, abre um leque de possibilidades: o ritmo, as cores, os sentidos aguçados, transporta-os a um mundo que, ao mesmo tempo que é onírico, que proporciona o esquecimento, provoca memórias surpreendentes disparadas na experimentação da dança.

Nós nos sentimos, diversas vezes, impotentes e povoados de dúvidas quanto aos métodos empregados, mas, como não estávamos isentos do processo, percebíamos que a cada dúvida, a cada afetação que tínhamos com as ocorrências, procurávamos recomeçar, reavaliando nossa prática. Inclusive, refletimos sobre a avaliação feita a cada término de aula. Realmente, a partir destas colocações, ia

⁴⁸ Outros pólos de estágio foram: a Funlar com portadores de deficiência e o Hesfa, Hospital Escola São Francisco de Assis da UFRJ com o projeto Dandhip - Dança para Diabéticos e hipertensos, para citar alguns, nos quais trabalhei com esta perspectiva de saúde é movimento.

ficando mais claro que: a participação de técnicos era fator primordial para estimulá-los. Havia dias em que a agitação ou a alegria de um contagiava os outros. Na maior parte das vezes, na hora de conversarmos sobre a aula, ou durante o relaxamento, as memórias emergiam. Nessas ocasiões surgiam referências ao corpo, que sofrera ou com maus tratos ou com repressão social, ou ainda com o prazer relacionado à infância ou juventude, época em que tinham dançado e/ou namorado, participando de festas e manifestações populares em forrós, quadrilhas, folguedos, reisados, danças de reis, rodas de samba.

As constantes referências aos cuidados do corpo e da pele também me chamavam a atenção, pois os usuários começaram a ter mais cuidados com a higiene e com a vaidade pessoal. Este aspecto era quase sempre percebido por nós e observado e valorizado pelos técnicos. Esses foram alguns dos motivos que nos levaram a escrever os relatórios, dos quais retiramos as anotações descritas. Levando em consideração nossa afetação em todo o processo, fomos induzidos a esta pesquisa, devido a nossa inquietação, à necessidade de tentar encontrar interlocutores para debater, refletir sobre as nossas angústias, dúvidas e interesses sobre o tema em questão.

Tentávamos de forma quase instintiva experimentar nossas propostas com a sensibilização e a dança. Não éramos meros observadores, mas parte integrante do processo. Por isso, ratificamos que foram as colocações dos usuários que nos levaram a esta investigação. A memória deflagrada nessa **dança** com o esquecimento de si e a corporeidade que se permitiram experimentar nos leva a pensar na afirmação das diferenças pessoais e em nosso crescente interesse pela memória do corpo, que Lygia Clark tematizou.

Mesmo sabendo que não esgotamos o tema acerca da correlação entre a memória que se gesta no corpo e os processos de subjetivação e, que nem seria este nosso objetivo, nesta dissertação. Consideramos fundamental, fazermos essa reflexão, a partir dessa pergunta, ao retomarmos Nietzsche e Foucault: poderíamos pensar na memória corporal como produtora, no descortinamento de novos planos de vida. Tentamos refletir sobre a invenção de possibilidades de vida na ótica nietzschiana vinculada a tematização dos modos de existência no olhar foucaultiano.

Assim, reiniciamos a reflexão sobre a proximidade teórica entre Nietzsche e Foucault nos servindo da afirmação de Ferraz quando nos lembra que Foucault comenta que ler um filósofo é: “Também colocá-lo em processo de outramento” e

acrescenta que ler Nietzsche ou Foucault hoje: “corresponde a relançar este gesto de suspeição e criação, enfrentamento, em processo de ‘descaminho de si’ de audacioso *outramento*” (FERRAZ, 2007:99). O que nos permite dizer, que, neste processo, ao sermos atravessados pelo jogo de forças, implícitos nos conceitos filosóficos, podemos nos afetar, de modo a sermos impelidos à criação, na direção do múltiplo.

Para continuar essa tematização, agora relembremos o que vimos ao longo deste capítulo: a desconstrução do “eu” enquanto balizador de uma compreensão da identidade como substância fixa, única. Como esclarecemos em nossa introdução, Nietzsche, em *Crepúsculos dos Ídolos*, aponta os quatro grandes erros dos filósofos, criticando essas concepções entitativas, que acreditam em unidade substancial e sujeito identitário.

