UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

PROGRAMA INTERUNIDADES ESTÉTICA E HISTÓRIA DA ARTE

ISABELA UMBUZEIRO VALENT

FAZER IMAGENS, INVENTAR LUGARES

**Experimentações fotográficas e audiovisuais em práticas
artísticas na interface Cultura e Saúde**

São Paulo

2014

ISABELA UMBUZEIRO VALENT

FAZER IMAGENS, INVENTAR LUGARES

**Experimentações fotográficas e audiovisuais em práticas
artísticas na interface Cultura e Saúde**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa
Interunidades Estética e História da Arte da
Universidade de São Paulo para obtenção do título
de Mestre em Estética e História da Arte

Área de Concentração: Teoria e Crítica da Arte

Orientadora: Dra. Eliane Dias de Castro

São Paulo

2014

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL E PARCIAL DESTES TRABALHOS, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Catálogo da Publicação

Biblioteca Lourival Gomes Machado

Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

Valent, Isabela Umbuzeiro.

Fazer imagens, inventar lugares : experimentações fotográficas e audiovisuais em práticas artísticas na interface Cultura e Saúde / Isabela Umbuzeiro Valent ; orientadora Eliane Dias de Castro. -- São Paulo, 2014.

153 f. : il.

Dissertação (Mestrado – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte) -- Universidade de São Paulo, 2014.

1. Criação Artística. 2. Psicologia da Arte. 3. Terapia Ocupacional. 4. Artes Plásticas (Aspectos Sociais). I. Castro, Eliane Dias de. II. Título.

Nome: VALENT, Isabela Umbuzeiro

Título: *Fazer imagens, inventar lugares*: experimentações fotográficas e audiovisuais em práticas artísticas na interface Cultura e Saúde

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa Interunidades Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Estética e História da Arte

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

DEDICATÓRIA

A todos aqueles que escolham se aventurar em heterogêneos, que desejem
descobrir caminhos e experimentar.

À memória de meu pai.

AGRADECIMENTOS

A todos que fizeram parte desse processo, especialmente:

Eliane Dias de Castro que acolheu essa pesquisa e que, com sua presença e acolhimento, propiciou caminhos para minha formação como pesquisadora.

Aos participantes do Encontrar-te, É de Lei e NAVE: Aécio Cardoso, Alexandre Nunes, Armando Rebello, Claudio Machado, Daniella Murgia, Diego Machado, Fernando Ribeiro, Flávio Alves, Irene Szwarc Tuch, Jhimmy, João Britto, Jucimar Barbosa, Marco Borella, Marcos dos Santos, Odair Guerra, Rafael Scatena, Rodrigo, Rogério Guimarães, Susana Coslovsky, Vera Lucia Cinelli, Wesley Pimentel.

Florence Rodrigues e Bruno Rico, pela parceria na composição de projetos comuns.

Moisés Rodrigues e toda equipe do Instituto Projetos Terapêuticos.

À querida equipe do É de Lei: André Contrucci, Angélica Comis, Bia Blandy, Bruno Logan, Bruno Ramos, Camila Stephanie, Clarice Kerr, Fernanda Cervenka, Gabriel Kerhart, Juliana Marin, Marcelo Ry, Marina Sant'Anna, Mirmila Mussi, Nathalia Oliveira, Raul Ferreira, Roberta Costa, Sandra Costa, Thiago Calil, Willy Araújo.

Aos artistas que abriram seus processos de trabalho: Alexandre Sequeira, Gabriel Mascaro, Victor Saravese.

Cristina Santaella, Deborah Lei, Tatiana Peres e Liz Penteado, por me ajudarem a formular as questões iniciais dessa pesquisa.

Às terapeutas ocupacionais que abriram caminhos e que me inspiram: Mariângela Quarentei, Elizabeth Lima, Andrea Amparo e Isabel Ghiradi.

Aos parceiros que conheci nessa caminhada: Adriano Pinheiro, Arthur Amador, Camila Feltre, Carlos Pena, Chico Rivers, Chris Vaccino, Damyler Cunha, Marta Masiero, Mariana Meloni, Pepe Guimarães, Raquel Moliterno, Sílvia Moan, Sumaya Mattar, Val Lima, Wladimir Fontes.

Gisela de Aragão Umbuzeiro, por me ensinar o gosto pela pesquisa.

Giovana Umbuzeiro Valent, pela cumplicidade imensa e pela cuidadosa relação com as palavras.

Gisele Asanuma, por compartilhar práticas clínicas, artísticas e da vida.

Erika Inforsato que, com seu olhar inquieto, provoca-me a pensar, sempre.

Mariana Louver, parceira fundamental nessa trajetória.

Renata Buelau, que caminha lado a lado há tanto tempo.

Eduardo Almeida, pelas trocas nesse processo de pesquisar.

Joana Egypto, por compartilhar inquietações dessa vida de tantos modos.

Fabiana Deus, pelo cuidado.

Pedro Brandão, por ter sido tão companheiro durante a escrita desta dissertação.

Aos que compartilham a amizade: Aline Godoy, Ana Luiza Christ, Carol Lucas, Diana Sampaio, Eduardo Canella, Ellen Ricci, Fabio Ranzani, Ivan Banho, Julia Pupo, Julia Santos, Juliana Araújo, Juliana Barros, Karen Arruda, Kelly Sabino, Maíra Machado, Marina Perez, Michele Freitas, Morena Madureira, Pedro Peñuela, Priscila Mitie, Raoni Garcia, Rica Saito, Rudá Brauns, Sayd Mansur, Sharon Werblowsky, Tom Freitas, Theo Blandy.

À CAPES, pelo apoio para que esta pesquisa se realizasse.

Todos e qualquer um inventam, na densidade social da cidade, na conversa, nos costumes, no lazer – novos desejos e novas crenças, novas associações e novas formas de cooperação. A invenção não é prerrogativa dos grandes gênios, nem monopólio da indústria ou da ciência, ela é a potência do homem comum. Cada variação, por minúscula que seja, ao propagar-se e ser imitada torna-se quantidade social, e assim pode ensejar outras invenções e novas imitações, novas associações e novas formas de cooperação. Nessa economia afetiva, a subjetividade não é efeito ou superestrutura etérea, mas força viva, quantidade social, potência psíquica e política.

Peter Pál Pèlbart

RESUMO

Valent, I. U. **Fazer imagens, inventar lugares: Experimentações fotográficas e audiovisuais em práticas artísticas na interface Cultura e Saúde.** 2014. 153 f. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) – Programa Interunidades Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

O território desta pesquisa se tece a partir de experiências acompanhadas como terapeuta ocupacional em dispositivos transversais que tocam a experiência artística – com destaque para a arte contemporânea, fotografia e audiovisual – e se instauram na vizinhança de práticas de saúde e/ou envolvem a presença de pessoas em situações de vulnerabilidades. Descrições e relatos dessas experiências se entrecruzam com conceitos filosóficos e referências artísticas, compondo ensaios que discutem problemáticas relativas às estratégias de participação social e cultural de pessoas que, por múltiplas questões, vivem situações de vulnerabilidades. Essa discussão contribuiu para delinear analisadores de situações de sofrimento e exclusão nos processos de subjetivação contemporâneos para além dessas populações específicas, configurando um campo problemático definido pela biopolítica enquanto regime de poder hegemônico que compõe os domínios da terapia ocupacional e da cultura, e por processos de relação com a imagem onde a prevalência da discursividade prescreve vivências blindando a possibilidade de se viver experiências. A partir da cartografia mapeou-se linhas transversais vividas de forma singular em cada experiência: a presença da câmera fotográfica e/ou audiovisual e a circulação nos diferentes espaços da cidade e da vida coletiva. As referências artísticas se constituíram por projetos cuja produção de imagens fotográficas e/ou audiovisuais envolve processos colaborativos e, as referências conceituais se constituíram no campo da filosofia, da estética e da cultura envolvendo diferentes autores, com destaque para Foucault, Bergson, Benjamin, Deleuze, Guattari, Pèlbart, Rancière, Groys, Galard e Hall. As práticas artísticas, engendradas numa determinada perspectiva, destacam-se enquanto alternativas para instaurar experimentações que possibilitam a produção de subjetividade a partir da heterogênese. Assim, esta pesquisa contribui ao conjunto de estudos interdisciplinares na interface das artes, da cultura e da produção de saúde.

Palavras-chave: processos colaborativos em arte; cultura; produção de saúde; produção de subjetividade; populações em situação de vulnerabilidade, emancipação.

ABSTRACT

Valent, I. U. ***Making images to invent places: photographic and audiovisual experimentations in artistic practices on Culture and Health interface.*** 2014. 153 f. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) – Programa Interunidades Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

The territory of this research is determined by accompanied experiences of an occupational therapist in transversal devices that compose artistic experiences – especially contemporary arts, photography and video – and involve health practices and/or the presence of people in vulnerable situations. Descriptions and reports of these experiences are mutually crossed with philosophical concepts and artistic references, producing essays to discuss and appoint problems related to strategies of social and cultural participation of people who, by multiple issues, live in vulnerable situations. This discussion contributed to outline indicators of suffering and exclusion in contemporary subjectification processes beyond these specific populations. Facing a problematic field defined by biopolitics as an hegemonic power regime that compose the occupational therapy and culture domains, and the processes of dealing with images, the discursivity prevalence dictates experiences plating the possibility of experimentation. The cartography method was used to survey transversal lines revealed in a particular way in each experience: the presence of a camera and the circulation in different urban and collective spaces. The artistic references were built by projects that produce images and videos by collaborative processes; the conceptual references were produced in the philosophy, esthetics and culture fields and involved several authors, specially Foucault, Bergson, Benjamin, Deleuze, Guattari, Pèlbart, Rancière, Groys, Galard e Hall. The artistic practices, generated in a certain perspective, appear as alternatives to establish experimentations that allow the subjectivity production from heterogenesis. Therefore, this research is a contribution to interdisciplinary studies on arts, culture and health production interface.

Keywords: collaborative processes in arts; culture; health production; subjectivity production; populations in vulnerable situations; emancipation.

INÍCIO	12
TERRITÓRIO DA PESQUISA	13
CONTEXTO	14
RECORTE	16
OBJETIVOS	18
MÉTODO	19
ESTRUTURA DA DISSERTAÇÃO	20
PARTE I	22
I. 1. CONSTRUÇÃO DE UM CAMPO PROBLEMÁTICO	22
A POTÊNCIA DO ESTRANHO	23
TERAPIA OCUPACIONAL EM TEMPOS DE BIOPOLÍTICA	25
CULTURAS EM TEMPOS DE BIOPOLÍTICA	28
CULTURA É A REGRA, ARTE É A EXCEÇÃO	31
POR ENTRE AS LINHAS DOS DISPOSITIVOS	37
DESAFIOS DAS PRÁTICAS ARTÍSTICAS NA INTERFACE CULTURA E SAÚDE	37
I. 2. IMAGEM E EXPERIÊNCIA NO CONTEMPORÂNEO	42
DISPOSITIVO FOTOGRÁFICO E PROCESSOS DE SUBJETIVAÇÃO	47
SIGHTSEEING – PAISAGENS ARQUIVADAS	47
DO CLICHÊ À PRODUÇÃO DE DIFERENÇA	52
PARTE II - CARTOGRAFIA DE TRÊS EXPERIÊNCIAS NA INTERFACE CULTURA E SAÚDE	56
II. 1. ALGUMAS TENTATIVAS	56
NAVE - NÚCLEO AUDIOVISUAL EXPERIMENTAL	59
ENCONTRAR-TE	62
PONTO DE CULTURA É DE LEI	65
II. 2. ENSAIOS	70
II.2.1. EXPERIMENTAÇÕES NO NAVE	70
II. 2.2. EXPERIMENTAÇÕES NO ENCONTRAR-TE	90
A RELAÇÃO COM AS ARTES - ERRÂNCIAS URBANAS	96
A PRESENÇA DA CÂMERA FOTOGRÁFICA E AUDIOVISUAL	106
2013 – TERRITÓRIO E FABULAÇÃO – FILME <i>UM PEQUENO ESCRITOR</i>	106
II. 2. 3. EXPERIMENTAÇÕES NO É DE LEI	111
É DE DENTRO E DE FORA - É DE LEI PARTICIPA DO INSIDE OUT	117
A VISITA DAS ESTUDANTES	137
FIM	139
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	146

INÍCIO

PARTE I

I. 1. CONSTRUÇÃO DE UM CAMPO PROBLEMÁTICO

I. 2. IMAGEM E EXPERIÊNCIA NO CONTEMPORÂNEO

PARTE II - CARTOGRAFIA DE TRÊS EXPERIÊNCIAS NA

INTERFACE CULTURA E SAÚDE

II. 1. ALGUMAS TENTATIVAS

II. 2. ENSAIOS

II.2.1. EXPERIMENTAÇÕES NO NAVE

II. 2.2. EXPERIMENTAÇÕES NO ENCONTRAR-TE

II. 2. 3. EXPERIMENTAÇÕES NO É DE LEI

FIM

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

As páginas que se seguem tecem imagens, reflexões, pensamentos, diálogos, encontros, cenas, problematizações, histórias, ficções, conversas, debates, embates, digressões e tantas outras passagens que se deram no tempo desta pesquisa. Muitos são os acontecimentos disparados ao se disponibilizar para um mestrado. Os fazeres da pesquisa engendram desdobramentos plurais: máquinas produtoras de conhecimentos e encontros. Assim, o texto desta dissertação constitui uma montagem dessas passagens. Convocados por situações vividas em uma prática que habita múltiplos campos de produção e conhecimento, elementos heterogêneos – escritos de outros pensadores, produções artísticas e descrições de experimentações – compõem ensaios.

Território da pesquisa

Experimentações fotográficas e audiovisuais em três experiências ligadas à arte que se localizam na interface da cultura e da saúde constituem o território desta pesquisa. Configura-se um processo que emerge do embaralhamento e da contaminação entre os diferentes discursos e práticas dos campos das artes, da produção de saúde e da cultura, a partir da minha experiência como terapeuta ocupacional desenvolvendo ações que tocam o fazer artístico em diferentes dispositivos, descritos abaixo¹:

- **Núcleo Audiovisual Experimental (NAVE):** oficina de vídeo documentário ligada a um programa de saúde mental² de uma organização da sociedade civil;

¹ Todos esses projetos envolvem minha participação direta, com diferentes inserções profissionais e atribuições de funções.

² Programa de Saúde Mental do Instituto Projetos Terapêuticos. www.projetosterapeuticos.com.br. Visualizar vídeos em <http://vimeo.com/nave>.

- **Encontrar-te:** projeto experimental, autônomo, de circulação em grupo na cidade de São Paulo, envolvendo pessoas com questões ligadas a sofrimentos psíquicos e deficiências intelectuais.³
- **Ponto de Cultura É de Lei:** ações de um ponto de cultura vinculado a uma organização da sociedade civil⁴ que desenvolve estratégias de redução de riscos e danos associados ao uso de drogas.

Práticas de difícil categorização que envolvem tecnologias de cuidado e estratégias de participação cultural e social e que, por se configurarem ações transversais, não se enquadram precisamente no que poderíamos denominar domínio exclusivo da saúde, da cultura, da arte ou da rede de assistência social, mas são importantes para o desenvolvimento de políticas culturais, sociais e de saúde.

Contexto

Esta pesquisa integra a crescente produção de métodos e conhecimentos interdisciplinares na interface das artes e da produção da saúde. Um campo de pesquisa que nasce a partir de questões ligadas à participação sociocultural de populações tradicionalmente acompanhadas pela terapia ocupacional em diferentes contextos de atuação. Essas populações, por diferentes problemáticas, vivem processos que restringem sua participação na vida social, simbólica e cidadã. Para acolher e encontrar estratégias às suas complexas demandas são necessárias

³ Projeto autônomo coordenado por terapeutas ocupacionais com formações em artes. www.vimeo.com/encontrarte

⁴ Centro de Convivência É de Lei. www.edelei.org. Visualizar vídeos em www.youtube.com/pontodeculturaedelei.

práticas transversais e a configuração de campos interdisciplinares de conhecimento.

Diante dessas questões, em 1996, foi criado o Laboratório de Estudos e Pesquisa Arte, Corpo e Terapia Ocupacional no Departamento de Fisioterapia, Fonoaudiologia e Terapia Ocupacional da Faculdade de Medicina da Universidade de São Paulo. Esse laboratório, vinculado ao curso de Terapia Ocupacional (TO), que, desde então, elabora soluções criativas e participativas para essas questões em ações de ensino, pesquisa e extensão. Dentre diversas ações desenvolve o Programa Composições Artísticas e Terapia Ocupacional (PACTO), um projeto didático-assistencial que realiza práticas inovadoras, referências nesse campo interdisciplinar. Além disso, estabelece parcerias com projetos desenvolvidos em diferentes equipamentos da rede de saúde e cultura e iniciativas da sociedade civil. São ações diversas: projetos educativos em museus; oficinas de artes e grupos culturais ligados a serviços de saúde mental, de atenção à população com deficiência e de assistência social; além de outros projetos com inserções mais heterogêneas, como centros de convivência e centros de cultura, que acolhem e estimulam a participação de pessoas em situações de vulnerabilidade. (COSTA et al., 2000; CASTRO, 2001, 2007; CASTRO et al., 2005; CASTRO e LIMA, 2007; INFORSATO, 2005; INFORSATO, 2010; LIMA et al., 2009b; LIMA, 2005; MECCA e CASTRO, 2008; BARBOSA, 2010)

Durante minha graduação em Terapia Ocupacional tive a oportunidade de realizar disciplinas, estágios e pesquisas vinculadas a esse laboratório, constituindo-me enquanto uma terapeuta ocupacional que atua no campo da interface das artes e da produção de saúde. Como essa interface está em construção, poucos dispositivos estão instituídos, de modo que as possibilidades de atuação profissional se tornam restritas. Nas distintas inserções profissionais às quais me dedico, busco atuar para a viabilização e sustentação dessas práticas. Ao dedicar-me ao trabalho nesse território deparo-me com ações que precisam ser inventadas,

que tocam domínios distintos do conhecimento e que se inserem em diferentes políticas públicas, gerando múltiplas questões. São essas questões que me mobilizam a pesquisar e buscar diálogos com o campo da estética e história da arte.

Recorte

Não encontrando uma localização precisa, já instituída, que defina essas experiências, e diante da multiplicidade de linhas que as compõem, busquei cartografar traços em comum às práticas em questão. Para observá-las e estudá-las a partir de linhas transversais, me detive em elementos que as atravessam de forma singular. O primeiro traço em comum é que elas acontecem em diferentes espaços da cidade e da vida coletiva. Têm como ponto de partida o serviço de saúde mental, o centro de convivência, o ateliê, o consultório, passam pelas ruas, casas dos participantes, centros culturais, ônibus, trens, metrô, bicicletas, cafés, lojas, bancas de jornal, aeroportos, museus, praças etc. Mas se dão, sobretudo, nos percursos entre esses diferentes espaços. Do que acontece no movimento dessas pessoas que coletivamente circulam e, assim, produzem experiências na cidade.

Outro traço comum é a presença da câmera fotográfica e audiovisual durante esses trajetos. Em maior ou menor intensidade, esse elemento constitui um dos fazeres dessas práticas. Nos encontramos para criar imagens: oficina de vídeo documentário, oficina de fotografia, oficina de formação cultural, oficina de vídeo. A produção de imagens é um forte elemento que convida e mobiliza as pessoas a participarem desses encontros, embora existam também outras expectativas e desejos que as atraem: conviver, se tratar, passear, pertencer, etc. Nessas diferentes ações, produções imagéticas a partir do dispositivo fotográfico e/ou audiovisual ocupam lugares e funções distintas. As passagens a seguir exprimem paisagens desses lugares:

Nos primeiros dias das oficinas do NAVE os encontros pareciam sem graça, a conversa não dava conta do embaraço do contato, os diferentes modos subjetivos de cada um pareciam chocar-se, um pouco atrapalhados. Câmera na mão. Ação. Olhares se revelam nas filmagens silenciosas de uns, outros descobrem curiosidades e se interessam pelo outro, habilidades tornam-se visíveis, histórias e risadas passam a circular nos encontros. O grupo sai às ruas, descobrem-se novas possibilidades de apresentação além de “pacientes”, “doentes” e “terapeutas”, passam a fazer parte do repertório outras denominações como estudantes, produtores de filme, repórteres.

Durante muito tempo a fotografia era realizada com o intuito de registrar a circulação que o Encontrar-te fazia pela cidade, mas quando se passou a usar a fotografia como proposta de produção criativa aconteceu uma inversão: as escolhas dos lugares por onde circular passaram a surgir a partir do desejo de fotografar objetos, cenas e pessoas. O gesto de fotografar conduziu, aos poucos, descobertas de desejos, encontros e concretizações que em muito devem à potência grupal e de criação para acontecerem.

Caminhamos em bando, alguns carregando retratos em preto e branco impressos em folhas do nosso tamanho, outros equipados com câmeras fotográficas e filmadoras. Durante o percurso, cruzamos diversos personagens. Alguns nos acompanham, outros brincam e dialogam. Estamos a caminho da Câmara dos Vereadores. Lá colamos os 34 retratos de pessoas comuns, de nós mesmos, participantes do Ponto de Cultura É de Lei. “Esse aí está sendo procurado?”, “É um candidato?”, “Não acredito que é você” são as falas que nos rodeiam. Alguns daqueles nos retratos moram ali perto, dormem sob o céu na praça da Sé. Muitas vezes despercebidos pelos transeuntes, naquele momento davam uma entrevista sobre o projeto para o jornal local.

A partir desses fazeres – captar ou produzir imagens – muitas experiências circulam. São diferentes os processos que nos atravessam: artísticos, terapêuticos, criativos, estéticos, políticos e éticos. Fazeres que abrem possibilidades para outras circulações de imagens e que engendram acontecimentos nos espaços sociais. Essas práticas instauram contextos de convivência onde surgem acontecimentos,

marcas, criações e produções. É na trama da singularidade dessas experiências que se constituem os objetos desta pesquisa.

Objetivos

A partir da cartografia das três experiências descritas, esta pesquisa teve o objetivo de apontar pistas para a criação de novas abordagens e dispositivos de intervenção no campo da produção da saúde, das artes e da cultura. De forma específica, buscou-se investigar a potência de experimentações fotográficas e audiovisuais como formas de intervir em processos de subjetivação geradores de sofrimento e exclusão social contemporâneos.

Diante dessa complexidade de práticas que são atravessadas por diferentes campos de intervenção e conhecimento, pretendeu-se, no processo de pesquisa, cartografar materialidades proporcionadas pelos fazeres das experiências estudadas, localizar matérias de criação que as compunham gerando práticas artísticas específicas em cada contexto; delinear os modos de construção da atmosfera de criação que certos processos da clínica em terapia ocupacional ofereciam a essas práticas para fora dos espaços tradicionais de saúde; contextualizar as zonas de criação dos diferentes contextos onde se inseriam essas práticas; e a partir dessa cartografia, traçar diálogos com referências conceituais do campo da filosofia e produções artísticas contemporâneas que envolvem a fotografia e o audiovisual em processos participativos e/ou colaborativos.

Método

Em consonância com as questões propostas por esse projeto, adotou-se o método da cartografia, a partir da perspectiva apresentada pela obra “Pistas para o método da cartografia”, desenvolvida por Passos, Kastrup e Escóssia (2010), inspirada pela Filosofia da Diferença de Deleuze e Guattari. Segundo os autores, o método cartográfico se alia à discussão mais geral da crítica aos especialismos e aposta na transdisciplinaridade enquanto desestabilização do que se delimita como campo de uma disciplina. Atravessando diferentes domínios, provocando interlocuções, aceitando os desafios de se pensar no limite entre os saberes, a transdisciplinaridade coloca em questão os objetos bem definidos e as teorias internamente consistentes, a preexistência de sujeitos do conhecimento e objetos a serem conhecidos, os campos bem demarcados das práticas discursivas e não discursivas, os especialistas defensores de territórios identitários de conhecimento. Com a desestabilização emerge o plano de constituição de domínios de conhecimento em que as dicotomias dão lugar aos híbridos e as fronteiras apresentam seus graus de abertura, suas franjas móveis por onde os saberes se arguem e as práticas mostram sua complexidade (ibidem, p. 202).

O método cartográfico tem como base uma atitude do pesquisador diante do terreno da pesquisa, não se definindo por procedimentos específicos mas por uma postura ética e política a partir dos encontros engendrados pelo fazer da pesquisa. Nesse sentido, o rigor da investigação cartográfica “reside na irredutível atenção aos movimentos da subjetividade e da paisagem existencial, suas pontas de presente, seus fios soltos, suas linhas de fuga em relação à estratificação histórica”. Ainda nas palavras dos autores: “é preciso praticar, ir a campo, seguir processos, lançar-se na água, experimentar dispositivos, habitar um território, afinar a atenção, deslocar pontos de vista e praticar a escrita, sempre levando em conta a produção coletiva de conhecimento. (ibidem, p. 203)

Assim, o processo de produção de conhecimento articula-se a fazeres, mobiliza os atravessamentos transdisciplinares como um plano que cria novos objetos e sujeitos, visando traçar cartografias ao invés de buscar fundamentos, num constante processo de diferenciação que não tende à estabilidade (ibidem).

O processo de pesquisa se deu a partir da transdisciplinaridade, articulando ações e conceitos de diferentes campos de conhecimento: filosofia, artes, terapia ocupacional e cultura. A ação de pesquisar foi mobilizada pela experiência vivida, com foco na articulação entre experimentações fotográficas e audiovisuais e a produção de subjetividade.

Os dados foram produzidos a partir do acompanhamento das experiências na perspectiva dos diferentes papéis que exerci em cada uma delas na coordenação dos projetos. Assim, foram realizados registros e relatos dos processos em diários de campo, além do levantamento e estudo de artistas e de bibliografias relacionadas às questões que as experiências suscitaram. Esse material compõe uma bricolagem de acontecimentos, cenas e produções ligadas à temática, construindo, finalmente, cartografias na forma de ensaios entretecidos. O texto, na forma de ensaio, foi produzido a partir de um processo escritural que reverbera com a edição de vídeos e fotografia. Ao descrever situações e acontecimentos, a escrita convoca imagens, ditos de outros, narrativas, e discussões, elementos heterogêneos justapostos como numa montagem.

Estrutura da dissertação

Na primeira parte da dissertação busca-se construir um campo problemático dividido em discussões acerca da terapia ocupacional e da cultura atravessadas pela biopolítica e; discussões sobre imagem e experiência no contemporâneo. A segunda parte concentra descrições das experiências e reflexões a partir de

referências conceituais e artísticas mobilizadas por elas dando origem à três ensaios que tem como mote as diferentes experimentações em cada um dos espaços estudados. Por fim, apresenta-se considerações finais buscando traçar pontos críticos comuns, intensos, persistentes ou que apontem desdobramentos das questões desta pesquisa.

INÍCIO

PARTE I

I. 1. CONSTRUÇÃO DE UM CAMPO PROBLEMÁTICO

I. 2. IMAGEM E EXPERIÊNCIA NO CONTEMPORÂNEO

PARTE II - CARTOGRAFIA DE TRÊS EXPERIÊNCIAS NA

INTERFACE CULTURA E SAÚDE

II. 1. ALGUMAS TENTATIVAS

II. 2. ENSAIOS

II.2.1. EXPERIMENTAÇÕES NO NAVE

II. 2.2. EXPERIMENTAÇÕES NO ENCONTRAR-TE

II. 2. 3. EXPERIMENTAÇÕES NO É DE LEI

FIM

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A potência do estranho

Ao conversar com uma participante do Encontrar-te, a cada pergunta recebo por resposta um eco de minhas últimas palavras. Distante da possibilidade do jogo, a conversa parece só ter ida:

- *Você gostou do museu?*
- *Gostei, gostei do museu!*
- *Foi legal?*
- *Legal, foi legal.*

Outra tentativa para implicá-la na forma de interrogar:

- *O que você achou?*

Silêncio.

- *Mas o passeio foi chato?*
- *Chato, o passeio foi chato.*

O grupo percebe o desajuste e tenta brincar com a situação testando a veracidade de suas ações.

- *O passeio foi macio?*
- *Macio, passeio foi macio.*

E assim, segue a conversa sem conversa.

A cena, entre o divertido e o incômodo, indaga sobre um tipo de experiência. Nesse caso, a conversa, que aconteceu depois de uma visita a um espaço cultural — uma situação facilmente enquadrada como de inclusão sociocultural — evidencia uma apreensão difícil de ser localizada. O que ela diz exige ser escutado em sua estranheza, na medida em que, com essa fala, ela parece exercitar dizer, de um modo automático, o que ela supõe ser a convenção do dizer.

Em muitas situações observadas no cotidiano do convívio com pessoas sob a marca da deficiência intelectual e que se apresentam de modos estranhos no espaço social, percebe-se algumas estratégias que neutralizam o outro sob a justificativa de sua incapacidade: dizendo no lugar da pessoa, corrigindo sua fala, encaixando suas frases nas formas dominantes de organização cognitiva do mundo. Podemos tomar essas estratégias como evidências de um uso da linguagem

circunscrito à esfera da representação, que não leva em conta o modo como se dizem o que se quer dizer, apaziguando diferenças e possíveis processos de singularização.

