

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS DAS
ARTES

CAROLINE A. VALANSI

CORPO TRANSANTE:
ARTE E COLETIVIDADE POR UMA ERÓTICA DA VIDA

NITERÓI/RJ

2024

CAROLINE A. VALANSI

CORPO TRANSANTE:

ARTE E COLETIVIDADE POR UMA ERÓTICA DA VIDA

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes do Instituto de Arte e Comunicação Social, da Universidade Federal Fluminense, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestra em Estudos Contemporâneos das Artes. Linha de Pesquisa: Corpo – Cena – Crítica da Representação.

Orientadora: Tania Rivera

NITERÓI

2024

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dra. Tania Rivera (Orientadora)

Universidade Federal Fluminense

Prof. Dra. Jéssica Gogan (Membro Interno)

Universidade Federal Fluminense

Prof. Dra. Mariana Guimarães (Membro Externo)

Universidade Federal do Rio de Janeiro

AGRADECIMENTOS

Agradecer é uma forma maravilhosa de começar, sendo assim agradeço festejando e celebrando a potência do coletivo, da riqueza que há em criarmos juntos, e da beleza que surge quando as histórias se entrelaçam, formando algo que transcende o individual. Obrigada a todas, todos e todes que estiveram e estão perto coletivamente nessa jornada compartilhada.

Começo a agradecer indo para trás. Agradeço ao meu grupo de dança folclórica Phoniex, por em toda adolescência me colocar em situações onde o corpo estava em jogo. Ali, fui entendendo a beleza de dançar em roda, ver meu corpo mudar, desmistificar o suor alheio, ter ritmo e observar meus próprios movimentos em consonância com a expressão coletiva.

Agradeço ao OPAVIVARÁ!, onde tive meu crescimento artístico e desenvolvi práticas colaborativas assumindo meu indivíduo coletivo. Ali comecei a colocar em prática minhas idéias de arte, tendo início meu interesse de escutar e ver o outro, ocupar a rua, estar com pessoas, rir, fazer comida, experimentar, discutir ideias, brigar, fazer as pazes e ser a “dona da ong”. Ana Hupe, Daniel Toledo, Daniela Serruya, Domingos Guimaraens, Julio Callado, Pedro Victor Brandão e Ynaiê Dawson, essa caminhada não seria a mesma sem vocês.

À Casa Jangada, sou grata por me "formar" nesse vasto universo da saúde mental. Vocês foram minha "porta de entrada" para descobrir infinitas maneiras de fazer arte nesse campo de tantas camadas que eu não fazia ideia que existiam. Alessandra Jordan, Ana Thereza Ribeiro Coutinho, Anderson Caboi, Bettina Mattar, Bruna Pinna, Cezar Migliorin, Francisco Costa, Gabriel Geluda, Julia Garcia, Mayra Wainstok, um beijo para vocês.

Ao meu coletivo de três, o Ateliê Entre Aberto, com Gabriela Serfaty e Livia Abreu, minha mais profunda gratidão. Esse espaço tem sido um terreno fértil para criar. Agradeço também a todas as pessoas que participaram e participam desse processo contínuo e incrível, que segue desbravando novas maneiras de entrelaçar a arte com a saúde, ampliando horizontes e possibilidades.

Quero também agradecer a todas as mulheres que participaram do projeto Corpo, Gesto e Afeto, pois juntas pudemos expandir nossos gestos mesmo quando a situação é aprisionadora e parece sem esperança. Aprendi com vocês que a fé pode ser movimento, e que dançar, mesmo quando tudo parece imóvel, é uma forma de respirar. Carrego comigo essa dança silenciosa, essa coragem de criar espaço onde não há, de transformar o aprisionamento em liberdade, de seguir dançando com o coração. Um super obrigada à minha orientadora Tania Rivera (de quem sou fã) e à professora Maria Alice Poppe, que me guiaram nesse percurso.

Agradeço a Liana Nigri, Mariana Guimarães e Marina Fraga que ainda enriquecem minha trajetória, criando conexões que se expandem em diversas direções e fortalecem a amizade. Juntas, temos explorado e construído ideias sobre criação e expressão, além dos desafios que envolvem ser mulher, mãe e artista em um universo tão complexo como o das artes. Valorizo nossa interação e nossos saberes compartilhados, e sigo ansiosa por nosso ateliê coletivo para assim conseguirmos dar continuidade a desejos antigos.

À minha mãe Jacqueline, meu pai Claudio e minha irmã Dominique, que me apoiam e estão juntos nesta vida desde que nasci. E à minha irmã caçula Rebecca e aos meus sobrinhos Abel e Benjamin, por fazerem a vida mais divertida.

Por fim, agradeço com todo meu coração ao meu coletivo de vida: Domingos e Dante. Agradeço por nossa pequena, mas imensa, comunidade familiar, onde o amor, o cuidado e as explorações artísticas se entrelaçam e moldam o que somos a cada dia.

RESUMO

Esta dissertação investiga as relações entre arte e saúde mental a partir das práticas vividas e propostas pela autora, unindo três áreas centrais: arte, educação e saúde. Neste caminho o texto nos guia em uma imersão por experiências artísticas coletivas, trazendo conceitos como erótica da vida e Corpo Transante enquanto movimentos essenciais às práticas e promovendo o fazer artístico não apenas como expressão pessoal, mas também como ferramenta transformadora e de cuidado. Para isso, o texto discute o papel da arte em contextos de vulnerabilidade, encontrando formas de atuação e buscando atravessar barreiras físicas e simbólicas para criar espaços de coletividade, prazer e expressão, onde a arte e o cuidado se encontram em potencialidades emancipadoras.

Palavras-chave: Arte; erótica; saúde mental; coletividade; Corpo Transante.

ABSTRACT

This dissertation investigates the relationship between art and mental health based on the experience and proposed practices of the author, bringing together three central areas: art, education, and health. Along this path, the text guides us through an immersion in collective artistic experiences, introducing concepts such as the eroticism of life and the transiting body, seen as dimensions in these practices. It promotes artistic creation not only as a tool of transformation and care. To this end, it discusses the role of art in contexts of vulnerability, exploring ways of acting that transcend physical and symbolic barriers to create spaces of collectivity, pleasure, and expression, where art and care work meet in emancipatory potentialities.

Keywords: Art; erotics; mental health; collectivity; transing body.

SUMÁRIO

1	CONSIDERAÇÃO INICIAL	8
2	INTRODUÇÃO	10
3	ARTE	12
3.1	Da individual para a coletiva, quem sabe uma constatação histórica	12
3.2	Da arte coletiva à individual e seus avessos	14
3.3	Um começo delirante.	17
3.4	O que é isso que está acontecendo?	20
4	TATEANDO EXPERIÊNCIAS E ENTENDENDO AS PRÁTICAS	24
4.1	Invenção e cuidado: uma busca por possíveis definições.	24
4.2	Arte e risco no espaço urbano como zona de cuidado e curtição	29
4.3	(In)Experiência para iniciar um trajeto: a convergência entre arte e saúde mental	32
5	UMA ERÓTICA: O CORPO COMO TERRITÓRIO DE CRIAÇÃO E CUIDADO	33
5.1	Pornográfico x erótico	36
5.2	Corpo Transante	38
5.3	A Erótica relacional	41
5.4	E os coletivos, para onde foram?	43
5.5	Prazer: uma erótica coletiva.	46
6	MEU CORPO DE ENCONTRO A OUTRO CORPO/CRIAÇÕES COLETIVAS: INSTAURANDO DESEJOS, CRIANDO RELAÇÕES, APOSTANDO NO QUE VEM DO OUTRO E DE MIM	49
6.1	Ateliê Entre Aberto.	50
6.2	Um rápido passeio pelo processo	52
6.2.1	É pela boca que começa.	53
6.2.2	Do Artista à Criação Compartilhada: Devorar é Transformar.	55
6.2.3	Uma volta para o fora	57
6.3	Penitenciária feminina Talavera Bruce	59
7	CALEIDOSCÓPIO: UMA CRIAÇÃO IMAGÉTICA	62
7.1	Primeiras percepções	62
7.2	O que é um corpo aprisionado?	66
7.2.1	Do lado de fora	66
7.2.2	Do lado de dentro	67
7.2.2.1	Grupo das Grávidas	67
7.2.2.2	As do Seguro	69
7.2.3	Imagem e sentido: se ninguém sabe o que acontece ali dentro nada acontece, não passa nada?	70
7.2.4	Erótica do trabalho como prática de vida	72

8	FECHAR AQUI E ABRIR LÁ: UM CORPO TRANSANTE	73
9	REFERÊNCIAS	75

1 CONSIDERAÇÃO INICIAL

Muitas vezes nossa primeira aproximação com a arte se dá na infância, com a possibilidade de experimentação, mistura de cores, brincadeiras lúdicas, uma livre expressão. Mais tarde, costumamos ser apresentados à arte através de sua iconografia clássica, seguindo um caminho pelos movimentos artísticos e seus cortes conceituais e epistemológicos. Mas, além disso, existem outras práticas artísticas que se infiltram, atravessando uma historiografia menos canônica, criando fissuras e aberturas de caminhos que acabam conectando tempos e espaços distantes, fora da linearidade do pensamento histórico. Essas práticas sugerem outras formas de olhar e vivenciar o fazer artístico ou a ideia de arte, e é por aqui que quero seguir neste texto.

No ano de 2023, participei da oficina *Entre Nise e Lygia* com o psiquiatra e artista Lula Wanderley, em que falava sobre sua vivência junto a Nise da Silveira e sua experiência usando os objetos relacionais de Lygia Clark. Em certo momento, uma participante perguntou se aqueles objetos que estávamos provando eram de Lygia. Na mesma hora, Lula, num tom manso e decidido, responde: "Não importa, Lygia é uma linguagem". Naquele ponto, percebi a liberdade experimental que a artista inaugurou. Apesar de sua obra estar também dentro de um universo mercantilista das artes onde o artista é o dono único da criação, e apesar também de fazer parte de um tipo historiográfico, seu trabalho nos entrega uma poética para ser desdobrada, recriada e usada cotidianamente. Suas propostas criam possibilidades, aberturas que entrelaçam às artes a uma (possível) experiência terapêutica, relacionada ao cuidado do outro e de si.

Esta linguagem de Lygia Clark foi posta à jogo em dois grupos dos quais participo como propositora em parceria com outras facilitadoras. Cada um desses grupos, embora inspirado pela mesma abordagem, teve experiências diferentes, refletindo a diversidade de contextos e vivências. Essas experiências distintas ilustram como a linguagem de Lygia Clark pode ser reinterpretada e aplicada em diferentes cenários, destacando a flexibilidade da arte como um meio de conexão, recurso e autodescoberta.

Agora, imagine uma cena em que pessoas estão em roda em um ateliê. Faço parte de um grupo semanal chamado Ateliê entreaberto, realizado na casa-clínica Casa do Humaitá, formamos uma roda e elásticos usados para enrolar dinheiro são colocados no centro da roda. Junto com os participantes, começamos a criar – ou, como diria Lygia, tecer – uma corrente no formato da letra Y. Formamos duplas; cada integrante coloca em seus punhos o que seria a

parte de cima do Y e no tornozelo a parte de baixo. Depois, entrelaçamos nossas correntes com a nossa dupla, criando um elo.

Esse grupo específico tem vivenciado os objetos relacionais de Lygia Clark e, nesse ambiente-ateliê conseguimos experimentar mais uma vez a estética da artista através dos elásticos. Durante a proposta, nos sentimos os *Bichos*, esses objetos de metal com dobradiças que funcionam como esculturas que podem ser modificadas pelo espectador participante. Nos tornamos esses seres, brincamos de gangorra, com nossos corpos entrelaçados formando uma grande escultura humana que é modificada a cada movimento, a cada nova interação. O corpo pesa e ganha impulso com o peso do corpo que está em contrapeso. A partir dessa experiência física, cria-se um ambiente de brincar, conseguimos sentir nossos corpos ligados aos outros, criamos redes, misturamos nossas formas e experienciamos no próprio corpo, em 3D, no espaço, uma teoria-desenho feita por Lygia. É bonito sentir o corpo-mola, deixar o corpo ser ligado a outro corpo nos permitindo uma nova realidade corpórea. Faço meu movimento a partir do movimento do outro, assim ganhando mais gestos para meu repertório.

Agora corta, muda a cena, muda o lugar, muda o coletivo. Estou dentro da Penitenciária Talavera Bruce. Proponho a mesma vivência de que cada participante teça seus próprios Y's. Imediatamente, as palavras “correntes” e “algemas” aparecem. Algumas mulheres dividem seus desconfortos. Um estranhamento surge nas falas. Eu sou pega de surpresa, não havia pensado nessas relações anteriormente. Muitas dúvidas sobre o que vai acontecer com aquela proposição. Elas só prosseguem, apesar do incômodo, porque construímos uma relação e ambiente seguro em nossos meses de trabalho ali. Algumas expressam o mal-estar. Falamos que não é obrigatório fazer, como nada que a gente propõe. A maioria percebe a relação, mas não relacionam como um obstáculo, seguem a proposta. Para continuar, as que se sentiram mal, não colocam as *correntes* no pulso ou nos tornozelos. Querem experimentar de forma outra. Existe uma tensão, uma rigidez em algumas, em outras um clima de afrouxar. Os elásticos foram colocados nas mãos e nos pés, entre os dedos, não nos punhos. Ali a proposta seguiu outros rumos, desencadeando lembranças ruins e desconfortáveis. Tristeza na utilização de algemas e correntes ancestrais, indesejadas. Houve o silêncio de algumas. A proposta seguiu e foi vivida do jeito possível, algumas mais dentro da experimentação, enquanto outras pararam sua participação no meio. Por fim, sentamos, colocamos lápis de cera e papel no chão, sugerimos criar juntas uma desenho do que tínhamos vivido. Esse grupo que na maioria das vezes tem a euforia como característica, agora está quieto e pensativo. Depois de um silêncio, uma mão começa a intervir no papel estimulando

outras mãos a se expressarem. Dali surgem desenhos e frases taciturnas. Muita emoção. Ao fim, nos apresentam um texto coletivo de agradecimento ao nosso trabalho.

Aqui a obra de Lygia, enquanto linguagem, foi atravessada pelos significantes tramas, correntes, redes e algemas criando significados diferentes em cada um dos dois grupos. Acredito que, com a linguagem da arte, é possível esgarçar o exercício mesmo no meio do desconforto, descobrir novos usos para os objetos da proposição e criar um outro olhar sobre o trabalho e a experiência. Assim, inicio esta dissertação desejando expandir as linguagens artísticas no universo da saúde e desafiando conceitos pré-estabelecidos, seja por mim ou pelo ambiente em que me insiro.

2 INTRODUÇÃO

Este texto elabora conceitos sobre o que venho propondo e vivenciando durante os últimos anos, unindo minha prática como artista junto à área da saúde mental. Aos poucos, fui adentrando e colocando minha *práxis* em três campos que me interessam e me acompanham: arte, educação e saúde mental. Essa pequena constelação triangular abriga e, ao mesmo tempo, faz despontar outros elementos rizomáticos, criando novas conexões e experiências no meu fazer. Além desses elementos, instauo e afluio dentro das minhas proposições uma matéria substancial, uma energia mágica (vital) que chamo de erótica. A erótica aqui diz respeito à intensidade e completude do que sentimos no momento presente.

O primeiro capítulo desta dissertação aborda o meu trabalho artístico individual e dentro do coletivo OPAVIVARÁ!. As práticas do grupo serviram de base para explorar o espaço da rua como uma plataforma viva, onde as interações com o público e o inesperado se entrelaçam em processos criativos do encontro. Deste modo, articulo como, depois de sete anos desenvolvendo trabalhos de cunho relacional, continuo a me interessar por atividades coletivas dentro e fora do campo das artes plásticas.

Em 2015 dou início à minha pesquisa sobre o imaginário dos cinemas de rua, especialmente aqueles que viraram cinemas pornô. Dentro deste universo erótico das películas, desperta em mim a necessidade de criar sobre o prazer feminino no campo da imagem e a percepção do corpo feminino no campo social. Esse estudo se estende além das imagens, explorando como essas narrativas de erotismo e prazer podem dialogar com questões que perpassam a saúde mental. Minha atuação nessa área se dá dentro do espaço clínico Casa Jangada, em parceria com psicólogos e psiquiatras. Na Casa Jangada, criamos encontros em grupo que buscavam justamente a interseção entre arte e saúde mental, focando

na construção coletiva de espaços de acolhimento, criação e escuta e permitindo que cada um pudesse acessar suas potencialidades subjetivas.

No segundo capítulo, busco definir alguns entendimentos para a palavra *cuidado* a partir do conceito cunhado por Jessica Gogan e o “papel” do artista neste lugar. No texto, trago práticas artísticas e o pensamento de Tania Rivera, que salienta que o papel do artista no campo da saúde adquire um caráter ético e relacional, e daí a importância de se descentralizar, para abrir espaço para que as subjetividades dos outros floresçam. Assim, o artista se posiciona em um lugar de escuta e alteridade. Essa percepção é demonstrada pela descrição da experiência OPAVIVARÁ! AO VIVO! na praça Tiradentes, na qual o espaço de partilha inicialmente feito como ideia artística se transforma em multi-mundos de experiências relacionais e de possível cuidado coletivo.

No terceiro capítulo, vou adentrando o território do erótico e costurando as diferenças entre a pornografia, a pós pornografia e o erotismo, iluminando os contrastes de cada termo e seu significado e luta, seja no campo prático e/ou político, estabelecendo fronteiras e diferenciações. Chego assim ao conceito de Corpo Transante, um corpo que pulsa erótica e impulsiona movimento. Não está, necessariamente, ligado ao ato sexual e sim de um corpo no mundo que interage e vibra. Em seguida, o texto estabelece relação com a ideia de uma erótica da vida, que é uma vibração que aproxima os corpos para uma experiência de troca e encontro. Essa erótica teve seu início em obras de Lygia Clark e Hélio Oiticica que, desde a década de 1960, quebram a parede do olhar, colocando o público em ação e desejosos de estar participando da obra. Outro evento histórico que teve esta energia erótica foram os Domingos da Criação no MAM-RJ na década de 1970. Já nos anos 2000 muitos coletivos foram criados, apontando um desejo do fazer colaborativo. Uma erótica que foi se manteve resistente em algumas células, mas que foi reprimida e enfraquecida durante as décadas seguintes por conta de uma nova realidade brasileira, seja econômica ou social (com perseguição política, cortes de verbas, custo de vida mais caro, precarização do trabalho cultural), dificultando a dedicação coletiva e avanço tecnológico nas redes e criando espaços fragmentados de criação.

No quarto capítulo, descrevo minha prática em dois grupos diferentes. O primeiro deles é o Ateliê entreaberto, que é um espaço dedicado às múltiplas interseções entre a arte e a clínica, em uma casa clínica na zona sul do Rio de Janeiro. E o segundo é o projeto Corpo, Gesto e Afeto: Intervenção Artístico-Relacional com Dança e Movimento, que acontece na Penitenciária Talavera Bruce. Ali, propomos conscientização do movimento, improvisação e sequências coreográficas. A intenção é partilhar da ideia do que pode um corpo aprisionado.

3 ARTE

3.1 Da individual para a coletiva, quem sabe uma constatação histórica

A arte é um fenômeno muito complexo para definições conclusivas e possui muitas variantes envolvidas. O fazer artístico é uma prática imaginativa, fértil e fecunda, que pode discorrer sobre o indivíduo, a sociedade, a mercantilização dos temas sócio-políticos até à própria estética. A arte possibilita falarmos de muitos assuntos e a partir de suas múltiplas técnicas, como por exemplo a pintura, o vídeo, a fotografia, a escultura e a performance, fazermos materiais como o barro, a tinta, o corpo ou o tecido virarem um trabalho/vivência artística, que muitas vezes chamamos de obra de arte. A esse processo podemos chamar de processo criativo.