Vimos no primeiro capítulo como Foucault utiliza-se de ferramentas teóricas nietzschianas para a análise da memória. O filósofo alemão, ao questionar a tese platônica das “origens”, assinala que tudo no mundo está em processo, em contínua produção. Assim, Foucault em *Nietzsche e a genealogia da história*, atendendo a essa perspectiva, interpreta a memória como algo em movimento, como processos de subjetivação. Sob a influência nietzschiana, Foucault investe na invenção de valores e sentidos, ao apostar na potencialização dos corpos, como forma de resistência às relações de dominação, às imposições do poder. Foucault desvenda a questão, analisada por ele ao longo de muitos anos, comenta que as características microfísicas do poder (os inúmeros e ínfimos interstícios de poder que se espalham por toda a sociedade), não trata de combater ou somente denunciar as forças em relação. Assim, Foucault assinala que os focos de resistência se manifestam através da força que se duplica, ou se dobra, sobre ela mesma. Recorremos a Deleuze que esclarece esta questão:

Transpor a linha de força, ultrapassar o poder, isto seria como que curvar a força, fazer com que ela mesma se afete, em vez de afetar outras forças: uma dobra, segundo Foucault uma relação de força consigo[...]. Não se trata mais de formas determinadas, como no saber, nem de regras coercitivas, como no poder: trata-se de *regras facultativas* que produzem a existência como obra de arte, regras ao mesmo tempo éticas e estéticas que constituem modos de existência ou estilos de vida. É o que Nietzsche descobria como operação artista, [...] a invenção de novas possibilidades de vida. (DELEUZE, 1992:123).

Porquanto, esta interpretação foucaultiana da relação de forças, inspirada na tese de Nietzsche, é um dos pontos cruciais do pensamento foucaultiano. Essa nova concepção das forças não leva, de modo algum, a um retorno ao sujeito, como nos adverte Deleuze (1992). Podemos sob esta ótica, ponderar que nos denominados modos de invenção de vida, abrem-se desvios para reinventar a existência. Na perspectiva foucaultina, percebemos uma passagem, um caminho na direção do outrar-se, da possibilidade de reinventar modos de vida, numa afirmação da ética pluralista.

Além das interpretações elaboradas por Nietzsche e Foucault, agora queremos retomar as propostas dos artistas que subsidiaram nossa experiência com dança. Após o caminho percorrido nessa interface com filósofos e artistas, resgatamos um fio que pode ser o viés para costurarmos essa discussão. Nos pensadores aludidos encontramos sugestões que podem ser reconhecidas nas experimentações de Clark e Oiticica. Tanto Nietzsche quanto Foucault nos ensinam que a vida se desenrola de forma processual, mutável, com permanentes contradições, com infinitas criações e recriações; esse dinamismo ecoa nas obras dos artistas estudados; para eles, a obra de arte não está fechada, mas em contínua transformação, numa abertura para inéditas vivências.

Assim as experimentações do corpo, nessa ótica que privilegia o dinamismo e a criação, podem estimular novos gestos, novas possibilidades expressivas, até reencontrarmos com o nosso *animal esquecido*. Um texto de Clark, que forma parte da extensa correspondência entre ela e Oiticica, por ocasião da estada da artista em Paris, evidencia a necessidade de uma arte que possa fugir do estagnado e morto, propiciando o singular, o dinâmico, o desconhecido:

Tenho tido vivências dramáticas: vejo uma escuridão total e o homem no começo das coisas, como um primitivo, captando o seu próprio corpo, recompondo-o redescobrimdo o gesto, o ato, o mundo como um outro planeta selvagem e estranho. Percebo também que um morto é tão anônimo que na verdade num cemitério é o próprio vizinho e o que ainda lhe confere individualidade é a placa com seu nome inscrito. Precisamos com urgência derrubar essa placa como já derrubamos outra com nome de deus, amor, para que tudo seja processo e totalidade (CLARK, 1980:4).