Comumente, o que parece predominar em conversas desse tipo são marcas decodificadas socialmente na chave da incapacidade, numa tentativa de eliminar seu coeficiente de estranheza e aspereza em relação aos códigos hegemônicos de uso da linguagem. Numa conversa como a acima apresentada, pode-se entrever que não se trata apenas de uma condição limitada por elementos do desenvolvimento neurológico – ao qual muitas vezes o cognitivo se restringe –, mas da dificuldade de abertura para sua escuta, o que deslocaria o problema do âmbito individual da deficiência para uma indisponibilidade no âmbito das relações sociais. A repetição ecológica das frases, o emudecimento, entre outras reações, podem ser lidos enquanto estratégias para suportar situações difusas que os colocam em lugares de não poder ou não saber o que falar. Ao mesmo tempo denunciam um uso estereotipado da linguagem e a impossibilidade de usá-la como lugar de expressão. Erika Inforsato discute forças presentes nesse processo:

Em geral, no encontro, acionam-se estratégias de neutralização do que no outro possa haver de estranho, estratégias que tem a ver sobretudo com o arsenal de explicações e ilustrações, representações que entopem cada um, e que são aplicadas sobre o outro, numa imposição comunicativa. Curiosamente, essas estratégias costumam não dar certo com estas populações, elas resistem, possuem alguma estranha força de esquivar-se dos aplainamentos, destas tentativas de achatar suas geologias singulares, suas existências não-lineares e rugosas... E esta resistência, que em alguns momentos se configura até mesmo como recusa, não deve ser lamentada em sua incapacidade de corresponder às expectativas previamente traçadas, devem sim ser tomadas afirmativamente, como uma oportunidade de fazer surgir algo inesperado, de irromper uma comunidade subtraída as imagens e gestos prontos. (INFORSATO, 2010, p. 10)

Terapia Ocupacional em tempos de biopolítica

Segundo Elizabeth Lima, podemos localizar a Terapia Ocupacional como um "campo de práticas e saberes constituído historicamente para responder a problemáticas relacionadas a populações que, por razões diversas, sofreram a ação de processos de exclusão" (LIMA, 2003, p. 65)

Esse aspecto marca fortemente o horizonte de possíveis encontros que aquele que se dedica a essa prática profissional experimenta. Sob uma determinada perspectiva, segundo a autora, a Terapia Ocupacional nasce sob o domínio de ações disciplinares que visam docilizar os corpos com o intuito de inseri-los no sistema de produção e circulação de mercadorias. Mas, para a autora, algumas formas contemporâneas de se fazer terapia ocupacional têm invertido essa lógica disciplinar, *"afirmando o direito à diferença e encontrando positividade em formas de vida, as mais singulares e em situações, as mais adversas"*. (ibidem, p. 65)

Aqueles que chegam a um terapeuta ocupacional muitas vezes trazem marcas ligadas a um sofrimento que tem a ver com o contexto em que vivem. As formas de encaminhamento e chegada a um serviço de cuidado podem fornecer pistas para a compreensão de elementos geradores de sofrimento no contexto atual. De alguma forma, a partir daquilo que é reconhecido como fora de um funcionamento dito e esperado como normal, pode-se entrever linhas que constituem concepções hegemônicas da subjetividade contemporânea.

O próprio surgimento da terapia ocupacional e sua função específica entre as profissões da área da saúde pode ser pensando como parte de uma biopolítica. O termo biopolítica, proposto por Michel Foucault ([1976], 1997), se refere às transformações dos mecanismos de poder entre o fim do século XVIII e início do século XIX no qual a vida passa a fazer parte de seus domínios. Numa estreita relação com o liberalismo, os poderes passam a operar a partir do governo sobre a vida. Uma tecnologia que tem como objeto a população e sua gestão, que regula e

controla comportamentos, definindo *populações* específicas a partir de categorizações. Neste mecanismo de controle, o poder torna-se capilar e opera a partir de uma individualização que pretende modelar cada indivíduo, gerindo sua vida. (REVEL, 2005)

A partir da instauração dessa biopolítica vemos surgir um mecanismo, que se quer permanente, de vigilância e controle, e a organização de populações divididas em grupos com características peculiares tomadas como traço identitário. (LIMA, 2003, p. 65)

Nos diversos contextos de atuação, o terapeuta ocupacional é convocado a tratar diferentes sujeitos e grupos que trazem as seguintes rubricas atreladas à sua posição no coletivo: *peessoas com deficiências físicas ou intelectuais, pessoas com sofrimentos psíquicos, portadoras de transtornos e síndromes, dependentes químicos, pessoas em situação de vulnerabilidade, idosos, pertencentes a populações carcerárias, jovem em conflito com a lei etc.* Diagnósticos não cessam de se multiplicar para explicar situações que desviam, que escapam aos modelos normativos vigentes. Dentre distintas atribuições dos profissionais de saúde, comumente compete a um terapeuta ocupacional propiciar processos de inclusão social para essas *populações*. Diante do perigo de que essa tarefa, aparentemente bem-intencionada, se constitua enquanto biopoder, Erika Inforsato (2011) atenta para os riscos que a posição dessas práticas em terapia ocupacional podem gerar:

Bem intencionados, oferecemos à humanidade critérios para uma adaptação inclusiva, e com isto, retiramos dela a força, a debilitamos e, nela, instituímos os sentimentos de horror e apiedamento diante da inadequação – corroborando para uma cultura de intolerância, apaziguamento e exclusão. (INFORSATO, 2011, p. 930)

A autora assim, provoca-nos a pensar os modos de fazer terapia ocupacional e suas funções no conjunto das ações de cuidado vinculadas à essas populações.

Ela afirma que *“não deve ser a caridade a nos mover, não deve ser o ímpeto de correção a nos justificar. Nossa alma precisa poder colocar-se ao lado de outra alma. É por simpatia, e não por adaptação que o desejo pela vida nos coloca em encontros.”* (ibidem, p. 934)

Em um contexto marcado por biopoderes, é muito comum que aqueles diagnosticados com alguma condição de doença, deficiência ou vulnerabilidade tenham seus espaços de circulação e pertencimento restritos aos serviços de tratamento, reabilitação ou de assistência social como quase únicos espaços de circulação e pertencimento. Esse processo de estigmatização tão fortemente vivido por pessoas categorizadas em alguma dessas *populações* evidencia a ponta do iceberg de uma lógica identitária de pertencimento que nos atravessa a todos, como aponta Elizabeth Lima:

O efeito de normalização atravessa toda a população, instaurando a tendência a categorizar e classificar cada uma das pequenas fragilidades que venham em algum momento tomar corpo e se fazer presente na vida cotidiana, de forma a se construir uma certa gradação entre normal e anormal. (LIMA, 2003, p. 66)

Os biopoderes não operam a partir de instituições específicas, mas se compõe por dispositivos, ou seja, técnicas, estratégias e modos de assujeitamento usadas pelo poder. Para Foucault (1995, p. 77), o dispositivo é

um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre esses elementos. [Na natureza de relação entre esses elementos existe] um tipo de jogo, ou seja, mudanças de posição, modificações de funções, que também podem ser muito diferentes.

Partindo dessas conjecturas criam-se novos campos de intervenção e pesquisa em terapia ocupacional, tendendo a sair do âmbito dos serviços tradicionais de saúde e de sua prática clínica, que se articulam na esfera da vida cotidiana e dos espaços comuns a partir de dispositivos socioculturais e de práticas artísticas.

São estratégias voltadas a responder a demandas complexas dessas populações, afetadas de forma intensa pelas questões sociopolíticas que nos atravessam, garantindo a elas *“participação em espaços socioculturais da coletividade urbana”* (LIMA et al., 2009, p. 146). Entende-se assim, que as propostas contemporâneas que tocam campos externos à terapia ocupacional, especialmente os ligados às práticas artísticas em contextos socioculturais, contribuem para a produção da saúde. Justamente porque essas propostas têm a potência de promover aberturas, enriquecer o cotidiano, redefinir papéis sociais e favorecer *“novas maneiras de estar e de existir nos processos sociais com as deficiências, doenças ou desvantagens sociais.”* (ibidem).

Culturas em tempos de biopolítica

Da mesma maneira que o burguês Molière descobre que ele “faz prosa”, as sociedades primitivas descobrem que “fazem cultura”; elas são informadas, por exemplo, de que fazem música, dança, atividades de culto, de mitologia, etc. E descobrem isso sobretudo no momento em que pessoas vêm lhes tomar a produção para expô-la em museus ou vendê-las no mercado de arte ou para inseri-la nas teorias antropológicas científicas em circulação. Mas elas não fazem nem cultura, nem dança, nem música. Todas essas dimensões são inteiramente articuladas umas às outras num processo de expressão, e também articuladas com sua maneira de produzir bens, com sua maneira de produzir relações sociais. Ou seja, elas não assumem, absolutamente, essas diferentes categorizações que são as da antropologia. A situação é idêntica no caso da produção de um indivíduo que perdeu suas coordenadas no sistema psiquiátrico, ou no das crianças antes de sua integração ao sistema de escolarização. Elas brincam, articulam relações sociais, sonham, produzem e, mais cedo ou mais tarde, vão ter que

aprender a categorizar essas dimensões de semiotização no campo social moralizado. Agora é hora de brincar, agora é hora de produzir para a escola, agora é hora de sonhar, e assim por diante. (ROLNIK; GUATTARI, 1989,p. 29)

Os mesmos mecanismos de poder operam em outros campos, que também passam a incumbir-se da tarefa de *inclusão social* de pessoas situadas à margem. A cultura também é convocada à incumbência dessa inclusão, passando a ser vista, em certas políticas, como ferramenta para o desenvolvimento de *populações minoritárias* e de exercício da cidadania.

Acerca dessa questão, Stuart Hall aponta questões que remetem à uma centralidade da cultura no contemporâneo, a qual ele denomina *virada cultural*. Segundo o autor,

*A “virada cultural” está intimamente ligada a esta nova atitude em relação à linguagem, pois a **cultura não é nada mais do que a soma de diferentes sistemas de classificação e diferentes formações discursivas aos quais a língua recorre a fim de dar significado às coisas.** O próprio termo “discurso” refere-se a uma série de afirmações, em qualquer domínio, que fornece uma linguagem para se poder falar sobre um assunto e uma forma de produzir um tipo particular de conhecimento. O termo refere-se tanto à produção de conhecimento através da linguagem e da representação, quanto ao modo como o conhecimento é institucionalizado, modelando práticas sociais e pondo novas práticas em funcionamento. (HALL, 1997, p. 25, grifo nosso)*

O autor aponta para o caráter de regulação que a cultura exerce nas nossas práticas sociais, constituída por arranjos de poder discursivos e simbólicos, que se operam através de normatizações dos comportamentos e formas de agir no cotidiano. Esse caráter normativo define formas e propósitos dos nossos hábitos tornando nossas ações inteligíveis – previsíveis, regulares, ordenadas – aos outros, inscrevendo cada um de nossos gestos numa cultura comum a todos. Todos esses elementos contribuem para definir quem está dentro e quem está *“fora dos limites normativos e discursivos de nosso modo particular de fazer as coisas”*. Assim,

sistemas classificatórios delimitam cada cultura, comparando práticas humanas e delimitando condutas distintas em relação à pessoas cujos hábitos escapam à norma instituída. Outra forma de controle através da cultura é aquela que leva os sujeitos a *regularem-se a si mesmos*. Estratégias de mudanças de cultura organizacionais, como por exemplo na construção de sujeitos empreendedores, trabalham de modo a influir diretamente na subjetividade dos envolvidos. “A estratégia é alinhar as motivações e aspirações pessoais e subjetivas de cada sujeito às motivações da organização, redefinir suas habilidades e capacidades conforme as especificações pessoais da empresa, internalizar objetivos organizacionais como suas próprias metas”. Diante desses mecanismos de poder torna-se vital pensar na regulação da cultura. (HALL, 1997, p. 34)

Toda a nossa conduta e todas as nossas ações são moldadas, influenciadas e, desta forma, reguladas normativamente pelos significados culturais. Uma vez que a cultura regula as práticas e condutas sociais, neste sentido, então, é profundamente importante quem regula a cultura. A regulação da cultura e a regulação através da cultura são, desta forma, íntima e profundamente interligadas. . (HALL, 1997, p. 34)

Neste contexto, políticas culturais vem sendo empregadas em nome da inclusão e participação sociocultural de grupos à margem. Porém, ao mesmo tempo em que permitem a validação da produção simbólica desses sujeitos, essas políticas culturais as fazem através de uma lógica de controle.

Nomear, categorizar, classificar, distribuir os indivíduos em grupos de pertença, divididos por semelhanças como as de raça, as de gênero, as de faixa etária, as de classe é congelar os processos de produção da subjetividade em identidades estáticas, fechando a pluralidade em guetos, impedindo a possibilidade de diferenciação. [...] Os vários etnocentrismos têm se mantido em função de práticas que classificam modos de existir de primitivos, não civilizados, carentes, não desenvolvidos diante das práticas de grupos

específicos que se agenciam para controlar a produção e reprodução dos bens culturais. (LEMOS, 2007, p. 63)

Cultura é a regra, arte é a exceção

Em *Je Vous Salue Sarajevo* (1993), uma breve montagem de Jean-Luc Godard⁵, imagens — que posteriormente descobre-se que são recortes de uma única fotografia de uma situação de guerra — apresentam-se na tela enquanto uma voz, *em off*, diz:

*De certa forma, o medo é o filho de Deus, redimido na noite de sexta-feira. Ele não é belo, é zombado, amaldiçoado e renegado por todos. Mas não entenda mal, ele cuida de toda agonia mortal, ele intercede pela humanidade. **Pois há uma regra e uma exceção. Cultura é a regra. E arte a exceção. Todos falam a regra:** cigarro, computador, camisetas, TV, turismo, guerra. **Ninguém fala a exceção. Ela não é dita, é escrita:** Flaubert, Dostoyevski. **É composta:** Gershwin, Mozart. **É pintada:** Cézanne, Vermeer. **É filmada:** Antonioni, Vigo. **Ou é vivida, e se torna a arte de viver:** Srebrenica, Mostar, Sarajevo. **A regra quer a morte da exceção. Então a regra para a Europa Cultural é organizar a morte da arte de viver, que ainda floresce.** Quando for hora de fechar o livro, eu não terei arrependimentos. Eu vi tantos viverem tão mal, e tantos morrerem tão bem."*

"*Todos falam a regra. Ninguém fala a exceção*". Como se manifesta aquilo que escapa ao aprisionamento de um discurso? Onde persiste aquilo que desvia, que desestabiliza os dispositivos de poder? A dimensão da arte aqui em questão não se trata de sua concepção enquanto prática social denominada pela cultura, ou seja, o dispositivo da arte — suas instituições, discursos, mercados etc. Essas estão também submetidas aos mesmos mecanismos de poder, fazem parte desse dispositivo. A essa concepção de arte proposta por Godard podemos aproximar à

⁵ A obra foi exibida no Brasil na 29ª Bienal de São Paulo, em 2011.

noção de experiência estética, marcando uma diferença em relação à noção de experiência artística. Toma-se como artísticas aquelas localizadas no campo definido como domínio da arte. Já as estéticas referem-se a um domínio de atividades que ultrapassam os limites do campo da arte, remetendo a acontecimentos que operam transformações qualitativas na forma das coisas e nos modos de perceber o mundo, para além da discursividade em que essas experiências se inserem. *“A atividade estética pode estender-se para domínios bastante vastos da produção humana, artísticos e não-artísticos, podendo sobreviver sem o recurso da ideia de obra”* (FAVARETTO, 1985, p. 97)

Na arte contemporânea busca-se constantemente atravessar os limites colocados pelo sistema da arte, em tentativas de escapar dessa captura discursiva que tudo classifica, criando rupturas.

Chama-se “arte contemporânea”, há muito tempo – e talvez infelizmente, pois essa definição não é sociológica –, o ato de transgressão da fronteira, que tende sempre a se reinstaurar, entre o que é admissível no campo da arte e o que não é, ou não o é ainda. Ultrapassar esse limite a fim de torná-lo perceptível e consciente, eis o que é próprio de uma arte que, com ou sem razão, confiscou a denominação de “arte contemporânea”. (GALARD, 2012, p. 61)

Mas, no contexto contemporâneo, a instituição da arte não pode mais ser definida em termos espaciais como as galerias e museus, ela envolve uma rede discursiva de diferentes práticas e instituições, outras subjetividades e comunidades, deslocando-se para o campo ampliado da cultura, espaço também pensando pela antropologia (FOSTER, 1996). Manifestações estéticas dentro e fora do sistema da arte, em relação com ele, surgem. Artistas – sob a legitimação do sistema da arte – saem de seus domínios adentrando experiências no cotidiano da cidade. Habitam zonas em que embaralham-se em ações ativistas, etnográficas, pedagógicas, assistenciais, terapêuticas, políticas, éticas etc. No ensaio *O artista enquanto etnógrafo*, Hal Foster (1996) aponta os perigos de um *patronato ideológico* em

práticas da arte contemporânea que se constroem a partir do contato do *artista* com um *outro* definido em termos antropológicos, culturais ou étnicos.

Habita-se aí um paradoxo, pois, na medida em que essas ações são categorizadas como arte, validadas por suas instituições, elas correm o risco de serem capturadas novamente e perderem sua potência disruptiva. Os artistas buscam assim, incessantemente, um lugar insurgente.

O insurgente é alguém que pensa e propõe viver fora. Mas, como o fora não existe em um mundo totalmente mapeado, esse fora deverá ser inventado. Para isso, muitos artistas insurgentes saem à procura de espaços, buracos, fendas no mapa urbano para experimentar novos possíveis. Quando descobertos, esses insurgentes são expostos à penalização. (CARMINDA, 2011, p. 434)

Um conflito na região central da cidade de São Paulo acontecido em 2013 evidencia situações desse tipo. A artista Raquel Brust, que desenvolve o projeto fotográfico *Giganto*, participou da exposição promovida pelo Projeto PhotoEspaña em parceria com o Sesc Consolação, fazendo retratos gigantes de habitantes do bairro da Consolação os colando nos pilares do viaduto Minhocão. Esses pilares são tradicionalmente ocupados por grafites e pichações⁶ e a artista, para realizar sua “obra” os apaga. Victor Savarese, realizou uma intervenção sobre o trabalho da artista e escreveu sobre a situação. Abaixo destaco trechos de seu texto:

À RUA O QUE É DA RUA, por Victor Saravese⁷

“Se inicialmente foi projetado para ser um local de passagem, o Minhocão, foi aos poucos, e cada vez com mais intensidade, sendo ocupado por pessoas e formas de intervenção marginalizadas pela sociedade e pelo poder público, como moradores de rua, grafiteiros e pixadores. Muito tempo já passou desde que esse processo de ocupação do minhocão começou a acontecer. Muitos moradores de rua já foram enxotados de lá como bichos e voltaram, muitos grafiteiros e pixadores

⁶ Optou-se pela grafia da palavra pichação com x, na medida em que este é o modo como os próprios pixadores a escrevem, resistindo ao enquadre dado pela categorização que o discurso sobre essa ação produz.

⁷ Publicado na rede social Facebook. A citação realizada aqui conta com autorização do autor.

já foram presos ou esculachados pela polícia por pintar seus pilares e voltaram, e também muitos artistas plásticos presentes nas galerias já intervieram neste espaço, mas na maioria das vezes respeitando quem já ocupava o local. Trata-se claramente de uma disputa política, entre a cidade que queremos e a cidade que o poder público tenta impor para nós. [...]

Nas últimas duas semanas uma boa parte das intervenções presentes nos pilares do Elevado foram substituídas por uma série de fotos gigantes de moradores da região. Para isso TODAS as intervenções presentes nestes pilares foram cobertas com tinta cinza [...]

Perguntamos se ela [a artista] sabia que aquele espaço já estava ocupado. E que esta ocupação era fruto de diversos anos de disputa entre várias pessoas e a prefeitura [...] Questionamos também se ela sabia que entre as pessoas que realizam suas intervenções nas ruas de São Paulo existe uma forma de proceder em que se respeita as intervenções realizadas anteriormente nos muros, não colocando seu trabalho por cima delas, e que este proceder era fundamental para que o espaço visual da rua fosse ocupado de forma democrática, pois só assim seria possível que o trabalho de grafiteiros, pixadores e artistas plásticos mais consagrados e experientes coexistissem com os de pessoas que estão se iniciando neste mundo da intervenção urbana, sem depender de seleção prévia ou curadoria de ninguém, e muito menos dos projetos políticos da prefeitura. [...]

A artista nos respondeu que sabia das formas de proceder da rua mas que, apesar de saber disso, o convite feito pelo SESC para fazer essa intervenção era “A SUA CHANCE”.

O espaço do Minhocão sempre foi ocupado e teve vida, diferentemente do que a cobertura da mídia tenta demonstrar. Se esta vida é marginalizada e incomoda os autoproclamados cidadãos de bem já é outra história. A solução do problema não está em varrer os moradores de rua para longe dos olhares dessas pessoas, muito menos em tentar cobrir de cinza as frases cores e nomes que aparecem nos muros, pois essas são vozes, também fazem parte da vida urbana, e não se calarão.

Vemos mais uma vez aqui a ideia capitalista da oportunidade individual atropelando a ação coletiva. A ideia de que esta é a minha chance e eu não tenho escolha mostra isso. SEMPRE TEMOS ESCOLHA.

O trabalho da artista é sim político, aliás, nada contra a ideia de colar fotos gigantes de moradores da região na rua, mas tudo contra a forma como isso foi feito. Se tivesse sido feito de forma independente e respeitando as intervenções anteriores seria algo bem interessante. Mas feito de forma institucionalizada e aliada à prefeitura e sua dita política de “revitalização” do espaço a obra muda sim de característica. Para mim deixa de contestar a ordem vigente para reproduzi-la. Não sei se a artista tem dimensão de tudo isso (me pareceu que não), mas espero que ela descubra de que lado ela está sambando.”

Victor Saravese, São Paulo, 2013. Intervenção de Victor Saravese sobre fotografia de Raquel Brust. 2013.

E por outro lado, podemos observar o discurso da artista sobre o trabalho:

A proposta é uma fotografia ativa, onde obra e espectador se confundem. [...]. Diluindo barreiras entre arte, antropologia visual e intervenção urbana, o projeto propõe captar a potência dos olhares e revelar a essência dos retratados. Transformar pessoas comuns em gigantes é um processo que exige intimidade e se orienta pela **valorização do indivíduo, de sua identidade e de sua memória**. Para aqueles que participam do processo o retorno é imediato, tanto para os que estão envolvidos na produção e execução do projeto quanto para os que convivem com a obra. **A paisagem é alterada e a arte é inserida no cotidiano da cidade, o que democratiza o acesso à cultura. Há uma ruptura na rotina e instantes de poesia são inseridos na vida das pessoas que caminham míopes pelas ruas.** Enquanto todos fazem parte de uma massa única e sem rosto, um Giganto é inserido como um alerta de que há complexidade em cada unidade, que há uma família em cada janela, de que cada um é único e merece atenção. Essa fotografia olha para o espectador, e o faz questionar sobre o cenário que está inserido.

As pessoas são vistas como esculturas trabalhadas pelo tempo, e cada traço manifesta o que há de mais precioso em suas almas. Esses retratos são carregados de emoção, e é por essa impactante forma de fotografar que a obra ganha mais força e a sua dimensão se justifica. Cada vida é uma luta, e cada Giganto evidencia sentimentos comuns à humanidade. Além disso, a experiência de se tornar um Giganto altera a percepção de si mesmo, de sua singularidade e de como é visto pela sociedade. E não é somente quem está no retrato que é tocado por essa transformação, são também aqueles que se identificam com a imagem, que convivem com alguém parecido ou percebem na expressão do rosto gigante um sentimento compartilhado. Na era do culto à beleza a qualquer preço e da busca pela eterna juventude, o projeto substitui os modelos perfeitos da publicidade por pessoas reais que exibem sua materialidade e impermanência.⁸

O texto da artista evidencia um discurso construído a partir da representação do que seria uma ação democrática, numa pré-determinação de seus efeitos sobre um espectador – participante idealizado. A vontade de fazer obra – vontade de poder – prevalece em detrimento das dinâmicas do que já habitam aquele lugar. O que podemos observar na situação é a reprodução da opressão daqueles que tem mais poder – nesse caso pelo acesso aos recursos garantidos pela sua inserção no sistema da arte – sobre os que tem menos poder, já que esses recursos dão à artista uma força desproporcional em relação aos que fazem imagens nos pilares de forma autônoma, sejam eles denominados como artistas, pixadores, grafiteiros, vândalos etc. Força que não está no gesto, não está na forma, na imagem produzida, mas sim na inserção – e captura – discursiva enquanto arte. Victor aponta a desconsideração da artista em relação às imagens que já ocupavam os pilares e, conseqüentemente, seus regimes políticos. Mesmo que de forma menos instituinte, a rua também produz suas normas e condutas e, nesse gesto a artista invalida essa cultura reiterando, assim, a cultura hegemônica. A esse gesto, Victor responde com um atropelo. Podemos localizar a obra da artista e a intervenção de Victor como uma composição, evidenciando choques entre diferentes regimes estéticos e políticos.

⁸ Publicado no site oficial do projeto. www.projetogiganto.com/about

Por entre as linhas dos dispositivos

Desafios das práticas artísticas na interface cultura e saúde

Essas questões atravessam o cotidiano vivido nas práticas que habitam a interface da saúde e da cultura, às quais essa dissertação se debruça. É no emaranhando dessas forças que as experimentações fotográficas e audiovisuais em investigação se tecem. De um lado, as práticas em terapia ocupacional que tendem a sair dos espaços tradicionais de saúde, de outro, os projetos artísticos que saem de seus domínios. Ambos os movimentos de escapar aos limites não garantem, por si só, uma nova reconfiguração e distribuição das linhas de forças que compõe os processos de subjetivação no contemporâneo. Mas, ao se movimentarem, podem criar oportunidades para a produção de novos acontecimentos.

Experimentações criadoras de sujeitos que são estrangeiros ao mundo das artes ganham uma outra dimensão e outro valor. No encontro com a diversidade de formas de existência e as formas expressivas as mais inusitadas, artistas buscam uma ruptura da linguagem artística e do sistema da arte para que se instaure a expressão (Gullar, 1982)⁹. Poderíamos dizer que se busca resgatar a eficácia da obra de arte, que diz respeito à sua potência para engendrar um devir, uma posterioridade, para instaurar novas esferas de possibilidades, novos campos de visibilidade e gerar seus próprios sujeitos. Entre a busca de ruptura da linguagem e o esforço por inserir na linguagem expressões singulares, solitárias e, até então, sem sentido, o fazer artístico e o fazer terapêutico se encontram. Se a arte passa a poder comportar esse tipo de experiência-limite e, assim, “preparar, para além da cultura, uma relação com aquilo que a cultura rejeita” (Blanchot apud Pelbart, 2000, p.56)¹⁰, isso terá também profundas consequências para a clínica. (LIMA, 2006, p. 325)

⁹ GULLAR, F. Sobre arte. Rio de Janeiro: Avenir, 1982

¹⁰ PELBART, P. P. A vertigem por um fio. São Paulo: Fapesp/Illuminuras, 2000.

Para tanto, torna-se necessário resistir a esse desejo salvacionista da inclusão social, ao uso da arte e de qualquer outro fazer enquanto ferramenta para tal. E, nesse sentido, é necessário atravessar crises e desconfiar das próprias vontades de poder, já que,

Ponto duro, essa inclusão salvacionista toma, muitas vezes de forma obstinada e fundamental, o funcionamento social hegemônico e central como sendo aquele ao qual deve-se fazer acessar todos os que gravitam a sua margem ou os que não estão a ele aderidos ou filiados, e por que não dizer, submetidos. Desprezada a oportunidade de se tomar a própria gravitação, ou não-adesão, ou desfiliação também como motivação para uma crítica, no sentido daquilo que coloca em crise a própria ordem social. Crise nos encontros, a desterritorialização da figura do técnico de saúde, educador e/ou assistente social provoca vertigem das posições de ajuda e de saber, e portanto de poder. (INFORSATO, 2010, p. 71)

Essas inquietações nos provocam a perguntar como desenvolver, no trabalho com pessoas enquadradas nessas *populações*, modos de intervenção que operem a partir da potência dessa posição, dessa recusa, dessas formas singulares. São pessoas que se encontram nos limites das curvas normativas e, assim, denunciam a complexidade dos processos de subjetivação que as produzem enquanto categorias, enquanto formas de nomear modos de ser, agir e pensar. Por múltiplas razões, desviam, não agem a partir do esperado, e no estranhamento que provocam, podem gerar diferenciações. Podem também esboçar analisadores daquilo que gera sofrimento e exclusão no contemporâneo. Insistem, talvez, com dissensos, potentes para a reconfiguração de certas posições, como afirma Jacques Rancière:

Dissenso quer dizer uma organização do sensível no qual não há realidade oculta sob as aparências, nem regime único de apresentação e interpretação do dado que imponha a todos sua evidência. É que toda situação é passível de ser fendida no interior, reconfigurada sob outro regime de percepção e significação. Reconfigurar a paisagem do perceptível e do pensável é modificar o

território do possível e a distribuição de capacidades e incapacidades. O dissenso põe em jogo, ao mesmo tempo, a evidência do que é percebido, pensável e factível e a divisão daqueles que são capazes de perceber, pensar e modificar as coordenadas do mundo comum. (RANCIÈRE, 2012, p. 48-49)

Tais problematizações buscam cartografar tanto as capturas do poder pelos modos de produção capitalísticos quanto suas potências micropolíticas, com ênfase nos modos de dispor que podem gerar processos de subjetivação singulares, resistindo a uma forma homogeneizante da produção de subjetividade (ROLNIK; GUATTARI, 1989).

A análise dos mecanismos de poder não tende a mostrar que o poder é ao mesmo tempo anônimo e sempre vencedor. Trata-se ao contrário de demarcar as posições e os modos de ação de cada um, as possibilidades de resistência e de contra-ataque de uns e de outros. (FOUCAULT, [1979] 1995, p. 12)

Ao pensarmos numa intervenção que atue no nível dos dispositivos, seria necessário jogar com os elementos constituintes dessa trama, embaralhando enunciados, campos de intervenção, domínios do saber, nomeações de práticas etc. Como instaurar espaços de encontro onde seja possível a criação de novos lugares, ou seja, a produção de subjetividades a partir da diferença? No contexto atual essas diferenças são atribuídas a condições pessoais e tratadas no interior dos serviços de saúde, de reabilitação, de assistência social etc. Os espaços de pertencimento e participação social se reduzem à esfera do trabalho e do consumo. Mesmo locais destinados à convivência, como centros culturais, exigem para que se permaneça neles, adaptações a formas específicas de comportamento, não tolerando marcas de uma diferença. Assim, pessoas que não respondem a essas adaptações acabam não chegando a esses espaços. Os que chegam tem dificuldades para sustentar sua participação, pois há uma exigência de habilidades e recursos que essas pessoas não possuem. Há pouca abertura para outras formas de

lidar com o tempo, com os materiais, com os modos de se colocar, relacionar e produzir. Como considerar a potência dessas formas de vida, validando-as como possíveis, mas também reconhecendo seus graus de precariedade?

São necessárias diferentes estratégias para promover processos de participação e singularização, nos quais pode ser interessante a incorporação de estratégias clínicas, que possam, além de facilitar essa participação, tensionar normas e procedimentos instituídos nesses espaços, sustentando o volume dessa voz estrangeira onde ela, em geral, seria filtrada, abafada ou eliminada, o que pode propiciar sua ressonância. A presença de estratégias clínicas não garante a escuta dessas vozes pois o instituído resiste a estes embaralhamentos – que a própria presença dessas *populações* já causa. Percebe-se, inclusive, que os espaços, na busca de apaziguar o incômodo que esses estranhamentos geram, criam dispositivos “*de inclusão*”, com projetos exclusivos para as diferentes populações, que acabam por reiterar sua segregação.