Como artista, acredito que, quando começamos nos processos de elaboração artística, muitas vezes queremos colocar nossas vivências (boas e/ou nem tanto) no nosso trabalho. Aos poucos, entendemos que universalizar as vivências, ou seja, sair de si, é tornar comum a muitas pessoas aquela experiência que era apenas sua. Assim, fazemos com que nosso trabalho alcance mais pessoas. O espectador entra no trabalho criando empatia e trocas.

Me tornei de fato artista em meados de 2004, vindo do universo da fotografia e do cinema e, a partir de 2007, com o encontro com o coletivo OPAVIVARÁ!. Quando cheguei, o coletivo tinha dois integrantes pois um havia acabado de sair. Viramos três. No auge quantitativo e divertido, éramos sete. Hoje são quatro artistas e eu mesma já não faço parte do grupo há alguns anos.

No coletivo, pensar junto e elaborar sobre um trabalho/ideia/desejo a muitas cabeças e fazer trabalhos a muitas mãos é a magia do processo. Ouvir, falar, aprender, compartilhar, conviver, fazer, cuidar, duvidar, crescer. Muitos verbos possíveis.

A coletividade é uma forma muito bonita de estar no mundo. Romantismo à parte, coletivizar-se, agrupar-se, estar num “bonde” nos tira de nós mesmos, e nos coloca numa dinâmica que aparece a partir do encontro das pessoas que se propõem a estar juntas. Cada grupo possui sua própria dinâmica interna, suas regras e metodologias de ação. Acredito que essas formas vão aparecendo na medida em que os integrantes vão compondo juntos e os trabalhos vão sendo criados. Precisa-se de uma certa intimidade e desejo pelo outro, uma certa alteridade. Na organização do OPAVIVARÁ!, sempre existiu uma instauração coletivizante e relacional de um fazer artístico, uma energia de ação e prática muito forte. A autoria individual era diluída, dando espaço à criação desse corpo grupo, um dos motivos pelos quais se ocultam os nomes de cada um dos integrantes do coletivo.

As propostas, em sua maioria, sempre foram pensadas para rua (para o fora) de uma maneira que só poderiam existir quando houvesse a ativação e a relação entre os indivíduos ali presentes, afastando-se da ideia de objeto de arte que não deve ser tocado, apenas contemplado. Aqui, muitas inversões são realizadas: a obra precisa ser tocada e vivenciada, e o artista sai de seu ateliê (espaço seguro, mítico e individual) para se relacionar com o público, o fora, a rua, a galera e não só a galeria. Muitas vezes, interagindo de múltiplas formas, servindo, ouvindo e participando, as ações do OPA! têm hora para começar, mas não para acabar. Tudo vai depender do grupo que se junta naquele dia.

O OPAVIVARÁ! desenvolve tecnologias, situações e também objetos relacionais para, assim, criar uma aproximação do público com a arte contemporânea, criando microambientes temporais de convivência e festa. É uma espécie de caos permissivo, orquestrado por todos que estão ali, fazendo dos participantes os maestros, os músicos e espectadores (tudo junto e misturado). Cito aqui uma pequena passagem retirada do quarto volume de *Mil Platôs* de Deleuze e Guattari que se aproxima da experiência coletiva que o grupo propõe: “Lançamos-nos, arriscamos uma improvisação. Mas improvisar é ir ao encontro do Mundo” (2020, p. 123). As ações nos provocam a ir além do lugar passivo do espectador e, conseqüentemente, compor novas partituras coletivas.

Nos tempos atuais, as tecnologias digitais nos distanciam dos corpos e da vida ao vivo, e as relações são mediadas por algum aparelho. Indo na contramão, o OPAVIVARÁ! está interessado na relação com o outro em corpo presente.

A pesquisa do coletivo tem um enfoque central em atividades banais relacionadas ao prazer e/ou a necessidades vitais – comer, dormir, tomar banho, fazer música, pedalar e ir à praia são alguns exemplos. O público é convidado a realizar esses atos e encará-los como um ato artístico – seja junto a pessoas conhecidas ou a anônimos que estão no mesmo espaço expositivo. Para tornar essas experiências possíveis, é interessante notar como o OPA! se vale da criação de trabalhos tridimensionais a partir da apropriação de objetos utilitários: cadeiras de escritório, por exemplo, são unidas e são a base de “Carrossel breique”, uma grande ciranda de assentos que gira coletivamente (Fonseca e De La Barra, 2019, texto exposição).

Mesmo não estando claro nos discursos do grupo, o OPA! sempre fez uma arte interessada em cuidar, uma arte da saúde que transgride a lógica hierárquica, seletiva e burguesa que media o universo, principalmente comercial, das artes. As propostas do grupo, ao contrário, abraçam a diversidade, celebram as relações, criam intercessões e pontes entre a arte e quem se interessa em participar de suas poéticas. Suas propostas desejam instaurar um

ambiente permissivo, uma zona autônoma temporária¹ que permite aos corpos um espaço mobilizante, cheio de potência para estabelecer uma erótica coletiva.

3.2 Da arte coletiva à individual e seus avessos

Mesmo trabalhando coletivamente com o OPA!, eu sempre possuí uma pesquisa individual paralela. Sempre me interessou a linguagem da fotografia, da instalação e da colagem. Materiais descartados e encontrados aleatoriamente (como arquivos e filmes populares) sempre me atravessaram e me colocaram em um período de questionamento da imagem como um documento histórico. Em 2015, saí do coletivo e comecei uma nova investigação sobre cinemas de rua no Rio de Janeiro, que nos anos 1980, na sua maioria, foram transformados em salas de exibição de filmes pornográficos. Esse processo começou quando tive contato com um acervo com, entre outras relíquias, centenas de cartazes de filmes da Nouvelle Vague, do cinema europeu de vanguarda e também filmes pornográficos, películas 35mm, flyers de programação dos cinemas e centenas de clichês litográficos em metal. Deu-se início em meu trabalho artístico uma mudança formal e conceitual em direção às identidades de gênero, às qualidades esculturais das imagens fotográficas atuais.

A pesquisa teve realmente início quando tive contato com cartazes de filmes pornô da década de 1970 e 1980 que passavam nos cinemas que pertenceram à minha família. Os pôsteres, esteticamente, são bonitos aos olhos, possuem cores fortes e vibrantes, com várias tipografias diferentes e desenhos bem-humorados, mas o conteúdo não é tão palatável para mim. Os arquivos dos cinemas despertaram minha atenção para a presença do feminino na pornografia e a relação de prazer e erotismo, tema ao qual venho me dedicando para além do acervo.

¹ Referência ao livro *TAZ - Zona Autônoma Temporária*, conhecido por sua sigla T.A.Z.. Escrito por Hakim Bey, foi um livro-base para o OPAVIVARÁ!.



Cartazes da série *Pornografia Política*, 2015.

Nesta investigação, busco construir uma contra-narrativa que faz do corpo e do prazer uma plataforma de experimentação e de saúde, esgarçando a representação hegemônica do sexo e das relações eróticas tóxicas e machistas. Em contra partida, a mulher assume sua própria autodenominação contestatória, dando lugar à criação de outras ficções políticas e de prazer.

Inspirada por esses materiais achados, desenvolvi a série *Pornografia Política* (2015), onde transformei as cenas e frases tradicionais de sexo heteronormativo, substituindo-as por representações mais diversas de interações sexuais e por slogans políticos contemporâneos. Cada cartaz tornou-se uma reinterpretação subversiva da pornografia, conectando prazer e política. O trabalho resultou em uma crítica visual que esgarça as fronteiras entre erotismo e ativismo, rompendo com a narrativa predominante e criando novas possibilidades de ficção política e emancipação do corpo feminino.

Um dos materiais que Valansi revela é um conjunto de pôsteres de filmes pornográficos produzidos por um ilustrador local. Isso a levou a fazer uma nova série de cartazes em serigrafia chamada *Pornografia Política* (2015). Com base nos desenhos encontrados, ela substituiu as cenas originais destes pôsteres de homens e mulheres em relações sexuais tradicionais por novos desenhos que mostram uma

maior diversidade de interações sexuais. Ela também substitui as frases de efeito destes filmes por novas frases, estabelecendo uma ligação direta entre atos sexuais e a política recente. Um destes cartazes mostra duas mulheres e um homem se divertindo sexualmente com o seguinte enunciado: "Alianças são orgias que deixaram o povo de fora". Outra, de uma mulher de pernas abertas, diz "Meu corpo, minhas regras", frase muito proclamada nas frequentes manifestações nas ruas contra a proibição do aborto. Cada frase parte do slogan de um filme e é misturada com frases emancipatórias (Baudoin, 2020, s.p).

Ao longo da história vemos que o corpo da mulher é aquele que mais sofre atravessamentos. Busco em meu trabalho, ao contrário disso, trazer à tona um impulso da autonomia e descobertas desse corpo e as possibilidades de dobras nesse processo de erotização e prazer. Tendo o gozo também como um caminho vivencial, saudável e algumas vezes estético. As obras eróticas da artista Teresinha Soares evidenciam o prazer da mulher, que se afirma como dona de seu corpo, de sua identidade, de sua profissão e de sua vida.

Reinventei-me na descoberta de meu próprio corpo como uma nova mulher, em todos os meus trabalhos de arte, nos desenhos, gravuras, performances, o *leitmotiv* é o corpo. Meus trabalhos, considerados de vanguarda para aquela época, nos anos 1960/70, continuam atuais porque focam todas essas problemáticas que ainda vivenciamos no nosso dia a dia: os tabus do sexo, o relacionamento homem-mulher, os encontros e desencontros, a mulher na sociedade exigindo respeito, lutando pelos seus direitos e liberdade (Soares, 2012, p. 132).

Gosto muito dos textos de Audre Lorde pois inspiram ao (auto)cuidado e autonomia. No ensaio *Usos do erótico: o erótico como poder*, a poeta e pensadora nos convoca a uma atitude erotizada em relação às práticas artísticas, de pesquisa e cotidianas, sugerindo a apropriação de um erotismo no corpo que transborde o prazer para tornar nossos gestos criativos e políticos ainda mais potentes.

(...) o erótico oferece uma fonte de energia revigorante e provocativa para as mulheres que não temem sua revelação nem sucumbem à crença de que as sensações são o bastante. O erótico é frequentemente deturpado pelos homens e usado contra as mulheres. Foi transformado em uma sensação confusa, trivial, psicótica, plastificada. Por essa razão, é comum nos recusarmos a explorar o erótico e a considerá-lo como uma fonte de poder e informação, confundindo-o com o seu oposto, o pornográfico. Mas a pornografia é uma negação direta do poder do erótico, pois representa a supressão do verdadeiro sentimento. A pornografia enfatiza sensações sem sentimento. O erótico é uma dimensão entre as origens da nossa autoconsciência e o caos dos nossos sentimentos mais intensos. É um sentimento íntimo de satisfação, e, uma vez que o experimentamos, sabemos que é possível almejá-lo. Uma vez que experimentamos a plenitude dessa profundidade de sentimento e reconhecemos o seu poder, em nome de nossa honra e de nosso respeito próprio, esse é o mínimo que podemos exigir de nós mesmas (Lorde, 2019, p. 102).

A citação de Audre Lorde ilumina o poder do erótico como uma força transformadora que nos reconecta com uma profundidade de sentimento e autoconsciência, muitas vezes reprimida. Esse entendimento ressoa com o meu trabalho e com o de Teresinha Soares, pois exploramos o corpo feminino em suas dimensões autênticas e emancipatórias, articulando o erotismo como uma ferramenta de afirmação política e pessoal. Ao usar o corpo como

símbolo de resistência e autonomia, abraçamos o erotismo não apenas como prazer, mas como uma reivindicação de poder e um grito de liberdade em uma sociedade que historicamente reprime o corpo feminino.

Acredito no poder erótico existente em cada ser, independente do gênero, da raça e da crença. Todos temos uma potência criativa que nos eleva, nos faz criar e sentir; um erotismo radical, vindo de Afrodite, de Eros, de Exu, desejar com amor, uma força motriz para estar em movimento nas encruzilhadas da vida. Saber usá-la é o grande trunfo-triunfo para erotizar a vida.

3.3 Um começo delirante.

Cada vez mais direcionei minha pesquisa de artes nessa direção do erótico, entendendo como esse termo, para mim, possui uma amplitude de possíveis significados. Mais adiante falarei mais sobre ele. Em paralelo, meu interesse em criar com outros artistas me fez me aproximar de novas parcerias, mas num âmbito menos fixo e mais orgânico. Me interessava trabalhar com pessoas, em períodos curtos e posições menos rígidas e permanentes, podendo assim configurar novos contextos e assuntos sem deixar parado meu trabalho individual.

Em 2015, fiz a residência de um ano no Espaço CAPACETE². Ali tive a oportunidade de conhecer artistas de vários lugares do mundo. Criei junto com mais três participantes da residência (Adeline Lépine, Refilwe Nkomo, Tanja Baudoin) o evento *Feminismo e Feijoada*. Nossa proposta era refletir o que era feminismo e o papel da mulher na feitura deste prato típico brasileiro e suas múltiplas receitas. Qual o lugar da mulher nesse espaço chamado cozinha?

Texto de divulgação e convite das artistas:

Como vivemos o feminismo? Como comemos o feminismo?
Nós, Adeline Lepine, Caroline Valansi, Refilwe Nkomo e Tanja Baudoin, gostaríamos de aprender como o feminismo se manifesta no Rio de Janeiro de hoje e também queremos aprender como se cozinha uma feijoada. Para isso, estamos convidando "a mulher da cozinha", uma figura tradicional que persiste e que nós não queremos esquecer. Temos que olhar para ela de novo, talvez para desconstruí-la ou reconstruí-la. Estaremos reunidas ao redor das panelas, onde os grãos e as carnes estarão lentamente cozinhando, para juntas compartilharmos receitas e histórias. Todas podem mexer ou adicionar seu tempero. Reservamos um tempo para isso - um fim de semana - e no último dia vamos consumir coletivamente o que foi preparado e produzido nesses três dias (Baudoin, Lepine, Nkomo, Valansi, 2015).

² CAPACETE age na interseção de diversos campos sociais e profissionais, exigindo, portanto, que os participantes selecionados embarquem plenamente em um diálogo aberto e horizontal, se envolvendo ativamente nas atividades do programa, instigando que, por sua vez, possam funcionar como plataformas para a disseminação da informação, promovendo respostas ativas e gerando o debate público.

Esse evento foi rodeado de afeto, de novas investigações pelas artistas participantes e o público, muita atenção mútua e alteridades, as proposições foram feitas apenas por mulheres e juntas pudemos falar de muitos temas, sejam eles de fácil digestão ou nem tanto. Assim foi a escolha de falar e confrontar esse espaço que é a cozinha. Um lugar que funcionou para muitas mulheres como um espaço de servir, de silenciar e de solidão, mas que agora nos colocava a possibilidade de pensar os múltiplos feminismos. Vimos ali um lugar de encontros, trocas e cumplicidade, de lembrar e reaprender como se cozinhar com as receitas ancestrais e passar para outras mulheres, nos atualizando para uma nova forma de se relacionar com esse espaço como um gesto simbólico de aprender a genealogia pessoal e uma ética do cuidado.

Vale lembrar que, desde 2013, com as manifestações populares por todo país reivindicando variadas pautas, temas ligados ao feminismo foram adentrando as rodas de conversas e ganhando cada vez mais força. Foi a partir de 2013 que começo a participar e a me entender como mulher feminista.

Juntas, eu (Brasil), Adeline (França), Refilwe (África do Sul) e Tanja (Holanda), propusemos uma interpretação contemporânea e internacional do original *Semiotics of the Kitchen* (1975) da artista estadunidense Martha Rosler. Na receita original da artista, ela se implicava como uma dona de casa americana vestida de avental, tendo sua cozinha como cenário, cercada por geladeira, mesa e fogão. A câmera num ângulo mais fechado criava uma atmosfera de certo modo opressiva. A ação da artista é de percorrer o alfabeto de A a Z, e atribuir uma letra às diversas ferramentas encontradas em seu espaço doméstico, mostradas e utilizadas por ela de forma muito irada.

Em nossa receita tínhamos uma cozinha, quatro artistas - cada uma de um país de origem diferente, quatro aventais e vários utensílios culinários. Cada artista fala o nome do mesmo objeto em sua própria língua e cria um gesto familiar do uso desse objeto. Queríamos achar semelhanças dessa experiência na cozinha, mesmo com tantas línguas, receitas e objetos com significados distintos. O que nos aproximava?

Ao fim desta experiência imersiva de três dias, doamos o dinheiro arrecadado para o projeto Teatro na Prisão³ realizado pelos alunos da Unirio. Essa parceria me fez (re)pensar as minhas perspectivas artísticas fora dos cubos brancos da arte, e também seus valores, mercado, seus alcances e conseqüentemente duvidando da efetividade do fazer artístico na

³ O trabalho é dividido entre duas equipes que atuam nas Penitenciárias Lemos Brito (masculina) e Talavera Bruce (feminina). Uma vez por semana são realizadas oficinas nesses locais, ministradas por estudantes da Unirio e supervisionadas por professores da Universidade. As oficinas têm por objetivo estimular a aquisição da linguagem teatral e despertar a consciência para cidadania, proporcionando às pessoas envolvidas experimentar, analisar e refletir sobre teorias e práticas da linguagem teatral e seu papel nos processos sociais.

minha prática, fazendo os gestos saírem do círculo fechado dos artistas e do público especializado, para encontrar outros lugares de afeto e efeito.



Nossa versão de *Semiotics of the Kitchen*.

3.4 O que é isso que está acontecendo?

Em 2015 junto das psicólogas Alessandra Jordan, Bettina Mattar e Bruna Pinna e do ator João Velho, cria-se um grupo extraconsultório com práticas artísticas e de acompanhamento terapêutico (AT). Na época não fazia ideia o que era essa prática de fazer terapia/sessão fora de um consultório fechado e que, sim, poderia ser numa caminhada na praia, uma visita a exposição, uma volta ao quarteirão e/ou ir ao cinema. Ainda hoje me benefico dessa técnica usando como um possível recurso em meus encontros de criação e cuidado.

No prefácio do livro *Um Passeio Esquizo Pelo Acompanhamento Terapêutico*, do psicólogo Fábio Araújo, o psicanalista Eduardo Passos nos oferece uma boa interpretação sobre a prática de Acompanhamento Terapêutico:

Acompanhar as práticas do andar, clínica peripatética, impõe um traçar permanente das conexões intensivas que só podem ser apreendidas quando também o que

acompanha experimenta modulações nas coordenadas espaço-temporais, inventando no caminhar outros territórios. Fábio afirma: há uma inseparabilidade entre o espaço e a subjetividade, eles emergem concomitantes. Qual então o setting da clínica? A cidade? De fato, a experiência do AT nos obriga a colocar em questão os limites da clínica, ou melhor, fazer da clínica uma experiência do limite. Neste sentido, pensar a clínica como um movimento de acompanhamento é deslocá-la de qualquer lugar especialista, é deslocalizá-la de qualquer setting privilegiado para, então, experimentá-la enquanto passagem. A pergunta “Onde se passa a clínica” deve, portanto, ser substituída por esta outra: “O que se passa na clínica?” (Passos, 2007, p. 13).

O grupo acontecia aos domingos na Casa do Humaitá⁴, e com o tempo ganhou o nome de Agalopado⁵ pelas próprias experiências subjetivas e criativas, virando um organismo multifacetado, testando ritmos e tons.

Nunca havia tido contato com o universo da saúde mental. Tudo era muito novo e não tinha ideia, na época, o quanto iria aprender sobre pessoas e *os inúmeros estados do ser*, parafraseando Antonin Artaud. Me lembro de quase ter uma crise de risos de tanto nervoso quando presenciei, pela primeira vez, uma participante comentar no grupo estar ouvindo vozes e como aquilo era angustiante e danoso para ela. Consegui me conter e mantive uma relação próxima e de confiança com ela ao ponto dela me levar grávida, de surpresa, a um show de striptease em um bar carioca. Pude ali fazer um tipo de pesquisa sobre o corpo feminino fora das telas.