Nas palavras de Clark, constatamos a não aceitação dos padrões estabelecidos, assim como uma proposta de ruptura com o projeto de vida convencional e estagnado, apoiado nos critérios de representação e da identidade. Como vimos,

toda a proposta da artista pretende romper com o universo da representação, propondo uma viagem insólita à subjetividade, àquilo que é mais singular. Vale ressaltarmos que a vida da artista foi, o tempo todo, atravessada por uma busca comprometida com a autenticidade, com a intensidade, com a criação. Ela vivia conforme o tipo de arte que cultuava; sua vida não estava separada de sua obra.

Enxergamos na atitude de Clark uma proximidade com a tese nietzschiana que afirma a vida e preconiza a afirmação irrestrita do devir. Nas experiências artísticas com que trabalhamos, o esquecimento aparece como uma força plástica renovadora. Ao entregarmos espontaneamente à dança, sem as precauções da consciência, sem os exageros da memória, com a leveza plástica do esquecimento, é possível perceber uma abertura para viver o novo e a criação. Nesse sentido, as nossas práticas corporais com pacientes nos levaram a experiências potencializadoras, permitindo a gestação de uma *outra* memória, em que os pesos, as dores foram deixadas de lado, surgindo à alegria criadora.

E assim, empreendemos uma tentativa de caminhar numa outra direção, diferente daquela que se ocupa do enquadramento e da reabilitação dos usuários, com a finalidade de reintegração à sociedade capitalista de produção. Uma vez que, nesta ótica, interessa produzir muito mais do que criar, o corpo não é valorizado, portanto, não poderia ser fonte de uma memória criativa.

Nessa outra direção, diferentemente, tencionamos a partir das memórias surgidas durante as práticas corporais propostas, estimular a pesquisa de movimento na singular experimentação de cada um. Procuramos não padronizar as descobertas e os processos de criação que necessitam de um tempo diferenciado. Isto é, cada usuário, ou cada pessoa, reage de modo e num tempo singular; nossa prática tratou sempre de respeitar esse mergulho, que visa possibilitar a experimentação de corporeidades distintas, de sujeitos diferenciados.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pontuaremos, em primeiro lugar, se consideramos esclarecida nossa questão principal; se nossa pergunta foi respondida ainda que parcialmente e suficientemente discutida: a memória dos usuários de psiquiatria nos grupos por nós trabalhados é afetada pelas práticas de corpo, incluindo os objetos relacionais, a expressão corporal e a dança? No que concerne a essa discussão maior, em nosso terceiro capítulo tentamos evidenciar como as diversas atividades artísticas com clientes permitem estimular a criação, propiciando manifestações corporais potencializadoras. Além disso, ao longo dos outros capítulos, essa questão principal foi nosso foco de investigação, procurando manter um diálogo com outras questões subseqüentes, que permitiram elucidar esse problema principal.

A memória dos clientes, vinculada às experiências corporais, foi alvo de nossa investigação. Vimos que essa memória pode se afirmar no despontar de cada experimentação singular. Vimos ainda, que a mesma surge a partir de uma possibilidade vibrátil da pele. Esta concepção, talvez nos permita uma afirmação: trata-se de uma “memória da vibração”, aquela que só se insurge, no momento do desapego de si, no instante do esquecer, no instante do experimentar. Concordamos com Gondar (2003), ao afirmar que a memória neste sentido, passa a ser, não apenas uma superfície passiva, mas uma superfície vibrátil, produzindo e criando novas configurações, novos movimentos. Como foi visto, ao longo dessa explanação, esta memória diferencia-se de uma memória racional, aquela que é voltada para o conteúdo e para reminiscências. Ao nos aproximamos da *animalidade* e de nossos instintos, estamos reiterando uma faculdade ativa do corpo, com base na experimentação e não na anamnese. Nesse sentido, a perspectiva de Nietzsche, foi fundamental para compreendermos a função da energia plástica do esquecimento, dando vazão ao novo, libertando-se do excesso de memorização.

Quanto à questão da importância da dança e dos objetos relacionais na memória dos usuários, ressaltamos que foi muito importante o achado do glossário de Lygia Clark, *Memória do Corpo*. Esse glossário, baseado em suas experimentações clínicas, nos permitiu analisar o seu trabalho específico com objetos relacionais podendo estabelecer analogias com nossa prática. Face ao contato com seu diário, ficou mais claro a linha de pesquisa que a artista

empreendeu, e o quanto ela vivenciava em seu corpo suas inquietações. E assim pudemos também reinterpretar nossa experiência em consonância com seus aportes teóricos, que, por sua vez, legitimavam ou estavam em ressonância com a nossa abordagem.