Essa dinâmica denota o aspecto funcional dos espaços de convívio que, de forma disciplinar, delimitam categorias de encontros humanos. Os pontos de enunciação das diferentes práticas produzem efeitos no modo como nos dispomos nos ambientes, baseadas em contratos que estabelecem posições. Por exemplo, espaços denominados como terapêuticos, educativos ou artísticos prometem determinadas experiências, mas não garantem seus efeitos. Pode ser que se viva experiências estéticas na terapia, terapêuticas na aula de filosofia e educativas ao ver um espetáculo artístico. Nestes campos disciplinares e do território, há diversos elementos dissonantes, que muitas vezes, parecem ser ignorados da esfera de percepção que o discurso de uma disciplina circunscreve.

Dentro desse contexto, como criar ambientes de convívio que prescindam da redução a uma identidade ou função para sua participação? Espaços de circulação e produção onde insurgências resistam? É necessário repensar os contextos a partir de seus heterogêneos, de *populações heterogêneas*. Heterogêneas não apenas na

presença de pessoas sob diferentes categorizações, mas na escuta ao heterogêneo que se manifesta nesses encontros, buscando captar singularidades para além de representações baseadas em diagnósticos sociais e de saúde.

Torna-se importante, por fim, refletir sobre a postura ética de habitar a posição de propositor de experiências em algum contexto das atividades humanas. Mais do que definir campos de intervenção específicos, disponibilizar-se para as sutilezas e a diferença, tecendo estratégias singulares de sentido compartilhado. Habitar interfaces ao invés de estabelecer novos territórios.

Interface é uma superfície de contato, de tradução, de articulação entre dois espaços, duas espécies, duas ordens de realidade diferentes: de um código para outro, do analógico para o digital, do mecânico para o humano... Tudo aquilo que é tradução, transformação, passagem, é da ordem da interface. Pode ser um objeto simples como uma porta, mas também um agenciamento heterogêneo (um aeroporto, uma cidade), o momento de um processo, um fragmento de atividade humana. Estas entidades pertencem, sem dúvida, a reinos ou estratos ontológicos distintos, mas de um ponto de vista pragmático todas são condutores deformantes em um coletivo heterogêneo, cosmopolita. Os mais diversos agenciamentos compósitos podem interfacear, ou seja, articular, transportar, difratar, interpretar, desviar, transpor, traduzir, trair, amortecer, amplificar, filtrar, inscrever, conservar, conduzir, transmitir ou parasitar. (LÉVY, 1993, p. 114)

INÍCIO

PARTE I

I. 1. CONSTRUÇÃO DE UM CAMPO PROBLEMÁTICO

I. 2. IMAGEM E EXPERIÊNCIA NO CONTEMPORÂNEO

PARTE II - CARTOGRAFIA DE TRÊS EXPERIÊNCIAS NA

INTERFACE CULTURA E SAÚDE

II. 1. ALGUMAS TENTATIVAS

II. 2. ENSAIOS

II.2.1. EXPERIMENTAÇÕES NO NAVE

II. 2.2. EXPERIMENTAÇÕES NO ENCONTRAR-TE

II. 2. 3. EXPERIMENTAÇÕES NO É DE LEI

FIM

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Quais são esses tempos que a filosofia capta e propõe, que o cinema e as artes em geral apreendem ou produzem, que a tecnologia libera, que os processos coletivos ou os colapsos subjetivos dão a ver, que nossas máquinas de amar, sentir, perceber, sonhar, imaginar criam incessantemente, e que nem de longe poderiam entrar sobre a rubrica disciplinada de um tempo da história e de seu sentido excessivamente orientado?

Peter Pál Pèlbart¹¹

¹¹ (PÈLBART, 2005, p. 72)

... a professora de um centro de educação infantil, aflita, refere sua preocupação em relação a um menino de 5 anos para uma equipe de terapeutas ocupacionais ao mostrar seus desenhos, onde vemos céus vermelhos, nuvens verdes, sol colorido...

Ela diz:

*– Veja, ele não faz o sol amarelo e a nuvem azul como as outras crianças! Ele deve ter algum problema, ele não consegue representar as cores reais das coisas!*¹²

Ora, basta olhar para cima para ver que o céu passa por milhares de nuances de cores, formas e qualidades. Por vezes totalmente esbranquiçado, outras cinzento, ora vermelho... que noção de real opera para essa professora? Ela parece não poder olhar a percepção do menino e o que ele cria ao desenhar. O que ela vê é aquilo que ele não fez, não tem, não sabe ou não é. Nas palavras de Henri Bergson (1907),

negar, portanto, realmente consiste sempre em apresentar sob uma forma truncada um sistema de duas afirmações, uma, determinada, que versa sobre um certo possível, a outra, indeterminada, que se reporta à realidade desconhecida ou indiferente, que suplanta essa possibilidade: a segunda afirmação está virtualmente contida no juízo que emitimos sobre a primeira, juízo que é a própria negação. E o que confere à negação seu caráter subjetivo é justamente o fato de que, na constatação de uma substituição, só leva em conta o substituído e não se ocupa do substituinte. (BERGSON, [1907] 2005, p. 317)

Ainda sobre a negação, afirma que “é feita para corrigir um erro, que supomos ser um erro de outrem. Nesse sentido a negação tem caráter pedagógico e social” (ibidem, p. 319). A professora toma por real aquilo que é forjado pela

¹² Cena escrita a partir uma experiência que vivi como terapeuta ocupacional no contexto escolar. Apesar de não fazer parte do conjunto de práticas estudados na pesquisa, a cena foi escolhida por evidenciar aspectos dos modos de encaminhamento de pessoas que se desajustam a um comportamento hegemônico aos serviços oferecidos pela clínica em terapia ocupacional. Esse tipo de encaminhamento se repete nos projetos estudados com populações adultas em outros contextos.

representação em normas arbitrárias – céu é azul, nuvem é branca, sol é amarelo. Assim, ela parece não poder observar singularidades, no caso, tanto no sentido das variações de cores que assumem céu, nuvem e sol a cada momento, como no sentido da negação daquilo que o menino criou, desenho que passa a fazer parte do mundo, como imagem, partir do momento em que ele o realiza.

Em *Evolução Criadora*, publicado originalmente em 1896, Bergson descreve aspectos de um *mecanismo cinematográfico do pensamento*, que ele define como o hábito de pensar o móvel pelo imóvel. Para ele, o universo não tem centro, todas as existências captam e emitem imagens. Como se todas as coisas se fotografassem umas às outras. Nas palavras do filósofo: “a matéria, para nós, é um conjunto de “imagens”. E por “imagem” entendemos uma certa existência que é **mais do que o idealista chama de representação mas menos daquilo que o realista chama de coisa**” (BERGSON, [1896] 2006, p. 2, grifo nosso). Essa visão marca um rompimento com a tradição filosófica até então, que sempre situou à luz do lado do espírito (BERGSON apud DELEUZE, 1985).

Diferente das outras matérias, os seres vivos recebem e executam ações apenas em uma de suas faces ou partes, de modo a criar um intervalo, pois eles não refletem os estímulos automaticamente, mas os captam, processam e realizam ações. Assim, para Bergson, os seres vivos são considerados *centros de indeterminação*, definindo-se por uma duração, diferente de como pensa a filosofia da Ideia que define o ser por uma essência ou forma (BERGSON, [1907] 2005). Nesse intervalo, a face receptiva/sensorial isola determinadas excitações dentre as que participam e coagem no universo, produzindo assim um enquadramento que, ao selecionar elementos e organizá-los ou integrá-los em um movimento novo, produz o que ele denomina *percepção*. *Em suma, as coisas e as percepções das coisas são preensões, mas as coisas são preensões totais e objetivas e as percepções de coisas, preensões parciais e partidárias.*” (BERGSON apud DELEUZE,

1985, p. 85). A percepção elimina do conjunto de imagens todas aquelas que não se faria nenhuma tomada.

Na cena, a professora deixa de ver imagens em detrimento a uma representação prescrita, onde o contato com algo que a incomoda, que é estranho e a impede de agir, a faz responder com uma negação, produzida por um clichê.

[...] mesmo as metáforas são esquivas sensório-motoras, e nos inspiram algo a dizer quando já não se sabe o que fazer: são esquemas particulares, de natureza afetiva. Ora, isso é um clichê. Um clichê é uma imagem sensório-motora da coisa. Como diz Bergson, nós não percebemos a coisa ou a imagem inteira, percebemos sempre menos, percebemos apenas o que estamos interessados em perceber, devido a nossos interesses econômicos, nossas crenças ideológicas, nossas exigências psicológicas. Portanto, comumente, percebemos apenas clichês. (DELEUZE, [1990] 2005, p. 31)

A cena mostra aspectos de uma cultura pedagógica que privilegia a apreensão do mundo por meio de clichês, alijando os seres de um contato direto e ativo com as matérias. As coisas do mundo passam a ser (re)conhecidas por uma imagem-clichê homogeneizante que tende à representação. Todo funcionamento que escapa a essa forma de compreensão, que se desajusta a esse quadro, é colocado para fora. O resultado disso é a formação de seres que aprendem que conhecer é reproduzir, caso contrário se é louco, doente, marginal ou, com alguma sorte, artista.

Dispositivo fotográfico e processos de subjetivação

Sightseeing – *Paisagens Arquivadas*¹³

Isabela Valent. *Sightseeing*. Rio de Janeiro, 2012

¹³ As imagens a seguir fazem parte do ensaio fotográfico *Sightseeing*, processo em realização pela pesquisadora, disparado por reflexões durante a escrita dessa dissertação. Uma edição do ensaio foi publicada, em 2013, na Revista Interface (VALENT, 2013)

Tudo circula: as músicas, os slogans publicitários, os turistas, os chips da informática, as filiais industriais e, ao mesmo tempo, tudo parece petrificar-se, permanecer no lugar, tanto as diferenças se esbatem entre as coisas, entre os homens e os estados de coisas. No seio dos espaços padronizados, tudo se tornou intercambiável, equivalente. Os turistas, por exemplo, fazem viagens quase imóveis, sendo depositados nos mesmos tipos de cabine de avião, de pullman, de quartos de hotel e vendo desfilar diante de seus olhos paisagens que já encontraram cem vezes em suas telas de televisão, ou em prospectos turísticos. Assim a subjetividade encontra-se ameaçada de paralisia. (GUATTARI, 1993, p. 169)

Paisagens atuais de locais considerados turísticos em algumas cidades como: Paris, Berlim, Barcelona e Rio de Janeiro. São os chamados *sightseeing*. A expressão, de origem inglesa, costuma não ser traduzida em outras línguas e é repetida constantemente em guias de viagem e revistas de turismo. Enquanto turistas dotados cada um com suas respectivas câmeras, iphones, ipads etc. trabalham intensamente na produção de suas imagens, minha câmera se volta para outros ângulos. O mais interessante da experiência vivida é a sensação de que, ao contrário do que imaginava, quase não sou notada pelos turistas ao fotografá-los, tamanho o esforço de suas percepções reproduzir suas imagens, que parecem prescritas pelos guias de viagem. Chegam ao lugar, fotografam o ícone, se fotografam com o cenário atrás e rapidamente se vão. Situação que parece produzir uma espécie de achatamento do espaço e do tempo: a mesma pose, outro cenário, abolindo o aspecto temporal singular e territorial específico daquele momento presente. Curioso o esforço empreendido pelos seres em percorrer o globo, gesto que supõe o encontro com o outro, o estrangeiro, o estranho, quando evitam qualquer contato com esse algo estranho, apenas reiterando as mesmas fórmulas de perceber e habitar o mundo.

[...] não significa que que hoje não existam mais experiências. Mas estas se efetuam fora do homem. E, curiosamente, o homem olha para elas com alívio. Uma visita a um museu ou a um lugar de peregrinação turística é, desse ponto de vista, particularmente

instrutiva. Posta diante das maiores maravilhas da terra [...] a esmagadora maioria da humanidade recusa-se hoje a experimentá-las: prefere que seja a máquina fotográfica a ter experiência delas. (AGAMBEN, 2008, p. 23)

O que é experienciável no tempo do contemporâneo? Walter Benjamin (1933), em seu texto *Experiência e Pobreza*, já anunciava que o homem moderno aspira a libertar-se da experiência já que a tudo devoram, ficando saciados e exaustos (BENJAMIN, 2012a). O excesso das fotografias acima não está na multiplicidade de imagens, mas na redundância das mesmas imagens: saturação do mesmo, escassez da diferença.

Nós somos sujeitos ultra-informados, transbordantes de opiniões e superestimulados, mas também sujeitos cheios de vontade e hiperativos. E por isso, porque sempre estamos querendo o que não é, porque estamos sempre em atividade, porque estamos sempre mobilizados, não podemos parar. E, por não podermos parar, nada nos acontece. A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço. (BONDÍA, 2002, p. 24)

Excessivo de velocidade, que não permite duração. Blindados por percepções prescritas, nada nos passa ou quase tudo nos passa de raspão, sem tempo para que alguma pregnância encontre ancoragem e produza experiência. Mais uma vez, de forma menos sutil, estamos diante do clichê.

Do clichê à produção de diferença

Civilização da imagem? Na verdade uma civilização do clichê, na qual todos os poderes têm interesse em nos encobrir as imagens, não forçosamente em nos encobrir a mesma coisa, mas em encobrir alguma coisa na imagem. (DELEUZE, [1990] 2005, p. 32)

A presença maciça de câmeras fotográficas no cotidiano atualmente impressiona. Para que fotografamos e filmamos a vida? Para onde vão tantas imagens? O que produzimos ao produzi-las? Que imagens produzimos? Como as produzimos? Como esse dispositivo marca os processos contemporâneos de subjetivação? A partir desse cenário, como nos relacionamos com a imagem de si, dos acontecimentos, dos outros, dos lugares? Que modos de perceber o mundo essas imagens nos apresentam?

É preciso aqui que nos remontemos ao ato fotográfico de forma decisiva, que o experimentemos de dentro. Não é difícil perceber que uma outra coisa acontece ali além do registro instantâneo de um olhar. Algo além da conversão instantânea de distância espacial em distância temporal e que não se resume ao eixo olho-coisa. Algo que tem lugar em outra parte, entre olho e dedo, talvez. Algo que é mais hesitação que lampejo, e que produz, no coração do dispositivo instantâneo, em sua própria origem, um intervalo, uma dobra. E, por mais breve que seja, uma defasagem. Quando este intervalo não existe, ensina Bergson, aí sim estamos em um presente que se figura pontual, instantâneo, o circuito mais curto da atividade humana, a simples reação motora. A este intervalo, o filósofo teve a ousadia de chamar memória. (LISSOVSKY, 2003, p. 20)

O que difere a imagem gerada pela câmera fotográfica da que os seres realizam em seu corpo? Para Bergson, essa diferença consiste na memória. É a memória que irá diferenciar dois tipos de percepção: a percepção pura e a concreta. A percepção pura seria aquela que obtém da matéria uma visão imediata,

instantânea. Já a percepção concreta é aquela que a memória preenche ¹⁴ (BERGSON, [1896] 2006). Segundo Deleuze ([1990], 2005), para quebrar o clichê provoca-se uma percepção pura, algo fora da narrativa a fratura, provoca uma experiência, produz diferença. Na percepção pura,

a realidade das coisas já não será construída ou reconstruída, mas tocada, penetrada, vivida [...] somos colocados efetivamente fora de nós na percepção pura, segundo a qual tocamos a realidade do objeto numa intuição imediata (BERGSON, [1896] 2006, P. 72-73)

É preciso deixar-se tocar pelo que incomoda, pelo que não encontra ressonância nos velhos mapas de percepção, deixando-se afetar. É no interstício da imagem, na sua intensidade, que são geradas as afecções. Em Bergson, a afecção é o momento da imagem no corpo, é a intensidade provocada pela imagem nas superfícies desse *centro de indeterminação*. É a partir da afecção que o ser cria novos caminhos perceptivos, produzindo diferença, inclusive incidindo sobre as imagens que constituem a memória (ibidem).

“A fotografia torna visíveis inúmeras coisas que o olho humano, mais lento e menos preciso, não consegue captar; passando a fazer parte do visível todas essas coisas” (ARGAN, 1992, p. 81). Esse dispositivo, que traz a possibilidade do olho humano viajar por tantas imagens, poder enquadrá-las ou editá-las, acelerar o tempo, pausar um momento, guardar uma forma corporal faz com que nossa relação com o tempo, o espaço, o outro, os objetos e as linguagens se disponham de outras formas, produzindo efeitos ainda imprevisíveis. Como se relacionar com esses recursos? Que possibilidades oferecem aos modos de nos relacionarmos?

¹⁴ A câmera, em si, não produz memória. Mas, atualmente, com o advento das câmeras digitais com funções automáticas talvez possamos afirmar que elas adquirem certa memória: são fabricadas com padrões de captação de imagem já embutidas, como também padrões que podem ser adicionados pelos softwares de tratamento e manipulação, acoplando à imagem esquemas perceptivos antes ou depois da tomada.

Com o advento da fotografia, as tomadas instantâneas realizadas pela percepção podem tornar-se elas mesmas um elemento material, a virtualidade adquire uma materialidade que passa a fazer parte do visível. A fotografia nos devolve a imagem que nossa percepção destaca. Como se pudéssemos ver a imagem de fora de nós, permitindo-nos acompanhar e compartilhar o caminho da memória, nos dando oportunidade de reconhecer nossos próprios clichês e num futuro clique exercitar novos caminhos para a percepção, permitindo assim, experimentar outras formas de ver e de se apresentar o que se vê.

Ela [a fotografia] nos abre, pela primeira vez, a experiência do inconsciente ótico, do mesmo modo que a psicanálise nos abre a experiência do inconsciente pulsional. De resto, existem entre os dois inconscientes as relações mais estreitas. Pois os múltiplos aspectos que o aparelho pode registrar da realidade situam-se em grande parte fora do espectro de uma percepção sensível normal. Muitas deformações e estereotipias, metamorfoses e catástrofes que o mundo visual pode sofrer no filme afetam realmente esse mundo nas psicoses, alucinações e sonhos. Desse modo, os procedimentos da câmara correspondem aos procedimentos graças aos quais a percepção coletiva do público se apropria dos modos de percepção individual do psicótico ou sonhador. (BENJAMIN, [1936] 2012, p. 204)

O dispositivo fotográfico possibilita experimentações com as imagens e o tempo a partir de elementos não-discursivos: propicia pausas, camadas, interrupções, janelas. Portas para o que está entre: o mesmo e o que difere, o eu e o outro. Ele não se opera por uma tomada instantânea que automaticamente constitui a representação de algo. O trabalho da representação compreende instâncias que estão para além da imagem, na sua relação com a palavra:

representação não é o ato de produzir uma forma visível; é o ato de dar um equivalente, coisa que a palavra faz tanto quanto a fotografia. A imagem não é o duplo de uma coisa. É o jogo complexo de relações entre o visível e o invisível, o visível e a palavra, o dito e o não dito. Não é a simples reprodução daquilo

que esteve diante do fotógrafo ou cineasta. É sempre uma alteração que se instala numa cadeia de imagens que a alterará por sua vez. E a voz não é a manifestação do invisível, em oposição à forma visível da imagem. Ela também faz parte do processo de construção da imagem. É a voz de um corpo que transforma um acontecimento sensível em outro, esforçando-se por nos fazer “ver” o que ele viu, por nos fazer ver o que ele nos disse. A retórica e a poética clássicas nos ensinaram: há imagens na linguagem também. São todas aquelas figuras que substituem uma expressão por outra para nos fazerem experimentar a textura sensível de um acontecimento melhor do que fariam as palavras “próprias”. Há também, figuras de retórica e de poética no visível. (RANCIÈRE, 2012, p. 92)

Assim, que outros lugares podem ser abertos por essas fendas, portas, janelas, buracos, espaços, intervalos, que o aparato fotográfico multiplica? É por esta abertura que convida-se a seguir para a segunda parte da dissertação: cartografias de experimentações fotográficas e audiovisuais em práticas artísticas na interface saúde e cultura.

Isabela Valent . Autorretrato diante de um objeto ótico, Buenos Aires, 2011.

INÍCIO

PARTE I

I. 1. CONSTRUÇÃO DE UM CAMPO PROBLEMÁTICO

I. 2. IMAGEM E EXPERIÊNCIA NO CONTEMPORÂNEO

**PARTE II - CARTOGRAFIA DE TRÊS EXPERIÊNCIAS NA
INTERFACE CULTURA E SAÚDE**

II. 1. ALGUMAS TENTATIVAS

II. 2. ENSAIOS

II.2.1. EXPERIMENTAÇÕES NO NAVE

II. 2.2. EXPERIMENTAÇÕES NO ENCONTRAR-TE

II. 2. 3. EXPERIMENTAÇÕES NO É DE LEI

FIM

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

[uma tentativa] não é uma instituição, não é um programa, não é uma doutrina, não é uma utopia [...] Uma tentativa esquiva às ideologias, os imperativos morais, as normas. Uma tentativa só sobrevive se não se fixar um objetivo, mesmo quando inevitavelmente é chamada a realiza-lo. Pois há os fios, a teia, essa maneira de protege-las, e ao mesmo tempo as inúmeras táticas de esquiva, esquivar-se de tudo o que solicita, tudo o que inclui, que obriga, que amarra, esquivar tudo aquilo que implica uma interação subjetiva [...] Uma tentativa é comparável à jangada. Pedacos de madeira ligados entre si de maneira bastante solta, para que quando venham as ondas do mar, a água atravesse os vãos entre os trocos e jangada consiga continuar flutuando. É apenas assim, com essa estrutura rudimentar, que quem está sobre a jangada pode flutuar e sustentar-se. Portanto, 'quando as questões se abatem, nós não apertamos as fileiras, não juntamos os troncos – para constituir uma plataforma concertada. Ao contrário. Não mantemos senão aquilo que do projeto nos liga.' Daí a importância primordial dos liames e do modo de ligação, e da distância mesma que os troncos podem tomar entre eles. 'É preciso que o liame seja suficientemente solto e que ele não se solte.' Eu diria, abusando da fórmula, que é preciso que o liame seja suficientemente solto para que ele não se solte. A jangada, ainda diz Deligny, não é uma barricada. Mas: 'Com o que sobrou das barricadas, poderia se construir jangadas...' (PÈLBART, 2013, p. 265)

Nesta parte, apresenta-se a cartografia de três experiências que se constituem enquanto paisagens desta pesquisa. Convida-se a ver essas paisagens enquanto tentativas, afastando-se da expectativa de que elas possam instituir modelos, programas ou projetos. São experiências de interface, que surgem em diferentes contextos e que estão ainda, mesmo que em pausa ou com pontos de finalização, em processos de reverberação.

Primeiramente, se descreve cada uma a partir de alguns pontos: um breve histórico, as inserções institucionais, os recursos para sua viabilidade, o público, as atividades, o formato dos encontros, as produções e as posições que ocupei na coordenação dos trabalhos. Após este primeiro sobrevoo, apresenta-se três ensaios realizados a partir da cartografia de experimentações em cada um desses espaços em diálogo com referências artísticas e filosóficas.

NAVE - Núcleo Audiovisual Experimental

Um núcleo de produção audiovisual que nasceu a partir da aproximação da cineasta Eliane Caffé¹⁵ com o Instituto Projetos Terapêuticos¹⁶. Em 2009, a cineasta realiza a oficina audiovisual *Paz na Diferença* com usuários do programa de saúde mental do Instituto. A oficina contou com a participação da documentarista Florence Rodrigues como assistente. Esse processo gerou o vídeo *Oficina Paz na Diferença* (CAFFÉ et al., 2009)¹⁷, uma edição contendo trechos de experimentos realizados nessa oficina.

No ano seguinte, o Instituto participava de uma articulação em rede entre diferentes serviços de saúde, projetos culturais, espaços de convivência e associações chamada Autoformação Local Pinheiros. A Associação Brasileira de Promoção da Saúde (ABPS), participante dessa rede, sabendo da experiência de produção audiovisual no Instituto Projetos Terapêuticos, propõe que os usuários do serviço façam o registro de um evento que organizavam.

A partir desse mote, criou-se o Núcleo Audiovisual Experimental. Para essa produção articulou-se a proposição de uma oficina audiovisual seguida da realização desse trabalho. Florence Rodrigues, documentarista que havia acompanhado as oficinas desenvolvidas por Eliane Caffé, compõe a coordenação

¹⁵ A cineasta paulista desenvolve filmes na fronteira da ficção e o documentário, envolvendo a participação de pessoas comuns em diferentes contextos. Destacam-se o curta-metragem *Caligrama* (1995) e longa-metragem *Narradores de Javé* (2003).

¹⁶ O Instituto Projetos Terapêuticos é uma organização da sociedade civil de interesse público localizado no bairro de Pinheiros, em São Paulo. Realiza ações relacionadas à saúde mental a partir dos seguintes eixos conceituais: psicanálise, análise institucional, direitos humanos e geopolítica. O programa de saúde mental constitui-se por uma *Clínica de Projetos*, a partir da perspectiva da clínica ampliada. As ações se dão em grupo e no território com o objetivo de ampliar a autonomia e a integração social de pessoas que, em razão de intenso sofrimento, tiveram uma crise e refugiaram-se no isolamento. Para saber mais sobre o Instituto acesse http://projetosterapeuticos.com.br/apresentacao_proterapeuticos.pdf

¹⁷ Todas as produções audiovisuais realizadas pelo NAVE podem ser visualizadas em www.vimeo.com/nave. Os links específicos dos vídeos citados encontram-se nas referências bibliográficas.

do trabalho em parceria comigo. Contou também com a supervisão do psiquiatra Moisés Rodrigues da Silva Junior, também psicanalista e diretor do Instituto.

A estratégia desta composição em dupla – uma documentarista e uma terapeuta ocupacional – apoiava-se na hipótese de que para instaurar a possibilidade de uma produção criativa no campo do audiovisual poderia ser necessária alguma intervenção clínica, não com o intuito de transformar as atividades em terapêuticas, mas justamente para poder localizar quando a experiência se voltava demasiadamente para uma função terapêutica, podendo direcioná-la para a função de produção audiovisual. Havendo alguma demanda identificada como clínica, esta questão poderia ser reconhecida e remetida para outros dispositivos de cuidado disponíveis no programa de saúde mental do Instituto.

Assim, realizamos oficinas preparatórias para o registro do *7º Fórum Brasileiro de Promoção da Saúde*. A participação foi aberta aos usuários do programa de saúde mental do Instituto. Os participantes realizaram as ações de filmagem, entrevistas e produção. O único processo que foi realizado apenas pela coordenação da oficina foi a edição e finalização do vídeo¹⁸ que foi entregue como resultado do trabalho. Importante salientar que a organização do evento contratou esse serviço e que os recursos recebidos foram utilizados para pagar os gastos de produção e uma ajuda de custo para as coordenadoras e para os participantes.

Nas oficinas preparatórias realizamos dois vídeos: *Lugares Preferidos*¹⁹ (NAVE, 2010a) realizado a partir de um exercício em oficina e *Paz na Diferença* (NAVE, 2010b), registro do evento *Paz na Diferença*, ação cultural que o Instituto Projetos Terapêuticos realiza anualmente no bairro de Pinheiros.

Essa experiência disparou possibilidades que viriam a ser aprofundadas no ano seguinte, a partir de uma oficina semanal com duração de um ano. Nesse ano,

¹⁸ 7º Fórum Brasileiro de Promoção da Saúde (NAVE, 2010c)

¹⁹ Em 2012, esse vídeo foi finalista do VI Prêmio Arthur Bispo do Rosário, realizado pelo Conselho Regional de Psicologia (CRP), acontecimento importante para o grupo.

trabalhamos como voluntárias e contamos com o apoio estrutural e de supervisão do Instituto.

No primeiro semestre de 2011, realizamos o vídeo *Sonhos: O lugar que eu queria estar?* (NAVE, 2011a) a partir de exercícios audiovisuais e o registro do evento de um dos parceiros da rede Autoformação Local Pinheiros, o Projeto Aprendiz. Durante todo segundo semestre nos dedicamos à realização de um curta-metragem mais longo e estruturado, que deu origem ao filme *Joinha* (NAVE, 2011b).

No início de 2012 realizamos uma Mostra com todas as produções realizadas no Instituto Projetos Terapêuticos. Abrimos uma nova oficina e, desta vez, estabelecendo um valor a ser pago por participante, afim de que o trabalho pudesse se sustentar. Não obtivemos inscritos suficientes para a sustentação do trabalho e, desde então, o NAVE está sem atividades regulares.

* * *

Encontrar-te

Um grupo que teve como mote a circulação na cidade de São Paulo por lugares da arte e da cultura. Surgiu em 2005 a partir de inquietações de duas estudantes de terapia ocupacional sobre as diversas formas de conviver no ambiente urbano, as potências dos espaços artísticos e culturais e as formas de participação das pessoas nesses lugares. Indagavam-se, sobretudo, sobre os modos de circulação para além de espaços de tratamento das pessoas que acompanhavam nas práticas supervisionadas em terapia ocupacional.²⁰ (ASANUMA, 2010)

Durante dez anos, o grupo encontrou-se semanalmente. Num primeiro momento a proposta foi desenvolvida como uma ação do Programa Composições Artísticas e Terapia Ocupacional da Universidade de São Paulo (PACTO-USP) coordenado pelas estudantes de terapia ocupacional Gisele Asanuma, Tais Koike, Cinthia Saito e Marilene Dotti com a supervisão de Erika Inforsato. Depois, funcionou de forma autônoma sem abrigar-se em nenhuma instituição. O quarteto de terapeutas ocupacionais recém graduadas continuou a coordenação do grupo.

Em 2008, as terapeutas ocupacionais sentem dificuldade de sustentar o projeto. De forma autônoma, os recursos financeiros para a sustentação do grupo se davam por contribuição dos participantes, que variavam de 4 a 6 pessoas. Os recursos financeiros do grupo sempre se apresentaram escassos, e a sustentação do trabalho tornou-se inviável no formato até então pensado. Reformulamos o modo de operar, momento em que algumas das terapeutas deixaram o trabalho grupal, e reconfiguramos o trabalho numa coordenação dupla. Apenas Gisele Asanuma continuou o trabalho e nesse momento, em 2008, eu entrei para compor a coordenação do Encontrar-te com ela.

²⁰ O histórico detalhado do grupo pode ser consultado na dissertação de mestrado de Gisele Asanuma (2010).