Nos encontros explorávamos o estar junto e as possíveis técnicas que podíamos fazer naquele espaço, sejam elas ligadas às artes plásticas ou à área do teatro. A rua, em volta da casa, era o território que mais desejava-se percorrer. Era um tipo de cartografia espontânea, uma deriva corporal que, juntos pelos espaços, criava intimidades e interseções; uma lógica da improvisação, coerência sem se preocupar com o método. Colagem na espacialidade, pintura e churrasco, colocar argila nas mãos e descobrir que para muitos é melhor não fechar os olhos. Buscávamos uma certa horizontalidade para que os desejos individuais fossem possíveis dentro daquele grupo.

Da fragmentação se olha nos olhos e percebe-se que aquele tempo ali era curto demais para tudo que se podia propor/experienciar. Para os participantes e inclusive para nós, propositores artísticos e clínicos, deseja-se mais tempo e mais encontros. O trabalho se dá pelo processo do cotidiano, ter tempo para criar ou passar mais tempo passando o tempo junto. A aceleração da vida nos dias atuais e o pouco tempo que disponibilizamos para viver

⁴ A casa do Humaitá transita entre a clínica e a arte. É um espaço coletivo de trocas com cursos e vivências multidisciplinares.

⁵ Martelo Agalopado é um ritmo poético caracterizado por decassílabos que dividem o verso em duas metades, uma de ritmo binário e outra de ritmo ternário, criando uma sonoridade de ambivalência e contradição. Além de ser amplamente usada por cordelistas, a canção *Querer*, de Caetano Veloso, é um bom exemplo desta forma poética.

nossas subjetividades fazem parte de uma lógica ilógica do mundo. Assim pensou-se em um espaço novo, uma casa, um território: em 2016, criamos a Casa Jangada.

Trago aqui um pequeno resumo sobre a prática feita na Casa Jangada. Escrito coletivamente quando ainda fazia proposições na Casa, esse parágrafo foi publicado na revista virtual Mesa, nº 5.

Jangadear – Método de experimentação anti-institucional de cuidado que faz referência ao conceito de Jangada trazido pelo educador francês Fernand Deligny. Constituído de certa precariedade, no sentido não-normativo, esse modo de clinicar está baseado em encontros que emergem do uso corriqueiro-criativo que o agir comum oferece, produzindo certos nós de convivência. A possibilidade da invenção coletiva do espaço-tempo compreende a ocupação de um meio, criando condições favoráveis ao imprevisível na arte de compor elementos (o que podemos chamar de política do esbarrão). Apostando no dinamismo de um espaço vivo, esse método se dá em casas-clínicas que são, ao mesmo tempo, ponto de partida para o trabalho, e também o seu objeto. São espaços que apontam para fora: fora da casa, fora da razão e fora do aprisionamento capitalístico. Desse modo, os agentes cuidadores trabalham clinicamente como produtores de circunstâncias, com autonomia para criar referências múltiplas de escuta nas microtexturas dos encontros que o acaso oferece. Jangadear é preciso e, ao mesmo tempo, impreciso. Casa Jangada (Alessandra Jordan, Ana Thereza Ribeiro Coutinho, Bettina Mattar, Bruna Pinna, Caroline Valansi, Francisco Costa, Gabriel Geluda, Mayra Wainstok, 2019).

Na Jangada, além dos consultórios individuais, a casa se propõe a coletivar as relações. Criar propostas de grupo em que as realidades que se apresentavam ali pudessem coexistir. Sendo assim, grupos foram sendo pensados e feitos. Eu participava de grupos que eram ligados às artes plásticas (Ativação do Olhar), jardinagem (Germinar), arte pela casa (Ateliê Provisório) e à própria experiência coletiva. Cuidava-se de si, do grupo e também da casa. Nos interessava, além do fazer artístico, escutar histórias, aproximações, criar o que não precisava ser criado, ocupar os espaços da casa, cozinhar coletivamente. Em 2019 fizemos uma grande exposição na qual incluímos todos os trabalhadores e frequentadores da Jangada para participarem e acolherem os artistas que aderiram ao edital. Uma grande mobilização em prol de uma experiência ímpar e coletiva. Em paralelo a todos esses processos acima, também tive a oportunidade de participar e entender o que é uma supervisão de caso e de porta de entrada, compreendendo que o sistema clínico não cuida apenas de um e que precisa-se de uma rede – seja familiar, seja profissional – para fazer sentido e seguir. Ali criávamos sentidos todos os dias.

Na Jangada, o que se passa, passa-se dentro de uma casa, ou num pequeno quintal, numa sala grande, nas salas menores, ou na rua, na calçada dela, ou no vaivém do dentro e fora, tendo uma casa como ponto de referência, uma base fomentadora de encontros e pequenos movimentos. Por toda parte surgem reivindicações de singularidade. A busca é por um comum possível a partir de um agenciamento clínico funcionando em um espaço, ao mesmo tempo por uma relação, nem sempre sintonia com esse emaranhado que atravessa o próprio trabalho clínico (Pinna, 2023, p. 42).

A Jangada se consolida, então, como um espaço híbrido onde as fronteiras entre o cuidado clínico, a criação coletiva e a convivência são fluidas e permeáveis. Em cada canto, seja no quintal, nas salas ou na calçada, as interações tecem um ambiente onde a singularidade de cada um é acolhida, enquanto o comum emerge como uma construção conjunta. Esse espaço promove uma prática clínica e comunitária que reconhece o indivíduo dentro de uma rede viva de afetos, histórias e trocas cotidianas, fazendo da casa um ponto de apoio e criação para experiências compartilhadas e para o sentido coletivo do cuidado.



Ações artísticas na Casa Jangada.

4 TATEANDO EXPERIÊNCIAS E ENTENDENDO AS PRÁTICAS

4.1 Invenção e cuidado: uma busca por possíveis definições.

Toda arte fala e pode tornar-se instrumento clínico
(Lula Wanderley)

Como definir arte e cuidado? Cuidado como método, arte como método, arte-cuidado como método, criação e cuidado, arte terapia. Artesão-curador, arte sã – cura dor, arte cura. O conceito de arte e cuidado teve uma grande força a partir da pesquisa e teorização de Jessica Gogan, que vem nos últimos anos criando um acervo de experimentos e textos sobre diferentes grupos e instituições que usam essa força motriz como potência poética, social e política.

A partir de sua raiz etimológica *curare* – cuidar/curar – essa curadoria tece-se como uma rede de aprendizado molecular derivado de um contágio de encontros (ideias, práticas, pessoas e contextos) e um compromisso ético e ecossistêmico. No entanto, é importante constatar que o cuidar não é algum tipo de paternalismo benigno, nem uma obrigação ou fantasia terapêutica de igualitarismo. Trata-se de reciprocidade, isto é, da relação de contágio mútuo, o que não significa não haver dissenso ou questões de relações de poder desiguais, mas que se caracteriza, como observa a filósofa Nel Noddings (2013: 16), por “um afastamento da posição do eu” centralizador (pode-se ler aqui os papéis tradicionais de curador, artista, educador ou instituição) para abrir-se ao outro como receptividade disponível, parcial (tomar partido) e ética (indivíduo, lugar, comunidade). Um ‘abrir-se’ que exige um trabalho *entre* e *com* artistas, públicos e contextos. Um emaranhamento. Uma práxis que encarna o sentido original da palavra cumplicidade em latim, *complicare*, significando dobrar juntos (Gogan, 2022, p. 28).

Para a artista Fayga Ostrower "a sensibilidade não é peculiar somente a artistas ou alguns poucos privilegiados. Em si, ela é patrimônio de todos os seres humanos. Ainda que em diferentes graus ou talvez em áreas sensíveis diferentes, todo ser humano que nasce, nasce com um potencial de sensibilidade" (Ostrower, 1977, p.12). Essa sensibilidade tem funcionado para mim como uma ponte nos processos artísticos pessoais e dentro do universo clínico em que estou inserida. É uma aproximação com a intuição; sem garantias de sucesso, mas como uma aposta. Me interessa que o outro que estou propondo consiga em si, a partir de proposições ligadas a arte, encontrar algum caminho de expressão.

A arte, ao ser integrada à saúde mental, acrescenta uma nova dimensão à prática clínica, além da linguagem e dos significados verbais. Enquanto a comunicação verbal pode ser essencial para compreender o sofrimento psíquico, a arte também pode nos permitir explorar experiências humanas profundas, oferecendo novas perspectivas na compreensão de si.

Na publicação virtual *Conchas, peneiras, bainhas: arte, clínica e cuidado na contemporaneidade*, organizada por Jessica Gogan, encontrei um texto que me deu boas pistas sobre a parceria com a arte no campo do cuidado e da psicanálise. No texto *Por Uma Clínica Delirante*, a psicanalista e professora Tania Rivera foca na noção de clínica como uma "palavra-problema", ou seja, um conceito aberto a possibilidades e à reflexão ética. Ela observa que a clínica não deve ser tratada como um termo fixo ou banal, mas sim como algo que envolve uma implicação ética com o outro, e propõe um pensamento sobre o termo que vá além de definições tradicionais.

Há um certo deslocamento que é inerente ao pensar e nos dá abertura para pensar o que é clínica. O uso da palavra clínica no contexto das artes aponta, de fato, para um campo de possibilidades aberto à experimentação e a uma dimensão de encontro e trabalho com o outro(s)(as)(es). Para mim, clínica é algo muito específico: é todo um trajeto, uma vivência, uma experiência. Confesso que às vezes o uso do termo "clínica" me parece banalizar algo que é muito denso e complexo e, sobretudo, algo que tem uma dimensão ética absolutamente importante. Uma ética em relação ao outro, que nos engaja em uma posição muito específica. Mas eu não quero, de maneira alguma, defender um purismo do uso do termo clínica e muito menos um corporativismo, que o mantenha disponível apenas para pessoas formadas e com um longo percurso (Rivera, 2024, p. 178).

Rivera nos apresenta a ideia de uma "clínica delirante", inspirada pela exposição curada por ela e intitulada "Lugares do Delírio", que propõe o delírio como um desvio dos sulcos já traçados pela sociedade. Ela explica que, na psicanálise e na arte, o "descentramento" e a disponibilidade são fundamentais para a prática clínica, que não se define por um espaço institucional, mas por uma atitude de abertura e escuta ao outro.

A conversa também aborda a relação entre arte e clínica através das obras de Lygia Clark e Hélio Oiticica. Rivera discorre que ambos os artistas propuseram um "excentramento" ao subtrair seus corpos de suas criações, desviando do próprio eixo o papel do artista e convidando o outro a participar ativamente do processo artístico. Lygia Clark, com sua obra *Caminhando*, exemplifica esse gesto ao propor que o ato criativo seja realizado pelo espectador, enquanto Oiticica afirmou sentir-se "livre de si mesmo" em seus projetos, destacando a dimensão ética de suas práticas.

É interessante porque isso converge com o caminho da arte contemporânea brasileira, especialmente com Lygia Clark e Hélio Oiticica, em uma tentativa, por parte desses artistas, de se tornarem propositores e não criadores propriamente ditos, ou seja, eles fazem justamente um movimento que a gente poderia chamar de excentramento, para abandonar esse lugar central de criador de uma obra, em prol de um certo agenciamento que dá o lugar central para o outro (Rivera, 2024, p. 180).

Tania Rivera destaca que o papel do artista no contexto da saúde mental e do cuidado envolve uma postura ética e relacional, sugerindo que, para que o trabalho artístico tenha uma "densidade clínica", é necessário um descentramento do próprio artista. Ou seja, o artista não

deve ocupar o centro da cena ou ser o foco da ação. Em vez disso, deve abrir espaço para que as pessoas ocupem esse lugar central, em vez de objetificá-las. A clínica, nesse sentido, exige que o artista se retire de uma perspectiva narcisista e se coloque em uma posição de escuta e de abertura ao outro. Portanto, o papel do artista é se posicionar de forma diferente, deslocando-se para dar lugar ao outro, numa relação de alteridade e de escuta. O foco não deve ser a presença do artista em si, mas sim a criação de um espaço em que o singular, o subjetivo do outro, possa emergir e ser compartilhado.

A psicanálise é a teoria e a prática do sujeito descentrado, em oposição à toda a tradição filosófica ocidental, na qual o sujeito coincide consigo mesmo e é considerado o centro do pensamento e do mundo. Esse descentramento talvez seja fundamental para pensar esse posicionamento clínico do qual falo. O que seria um descentramento de si? Talvez mais do que descentramento, devemos falar em uma disponibilidade. Acho que disponibilidade talvez seja um termo muito importante para pensar clínica. E isso é uma proposta muito diferente da ideia de ateliês, pois não se trata do artista criando sozinho, mas de fazer algo no mundo. E isso tem toda uma conexão com a questão da relação entre arte e política.

Além da disponibilidade, de se dispor a esse trabalho com outros e para outros/outras/outres, é necessário um certo despojamento de si próprio, é necessário algo que Freud denomina “abstinência”, um conceito que indica uma direção ética fundamental (Rivera, 2024, p. 179).

Apesar de acreditar na função terapêutica da arte, cada pessoa é singular e necessita de uma atenção diferenciada. Por vezes, ainda acredita-se que criação artística está vinculada à dor, como se neste sentimento os poros do artista ou de alguém em sofrimento psíquico se abrissem para um canal direto com a criatividade; como se dor e criação fossem análogos e simbióticos. Pelo que tenho vivenciado, certos sofrimentos psíquicos não são resolvidos apenas através do fazer artístico. Sendo assim, em alguns momentos de minhas proposições ou aulas de arte, direciono minha proposta para um lugar mais de escuta, que pode ocorrer com uma volta pela cidade ou uma visita a uma exposição. Há uma força incerta que direciona o andamento do processo. Este tipo de desvio me foi apresentado pelos profissionais da saúde, que na sua maioria não têm pressa para chegar em algum lugar e valorizam o processo do tempo dilatado.

O artista e pesquisador Jialu Pombo em seu curso *Criação e cuidado na era de mistura hiper complexa – cuidar de singularidades para existir em integridade*⁶, sugeriu que "escutar é assumir o não saber" e acrescentou a pergunta: porque pessoas “normais” “criam” e

⁶O curso Criação e cuidado na era de mistura hipercomplexa, que já foi oferecido no Centro de Pesquisa e Formação do Sesc SP, é sobre as intercessões entre processos de criação e práticas de cuidado. Vamos abordar desde a criação no campo da Arte até a criação de seres vivos além de humanos, e pensar sobre a ação de cuidar, incluindo práticas e epistemologias das clínicas psi e de perspectivas integrativas. Vamos refletir sobre como se dá essa relação entre criação e cuidado no contexto contemporâneo, no qual estamos todos emaranhados tanto na teia da vida, como nos modos de operar coloniais e capitalísticos. Como se dá a ética do cuidado nesse contexto? Como manter um compromisso ético-estético em criações que mobilizem a singularidade de cada vida para que possam existir em integralidade?" Texto tirado do instagram do próprio.

a pessoas "anormais" o que é reservado é ser "curado"? Esta distinção entre "normais" e "anormais" nos ilumina sobre hierarquias do cuidado, revelando um complexo poder sobre quem define e controla o processo de saúde. É crucial refletir sobre como esses poderes influenciam a inclusão e a exclusão, desafiando as normas estabelecidas e promovendo uma abordagem mais igualitária e sensível ao cuidado e à expressão criativa, de modo que a experiência artística aconteça quando nos tornamos sensíveis ao ambiente ao nosso redor, e percebemos que a realidade não é tão estável quanto parece. Isso nos leva a criar novos significados e permite que os processos sigam seu curso de forma mais livre. Trago a seguir uma reflexão de Lula Wanderley sobre a possibilidade da inclusão da linguagem artística num processo clínico:

Toda arte também escuta. Esse plano imaginário (nem sempre plano) tem vazios, descontinuidades, por onde o mundo penetra. Toda expressão vai para além do artista e se define na relação que estabelece com a percepção do espectador. Todo objeto de arte é relacional. O esforço de artistas como Lygia Clark diante da estridência de significados do mundo contemporâneo foi silenciar os objetos para criar uma arte como uma concha: apenas escuta. Nela, não cabe a personalidade do artista, apenas a fluidez da fantasia e a metáfora do espectador. Para isso, Lygia pretendeu ir para além da forma, transformando a arte em uma linguagem sensorial dinâmica que só existe na relação estabelecida com o corpo de quem a vivencia. Toda arte escuta e pode tomar a clínica como instrumento (Wanderley, 2021, p. 36).

No curso de Jialu Pombo, a reflexão sobre as hierarquias do cuidado revela uma crítica essencial ao modelo que reserva a criatividade para os "normais" e a cura para os "anormais". Essa distinção ressalta como o poder de definir a saúde e a criatividade molda práticas de exclusão e inclusão. Lula Wanderley complementa essa visão ao apontar que toda arte escuta, sugerindo que o fazer artístico, assim como o cuidado clínico, é relacional e receptivo. A arte, como concha que silencia e acolhe, se torna uma linguagem dinâmica, existindo apenas na relação viva com o corpo e a percepção do outro.

Uma proposta que está ligada à percepção do outro e ao ambiente de trabalho é da professora e bailarina Anamaria Fernandes Viana. Durante alguns anos na França, Viana desenvolveu um trabalho de dança de improvisação com jovens autistas e/ou com deficiência intelectual.

A dança, pela sua relação próxima do uso do corpo, é uma técnica atípica em comparação a outras usadas no tratamento com autistas. A aposta desse projeto se deu pela sugestão do movimento a partir dos gestos que vinham dos participantes. Percebendo um gesto, ela provocava um novo gesto e assim por diante, nascendo movimentos contínuos gerados juntos, uma certa coreografia de ação e reação ou como um control-C, control-V de pegar emprestado o movimento do outro e tomar para si. Muito do sucesso veio pela

utilização de objetos que faziam um tipo de mediação inicial ao encontro. Tecidos de tamanhos e texturas variadas eram usados como intermediação.

Nestes encontros não havia um objetivo específico como um espetáculo ou resultado final. Nem se propunha a ser terapêutico, oferecer uma cura ou melhora dos participantes. O que importava era a relação que se construía no instante do encontro. Com as possíveis trocas, estímulos e interações, se formava uma possível pista de dança. Deste processo surgiu o documentário “Un mas de côté” dirigido pela bailarina e por Michel Charon.

Fico com a pergunta: como é possível “tocar” estes corpos? O que está em jogo quando o artista se lança na transversalidade entre o fazer artístico e outras práticas que se propõem ao cuidado do outro? O que pode um artista fazer neste campo?

Nos grupos que ofereço e nas minhas aulas particulares, o fazer artístico é parte do percurso. É importante fundar um ambiente aberto, possível de experimentações das mais livres para construção de narrativas. O fazer artístico funciona como linguagem abrangente, podendo ser substituído por uma boa conversa ou por uma “escuta nutritiva”⁷ como conceitualizou o artista sonoro e professor Tato Taborna. Nesse espaço criado, me interessa estimular ideias, tanto embrionárias quanto mais elaboradas. Assim, apresento técnicas artísticas que auxiliam na formação do outro e que podem somar com a própria linguagem pessoal. Seja nos grupos ou individualmente o que está em jogo é o encontro, o que nasce dele. O objetivo é incentivar a horizontalidade, através das técnicas e do fazer artístico, para abrir uma possibilidade de estar no mundo, ou mesmo de inventar (novos) mundos, cultivando uma relação de afeto e confiança. Busco quebrar uma hierarquização ligada ao poder do conhecimento. Minha atuação se dá na tríade arte, relação e educação. Isso é meu desejo, mas muitas vezes preciso trocar de rota e buscar novas propostas. Nem sempre o que programei é bem-sucedido, e na minha trajetória o jogo de cintura sempre foi um horizonte.