Outra questão crucial nesta dissertação foi articular as diversas interpretações da memória social, presentes na ótica nietzschiana, com a nossa prática. Nesse intuito, refletimos sobre sua ótica de uma memória associada a torturas e uma outra perspectiva que alude a um corpo esquecido e criador. Ou seja, conforme a interpretação nietzschiana, haveria diferenças entre o corpo que é capturado, limitado pela dominação disciplinar, e o corpo que pode criar, aquele que se aproxima da expressão através da dança, promovido pelas práticas que se ancoram no esquecimento e no desapego de si. Tentamos também estabelecer as relações entre o corpo da tortura descrito inicialmente por Nietzsche, em *Genealogia da moral* quando da imposição da memória pela violência e o conceito de corpos dóceis de Foucault (que correspondem ao corpo da dominação disciplinar). Ambos os autores assinalam que o controle exercido sobre o homem, tem sua origem na produção de dor e na tortura do corpo, exercido pela repressão social. Enfatizamos o significado do corpo que resiste, como aquele que se permite à criação diante das instituições estabelecidas. Apontamos que Foucault aproxima-se da visão nietzschiana ao adotar como princípio a luta contra os modelos de memória oriundos do idealismo, e, ao postular a relevância dos processos de subjetivação centrados na potência dos corpos; esses corpos criam formas de resistência ao controle social.

Agora estamos nos aproximando das ponderações finais sobre as questões levantadas desta dissertação, na medida em que vinculamos ambos os autores, retomando principalmente o Foucault da terceira fase, na qual fica mais clara essa aproximação com a tese genealógica nietzschiana, que permite esclarecer a memória dos usuários com que trabalhamos. Nessa fase o autor francês desenvolve a sua interpretação sobre a ética e a estética da existência, através da análise da relação de forças, focando a possibilidade da força dobrar-se sob si mesma, evidenciando nítidas influências nietzschianas. Essas ponderações têm trazido luz ao nosso trabalho artístico com pacientes, cujas práticas permitiram a gestação de novas memórias, novas possibilidades de existência.

Ao focarmos nossa discussão neste aspecto da questão, pudemos refletir, no tocante às práticas de Clark, o quanto à exposição a novas subjetividades se

instauram na experimentação dos *objetos relacionais*, induzindo a uma desconstrução do corpo, e a percepção do mesmo enquanto jogo de forças, enquanto *organismo* criador. É quando se experimenta o *autêntico bicho*, enfatizado por Clark, ficando-se exposto às diferenças que aí vibram; por outra parte, assinalamos a vibratibilidade da pele que pode ser mobilizadora da memória do corpo, catalizadora da intensidade dos fluxos e das sensações, abrindo novas possibilidades vitais.

Articulamos esta noção com a do *animal esquecido* de Nietzsche que vivia segundo seu instinto e suas necessidades naturais, incorporando o que vivia a cada instante, em uma atitude de esquecimento saudável, sem a necessidade da constante memorização. Esse animal esquecido – conforme aponta Nietzsche em *Genealogia* - afasta-se da noção moral de culpa e da má consciência.

Ao questionarmos as tradições metafísicas que separam corpo e alma, e propormos experimentar no próprio corpo sensações da dissolução da individualidade na direção do plural e do múltiplo, pudemos constatar uma perspectiva mais potencializadora acerca da memória que é ativada no corpo. Também destacamos que, embora a memória que surgiu a partir das pressões sociais e da tortura, analisada em *Genealogia da Moral*, se imprima no corpo, ela tem como objetivo que o homem não esqueça do seu passado, trazendo permanentemente dor nas suas lembranças. Em contrapartida, a memória que analisamos nas nossas práticas artísticas se deslança na experimentação das sensações corporais, desencadeando a possibilidade de gerar movimentos; caracteriza-se, portanto, como memória criativa, abrindo-se ao intempestivo e à criação, apontando, assim, para o futuro e não para a repetição, para a estagnação vital.