O grupo funcionou até o início de 2014, contando, em alguns momentos, com a participação de outros profissionais. Após quase 10 anos de existência, em abril de 2014, decidimos finalizar o projeto, pela dificuldade de sustentá-lo nesse formato.²¹

A participação era aberta a qualquer pessoa independente de condições sociais e/ou de saúde. Desejávamos a diferença e trabalhávamos a partir do olhar para as singularidades. O público participante compunha-se de pessoas encaminhadas por outros profissionais de saúde que, por questões específicas, tinham uma circulação restrita no cotidiano. Em sua maioria, era composto por pessoas com marcas ligadas a sofrimentos psíquicos e deficiências intelectuais.

Intercalar encontros no consultório-ateliê²² com saídas pela cidade era o pulso que mantinha os encontros vivos. Nessas circulações e saídas muitas propostas foram agregadas. Fizemos fotografias, performances, xilogravuras, vídeos, experimentações corporais, comidas. As saídas eram decididas em grupo a partir do desejo dos participantes. Algumas vezes era preciso negociar o local a ser visitado considerando os desejos e limites de cada um. A decisão coletiva era o que balizava nossa mediação nesses momentos. O local a ser visitado bem como detalhes de possibilidades de caminhos e formas de transporte eram levantados na semana anterior à saída.

Nos dias de saída nos encontrávamos num ponto de partida, próximos a uma estação de metrô. Na coordenação exercíamos a função de agenciamento desse encontro, mediando situações de dificuldades, limitações e conflitos entre os participantes. Alguns deles não circulavam sozinhos e eram trazidos por familiares

²¹ Os participantes foram encaminhados a outros espaços de convivência e cultura, alguns seguiram em acompanhamento terapêutico individual. As formas de sustentação desse e de outros projetos se formulam enquanto questões que perpassam essa pesquisa e serão abordados ao longo da discussão acerca das experiências.

²² O espaço de encontro foi o consultório de Terapia Ocupacional de Gisele Asanuma, que contava com estrutura para o trabalho plástico e artístico. Essa zona híbrida, ora chamada como consultório, ora como ateliê entre nós e os participantes era elemento de um processo de trânsito entre a clínica e a arte que o grupo atravessava constantemente.

ou acompanhantes, o que ampliava os interlocutores para a articulação da saída. Uma de nossas funções era a mantermos atenção para a escuta de propostas trazidas pelos participantes de forma a organizá-las com o grupo, tornando-as coletivas. Além disso, também realizávamos experimentações artísticas introduzindo materiais e proposições nos encontros. Atrelávamos às saídas oficinas coletivas que envolviam diferentes práticas artísticas.

Destaca-se para esta pesquisa os trabalhos que envolveram fotografia e vídeo, especialmente o Projeto *Território e Fabulação*, realizado durante o ano de 2013. Este projeto tinha como objetivo produzir ficções a partir da circulação do grupo na cidade. A partir do registro fotográfico e audiovisual criávamos histórias que posteriormente compuseram um filme a partir dos próprios registros dos deslocamentos do grupo, encenações e entrevistas.

* * *

Ponto de Cultura É de Lei

Um ponto de cultura vinculado ao Centro de Convivência É de Lei que realiza ações de Redução de Riscos e Danos associados ao uso de drogas (RRD)²³. A RRD compõe-se de um conjunto de ações pautados numa ética que compreende o uso de drogas enquanto prática que faz parte do cotidiano da vida das pessoas. Compreende que o uso de drogas não se constitui como um problema em si, reconhecendo a escolha e responsabilidade da pessoa que usa drogas. Essa prática não se constitui como um serviço específico e passa por diversos campos de atuação. (É DE LEI, 2014a) (BRASIL, 2003)

As primeiras ações da organização nasceram vinculadas à programas de prevenção de DST/Aids do Ministério da Saúde. Ao longo dos anos, a organização vinculou-se à ações em diferentes campos: promoção da saúde, saúde mental, cultura, educação em direitos humanos, articulação política, formação e disseminação da perspectiva da RRD.

Um dos dispositivos do É de Lei é o Centro de Convivência, um espaço aberto à população que visa criar um espaço de convivência para pessoas que usam drogas. A partir da interação social, tem como objetivo propiciar um espaço de reflexão e mudança de postura em relação ao uso de drogas lícitas ou ilícitas, além de promover o autocuidado com a saúde, a autonomia e cidadania. Conta com redutores de danos que mediam situações e organizam o espaço de convívio bem como articulam atividades como debates, exibição de filmes e oficinas. Além disso realizam um trabalho de acompanhamento individual dos conviventes que, a partir de uma relação vincular, tem como objetivo propiciar um espaço de escuta e acolhimento para que os conviventes possam identificar necessidades específicas e

²³ O Centro de Convivência É de Lei é uma organização da sociedade civil que existe desde 1998 e atua na região central da cidade de São Paulo. Desenvolve ações interdisciplinares e intersetoriais como estratégias para a RRD. Para saber mais acesse www.edelei.org

construir projetos de autocuidado. Assim, os redutores de danos também atuam em rede a partir do encaminhamento e acompanhamento dos conviventes em outros serviços de saúde, assistência social, trabalho e cultura.

A maioria das pessoas que frequentam o Centro de Convivência tem marcas ligadas a situações de vulnerabilidades diversas, mas é forte a participação de pessoas que estão ou já estiveram em situação de rua. Num contexto como a região central da cidade de São Paulo há um embaralhamento entre questões ligadas à vulnerabilidade social e à vulnerabilidade devido ao uso de drogas. Muitas vezes essas situações se entrelaçam.

Além disso, pessoas à margem do sistema de produção e inserção social são aquelas que acabam dispondo de tempo livre durante a semana para ficar no espaço. A maioria dos Centros de Acolhida²⁴ exigem que os usuários saiam do serviço às 7h retornando para dormir às 19h. Durante o dia, muitas dessas pessoas ficam na rua ou frequentam serviços de assistência social da prefeitura, de organizações da sociedade civil e de igrejas.

Na convivência com esse público, podemos perceber quão poucos são os espaços da cidade de convívio aberto, onde pessoas em situação de rua se sintam a vontade para estar. A maioria dos espaços sociais estão ligadas ao consumo. Muitas praças são projetadas com ações higienistas, como colocar barras em bancos para que não se deite, por exemplo; pedras e cimento são colocados em baixo de viadutos para que as pessoas ali não se instalem; cinemas com programação gratuita como a de um centro cultural municipal passam a cobrar 1 real pela sessão para evitar que as pessoas ali permaneçam. Além dessas ações concretas, percebe-se o estigma vivido por essa população que sente não poder entrar e participar de espaços públicos da cidade. Essa situação é evidente quando realizamos passeios a espaços culturais, por exemplo. Por mais que sejam informados de que os espaços

²⁴ Serviços públicos que compõe a rede de assistência social do município de São Paulo, fornecem moradia para população em situação de rua.

culturais são públicos e abertos, pequenas discriminações afastam esse público que internamente reproduz essa dinâmica de exclusão.

Assim, o Centro de Convivência tem um lugar extremamente importante no cotidiano dos conviventes. O espaço recebe, em média, cerca de 20 pessoas por dia. Porém, grande parte dos conviventes o frequenta diariamente. A maior parte dos novos conviventes chega por livre demanda, muitas vezes trazidos por conviventes que já frequentam o espaço.

Em 2009 o É de Lei participa de um edital do Programa Cultura Viva do Ministério da Cultura (MinC)²⁵ e é contemplado, tornando-se assim um Ponto de Cultura²⁶. Desde então, o É de Lei passou a intensificar algumas ações culturais já em desenvolvimento no Centro de Convivência como estratégias que compõem o conjunto de práticas de RRD. As ações culturais se davam em oficinas de fotografia e de vídeo, além de exposições de filmes e saídas culturais. Em 2010 e 2011 foram desenvolvidas oficinas de fotografia e vídeo realizando o documentário curta-metragem *Na Rua, Da Rua, Pra Rua* (PONTO DE CULTURA É DE LEI, 2011a) e uma exposição fotográfica de mesmo nome. O É de Lei foi contemplado pelo Prêmio Interações Estéticas - Residências Artísticas em Pontos de Cultura da Funarte, com o projeto *Trocas de Rua*²⁷.

²⁵ O Programa Cultura Viva - Cultura, Educação e Cidadania foi criado em 2004 pela extinta Secretaria de Programas e Projetos Culturais do MinC, durante a gestão do Ministro Gilberto Gil. Constitui-se como uma política pública de cultura que visa garantir o acesso dos cidadãos aos direitos culturais. A perspectiva visa entender a produção de cultura como um processo e não como um produto. Efetivamente funciona através de convênio firmado entre governo e organizações da sociedade civil que produzem cultura, criando assim uma rede de **pontos de cultura**. O programa inclui o financiamento público das atividades do ponto de cultura com gestão compartilhada (LIMA, 2013) (TURINO, 2010). Atualmente o Programa segue em funcionamento pela atual Secretaria de Cidadania e Diversidade Cultural (SCDC) do MinC e acaba de tornar-se lei: no dia 01 de julho de 2014 foi aprovada pela Câmara dos Deputados o Projeto de Lei n. 757-F, que institui a Política Nacional de Cultura Viva. (BRASIL, 2014).

²⁶ Na época, o projeto enviado nomeava o Ponto de Cultura como *Na Rua, Da Rua, Pra Rua*, nome que acabou ficando sem uso e reconhecimento. O Ponto de Cultura era reconhecido como *Ponto de Cultura É de Lei*, opção de nomeação escolhida nesta dissertação.

²⁷ A residência artística desenvolveu oficinas integradas de audiovisual com o Coletivo Filmagens Periféricas, da periferia de São Paulo e artes cênicas com o Coletivo Ferpa, de Belo Horizonte. Essa

A equipe do Ponto de Cultura era composta por um coordenador e doisicineiros que desenvolviam as oficinas e fotografia e vídeo. Após um momento de desfazimento dessa equipe, em outubro de 2011, eu entrei no É de Lei para coordenar a Oficina de Fotografia. Minha formação em terapia ocupacional permitia um olhar sensível à questões ligadas ao cotidiano e formas de fazer dos participantes, mas o lugar que eu ali ocupava era bastante diferente do lugar ocupado no Encontrar-te e no NAVE. Ali assumi um lugar mais ligado à experimentação fotográfica.

A oficina de vídeo realizou o vídeo *A mala de um milhão de dólares*. (PONTO DE CULTURA É DE LEI, 2011b) No final de 2011 demos início a um processo marcante que constituiu modos de trabalho a serem desenvolvidos posteriormente. Foi a participação no Projeto INSIDE OUT, desenvolvida pelo fotografo francês J.R.

Concomitantemente ao andamento da participação no projeto INSIDE OUT, passamos a trabalhar cada vez mais de forma integrada em relação às oficinas de fotografia e de vídeo, bem como às ações do Centro de Convivência. Realizamos oficinas a partir da técnica de animação *stop motion*²⁸, produzindo pequenos filmes a partir de experimentações em exercícios fotográficos e de edição grupais.

No final de 2012, o É de Lei passa por um momento de avaliação e planejamento em sua gestão e a cultura passa a ser um dos eixos da instituição pelo seu caráter inovador no conjunto de estratégias intersetoriais em RRD. Criamos assim o Núcleo de Cultura do É de Lei, no qual eu assumo a coordenação com o objetivo de integrar as ações artísticas e culturais às práticas de redução de danos, para além do Ponto de Cultura É de Lei.

Esta passagem é importante na medida em que, nesse momento, nosso convênio com a Secretaria Estadual de Cultura estava sendo finalizado e não

troca foi bastante rica, integrando cada vez mais os participantes. Gerou vídeo *Trocas de Rua* (PONTO DE CULTURA É DE LEI, 2011c), com registro de todo o processo.

²⁸ Técnica de animação que se dá partir da montagem de imagens fotográficas dando a ilusão de movimento.

receberíamos mais recursos públicos para o desenvolvimento de ações culturais. Mas, pela crescente integração das ações culturais às estratégias de RRD foi possível incluí-las em projetos ligados à outras práticas do É de Lei, garantindo a continuidade dos recursos para o desenvolvimento das atividades do Ponto de Cultura.

Neste processo reformulamos nossa forma de trabalho agregando novos dispositivos grupais para as produções culturais, diversificando nossas ações para além de oficinas. Estão em andamento um projeto de cultura digital, uma oficina de projetos artísticos colaborativos, residências artísticas com artistas convidados e a exibição itinerante *Cinecarroça*. (É DE LEI, 2014b)

A partir de 2013, passo a ocupar funções de gestão na instituição, afastando-me da coordenação de oficinas. Meu olhar se volta para formas de estruturar e propor ações artísticas na interface da cultura e da RRD, incluindo nas minhas ações como terapeuta ocupacional, funções de produção e gestão cultural.

Em 2014 seguimos com as atividades e fomos aprovados em um novo edital do Programa Cultura Viva realizado pela Secretaria Municipal de Cultura, o que garantirá o acesso a recursos financeiros para continuidade das ações do Ponto de Cultura É de Lei e sua integração na Rede Municipal dos Pontos de Cultura de São Paulo.

* * *

INÍCIO

PARTE I

I. 1. CONSTRUÇÃO DE UM CAMPO PROBLEMÁTICO

I. 2. IMAGEM E EXPERIÊNCIA NO CONTEMPORÂNEO

PARTE II - CARTOGRAFIA DE TRÊS EXPERIÊNCIAS NA

INTERFACE CULTURA E SAÚDE

II. 1. ALGUMAS TENTATIVAS

II. 2. ENSAIOS

II.2.1. EXPERIMENTAÇÕES NO NAVE

II. 2.2. EXPERIMENTAÇÕES NO ENCONTRAR-TE

II. 2. 3. EXPERIMENTAÇÕES NO É DE LEI

FIM

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

*...nós somos criadores da imaginação, porque nós somos filhos do rei da
 imaginação, por isso que nós temos várias opções.
 Nós criamos músicas. Desenhamos. Você faz uma imagem.
 Você faz uma crença, que você só acredita.
 Essa legião foi fundada pelos homens, não foi por Deus.²⁹*

Na prática cotidiana dessa oficina audiovisual vivíamos um intenso encontro com alteridades das formas de habitar o convívio, onde as maneiras de conversar, produzir, aprender e se relacionar com os objetos usuais e acessíveis a uma certa expectativa de normalidade eram colocadas em xeque o tempo todo. Nosso intuito: produzir documentários com aquele grupo de pessoas, heterogêneas entre si, vivendo uma primeira experiência de realização audiovisual.

Para nos aproximarmos da experiência do Núcleo Audiovisual Experimental (NAVE) é interessante que nos debrucemos, primeiramente, a algumas problematizações acerca da produção da loucura ou da doença mental. Foucault (1999) compreende a noção de doença mental como uma produção social e não uma condição do indivíduo. Em sua perspectiva, o louco é aquele que está excluído das quatro formas de atividade humana: trabalho e produção econômica; reprodução da sociedade (sexualidade e família); linguagem e fala; e atividades lúdicas.

Destaca-se para nosso estudo a linguagem e a fala: no discurso daquele considerado louco, as palavras são empregadas com sentidos não usuais, que muitas vezes se tornam inválidos no discurso hegemônico por não se calcarem na razão. Melitopoulous & Lazzarato (2011) refletem sobre o sentido político do privilégio do discurso. Segundo os autores,

²⁹ Fala de um personagem do filme *Sonhos: o lugar que eu queria estar?* (NAVE, 2011a)

O privilégio do discurso tem um sentido político profundo, uma vez que as semióticas significantes e linguísticas serviram não apenas como um instrumento de divisão entre humanos e não-humanos, mas também de hierarquização, subordinação e dominação no interior do humano. Todas as semióticas não linguísticas, como aquelas das sociedades arcaicas, dos loucos, das crianças, dos artistas, das minorias, foram consideradas por longo tempo como modalidades de expressão lacunares e inferiores. (MELITOPOULOS; LAZZARATO, 2011)

Há, na loucura, elementos de uma fala que escapam ao seu enquadramento na linguagem e no discurso. Elementos que configuram uma posição de exclusão e rejeição, como descreve Foucault ([1971] 2011, p. 10-12, grifo nosso):

*Existe em nossa sociedade outro princípio de exclusão: não mais a interdição, mas uma separação e uma rejeição. Penso na oposição razão e loucura. Desde a alta Idade Média, **o louco é aquele cujo discurso não pode circular como o dos outros**. É curioso constatar que durante séculos na Europa a palavra do louco não era ouvida, ou então, se era ouvida, era escutada como uma palavra de verdade. Ou caía no nada – rejeitada tão logo proferida; ou então nela se decifrava uma razão ingênua ou astuciosa, uma razão mais razoável do que a das pessoas razoáveis. De qualquer modo, excluída ou secretamente investida pela razão, no sentido estrito, ela não existia. Era através de suas palavras que se reconhecia a loucura do louco; elas eram o **lugar onde se exercia a separação**; mas não eram nunca recolhidas nem escutadas. (...) Dir-se-á, hoje, tudo isso acabou ou está em vias de desaparecer; que a palavra do louco não está mais do outro lado da separação (...) basta pensar em toda a rede de instituições que permite a alguém – médico, psicanalista – escutar essa palavra e que permite ao mesmo tempo ao paciente vir e trazer, ou desesperadamente reter, suas pobres palavras; basta pensar em tudo isto para supor que a separação, longe de estar apagada, se exerce de outro modo, segundo linhas distintas, por meio de novas instituições e com efeitos que não são de modo algum os mesmos. E mesmo que o papel do médico não fosse senão prestar ouvido a uma palavra enfim livre, é sempre na manutenção da cesura que a escuta se exerce.*

Ora, ao fazer um documentário, sempre voltamo-nos para o outro, para o interesse em algo, em alguém, é preciso entrar em relação. Passamos a circular com o grupo na rua, no entorno. A câmera e o dispositivo *grupo de filmagem*, permitiam outras ancoragens dos participantes da oficina e daqueles que cruzávamos na realização dos filmes, o que propiciava a experimentação de encontros inéditos e novas formas de relação. O grupo sai às ruas, descobrem-se outras possibilidades de apresentação de si: além das designações de *pacientes, doentes e terapeutas*, passam a fazer parte do repertório outras denominações como *estudantes, produtores de filmes, repórteres*.

Na perspectiva da clínica ampliada³⁰ em saúde mental, um dos principais objetivos no trabalho clínico é que o sujeito possa, em sua singularidade, sustentar laços sociais e ampliar sua capacidade de contratualidade e de autonomia³¹. Para atingir esses objetivos muitas vezes é necessário o agenciamento de ações transdisciplinares que envolvem o sujeito e seu entorno (PASSOS; BARROS, 2000). Esse intuito torna-se complexo na medida em que para alcançá-lo é importante a composição de ações produtoras de saúde mental fora de serviços específicos de saúde. Assim, a clínica volta-se para fora, mas muitas vezes, pela marca de seus enunciados e dispositivos específicos pouco conseguem de fato envolver serviços de outras naturezas e os espaços comuns da vida, já que esse processo exige a implicação de campos distintos de formação, de assistência e de políticas públicas e não pode ser apenas propiciado pela clínica, apesar desta poder, em suas ações cotidianas, tensionar essas interfaces.

³⁰ A perspectiva da clínica ampliada é aquela que pensa as ações de saúde para além do objeto doença e que inclui o sujeito em seu processo de produção de saúde. É uma das principais referências atuais nas políticas de saúde mental. (CAMPOS; AMARAL, 2007) (BRASIL, 2009)

³¹ A contratualidade é um conceito trabalhado a partir da perspectiva da Reabilitação Psicossocial, perspectiva que surgiu com o movimento de desinstitucionalização dos hospitais psiquiátricos. O poder contratual de um sujeito define-se pelo valor que lhe é atribuído no campo social. Compreende-se que ao ser diagnosticado como um doente mental, esse sujeito perde seu poder contratual, base para que possa realizar trocas com o outro, o que diminui sua autonomia. (KINOSHITA, 2001)

A oficina era um dos únicos espaços oferecidos pelo Instituto que não era proposto a partir de contrato terapêutico, mas de produção audiovisual. Paradoxalmente, aqueles que participavam da experiência começam a apresentar resultados clínicos diferenciados e potentes em relação às observações de momentos anteriores³². Essa potência passava pela possibilidade dos participantes se permitirem experimentar novas formas de se nomearem e se colocarem no mundo.

Percebe-se, assim, efeitos clínicos sem o estabelecimento de um contrato terapêutico. Esses efeitos parecem estar justamente ligados ao fato de não haver ali se estabelecido um contrato terapêutico, tipo de contrato que, às vezes, parece ser o único possível para uma pessoa diagnosticada com algum transtorno psíquico³³. A possibilidade de estabelecer outros tipos de contrato – ser um aluno de um curso, um participante de uma oficina ou um fotógrafo, por exemplo, e não apenas um *paciente* – permite ao sujeito ocupar outros lugares sociais. Esta pessoa não se transforma em um artista, mas descobre a possibilidade de transitar e inventar outros lugares para si no mundo. Uma espécie de travestimento, diferente da ideia de transformação ou de conversão. Essa possibilidade de travestir-se em diferentes papéis abre brechas para o estabelecimento de outros tipos de contrato social, ampliando a realização de trocas a partir de novas posições e, conseqüentemente, a autonomia.

Podemos problematizar a ideia de inclusão social a partir do conceito de emancipação, proposto por Jacques Rancière. Em *O espectador emancipado* (2012), o autor trabalha noções de emancipação a partir das reflexões sobre o espectador nas relações entre arte e política. Para ele, “uma comunidade

³² A informação foi obtida a partir da observação de terapeutas do programa de saúde mental do Instituto que acompanhavam os usuários em grupos terapêuticos.

³³ Esse processo pode acontecer também com pessoas que apresentam marcas estigmatizantes como deficiências físicas ou intelectuais, pertencimento a classe sociais específicas, intensa vulnerabilidade e de uma certa forma, nos atravessa a todos. No caso da loucura, esse processo pode ser ainda mais intenso já que essa rubrica aplaina o que essa pessoa faz ou diz sob a marca da não razão, o que faz com que seu discurso torna-se inválido ou só válido na chave da loucura.

emancipada é uma comunidade de narradores e tradutores” (p. 21). Aversa a ideia de uma adaptação inclusiva, a emancipação tem a ver com a possibilidade de deslocar posições, num poder de associar e dissociar:

*É nesse poder de associar e dissociar que reside a emancipação do espectador, ou seja, a emancipação de cada um de nós como espectador. Ser espectador não é condição passiva que deveríamos converter em atividade. É nossa situação normal. Aprendemos e ensinamos, agimos e conhecemos também como espectadores que relacionam a todo instante o que veem ao que viram e disseram, fizeram ou sonharam. Não há forma privilegiada como não há ponto de partida privilegiado. **Há sempre pontos de partida, cruzamentos e nós que nos permitem aprender algo novo caso recusemos, em primeiro lugar, a distância radical; em segundo, a distribuição dos papéis; em terceiro, as fronteiras entre os territórios.** Não temos de transformar os espectadores em atores e os ignorantes em intelectuais. Temos de reconhecer o saber em ação no ignorante e a atividade própria ao espectador. Todo espectador é já ator de sua história; todo ator, todo homem de ação, espectador da mesma história. (RANCIÈRE, 2012, p. 21, grifo nosso)*

As cenas abaixo nos dão pistas dessas possibilidades de mudanças de posição a partir de novas distribuições de papéis que o dispositivo do fazer fílmico no agenciamento disparado pela oficina audiovisual NAVE propiciou. Não se trata de incluir os sujeitos ou adaptá-los, mas instaurar espaços de deslocamentos.

Na primeira filmagem produzida pelo NAVE, estávamos em uma conversa de apresentação com os realizadores do evento no qual realizaríamos um registro. Faz-se uma roda, as pessoas se apresentam dizendo seu nome e sua profissão. Quando chega a vez de um dos participantes do NAVE, ele se apresenta dizendo seu nome e “sou paciente”. Outros dizem “sou do Projetos”, outros ainda “sou paciente do Projetos Terapêuticos”.

Ao fazermos nossos vídeos documentários somos levados à rua, precisamos nos apresentar, e, assim, são muitas as possibilidades de praticar o que dizer nessas situações.

Ao pedir uma entrevista a um rapaz e ser interrogada de onde era, uma das participantes responde "somos estudantes". Ele pergunta de onde. E ela: "da FMU".

Durante uma entrevista, um dos entrevistados, ao contar de sua vida, diz: "Bom... vocês são estudantes, estão se formando, tiveram oportunidades diferentes da minha." Talvez tenha imaginado que fazíamos um trabalho para a faculdade em um curso de jornalismo ou algo do gênero...

Em um encontro da oficina, discutíamos como nos iríamos apresentar para os moradores do prédio de um dos participantes, os quais gostaríamos de convidar para serem personagens de nosso documentário. Levanta-se algumas possibilidades de nomeações, um problematiza a ideia de inventarmos que somos estudantes de algum lugar, outro não quer se apresentar como paciente. A saída é dada por um dos participantes, mais quieto, que diz: "a gente pode dizer que é da equipe de filmagem NAVE".³⁴

Manter algumas distâncias e deslocamentos era importante. Assim como a de que minha presença ali enquanto terapeuta ocupacional, na composição com outra profissional documentarista, era a de fazer operar um olhar clínico que pudesse acolher situações de sofrimento, desajuste, fragilidade ou vulnerabilidade, para que esses gestos pudessem engendrar potência de produção e não fossem tidos apenas como sintomas de uma doença, mas diferença potente para produzir imagens.

Mas, para além do que essas mudanças de posição que o fazer fílmico engendrava, nos perguntávamos como produzir vídeos-documentários a partir da potência daqueles modos singulares de produção discursiva que essas formas subjetivas ofereciam, na tentativa de instaurar deslocamentos na produção dos discursos. Acerca dessa questão, Barthes (2004, p. 11) nos lembra que *"a linguagem é uma legislação, a língua seu código. Não vemos o poder que reside na língua, porque esquecemos que toda língua é uma classificação, e que toda classificação é opressiva: ordo quer dizer, ao mesmo tempo, repartição e cominação."* Para mudar as coordenadas desse poder ele afirma que *"é no interior da língua que a língua deve ser combatida, desviada: não pela mensagem de que ela é o instrumento, mas*

³⁴ Valent, I. U. Anotações em diário de campo.

pelo jogo das palavras de que ela é o teatro." (ibidem, p. 15). Essa perspectiva aponta para o cuidado em não confundir a afirmação dessas singularidades com a produção de um discurso identitário sobre a loucura, perigo iminente nas práticas artísticas na interface com a saúde mental, que acabam tomando a loucura ou como objeto de narrativas em detrimento de operar o fazer fílmico a partir dos modos singulares daqueles sujeitos enquanto realizadores, que poderão ou não corresponder a características comumente localizadas como marcas da loucura.

Diante desse contexto, no encontro com a tarefa de agenciamento da oficina audiovisual, muitas vezes nos deparávamos com uma sensação desterritorializada enquanto propositoras. Não sabíamos de onde partir e como organizar uma proposta de ação. Que tipo de fazeres poderiam compor aqueles encontros que tinham como objetivo o fazer fílmico? O método de aulas mais tradicionais parecia ser fadado ao fracasso. As separações usuais entre teoria e técnica, contextualização histórica do documentário, separações entre tema, objeto, produção, filmagem, edição e montagem pareciam não nos servir. Talvez porque haja na loucura certo embaralhamento entre objetos e sujeitos, talvez porque a loucura habite uma zona liminar na relação sujeito-objeto. O que vivíamos na prática da oficina era uma impossibilidade de sustentação de um único discurso pelo grupo, os temas apareciam de forma desconexa, confusos, soltos, perdidos. Ao tentarmos levantar um tema-mote para a produção de um documentário cada fala parecia nada ter a ver com a outra, um não parecia escutar o outro em linhas que tentávamos entrelaçar sem sucesso. Algo ali se tecia? Apostávamos que esses modos singulares de enunciação poderiam produzir filmes, estabeleciam alguma ligação com o mundo, com o outro e com a cidade, mas como começar a nos mover?

Partimos para a ação. No início, apenas com a presença da câmera, que parecia dotada de uma potência de despertar as pessoas, de fazê-las movimentar de outras maneiras. Pessoas muito isoladas ou aparentemente desconectadas, ao pegar a câmera, passam a se colocar, fazer perguntas, ter curiosidade sobre o outro

e promover a sensação de que algo coletivo acontecia. Falava-se. Mas do que estávamos falando? Qual nosso tema? Qual nosso objeto? Para quem estamos falando? Perguntas que só pareciam fazer sentido na nossa posição neurótica como coordenadoras da oficina! Porém, os participantes topavam o jogo. Câmera na mão, perguntas na cabeça. E o jogo era fazer variar mão, cabeça e pergunta, tecendo uma espécie de costura sem linha prévia. Onde o assunto emerge, navega, circula.

Desenvolvemos alguns exercícios que pareciam produzir acontecimentos. Um exercício simples, realizado na duração de um encontro, deu origem ao pequeno vídeo *Lugares Preferidos* (NAVE, 2010a). Consistia num jogo:

um participante filmava e entrevistava outro com a pergunta: *Qual seu lugar preferido aqui nessa casa?* A pessoa respondia e, em seguida, tomava a câmera em suas mãos para filmar seu local preferido. Depois, filmava e entrevistava outro participante que dava continuidade ao ciclo.

Esta estrutura cíclica permitia diferentes posições na produção das imagens: um enquadre objetivo, onde o participante poderia experimentar captar o outro, e este ser captado pela câmera; e um enquadre subjetivo, onde o olhar da pessoa aparece por trás da câmera, no extracampo. Esse gesto de enquadrar evidencia modos de ver como também acaba por produzir aquilo que se vê. Falas, imagens e formas de habitar aquele espaço inéditas se mostravam como ponto de partida para a criação do que viria a ser um filme. A montagem do filme foi dada pela própria circulação da câmera, com poucos cortes. Seguem algumas cenas, incluindo detalhes e comentários acerca de sua feitura³⁵:

³⁵ Para melhor compreensão sugere-se a visualização dos filmes, disponíveis em www.vimeo.com/nave. Os links específicos dos filmes citados encontram-se também nas referências bibliográficas.