Trago um fragmento escrito na dissertação da psicóloga Bruna Pinna, parceira desta trajetória, sobre meu trabalho na Casa Jangada. Ela fala um pouco sobre meu início, quando começava a adentrar no universo da saúde mental.

Botar a mão na massa. Era a expressão mais usada pela artista que esteve presente em toda a construção da Jangada, antes mesmo da chegada na Casa. Vinha dela um desejo se formando: esse arsenal de técnicas que conheço e sei ensinar nas aulas de artes e fotografia que ofereço pode ativar processos de criação, liberar caminhos de saúde para algumas pessoas. Não é isso que vocês chamam de clínica?

A curiosidade inquieta, o flerte corajoso de arriscar chegar perto de algumas realidades psíquicas que pareciam chegar para ela embrulhadas em papéis espinhosos e indecifráveis. A ousadia “sem-vergonha” leve, carinhosa e engraçada, uma disposição inimaginável para a experimentação. Rapidamente, uma artista A.T.

⁷ Conceito abordado por Taborna em fala na mesa na 6.^a Reunião Internacional da RACS que aconteceu na UFF em 2024.

Xodó dos pacientes mais difíceis, uma presença obstinada em se misturar e inventar modos. Modos de ver, modos de trabalhar, jangada habitada pela sua inesgotável invenção de modos (Pinna, 2023, p. 103).

Estar em colaboração com profissionais da saúde mental me permitiu explorar um universo que já praticava de forma inconsciente e intuitiva nas artes visuais com o OPAVIVARÁ!. Nesse contexto da saúde, ativei novas práticas criativas a partir do que vejo e como me inspiro nos trabalhadores da saúde, aprimorando assim meu interesse pelas histórias dos outros.

4.2 Arte e risco no espaço urbano como zona de cuidado e curtição

Sempre percebi que as ações do OPA! em espaços públicos carregavam um risco inerente, como algo inevitável. Não há garantias sobre o que pode acontecer, quem será atraído ou como as interações se desenrolarão. Um encontro público é sempre incerto: quem são as pessoas que decidirão parar e se envolver? Que histórias, limites e expectativas trazem consigo? Ao contrário de um espaço institucional, como uma galeria ou museu, a rua é um terreno aberto, onde as relações se formam e se desfazem de maneira imprevisível como numa encruzilhada dinâmica.

Um bom exemplo ocorreu durante a realização na residência do OPAVIVARÁ! AO VIVO!⁸ na Praça Tiradentes em 2012. Nossa proposta consistia em montar duas vezes por semana, durante um mês, uma cozinha coletiva na praça, equipada com bebedouros de água potável, tanques para lavagem de louças e alimentos, forno e fogão à lenha, mesas e bancos, além de um estar coletivo com cadeiras de praia triplas e um mural aberto para a livre intervenção do público. Na velocidade dos compromissos cotidianos, na correria das compras feitas ali na SAARA⁹, pessoas passaram, outras paravam. Um micro cosmos montado no meio da Praça Tiradentes, parecia uma miragem. A proposta de criar uma cozinha coletiva na praça trouxe à tona a imprevisibilidade do público. Quem passava por ali? Quais experiências e expectativas cada um carregava ao decidir participar ou simplesmente observar? O risco estava presente em cada gesto: desde a organização dos alimentos até a interação direta com pessoas presentes. Não havia controle total sobre o que se desdobraria; o ambiente, aberto e sem barreiras, permitia o fluxo livre de pessoas, ideias e experiências.

⁸ OPAVIVARÁ! AO VIVO! foi um programa de intervenções urbanas realizadas pelo coletivo na Praça Tiradentes, nos meses de maio e junho de 2012. O programa, financiado através do edital Pró Artes Visuais 2011, da Secretaria de Cultura da Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro.

⁹ Sociedade de Amigos e Adjacências da Rua da Alfândega.

Meu corpo e de todos que passaram por lá estavam à prova em um ambiente aberto ao que quer que acontecesse, seja na pele por fora ou pelo o que colocávamos para dentro, seja comida ou histórias, tudo era passível de digestão. Todos podiam cozinhar e pensar em receitas, sentar nas cadeiras, beber água, fazer reunião — a praça tornou-se um território livre, uma realidade paralela, numa contramão da época na qual o Rio de Janeiro tinha virado uma cidade internacional e dos mega eventos, quando para estar na rua era necessário pedir permissão para a Secretaria Municipal de Ordem Pública (SEOP). Por vezes, éramos confundidos com assistentes sociais, terapeutas, nutricionistas e ONGs.

Sem ter a premissa de um roteiro a ser seguido, criávamos naquele espaço-tempo um ambiente (possível) de cuidado e trocas por quem topou parar naquela cozinha a céu aberto. Era uma experiência de cidade mais humana e menos olímpica. Ali, vivenciei a possibilidade de interagir com pessoas de realidades diferentes a minha. Nesse espaço público, os limites também são fluidos. Quem define as fronteiras da interação? Se a rua é pública, quem tem o poder de estabelecer regras ou normas? A própria abertura do projeto significava estar vulnerável ao acaso. A proposta da cozinha coletiva pelo OPAVIVARÁ! rompeu com a previsibilidade e o controle, criando um espaço onde o cuidado emergia de forma espontânea, a partir do encontro entre os participantes. Esse cuidado não era planejado ou garantido, mas nascia das interações abertas e da disposição de estar presente em um ambiente fluido e imprevisível. A experiência revelou que, ao desafiar o conforto do esperado, é possível gerar novas formas de cuidado e de (co)criação, onde a incerteza se transforma em potência para a coletividade.

Percebi a profundidade do cuidado em gestos pequenos, mas transformadores. Logo na primeira montagem da cozinha, um casal de moradores de rua, Amaral e Rosângela¹⁰, que brigavam continuamente, se aproximou da mesa. Perguntaram como funcionava aquela ação. Expliquei que era um espaço coletivo, onde todos podiam participar, desde que a higiene, a organização e o respeito fossem seguidos. Não havia regras escritas, pela autonomia da oralidade, guiavam-se as (novas) regras. Eles lavaram as mãos e sentaram ao meu lado para descascar legumes. Conversando, Rosângela compartilhou que fazia anos que não se sentava à mesa para comer com outras pessoas. Naquele momento percebi a simplicidade do que para mim era cotidiano, mas que, para ela, representava um reencontro com algo essencial, quase

¹⁰ Na publicação OPAVIVARÁ! AO VIVO! há uma foto do casal na página 2 da 4ª edição. Este livreto foi feito na época pelo coletivo para criar um canal com o entorno e registrar o que se passava durante as intervenções e residência pelo Centro.

esquecido. O simples ato de estar ali, sentada, de frente para outros, olhando e conversando, abriu um espaço de reconexão, de conforto, que a tocava de uma forma prazerosa.

Ter proposto e realizado este trabalho foi intenso, me abriu para conhecimentos valiosos que carrego em meu corpo e memória. Mostrou-me que sempre há uma história por trás de outra história, enriquecendo meu olhar sobre o outro, na prática.

Roer as bordas fronteiriças da rua, trocando as garantias pelos possíveis riscos, me trouxe à tona a riqueza das práticas artísticas em espaços abertos. No OPAVIVARÁ!, a experiência na Praça Tiradentes mostrou como estar no espaço público é colocar o corpo à prova, em uma dança constante entre o planejado e o imprevisto, o riso e o trágico, o eu e o outro. Dessa forma, a arte em ambientes partilhados funciona como um mapa que nos conduz a uma cartografia da autonomia e da liberdade, abrindo novos caminhos de expressão e encontro, essenciais para o bem-estar psíquico e social.



OPAVIVARÁ! AO VIVO!. Praça Tiradentes, 2012.

4.3 (In)Experiência para iniciar um trajeto: a convergência entre arte e saúde mental

A pesquisa artística que iniciei com os cartazes de filmes pornográficos me levou a refletir sobre a presença do feminino e as representações de prazer e erotismo, e foi um primeiro passo em direção a um campo que vai além das imagens. Assim como a arte, a saúde mental lida com a construção de narrativas e com a reinterpretação de experiências. O processo de reconfigurar o corpo e o prazer em minha obra, como uma plataforma de experimentação, ecoa práticas clínicas que visam a criar novos modos de expressão e cuidado. A transversalidade entre arte e saúde mental cria um espaço de acolhimento onde a subjetividade se expande, rompendo com paradigmas rígidos e permitindo que a criação artística atue como um dispositivo de transformação. Esse caminho se aprofundou em 2015, quando comecei a colaborar com psicólogas e seus clientes, entendendo que o ato de criar é também um ato de cuidar, onde pequenas propostas têm grandes repercussões, e onde a escuta se torna tão importante quanto a proposição.

Parar para o outro me fez abrir diálogos. Agregando as ligações subjetivas, me afastando de práticas mais hegemônicas e enrijecidas, adentrei em lugares mais sensíveis do fazer artístico. Pequenas propostas são gigantes, criando um lugar cada vez mais de relação e colocando a arte como técnica para facilitar a expressão. A artista Cristina T. Ribas me oferece uma indicação desse encontro entre arte e a clínica:

Nesse “jogo de cena” (estou lembrando do Eduardo Coutinho) um aspecto que não pode passar assim naturalizado (ou neutralizado) é assumir a empreitada da transversalidade entre arte e clínica (e ou entre arte e análise, entre arte e análise institucional, entre arte e esquizoanálise). O que acontece é que a clínica (como corpo de práticas e saber) fornecem um espaço de acontecimento/pensamento para as artes - e as artes (corporais, táteis, visuais, cinematográficas, literais, musicais...), por sua vez oferecem um espaço de acontecimento para a clínica. O que acontece nesse jogo de passagens? Nessa “mudança de domínio” em que o problema, é na verdade, o mesmo? (Qual é o problema?? Suspense... (Ribas, 2022, no prelo)

Como criar imagens e experiências entre a arte e a clínica? A clínica se faz em processo, como a arte também propõe. A parceria entre essas duas esferas resiste faz muito tempo. Existem várias maneiras de fazer, pensar e propor nesses dois universos que se atravessam.

Para continuar, quero expor sobre o conceito de uma erótica, que é uma ideia que embarca em minhas práticas e que faz todo sentido nesse atravessamento.

5 UMA ERÓTICA: O CORPO COMO TERRITÓRIO DE CRIAÇÃO E CUIDADO

O que é erotismo para você? Esta foi a pergunta que fiz na caixinha de perguntas do aplicativo *Instagram* para quem me segue lá. As respostas variavam na sua maioria entre o universo do sexo: “manifestação sexual”, “desejo; fetiche”, “é quando reconhecemos a parte sexual da nossa sexualidade”, “Madonna”, “pele com pele”, “sexo”, “nudez com sensualidade” entre outras respostas parecidas. Para a maioria das pessoas significa uma representação explícita da sexualidade e do sexo.

Pegando emprestado os conceitos do filósofo Paul B. Preciado, o sexo está ligado não necessariamente ao erótico, mas sim às instâncias de poder.

O sexo, como órgão e prática, não é nem um lugar biológico preciso nem uma pulsão natural. O sexo é uma tecnologia de dominação heterossocial que reduz o corpo a zonas erógenas em função de uma distribuição assimétrica de poder entre os gêneros. [...] O processo de criação da diferença sexual é uma operação tecnológica de redução que consiste em extrair determinadas partes da totalidade do corpo e isolá-las para fazer delas significantes sexuais. Os homens e as mulheres são construções metonímicas do sistema heterossexual de produção e de reprodução que autoriza a sujeição das mulheres como força de trabalho sexual e como meio de reprodução. (Preciado, 2017, p. 25-26).

Na pornografia tradicional, o corpo é apresentado de maneira fragmentada e limitada às genitais, onde a sexualidade parece se concentrar exclusivamente nessa área do corpo. Esse é o discurso que a pornografia *mainstream* reitera. Sair dessa redução do corpo a zonas erógenas de prazer e considerar todo o corpo como uma grande zona erógena é conectar, cuidar para que as relações de poder sejam distribuídas de forma diferente, o prazer seja compartilhado, a passividade e a atividade se transformem em conceitos que possam ser permutados entre pessoas de quaisquer sexos. Assim, cuidando de nossas práticas eróticas estamos cuidando de nossos corpos nos campos do orgasmo, da saúde mental e, como em todas as esferas da vida humana, da política.

Será que existem diferenças entre a pornografia e o erotismo? A origem da palavra grega “pornografia” revela de modo explícito: “escrever acerca da prostituição”¹¹. Já o termo “erotismo” deriva de Eros (amor, anseio sexual), combinado com o sufixo *ismo*, indicando uma prática ou estrutura.

No universo da performance temos respostas que para mim funcionam como contestação artística à pornografia comercial: se chamam pós-pornografia (ou pós-pornô) e pornografia feminista. Esses movimentos artísticos aparecem para apresentar novas formas de

¹¹ Livro *A invenção da pornografia*, pg.14.

desejos e naturalizar corpos que eram fetichizados e menosprezados pela pornografia tradicional. São os corpos trans, as mulheres, as travestis, as pessoas com algum tipo de deficiência, corpos gordos entre outras *corpas* dissidentes. Nesse universo, esses corpos são os atores principais e não mais objetos de desejo apenas; são sujeitos que buscam visibilidade para seus prazeres. Torcendo e friccionando as narrativas, superam a mera excitação para dar lugar a uma reflexão crítica do desejo, sem abandoná-lo. Fazem isso assumindo sua própria autodenominação contestatória, dando lugar à criação de outras ficções políticas e de prazer.

A pós-pornografia se baseia na visibilização de práticas contrassexuais¹², na busca por novos usos dos corpos, dos prazeres e dos desejos. Laura Milano, teórica argentina, fez uma pesquisa de três anos sobre as práticas de pós-pornografia e *cuir*¹³ no contexto latino-americano mostrando também que as produções latinas, mesmo que inicialmente, foram influenciadas pelas ideias estrangeiras do norte, criando suas características a partir das histórias e realidades do sul. Acho interessante a forma de fazer dessas novas produções, que conseguem escapar de uma montagem simbólica ligada diretamente a uma ideia falocêntrica e machista.

[...], vale pensar sobre estas preguntas: ¿cómo apropiarse del posporno para que sea una herramienta potente para erotizar y activar nuestro imaginario sexual y no un simple dildo colonizate de penetración implacable e invasiva? (Milano, 2014, p. 111)

[...] las producciones posporno surgidas en América Latina trabajan en la visibilización de las problemáticas que aquejan a nuestro continente en materia de políticas de género. El valioso aporte que algunas producciones posporno latinoamericanas están haciendo en pos de la legalización del aborto y la denuncia a la violencia de género abren la posibilidad de considerar a la pos-pornografía como canal de comunicación y reflexión acerca de las preocupaciones actuales del feminismo latinoamericano y -en un sentido más amplio- de los sectores antisistema y libertarios (Milano, 2014, p. 115-116).

Se, por um lado, a pornografia tradicional se enraíza em representações fetichistas e falocêntricas, essas vertentes artísticas contestam tal perspectiva ao dar visibilidade a corpos dissidentes e ao destacar os sujeitos que buscam não mais ser objetos de desejo, mas atores de sua própria experiência erótica e política. Como reflexão, podemos pensar: será que a pós-pornografia, ao desconstruir as narrativas tradicionais de prazer, consegue realmente erotizar e expandir o imaginário sexual sem cair nas armadilhas de uma nova forma de colonização ou objetificação? E como podemos utilizar essa prática artística como uma ferramenta para redefinir o prazer, sem resgatar antigos moldes de opressão?

¹² Referência ao livro *Manifesto Contrassexual* de Paul B. Preciado.

¹³ Forma de apropriação latino-americana do termo *queer*.

Existe uma aproximação e um tensionamento entre erotismo e pornografia. É interessante pensar como esses conceitos navegam dentro de uma zona erógena que tem suas fronteiras pouco definidas.

Outro ponto crucial nos discursos sobre o corpo feminino objetificado e que busca a luta política como uma saída possível, é a prostituição. A sua história no Brasil é longa, entrelaçando-se com a formação social, econômica e cultural do país e existe desde no período colonial, quando as mulheres eram trazidas, escravizadas e muitas vezes forçadas a se prostituir. Com o tempo, a prostituição se enraizou na sociedade brasileira, marcada por preconceitos e marginalização. A luta pelos direitos das prostitutas ganhou destaque com figuras como Gabriela Leite (1951-2013), prostituta e ativista que fundou a organização Davida, criada em 1991, e idealizou a grife Daspu, dando visibilidade à causa. Gabriela foi uma pioneira na luta pela descriminalização da prostituição e pela garantia de direitos trabalhistas para as profissionais do sexo no Brasil. Seu trabalho influenciou a criação de políticas públicas e debates legislativos voltados para a proteção e dignidade das prostitutas. O trabalho de Gabriela e de outras ativistas trouxe à tona a necessidade de reconhecer os direitos das prostitutas como trabalhadoras. Em 2002, o Ministério do Trabalho e Emprego incluiu a profissão de "trabalhador do sexo" na Classificação Brasileira de Ocupações, um marco importante na luta pela descriminalização e regulamentação da atividade. No entanto, as profissionais do sexo ainda enfrentam desafios significativos, como violência, discriminação e falta de acesso a direitos trabalhistas e previdenciários. O código penal ainda criminaliza a exploração da prostituição, mas não a prostituição em si, criando uma zona de ambiguidade legal.

O movimento de prostitutas ao recusar a invisibilidade e exigindo reconhecimento de sua profissão ecoa a luta contra a objetificação na indústria pornográfica. Ambos os contextos destacam a urgência de um discurso que reconheça a autonomia feminina e resista à redução das mulheres como corpos a serem comercializados e adquiridos para o prazer ou para o lucro, seja nas ruas ou nas telas. As conquistas obtidas até agora são um testemunho da resistência e determinação dessas mulheres em busca de respeito e igualdade, mas ainda há um longo caminho a percorrer.

5.1 Pornográfico x erótico

“A pornografia é o erotismo dos outros”

(Alain Robbe-Grillet)

A frase “A pornografia é o erotismo dos outros”, do escritor e cineasta Alain Robbe-Grillet, é uma reflexão provocativa sobre a diferença entre o que se considera pornografia e erotismo, e como essas definições podem ser subjetivas. O erotismo é geralmente associado a um tratamento mais artístico ou sugestivo da sexualidade, onde o objetivo pode ser a estética, a emoção, ou a provocação intelectual. Em contraste, a pornografia é muitas vezes vista como mais explícita, com o propósito direto de excitar sexualmente. Sugere-se que a distinção entre o que é considerado erótico e o que é visto como pornográfico varia de pessoa para pessoa. Ou seja, a percepção do que é erótico ou pornográfico depende muito do observador, de seus valores, educação, contexto cultural e pessoal.

A ideia de distinguir o pornográfico do erótico busca estabelecer uma fronteira, mesmo que sutil, para distanciar uma palavra da outra. A própria origem desses termos reflete essa diferenciação. Geralmente, a pornografia é descrita como aquilo que transforma a intimidade sexual em um produto para consumo, associada ao contexto da prostituição e voltada para estimular impulsos considerados mais excessivos e moralmente questionáveis. Ela representa uma abordagem mais carnal, sensorial, comercial e explícita. Por outro lado, o erotismo é caracterizado por sua inclinação ao sublime, espiritualidade, delicadeza, sentimentalismo e insinuação. Está ligado à possibilidade de entrega, de dissolução de limites, entretanto mantém uma proximidade estreita ao amor, que possui, também, um lado mais sofrido e dissonante que podemos chamar de paixão, essa posição que, ao passo que se conquista o outro, também pode perder-se de si. Essas duas categorias não são estanques, elas se contaminam, influenciam e podem acontecer em conjunto. É explorando as infiltrações dessas fronteiras que abordarei os dois temas.