Analisamos a perspectiva de Clark, na qual a arte é interpretada como campo do enfrentamento da dimensão trágica, que pode ser externada na experimentação dos *objetos*. Nesta experimentação, vivenciam-se estados fronteiriços: a dissolução das individualidades, a perda de referências, assim como *estados híbridos*. Relacionados à sensação de morte e renascimento, estes estados fronteiriços comportam igualmente os estados de criação, não isentos da dor. Por esse viés, pudemos fazer uma analogia com a *dor santificada* por Nietzsche no processo de criação que envolve o fenômeno dionisíaco.

Ao mesmo tempo, percebemos como a questão do esquecimento, tão cara a Nietzsche enquanto *força plástica* ao entrelaçar-se com a memória, pôde promover novas interlocuções, novas possibilidades de existência. Na dança vemos um homem leve, esquecido, que não tem os pés pesados, que não se encontra preso ao *espírito da gravidade*, relatado no *Zaratustra*. Nesse ritmo leve e esquecido do dançarino, celebra-se o presente na afirmação dos instintos e das forças que se encontram em jogo; pode-se estar em conexão com o vir a ser, com a profunda alegria de articular-se com potências criativas.

Sob esse prisma, pôde-se também compreender a dança, que envolve a necessidade de esquecimento para lançar-se no improviso, na eloqüente *região do silêncio* proposta por Laban.

Vimos também, ao abordarmos Oiticica, uma perspectiva semelhante quando se refere aos Parangolés como uma poética do instante, do gesto, do precário, do efêmero. Dançar, na concepção de Oiticica, é projeto sem coreografia, invenção de uma forma de expressão, valorização da dança enquanto linguagem e criação.

Esta direção nos conduziu à pergunta acerca da viabilidade de atingirmos a *grande saúde* nietzschiana em nossas práticas de dança e de expressão do corpo com os usuários de psiquiatria. Apontamos na análise feita a partir de *Zaratustra* o desvelar do pensamento nietzschiano e de sua potência. Nossa intenção, ao associar este personagem à dança e à saúde, foi sublinhar *Zaratustra* como símbolo de afirmação de todos os processos corporais, das dores, e da potência, focalizados na conexão com a *fidelidade aos valores da terra* e na restauração de um *sentido humano*. Nas imagens do prólogo de *Zaratustra*, vemos um dançarino que atravessa o espaço em uma corda bamba, sem olhar para trás; trata-se da imagem daquele que dança na vertigem, na intempérie, na afirmação do devir vital.

Nietzsche nos apresentou um olhar mais profundo no tocante à dança e à filosofia; dançar seria uma forma de questionar tudo que se julga imutável, eterno; seria uma forma de pôr em xeque os valores metafísicos, tudo aquilo que é fixo e estagnado. Esta noção nos deu um norte para investigarmos a saúde, através da percepção dos sentidos e pela apropriação dos processos vitais corporais. Apontamos que a saúde postulada por Nietzsche se conquista no jogo com as forças que nos atravessam. Mas, esta *grande saúde* é acima de tudo, alegre, destemida e até ousada. Nessa concepção de saúde, mesmo as dores devem ser afirmadas.

Neste desenvolvimento, chegamos à análise do trágico focalizado no fenômeno dionisíaco. Fomos atravessados por uma inquietação, a de adentrar este universo e perceber como a compreensão dos aspectos de afirmação da dor e da tragédia sob o olhar nietzschiano poderia nos iluminar em relação a nossa prática, com usuários psiquiátricos.

Adotamos como um de nossos objetivos, a partir da compreensão da ótica que rejeita as entidades fixas como sujeito, coisa, substância, compreender o que significa experimentar outra dimensão de si mesmo. Deleuze, assim como, outros importantes comentadores, nos auxiliaram neste destrinchar do fenômeno dionisíaco, uma vez que não se trata de tarefa fácil entender a tragédia como produção da alegria. Para tanto, fez-se necessário também compreender que na junção das forças de natureza apolínea e dionisíaca, no entrelaçamento dessas pulsões é que nasce a tragédia. O sentido do trágico sob a ótica nietzschiana abarca uma ética – a da alegria –, quando afirma a dor e o dilaceramento em Dionísio, desencadeando o poder de metamorfosear-se, de transmutar-se, de regenerar-se. Assim, este poder é cantado e dançado pelos sátiros, dando vazão a novos eus, diferentes a cada instante, retirando-nos da experiência cotidiana.