0m11s Uma pessoa por trás da câmera começa entrevistar outra que estava sentada numa cadeira.³⁶ Ela responde à pergunta, proferida em off, *Qual o lugar que você mais gosta nessa casa?* com *Na poltrona, eu gosto de ficar na poltrona!*. Corte. Ela, por trás da câmera, filmando a poltrona vazia começa a dizer: *bom, aqui nós temos a poltrona e outra coisa que eu gosto de fazer é de fazer entrevistas para a televisão, ser jornalista, então, na minha poltrona, já que eu tenho uma poltrona, eu vou botar uma pessoa aqui, tá certo isso, uma pessoa que queira fazer uma entrevista sobre a juventude. Você, por exemplo, senta aqui.*” E assim convida um outro participante, começa a fazer uma série de perguntas.

3m46s Um participante, muito tímido, responde para a câmera que gosta mais da área aberta da casa. Ele parece querer escapar da cena, mas fica firmemente em frente à câmera, andando de costas em direção à área externa da casa. Aquele que filma, por trás da câmera, talvez percebendo certo constrangimento, pergunta: *Você quer aparecer?* Ele acena que sim olhando para a câmera. Ao sair, um detalhe técnico produz uma imagem poética: o excesso de luz na parte externa somada à não regulação do diafragma da câmera produz uma imagem superexposta que vai do branco para a aparição de sua imagem, como se sua imagem sumisse e fosse aos poucos aparecendo diante do branco. Sua camisa branca com listas horizontais vermelhas produz uma imagem que remete a uma grade. Corte. Ele reaparece dizendo *aqui eu nunca fui* e a câmera o acompanha para esse lugar novo. Apesar da casa que abriga o Instituto ser pequena, esse participante nunca havia explorado esse quintal. Corte. As imagens mostram o espaço descoberto. A operação da câmera acompanha um olhar delicado, que brinca suavemente com o zoom, observando lentamente cada detalhe daquele ambiente.

Nesse dia, depois do trabalho, sentíamos que algo ali estava acontecendo: a produção de imagens dessa maneira, encontrada na prática, passa a apresentar as formas de ver de cada um e nesse jogo, algo pode começar a se mover. De forma muito sutil, sem a necessidade de tecer um discurso, aquele pequeno filme mostra pequenas sutilezas de habitar aquela casa, para cada um.

³⁶ Essa participante vivia afundada num sofá durante os encontros, falava pouco, nos perguntávamos como acessá-la... No meio do jogo, ela nos surpreende.

Outra experiência que se assemelha a essa estrutura foi a realização do vídeo *Sonhos: O lugar que eu queria estar?*, novamente um jogo. De forma também circular, de modo a passar o bastão, como na experiência anterior:

em um ambiente, de forma rotativa, um participante senta para ser entrevistado, o outro pega a câmera e solicita ao entrevistado que *descreva o lugar dos seus sonhos*³⁷, realizando também perguntas subjacentes que acontecem a partir da conversa. Aquele que foi entrevistado toma a câmera e convida outro participante para ser entrevistado até todos passarem pelas duas posições. Nesse jogo, aqueles que não estão em cena esperam em outra sala, de modo que não têm acesso às outras entrevistas.

O resultado só é visto posteriormente, e depois de decupado pelos participantes, gerou uma montagem que mesclou e entrecortou as falas, de modo que os lugares narrados tornaram-se um só lugar misterioso. O filme também contou com falas de uma entrevista realizada na rua com um desconhecido que fala sobre a imaginação. Os temas se conectam numa espécie de telefone sem fio. Como numa mágica, criávamos um assunto. Num acordo sem fala, o tema que buscávamos tanto nas conversas iniciais sem resultado ia aparecendo. Para além do mote inicial dos sonhos, abre-se para outros assuntos, que justapostos acabam por criar um discurso pela duração do filme, uma conversa possível.

0m07s Diferentes pessoas, intercaladas, começam a descrever um lugar misterioso. Ele diz: *eu consigo ver aglomerados de estrelas e nebulosas*.

0m50s A cena enquadra uma parte de um corpo e telefones públicos na rua. Uma voz *em off* diz: *eu queria ir para as estrelas*.

1m02s Volta ao personagem anterior que diz: *Ah, eu não sei direito o que eles fazem lá*, e desviando o olhar da câmera revelando alguém por trás, em cima, diz: *Quer que eu invente?*

³⁷ Esta era a primeira consigna, mas o interessante é que cada um formulava a pergunta a seu modo: *Qual o lugar que você sonha?*, *Como é o lugar do seu sonho?*, *Com o que você sonha?* etc.

1m09s Retorna à imagem dos telefones, dessa vez revelando o rosto do personagem antes misterioso que diz: *porque a gente cria também, nós somos criadores da imaginação, porque nós somos filhos do rei da imaginação, por isso que nós temos várias opções. Nós criamos músicas. Desenhamos. Você faz uma imagem. Você faz uma crença, que você só acredita. Essa legião foi fundada pelos homens, não foi por Deus.*

1m34s Uma mulher começa a falar de uma praia e o que tem nela. Corte. Um homem fala em tom de interrogação: *uma praia, né?* E olha para cima, revelando a voz em off, que conduz a entrevista em perguntas que se tornam afirmações. O homem vai escutando e respondendo às perguntas deixando-se tomar pela fala da entrevistadora. Seu olhar e pequenas risadas parecem mostrar que ele está a imaginar. Nesse jogo entre campo e extracampo, invertem-se alguns lugares.

Esses dois pequenos filmes são realizados a partir de imagens com falas dos participantes, que ocupam diferentes posições. Estas vozes passam a circular, e os participantes podem experimentar diferentes papéis no discurso: aquele que pergunta, aquele que narra, aquele que responde, aquele que esconde, aquele que revela, aquele que cala, aquele que observa, aquele que mostra etc. Há também uma experimentação de sujeitos e objetos, um certo jogo entre dentro e fora, onde a câmera faz uma função de janela, porta ou caixa. Um lugar entre. Que instaura posições: estar atrás ou na frente da câmera define um lugar. Quando a câmera é operada cria-se inúmeros objetos com aquilo que se recorta diante dela em imagens que perduram, podendo ganhar certa existência para além daquele momento, serem revistas e reposicionadas. Há possibilidades de colocar-se ativo ou passivo ao ser enquadrado pela câmera, escolher responder ou não às expectativas do outro, dentre inúmeras possibilidades de experimentação e da criação de jogos.

Joinha (NAVE, 2011b) foi um filme desenvolvido num processo mais contínuo. Sua realização teve a duração de um semestre e envolveu, além dos participantes da oficina, diversos personagens. Depois do vídeo *Sonhos: o lugar que eu queria estar?*, o grupo fica bastante mobilizado pela noção de sonhos no

sentido da formulação de desejos para uma vida. Passam a perguntarem-se sobre o que mobilizava a vida das pessoas. O que lhes dava alegria? O que lhes dava tristeza? Se perguntavam também se as pessoas se sentiam sozinhas e se essa solidão gerava tristeza. Indagavam-se sobre que coisas as pessoas gostariam de realizar na vida, que frustrações viveram etc. Escrevemos juntos um questionário com todas essas perguntas e saímos no entorno do bairro do Instituto para realizar entrevistas. Depois desse primeiro momento, o grupo deseja ir em lugares específicos. Algumas ideias surgiram: um circo, um abrigo para crianças? Partimos para a produção levantando esses lugares e entrando em contato para negociar as entrevistas. Esse fazer mobilizava muito o grupo como também gerava frustrações: nos pediam autorizações e exigiam explicações sobre o filme e sobre o NAVE e nem sempre era possível respondê-las. Mas essa produção também mobilizava os participantes para fazerem pesquisas, criarem um endereço de email, conversarem com amigos e família e, contarem sobre o que estavam realizando. Tudo isso gerava novos lugares, recursos e conexões para os participantes.

Após um tempo, um dos participantes sugere realizarmos entrevistas com os moradores de seu prédio, o Edifício *Joinha*. Sua sugestão baseava-se na ideia de que, como o prédio era composto por apartamentos de um dormitório e lá moravam muitas pessoas sozinhas seriam personagens interessantes para a nossa pesquisa. Realizamos em conjunto uma carta de apresentação e a equipe se dividiu para realizar os convites. No dia da filmagem muitos dos moradores não queriam dar entrevistas ou estavam ocupados. Uma das moradoras recusa-se diversas vezes apesar da nossa insistência até que o gesto inusitado de uma das participantes nos dá a chave para que ela abra a porta:

4m50s A moradora diz: *não dou entrevistas, desculpe mas não dou. É pra falar sobre minha vida né? ... eu prefiro não falar nada.*

Nossa entrevistadora, repentinamente diz: *Será que eu não poderia usar o toalete?*

Esse foi nosso passaporte para entrar em sua casa e conseguir uma bela e longa entrevista. Um tanto quanto inusitado, de forma espontânea, um gesto que poderia ser visto como inconveniente ou desajustado diante de convenções de adequação social, foi justamente aquele que permitiu uma abertura. Ao final da entrevista a moradora nos diz com um sorriso intraduzível: *Satisfeitos?*

Esse processo nos mostra algo extremamente interessante no trabalho com essas pessoas, que é a capacidade de inverter certos padrões esperados na relação com a imagem, com a verdade, com o olhar do outro. Rupturas, dissensos e transgressões tão necessárias para a produção poética e tão difíceis de se alcançar em outros contextos com presenças de subjetividades mais normatizadas, formatadas em consonância com as forças homegeneizantes. Oferecendo oficinas audiovisuais em outros contextos, tive a oportunidade de praticar esses exercícios para alunos de graduação e pós-graduação. Nessas oficinas era necessário muito mais tempo e longos trabalhos de desconstrução das formas de percepção para que as imagens e falas instaurassem algo mais poético pois, normalmente, ao pegar a câmera, as pessoas reproduziam clichês jornalísticos com pouca possibilidade de criação e experimentação na produção das imagens, muito diferente das oficinas do NAVE. Foucault (1999, p. 239) faz um paralelo entre a literatura e a loucura, numa passagem que talvez nos ajude a compreender essa potência:

há uma curiosa afinidade entre literatura e loucura. A linguagem literária não está obrigada às regras da linguagem cotidiana. Por exemplo, ela não está submetida à severa regra de dizer constantemente a verdade, não mais aquele que narra está sujeito à obrigação de permanecer sempre sincero no que pensa e ressentido.

Para aprofundarmos essas reflexões podemos observar processos de diferentes cineastas brasileiros que realizam filmes que podem ser localizados na fronteira da ficção e do documentário e que exploram fortemente essa dimensão

experimental da produção fílmica a partir de imagens realizadas por não cineastas ou por atores não-atores.

Eliane Caffé, cineasta paulistana, fala dessa dimensão de jogo na realização de seus filmes. Em seu processo de realização, ela busca, em suas palavras, *“trabalhar a partir da ficção no contexto real. Em algum universo que existe uma problemática, trabalhar essa problemática através da ficção interagindo com personagens reais.”*³⁸. Em *Caligrama* (1995) a cineasta realiza um curta-metragem com³⁹ mendigos na cidade de São Paulo. Ela declara querer escapar da realização de depoimentos, ao invés disso, propõe trabalhar a partir das próprias produções de imagens, sons e palavras dessas pessoas. Um dos recursos utilizados, por exemplo, foi ter deixado um caderno que circulava na mão dos participantes do processo. O livro volta cheio de escritos, desenhos, material utilizado para a produção do filme. Um recurso próximo a esse foi o utilizado na oficina realizada no Instituto Projetos Terapêuticos *Paz na Diferença*⁴⁰. Na oficina que ela realizou com os usuários do programa de saúde mental diversos exercícios de filmagem. Um deles consistia na realização de um *vídeo-diário*: cada pessoa ficava com a câmera um dia e a usava para realizar um registro de sua vida, de seu cotidiano. É incrível a riqueza da variedade de imagens, dando a entrever, pelas variações em seus elementos diferentes formas de vida e de olhares, atravessadas por elementos comuns daquele território. Nas palavras de Eliane Caffé:

Quando você ficciona e trabalha convocando os atores da realidade que é deles mesmos... é diferente de quando você pede para o cara dar um depoimento daquele lugar de quando você pede para ele jogar, atuar, sobre alguma situação. Através do depoimento você acessa uma coisa, através da ficção, da atuação dele, até revivendo

³⁸ Transcrição livre de um trecho da entrevista dada pela cineasta ao programa Sala de TV (SESCTV, 2010).

³⁹ Realizar com é diferente de realizar sobre. Essa posição da cineasta que sai da figura daquela que irá representar determinada temática ou personagem é crucial para esse tipo de produção, que embaralha as relações entre a posição de realizador, ator ou personagem.

⁴⁰ Cenas desse processo podem ser visualizadas no vídeo *Paz na Diferença* (CAFFÉ et al., 2009).

*uma situação que ele já viveu, é tanta coisa que você consegue acessar do imaginário desse outro que eu já não consigo mais imaginar fazer um trabalho sem isso.*⁴¹

Outros cineastas utilizam-se dessa metodologia “bastão”. Gabriel Mascaro, cineasta de Recife, em seu filme *Doméstica* (MASCARO, 2012), realiza um documentário basicamente com essa estrutura, como descreve a sinopse⁴²:

Sete adolescentes assumem a missão de registrar por uma semana a sua empregada doméstica e entregar o material bruto para o diretor realizar um filme com essas imagens. Entre o choque da intimidade, as relações de poder e a performance do cotidiano, o filme lança um olhar contemporâneo sobre o trabalho doméstico no ambiente familiar e se transforma num potente ensaio sobre afeto e trabalho.

O resultado é extremamente interessante, uma montagem que dá a ver inúmeros elementos heterogêneos que atravessam o dispositivo trabalho doméstico no contexto brasileiro. A riqueza de imagens permite um olhar aberto ao espectador. Não há um discurso sobre a questão. Há singularidades, diferentes arranjos, que evidenciam processos de subjetivação, linhas desse dispositivo. Longe de fechar ou concluir, o filme multiplica nuances desses processos, contribuindo para complexificar o olhar para a questão. Imagens que só poderiam ser produzidas a partir da relação específica entre o adolescente e a empregada de sua casa, da posição que ambos ocupam ali e daquilo que a introdução da câmera nessa relação dá a ver. Imagens que provavelmente não aconteceriam caso o cineasta e/ou sua equipe as realizassem, já que esses ocupariam sempre um lugar estrangeiro, o que produziriam outras possibilidades. Porém, o convite a fazer um filme mobiliza os colaboradores na realização das imagens, introduzindo um elemento estranho, mediador, que abre possibilidades, que provoca, que cria situações. Produz, assim, brechas de alteridade.

⁴¹ Transcrição livre de um trecho da entrevista dada pela cineasta ao programa Sala de TV (SESCTV, 2010).

⁴² Retirada do site oficial do cineasta (MASCARO, 2012).

Acerca do processo, pode-se perguntar que lugar ocupa o artista-cineasta? Quais suas funções no processo de feitura do filme? Abaixo, trecho de entrevista com o diretor, que nos ajudam a compreender essas questões:

a lógica de direção estava muito mais em gerenciar os encontros. Gerenciar a equipe de pesquisa, pensar uma maneira de divulgar o projeto nas escolas, de forma a motivar os alunos e professores a repassarem para outros jovens que a gente tava querendo fazer um filme com essa colaboração, na qual eles filmariam uma semana a empregada doméstica e depois entregariam, condicionalmente, o material bruto pra gente editar. Então, o processo de direção foi pensar essas várias camadas, que nesse filme é mais do que ligar a câmera e enquadrar. É pensar processos, gerenciar encontros, partilhar esse processo de direção com a equipe que tá ali em cada cidade pesquisando, divulgando o projeto, localizando os jovens que querem participar e entregando a câmera pra eles poderem convencer as empregadas. É uma produção em rede, em cadeia. Esse processo criativo, de relacionamento com a imagem, só era retomado na pós-produção, na montagem. Ali foi uma hora de organizar essas imagens, organizar um conceito do que tinha sido processualmente já resolvido. (MASCARO; VALENÇA, 2012)

Num processo como esse e de outros artistas que trabalham de forma colaborativa notamos que o artista exerce agenciamentos. Ele articula ações para que se produzam imagens. Assim, há um embaralhamento de lugares. Os diferentes colaboradores – adolescentes, suas famílias, as empregadas – são realizadores? Fotógrafos? Atores? Personagens? De quem é esse filme? Como se colocam questões de autoria?

Algumas falas de Gabriel Mascaro e de Marcelo Pedroso⁴³ em uma entrevista à Victor Guimarães publicada na *Revista Cinética* (MASCARO; PEDROSO; GUIMARÃES, 2013, grifo nosso) nos dão algumas pistas para pensar:

⁴³ Marcelo Pedroso é outro cineasta pernambucano que realiza filmes nessa fronteira ficção-documentário. Em *Pacific* (PEDROSO, 2009), por exemplo, o diretor coleta imagens amadoras de passageiros de um cruzeiro rumo a Fernando de Noronha e a partir delas, realiza um documentário.

[Marcelo] Esses filmes dão margem a perceber o quanto a forma de filmar é roteirizada a partir de experiências de imagem que o personagem reproduz no ato de filmar. A imagem vem contaminada por outras imagens, ela reverbera um catatau de imagens que o personagem absorveu ao longo da vida e que estão ali, voltando à tona. E pelo fato de essas imagens já serem elaboradas a partir de uma certa matriz de mise en scène, a forma como as pessoas se organizam no espaço já encontra filiações que permitem que a gente estabeleça uma dramaturgia a partir de algo que já está presente ali. A apropriação que os personagens têm da linguagem cinematográfica, jornalística ou documental nos permite criar essas pontes. Não são imagens puras e brutas que correspondam a um estado virgem de um olhar, mas imagens que já vêm contaminadas por esses princípios (...) **Esse gesto acaba gerando uma escrita que não é sem autor, mas em cuja noção de posse ou de autoria é truncada. Esses deslocamentos que se operam geram um tipo de coisa que nem te pertence, nem pertence a quem filmou. É um tecido polifônico, o que você quiser chamar, mas que é alheio. É como se fosse uma escrita estrangeira.**

Como se articulam questões políticas e poéticas? Como se dão as relações de poder? Como se criam as narrativas? Quais as dimensões do real e da ficção? E as dimensões éticas?

[Gabriel] Imaginar um corpo de filme que está num limiar de uma tensão de mundo que se dá a partir dessa reapropriação, ressignificação do olhar do outro, mas que também se dá a partir de uma montagem que flerta com uma experiência narrativa que organiza essas imagens (...) As relações de poder ficam meio dissipadas, isso cria uma suspensão e um desconforto. "Como assim tu articulou plenamente? Como assim tu conseguiu fazer um filme como *Pacific*, na dimensão da articulação mesmo?". Esse desconfiar abre para um descontrole, para um outro regime de negociação das imagens.

[Marcelo] Eles [os filmes] partem do real, de uma visão subjetiva do real, e a forma como a gente vai rearticulá-los no mundo também corresponde a um desejo político, não sei se de transformação, mas em algum nível, de confusão. De tentar tensionar outras realidades, outras configurações possíveis do sensível, da organização da vida social.

[Gabriel] *Se você desloca o sensível da forma de olhar pro mundo, você configura nova política para o mundo. Com a forma de abordar esse mundo, a partir da estética.*

A montagem audiovisual, com sua justaposição de imagens no tempo do filme, pode funcionar como agenciamentos de enunciação, potencialmente capazes de deslocar, provocar, suspender, criar estados de encontro intensivos não-lineares. Nas montagens finais do NAVE, pode-se realizar um costura, um passeio pelos discursos. A partir de uma sobreposição, no encadeamento das imagens e falas, produzimos vídeos com temas que surgiram do encontro, criando, por simulacro, discursividades, tecidas numa composição onde os gestos de cada participantes tem lugar ao invés de uma construção discursiva por trás do filme, já prévia, tendendo a levar o filme para um único sentido. Talvez remetendo ao que Eisenstein (2002) denomina um cinema que pensa por imagens ao invés de narrar por imagens, a partir da justaposição dos elementos na montagem.

Walter Benjamin ([1934], 2012), aponta particularidades do procedimento da montagem, que se tornou familiar para nós partir da origem do cinema, do rádio, da imprensa e da fotografia. Para ele, a montagem tem o sentido de uma interrupção, *"o material montado interrompe o contexto no qual é montado"* (p. 143). Nesse trecho Benjamin refere-se a essa função no teatro épico de Brecht, mas podemos traçar um paralelo dessa ideia de montagem aos processos do fazer fotográfico e fílmico, em ressonância com as sensações que experimentávamos ao trabalhar com a câmera e a produção de imagens a partir dela. Segundo o autor,

a interrupção não possui um caráter de excitação; ela exerce uma função organizadora. Ela imobiliza acontecimentos e com isso obriga o espectador a tomar uma posição quanto a ação, e o ator a tomar uma posição quanto a seu papel (...) O acontecimento é interrompido; o que aparece em seu lugar é a situação com que se depara o olhar do estranho. (ibidem, p. 143)

Podemos entender aqui montagem para além da ação de edição de um filme, mas como uma certa forma de dispor elementos que opera a partir da justaposição, do corte, da interrupção e da reconexão, uma espécie de mosaico, que opera a partir de fragmentos. Esse corte pode ser temporal, mas também espacial. O enquadramento que a câmera capta já é um recorte, determinado pelo aparelho e suas especificações técnicas – tipo de lente, forma de captação – como também pelas diferentes formas de operá-la. Assim seleciona-se um fragmento que constitui uma imagem recortada de um contexto. Essa imagem em sua duração e na justaposição com outras na montagem cria essa interrupção, essas brechas que permitem mudanças na percepção deste contexto.

Assim, a responsabilidade ética daquele que edita e monta as imagens é grande. Num mundo comandado pelo sentido discursivo, quem não domina os meios linguísticos de sua sustentação tem menos poder. O poder e a potência de quem está numa posição em que pode sustentar um discurso são equivalentes. A posição de quem exerce a coordenação em uma oficina pode direcionar decisivamente um discurso (que pode ser a impressão de uma ideologia ou leitura) ou criar estratégias de tornar visível a multiplicidade de linhas discursivas, usando esse lugar para sustentar a diferença, e a inclusão no discurso desse tempo singular, de hecceidades possíveis, ainda não classificadas.

INÍCIO

PARTE I

I. 1. CONSTRUÇÃO DE UM CAMPO PROBLEMÁTICO

I. 2. IMAGEM E EXPERIÊNCIA NO CONTEMPORÂNEO

PARTE II - CARTOGRAFIA DE TRÊS EXPERIÊNCIAS NA

INTERFACE CULTURA E SAÚDE

II. 1. ALGUMAS TENTATIVAS

II. 2. ENSAIOS

II.2.1. EXPERIMENTAÇÕES NO NAVE

II. 2.2. EXPERIMENTAÇÕES NO ENCONTRAR-TE

II. 2. 3. EXPERIMENTAÇÕES NO É DE LEI

FIM

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Navegar é preciso, viver não é preciso.

Fernando Pessoa

As alegrias proporcionadas por aquelas tardes de terça-feira eram inúmeras. Naqueles dias eu via a cidade de outros modos, circulava por novas ruas, com outras velocidades. Uma estranha alegria, que emocionava. Talvez pela experimentação que podíamos viver juntos. Pela intensa sensação de liberdade e desobrigação.

Nenhum compromisso formal, com os moldes esperados num encontro circunscrito a enquadres clínicos. O que mais importava era garantir a presença e o encontro. Nem a clínica, a cura, a produção de obras, a arte, a cultura e nem mesmo o eu estavam compromissados. Nenhuma demanda a responder, ninguém a incluir, nada prescrito a fazer. A mobilidade, a ausência de formatações é que nos interessava.

Abrir. Abrir-se ao que juntos faríamos naquela tarde. Às imagens que os olhos podiam alcançar ou permitiam entrar. Disponibilidade para o outro, disponibilidade para o trânsito, disponibilidade para o acaso, disponibilidade para a cidade, para os transeuntes, para os sons. Nada era preciso. Seguíamos.

E como anda um bando? Difícil saber quem lidera a caminhada. Quem decide quando ir? Como se dão esses acordos sem fala?

Passos apressados de alguns, preocupados em fazer o caminho mais reto, mais curto, mais breve, e, que às vezes se confundia com o único que conhecia.

Outro, em seu caminhar automático, guiado pelo grupo. Para, quando o outro para. Anda, quando o outro anda. Incrível capacidade de sincretizar seu movimento com os outros sem o recurso do olhar.

E aquele, que caminhava pela guia das calçadas, pela borda das ruas, mas nunca perto dos muros. Pelo meio da avenida 23 de maio, fora da faixa de pedestre, mas nunca em cima de uma ponte. O medo de ser levado por algo o faz descer do ônibus e reaparecer, como numa mágica, no prédio visitado.⁴⁴

⁴⁴ VALENT, 2014. Anotações de diário de campo.

Diferentes formas de circular no espaço. Cada um com sua organização sensorial, espacial e temporal, seus mapas prévios e outros elementos que povoam a experiência desse acontecimento coletivo. O grupo sustenta a possibilidade de acompanhar outros modos de circular, deslocando os habituais, automáticos ou costumeiros. O corpo hesita, apressa ou retarda seu ritmo num esforço de nos mantermos próximos, de nos acompanharmos uns aos outros.

Essa orquestração dos tempos e dos deslocamentos exige uma disponibilidade ao acompanhamento. Para acompanhar é preciso estar atento ao modo como se habita o tempo e o espaço, é preciso abrir o corpo e sintonizar com os modos outros, com os modos dos outros de habitá-los. A circulação em bando convidava a ajustes constantes para encontrarmos uma distância que nos permitisse seguir juntos. Como seguir juntos sem a necessidade de impor um ritmo comum, uniforme? Não se tratava de buscar nosso ritmo, como se precisássemos inventar uma unidade coletiva para podermos nos mover, mas de encontrar tacitamente um ritmo comum para que os ritmos de cada um pudessem pulsar em conexão.

Colocarmo-nos em movimento na cidade, abertos ao que cada um vê, repara, se interessa, repele, evita, foge ou atrai já nos dispunha para a intensificação de linhas de fuga e a possibilidade de engendrar acontecimentos, já que o próprio ritmo e a organização espacial da cidade volta-se para um tempo previamente esquadrinhado, determinado por metas, objetivos ou pontos a chegar. O que se passa ao habitarmos os espaços feitos apenas para se passar? Habitar o trânsito, transitar.

O grupo compunha-se por pessoas que, por diferentes razões, têm modos peculiares de se relacionar com o espaço e o tempo. Esses modos, inclusive, as colocam para fora da possibilidade de fazer parte de um dito comportamento normal, assim como constam na lista de um conjunto de características que compõe os sintomas definidores de diagnósticos em saúde mental ou que os enquadram em uma condição de deficiência intelectual.

Esses modos desviantes são normalmente contidos pelo confinamento desses sujeitos em instituições ou no espaço doméstico, dentro de serviços de saúde mental, de reabilitação ou de assistência social, assim como são também controlados pelos dispositivos de poder, como já nos descrevia Foucault (1984, 1997, 2001) . Para além do confinamento e controle dos corpos nos espaços, o controle do tempo também se constitui um mecanismo de poder, o qual Virílio⁴⁵ (1983 apud PÈLBART, 1993) chama de *cronopolítica*.

Acerca dessa questão, Pèlbart (1993, p. 38) nos pergunta:

num regime que funciona não mais por exclusão e reclusão, mas por inclusão, e não mais por manipulação prioritária do espaço, porém do tempo, o que pode representar uma política de resistência, tanto no campo da saúde mental quanto fora dele?

Um dos elementos que definem aquele considerado louco é sua não inserção no sistema de produção, que opera por um regime hegemônico de temporalidade. Sua não inserção no sistema de produção se dá porque a loucura recusa esse regime de temporalidade, e justamente por isso, pode se configurar como “o protesto em forma de colapso frente ao império da velocidade e a reivindicação de outro tempo.” (ibidem, p.39)

Se não confinados, esses modos desviantes são controlados pela excessiva tutela ou tomados pelo abandono. São aqueles que circulam com seus terapeutas ou professores, não muito diferentes dos guias de turismo e monitores das excursões escolares⁴⁶. São também aqueles que falam sozinhos, que vagam pelas ruas, que nelas dormem e que são ignorados ou desviados por aqueles que passam.

⁴⁵ Virilio, P., & Lotringer, S. (1983). *Guerra Pura. A militarização do cotidiano*. São Paulo: Editora Brasiliense.

⁴⁶ Sobre essa questão podemos traçar um paralelo com a narrativa *As visitas das estudantes*, descrita no item II.2.3 dessa dissertação.

Pelo contato com alguns participantes do grupo ou de pessoas que acompanhávamos como terapeutas ocupacionais em atendimentos individuais percebíamos que existiam alguns serviços de passeio voltados a pessoas com deficiências ou transtornos psíquicos. Esses serviços consistiam em atividades de recreação, com o objetivo de inclusão social, onde as pessoas são levadas por monitores ou cuidadores devidamente uniformizados para realizar um programa como ir comer uma pizza ou assistir a um filme no cinema. Fazeres que parecem previamente prescritos do que talvez se espere, de forma padronizada, de uma atividade social. Todo aquele comportamento que escapa parece ser considerado inapropriado e, de certa forma, tenta-se escondê-lo ou justificá-lo com comentários como *ah, é que ele tem um problema...*

Hábitos similares a esse, cuja descrição quase caricata evidencia uma forçosa adequação, povoam nossos *hábitos normais* cotidianamente. Se dão, por exemplo, na excessiva mediação das excursões turísticas, no uso de uniformes escolares e de crachás de identificação dos trabalhadores, na regulação de formas de agir e vestir em determinados espaços sociais etc.

Evitando reproduzir essa lógica, nas nossas saídas indagávamos sobre o que fazer ao nos relacionarmos com esses comportamentos desviantes, que causavam estranhezas no coletivo. Atentas ao estranhamento que nos causava, experimentávamos acompanhar esses movimentos, afim de ver que processos eles poderiam produzir antes de qualquer poda precipitada ou ação moralizante que adequasse, impedindo o gesto do outro.

Assim, ampliando a questão para além de uma situação específica, nos perguntávamos qual era o intuito do dispositivo Encontrar-te nas nossas saídas coletivas. Como agenciar esses encontros no sentido de propiciar espaços de experiência dos tempos próprios de cada um, de fazer deslocar tempos e espaços na/da cidade, com os outros, a partir dos dissensos provocados pela afirmação desses outros modos? Que constrangimentos nos impelem essas situações? A que

esses modos desviantes se contrapõem? Reflexões importantes já que, segundo Pèlbart (1993, p. 45),

para esta tecnologia [de poder sobre os regimes de temporalidade], a loucura representa um obstáculo, e nós não deveríamos ajudá-la a remover esse obstáculo inserindo-a simplesmente no ritmo generalizado. É preciso dar à loucura (sem substanciá-la) espaços de temporalidade diferenciada, lugares onde um outro regime de temporalidade permita outras coisas. Deveriam existir ateliês de tempo, para loucos e não loucos, pouco importa, onde isso fosse possível.