Um espaço de disputa entre erótico e pornográfico pode ser visto dentro da música brasileira, em especial no funk. Um caminho que começa nos funk melodies dos anos 1990, com músicas sobre desejo e sedução até desembocarem no funk putaria a partir da década de 2010, com letras explícitas e que colocam o corpo de quem dança como um território de muitas batalhas de sentidos.

Aqui no Brasil o funk, assim como o samba, lutou muito para conseguir seus espaços. Funk, ritmo pulsante que vai pro corpo, sofre de grande preconceito por uma grande parte da sociedade brasileira, seja por suas letras transgressoras ou seja pela dança, por suas coreografias hiper-sexualizadas, e também por sua origem: popular, periférica e negra. O funk muitas vezes é compreendido como uma arte vulgar, visão de cabeças conservadoras e colonizadas pela música de concerto europeia, considerada alta e elevada. Quem escuta funk como algo menor e vulgar, muitas vezes como não arte, não entende a potência desse ritmo.

Quem já foi sabe, é quase impossível ir a um baile funk, ouvir a música vindo de um paredão de caixas de som, em grave alto, e não sentir mais forte o bater do coração. O ritmo do funk nos liga com nossa ancestralidade e assim, instintivamente, mexemos os quadris nos conectando com a nossa energia sexual e vital. Esse rebolado, essa movimentação é transgressora porque junto das letras que falam de sexo e putaria, também aparecem a apropriação do corpo e do prazer, fazendo a partir da dança, um pulsar, uma forma de se relacionar e se compreender.

Desde 2014 que estudo a ciência milenar de mexer com os quadris. E vai desde as perspectivas ancestrais até as músicas historicamente sexualizadas da cena contemporânea. Essas, particularmente, eu adoro, sendo que o funk é a minha preferida. As mulheres rebolam, e isso não é vanguarda, isso não é privilégio do tempo presente, é um fato. Mulheres rebolam, mulheres rebolam por muitos motivos, e o principal deles é a gente gosta. A bunda é nossa e a gente faz com ela o que a gente quiser! Mas foi na base da experimentação e da observação que entendi uma coisa prática e profunda: as mulheres rebolam porque quando a gente rebola a vagina se lubrifica. Eu vou falar de um jeito que gosto mais, a xereta fica molhada (Machado, 2020, p. 34-35).

Para muitas mulheres, rebolar é uma forma de levantar o desejo do outro, mas também buscar seu próprio prazer, numa experiência que é erótica no campo coletivo, num baile todo mundo escuta e dança junto, como costumam ser as experiências fora dos fones de ouvido. Me interessa o erotismo como potência congregadora de coletividades, como o erotismo se dá no coletivo e como o coletivo gera erotismos.

O desejo é transitar no campo da sexualização do erótico entrando em outros sentidos para a palavra erotismo. A partir daqui, quando usar a palavra erótica no feminino, estarei falando de uma dimensão a partir de minha trajetória como alguém que cria e cuida, que propõe e acompanha, que deixa transbordar e dá contorno, vê e escuta, rebola e conduz. Quero dizer, o ato de partilhar o prazer, seja ele de natureza artística, emocional, psicológica, intelectual, ou de outras naturezas, estabelece uma conexão profunda entre os envolvidos, construindo uma base sólida para a compreensão daquilo que possivelmente nos distingue e, ao mesmo tempo, atenua as ameaças impostas por nossas diferenças.

5.2 Corpo Transante

*No modo como meu
corpo se alonga com a música e se abre em resposta,
ouvindo atentamente seus ritmos mais profundos,
de maneira que todos os níveis da minha percepção
também se abrem à experiência eroticamente satisfatória,
seja dançando, montando uma estante,
escrevendo um poema, examinando uma idéia.
(Audre Lorde)*

Entre 2019 e 2020 concebi para a exposição coletiva *Farsa. Língua, fratura e ficção: Brasil- Portugal*, no Sesc Pompéia, uma instalação sonora, da qual o público é convidado a participar. O trabalho se chama Corpo Transante e surgiu a partir de conversas com pessoas sobre a ideia de um corpo que transita, se movimenta pela cidade, pelo mundo, um corpo vivo, que se relaciona e que pode até (se quiser), transar. Um corpo que desequilibra mas que aperfeiçoa seu equilíbrio. Esse corpo que é nossa casa e sobre o qual devemos ter uma percepção, assim como sobre nós mesmos.

O trabalho é um objeto para ser usado coletivamente, criando uma sinfonia de gemidos. Uma mesa é disposta no espaço com palavras e com botões macios que o público pode apertar. A mesa e botões são feitos de espuma e cobertos com um tipo de lycra. Ao apertar os botões, é ativado um sensor eletrônico que produz sons com gemidos em vogais (aaa, uuu, iii,...). Os botões não são aleatórios, eles compõem uma cartografia visual. Cada botão possui palavras como Corpo Transante, transar, pornô, erótico, desejo e cada palavra leva para outras palavras, que juntas formam um grande mapa mental.

O pensamento que deu forma ao trabalho foi de uma cartografia pensada coletivamente e que está organizada em dois “lados”: o primeiro, o Corpo Transante, que fala do erotismo e da sinestesia; o segundo, o corpo pornô, do sexo capital, que fala sobre as relações de poder – de quem está em cima e de quem está embaixo, literalmente. O trabalho aborda temas como sexo e erotismo de forma indireta, implícita; comenta das sutilezas da relação entre os corpos e deseja desmistificar sua relação com apenas sexo, trazendo outras camadas de nossos corpos e suas possibilidades de uso e circulação.

Essa cartografia política do corpo é um esquema que tensiona o espectador a percorrer esse mapa e achar seus significados. Há nesse caminho vários vetores de força e pontos de fuga. Desde o prazer imposto pelo capitalismo que vibra no consumismo deste corpo,

passando pelo uso do sexo como poder ou arma política, capitalizando os desejos, até o prazer orgástico sem nenhum porquê, apenas uma trilha por um orgasmo que não se explica, é o corpo no mundo, no espaço e o gozo como uma das coisas que fazem parte da própria razão de ser da vida e não necessitam de um porquê ou de qualquer finalidade que não o prazer para si e para o outro.

A ideia aqui é transformar o público em agente criador de narrativas auditivas. Não mais estimulados por imagens mas sim pela sua própria possibilidade de criar sons, sonoplastias, cacofonias, e assim desmistificar em certa medida o universo dos excessos de imagens que ligam o corpo ao sexo e ao pornográfico. Apesar de inicialmente parecer que o trabalho fala apenas sobre um corpo que faz sexo, a obra desconstrói a ideia de uma performance sexual enraizada em um corpo que só está saudável se transa.

O conceito de Corpo Transante é aquele corpo que transita pelos espaços. É um corpo vivo, que transa em sentidos mais amplos. Trata-se de um deslocamento tanto físico quanto simbólico. Colocar o corpo para jogo no mundo e gozar dos múltiplos arranjos possíveis nessa sinfonia de gemidos do cotidiano é estar em risco, pois não sabemos o que vem do outro, esse desconhecido. No entanto, é nesse caminho transante, que se coloca pronto a dar e a receber que, justamente pelo risco e por esses deslocamentos, pode permitir encontros improváveis. Encontros dos quais um corpo cerceado, castrado e reprimido termina privado. A libido aqui é um motor de uniões, não necessariamente sexuais, mas sim de ações que nos colocam como corpos desejantes, em constante movimento coletivo.

O Corpo Transante, para mim, se insere como uma opção de movimento e fricção no cruzamento entre arte e saúde mental, desafiando as narrativas hegemônicas que delimitam os corpos e suas experiências de prazer. Ao atravessar as esferas da criação artística e do cuidado terapêutico, ele tensiona e expande as fronteiras do erótico, revelando novas possibilidades de expressão, onde o prazer não se reduz à exploração sexual, mas se manifesta como vitalidade, potência e presença. Nas práticas coletivas, o Corpo Transante atua como um agente de transformação, abrindo espaço para que as relações interpessoais, muitas vezes enrijecidas por normas de poder, sejam repensadas de forma sensível e emancipadora.



Obra Corpo Transante.

Ser um Corpo Transante é, portanto, permitir-se viver na plenitude do desejo, não apenas em seu aspecto sexual, mas como uma força que nos move e conecta aos outros. Embora potente em suas possibilidades de conexão e transformação, também nos provoca a enfrentar o risco constante. Assim como a arte, esse estado de estar em trânsito nos abre para novos encontros, novas formas de ser e de agir no mundo. É a partir dessa disponibilidade, dessa consciência criativa, que nos tornamos capazes de experimentar a vida de maneira mais intensa e profunda. Afinal, um corpo que se deixa transar pelo mundo nunca está estagnado, mas em constante criação.

5.3 A Erótica relacional

"Nós somos os propositores"
(Clark, 1968)

Existem muitas aproximações entre artear, cuidar, gozar, erotizar, estar, coletivar. Todos esses conceitos de alguma forma estão em ressonância com a reciprocidade, o querer estar junto, misturar-se, contagiar-se. Estar verdadeiramente presente com si e com outro, seja na experiência sexual ou na experiência artística, estar de corpo presente é um facilitador para

um prazer genuíno. Um prazer que ultrapassa as partes genitais, do prazer fugaz, rápido e utilitário.

Para toda relação é fundamental a troca, o encontro, a criação de um vínculo, mesmo que momentâneo. Isso é um desafio na contemporaneidade, que nos cerca de dispositivos tecnológicos que passam a impressão de nos aproximar e criar intimidade, mas que na verdade nem sempre criam pontes e sim margens. Como criar tecnologias do afeto que trabalhem com dispositivos relacionais para a instauração dos momentos de proximidade e diálogo?

A arte participativa tem uma forte história no Brasil, especialmente através das obras de Lygia Clark e Hélio Oiticica, que foram pioneiros em explorar as interações entre corpo, espaço e objeto de maneira profundamente inovadora a partir dos anos 1960. A obra de Lygia, assim como a de Hélio, ocupa um lugar central na transformação da arte moderna brasileira, especialmente no que diz respeito à relação entre o espectador e a obra. Suas práticas influenciaram significativamente a forma como a arte é entendida e vivenciada, contribuindo para o desenvolvimento de uma cultura artística que valoriza a participação ativa do público. Clark transformou a relação entre obra e espectador, desafiando-o a refletir sobre o papel da arte não apenas como objeto visual, mas como um processo de envolvimento e transformação pessoal.

Ela propõe algo mais profundo do que a simples manipulação de objetos: ela convida à mobilização do corpo como um elemento decisivo da experiência artística. Este convite não deve ser confundido com as propostas tradicionais de participação do espectador, onde a interação com o objeto é muitas vezes superficial. "O objeto não estava mais fora do corpo, mas era o próprio corpo."

Nas cartas trocadas entre Lygia Clark e Hélio Oiticica entre os anos de 1964 e 1974, fica clara a preocupação de ambos em distinguir suas obras dessas práticas mais comuns na cena artística da época. Eles buscavam criar experiências que iam além da mera interatividade, tão frequentemente associada ao que hoje se denomina "estética relacional"¹⁴. Essa distinção é ainda mais pertinente no contexto contemporâneo, onde muitas propostas artísticas se limitam a uma relação estéril entre a fachada dos objetos e o corpo do espectador, ambos tratados como coisas imóveis.

Enquanto lecionava na Faculté d'Arts Plastiques Saint Charles, na Sorbonne da Paris dos anos 1970, Lygia Clark intensificou suas pesquisas sobre a relação "corpo-coletivo", desenvolvendo práticas que extrapolavam o entendimento tradicional da arte como produto

¹⁴ Estética Relacional é um termo cunhado pelo crítico de arte francês Nicolas Bourriaud.

individual e estético. Seus experimentos com grupos de estudantes não apenas desafiavam a ideia de autor e espectador, mas criavam um espaço radical para a coletividade como protagonista da obra.

Através das experiências realizadas na Sorbonne com meus alunos em 1974, chegamos ao que denomino de 'corpo-coletivo', que em última análise é a troca de conteúdos psíquicos entre pessoas a partir da vivência em grupo de proposições comuns. Esta troca não é uma coisa agradável: a ideia é um componente do grupo vomitar sua vivência ao participar de uma proposição, vômito esse que será engolido por outros, que imediatamente vomitarão também seus conteúdos internos. É assim que a troca de qualidades psíquicas, baba, e a palavra comunicação é fraca para exprimir o que acontece no grupo (Clark, 1980, p.41).

Nesse ambiente acadêmico, Lygia Clark guiava semanalmente seus alunos e o grupo tornava-se um campo de experimentação sensorial e psíquicos, onde a energia compartilhada e as interações íntimas geravam experiências que só poderiam ocorrer por meio da participação conjunta. Propostas como a "Baba Antropofágica", por exemplo, exploravam essa energia ao envolver os participantes em uma interação física e simbólica profunda. Nesta proposição, um participante fica deitado no chão enquanto os outros ficam em volta formando um círculo. Os que estão sentados na roda, colocam em suas bocas carretéis de fios de algodão umedecidos com saliva, e aos poucos, no ritmo de cada um, vão tirando a linha molhada e colocando em cima do participante deitado, gerando uma rede corporal que simboliza a digestão. É uma espécie de compreensão mútua de experiências, criando uma amálgama de identidades; uma condição de ninho ou de sarcófago que protege ou sufoca. Essa ação, radical, desconfortável (para alguns) e provocadora, remete ao conceito antropofágico de absorver o outro como forma de transformação. Esse ato de "alimentar" o corpo de outro com fragmentos de si próprio é uma metáfora poderosa para a absorção e transformação das identidades dentro do grupo. Na proposta de Clark, o "corpo coletivo" revela uma força simbólica e visceral, onde a troca e a vulnerabilidade se transformavam em veículos de um profundo processo de criação e autoconhecimento.

A ideia do "corpo-coletivo" também surgiu como uma resposta direta às dinâmicas de alienação social e solidão modernas, que Lygia observava na França e no Brasil. Deste modo desenvolveu exercícios que incentivavam os participantes a perceberem-se como parte de uma entidade coletiva que pulsava em sincronia, através de práticas que envolviam toque, respiração e alinhamento físico, criando situações onde a individualidade se dissolvia temporariamente e dando lugar a uma sensação de pertencimento ampliado. Esse "corpo-coletivo" era uma forma de viver e sentir em conjunto. A entrega coletiva é um ato

essencial para romper as barreiras da percepção individual, ampliando os horizontes emocionais dos participantes.

Através do contato sensorial e do encontro com o outro, Lygia Clark estimulava o despertar de energias compartilhadas que tinham tanto poder estético quanto transformador. Sua proposta era revolucionária porque, ao contrário da arte tradicional, a experiência participativa não poderia ser contemplada como algo externo, ela precisava ser vivida e incorporada, carregando consigo os riscos e as revelações que surgiam da interação íntima entre os corpos e mentes dos participantes. A energia erótica coletiva que emergia desses encontros promovia uma experimentação única da arte como forma de vida, onde as fronteiras entre o eu e o outro se diluíam em uma experiência integral de presença.

Sendo assim, as experiências participativas que Lygia Clark promoveu na Sorbonne ampliaram a noção de coletividade na arte, desafiando as convenções estéticas e propondo uma vivência que, ao articular a coletividade como motor central da experiência artística, possibilitou um trabalho que se manifestava como experiência viva e transformadora. Essas práticas ressoam até hoje, revelando como a energia compartilhada em coletividade pode oferecer tanto uma expansão sensorial quanto um caminho para a construção de vínculos profundos entre os participantes.

Um exemplo significativo deste movimento participativo e não mais apenas visual foram os Domingos da Criação, organizados por Frederico Morais em 1971 no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Eles foram eventos que ofereceram uma prática experimental de arte e educação, rompendo com a rigidez política da época e atraindo milhares de pessoas. A proposta era criar um espaço aberto de experimentação coletiva, utilizando o museu e seus jardins como locais de criação livre. Morais questionava a noção convencional de lazer e defendia que todos são criativos, mas muitas vezes impedidos de exercer sua criatividade por repressão política ou social.

Todas as pessoas são criativas, independentemente da origem étnica ou do *status* social, econômico e cultural, e só não exercem seu potencial criador se são impedidas disso por algum tipo de repressão - familiar, educativa, política etc (Morais, 2001, p. 5).

Os Domingos aproximavam o público da educação através da arte. Abrindo um ambiente ativo e experimental nos espaços públicos, ações como esta são fundamentais para democratizar a arte e estimular a criatividade. A luta por liberdade de expressão e criação continua relevante, e as lições desse período nos mostram o poder da arte como ferramenta

subversiva e libertadora, bem como mostram como estar na presença do outro abre nossa percepção coletiva.

Em 2010, houve um novo evento idealizado por Frederico Morais, nos mesmos jardins do MAM, que fazia referência aos Domingos da década de 1970. Se chamou OPAVIVARÁ! + GIA¹⁵ em Encontros Contemporâneos de Arte. Eu estava presente e foi muito emocionante passar uma tarde no museu que foi transformado em um espaço ativo, vivo e sinestésico. O evento contou com trabalhos dos coletivos como a Cerveja GIA, Sambagia, Gororópera, redes, cozinha móvel, cachimbo gozashihsa de 7 pitos e bingo do Morais.

5.4 E os coletivos, para onde foram?

*A arte é o lugar
que produz uma sociabilidade específica,
(...) estreita o espaço das relações,
ao contrário da tevê.
(Nicolas Bourriaud)*

A relação da arte e convívio é uma constante na história brasileira desde 1960. O OPA! se nutre dessas referências para criar suas ações coletivas, não só para trazer o público para uma experiência artística participativa mas também como um exercício, dos artistas propositores, de fazer da colaboração inventiva, uma prática que mistura risco e confiança, entendendo que juntos é mais possível estar no mundo. Talvez seja uma forma encontrada, pelos artistas, de se inserirem no mundo, onde antes não seriam capazes de estar, virando assim um “corpo-coletivo” como nomeou Lygia Clark.

Faço parte da geração de artistas que nos meados dos anos 2000 buscavam outros artistas para estar junto, debater questões e ideias. O surgimento de diversos coletivos de arte pelo Brasil estava relacionado a uma série de fatores socioculturais e políticos favoráveis à uma organização horizontal, à criação colaborativa e à experimentação em espaços públicos. Esse período foi marcado por uma agitação cultural alimentada por novos espaços autônomos, pela popularização da internet e por uma conjuntura política mais aberta à diversidade cultural e às expressões artísticas que desafiavam instituições tradicionais. Coletivos de arte se tornaram uma forma de resistência e troca de saberes, com o foco na ação coletiva e na ruptura das fronteiras entre arte, política e sociedade.

¹⁵ “O GIA (Grupo de Interferência Ambiental) é um grupo formado por artistas visuais, designers, arte-educadores e músicos que têm em comum, além da amizade, uma admiração pelas linguagens artísticas contemporâneas e sua pluralidade, mais especificamente àquelas relacionadas à arte e ao espaço.”

Contudo, várias mudanças ao longo do tempo enfraqueceram esse movimento coletivo. Uma delas foi a mudança política e econômica no Brasil, especialmente nos últimos anos, que resultou, por exemplo, em cortes de verbas para políticas públicas de incentivo à cultura em editais de fomento. Esses cortes reduziram o apoio a práticas experimentais e projetos que dependiam de financiamento para existir de maneira autônoma. Além disso, a gentrificação de áreas urbanas, onde muitos coletivos atuavam, forçou o fechamento de ocupações artísticas e centros culturais independentes. A "revitalização" desses espaços atendeu a interesses imobiliários, excluindo iniciativas culturais locais e limitando o acesso a espaços para criação.