A uma dança que celebra as dores, num renascer ligado à criação e aos instintos, procuramos articular nossa experimentação, que parte da necessidade de apropriação do corpo, ao mesmo tempo em que indica uma possibilidade aos usuários de reestruturar-se, numa outra compreensão de si mesmo, transmutando-se, redimensionando as dores de sua fragmentação. Para tanto, convocamos a força apolínea que abarca o sonho, a beleza e também a medida, posto que Dionísio, sendo deus da desmedida, precisa da pulsão de Apolo para deste modo dar origem ao trágico, na afirmação da ética pluralista da alegria. Alegria não como sublimação, resignação ou conciliação, mas como afirmação múltipla da essência do trágico.

Gostaríamos ainda de ratificar uma das reflexões que consideramos ter-se constituído como um norte, um caminho para nossa pesquisa, que certamente não se esgota aqui.

É a respeito da estranheza e das marcas que a experiência sensorial imprime no corpo. Estas estranhas sensações induzem a uma possível conexão do espaço interno com o externo visto que se necessita fazer uma costura na inquietante sensação de esfacelamento experimentada pelo psicótico, na dificuldade de se perceber como um todo. Estamos falando da memória corporal. Esta pode ser o elo,

o fio que irá tecer, customizar as partes esfaceladas através da singular percepção de cada um. Postulamos ainda que, esta costura pode se dar, desde que, se incorpore o estrangeiro, o diferente, e que se possa daí resignificar, dando outros sentidos ao assimilado através de uma espécie de experiência do *outrar-se*.

Consideramos que nosso objetivo principal tem sido promover um debate, uma discussão, com os comentaristas mencionados, a saber, Miguel Angel de Barrenechea, Roberto Machado, Scarlett Marton e Paulo Pinheiro, no que concerne a todas as perguntas e questionamentos assinalados acima. As interlocuções nos deram suporte teórico, nos possibilitaram reflexões bastante significativas no tocante a nosso tema, da mesma forma que o tema da memória do corpo foi iluminado pelas colocações de Suely Rolnik e os Objetos relacionais de Lygia Clark.

Devido à natureza de nossa pesquisa, cremos que muitas das questões lançadas ainda estão por serem respondidas. Melhor dizendo: embora tenhamos empreendido um certo caminho na direção de uma tentativa de reflexão teórica, tudo está em movimento. Portanto, articular nossa prática de tantos anos, fazê-la “dançar” no fio que costura a memória no corpo dos clientes, assim como ter interlocução com os autores privilegiados por nós constituiu-se num grande desafio. Sublinhamos que as discussões suscitadas a respeito da memória do corpo associada à dança e à filosofia nietzschiana não são usualmente encontradas na academia. De toda maneira, embasar nossas inquietações, ter a oportunidade de investigá-las, e, sobretudo, refletir sobre elas, foi um privilégio na medida em que, nessa linha de investigação, a criação é um dos eixos principais. Ao tematizarmos a dança e a criação na ótica de Nietzsche, e também nos utilizarmos dos filósofos Foucault e Deleuze, focalizamos a pluralidade e a multiplicidade que em nós habita. Encontramos suporte para abordarmos os processos vitais do corpo, num constante devir. Do mesmo modo, fomos atravessados por inúmeras perspectivas e ângulos que se formaram ao longo da pesquisa.

Chamamos atenção, sobretudo, para a possibilidade de enxergar na filosofia um caminho de investigação, ao nos valermos das noções e concepções filosóficas, podemos, em suma, realmente criar a partir deste entendimento, ao conjugarmos a teoria e a prática. Numa perspectiva semelhante, do que nos chamou atenção Foucault, posto que ao ler um filósofo, somos lançados num processo de outramento. Podermos articular os conceitos à nossa prática, nos parece fundamental, na proposta de esclarecer, nossa problematização, dando incremento

as nossas inquietações, suscitando outros e novos interesses na continuidade da pesquisa.