A partir dessa problematização buscávamos gerar a possibilidade de experimentações com esses estranhamentos, instaurando novas situações no espaço coletivo. Essas situações podiam ser sustentadas por um certo enquadre, uma certa proteção ou suspensão que alguns elementos do dispositivo desse grupo engendravam. Situações de risco se configuravam. Riscos de embates com os outros, com os espaços alheios e com a violência e opressão que buscam manter a ordem social. Claro que tudo isso não dependia apenas de nossos gestos enquanto coordenadoras do grupo, dos participantes e dos que cruzávamos no caminho, mas de múltiplas forças que nos habitavam pois,

há também, no convívio com os loucos, a multiplicidade temporal que desafia a homogeneidade do relógio, e esse desafio nunca é pacífico, pois nunca é pacífica a insubordinação ao tempo societal. Para nós é difícil não só respeitar essa heterogeneidade temporal, como também fomentá-la (o que seria desejável), através da criação de diferentes temporalidades grupais. Não é simples fazer isso tudo e ainda estar atento para as diferenças de tempo individuais, criando certos ritmos, em que uma modalidade temporal possa conectar-se com outra, compor-se, combinar-se, contrapor-se, ressoar, destoar. (ibidem, p. 46)

Numa delicada artesanaria, nossas ações de agenciamento enquanto coordenadoras desse grupo eram cruciais para que a experimentação se desse de

forma ativa e cuidadosa. Havia esse estranhamento que se evidenciava diante das outras configurações de agrupamentos e modos de habitar a cidade, mas também havia as heterogeneidades de tempos em cada um de nós, participantes do grupo. Que tipo de intervenção ali se produzia? Em que lugar situar esse grupo? Como nominar essa prática? Que clínica ali experimentávamos? Que tipo de situações no comum esses agenciamentos produziam? Que estéticas ali experimentávamos? Quais as implicações políticas dessa proposição? Que efeitos éticos esses encontros propiciavam? Para pensar um tanto dessas questões podemos dialogar com algumas proposições ocorridas em campos distintos.

A relação com as artes - Errâncias urbanas

Podemos traçar aproximações com experiências que transitam entre o campo das artes, da política, do urbanismo e da filosofia. Paola Jacques, pesquisadora no campo do urbanismo, traça um histórico do que ela denomina *errâncias urbanas*. Em algumas de suas pesquisas relata diferentes momentos de um tipo de prática artística a partir de andanças pela cidade de Paris durante o século XX:

O primeiro momento, flanâncias, corresponderia principalmente à criação da figura do Flâneur em Baudelaire, no Spleen de Paris ou no Les fleurs du mal, que foi tão bem analisada por Walter Benjamin nos anos 1930. Benjamin também praticou a 'flânerie' (principalmente de Paris e de suas passagens cobertas), ou seja, as flanâncias urbanas, a investigação do espaço urbano pelo Flâneur. O segundo momento, deambulações, corresponderia às ações dos dadaístas e surrealistas, às excursões urbanas por lugares banais, às deambulações aleatórias organizadas por Aragon, Breton, Picabia e Tzara, entre outros, que desenvolvem a ideia de Hasard Objectif, ou seja, da experiência física da errância no espaço real urbano que foi a base dos manifestos surrealistas, do Nadja de Breton ou ainda do próprio Paysan de Paris de Aragon. Já o terceiro e último momento, derivas, corresponderia ao pensamento urbano dos situacionistas, uma crítica radical ao urbanismo, que também desenvolveu a noção de deriva urbana, da errância voluntária pelas ruas, principalmente

nos textos e ações de Debord, Vaneigem, Jorn e Constant. Tanto Baudelaire quanto os dadaístas e surrealistas, ou ainda os situacionistas, estavam praticando errâncias urbanas – e relatando essas experiências através de escritos ou imagens explícita ou implicitamente críticas – em uma mesma cidade, Paris, mas em três momentos distintos. (JACQUES, 2005, p. 21-22)

Após as proposições dos situacionistas, movimentos artísticos em outros lugares realizaram práticas semelhantes, como o grupo *Fluxus*, em Nova Iorque nos anos 1970, a partir da realização de *happenings* no espaço público. Esse movimento dá origem a diversas práticas artísticas contemporâneas, que têm em comum “a cidade como campo de investigação artística aberto a outras possibilidades sensitivas, e assim, possibilitam outras maneiras de se analisar e estudar o espaço urbano através de suas obras ou experiências” (ibidem, p. 22). No Brasil, podemos traçar um paralelo com as *Experiências* de Flávio de Carvalho, na década de 1930 e 1950 e; e o *Delirium Ambulatorium* de Hélio Oiticica, na década de 1960. Em *Experiência n. 2* (1931), por exemplo, Flávio de Carvalho caminhava em sentido contrário a uma procissão de *Corpus Christi* pelas ruas de São Paulo. Na *Experiência n. 3* (1956), ele anda pelas ruas de São Paulo vestindo um traje desenhado por ele, uma espécie de saia (ibidem, 2005).

Seria possível traçar alguns paralelos acerca dessas diferentes experimentações com as que vivemos no *Encontrar-te*? Que semelhanças e diferenças podemos estabelecer diante dessas proposições?

Uma primeira questão remete à posição que as pessoas ocupam na proposição dessas experiências. A partir de que posição no social são reconhecidos? Será que essa posição influencia o modo como a experiência é vivida no momento de seu acontecimento e nas reverberações que provocam?

As experiências de Flávio de Carvalho geraram bastante polêmica e debates interessantes graças à visibilidade que ele obtinha pelo seu reconhecimento

público⁴⁷, a qual também pode ter evitado que as experiências acabassem sendo reprimidas por forças policiais ou psiquiátricas. Nas experiências relatadas, um elemento crucial para seus efeitos é a denominação dessas ações enquanto artísticas, que podem ser enunciadas a partir da posição de um poder de fala, garantida pelo reconhecimento desses propositores enquanto intelectuais ou artistas.

No Encontrar-te, nossas posições de deficientes, loucos ou terapeutas ocupacionais nos davam pouca segurança para intenções mais ousadas. Embora, às vezes, possamos nos aproveitar de uma certa imagem inocente e pouco ameaçadora, como *terapeutas caridosos*, pobres *deficientes inofensivos* ou *aquele que tem algum problema mental*, de modo geral, essa posição nos tornava bastante vulneráveis. Mas, paradoxalmente, há uma zona de invisibilidade gerada por essa projeção de uma imagem clichê sobre nós, que também nos permite movências interessantes. O enquadre do grupo e a direção de nossas intenções influenciadas pelas referências artísticas nos permitiam viver as situações de estranhamento – comumente vividas por essas pessoas em outros momentos como desajustes, sintomas ou estigmas – de outras formas. Esses elementos forneciam a possibilidade de alargar a duração desse estranhamento, embaralhando percepções e complexificando as relações ali estabelecidas, antes que as situações pudessem ser nomeadas como isto ou aquilo.

Um momento interessante do grupo, que mostra nuances desse embaralhamento, foi a produção da experiência *Deite peixe-gato, experimente* (2008). Após uma visita a exposição da artista Marina Abramovic⁴⁸ numa galeria paulistana, ficamos ativados pelo conjunto de proposições que compunham-se de diferentes estruturas constituídas por materiais como alumínio, imãs, minerais,

⁴⁷ Ele se denominava engenheiro civil, arquiteto, escultor e decorador e escrevia textos para o jornal *Diário de São Paulo*, ou seja, sua posição social e política garantia a ele alguns direitos e também a passagem de certos limites sem consequências desastrosas.

⁴⁸ Exposição individual da artista intitulada *Objeto transitório para uso humano*, realizada na Galeria Brito Cimino em 2008. <http://www.lucianabritogaleria.com.br/exhibitions/77>

vidros e luzes neon, que a artista denominava *objetos transitórios*. Uma banheira cheia da erva camomila, uma estrutura de metal na qual os participantes caminham com sapatos magnéticos, cadeiras de rochas mineiras etc.

O espaço expositivo dispunha de aventais brancos como de médicos ou cientistas e os objetos eram acompanhados de pequenas instruções como, por exemplo, na obra *Energizador do Tempo*, uma estrutura retangular vazada com um imã no topo, na qual o público podia entrar e ler o seguinte:

PRIMEIRO PASSO:

POSICIONE SEUS PÉS no centro da letra N-

POLO NORTE.

FIQUE EM PÉ SOBRE O IMÃ.

DURAÇÃO: 10 MINUTOS⁴⁹

⁴⁹ Descrição retirada do catálogo da exposição: Abramovic, M. *Transitory Object for Human Use*. São Paulo: Galeria Brito Cimini, 2008.

Encontrar-te. 2008.
Visita à exposição de Marina Abramovic

Ativados por essa visita⁵⁰, ao longo de outros passeios, passam a circular no grupo ideias de energização. Perguntávamos o que nos dava ou tirava energia. Alguns diziam que vinham no grupo para se energizar. O grupo contaminou-se pela ideia de criar um energizador. Passando por uma esquina, uma das participantes vê um saco cheio de pedacinhos de isopor e sugere que levemos esse objeto para o consultório-ateliê para produzir um colchão. Outro participante começa a interessar-se pelo universo das terapias alternativas, pelas ervas medicinais, pela meditação e sugere criarmos almofadas de ervas para o corpo. Um outro lembra de um vendedor ambulante de ervas com o qual ele realiza favores em troca de um trocado ou cigarro, com o qual vamos aprender sobre ervas. Coletamos caixas de papelão para promover a experiência de isolamento acústico e luminoso sobre a cabeça. Alguém seleciona músicas em um aparelho portátil de som. Em diversas saídas coletávamos pedras, supondo esta ou outra trazerem mais ou menos energia.

Ao longo de alguns meses, em nossas saídas, vamos coletando elementos para a realização desse energizador, que compúnhamos no ateliê e experimentávamos entre nós. No final daquele ano acontecia a 28ª Bienal de São Paulo *Em Vivo Contato*, que acabou sendo chamada de *Bienal do Vazio*⁵¹. Diante da possibilidade de visitar a exposição, tivemos a ideia de levar nosso *energizador* para o saguão do prédio da Bienal e oferecer a experiência para o público que ali circulava. Enquanto tentávamos nomear nossa proposição alguns se questionavam sobre a relação entre o energizador e a exposição artística, entendendo que aquela experiência como um cuidado, uma prática terapêutica. Nós, coordenadoras, tensionávamos o debate tendendo a querer enquadrar a ação como uma performance artística. Uma das participantes que parecia alheia à conversa, talvez pela dificuldade de compreender o sentido daquela discussão, levanta-se e

⁵⁰ Algumas imagens dessa visita podem ser visualizadas no filme *Sutis Acontecimentos no meio da multidão* (ENCONTRAR-TE, 2011).

⁵¹ O apelido foi dado à exposição devido a ação dos curadores de deixarem um andar do prédio inteiramente vazio, devido a um grande corte no orçamento para sua realização. O tema do vazio gerou movimentos de ocupação daquele espaço por artistas e público.

bruscamente sugere: o nome.. o nome para o energizador... assim... a gente fala para eles... *Deite peixe-gato, experimente!*

A saída nos pareceu genial, pois desobrigava nossa filiação a qualquer categoria e permitia que continuássemos nos movendo. Produzimos um cartaz com a frase e saímos com nossos objetos artesanais feitos de coisas que encontrávamos nas ruas, costurados por frágeis tecidos. A recepção da intervenção foi interessante, muitos se deitaram sobre nosso energizador e, ao sermos interrogados sobre o que aquilo se tratava, pudemos responder com diferentes discursos sobre nossa proposição. Pela multiplicidade de possibilidades, aquela experiência nos energizava, nos colocava em relação vital com a cidade e as pessoas, e, nesses momentos, pouco importava uma definição e um sentido único para aquele acontecimento. Tudo aquilo produzia energia ao fazer deslocar sentidos e produzir encontros inusitados.

Encontrar-te. 2008. Imagens da intervenção *Deite peixe gato, experimente*

Outro aspecto importante refere-se à intenção manifesta dos participantes das proposições. A deriva situacionista, por exemplo, não pretendia especificamente ser vista como uma atividade artística. Afirmava-se uma técnica

urbana que produzia o que eles chamavam de situações. Para tanto, eles propunham a prática da psicogeografia, que definiam como o estudo do espaços públicos através das derivas, a ação direta do meio geográfico sobre a afetividade. (JACQUES, 2003). De difícil localização, esse movimento transitava por um manifesto político, uma prática estética que produzia filmes ou imagens, e a produção de discursos publicados na *Revista Internacional Situacionista*. Seus participantes traziam um papel ativo na proposição das práticas que tinham um intuito revolucionário declarado. “A tese central situacionista era a de que, por meio da construção de situações se chegaria à transformação revolucionária da vida cotidiana”; o cotidiano “seria a fronteira onde nasceria a alienação mas onde também poderia crescer a participação.” (ibidem, p. 4)

No caso do Encontrar-te uma mistura se produz. Não há um intuito consensualmente construído como um movimento afirmativo, manifesto. Há uma multiplicidade de entendimentos, objetivos e localizações do intuito de nossos encontros. Para uns trata-se de um encontro terapêutico, para outros trata-se de uma escola, para outros de uma experimentação artística, para outros um espaço de prática clínica experimental etc. Percebemos que nos movemos e muitas coisas se produzem nessa polifonia, por vezes dissonante.

Esse aspecto da dissonância, aproxima-nos do conceito do dissenso proposto por Rancière, em seu livro *O espectador emancipado*, no qual ele investiga relações entre arte e política. Esse debate pode nos ajudar a pensar a dimensão política dessas experiências de errância para além de um objetivo manifesto, oposta a ideia de “uma adaptação mimética ou ética das produções artísticas ou com fins sociais”⁵². Ele denomina dissenso

⁵² Podemos aproximar essa construção para a relação entre uma produção artística com fins terapêuticos ou de inclusão social, problematizando a visão da arte enquanto instrumento para outros fins.

o conflito de vários regimes de sensibilidade. É por isso que a arte, no regime da separação estética, acaba por tocar a política. Pois o dissenso está no cerne da política. Política não é, em primeiro lugar, exercício pelo poder ou luta pelo poder. Seu âmbito não é definido, em primeiro lugar, pelas leis e instituições. A primeira questão política é saber que objetos e que sujeitos são visados por essas instituições e essas leis, que formas de relação definem propriamente uma comunidade política, que objetos essas relações visam, que sujeitos são aptos a designar esses objetos e a discutirlos. A política é a atividade que reconfigura os âmbitos sensíveis nos quais se definem objetos comuns. Ela rompe a evidência sensível da ordem “natural” que destina os indivíduos e os grupos ao comando ou à obediência, à vida pública ou à privada, voltando-os sobretudo a certo tipo de espaço ou tempo a certa maneira de ser, ver e dizer. Essa lógica dos corpos tem seu lugar numa distribuição do comum e do privado, que é também uma distribuição do visível e do invisível, da palavra e do ruído, é o que propus designar com o termo polícia. A política é a prática que rompe a ordem da polícia que antevê as relações de poder na própria evidência dos dados sensíveis. Ela o faz por meio da invenção de uma instância de enunciação coletiva que redesenha o espaço das coisas comuns. (RANCIÈRE, 2012, p. 59-60)

Esse choque, provocado pelo dissenso, marca uma “subversão da economia ‘policial’ das competências”. Uma apropriação estética que “define a constituição de um outro corpo que já não está ‘adaptado’ à divisão policial de lugares, funções e competências sociais (...) pois para os dominados a questão nunca foi tomar consciência dos mecanismos de dominação, mas criar um corpo voltado a uma outra coisa, que não a dominação.” (ibidem, p. 61-62)

Habitar esses espaços de embaralhamento, de dissensos, não significa que trabalhamos a partir de uma passividade, no vazio de uma folha em branco, sem proposições. De forma ativa, partimos de projetos ou intuitos na medida em que eles nos mantem em movimento e produzem conexões, porém podemos abandoná-los quando nos paralisam ou asfixiam, deslocando nosso olhar para aquilo que mobiliza. Habitávamos assim uma certa liminaridade, ou seja, habitávamos uma zona de limite entre dois estados de existência, ocupando a duração de um tempo do entre. Mas de onde partíamos?

Simples assim, nossa proposição partia do convite ao caminhar para algum lugar. Não se fazia necessária a criação de procedimentos para produzir situações de deslocamento, já que a própria escuta à essa heterogeneidade era suficiente para este se produzisse. O convite a andar em bando, mantendo-nos juntos, atentos aos ritmos de cada um, sem a tentativa de impor uma liderança ou organizar um destino, era uma proposição suficiente para abrir-nos para acontecimentos, sem a necessidade de propor conscientemente a percepção e a variação de nossos modos costumeiros, já que, essa simples proposta exigia entrar em contato com os hábitos costumeiros do outro, em suas repetições e às vezes, automatismos, os quais produziam pequenas variações em nossos ritmos.

A posição de mediação, agenciamento ou sustentação do grupo difere da instauração de um objetivo, projeto, destino ou resultado. Embora, muitas vezes, um destino acordado em comum se fizesse necessário para iniciar a caminhada, buscávamos estar atentas aos pequenos gestos e iniciativas dos participantes do grupo nos afetos promovidos pelo encontro com a cidade e nos permitíamos flexibilizar os caminhos. Atentas também a pequenas iniciativas, amplificando gestos e vozes que muitas vezes passam despercebidos diante de outros que, mais insistentes, predominam. Nos permitíamos também abrir os sentidos para que novas percepções se produzissem a partir daquilo que nos afetava naquela situação específica. Naquelas tardes tecíamos uma sutil rede nos fios emaranhados da cidade.

Em todo o caso, os trajetos fazem uma rede, e essa rede não tem outro objetivo do que apreender as ocasiões que o acaso oferece, mas ocasiões que só apareceriam uma vez que, no vagar, algo fosse encontrado. Portanto, não se trata de encontrar o que já existe, nem mesmo o que se procura, mas de criar através desse vagar aquilo que se encontra – é uma pesca que cria o peixe, por assim dizer. (PÉLBART, 2013, p. 262)

A presença da câmera fotográfica e audiovisual⁵³

2013 – Território e Fabulação – filme *Um pequeno escritor*

Durante nossas andanças a presença da câmera era também um elemento que modificava ritmos e deslocamentos. Além disso, permitia que recebêssemos nossa imagem de volta, ao assistirmos os filmes ou visualizarmos as fotos. Também operava como algo que nos conectava uns com os outros. Um filma o outro, um entrevista o outro, um anda à frente da câmera, outro pede para fotografar ou filmar determinada situação etc.

Durante o ano de 2013 até o início de 2014, realizamos experimentações em fotografia e vídeo num projeto que chamamos de *Território e Fabulação*. Nesse momento, na coordenação do grupo, intensificamos nosso intuito enquanto propositoras de uma experiência fílmica para além de nossa função mais clínica ou de agenciamento do grupo. Essa posição nos permitiu colocar mais do nosso desejo no processo. Sustentávamos a proposta de fazer um filme.

Realizávamos fotografias de nossas saídas. No encontro seguinte levávamos as fotos impressas e propúnhamos a montagem de um caderno com anotações e fotografias selecionadas pelo grupo, numa espécie de roteiro para filmagens composto de histórias ficcionais que criávamos a partir daquelas imagens. Cada um ia inventando pequenas narrativas e diferentes personagens. Assim ia-se compondo um imaginário coletivo. Alguns personagens voltavam a aparecer.

Uma das participantes criou uma personagem chamada *Mônica*. Essa personagem era incorporada pela participante em suas formas de se comunicar conosco. Muitas vezes ela se denominava Mônica para afirmar desejos que não conseguia enunciar enquanto *ela mesma*. Em alguns momentos, entrava em

⁵³ Os vídeos e filmes realizados no *Encontrar-te* podem ser visualizados em <https://vimeo.com/encontrarte>. Os links específicos para os filmes citados encontram-se nas referências bibliográficas.

situações de recusa, dizendo não a todas as proposições dos integrantes do grupo e, em outros, recusava-se a falar. Isso se dava em situações em que ela demonstrava-se aborrecida com algo que ela não conseguia comunicar e nós também não conseguíamos decifrar. Em algumas dessas ocasiões alguns convocavam nossa personagem: *Mas e a Mônica, quer fazer tal coisa?* Ela então respondia, e passava assim, a poder dizer, pela Mônica, coisas que não conseguia dizer por ela mesma.

Um dos participantes identifica-se não com um personagem da ficção, mas com o *Diretor* do filme. Passa a brincar conosco, designando uma das coordenadoras do grupo como *sua Secretária*. Esse participante era bastante tímido. Era difícil para ele se colocar diante do grupo, dizer do que não gostava, incluir suas ideias no coletivo, deixando-se estar muitas vezes passivo. Com a incorporação da figura do *Diretor* ele começou a se colocar mais e impor suas vontades, num processo em que pôde experimentar gestos mais ativos, enriquecendo suas possibilidades de relação com o outro.

Depois de alguns meses fotografando e criando as histórias, passamos a buscar lugares para realizar filmagens. Escolhíamos lugares já visitados e levávamos nossa câmera, criando um breve set de filmagem. A câmera se alternava na mão de quem desejasse e alguns tornavam-se atores ou diretores. Às vezes realizávamos entrevistas uns com os outros. Intercalávamos entre as saídas, momentos para a visualização dos vídeos. Esse momento era muito interessante, pois permitia que cada um se visse de outras formas. Um dos participantes se estranhava ao se ver. Perguntava várias vezes se ele era mesmo como aparecia. Reconhecia seus modos de andar, percebia seus ritmos, reconhecia o ritmo dos outros. A câmera promovia novas percepções de cada um de nós enquanto um coletivo.

De forma errante, topando desvios, íamos produzindo nossas imagens, como a narrativa abaixo mostra:

Saímos do nosso ponto de encontro ao destino de uma praça já visitada.

...Aquela praça das árvores...

Alguns de nós carregam câmeras de filmar nas mãos. Caminhamos em duplas, sozinhos, em bando. O percurso vai sendo registrado. Um de nós caminha à frente. Nos guia, mas, no entanto, sentimos tangenciar nosso destino. Cada rua à esquerda se torna uma possibilidade de nos levar a tal praça. E, sentindo cansar os pés e fazer tontear os sentidos, insistentemente perguntamos: é nessa? Nosso guia responde: ainda não, é na próxima.

Rua Dos Íris

Dos Jacintos

Das Camélias

Das Glicínias

Dos Narcisos

Dos Jasmins

Das Violetas

Entramos na Rua Das Rosas

E novamente à nossa esquerda cruzamos

A Rua Das Violetas

A dos Jasmins

A dos Narcisos

A das Glicínias

A das Camélias

A dos Jacintos

Ao chegar na dos Íris, encontramos a tal praça.

Exaustos, sentamos. Alguns, irritados, outros, felizes de chegar. Chegamos ao set esperado para a filmagem, a praça. Personagens a postos. Uma mulher, Mônica, de óculos e saia, abraça uma árvore e puxa as casquinhas de seu tronco.

Terminada a cena, o diretor convida alguns de nós para uma entrevista.

Você gosta desse grupo?

Você gosta de todos do grupo?

Você gosta de passear no fim de semana?

Para onde você vai?

Ao irmos embora, voltamos pelo caminho mais reto até o metrô e lá, nos deparamos com uma casa com a seguinte placa: Desabafo, das 18h30 às 23h.

Encontrar-te. 2013.

Essa imagem nos provocou durante alguns encontros, ficamos a imaginar o que era esse desabafo, quem estaria nessa casa etc. Passamos então, a construir depoimentos de desabafos inventados por nós. O que nos irritava? O que queríamos desabafar? Num desses momentos, um participante decide ser aquele que vai receber o desabafo. Em uma cena de improviso, ele encarna o personagem de *psicólogo*. Uma das coordenadoras, terapeuta ocupacional, é aquela que irá desabafar. Esse participante já frequentou muitos serviços de saúde mental na vida e, na cena, ele vai reproduzindo certos clichês dos serviços como: *você tem que estar tomando o remédio, tem que estar fazendo o tratamento, tem que vir aqui*. A que desabafa diz: *mas não sou eu que tenho problema, o mundo é que está doente!* Ele: *não posso fazer nada pelo mundo, posso fazer por você. Vamos fazer uma reunião com sua família?*

Outra cena interessante foi quando um dos participantes que não sabe ler nem escrever senta-se em frente a uma máquina de escrever, objeto cenográfico

que povoava o ateliê. Passa a brincar com máquina, exercitar escrever uma história. Realizávamos assim filmagens, dessa forma errante, íamos inventando histórias que nos levavam para outros lugares. Gravávamos também algumas narrações em áudio. Realizávamos exercícios de improvisar narrativas em áudio a partir de uma espécie de dublagem assistindo aos fragmentos de filmes já realizados. Como finalização desse projeto, fizemos um rascunho de montagem que um dos participantes intitulou *A história de um pequeno escritor*⁵⁴. Um vídeo experimental, uma espécie de ensaio que junta elementos heterogêneos brincando com as imagens.

Nesse ensaio e em nossos encontros, a dimensão ficção e da do real ficava embaralhada. Elementos que passam a fazer parte do nosso cotidiano, que mobilizam situações, encontros, memórias e percepções. Para além do objeto criado, um pequeno vídeo, ficções nos atravessavam e produziam novos acontecimentos que, quem sabe, podem configurar sutis efeitos políticos. Como sugere Rancière,

Ficção não é criação de um mundo imaginário oposto ao mundo real. É o trabalho que realiza dissensos, que muda os modos de apresentação sensível e as formas de enunciação, mudando quadros, escalas ou ritmos, construindo relações novas entre a aparência e a realidade, o singular e o comum, o visível e sua significação. Esse trabalho muda as coordenadas do representável; muda nossa percepção dos acontecimentos sensíveis, nossa maneira de relacioná-los com os sujeitos, o modo como nosso mundo é povoado de acontecimentos e figuras. O romance moderno, assim, realizou certa democratização da experiência. Transgredindo as hierarquias entre sujeitos, acontecimentos, percepções e encadeamentos que governavam a ficção clássica, ele contribuiu para uma nova distribuição das formas de vida possíveis para todos. Mas não há princípio de correspondência determinado entre essas micropolíticas da redescritção da experiência e a constituição de coletivos políticos de enunciação. (RANCIÈRE, 2012, p. 64-65)

⁵⁴ O vídeo pode ser visto em <https://vimeo.com/encontrarte>.

INÍCIO

PARTE I

I. 1. CONSTRUÇÃO DE UM CAMPO PROBLEMÁTICO

I. 2. IMAGEM E EXPERIÊNCIA NO CONTEMPORÂNEO

PARTE II - CARTOGRAFIA DE TRÊS EXPERIÊNCIAS NA

INTERFACE CULTURA E SAÚDE

II. 1. ALGUMAS TENTATIVAS

II. 2. ENSAIOS

II.2.1. EXPERIMENTAÇÕES NO NAVE

II. 2.2. EXPERIMENTAÇÕES NO ENCONTRAR-TE

II. 2. 3. EXPERIMENTAÇÕES NO É DE LEI

FIM

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Não exija da ação política que ela restabeleça os “direitos” do indivíduo, tal como a filosofia os definiu. O indivíduo é o produto do poder. O que é preciso é “desindividualizar” pela multiplicação, o deslocamento e os diversos agenciamentos. O grupo não deve ser o laço orgânico que une os indivíduos hierarquizados, mas um constante gerador de “desindividualização”⁵⁵

Michel Foucault

⁵⁵ Trecho do prefácio escrito por Michel Foucault à edição americana do Anti-Édipo, de Gilles Deleuze e Feliz Guattari. Republicado em M. Foucault, Dits et Ecrits, volume III (1976-1979). Paris: Gallimard, 1994. Extraído de Carlos Henrique de Escobar (org.). Dossier Deleuze. Rio de Janeiro: Hólon Editorial, 1991. Trad. De Carmen Bello a partir do texto editado na revista Magazine Littéraire, n. 257, septembre 1988.

Um dia, depois do trabalho, eu conversava com meu colega oficineiro. Ele habitava as tardes de quarta-feira com a oficina de vídeo e eu as tarde de quinta-feira com a oficina de fotografia. Ele me dizia sentir dúvida quanto ao que produzíamos, à eficácia de nossas ações diante de tamanha carência, miséria, vidas com tantas demandas como aquelas dos participantes das oficinas. Realmente, algo grande demais para darmos conta. Grande demais para colocarmos enquanto objeto de nossa intervenção numa oficina semanal de experimentação em fotografia e vídeo. Enquanto ele enunciava essas questões, que ressoavam em mim, eu lembrava das tardes de quinta-feira.

Das nossas saídas pelo centro da cidade em grupo para fotografar. Da descoberta das luzes que passam em diferentes momentos por entre as brechas dos prédios. Dos ambientes, pessoas, situações que cada um ia mostrando nesse caminhar. De ficar preocupada com aquele que sempre sumia com a câmera na mão e voltava rindo, sabendo que havia nos provocado. Feliz de voltar ao grupo, feliz de estar com a câmera na mão, feliz de voltar, de nos fazer preocupar e rir.

De contar para o grupo como funciona uma câmera fotográfica por dentro, de redescobrir o encanto que as máquinas fotográficas sempre me proporcionaram.

De ver o olho de um participante vibrar quando ele descobre a câmera escura por um furinho na parede de um caminhão em que ele estava dentro e por ele as imagens da rua se projetavam em sua parede interna.

De alguém pegar na câmera, explorar suas possibilidades, querer ser fotografado, ficar curioso com o outro, pedir uma entrevista, dar uma entrevista, contar histórias.

Lembrando de tudo isso, inundava-me uma sensação de alegria. Era alegria que eu sentia em muitas daquelas tardes. E eram elas as que mais me mobilizavam no preparo dos encontros das oficinas e no modo de conduzi-las.

Diante de tantas questões relacionadas à falta, à precariedade, à vulnerabilidade e a violência vinculadas ao cotidiano dos conviventes do É de Lei, muitas vezes, no lugar de propositores de experiências artísticas, nos deparávamos com inúmeras inquietações éticas. Quais eram nossos objetivos ali? O que o fazer artístico poderia proporcionar naquele contexto? Contexto povoado por faltas: de moradia, de comida, de projetos de vida, de emprego, de segurança etc. Diante da violência, de violações de direito, de conflitos territoriais, de opressões políticas, de situações de exclusão e tantos outros, que sentidos teriam aqueles fazeres nesse contexto?