Outro fator que acredito ter impactado diretamente os coletivos foi a precarização do trabalho cultural. A falta de estabilidade financeira para muitos artistas dificultou a manutenção de estruturas coletivas que exigiam dedicação contínua e colaborativa. Pegando o OPA! como exemplo, sempre pleiteamos receber um cachê mais alto do que artistas individuais. Essa iniciativa, porém, muitas vezes não é absorvida pelas instituições e curadores, que sendo assim parecem não compreender ou valorizar a dinâmica que envolve vários artistas para uma obra. Além disso, o fator tempo e o esforço necessários para organizar coletivos foram substituídos pela busca por trabalhos individualizados que garantissem a sobrevivência financeira, muitas vezes afastando os artistas da prática coletiva. Trago uma fala do artista Keith Richard, integrante do Grupo EmpreZa¹⁶, em resposta dada para o livro Coletivos organizado por Renato Rezende e Felipe Scovino:

Um ponto importante. Temos a consciência, desde o começo do nosso trabalho coletivo, de que a partir do momento que você escolhe trabalhar com outros indivíduos, no curso de um processo artístico e social, você entra em choque com um sistema que está armado para receber indivíduos. Temos consciência de que o circuito não é articulado para receber isso. E tentamos, seja em conflitos, ou em negociações. Entre nós deverá haver essa negociação constante, para que consigamos nos manter juntos e para que cada um não siga o seu rumo (2010, p. 76).

A fala de Richard evidencia uma tensão essencial entre a prática coletiva e o sistema institucional das artes, que privilegia o indivíduo. Quando um artista opta pela criação coletiva, ele desafia a estrutura mercadológica e curatorial, que muitas vezes se mostra inflexível ao lidar com a complexidade deste tipo de trabalho. Assim, a manutenção de um coletivo artístico demanda não apenas uma negociação constante entre seus membros, mas também uma resistência contra a própria lógica do mercado de arte, que tende a não remunerar adequadamente a produção conjunta. Nesse contexto, a precarização do trabalho

¹⁶ “Fundado em 2001, inicialmente como grupo de estudo e pesquisa em performance arte, o Grupo EmpreZa (GE) possui hoje um vasto repertório de ações performáticas, happenings e produções audiovisuais e fotográficas. Movidos por intensa curiosidade em relação aos modos de produção de linguagem e de sensibilidade do corpo.” Trecho retirado do site do coletivo.

cultural se torna uma barreira ainda maior, pois ao mesmo tempo que os artistas precisam de estabilidade financeira, essa segurança raramente vem com o trabalho coletivo.

O avanço da tecnologia e das redes sociais criou um ambiente mais fragmentado. Se, nos anos 2000, a internet ajudou a articular coletivos, hoje, a super-conectividade e o excesso de informações geram uma cultura de produção individual para redes sociais, voltada para visibilidade e capital social. No contexto dos coletivos de arte, isso pode significar uma mudança de foco da criação colaborativa, voltada para a comunidade ou ações públicas, para uma lógica mais individualizada, onde a visibilidade nas redes sociais, os *likes* e os seguidores tornam-se o foco de atuação, enfraquecendo a ênfase na criação conjunta e no ativismo cultural.

Apesar disso, os coletivos de arte não desapareceram por completo. Eles estão em transformação, respondendo a novos desafios, como questões ambientais, decoloniais, raciais, de gênero e tecnológicas, ainda que com menor visibilidade do que nos anos 2000. O afastamento grupal reflete um momento cultural mais disperso, em que a falta de apoio e as exigências de sobrevivência dificultam a continuidade da colaboração artística coletiva.

Para mim, o desejo de estar junto é uma aposta do prazer, que perpassa o corpo, os encontros, a brincadeira, a saúde. Por outro lado, não podemos reduzir a ideia de desejo apenas por uma sensação/relação positiva e prazerosa. Ele também pode nos levar a ondas violentas e de destruição, a depender das condições nas quais estamos inseridos. "O desejo não é um dado natural, mas uma intensidade que muda de acordo com as condições antropológicas, tecnológicas e sociais", como sugere Franco Berardi (2023). Em outras palavras, o desejo não nasce puramente da natureza humana, não é algo fixo ou inato, ele é moldado pelas condições em que vivemos. Aspectos como cultura, tecnologia e as relações sociais influenciam o que desejamos, como desejamos e com que intensidade. Isso significa que as mudanças nas estruturas sociais, nos avanços tecnológicos e nas transformações culturais podem alterar os desejos individuais e coletivos ao longo do tempo.

Uma ação relacional e que causa grande mobilização são as brincadeiras. Brincar é uma necessidade humana natural e básica, assim como comer e dormir. Quando criança, aprendemos imitando e olhando os outros, é algo instintivo. Jogar e brincar são formas criativas que as crianças (e adultos quando se permitem!) se relacionam com o mundo e as pessoas. Os jogos possuem a capacidade de estimular a interação social, promover o aprendizado e proporcionar momentos de alegria. São elementos fundamentais na expressão da curiosidade, no desenvolvimento da empatia e na conquista de novos conhecimentos corporais e cognitivos, características que considero importantes da natureza humana.

Um trabalho que vem registrando brincadeiras infantis pelo mundo é do artista belga radicado no México, Francis Alÿs. O projeto se chama *Children's Game*. Os vídeos de curta duração retratam a universalidade dos jogos, direcionando nossa atenção para a importância e influência dessas atividades coletivas no comportamento humano. Os jogos mostrados transformam elementos comuns em objetos relacionais, como um barbante, um pneu de carro, uma pedra, um pedaço de madeira, areia, uma laranja, entre outros. Repetição, curiosidade, emoção e alegria são características recorrentes em vários jogos, através dos quais as crianças exploram e conhecem seu ambiente físico e social.

Identifico em *Children's Game* a força do brincar, pois dentro dos métodos e regras dos jogos está contido um desejo coletivo de estar junto, possibilitando que as crianças e o ambiente em volta pulsem uma energia viva, criando naquele momento universos mágicos que transcendem possíveis fronteiras e barreiras culturais. Compartilhar, criar, desafiar, compor, experimentar, conhecer, entre outros milhares de verbos, tecem, mesmo que momentaneamente, uma erótica da vida coletiva, mostrando a importância do estar coletivo e das possibilidades de trocas que ali se apresentam.

O brincar é uma forma erótica de estar no mundo. A palavra brincar já aparece de forma ancestral para designar a dança, os movimentos de corpo e os deslocamentos físicos e simbólicos, realizados nos folguedos e folias de reis, muito típicas do nordeste brasileiro. Todo esse brincar possibilita um corpo mais flexível e presente, passível de caminhadas e de circular no mundo de uma forma mais porosa com outras pessoas. Ele agrega. Lembro do clássico *Macunaíma*, de Mário de Andrade. Em todas as passagens eróticas, que não são poucas na história, sempre que o sexo aparece, Mario também o descreve como brincadeira. É assim com Ci, a mãe do mato, e outros personagens do livro.

— Ai! que preguiça!... que o herói suspirava enfiado. E dando as costas para ela adormecia bem. Mas Ci queria brincar inda mais... Convidava convidava... O herói ferrado no sono. Então a Mãe do Mato pegava na txara e cutucava o companheiro. Macunaíma se acordava dando grandes gargalhadas estorcegando de cócegas.

— Faz isso não, oferecida!

— Faço!

— Deixa a gente dormir, meu bem...

— Vamos brincar.

— Ai! que preguiça!...

E brincavam mais outra vez”

(Andrade,2013, p.25)

A relação entre brincar e gozar está presente em nossa língua brasileira desde muito, uma confusão que adensa e coloca mais camadas nessa relação vertiginosa entre as brincadeiras mais singelas e o gozo mais profundo, expandindo as ideias do que é erotismo, essa força presente em nossas vidas para muito além dos órgãos sexuais.

5.5 Prazer: uma erótica coletiva.

Lygia Clark começou a criar e utilizar os objetos relacionais como parte de sua investigação sobre a experiência artística enquanto prática de autoconhecimento e cuidado. Esses objetos relacionais, que incluíam itens simples como pedras, conchas, sementes, sacos de plástico e pequenos elásticos, eram criados para serem manipulados e usados pelo participante, estabelecendo uma conexão entre o corpo e a mente. Ao invés de representarem algo, os objetos serviam como uma extensão do próprio corpo do participante, provocando sensações, reações emocionais e processos de introspecção que estavam fora do alcance da linguagem verbal. Clark acreditava que, por meio da manipulação desses objetos, os indivíduos poderiam acessar camadas profundas de suas próprias experiências, lidando com memórias e emoções muitas vezes reprimidas. "O processo se torna terapêutico pela regularidade das sessões, que possibilita a elaboração progressiva da fantasmática provocada pelas potencialidades dos objetos relacionais" (1980, p. 50).

A criação dos objetos relacionais foi essencial para a proposta "Estruturação do Self", um trabalho terapêutico que desenvolveu nos meados dos anos 1970. O objetivo era promover um processo de integração, no qual os participantes pudessem reestruturar suas percepções de si mesmos e do mundo ao seu redor. Sendo assim, o participante era guiado por Clark a interagir com os objetos relacionais de maneiras diversas, explorando o toque, o peso, a textura e outras qualidades sensoriais, além dela mesma aplicá-los sobre eles. A singularidade dessas criações de Clark reside em sua capacidade de acessar e reorganizar aspectos do self que não poderiam ser expressos ou entendidos somente pela via racional, permitindo que o corpo e a experiência sensorial conduzissem o processo de autodescoberta e transformação.

Em seus escritos, Lygia Clark discorre sobre suas experiências no campo entre a arte e as terapêuticas, refletindo como essa prática aparentemente sutil pode se tornar um ato revolucionário de si, como uma (re)criação, uma rememoração do corpo. Seu trabalho também recria a potência de um corpo erótico, como o que aqui chamo de Corpo Transante, um corpo vivo e saudável, não apenas no que tange ao sexo.

Assim, Lygia nos mostra como a arte pode ir além da estética, atuando como um poderoso instrumento de transformação pessoal, resignificando e propondo também o corpo como uma força vital em constante conexão com o mundo ao redor.

O homem encontra seu próprio corpo através de sensações táteis realizadas em objetos exteriores a si. Depois incorporei o objeto, mas fazendo-o desaparecer. Entretanto, é o homem que assegura seu próprio erotismo. Ele torna-se o objeto de sua própria sensação (Clark, 1980, p.34).

Lygia Clark acreditava que a exploração sensorial era uma via possível para que o indivíduo se reconectasse consigo mesmo, e essa ideia é central na frase em questão. Para ela, o corpo humano podia ser experimentado e "descoberto" através do contato com objetos externos, que atuavam como catalisadores de novas percepções e sensações táteis. Clark sugere que, no contato com o mundo externo, o indivíduo ativa uma autoconsciência sensorial, explorando o corpo como um campo de experiências que vai além do olhar. No entanto, essa experiência externa não é o ponto final: ao internalizar o objeto e "fazê-lo desaparecer", ela leva o participante a transcender o próprio objeto, transformando a sensação externa em uma percepção interna. É uma passagem que libera o sujeito para se tornar, ele mesmo, o centro de sua própria experiência sensorial e, segundo Clark, de seu "próprio erotismo".

Nesse processo, os objetos relacionais de Clark surgem como instrumentos essenciais. Eles são concebidos não para serem contemplados, mas para serem manipulados de forma que o indivíduo possa vivenciar sensações e emoções que emergem do contato direto e físico. Em vez de funcionar como mediadores de uma experiência estética, os objetos relacionais estimulavam uma experiência de autoconhecimento. Assim, o participante não apenas manipulava o objeto, mas também tem a possibilidade de explorar suas próprias fronteiras corporais e emocionais, tornando-se o "objeto de sua própria sensação". Clark deslocava o foco da arte para o corpo e para as sensações, criando um espaço em que o toque e o movimento se transformavam em meios de autoconhecimento e de exploração do "eu".

Com objetos relacionais, Lygia põe o objeto em segundo plano, para acentuar a relação com o outro (não por acaso, Oiticica também gostava de chamar seus objetos - os "bóides"- de transobjetos). O objeto deixa de ter nele mesmo um fim e se transforma, assim, em um apelo, um convite ao outro e à construção de sua fala, de suas fantasias. É importante notar que eventuais objetos trazidos pelos seus "clientes" eram também incorporados ao trabalho (Rivera, 2013, p.222).

Pensando com a linguagem de Lygia, retorno ao trabalho coletivo de que participo dentro da Penitenciária Talavera Bruce. A partir das nossas vivências de sensibilização, gestos e movimentos corporais, fomos (e estamos) entendendo que colocar objetos relacionais, objetos dispositivos, funcionam muitas vezes como uma possibilidade de criar aproximações, dando o tempo necessário do próprio objeto se tornar uma ferramenta de mediação nas atividades. Na utilização desses objetos (bolas de tênis, tecidos de lycra, saco plástico com ar, elásticos) criam-se ali, mesmo que já firmada nossa relação com a maioria das participantes, novos gestos. Funciona como um estímulo do potencial criativo que se dá na ação, simultaneamente individual e conjunta, e os materiais vão perdendo seus significados utilitários e vão ganhando novos sentidos com os exercícios propostos. Esses recursos simples e casuais servem à fantasia, ao lúdico, gerando novas formas de significações, ampliando as composições criativas e afrouxando os gestos das presas.

Dar uma atividade numa cadeia, onde as participantes estão o tempo todo sujeitas a perder de vista suas identidades, este trabalho torna-se ainda mais necessário. Acredito que nossas propostas ajudam na recomposição, mesmo que momentânea, de suas subjetividades e memórias, incutindo um importante processo de reversão da invisibilidade. Afinal, a identidade perdida de cada detenta é algo tão violento quanto uma sentença.

Dentro desta idéia de uma erótica da vida e o desejo como uma força criativa, a criação aparece não como um luxo, e sim como luta cotidiana, por um espaço criativo e de prazer. Quanto mais nos conectamos com nossos sentimentos, e não somente com nossas ideias, mais eles serão o início de nossas vontades. As artes são um santuário nesse universo criativo. Me interessa nas atividades na penitenciária incentivar a criação de algo que já existe dentro das mulheres participantes, uma força erótica que foi tirada/calada e que juntas talvez possamos compartilhar no gesto e no coletivo.

No contexto prisional do Talavera Bruce, onde o espaço compartilhado e as diferenças individuais são realidades diárias, nosso projeto pode ser uma oportunidade de resgatar o erotismo enquanto força vital e criativa. Fazemos um exercício desde o início do projeto, em que cada participante cria um gesto inspirado no seu nome, em uma sensação ou em uma ideia livre. Depois, juntamos todos os movimentos para formar uma coreografia coletiva, que pode ser organizada em roda ou em filas. Como muitas vezes não conseguimos levar uma caixa de som, a música era substituída pelo contar de tempos, um metrônomo intuitivo, que vai acelerando ou diminuindo a partir do movimento em ação.

A criação aqui é uma prática de resistência e reconexão com o próprio corpo e vontade. Quando propomos atividades que incentivam a expressão dos desejos e sentimentos das mulheres encarceradas, abrimos a possibilidade de construção de um espaço íntimo, onde o gesto e o movimento corporais tornam-se caminhos para a exploração de prazeres e memórias que talvez estejam adormecidas ou reprimidas. Nesse processo, as atividades artísticas podem agir como uma linguagem silenciosa que não depende de palavras, mas sim de uma presença coletiva, de gestos trazidos de algum tempo perdido na memória, em que os corpos atuam como veículos de uma conexão que ultrapassa as barreiras físicas e emocionais do encarceramento.

O erotismo pode criar uma malha de sentidos. A construção de uma vida erótica está embasada nas experiências que nos trazem prazer, beleza e, claro, alegria. Ao compartilhar o gozo e o prazer, as pessoas estabelecem uma conexão especial, uma passagem que pode uni-las de maneira significativa. Essa conexão pode ser uma base para a compreensão mútua, permitindo que as pessoas compreendam e aceitem melhor as diferenças que podem existir entre elas. Ao invés de se concentrar nas divergências, o erótico oferece a oportunidade de encontrar um terreno comum, que não destitui as diferenças, mas as torna menos ameaçadoras e pode até mesmo enriquecer as relações. Assim me aproximo de novo do pensamento da escritora Audre Lorde quando a poeta nos convoca a uma atitude erotizada em relação às práticas artísticas, de pesquisa e cotidianas. O que ela busca é uma apropriação de um erotismo no corpo que transborde o prazer para tornar nossos gestos criativos e políticos ainda mais potentes.

O erótico, para mim, opera de várias formas, e a primeira delas consiste em fornecer o poder que vem de compartilhar intimamente alguma atividade com outra pessoa. Compartilhar o gozo, seja ele físico, emocional, psíquico ou intelectual, cria uma ponte entre as pessoas que dele compartilham que pode ser a base para a compreensão de grande parte daquilo que elas não têm em comum, e ameniza a ameaça das suas diferenças (Lorde, 2020, p.71).

A prática erótica nas artes, como sugerido por Audre Lorde, oferece um "poder que vem de compartilhar intimamente alguma atividade com outra pessoa." Esse poder é especialmente transformador em um contexto de prisão, onde as diferenças de histórias, desejos e personalidades muitas vezes não coexistem em espaços demarcados, impessoais e incertos/inseguros. Ao se engajarem em práticas que valorizam o prazer e o riso, as participantes têm a chance de experimentar uma comunicação descontraída e afetiva, onde as distinções e julgamentos individuais são respeitadas, pelo menos momentaneamente, mas

também suspensas no ato de criação conjunta. Nesse sentido, o erotismo compartilhado através da arte e do movimento abre um espaço de liberdade simbólica, onde o corpo pode transbordar para além das paredes e limites impostos, e onde as diferenças são absorvidas e enriquecidas por meio de gestos que, ao mesmo tempo, são políticos e profundamente íntimos.

Outra experiência de compartilhar aconteceu em Janeiro de 2019, fiz uma residência artística auto-gerida com mais dez mulheres artistas e seus sete filhos. Passamos uma semana em uma casa na Serrinha do Alambari. Nossa ideia inicial era desconstruir papéis tradicionais, usando a casa como espaço de criação coletiva: transformamos a sala em local de escrita, a cozinha e o jardim em palcos de performances e trouxemos as crianças para o cotidiano de criação. Integramos interrupções cotidianas, afinando nossas escutas e gerando uma rede de cuidado artístico-político, desafiando a ideia do doméstico como potencial espaço de rebeldia e criação. Inspiradas por Lygia Clark, questionamos: se a casa é o corpo, onde residem os corpos livres? No meio ao caos experimental, criamos a Cooperativa de Mulheres Artistas.

A Cooperativa nasce de debates sobre a exclusão no mercado de arte, patriarcado e desafios enfrentados por artistas mulheres. Fundada a partir de um manifesto coletivo, buscou criar fissuras no sistema vigente, dando voz a uma produção artística que ressoe novos valores. Além de questionar o sistema artístico, buscou coletivizar discussões sobre a vida pública e privada, tensionando a maternidade, a casa e a arte para instaurar uma economia associada ao afeto e à liberdade. Seu propósito era experimentar um corpo coletivo permeável entre público e privado, transformando a casa em uma extensão do mundo externo.

No trabalho *Sublima Tudo Só Não Sublima o Desejo* (2019) realizado pela Cooperativa de Mulheres Artistas¹⁷, coletivo do qual faziam parte junto comigo Ana Dantas, Bianca Bernardo, Gabriela Serfaty, Keyna Eleison, Laura Lydia, Liana Nigri, Mari Fraga, Mariana Guimarães e Marta Supernova, um tecido de aproximadamente um metro e meio por dois metros e meio estava estampado com a frase que dá nome ao trabalho. Logo embaixo, bordado à mão em vermelho, surgia a palavra desejo. O contraste entre as distintas técnicas de gravação das palavras no tecido e a textura com a qual a palavra desejo surgia do pano salienta o contraste entre esses significantes, desarticulando e rearticulando-os no plano do significado.