Neste entrelaçar, assinalamos o caráter interdisciplinar desse curso, que nos possibilitou interlocuções da dança e da discussão focada nas potências do corpo com diversos outros desdobramentos com a saúde, e, em especial, com a memória corporal, ancorada nas tessituras da filosofia nietzschiana.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ALEXANDER, Gerda. *Um Caminho para a percepção Corporal*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1983.

ALMEIDA, Marcus Vinicius Machado de. *A Selvagem Dança do Corpo*. Campinas, SP [s/n]. 2006. Tese de Doutorado, defendida na Unicamp em 2006.

AMARANTE, Paulo. *O homem e a serpente: outras histórias para a loucura e a psiquiatria*. Rio de Janeiro: Fiocruz, 1996.

BARRENECHEA, Miguel Angel. LINS E GADELHA (Org.). *Nietzsche e o Corpo: Para Além do Materialismo e do Idealismo*. In: *Nietzsche Deleuze Que Pode o Corpo?* Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002, p. 177 a 188.

_____. FEITOSA, PINHEIRO (orgs.) *Nietzsche e a genealogia da Memória Social in Nietzsche e os Gregos*. Rio de Janeiro: DPSA, 2006.

BITTENCOURT, Nívia. *A vassoura da Bruxa Lygia Clark na arte da loucura*. Rio de Janeiro: Novamente, 2002

COSTA, Mauro José Sá Rego. *O corpo sem órgãos e o sentido como acontecimento*. In: SILVA, Assis. *Corpo e Sentido- A escuta do sensível*. São Paulo: Unesp, 1996.

CLARK, Lygia. *Arte Brasileira Contemporânea*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

_____. *Objeto Relacional* In: Catálogo de Exposição Fundação Antonio Tápies Barcelona, 1997.

_____. *Memória do Corpo- Casos Clínicos*. inédito

_____. Carta a Hélio Oiticica, 26/ 10/ 1968. FIGUEIREDO, Luciano (Org)
In: Lygia Clark e Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Funarte, 1987.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Rio de Janeiro: editora 34, 1992.

_____. *Nietzsche e a Filosofia*. Portugal: Brochura, 2001.

_____. & GUATTARI, Félix. *Mil Platôs Capitalismo e Esquizofrenia. Vol.3*
Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

FEITOSA, Charles. *Por que a filosofia esqueceu a Dança?* In: *Assim Falou Nietzsche III*. BARRENECHEA, CASANOVA, DIAS, FEITOSA, (Org). Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001 p.31-37.

FERRAZ, Maria Cristina Franco. *Nietzsche e Foucault e a Comunicação* in: *Foucault Hoje?* Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007, p.97-107.

_____. *Teatro e Máscara no pensamento de Nietzsche*. In: *Assim Falou Nietzsche II*. BARRENECHEA, M. A. (Org) Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.p.37-47.

FOUCAULT, Michel. *A verdade e as Formas Jurídicas*. Rio de Janeiro: Nau, 2005.

_____. *História da loucura*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

_____. *Microfísica do Poder*. Organização, Introdução e Revisão de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2004.

GONDAR, Jô e Dodebei, Vera (Org.). *O que é memória social*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2005.

_____. *Trilhas do Contemporâneo*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2003.

JACQUES, Paola. *Estética da Ginga*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.

LABAN, Rudolf. *Domínio do Movimento*. São Paulo: Summus, 1971.

_____. *Light and Darkness*, In: *Laban Art Mouvement Guid*, número 22, maio de 1959.

LAUNAY, Isabelle. *Laban ou a Experiência da Dança* In: *Lições de Dança I*. PEREIRA (Org.) Rio de Janeiro: Univercidade, 1999. p.73 a 88

LOBO, Rafael Hadock. *Sentido da terra, vida e arte: perspectivas de um radicalismo estético em Nietzsche*. In: *A fidelidade à Terra. Assim Falou Nietzsche IV* BARRENECHEA, FEITOSA, PINHEIRO (Org) Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

MACHADO, Roberto, *Nietzsche e a Verdade*. Rio de Janeiro: Graal, 2002.

_____. *Zaratustra tragédia nietzschiana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

MARTON, Scarlett. *Só acreditaria num Deus que soubesse Dançar*. In: *Assim Falou Nietzsche*. BARRENECHEA, (Org). Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

MONTAGU, Ashley. *O significado humano da pele*. São Paulo: Summus, 1986.