Em *Beleza Exorbitante*, o filósofo e historiador da arte, Jean Galard (2012), trata de questões ligadas ao estatuto da imagem no contemporâneo e aponta questões semelhantes com as quais nos deparávamos. Como as de um fotógrafo que realiza imagens diante de situações de horror: fotografar nessas situações, em essência, é um ato de não intervenção? *“Olhar é colocar-se numa posição indigna: a do espectador que assiste passivamente à angústia do outro. Somos culpados – ou de voluntária ignorância, ou de voyeurismo”* (ibidem, p. 11).

Diante dessas questões, um primeiro ímpeto nos toma, sobretudo quando esse fazer está ligado ao aparato fotográfico e audiovisual. Se trata da intenção de utilizá-lo para denunciar essas situações, para torná-las evidentes. O primeiro documentário do Ponto de Cultura É de Lei parece caminhar nessa direção, *Na Rua, Da Rua, Pra Rua* (PONTO DE CULTURA É DE LEI, 2011a). Um documentário experimental que tem como tema questões específicas ligadas à situação de rua e ao consumo de drogas. Uma espécie de ímpeto jornalístico, num esforço para enquadrar justamente naquele contexto imagens que representem essas faltas e excessos, mas que, talvez, nesse movimento, poderiam acabar por reiterar a própria lógica de produção dessas representações. Basta repararmos no excesso de imagens que povoam os programas de televisão. Qual será o papel desse intuito de denúncia? Pois parece que,

fotografar o horror só tem sentido se for para acabar com ele (...) Mas o horror está em toda parte, o escândalo ressurgue de todos os lados. O testemunho não pesa, não tem efeito. (...) a foto de uma cena de horror pode não significar nada mais que um horror geral à guerra, o que equivale recusar a história singular do país onde ela ocorreu, a se desinteressar por ela, a não ver senão a guerra genérica, o escândalo eterno, isto é, na verdade, a não ver nada. (GALARD, 2012, p. 118-119)

Teria a arte da fotografia e do vídeo alguma responsabilidade sobre essas questões que extrapolam a própria arte? Se sim, corremos o risco de adentrar outros campos e utilizar a arte enquanto ferramenta para uma certa reparação de questões de outras ordens – culturais, socioeconômicas, políticas. Se não, como a arte e o fazer artístico poderiam compor com aquele contexto?

O problema da legitimidade da fotografia coloca-se de forma mais perturbadora quando o gesto que parece caracterizá-la, o da não intervenção ou mesmo o da não assistência, é de algum modo agravado pelo cuidado que, visivelmente, se tomou para realizar uma bela imagem. (ibidem, p. 123)

Preocupar-se em criar uma bela imagem acerca dessas questões seria uma espécie de abuso? Seria estetizar esses acontecimentos?

Tirar uma foto estética do mundo não significa exatamente “estetizá-lo”. A estetização é uma operação que transforma objetos, seres ou situações em um espetáculo de que se pode usufruir sem se sentir vitalmente implicado. (...) o estetismo consiste em tornar a realidade aceitável, olhável, consensual. (...) a estetização é o desvio da atenção estética. (ibidem, p. 30-31)

Sentirmos alegria naqueles encontros da oficina seria um abuso diante daquela *realidade*? Teria a poesia, a arte, a dimensão estética e a ficção alguma

relação com tudo isso? Que formas de implicação com aquelas pessoas e aquele contexto poderiam se produzir?

Em 2011, a oficina de vídeo realizou o filme *A mala de um milhão de dólares* (PONTO DE CULTURA É DE LEI, 2011b), um curta-metragem, ficção, de 3min, onde os participantes filmam, atuam e elaboram o roteiro. Esse vídeo pareceu mobilizar e envolver a todos. Era notável e contagiante a alegria com que se assistia suas exhibições no Centro de Convivência e a reverberação que ganhou entre os conviventes. Começamos a nos perguntar o que será que mobilizava os conviventes, que coisas cada um gostava, que histórias gostariam de compartilhar, que conversas poderiam acontecer para além da temática *situação de rua* ou *uso de drogas*. E para isso bastava silenciar, deixar que vozes dissonantes ocupassem o espaço. Silenciar, talvez, nossa própria angústia, podendo reconhecer outras coisas para além daquela *falta*. Ao definirmos uma pessoa como apenas *usuária de drogas* ou *moradora de rua* a reduzimos a apenas um traço de sua história. Olhamos aquilo que ele não é e deveria ser, numa imposição autoritária de um modo de vida ideal ou socialmente aceito. Na melhor das intenções, naquele primeiro momento, acabava-se por impor uma temática que reiterava aquelas pessoas enquanto objetos de um discurso ao invés de afirmar sua posição enquanto produtor de discursos. Nesse silenciamento, abrindo espaço a novos imaginários, passávamos talvez a habitar, coletivamente, outros lugares.

Não há real em si, mas configurações daquilo que é dado como nosso real, como o objeto de nossas percepções, de nossos pensamentos e de nossas intervenções. O real é sempre objeto e uma ficção, ou seja, de uma construção do espaço no qual se entrelaçam o visível, o dizível e o factível. É a ficção dominante, a ficção consensual, que nega seu caráter de ficção fazendo-se passar por realidade e traçando uma linha de divisão simples entre o domínio desse real o das representações e aparências, opiniões e utopias. A ficção artística e a ação política sulcam, fraturam e multiplicam esse real de um modo polêmico. O trabalho da política que inventa sujeitos novos e introduz objetos novos e outra percepção dos dados comuns é também um trabalho ficcional. Por

isso, a relação entre arte e política não é uma passagem da ficção para a realidade, mas uma relação entre duas maneiras de produzir ficções. As práticas da arte não são instrumentos que forneçam formas de consciência ou energias mobilizadoras em proveito de uma política que lhes seja exterior. Mas tampouco saem de si mesmas para se tornarem formas de ação política coletiva. Contribuem para desenhar uma paisagem nova do visível, do dizível e do factível. Forjam contra o consenso outras formas de "senso comum", formas de um senso comum polêmico. (RANCIÈRE, 2012, p. 74-75)

É de dentro e de fora - É de Lei participa do INSIDE OUT

Em 2011 o É de Lei participou do projeto artístico internacional, *INSIDE OUT*⁵⁶. A participação envolveu integrantes do Ponto de Cultura É de Lei, que realizaram a intervenção urbana *É de dentro e de fora* na cidade de São Paulo, colando 34 retratos na Câmara dos Vereadores e em uma banca de jornal sobre o Viaduto do Chá. Essa ação, iniciada nas oficinas de fotografia do contou com diversas etapas e envolveu pessoas que trabalhavam, frequentavam e circulavam no Centro de Convivência É de Lei num processo que durou um ano (2011-2012).

⁵⁶ Página da intervenção do É de Lei no site oficial do projeto:
<http://www.insideoutproject.net/en/group-actions/brazil-sao-paulo-1>

Tapume da Câmara dos Vereadores da Cidade de São Paulo.

Banca de jornal sobre o viaduto do Chá. São Paulo.

Com a chamada de *maior projeto artístico participativo do mundo*, *INSIDE OUT* consiste num dispositivo no qual qualquer pessoa ou grupo realiza retratos de si, de outros, de pessoas comuns. Após enviar os retratos em formato digital para a equipe de produção do projeto, ela recebe impressões em tamanho grande, que posteriormente são coladas em espaços públicos escolhidos pelos participantes. O registro fotográfico e audiovisual dessas ações é adicionado a uma plataforma virtual, que reúne todos os participantes.

Pretende-se refletir criticamente acerca dessa experiência singular e de outras experiências promovidas pelo Projeto *INSIDE OUT*, contribuindo para uma discussão sobre os aspectos políticos, éticos e estéticos dessa forma de arte. Alguns críticos⁵⁸ apontam tendências na arte contemporânea a buscar espaços fora das instituições que validam o que é e o que não é arte, buscando prescindir das galerias e museus. O discurso de JR mostra um pouco dessa tentativa:

JR é dono da maior galeria de arte no mundo. Ele exhibe livremente nas ruas da cidade, capturando a atenção de pessoas que não são típicos frequentadores de museus. Seu trabalho mistura Arte e Ação, fala sobre compromisso, liberdade, identidade e limite. (JR, 2014, tradução nossa)⁵⁹

A trajetória do artista mostra sua intenção em realizar e exhibir suas produções de forma independente do sistema da arte e seu mercado. JR iniciou seu percurso realizando grafites nos muros de Paris. Começa a fotografar e cola suas primeiras fotografias nas ruas criando o que ele denominava *Expo 2 Rue*. As imagens eram impressas em papel comum e coladas pelo método lambe-lambe, cola produzida com farinha e água, comumente utilizada para colagem de anúncios em postes e muros. Ao redor das imagens, JR desenhava uma moldura com tinta spray e

⁵⁸ (Fabbrini, 2010), (Groys, 2008), (Bishop, 2008).

⁵⁹Texto de apresentação no site oficial do artista. "JR owns the biggest art gallery in the world. He exhibits freely in the streets of the world, catching the attention of people who are not typical museum visitors. His work mixes Art and Act, talks about commitment, freedom, identity and limit."

escrevia *Expo 2 Rue* ou *Sidewalk Gallery* (2001-2004). Mesmo depois das fotos removidas pela chuva ou arrancadas ali ficava a imagem da moldura criada.

JR. Expo 2 Rue. 2001-2004

Boris Groys (2008), crítico de arte e filósofo, traz questões importantes para essa discussão. Segundo o autor, há uma tendência na arte contemporânea a ver o museu com ceticismo e desconfiança, buscando-se uma arte que se realize diretamente na vida, tendendo a abolir os museus, herança vinda das estratégias vanguardistas do modernismo, abraçadas pela arte contemporânea. Mas, naquele contexto, esse protesto em relação ao museu era um protesto direto contra as instituições que ditavam as normas de produção artística vigentes. O autor chama a atenção para mudanças políticas e institucionais no contexto atual. Para ele, o que mais dita e normatiza os valores estéticos das produções atualmente é o mercado midiático global, de onde o público, em geral, desenha suas noções artísticas, com um poder aparentemente muito mais abrangente que os museus e as instituições artísticas.

No contexto atual, a comunicação imagética digital bombardeia o cotidiano das pessoas, com um poder fortíssimo nos processos de subjetivação. Segundo

Foucault, os mecanismos de poder passam a operar não mais numa lógica disciplinar, na qual estariam implicados indivíduos e instituições, mas na lógica de controle. Na sociedade de controle, o poder atua de forma capilar sobre a vida de cada sujeito, não mais categorizando e confinando populações em determinadas instituições (escola, hospital, fábrica) como na sociedade disciplinar, mas a partir de uma economia do poder que gerencia os corpos por meio de um sistema de individualização que busca modelar cada indivíduo, gerindo sua existência (FOUCAULT apud DELEUZE, 2005b)

Esses mecanismos de poder incidem sobre o campo da prática artística contemporânea. Segundo Groys (2008, p. 55, tradução nossa):

*A arte se torna uma forma de vida, e a obra de arte se torna não-arte, um simples registro dessa forma de vida. Também é possível dizer que a arte se torna biopolítica, na medida em que os meios artísticos começam a ser utilizados para gerar e registrar a vida como pura atividade. Na realidade, o desenvolvimento do registro artístico só é possível nas condições biopolíticas atuais, já que a vida em si passou a ser objeto de intervenções técnicas e artísticas.*⁶⁰

Esse embaralhamento arte e vida parece habitar as imagens de JR. Ao descrever seu próprio trabalho em vídeo, o artista fala da motivação para realização de seu segundo trabalho, *Portraits of a Generation* (2004-2005). No contexto das manifestações ocorridas no subúrbio de Paris em 2005, nasce o primeiro projeto que inaugura a série *28 Millimeters*, onde o fotógrafo realiza retratos e autocaricaturas com estética próxima da que prevalece no projeto *INSIDE OUT*. JR sente-se incomodado com a forma ameaçadora e aterrorizante com que a TV mostrava os manifestantes da periferia de Paris como criminosos ou bandidos. JR

⁶⁰ "Arts becomes a life form, whereas the artwork becomes non-art, a mere documentation of this life form. One could also say that art becomes biopolitical, because it begins to use artistic means to produce and document life as a pure activity. Indeed, art documentation as an art form could only develop under the conditions of today's biopolitical age, in which life itself has become the object of technical and artistic intervention."

fala do estranhamento ao ver aquelas pessoas que ele já conhecia e fotografava, que segundo ele “não eram anjos, mas também não eram monstros” como apareciam na televisão. Assim, ele volta naquele território e realiza retratos das pessoas, com sua confiança e consentimento, já que, com uma lente 28mm você tem de estar muito próximo daquele que retrata. Depois, cola os retratos no centro de Paris.

JR. 28 Millimeters, *Portraits of a generation*. Byron, La Forestière, Clichy-Sous_Bois, 2004

JR. 28 Millimeters, *Portraits of a generation*. Byron, Paris, 20ème arrondissement, 2004.

Nesse momento parece nascer uma forte marca do trabalho de JR, que irá culminar em escala global no projeto *INSIDE OUT*. Essa aproximação, que inclui a escolha do sujeito fotografado a expor sua face, construindo junto com o artista a própria imagem, instaura um campo de negociação do sujeito com a própria imagem e exposição, diferentemente da relação que a mídia parece estabelecer com aqueles que ela pretende documentar. Assim, a exposição, circulação e

exibição desses retratos utilizam-se da mesma linguagem e recursos dos meios de comunicação de massa para veicular outras imagens, instaurando novas posições entre retratar e ser retratado, como mostra a intervenção a seguir, destacada de ação em que o artista insere a imagem de uma habitante de Marseille no lugar de um outdoor que há algum tempo era habitado pela imagem comercial do jogador de futebol Zidane.

A unknown woman instead of Zidane. JR, Marseille, França. 2013

A mesma estratégia aparece no trabalho “Artocracy”, desenvolvido por um grupo da Tunísia, participante do projeto *INSIDE OUT*, em 2011, no qual foram colados retratos de habitantes da cidade em locais onde outrora havia imagens de governantes autocratas, que eram os únicos retratos expostos nas ruas tunisianas durante um longo período⁶¹:

⁶¹ Ver mais em <http://www.jr-art.net/projects/artocracy-in-tunisia>

INSIDE OUT PROJECT. *Artocracy*. Tunisia, Ex Ben Ali Billboard on la Goulette Road, 2011.

INSIDE OUT. *Artocracy*. Tunisia, Front of a Police Station of La Goulette, 2011.

O trabalho de JR acontece no interstício dos dispositivos, compondo-se de elementos heterogêneos, operando por práticas discursivas e não-discursivas. O trabalho engloba diferentes atividades e relações humanas e habita os campos da comunicação, do sistema da arte, da mídia, do mercado, da publicidade, da vida de pessoas comuns, atuando de forma local e global. Instâncias que extrapolam a materialidade dos elementos formais empregados: cola e papel. É na trama da cidade e da vida que essas ações se dão.

Neste, como em outros projetos, a vida torna-se objeto e campo das intervenções artísticas, que também são terreno da política. Groy (2008) destaca o fato de que hoje a política mudou seus domínios de atuação, os quais se baseiam fortemente na produção imagética veiculada pela mídia. Os políticos parecem ser julgados cada vez mais pela estética de sua performance. Segundo ele, essa estetização da política nos oferece a possibilidade de analisá-la sob critérios artísticos. À primeira vista, a diversidade de imagens produzidas e veiculadas pela mídia parece ser incomensurável, mas ela é altamente limitada. Para serem reproduzidas, essas imagens precisam ser facilmente reconhecidas pela grande audiência tornando essa comunicação quase tautológica. Assim, a diversidade de imagens em circulação no acervo de um museu produzidas pela arte tem uma amplitude muito maior, pela sua diversidade, do que as produzidas pela mídia de massa. Dessa maneira, para o autor, torna-se importante preservar os espaços instituídos da arte, na medida em que podem oferecer a possibilidade de acesso à diferentes imagens, fornecendo referências para o público reconhecer o novo do velho e o mesmo do diferente, garantindo o que ele denomina *direitos estéticos iguais*.

Para Groy (2008), na contramão de algumas teorias artísticas recentes, às quais negam a autonomia da arte, podemos falar de um poder autônomo de resistência da arte. Isso não significa que o sistema da arte tenha total autonomia, já que está submetido a julgamentos de valores e regras de inclusão e exclusão que

refletem convenções sociais e estruturas de poder hegemônicas. Mas, se a autonomia da arte se der num regime de direitos estéticos iguais para todas as formas, objetos e mídias, teríamos aí um balizador que garantiria um olhar igualitário para as diferentes produções, podendo inclusive indicar quando há uma exclusão imposta de fora, refletindo desigualdades culturais, sociais ou políticas.

Como no exemplo do grupo tunisiano, podemos perceber que cada participante no projeto faz um uso singular da ação de retratar-se e colar os retratos na cidade. Ações que parecem utilizar esse processo artístico para fins políticos, intervindo ou dizendo em nome de situações de conflitos sociais. Essa questão remete a críticas que vem sendo colocadas acerca da arte contemporânea e de processos artísticos socialmente engajados. O filósofo Ricardo Fabbrini (2010, p. 19), com base nos pensamentos de outros críticos acerca da arte relacional, como Jean Galard (2005) e Claire Bishop (2004), coloca a seguinte questão:

O problema, para esses críticos, enfim, é verificar se estes espaços podem funcionar efetivamente como elementos de recomposição dos espaços políticos ou se eles correm o risco de assumirem a função de seus substitutos paródicos. Ou ainda: examinar se na tentativa de suprimir a ausência de políticas sociais, o que teríamos nos espaços de arte relacional é uma sociabilidade glamourizada, fictícia porque factícia – um espaço polido e desdramatizado, um simulacro, enfim, da sociabilidade dita real porque fundada na imprevisibilidade e nos conflitos.

Quais as diferenças de algumas experiências produzidas e protegidas sob a denominação de práticas artísticas daquelas, muito similares, que são produzidas por pessoas diretamente na vida, sem a mediação dessa denominação? No encontro com participantes do Ponto de Cultura É de Lei, podemos acompanhar pessoas que, em seus gestos cotidianos, realizam ações estéticas na trama da cidade similares às de alguns artistas contemporâneos em happenings ou performances, nas quais convenções e limites são colocados em xeque. Essas

gestos, muitas vezes, acabam encerrados sob a marca da estranheza e quase sempre são reprimidos por forças policiais e mantenedoras da ordem social, algo bastante diferentes do que ocorre com o *artistas*. Se a diferença entre esses gestos não está propriamente na forma – o que se faz, aspectos relacionados à uma dimensão estética desses gestos – onde ela estaria?

O que parece prevalecer é a posição social dessa pessoa. Ou seja, aspectos políticos, socioeconômicos, culturais etc. Assim, é importante atentarmos para os contextos e condições de enunciação dessas práticas. O lugar social atribuído ao artista, garantido por uma posição socioeconômica, sua inserção e reconhecimento nas redes de pertencimentos, além da presença de um aparato de comunicação envolvido na legitimação de uma ação denominada enquanto artística, são pontos cruciais para a recepção desses gestos *performáticos*. Poderia-se dizer que se trata de uma posição privilegiada, porém aí teríamos um paradoxo: todas essas condições podem funcionar como força para a sustentação de conflitos e estranhamentos – ou seja, o não enquadramento imediato dessa situação como loucura, ato infracional, etc. – como também podem funcionar como lugares garantidos apaziguam essa potência, justamente no instante em que o público percebe que aquela ação se *trata de performance artística*. Sob essa legenda, passamos a nos relacionar com a situação habitando esse simulacro. O que acontece ali é e não é a *vida real*. Assim, efetivamente, como esses gestos e ações podem engendrar acontecimentos na vida? E, além disso, onde estaria a potência de ações estéticas realizadas por pessoas que não estão protegidas por essa posição social? Como ampliar o reconhecimento dessas ações antes que sejam totalmente reprimidos por outras forças? Como compor relações entre esses diferentes lugares?

Para aprofundarmos essas questões, voltemos a experiência concreta dos integrantes do Ponto de Cultura É de Lei em sua participação no Projeto *INSIDE OUT*. Com cerca de um ano de duração, o processo gerou intensa mobilização

entre os participantes. Fomentou discussões importantes para esses acerca da prática artística e cultural ali desenvolvida e do modo como cada um e o coletivo desejavam mostrar-se nas imagens.

Determinadas consignas do projeto foram importantes para o processo: a participação poderia se dar em duas modalidades, ações em grupo ou individuais. As ações em grupo – nosso caso – deveriam ser lideradas por qualquer pessoa de uma comunidade, mas não por instituições ou empresas. Não se deveria usar o projeto para fins comerciais nem para promover um produto ou marca, bem como para a publicidade de qualquer organização. A proposição era enfática no intuito de destacar histórias pessoais e não discursos de uma organização específica.

Essas condições propiciaram deslocamentos em tendências consensuais que talvez enfraquecessem o processo. Ao invés disso, fomentaram dissensos, preservando algumas distâncias e a diferença. O que nos constituía não era uma causa ou uma instituição, apesar de estarmos ligados pelo Centro de Convivência. Éramos ali um aglomerado de pessoas que acordavam uma ação coletiva onde cada um estaria implicado. Não havia nada que nos denominasse ou nos agrupasse a não ser o desejo pessoal de *colocar nossa cara no muro*, como dizia um dos participantes. Assim, muitas conversas aconteceram. Alguns, desconfiados, diziam: *quem é esse francês aí, o que ele quer com a gente?* Outros, ao verem os vídeos e referências, encantavam-se com o projeto e imaginavam formas de participação, gerando novas conexões. Pessoas vinham fotografar e ser fotografadas e se envolviam nas atividades do Centro de Convivência, sem necessariamente essa aproximação estar atrelada à alguma questão relacionada ao uso de drogas ou a demandas sociais, o que propiciava novos encontros.

Não havia necessidade de acoplar nenhuma legenda à imagem, embora alguns desejassem. A chegada dos retratos impressos fascinou muitos, que queriam ver sua imagem em tamanho gigante. Até hoje, quando mencionamos alguém no Centro de Convivência, basta apenas olhar para os postais de registro da ação e

dizer *esse que é o tal, esse é aquele outro, que faz tempo que não vem aqui...* Nota-se que a participação no projeto tornou possível aproximações e distâncias entre as diferentes pessoas que ali circulavam, promovendo situações que embaralhavam imagens de si e do outro, que, em outros momentos, eram predeterminadas por uma identidade socialmente construída: *o usuário de drogas, o morador de rua, o redutor de danos, o psicólogo, a estagiária burguesa etc.* O retrato em preto e branco, igual para todos, instaurava um campo novo de relações. O que nos aglutinava era cada um ter seu retrato e a ação coletiva de colocá-los na cidade e não outras identificações grupais baseadas em certas categorias sociais, ideológicas, psiquiátricas, políticas etc.

Os locais propostos para a colagem dos pôsteres foram muitos. Alguns queriam colar nos estádios de futebol como um protesto à realização da Copa, outros desejavam colocar em baixo de viadutos, outros na denominada Cracolândia, outros em muros de hospitais psiquiátricos. Os conflitos começaram a aparecer. Uns queriam fazer intervenções nas imagens, outros *não queriam se meter em política*. Aos poucos fomos negociando uns com os outros as possibilidades, processo que permitiu muitas trocas. Finalmente escolheu-se a Câmara dos Vereadores da cidade de São Paulo. Estávamos nos aproximando do período de eleições municipais e a cidade enchia-se de retratos de políticos, o que propiciava novos embaralhamentos. Partimos para a negociação de autorização da colagem dos retratos. Essa ação permitiu que os participantes experimentassem outras posições sociais, apresentando-se como artistas ou participantes de um projeto artístico, enriquecendo possibilidades de se nomear, passando a fazer parte do repertório de cada um também esse lugar social.

Muitas fantasias rolavam, *eles não vão deixar a gente colar, vão nos prender*. Depois de um longo processo, nosso pedido foi parar na Câmara dos Vereadores passando por uma votação ali dentro. Finalmente foi aprovado. Como a Câmara dos Vereadores estava em reforma havia ali um grande tapume, onde os retratos

foram colados. Realizamos duas saídas, onde carregávamos os pôsteres em nossas mãos durante um trajeto pelo centro da cidade, encontrando pessoas, conversando, gerando curiosidades. As pessoas criavam explicações para aquelas imagens: são políticos, estão vendendo alguma coisa, são artistas que não tem o reconhecimento devido etc.

INSIDE OUT. Ponto de Cultura É de Lei. *É de dentro e de fora*. São Paulo, 2012.

Depois de um tempo, alguns de nós éramos reconhecidos nas ruas. Esse efeito era bastante forte para pessoas que muitas vezes pareciam ser invisíveis aos outros, já não mantém projetos que os ligue ao sistema de produção e circulação de bens, valores e imagens. Por meio desse projeto criavam-se outras

possibilidades de apresentação e apropriação de si, nos reconhecíamos como integrantes desse projeto artístico, e como pessoas que produziam algo que podia ser colocado no mundo. Durante o processo realizamos diversos registros que culminaram no vídeo documentário *É de dentro e de fora* (PONTO DE CULTURA É DE LEI, 2012) cartões postais e um flipbook. Esses documentos foram apropriados pelos participantes e ainda vivem desdobramentos. Diante desse contexto, percebemos alguns efeitos. Será que, em alguma medida, eles instauram mudanças sociais, têm efeitos políticos? Quais elementos, nesse processo, se relacionam com esses efeitos? JR aponta para uma possível perspectiva:

De certa forma, a arte pode mudar o mundo. A arte não é feita para mudar o mundo, para mudar coisas práticas, mas para mudar percepções. A arte pode mudar o modo como vemos o mundo. A arte pode criar uma analogia. Atualmente o fato da arte não poder mudar as coisas a torna um lugar neutro para trocas e discussões, e então te possibilita mudar o mundo”⁶²(JR, TED Prize, 2011, tradução nossa).

O efeito político da arte não teria exclusivamente a ver com um intuito de promover transformações sociais ou comunicar uma mensagem ideológica. Talvez esse efeito seja promovido pelo lugar transversal que instaura no espaço cotidiano, atravessando e sendo atravessado pelas linhas de poder, podendo propiciar processos de emancipação. A prática e a proposição artística podem instalar-se como uma *terceira coisa*, como diz Rancière, entre pessoas que ocupam posições distintas. Segundo o autor,

⁶² “In some ways, art can change the world. Art is not supposed to change the world, to change practical things, but to change the perceptions. Art can change the way we see the world. Art can create an analogy. Actually the fact that art cannot change things makes it a neutral place for exchanges and discussions, and then enables you to change the world.” Esse trecho foi retirado da fala de JR quando ganhou o TED Prize em 2011. In: <http://www.jr-art.net/videos/ted-talk-2011>.

*“Dir-se-á que o artista, ao contrário, não quer instituir o espectador. Hoje ele se defende de usar a cena para impor uma lição ou transmitir uma mensagem. Quer apenas produzir uma forma de consciência, uma intensidade de sentimento, uma energia para a ação. Mas supõe sempre que o que será percebido, sentido, compreendido é o que ele pôs em sua dramaturgia ou em sua performance. Pressupõe sempre uma identidade entre causa e efeito. Essa igualdade suposta entre a causa e o efeito baseia-se num princípio desigualitário: baseia-se no privilégio que o mestre se outorga, no conhecimento da “boa” distância e do meio para eliminá-la. Mas isso é confundir duas instâncias bem diferentes. Existe a distância entre o artista e o espectador, mas existe também a distância inerente à própria performance, uma vez que, como espetáculo, ela se mantém como coisa autônoma, entre a ideia do artista e a sensação ou a compreensão do espectador. **Na lógica da emancipação há sempre entre o mestre ignorante e o aprendiz emancipado uma terceira coisa** – um livro ou qualquer outro escrito – estranha a ambos e à qual eles podem recorrer para comprovar juntos o que o aluno viu, o que disse e o que pensa a respeito. O mesmo ocorre com a performance. Ela não é transmissão do saber ou do sopro do artista ao espectador. **É essa terceira coisa de que nenhum deles é proprietário, cujo sentido nenhum deles possui, que se mantém entre eles, afastando qualquer transmissão fiel, qualquer identidade entre causa e efeito**” (RANCIÈRE, 2012, p. 19, grifo nosso)*

Para o autor, emancipação não é a saída de um estado de minoridade, mas

ela começa quando se questiona a oposição entre olhar e agir, quando se compreende que as evidências que assim estruturam as relações do dizer, do ver e do fazer pertencem à estrutura da dominação e da sujeição [...] A emancipação intelectual é a comprovação da igualdade das inteligências. Esta não significa igual valor de todas as manifestações da inteligência, mas igualdade em si da inteligência em todas as suas manifestações. [...] É o poder que cada um tem de traduzir à sua maneira o que percebe, de relacionar isso com sua aventura intelectual singular que o torna semelhante a qualquer outro, à medida que essa aventura não se assemelha a nenhuma outra. Esse poder comum de igualdade das inteligências liga indivíduos, faz que eles intercambiem suas aventuras intelectuais, à medida que os mantém separados uns dos outros, igualmente capazes de utilizar o poder de todos para traçar seu caminho próprio. (ibidem, p.20-21)

Podemos traçar um paralelo entre o conceito de *igualdade de inteligências* à questão dos *direitos estéticos iguais* proposto por Groys (2008). Em ambos os conceitos evidencia-se que as condições desigualitárias que se refletem na dimensão estética estão ligadas a outras questões, a elementos heterogêneos dos dispositivos de poder. Assim, manter algumas distinções entre arte e vida, entre estética e política, entre ação artística e ação social etc. torna-se importante para que uma questão não seja engolida pela outra. A arte, em sua autonomia, pode criar linhas transversais aos processos de subjetivação hegemônicos. Na experiência *É de dentro e de fora* o lugar de enunciação da arte tem um lugar importante, muitos processos não seriam possíveis sem esse lugar.