¹⁷ A Cooperativa de Mulheres Artistas tem como proposta a construção de novos modos de agenciamento no campo da arte contemporânea. Nosso corpo coletivo é heterogêneo, composto de artistas; educadoras; curadoras, pesquisadoras, psiquiatra, poetas, ativistas e mães. Apostamos nessa multiplicidade como uma estratégia para a infiltração da mulher artista como agente coletivo de transformação para um novo modo de economia artística.

Nesta provocação linguística com a palavra sublimar, que possui alguns sentidos, enfatizava a tensão entre os significados: enquanto o processo de sublimação se refere tanto ao método de impressão quanto à tentativa de transformar ou redirecionar um impulso, o bordado do desejo revelava algo que não pode ser plenamente contido. O desejo, em sua essência, permanece uma força irreprimível, algo que resiste à desistência. Assim, o trabalho criava uma nova camada de potência, questionando coletivamente o que desejamos, o que almejamos e o que buscamos juntas.

6 MEU CORPO DE ENCONTRO A OUTRO CORPO/CRIAÇÕES COLETIVAS: INSTAURANDO DESEJOS, CRIANDO RELAÇÕES, APOSTANDO NO QUE VEM DO OUTRO E DE MIM

Será que a arte é essencial à vida? Ela é ou pode ser uma via terapêutica por excelência? É necessário estar conectado à sua sensibilidade e criatividade para experienciar processos ligados ao fazer artístico? Que construção pode dar pistas ou até uma tradução daquilo que está além das palavras, uma linguagem própria e inimitável que emerge quando estamos ligados com esse saber interior, que chamo aqui, de fazer artístico? Existe “cura” e, se sim, pela arte? Essas são algumas perguntas que me faço quando penso na proximidade entre criação artística e o cuidado além de toda uma erótica que pode existir como um mergulho no desconhecido, um ato que desvenda mistérios internos e externos.

Para a artista Fayga Ostrower (2013), a criatividade é como uma qualidade intrínseca ao ser humano, algo essencial e ligado à própria experiência de viver. Ela trata a criatividade como um processo natural e necessário, similar ao próprio ato de viver. Os processos intuitivos de criação estão profundamente conectados à sensibilidade humana, transcendendo o âmbito conceitual e intelectual. A sensibilidade, inerente à condição humana, não é exclusiva de artistas, mas sim um patrimônio universal. Ela representa uma abertura constante ao mundo ao nosso redor, sendo essencial para todas as formas de vida, conectando-nos imediatamente ao ambiente e às sensações. Grande parte dessa sensibilidade permanece no domínio do inconsciente, manifestando-se em reações involuntárias e processos de auto-regulação, enquanto outra parte, a percepção, emerge de forma organizada, definindo o que somos capazes de sentir e compreender. Como dizia o artista e professor alemão Joseph Beuys: "Todo homem é um artista, democratizando a criação e nos mostrando sua visão inclusiva, humanista e socialmente engajada das questões sociais.

A percepção atua como uma ordenação seletiva dos estímulos sensoriais, delineando o que é conhecido e o que permanece além da nossa percepção. Ela estrutura os níveis conscientes, permitindo ao ser humano não apenas apreender o mundo ao seu redor, mas também compreender o próprio ato de apreensão. Dentro desse amplo campo da sensibilidade, me interessa pensar, também, o papel da criação como a expressão dessa corrente de vida que flui entre os seres. É como se fosse a dança dessa consciência pulsante, onde cada indivíduo se torna um instrumento único nessa sinfonia infinita de formas singulares. A criação, nesse contexto, é a liberação desses modos de ser, pensamentos, emoções e gestos, uma manifestação sem barreiras que revela a essência de cada um.

Desde 2023, venho trabalhando em dois grupos com características e situações distintas. Uma dicotomia de realidades, onde consigo propor diferentes práticas artísticas e vivências que resultam em experiências transformadoras. Algumas vezes é laborioso e complexo, tanto para mim quanto, acredito, para quem está participando. São eles o projeto Corpo, Gesto e Afeto, realizado na Penitenciária feminina Talavera Bruce e o grupo artístico-terapêutico Ateliê entreaberto, na Casa do Humaitá.

6.1 Ateliê entreaberto.

[...] o Ateliê entreaberto é uma pequena ilha de terra firme em meio à turbulência que vivemos do lado de fora. É onde, juntos, encontramos formas inventivas de habitar o planeta para desviar dos modos atuais e atualizados de adoecimento (Serfaty, 2023, p. 14).

Como se manter sensível em um momento em que nosso valor é determinado pela produtividade? Essa foi umas das primeiras perguntas que nos fizemos nas reuniões que antecederam a criação do grupo. O Ateliê entreaberto teve seu início em julho de 2023. Os encontros são semanais, têm a duração de três horas e são contínuos. Assim foram pensados para ser um dispositivo no qual os participantes entrariam mais em relação entre si e nos processos propostos.

Eu, a psiquiatra e terapeuta Gabriela Serfaty e a terapeuta Livia Abreu, começamos a propor atividades relacionadas ao cuidado e à criação. Queremos, ali, inventar um território - mesmo que seja momentâneo -, um espaço de criação e pesquisa, e que ao mesmo tempo tivesse uma zona de escuta. Também investimos e acreditamos em processos coletivos e colaborativos. Assim, foi configurando-se como um ambiente de cuidado e inovação, uma possibilidade de exploração sensorial coletiva que mescla habilidades artísticas com

interações sociais. Para mergulhar nesse estado criativo, usamos algumas técnicas como colagem, escrita, som, performance e improviso. Acreditamos nos impulsos que surgiram ao longo desse percurso e que continuam pulsando. No ateliê, propomos um espaço contínuo de experiências, acolhendo pessoas que buscam vivenciar um tempo de imersão nos *entres* propostos, em um ambiente de suspensão e liberdade criativa.

Nossas propostas se dão pelo percurso e movimento do corpo às atividades plásticas, chegando muitas vezes à partilha de nossas impressões, seja em roda ou em pequenos grupos, valorizando o diálogo e a escuta ativa entre os participantes. Inspiradas por diferentes poéticas e linguagens artísticas, trazemos para o ateliê referências que nos influenciam e interessam, mas sempre inserimos uma chave de interpretação própria. Esse desvio intencional transforma a experiência, distanciando-a da ideia tradicional do artista e propondo algo mais colaborativo e aberto à subjetividade de cada participante. O que buscamos é uma espécie de "antropofagia experimental"¹⁸, onde as referências artísticas são absorvidas, transformadas e devolvidas ao grupo de forma única e adaptada ao contexto vivencial de todos.



Exercício de criação no Parque Lage.

¹⁸ Termo inventado no Ateliê para as nossas propostas, feitas a partir de um pensamento ou obra de arte de um artista.

6.2 Um rápido passeio pelo processo



Proposta de colagem no campo expandido.

A partir da obra de Lygia Clark e seus objetos relacionais, construímos um corpo-grupo que cria e cuida. Ativamos nossas escutas com o Falatório¹⁹ de Stella do Patrocínio, com a sua verborragia escalafobética possibilitando reverberar o som que existe dentro de nós, que ecoa a partir da voz do outro. Suas falas, carregadas de força poética e imaginação, expressam um universo interior profundo e desafiam as fronteiras da linguagem convencional, explorando temas como liberdade, confinamento, corpo e identidade. A partir das falas de Stella chegamos ao livro de poesia visual *Poemobilis* de Augusto de Campos e Júlio Plaza. Nesse momento, materializamos, com recortes de jornal, nossas palavras, frases e textos. Com os nossos ouvidos um do lado do outro, grudados, vivenciamos a proposição da artista gaúcha Mayra Redin, *A Escuta da Escuta*, que sugere um som silencioso, o que escuto do outro? Lemos o livro *Desejo dos Outros: Uma etnografia dos sonhos Yanomami*, escrito pela antropóloga Hanna Limulja (2022). Entendemos que sonhar é como uma flecha que nos leva a lugares distantes, que acordados não é possível alcançar. Para os Yanomami, os sonhos são coletivos, dizem respeito à taba toda, diferente dos brancos que sonham só sobre si, para si. Depois de partilhas coletivas de sonhos dos participantes, apareceu a frase: "que o desejo

¹⁹ O *Falatório* de Stella do Patrocínio é uma série de gravações de suas falas espontâneas realizadas durante seu período de internação na Colônia Juliano Moreira, no Rio de Janeiro. Esses registros foram feitos pela artista Carla Guagliardi, que documentou a voz de Stella em suas expressões singulares e poéticas, refletindo sobre sua própria existência e suas experiências na instituição psiquiátrica.

coletivo aparece ou parece ter mais força”. Fortalecendo nossos vínculos, cozinhamos juntos uma macarronada, partindo de uma receita familiar. Do preparo da massa à mistura do molho, o processo se transformou em um momento de partilha, sorrisos e histórias. Cozinhar coletivamente vai além de preparar alimentos; é um espaço de criação, cuidado mútuo e celebração. Cada movimento e escolha tornam-se parte de uma coreografia espontânea. A cozinha se revela como um lugar de conexão, onde o cuidado com o outro é tão essencial quanto o cuidado com a comida. Neste dia celebramos um ano de ateliê.

6.2.1 É pela boca que começa.

É pela boca que muita coisa começa, que muita coisa acontece. Nascemos e uma das primeiras sensações que sentimos é a fome e procuramos o peito de nossas mães para nos saciarmos. Mamando também criamos outra conexão com nossas mães, isso acontece através dos olhos. Sugando embaixo e desenvolvendo vínculo por cima. A boca, esse buraco existente na nossa cabeça, composto por lábios e as bochechas, músculos que nos ajudam a moldar nossas expressões faciais. Os lábios deixam o ar entrar na boca, contribuindo para a respiração e, junto com as bochechas, ajudam na fala. Eles também mantêm os alimentos e a saliva na boca durante a mastigação. Esses músculos guiam e mantêm os dentes na posição correta. A língua é um músculo poderoso que ajuda na mastigação, deglutição, fala e paladar. Com o auxílio das papilas gustativas – receptores sensoriais localizados na língua, nós conseguimos saborear os alimentos que comemos. Existem milhares de papilas gustativas na língua e em outras áreas da boca, que nos permitem detectar sabores. A boca é a parte inicial de um canal profundo e longo. Passa pela língua, garganta, escorregando para o estômago, fazendo um longo passeio pelos intestinos delgado e grosso chegando até o ânus onde termina esse trajeto. Agora, quero ficar no começo desse túnel, saboreando e sentindo a boca.

A boca, usamos para dar sons às palavras, gemidos, sentir e dar prazer, nos alimentamos, nutrimos, contar histórias. A boca é nossa fenda relacional com o mundo. Entramos em contato com a boca todos os dias, mas não observamos nossos movimentos bucais e línguas ao falarmos.

É com e por ela que estamos experimentando algumas de nossas propostas no Ateliê entreaberto. Num dia de ateliê quisemos ir mais a fundo desse órgão e nos conectarmos com ele. Fizemos caretas, comprimimos ar fazendo cosquinha no céu da boca, enchemos a boca de ar percebendo o tamanho dessa cavidade, vibramos com sons ancestrais que vinham de nossos instintos e nos contagiamos ao ouvir o som vindo da boca dos outros. Para dar uma forma

plástica a essa conexão com a boca, pintamos nossos lábios de batom e começamos a nos expressar no papel. Desenhos abstratos foram criados e percebemos que ao desenhar com a boca precisávamos não só dela, mas também de nosso corpo performático para dar forma a formas vindas de dentro. Desta experiência, percebi como era necessário usar os músculos de meus lábios pois sem eles o desenho não viria facilmente.



Batom no papel.



Comendo letras.

Ao abrir nossas bocas no papel para desenhar, aguçamos nossos sentidos e assim chegamos na ideia de “comer palavras”. Para isso propomos fazer letras do alfabeto, talvez, por uma das receitas mais antigas do mundo, a mistura de farinha, manteiga e açúcar. Simples e gostosa. Cozinhar, misturar também é um gesto. Fizemos letras de biscoito e também de gesso com tinta. Decidimos fazer as letras instintivamente para de alguma forma soltar o verbo e deglutir palavras. Neste momento, nos demos conta que trouxemos de novo para o ateliê, mas de uma forma transversal e onipresente, o falatório de Stella do Patrocínio, nossa estrela falante, que nos abriu centenas e centenas de canais de possibilidade de assuntos. Às vezes me parece que podemos ouvi-la ininterruptamente, como num transe em mantra, uma escuta curiosa. É como se não apenas nosso ouvido estivesse entretido escutando atentamente seu falatório, mas permanecendo junto, nossa visão atenta, criando imagens dessas palavras jogadas ao vento. Com essa proposta, o Corpo Transante do grupo aparece na ação de desejar comer palavras, sendo assim, pegamos nossas letras, colocamos na boca e com dentes, línguas e força, experimentamos comer nossas próprias letras para em seguida regurgitar as palavras que saem de dentro de nós.

6.2.2 *Do Artista à Criação Compartilhada: Devorar é Transformar.*

Um exemplo desta ideia de "beber" de uma obra de artista e transformar em nossa proposição foi a experiência a partir do trabalho *One Minute Sculptures* do artista austríaco Erwin Wurm, que é uma série de performances criada pelo artista a partir dos anos 1990. Nessas obras, Wurm convida o público a participar ativamente da criação de esculturas temporárias, utilizando o próprio corpo e objetos cotidianos. Ele fornece instruções detalhadas ou diagramas que indicam aos participantes como devem interagir com objetos como cadeiras, frutas, garrafas, ou até mesmo roupas, em poses absurdas e muitas vezes engraçadas. Cada "escultura" dura apenas um minuto, momento em que a pessoa ou pessoas que participam da ação tornam-se, de fato, a obra de arte.

Essas esculturas efêmeras desafiam a noção tradicional de escultura como algo fixo e estático, transformando o corpo humano em um material escultural que se adapta a novas formas por um breve momento. Wurm brinca com o absurdo e a espontaneidade, criando situações em que o público pode refletir sobre a relação entre corpo e os objetos do cotidiano. Ao mesmo tempo, a obra questiona as convenções da arte ao aproximá-la da performance, da participação e do humor, elementos que tornam as *One Minute Sculptures* acessíveis, irreverentes e provocativas, além de expandirem o conceito de escultura.

Convidamos os participantes à improvisação e criação em um ambiente coletivo, utilizando objetos do cotidiano como mediadores sensoriais e simbólicos. O primeiro momento foca na exploração individual, onde os participantes se familiarizam com os materiais e o espaço, sensibilizando-se através de texturas, formas e cheiros. Em seguida, os participantes formam duplas e, em um espaço delimitado por uma fita crepe no chão, utilizam três objetos para criar "esculturas vivas" com seus corpos, mantendo uma pose por um minuto. Este momento é observado pelas outras pessoas, que registram suas impressões através de palavras ou textos. Também tem uma fotografa que registra as poses, trazendo mais um olhar para a cena. Todos participam da performance sendo observados e também observando e escrevendo. Parar por um minuto para alguns passa rápido e sem constrangimentos, para outros causa uma agonia e um desconforto com seu corpo e, com o olhar do outro, causando uma certa ansiedade. No fim, culmina em uma roda de conversa, onde as percepções são compartilhadas. A mesma cena não traz as mesmas apreensões para os

participantes. O trabalho propõe um jogo de improvisação e de um olhar sensível, criando imagens e significados a partir do encontro com o outro e com o instante.

Esse processo proporciona um espaço para desaceleração, pausa e conexão profunda com o presente e com o outro. Em uma sociedade marcada pela velocidade e pela desconexão, tanto do corpo quanto das relações humanas, a proposta oferece uma oportunidade de ressignificar o tempo e os objetos do cotidiano. O ato de permanecer em uma posição por um minuto, observado e observando, evoca uma prática de presença plena e introspecção, elementos importantes para um bem-estar emocional. A arte, aqui, atua como um facilitador de novas subjetividades e vínculos, abrindo um campo para o cuidado, tanto individual quanto coletivo. Ao explorar a relação entre corpo, tempo e afeto, a proposta constrói um espaço terapêutico onde os participantes podem expressar e compartilhar suas percepções, ampliando a capacidade de escuta e interação, fundamentais na busca por saúde mental e autoconhecimento.



Performance *Um minuto*.

6.2.3 *Uma volta para o fora*

Estar em um espaço em um ateliê de criação é como habitar uma rede de interações com diferentes materiais, ideias e estéticas. Ali se monta um lugar seguro. E quando vamos para o fora? Nossa atenção e gestos pedem outros modos, outros desafios artísticos e subjetivos? Em algumas ocasiões o Ateliê entreaberto acontece na rua, seja numa exposição,

num parque ou em algum espaço aberto. Olhar para o céu, sentir a temperatura do dia, esbarrar com outras pessoas é uma forma saudável de estar em grupo. Andar coletivamente na rua propõe sensações e atitudes distintas de quando se está sozinho. Solitário, nosso ritmo andando é de um ser desviante de pessoas, plantas, buracos, carros etc. O fora possui obstáculos. Como vamos seguir?

Em certa manhã, amarramos chaves antigas em pedaços de barbantes com tamanhos diferentes e prendemos em partes dos nossos corpos e fomos para a rua. Andamos em grupo pelo bairro do Humaitá buscando integrar nossos corpos, a cidade e os sons que fazíamos. As chaves produzem ruídos de um agudo fino ao um mais grave quando batidas em grupo no chão. Sustentamos a vergonha que para muitos apareceu, a curiosidade alheia e juntos apoiamos a potência do grupo. Estar junto nos permitiu nos esgueirar das ameaças com a rua e o olhar dos curiosos para assim vivermos essa interrupção da realidade, adentrando no ambiente criado por nós, através de ações poéticas sonoras experimentais. Um suspense, uma suspensão, quebramos alguma norma instaurada na busca do atrito de criar sons.

Depois desta caminhada-*happening* voltamos para a Casa e abrimos uma roda de trocas de impressões. Apareceu com referência a metáfora de Diógenes de Sínope, com sua vida desapegada e seu ato simbólico de andar pelas ruas com uma lanterna em plena luz do dia em busca de um "homem verdadeiro", desafiando os valores da sociedade ateniense. Rejeitando normas e crenças, propunha uma espécie de "arte de viver" que se relaciona com o fazer artístico fora do ateliê, no espaço público. Quando as atividades do Ateliê entreaberto acontecem fora, o grupo adentra um território onde os desafios artísticos e subjetivos se multiplicam, tal como os obstáculos encontrados por Diógenes em suas andanças filosóficas. Estar na rua propõe outro tipo de encontro com o mundo, onde o corpo é afetado pela imprevisibilidade do ambiente, o toque do vento, o barulho das ruas, e as interações espontâneas com transeuntes. Assim como o filósofo que rejeitava as verdades impostas, o fazer artístico na rua nos convida a repensar nossos gestos e a criar em conjunto, não apenas dentro das normas, mas fora delas, experimentando a liberdade criativa que nasce da interação direta com o espaço público e suas incertezas. "Estar em grupo é uma força."²⁰

Em nossas propostas, a criatividade se desenrola para além do conhecido, abraçando o risco de ultrapassar os limites das zonas confortáveis. Aqui, o que outrora parecia impensável e invisível emerge como uma oportunidade a ser explorada, mesmo com desfechos incertos. Os objetos têm certa imaterialidade. Essa jornada é mais frutífera quando compartilhada, porém estamos nos aventurando para além da familiaridade que carregamos e apostamos na

²⁰ Frase registrada por algum participante do grupo.

possibilidade de se perder e até mesmo de se desmotivar. Os percursos nem sempre são lineares e ascendentes. Propostas de interação são essenciais para facilitar essa busca até a fronteira das experiências, assegurando um ambiente de apoio e crescimento sustentável. Essas estratégias são coletivas, enraizadas no cuidado mútuo e na colaboração, desejamos um bem-estar do grupo.