MORAES, Silvia de Andrade. In: *Calíope Presença Clássica*, Rio de Janeiro. Depto de Letras Clássicas-Letras UFRJ. 1986 jul./dez. n.5

NAVARRO DE SANTANA, Leila. *O corpo e a produção da memória social na perspectiva nietzschiana*. Dissertação de mestrado em Memória Social. Rio de Janeiro: MMS/UNIRIO, 2006.

PINHEIRO, Paulo. *Drama e Fidelidade em Nietzsche*. IN: *Fidelidade à Terra, Assim Falou Nietzsche IV*. BARRENECHEA, FEITOSA, PINHEIRO, (Org.) 2003. p.205 a 231.

PLATÃO. *Diálogos A República*. Belém: Universitária, 1988. Tradução do grego por Carlos Alberto Nunes

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zarathustra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

_____. *A Gaia Ciência*. Lisboa, Guimarães Editores, 1967.

_____. *Crepúsculo dos Ídolos*. São Paulo: Shwarcz, 2006.

_____. *Genealogia da Moral*, São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. *O Nascimento da Tragédia*. São Paulo: Shwarcz, 2006.

_____. *Segunda consideração Intempestiva*. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2003.

ROLNIK, S. *Lygia Clark e a produção de um estado de arte*. *Imagens*, vol. 4: p. 106 a 110. Campinas: Unicamp, abril 1995.

_____. *O que está por trás da coisa corporal?* In: *Lygia Clark da obra ao acontecimento. Somos o molde a você cabe o sopro*. Catálogo publicado por Musée de Beux- Arts de Nantes, França em 08 de outubro de 2005. Curadoria: Suely Rolnik e Corinne Diserens.

_____. *Subjetividade em Obra: Lygia Clark, artista contemporânea*, In: *Nietzsche Deleuze Que Pode o Corpo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002, p 269 a 279.

_____. *Molda-se uma alma contemporânea o vazio-pleno de Lygia Clark*
In: *The Experimental Exercice of freedom: Lygia C, Grego, Mathias Gortz, Hélio O.*
and MiraSchendel, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1999.

_____. *Lygia Clark e o Híbrido Arte Clínica* In: COSTA, Mauro (Org.)
Pontos de Fuga visão tato e outros pedaços. Rio de Janeiro: Taurus 1996, p. 131 a
141.

_____. *Uma Insólita Viagem à Subjetividade, fronteiras entre a ética e a*
cultura. Disponibilizado e acessado em novembro de 2008 em [http:](http://www.pucsp.br/nucleosubjetividade/suelyrolnik.htm)
[//www.pucsp.br/nucleosubjetividade/suelyrolnik.htm.](http://www.pucsp.br/nucleosubjetividade/suelyrolnik.htm)

WANDERLEY, Lula. *O dragão pousou no espaço.* Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

ANEXOS:

I- Baba Antropofágica

II- Objetos Relacionais / Estruturação do Self

III- Ovo Mortalha / “Prova da Realidade)

IV- A- Luvas Sensoriais B- Colchão Bolinhas de Isopor C- Relaxação

V- Canibalismo

VI- Confeção de Objetos / Experimentação de Objetos / Parangolés

Anexo I



Baba Antropofágica

fonte: CLARK, Lygia. Arte Brasileira Contemporânea. Funarte, 1980

Anexo II



a)



b)



c)

Objetos Relacionais | Estruturação do Self

a) conchas; b) vários objetos; c) máscara abismo

Anexo III



Ovo mortalha



“Prova de realidade” (seixo na mão)

fonte: “Lygia Clark da obra ao acontecimento. Somos o molde a você cabe o sopro”. Catálogo – Musée de Beaux – Arts de Nantes, 2005.

Anexo IV



a)

Lygia Clark



b)



c)

a) luvas sensoriais; b) colchão bolinhas de isopor;
c) relaxação;

Anexo V



d) canibalismo

Anexo VI



Confecção de objetos



Experimentação de objetos sensoriais (criação de percursos)



Parangolés

Fotos: José Paulo Souza

Arquivo da autora – SPA das Artes, oficina: “Corpo, Conexão, Arte Ambiental”,
“Estação Tamarineira” – Hospital Ulysses Pernambucano – Recife, 2005