Podemos pensar na dimensão da inserção das obras de JR no sistema de arte. O artista ressalta seu contato direto com o público, mas não rejeita a inserção dos trabalhos em museus, galerias ou institutos culturais. Realiza em média 5 exposições por ano desde 2003 em diversos países do mundo. Nas exposições o artista multiplica as imagens de seus trabalhos, originalmente realizados nas ruas. Muitas vezes realiza colagens em grande escala, reproduções de fotos já coladas em outro contexto ou território, criando desdobramentos de impacto visual com o registro das ações e reproduções dos retratos, como mostram as imagens a seguir:

Perrotin Gallery, Paris, 2011

Artitude, Berlin, 2007

Além disso, ganhou o prêmio TED⁶³ em 2011, ocasião em que lança o projeto INSIDE OUT, como um pedido para “mudar o mundo”. Para tanto recebeu 1 milhão de dólares para efetivar esse pedido e realizar o projeto. Mas, isso nos deixa com mais perguntas. Afinal, é um projeto artístico? Um projeto social? Um projeto de comunicação global? Nessa ação globalizada, corre-se o risco de tornar essas imagens clichês? Quais as potências e seus apaziguamentos quando o projeto ganha essa dimensão e pulverização?

Assim, podemos levantar muitas perguntas sobre os processos artístico do projeto *INSIDE OUT*. Quem são os autores da obra? Quais as camadas de participação que as ações possibilitam? Quais os espaços expositivos desse projeto? Onde afinal está a obra? Quais são os objetos artísticos produzidos? A intervenção? Os retratos? Os registros audiovisuais e fotográficos? A plataforma digital? A equipe de produção? A própria rua?

Alexandre Sequeira, fotógrafo e pesquisador de projetos participativos na arte contemporânea contribui no emaranhado desses nós:

Mesmo que eventuais pretensões de uma retomada de ideais políticos dessas ações sejam incapazes de promover uma efetiva transformação social de forma abrangente, não podemos deixar de admitir sua possibilidade em atuar numa esfera mais reduzida, envolvendo pequenos grupos em torno de um objeto comum. E, assim, na medida em que seu raio de ação se amplia, quanto mais a experiência se torna coletiva, o que se tem é um grande impacto diante do empenho em decifrar a lógica que a contém. (SEQUEIRA, 2010, p. 87)

A participação no Projeto INSIDE OUT promoveu fortes transformações e apropriações do público que ali circula. Depois desse processo, foi perceptível uma mudança de posição dos participantes em outros projetos, que trazem fortemente a sensação de terem participado de um projeto coletivo. Depois dessa experiência

⁶³ Ver mais em <http://www.ted.com/prize>

alguns se engajaram cada vez mais em seus próprios projetos, validando e investindo em suas ideias de intervenções artísticas na cidade a partir de seus próprios argumentos. Além disso, pode-se, a partir dela pensar que tipo de espaços um dispositivo como um ponto de cultura – um espaço nomeado cultural acessível aos conviventes Centro de Convivência – pode promover nesse contexto. A narrativa a seguir contribui para essa reflexão:

A Visita Das Estudantes

Duas estudantes do ensino médio me procuram para uma entrevista. Estudam numa escola de elite. Estão realizando um trabalho escolar sobre segregação social. Convido-as para uma conversa no Centro de Convivência. A simples ida ao centro da cidade sozinhas utilizando o transporte público já foi uma aventura para as garotas. Uma delas precisou mentir para a família, já que era proibida de realizar essa ação. Outra não teve coragem e não conseguiu chegar.

Elas me contam que já haviam ido ao centro da cidade, mas numa visita guiada pela escola, na qual elas não puderam circular livremente pelas ruas pela excessiva mediação dos monitores/guias de turismo. Contam que suas vidas se resumem a andar dentro dos carros de suas famílias em muitos espaços privados. Saem de dentro de estacionamentos para outros estacionamentos. Para elas, o shopping era o máximo que puderam experimentar de um espaço público.

Depois da entrevista, convido-as para conversar com os conviventes. Elas integram-se no Centro de Convivência, realizam entrevistas, conversam. Depois desse encontro enviam um e-mail agradecendo por terem vivido “uma das experiências mais incríveis de suas vidas”, por terem saído de sua “bolha”.

Quando finalizam o trabalho, as alunas voltam para apresentar o vídeo que realizaram para os conviventes. A conversa é animada. Os conviventes as apoiam e questionam, conflitos aparecem.

Após alguns dias, um dos conviventes, bastante mobilizado pelo debate sobre segregação social, traz a ideia de uma intervenção. Ele gostaria de entrar num shopping travestido de pessoa normal, mas vestido de mendigo por baixo da roupa. Propõe então registrar a reação das pessoas. O “mendigo” não iria roubar, nem fazer nada proibido, apenas estaria ali, consumindo como qualquer outro consumidor. Importante salientar que esse

participante já viveu muitos anos em situação de rua, já habitou esse lugar do “mendigo”.

De forma coletiva e a partir da apropriação dos recursos e aparatos de registro que ele conheceu pela participação nas oficinas do Ponto de Cultura, ele deseja fazer uma nova experiência diante desse papel outrora já experimentado. Assim, ele evidencia que esse papel de mendigo é uma posição que ele já ocupou. Posição que ele visualiza poder experimentar, recriar, reconfigurar. Viver esse papel a partir de outro lugar. Deslocar a vivência individual de sofrimento e condição de mendigo para um jogo de denúncia de formas de relação instituídas.

Pelo espaço promovido pelo aparato “Ponto de Cultura”, esse sujeito pode deslocar questões outrora vividas no âmbito individual para questões coletivas. A partir de uma ação afirmativa no espaço oferece ao entorno uma qualidade especular, deixa de ser um objeto depositário de preconceitos e forças de exclusão para promover certos embargos, para fazer ver linhas desse dispositivo de higiene social.

Eu chamaria esse desejo de projeto e essa ação de performance. Ele não a chama assim. Mas esses nomes pouco importam, esse desejo mobiliza a todos em volta. Atualmente, o projeto ainda está em fase de gestação. O convivente hesita em realizá-lo. Falta às reuniões onde seu projeto será discutido e, em conversas, diz que precisa de um tempo para “ele” – o personagem do shopping, como o convivente denomina – vir e se expressar. Pensa que seria importante dormir novamente alguns dias nas ruas como forma de preparação para a ação. Sente receio e precisa de tempo para se preparar para isso.

Assim, sua participação em projetos artísticos não salvá-lo da miséria social e incluí-lo no sistema de produção e consumo de mercadorias. Ele segue sua vida, apropriado de suas escolhas, mas todo o aparato do Ponto de Cultura e do lugar de enunciação da arte, dos quais ele tem se apropriado, cria possibilidades de fabulação da própria história e de outros, gerando imagens que podem ser testemunhadas e tornadas públicas, podendo engendrar acontecimentos. Todo esse mecanismo contribui para que se façam diferenciações e deslocamentos, os quais ainda não podemos prever.

INÍCIO

PARTE I

I. 1. CONSTRUÇÃO DE UM CAMPO PROBLEMÁTICO

I. 2. IMAGEM E EXPERIÊNCIA NO CONTEMPORÂNEO

PARTE II - CARTOGRAFIA DE TRÊS EXPERIÊNCIAS NA

INTERFACE CULTURA E SAÚDE

II. 1. ALGUMAS TENTATIVAS

II. 2. ENSAIOS

II.2.1. EXPERIMENTAÇÕES NO NAVE

II. 2.2. EXPERIMENTAÇÕES NO ENCONTRAR-TE

II. 2. 3. EXPERIMENTAÇÕES NO É DE LEI

FIM

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Ao fim, chega-se só. Finalizar é interromper fluxos. Entre o fim e o começo, uma duração. A duração de um filme, de uma dissertação, de uma experiência, de uma imagem, de um instante... Interrompe-se, larga-se, não se está mais com. Segue-se só. O fluxo é um esboço, movimento. Uma tentativa. Um trajeto de duração.

Nesse trajeto-duração segui com muitas companhias. Começo a partir das pegadas de alguns, acompanhada das reflexões que deixaram no caminho de seus trajetos. No início, sentia grande necessidade de escapar de nomear aquela complexidade vivida, em que qualquer inscrição de nome próprio parecia matar a possibilidade de algo novo se fazer. Nomear pelas bordas, pelo instituído que toca o que ainda não é, por aquilo produzido pela composição das forças entre corpos constituídos. Sujeitos indeterminados. A palavra própria enfraqueceria a potência do processo vivido? Ser intraduzível era um próprio daquelas experiências? Dispor cada letra nessas páginas, uma ao lado da outra, com espaços, vírgulas, pontos, grafias, ritmos, ordens, tudo isso delicadamente desenhado, traços negros sobre a superfície branca, que a sulcam, abrem novos possíveis. Neste trajeto resisti partir de um lugar subjetivado, de um eu. Experiências de dessubjetivação. Resistir ao sossego de delimitar um território murado: vida nômade.

Depois, muitas palavras de outros, numa solidão povoada: recortes, trechos, pedaços, falas, enunciações, imagens, fragmentos de discursos e discursos fragmentados teciam um trajeto-duração-discurso. Lembranças voltavam a povoar essa trajetória e faziam-me companhia. Para ouvir os outros precisava me calar, ausentar de dizer para dar a ver suas vozes e poder conversar com elas – vozes que produzem imagens. Para escrever, confundia os sujeitos da minha pessoa, ou as pessoas do meu sujeito. Eu, você, nós, eles: no trajeto, monta-se um discurso. Em alguns momentos queria evitar dizer quem dizia o que se dizia. Porque, afinal, se diz. Mas o quem diz dá novas camadas ao que se diz. Como se enuncia o que se diz? Ser narrador, para além de escrever, é embaralhar vozes, é escolher ditos e não

ditos, nomes ou vazios, nomes antes ou depois de outros. Como no cinema, quando os elementos do extracampo compõe a cena, a montagem se dá, no que se mostra e no que se decide não mostrar, na ordem e no ritmo do que se mostra. Um amontoado de coisas dispostas de outro modo em outro lugar. Assim se monta um filme, se edita, se recorta, se sobrepõe, se produz nomes, se inventam lugares. Agora mesmo queria convidar Walter Benjamin para nos contar da montagem na escritura, da mistura de elementos heterogêneos num texto, do pensamento por imagens e tantas outras coisas. Mas não precisamos de sua presença. Apesar dele já ter se intrometido, seguimos sós. E a primeira pessoa convoca a palavra. Escrever só. Só escrever. Minha primeira pessoa pede licença, mas resiste a entrar. Espera na espreita da porta, como se dando tempo a ver se ainda há espaço dentre tantos outros.

Experimentar é isso: provar, testar, tentar, apreciar, degustar, saborear, conhecer, sentir, sofrer, praticar, suportar, vivenciar, examinar, viver, explorar, observar, sondar, realizar, admirar, ensaiar, atravessar. E seguir.

Entro?

Silêncio.

Saio.

Ao me afastar, sigo a pensar o que ainda carrego comigo, o que ainda reverbera em mim dessas tantas experiências. Depois desse percurso, questões ainda aquecem meu pensar. Uma das que pulsa mais forte remete às possibilidades de sustentação desse tipo de experiência de interface, como as narradas nesta dissertação. O fato de serem ainda pouco instituídas gera condições de potência, mas também de grande precariedade. Durante o desenvolvimento desta pesquisa, duas delas deixaram de palpitar semanalmente, estão em suspensão? Processos de finalização se deram, interrupções. Para existirem, esses espaços desafiam normas e organizações do cotidiano nos modos capitalísticos de vida: quem paga o custo para manutenção desses agenciamentos? Que lugares – espaços físicos – na cidade

podem acolher esses encontros? Como criar espaços de convívio, abertos a qualquer um, onde se produzam imagens de modos de vida diversos a partir de fazeres coletivos? Como reunir populações heterogêneas? Como redistribuir capacidades, saberes, poderes?

Dentre as experiências estudadas, a que permanece firme e se expandindo é a do Ponto de Cultura É de Lei. Alguns fatores contribuem para isso. O fato de ser uma organização da sociedade civil garante um nome jurídico, uma inserção institucional que pode obter financiamentos públicos para o desenvolvimento de ações inovadoras, que criam novas práticas e subsidiam novas políticas. Como a organização desenvolve estratégias de redução de danos, que tocam diferentes domínios de conhecimento e campos de intervenção, pode-se construir dispositivos transversais com mais facilidade do que em organizações que visam atender apenas um tipo de público e realizar serviços específicos de um campo.

O dispositivo Centro de Convivência, totalmente aberto a qualquer pessoa sem convocar, para sua inserção, demandas específicas de saúde ou tratamento faz com que diferentes pessoas cheguem ao espaço e se disponham para as oficinas artísticas e para estar com o outro. A mistura já está ali, não é necessário sair do serviço para produzir deslocamentos. Como a organização desenvolve ações para diferentes públicos contando, em sua equipe, com profissionais de áreas bastante heterogêneas, muitas circulações acontecem. A heterogeneidade da equipe favorece a composição entre os diferentes olhares, metodologia importante para a efetivação de efeitos clínicos sem o estabelecimento de um contrato terapêutico.

A partir do momento em que o É de Lei torna-se Ponto de Cultura, a organização é inserida nas redes de cultura enquanto práticas desse campo, habitando também o sistema da arte. Muito diferente de tomar a cultura como ferramenta da saúde, as atividades artísticas enquanto tais, passam a fazer parte do cotidiano do contexto do Centro de Convivência. Soma-se à multiplicidade ao invés de reduzir a híbridos. Não se trata de uma clínica ou da inclusão social através da

arte ou da cultura. Quanto mais a arte mantém sua autonomia dentro desse contexto mais parece produzir processos de emancipação. Habitar interfaces ao invés de construir híbridos. Um ser híbrido é aquele que nasce a partir do cruzamento de duas espécies diferentes. Ele é um ser no mundo. Ao invés disso, propõe-se habitar as interfaces desses instituídos já existentes. Há todo um universo entre as coisas. Novamente, dessubjetivar. Ao invés de um novo ser, um lugar que se produz por uma duração.

Em alguns trechos dos ensaios se propôs, em contraposição à ideia de inclusão social, o favorecimento de processos de emancipação. A questão da participação social dessa maneira, desloca-se do âmbito do sujeito, da inclusão de uma pessoa, para o âmbito dos dispositivos, de processos de emancipação que envolvem pessoas, mas também elementos heterogêneos: práticas discursivas e não discursivas, instituições, localizações de práticas, formas de relação social etc.

Como terapeuta ocupacional desenvolvi diferentes funções em cada projeto. Foi preciso navegar pela minha própria experimentação artística, assumir uma certa autoria na condução das proposições, posição esta diferente da ocupada na clínica. Na clínica é preciso agir com uma escuta delicadamente sensível à alteridade, gesto que parece constituir ações de certas práticas artísticas, como as do cineasta que, para dar a ver linhas subjetivas, precisa calar sua direção. Mas é preciso pontuar algumas diferenças. Os projetos de artistas que trabalham a partir de processos colaborativos deixa claro que os mesmos assumem a autoria dos trabalhos e garantem que esse projeto se realize. O que será que os mobiliza a produzir? O que mobiliza um terapeuta a produzir? O que mobiliza um participante desses projetos a produzir? Objetivos diferentes conduzem processos, mas eles podem coexistir. Estas experiências instauram possibilidades de se produzir em composição. Além de colaboradores, os que participam tornam-se realizadores e, para esse processo se dar, funções de agenciamento, manejo, articulação e organização dos ambientes são necessárias.

Incluir habilidades de gestão e produção cultural na minha prática como terapeuta ocupacional também se tornaram importantes para que experiências como estas ganhem existência a partir da inserção no sistema de cultura. Aprender a formatar projetos e falar a língua dos editais tem sido cruciais para propiciar a continuidade desses espaços. Habilidades de tradução, pois o risco de institucionalizar as práticas é grande, podendo colocá-las a serviço de uma máquina de produzir cultura para manutenção e reprodução de regimes de poder. É preciso balbuciar diferentes línguas, permanecer estrangeiro na ocupação de territórios comuns. Mudar assim, as coordenadas do dizível, do pensável e do factível, como diz Rancière.

Desse emaranhado de questões, uma aponta para a continuidade: que tipo de políticas públicas poderiam contribuir para a existência desses tipos de experimentações? Políticas que possam propiciar espaços vazios, interstícios entre os muros, labirintos. Entre o árido aberto e o quadrado fechado, como criar caminhos? Como muros contribuem para a existência de passagens?

Construir um muro requer recursos materiais e certas ações físicas do corpo, que poderiam ser descritos mais precisamente como o lado não-discursivo desta ação de construir um muro; entretanto, isto envolve também — e não poderia ser realizado sem — as ações e o uso dos materiais selecionados a partir do nosso conhecimento da forma como são construídos os muros, pelo nosso “modelo” de muros e da sua construção, que precede e informa todas as nossas ações e sua sequência — ou sem a troca de informação e coordenação de movimentos que permitem que diversas pessoas colaborem na construção do muro. Em resumo, a construção de um muro envolve fatores físicos e materiais, mas não poderia ocorrer fora de um sistema de significados, conhecimento cultural institucionalizado, compreensão de normas e a habilidade para conceituar e usar a linguagem para representar a tarefa em que se está envolvido e para construir em torno desta um “mundo” de significados, de colaboração e comunicação — em resumo, “uma cultura”. É neste sentido que a “construção de um muro” — por mais física e material que possa ser — é também uma atividade

cultural, tem que fazer parte ou ser "relevante para o significado", e é, portanto, uma "prática discursiva". (HALL, 1997, p. 33)

A citação acima toca num ponto delicado em que me debati durante toda essa pesquisa. A prevalência de práticas discursivas sobrecodifica o que poderiam vir a ser experiências, instaurando prescrições, reproduções e blindagens as mais diversas. A produção de subjetividade se dá também a partir de elementos não discursivos que habitam o extracampo dos discursos e podem, por montagens, vir a embaralhá-los, produzindo imagens e inventando lugares.

INÍCIO

PARTE I

I. 1. CONSTRUÇÃO DE UM CAMPO PROBLEMÁTICO

I. 2. IMAGEM E EXPERIÊNCIA NO CONTEMPORÂNEO

PARTE II - CARTOGRAFIA DE TRÊS EXPERIÊNCIAS NA

INTERFACE CULTURA E SAÚDE

II. 1. ALGUMAS TENTATIVAS

II. 2. ENSAIOS

II.2.1. EXPERIMENTAÇÕES NO NAVE

II. 2.2. EXPERIMENTAÇÕES NO ENCONTRAR-TE

II. 2. 3. EXPERIMENTAÇÕES NO É DE LEI

FIM

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, G. **Infância e História: Destruição da experiência e origem da história**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

ARGAN, G. C. **Arte Moderna**. São Paulo: Cia das Letras, 1992.

ASANUMA, G. D. **Poéticas do inacabado: verbetes para uma clínica em trânsito**. 2010. Dissertação (Mestrado em Psicologia Clínica). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2010.

BARTHES, R. **Aula: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França**. São Paulo: Editora Cultrix, 2004.

BENJAMIN, W. [1933]. Experiência e pobreza. In: **Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2012a. p. 123–128.

BENJAMIN, W. [1936]. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica (Primeira versão). In: **Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2012b. p. 179–212.

BENJAMIN, W. [1934]. O autor como produtor. In: **Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2012c.

BERGSON, H. [1907]. **A evolução criadora**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BERGSON, H. [1896]. **Matéria e Memória**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BISHOP, C. Antagonism and Relationnal Aesthetic. In **October**, n. 110, 2004.

BONDÍA, J. L. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**, n. 19, p. 20–28, abr. 2002.

BRASIL. **A Política do Ministério da Saúde para a atenção integral a usuários de álcool e outras drogas**. Brasília: Ministério da Saúde, 2003.

BRASIL. **Clínica ampliada e compartilhada**. Brasília: Ministério da Saúde. Política Nacional de Humanização, 2009. p. 64

BRASIL. **Projeto de Lei n. 757-F de 2011** BRASIL, 2014. Disponível em: <http://www.camara.gov.br/proposicoesWeb/prop_mostrarintegra;jsessionid=52FCDAEF053C4FBB19D8C6253CDE1CA6.proposicoesWeb2?codteor=1264479&filena me=Tramitacao-PL+757/2011>. Acesso em: 9 jul. 2014

CAFFÉ, E. et al. **Oficina Paz na Diferença**. Distribuição independente, 2009. Disponível em: <<http://vimeo.com/40527660>>

CAMPOS, G. W. DE S.; AMARAL, M. A. DO. A clínica ampliada e compartilhada, a gestão democrática e redes de atenção como referenciais teórico-operacionais para a reforma do hospital. **Ciência & Saúde Coletiva**, v. 12, n. 4, p. 849–859, ago. 2007.

CARMINDA, A. Arte, Biopolítica e Resistência. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, v. 1, n. 2, p. 426–442, 2011.

CASTRO, E.D. **Atividades Artísticas e Terapia Ocupacional: construção de linguagens e inclusão social**. São Paulo: USP, 2001, 327p. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – ECA / USP, São Paulo, 2001.

CASTRO, E.D. In Pacto: arte e corpo em terapia ocupacional. In Pact: art and body in occupational therapy. **Interface**, Botucatu, v.11, n.22, p.393-398, ago. 2007.

CASTRO, E.D.; LIMA, E.M.F.A. Resistência, inovação e clínica no pensar e no agir de Nise da Silveira. **Interface**, Botucatu, v.11, n.22, p. 365-376, ago. 2007.

CASTRO, E. D. et al. **Projeto Corpo e Arte: articulando ações em Terapia Ocupacional**. Relatório Científico Final. São Paulo: FAPESP, 2005.

COSTA, A.L.B et al. O Programa Permanente Composições Artísticas e Terapia Ocupacional (PACTO): uma proposta de atenção na interface arte-saúde. **Rev. Ter. Ocup. USP**, São Paulo, v.11, n2/3, 2000

DELEUZE, G. [1983]. **A imagem-movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DELEUZE, G. [1990]. **A imagem-tempo**. São Paulo: 2005a.

DELEUZE, G. [1988]. **Foucault**. São Paulo: Brasiliense, 2005b.

É DE LEI. **É de Lei - Redução de danos sociais e à saúde associados ao uso de drogas**. Disponível em: <<http://edelei.org/>>. Acesso em: 9 jul. 2014a.

É DE LEI. **Núcleo de Cultura | É de Lei**. Disponível em: <<http://edelei.org/ponto-de-cultura/>>. Acesso em: 9 jul. 2014b.

ENCONTRAR-TE. **Sutis acontecimentos no meio da multidão**. Distribuição independente, 2011.

FABBRINI, R. N. Arte relacional e regime estético : a cultura da atividade dos anos 1990. **Revista Científica/FAP (Curitiba)**, v. 5, p. 11–24, 2010.

FAVARETTO, C. Arte Contemporânea - obra, gesto e acontecimento. In: FAVARETTO, C.; MORENA, A. (Eds.). **Filosofia, Linguagem, Arte**. São Paulo: Educ, 1985.

FOSTER, H. O artista enquanto etnógrafo. In: **The return of the real: the avant-garde at the end of the century**. London: The MIT Press, 1996.

FOUCAULT, M. [1979] **Microfísica do Poder**. 4. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1995.

FOUCAULT, M. **História da Sexualidade I: A vontade de saber**. 12. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1997.

FOUCAULT, M. **Ditos e Escritos 1 - Problematização do Sujeito: Psicologia, Psiquiatria e Psicanálise**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999.

FOUCAULT, M. **Os anormais**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FOUCAULT, M. [1971] **A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970**. 21. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2011.

GALARD, J. **Arte, transfiguração e encontro no mundo contemporâneo: metáforas pétreas**Sesc Pompéia, , 2005.

GALARD, J. **A Beleza Exorbitante: Reflexões sobre o abuso Estético**. São Paulo: Editora Fap-Unifesp, 2012.

GROYS, B. **Art Power**. Cambridge: The MIT Press, 2008.

GUATTARI, F. **Caosmose: um novo paradigma estético**. São Paulo: Ed. 34, 1993.

HALL, S. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções de nosso tempo. **Educação & Realidade**, v. 22, n. 2, p. 15–46, 1997.

INFORSATO, E.A. **Clínica Barroca: exercícios de simpatia e feitiçaria**. São Paulo: PUC, 2005, 168p. Dissertação (Mestrado em Psicologia Clínica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2005.

INFORSATO, E.A. **Desobramento: constelações clínicas e políticas do comum**. São Paulo: USP, 2010. Tese (Doutorado em Filosofia e Educação) – Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

INFORSATO, E. A. Adaptação e simpatia: trajetórias críticas na clínica. **Interface - Comunicação, Saúde, Educação**, v. 15, n. 38, p. 929–936, 2011.

JACQUES, P. B. Breve histórico da Internacional Situacionista - IS. **Arquitextos**, v. 3, n. 035.05, 2003.

JACQUES, P. B. ERRÂNCIAS URBANAS: a arte de andar pela cidade. **Arqtexto**, v. 7, p. 16–25, 2005.

JR. **JR | JR - Artist**. Disponível em: <<http://www.jr-art.net/jr>>. Acesso em: 20 jul. 2014.

KINOSHITA, R. T. Contratualidade e Reabilitação Psicossocial. In: PITTA, A. (Ed.). **Reabilitação Psicossocial no Brasil**. São Paulo: Editora Hucitec, 2001.

LEMOES, F. C. S. História, Cultura e Subjetividade. **Revista do Departamento de Psicologia - UFF**, v. 19, n. 1, p. 61–68, 2007.

LÉVY, P. **As tecnologias da inteligência: O Futuro do Pensamento na Era da Informática**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

LIMA, D. R. **As teias de uma rede: uma análise do programa cultura viva**. 2013, 214 f. Dissertação (Mestrado em História, Política e Bens Culturais). Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, Fundação Getúlio Vargas, 2013.

LIMA, E. M. F. A. Desejando a diferença: considerações acerca das relações entre os terapeutas ocupacionais e as populações tradicionalmente atendidas por estes profissionais. **Revista de Terapia Ocupacional da Universidade de São Paulo**, v. 14, n. 2, p. 64–71, 2003.

LIMA, E. M. F. DE A. Por uma arte menor: ressonâncias entre arte, clínica e loucura na contemporaneidade. **Interface - Comunicação, Saúde, Educação**, v. 10, n. 20, p. 317–329, dez. 2006.

LIMA, E.M.F.A. **Das obras aos procedimentos: ressonâncias entre os campos da terapia ocupacional e da arte**. São Paulo: PUC, 2003, 344p. Tese (Doutorado em Psicologia Clínica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2003.

LIMA, E.M.F.A. et al. Ação e Criação na Interface das Artes e da Saúde. **Rev. Ter. Ocup. USP**, v.20, n.3, p.143-148, set./dez. 2009b.

LISSOVSKY, M. A máquina de esperar. In: GONDAR, J.; BARRENECHEA, M. A. (Eds.). **Memória e Espaços: trilhas do contemporâneo**. Rio de Janeiro, 2003, p. 15–23.

MASCARO, G. **Doméstica**.Brasil. Vitrine Filmes, 2012.

MASCARO, G.; PEDROSO, M.; GUIMARÃES, V. **Cinética | Conversa com Gabriel Mascaro e Marcelo Pedroso**. Disponível em: <<http://revistacinetica.com.br/home/conversa-com-gabriel-mascaro-e-marcelo-pedroso/>>. Acesso em: 18 jul. 2014.

MASCARO, G.; VALENÇA, A. **A onda traz, o vento leva + Entrevista com Gabriel Mascaro** |. Disponível em: <<http://www.revistacontinente.com.br/janela2012/?p=154>>. Acesso em: 18 jul. 2014.

MELITOPOULOS, A.; LAZZARATO, M. O animismo maquínico. **Cadernos de Subjetividade do Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade do Programa de eStudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica da PUC-SP**, p. 7–27, 2011.

NAVE. **Lugares Preferidos**. Brasil. Distribuição independente, 2010a. Disponível em: <<http://vimeo.com/40517480>>

NAVE. **Paz na Diferença**.Brasil. Distribuição independente, 2010b. Disponível em: <<http://vimeo.com/40223939>>

NAVE. **7o Fórum Brasileiro de Promoção da Saúde**.Associação Brasileira de Promoção da Saúde, 2010c. Disponível em: <<http://vimeo.com/36424185>>

NAVE. **Sonhos**. Brasil. Distribuição independente, 2011a. Disponível em: <<http://vimeo.com/40086001>>

NAVE. **Joinha**.Brasil.Distribuição independente, 2011b. Disponível em: <<http://vimeo.com/40453783>>

PASSOS, E.; BARROS, R. B. DE. A construção do plano da clínica e o conceito de transdisciplinaridade. **Psicologia: Teoria e Pesquisa**, v. 16, n. 1, p. 71–79, abr. 2000.

PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. **Pistas para o método da cartografia - pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2010.

PEDROSO, M. **Pacífic**. Brasil, 2009.

PÈLBART, P. P. **A nau do tempo-rei: sete ensaios sobre o tempo da loucura**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1993. .

PÈLBART, P. P. Tempo sem tempo. In: BOUSSO, V. D. (Ed.). **Em tempo, sem tempo**. São Paulo: Paço das Artes. Imprensa Oficial, 2005. p. 65–72.

PÈLBART, P. P. **O avesso do niilismo - Cartografias do esgotamento**. São Paulo: n-1edições, 2013.

PONTO DE CULTURA É DE LEI. **Na Rua Da Rua Pra Rua**. Brasil. Distribuição independente, 2011a. Disponível em: <<http://youtu.be/pfGn0H8d5BU>>

PONTO DE CULTURA É DE LEI. **A mala de um milhão de dólares**. Brasil. Ponto de Cultura É de Lei, , 2011b. Disponível em: <<http://youtu.be/xfpK8JQwhLQ>>

PONTO DE CULTURA É DE LEI. **Trocas de Rua**. Distribuição independente, 2011c. Disponível em: <<http://youtu.be/Gp4yz491Y8o>>

PONTO DE CULTURA É DE LEI. **É de dentro e de fora**. Brasil. Distribuição independente, 2012.

RANCIÈRE, J. **O espectador emancipado**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

REVEL, J. **Foucault: conceitos essenciais**. São Carlos: Claraluz, 2005.

ROLNIK, S.; GUATTARI, F. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Petrópolis: Vozes, 1989.

SEQUEIRA, A. R. **Entre Lapinha da Serra e o Mata Capim: Fotografia e relações de troca simbólica**. 2010, 118 f. Dissertação (Mestrado em artes). Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

SESCTV. **Entrevista com Eliane Caffé - Programa Sala de Cinema** BrasilSescTV, , 2010. Disponível em: <<http://contraplano.sesctv.org.br/entrevista/eliane-caffe/>>

TURINO, C. **Ponto cultura. O Brasil de baixo para cima**. 2a edição ed. São Paulo: Anita Garibaldi, 2010.

VALENT, I. U. Sightseeing: paisagens arquivadas. **Interface - Comunicação, Saúde, Educação**, v. 17, n. 44, p. 243–255, mar. 2013.