Neste grupo, com o conceito de Corpo Transante, entende-se que essa fluidez se manifesta também no corpo – um corpo que transa fronteiras, que dança com o desejo e que cria novos modos de existir em relação ao outro e ao espaço. O Corpo Transante é aquele que se move entre limites, redefinindo-os, desafiando normatividades e explorando as nuances de prazer e desejo. Este corpo não é fixo, mas uma plataforma viva de experimentação e conexão, em constante transformação, assim como a jornada criativa.

Propostas de interação são essenciais para facilitar essa busca até a fronteira das experiências, assegurando um ambiente de apoio e crescimento sustentável. Estratégias coletivas, enraizadas no cuidado mútuo e na colaboração, são fundamentais para o bem-estar do grupo, criando um espaço em que o corpo e a criatividade possam florescer sem barreiras.

Afeto: o que afeta o outro feito por um; o Outro: o não-eu, que só existe porque existo.

6.3 Penitenciária feminina Talavera Bruce

E eu me sinto abençoado

(Mc Poze do Rodo)

Estou de olhos fechados sendo guiada por uma detenta que está cumprindo pena na Penitenciária feminina Talavera Bruce. O exercício pede confiança, escuta e troca. Ela me leva até a janela lateral do templo religioso em que estamos dando a atividade. Ela me para e fazemos uma respiração profunda instintivamente juntas. Ela me pede para sentir o sol quente que bate no meu rosto e o cheiro de grama recém cortada do lado de fora. Ela divide comigo o desejo e a memória de acampar na praia com amigos, fazer fogueira e poder nadar. Ela tem menos de trinta anos. Eu, mesmo com um certo receio, continuo de olhos fechados escutando suas memórias relacionadas ao prazer, a vida com amigos, viagens, família e, claro, a liberdade. Ela pede para eu abrir os olhos. A gente se olha, sorri e damos um abraço de cumplicidade. Essa foi uma das minhas primeiras vivências dentro de uma penitenciária. Até então não sabia o que poderia acontecer dentro de uma espaço fechado e controlado como um presídio.

Arte é um campo vivencial que possibilita mediações de encontros e nos propicia experiências. Muita coisa pode existir porque tem a arte como meio, um espaço entreaberto, uma ponte que nos faz seguir pelas extremidades e pelo próprio caminho, seja ela pela estrada principal ou suas periferias. Nas próximas linhas pretendo dividir minha vivência, junto com outras mulheres, percepções sobre o que é um corpo feminino confinado num espaço fechado de uma prisão.

Faço parte do projeto Corpo, Gesto e Afeto: Intervenção Artístico-Relacional com Mulheres em Situação de Vulnerabilidade Social, que foi concebido pelas professoras doutoras Alice Poppe e Tania Rivera que idealizaram a proposta para o presídio Talavera Bruce em Bangu no Rio de Janeiro, sendo sugerido um projeto para ser realizado para dois grupos distintos da cadeia: as grávidas e as do “seguro”. Esse segundo grupo comporta as detentas que cometeram crimes hediondos, crimes que são considerados de extrema gravidade e por isso recebem um tratamento diferenciado e mais rigoroso como, por exemplo, a impossibilidade de fiança.

Juntam-se ao grupo, além de mim, Beatriz Veneu e Natasha Pasquini no ano de 2023; em 2024 elas se afastam e entra Tainne Lobo. A proposta foi gerada no final de 2022, tendo início prático apenas em abril de 2023 e continua em curso até hoje. O projeto acontece quinzenalmente e ficamos com cada grupo de detentas por volta de sessenta minutos.

O projeto de intervenção artística Corpo, Gesto e Afeto visa propiciar a grupos de detentas experiências expressivas nas quais corpo e espaço sejam explorados no sentido de expandir vivências afetivas em construção coletiva, de modo a contribuir para o bem-estar dessas mulheres em situação de confinamento.

As oficinas abordarão a dança contemporânea e a conscientização do movimento através da sensibilização do corpo, seu eixo, estrutura e articulações, da percepção de si pelo sistema respiratório e da organização espacial pela exploração das direções, formas, contornos e volumes. As aulas consistem em dinâmicas de improvisação e sequências coreográficas com abordagens rítmicas e variações espaciais (Poppe e Rivera, 2022).

Dentro do ambiente da penitenciária, qualquer tipo de dispositivo de gravação é proibido de entrar. Dentro deste cenário, no qual as câmeras de segurança são restritas às autoridades, e onde as internas não têm permissão para registrar suas próprias experiências, exige-se um repensar criativo sobre como podemos construir uma narrativa visual e sensorial sem a presença das imagens tradicionalmente capturadas.

Muita coisa se experimenta em um dia de prática no presídio. Somos atravessadas pelas pessoas que ali estão e nós por elas. Algo sempre fica no meu corpo e na mente, que reverbera e me faz repetir do lado de fora, seja um gesto, uma dança ou música. O que

retemos são os relatos, os escritos e as conversas ouvidas nos encontros. Com a fotografia e o vídeo tendo dominado nossas práticas diárias de registro e memória, a falta desses recursos parece criar um vazio - mas por quê?

A fotografia, ao longo de sua história, se apresentou como um substituto da representação do mundo feito pela pintura, sendo uma forma de capturar a realidade de maneira quase objetiva. Contudo, a própria natureza da fotografia, que inicialmente remete a algo real, foi transformada pelas novas tecnologias digitais. Hoje, a captura fotográfica não se limita a um simples clique de uma câmera; envolve edições digitais, softwares, filtros e novas formatações e, mais recentemente, a intervenção da Inteligência Artificial, gerando uma imagem cujo vínculo com o real se torna cada vez mais questionável. Isso nos leva a pensar sobre a relação entre a tecnologia da imagem e a maneira como percebemos e experienciamos o mundo ao nosso redor.

Ao pensarmos na penitenciária Talavera Bruce, onde o registro visual é restrito, nos deparamos com a necessidade de buscar outras formas de construção de narrativa. Se a imagem fotográfica, antes vista como uma representação fiel do real, já está imersa em camadas de manipulação digital, o que dizer da ausência total de imagens? O desafio aqui é criar uma outra forma de contar histórias e construir memória, recorrendo a dispositivos narrativos sensoriais que fogem ao registro visual direto, mas que, ainda assim, capturam a essência do que acontece naquele espaço oculto.

No começo desse texto cito o Mc Poze do Rodo: "E eu me sinto abençoado". Essa frase me perpassou, me pegando de jeito, firmando em mim como um louvor, um mantra simbólico do projeto. Transcrevo uma parte da música:

Fechando as porta da casa de show (aham)
Hoje o mundo girou (girou), louvado seja o senhor
Que minha vida mudou, me abraçou e me abençoou
E eu me sinto abençoado (e eu me sinto abençoado)
Oh, oh, oh
Oh, e eu me sinto abençoado
(MC Poze do Rodo e Filipe Ret, 2021)

Foi na quarta-feira, na semana seguinte logo depois do domingo de dias das mães. O clima estava nublado e chovia um pouco. O grupo do seguro estava cheio, emotivo e também bem animado. Naquela manhã, conseguimos levar um *pen drive* com músicas do nosso interesse e outras que as presas já tinham nos pedido em outros encontros. As demandas foram Mc Cabelinho (Minha Cura), Anitta, Legião Urbana (Pais e Filhos), Martinho da Vila,

Dona Ivone Lara e Raça Negra, entre outros. Além do *pen drive* usamos uma grande caixa de som emprestada do próprio presídio.

Nesse esquema de *pen drive* e caixa de som não conseguimos escolher as músicas, elas tocavam de modo randômico. Em um certo momento, mais para ao fim do grupo, começa a tocar a música do Mc Poze, e instantaneamente, numa coletividade quase que ensaiada, a letra rompe a atividade da roda e todas as mulheres, em uma sincronia espontânea, começam a cantar em um coro reverberante. A música dava voz aos sentimentos das meninas, a canção que fala de perdão e liberdade, de uma virada de sorte, propõem uma promessa de felicidade, algo que ressoava profundamente naquele ambiente de confinamento.

A canção se tornou a voz de um sonho compartilhado, uma promessa de felicidade que transcendia o concreto das paredes da prisão. Esse momento revelou o que chamo de Corpo Transante, um conceito que descreve um corpo em fluxo, capaz de atravessar fronteiras e romper com as limitações impostas. O Corpo Transante se manifesta nessa experiência coletiva, em que as mulheres, por meio da música, transitaram entre o espaço físico da prisão e o espaço imaginado da liberdade, criando juntas uma nova forma de estar ali, ainda que por um breve instante.

7 CALEIDOSCÓPIO: UMA CRIAÇÃO IMAGÉTICA

7.1 Primeiras percepções

“E eu me sinto abençoado! Traz essa música pra gente. Ela é muito minha amiga. Ela é muito corajosa. Ela é sorridente. Adora dançar e fazer exercícios. Tem 3 filhos. Chorona, vive chorando pelos cantos mas é uma ótima pessoa. Tenho diabetes, posso beber água? Se você deixar eu posso ali beber uma água e volto. Vou beber água. Eu também. Eu também, posso? Essa garrafinha de água, posso ficar? Ela é corajosa. Sério, muito mesmo. Só penso em sair daqui. Sinto falta dos meus filhos. Não vejo meu pai há nove meses. Saio daqui em 2056. Liberdade, só penso na liberdade. Consegue sentir o sol e o cheiro da grama cortada? Eu faço exercício na cela, chama as meninas mas quase ninguém vem. Tenho dor no corpo todo. Ih, são vocês? Falaram que seria uma palestra por isso quase ninguém veio. Não paro de sentir dor. Temos o nome Patrick em comum, é o segundo filho dela, quer uma sugestão de nome para o terceiro. Só vamos depois do culto. Lá é sagrado pra mim. Me jogar no tecido? Não confio. Ela é risonha. Ela é muito minha companheira aqui. Logo, logo ela tá saindo daqui. Pare de chorar sua boba! As outras dizem que aqui só tem perigosa, aqui todo mundo vira família. Quem passa por uma prisão, com certeza se arrepende do que fez. Ninguém quer

voltar. Que bom que vocês vieram. Tenho vergonha de dançar. Acho que ela tem algo de depressão. Falamos de vocês esta semana. Voltam semana que vem? Eu tava muito nervosa, ansiedade. Agora tomei meu remédio e tô melhor. Já tomei banho hoje, tá faltando água. Estaremos aqui esperando, obrigada por vocês terem vindo. Só voltam daqui a quinze dias? Não conseguem vir antes? Me dá um abraço. Hoje vou dormir melhor. Foi muito bom. Tô cansada. Hoje não estou a fim. Eu só fico deitada. Sei lá, não quero falar nada. Eu passo. Elas não limpam a cela, são sujas que só. Vai ficar o maior cheiro de xereca. Eu não quero levar esculacho das guardas. Limpa essa cela! Quero ir pra cela. Hoje eu tô daquele jeito. Tenho medo dela ir embora e eu ficar na cela sozinha com as outras. Traz um bolo pra gente semana que vem. Pode ser de banana? Muito obrigada, Diretora, pela oportunidade. Vocês voltam? Não esquece! Qual é seu nome mesmo?” Aqui algumas vozes que ficaram ecoando na minha cabeça depois de algumas atividades no presídio.

De quinze em quinze dias nosso grupo se encontra no Centro Cultural Justiça Federal (CCJF), que fica no entro da cidade e de lá vamos para o bairro de Bangu, na zona oeste do Rio de Janeiro, onde fica a Penitenciária feminina Talavera Bruce, dentro do Complexo de Gericinó. A prisão tem muros altos visto de fora. Na portaria somos sempre abordadas pela segurança, que muda a cada turno e, sendo assim, algum nova regra é sempre passada para gente. Celulares não são permitidos, nem bolsas, nem camisas vermelhas (comando vermelho), verdes (detentas que trabalham na prisão), brancas (blusas das detentas) e preta (roupa da polícia). "Se tem uma rebelião podem te confundir", nos alerta um dos agentes carcerários. Ir de short ou bermuda é proibido. “Aqui é prisão federal”.

O primeiro pavilhão está sendo pintado e muitas detentas se espalham em seus corredores fazendo filas para serem atendidas pela enfermaria, outras estão fazendo trabalhos de manutenção do prédio, outras estão verificando seus processos jurídicos e outras estão num vai e vem pois a penitenciária é um organismo vivo, uma vila fechada. Quando circulamos pelos corredores, vê-se as mãos das detentas voltarem-se para trás das costas, muitos olhares se atravessam com os meus e falas de bom dia e obediência são presentes. Fico pensando como, em alguma medida, os museus e as instituições mais conservadoras de arte reproduzem essa repressão no corpo. Os espectadores não estão encarcerados, mas andam com seus corpos contidos, preocupados em não esbarrar em nada, na maioria das vezes não podem interagir com as obras expostas, somente visualmente, afinal arte não é para ser tocada. Nos espaços expositivos, de alguma forma, os corpos estão domesticados. Neste projeto buscamos desdomesticar e se relacionar com corpos encarcerados.

Em seu livro *Os vagabundos Eficazes*, Fernand Deligny descreve sobre sua experiência na direção do Centro de Observação e de Triagem (COT) que recebeu jovens “delinquentes” que esperavam uma decisão judicial sobre seus casos. Em seus escritos, afirma que o ambiente dita como as pessoas se comportam. Privar um ser humano de suas circunstâncias habituais é destitui-la de seu caráter cotidiano, regular.

Se o Centro de Observação for uma caserna, veremos as possibilidades de adaptação dos meninos à vida de soldado. Se for um campo de escoteiros, veremos suas aptidões para a leitura de rastros do caminho, sua receptividade atuante em relação ao código de honra, seu gosto pela vida em equipe. Se for uma prisão, veremos prisioneiros. Se for um laboratório, veremos cobaias. Se for algo como uma praça na periferia (com os pais por perto e as voltas para casa com maior frequência possível), veremos-nos mais ou menos como são normalmente (Deligy, 2018, p. 43).

A origem etimológica da palavra “penitenciária” é “penitência”, que significa a pena imposta a quem se arrepende de seus crimes. Uma grande maioria da sociedade brasileira acredita que quem comete um crime deve ser colocado em confinamento a portas fechadas em um ambiente a priori taciturno e traumático, um castigo, mas que, ao final dessa jornada, terá sido uma experiência salvadora. Algo para o bem. Em uma conversa com uma detenta, a Salvação de Deus se dá pela fé e aceitação. No Talavera Bruce, me parece que as diferentes crenças conseguem fazer seus cultos e encontros, mas a Igreja Evangélica é a que tem uma predominância diária e forte. Existem pastoras que semanalmente visitam a prisão para dividir a palavra de Deus e assim ajudar as meninas terem fé e resiliência.

Este lugar precário e sem dignidade provavelmente não “recupera” ninguém, e sim deixa memórias traumáticas. A liberdade é um tema, assim como tudo aquilo que elas deixaram fora das grades e dos muros. Em nossas “aulas de dança” (assim as detentas chamam nossos encontros) priorizamos o momento presente, a experiência em grupo e, claro, uma conscientização corporal. Acreditamos que mesmo elas estando presas, podem, de alguma forma, libertar seus corpos: dançando, mexendo, rindo, olhando, estranhando. Muitas vezes nossas propostas de experimento com o corpo fazem elas estranharem e a mudarem seus conceitos sobre o que é dançar.

Um dos nossos desejos perante a instituição é que eles não escolhessem quem “merece” fazer nossa oficina. Não queremos ser mais uma moeda de troca, participar do sistema de benefício ali presente onde a meritocracia e a rivalidade são estimuladas constantemente. O sistema é ruim tanto para as detentas quanto para as guardas. Estas últimas têm a função de cuidar, e esta função de tomar conta da prisão, requer o tempo todo impor superioridade e poder.

Na citação abaixo pego emprestado um fragmento do texto de Tania Rivera que complexifica os perigos da posição de cuidador e os propósitos práticos.

Por isso, não se pode esquecer que o ato de cuidar implica sempre uma relação de poder, tanto em sua incidência na área da saúde, articulando profissionais e pacientes, quanto no que diz respeito às relações sociais, de modo mais amplo, incluindo as familiares: entre adulto e criança, pai/mãe e filha ou filho, trata-se de obrigações afetivas, morais e jurídicas que parecem por vezes esconder o jogo político aí presente (Rivera, 2018, p.31).

A experiência em oficinas com as detentas revela como o cuidado vai além de atender necessidades básicas, podendo ser um caminho para promover a liberdade dentro das limitações impostas. Ao permitir que as participantes explorem seus corpos de maneira consciente e expressiva, buscamos instaurar uma prática de cuidado que não oprime, mas emancipa, dando voz e autonomia ao corpo mesmo em um espaço marcado pelo controle e pela vigilância. Como aponta Tania Rivera, o ato de cuidar carrega inevitavelmente uma dimensão de poder. Reconhecer esse paradoxo e resistir à hierarquia punitiva, abrindo espaço para uma relação que valorize a singularidade de cada mulher, é um passo fundamental para que o cuidado seja uma ferramenta de transformação e não de dominação.

Já as detentas precisam mostrar subserviência e docilidade, mas também são, em uma grande parte, vaidosas. As unhas estão sempre feitas e os cabelos, arrumados. Um dia, junto com a chefe de segurança do turno, contamos 30 detentas para uma guarda. Nada equilibrado. Sentimos que as guardas também sentem medo, estão em menor grupo. Outra situação delicada é que as detentas não possuem refeitório. Elas comem nas celas uma alimentação bem fraca em nutrientes e não possuem visita íntima por falta de um espaço privado. Por falta de espaço privado, o que enfraquece, sem dúvida, a presença da erótica. O erótico não só pelo sexo, mas também pelo contato com um ente querido de fora que te conecta com todo o seu passado e a sua trajetória.

A penitenciária é um espaço opressor para quem vive, trabalha e frequenta. Um ambiente de vigília, atenção constante e desconfiança. Em paralelo também tem, em algumas detentas, uma atmosfera ansiolítica para sustentar a rotina, a ansiedade e as tensões que se apresentam no cotidiano penal. Amizades e fechamentos sinceros também são rendados e investidos. Estar ali me faz enxergar as multiplicidades de vidas e experiências. O corpo fala a cada encontro-instante do trabalho e nós vamos nos afrouxando, junto dos nós delas que vão possibilitando uma coexistência coletiva.

Neste projeto, a ausência de imagens para comprovar sua existência nos possibilita a criação de novas formas de agir, registrar e/ou relatar. Um relato pode ser uma imagem mental formada por narrativas, lembranças e percepções corporais. A fotografia nos deu a ilusão de

uma prova do real, mas, na ausência dela, é possível que outras formas de memória e identidade emergjam. Um desenho, um relato escrito ou oral, uma performance, um bilhete ou até mesmo as memórias corporais podem servir como dispositivos de preservação do que acontece dentro dos muros de uma penitenciária. Ao trabalhar com mulheres que constantemente enfrentam a perda de suas identidades, seja pela condição de encarceramento, seja pela exclusão social, o ato de criar memórias sensoriais e subjetivas é, por si só, um processo de resistência à invisibilidade.

7.2 O que é um corpo aprisionado?

7.2.1 *Do lado de fora*

A cultura contemporânea é obcecada pela captura e criação de imagens. Nos moldes do capitalismo atual, replicamos a ideia de que trabalhar excessivamente é o que devemos fazer, render e performar sem hora para acabar. Estamos moldados para produzir e consumir. Preencher o tempo. Sem tempo para perder, preencher (tempos) vazios. Nossa primeira ação quando acordamos é olhar o aplicativo no celular e conferir nossas mensagens. Diariamente somos bombardeados por comerciais que nos sugerem novos milagres, desde cremes rejuvenescedores a cursos bombásticos, passando por aplicações financeiras imperdíveis, autoajuda transcendental, cupons de descontos, organização da vida, e uma gama infinita de novas possibilidades de consumo. Provavelmente, algo novo que só agora você terá a chance de consumir, uma técnica inédita e excepcional que alguém acabou de criar e que podemos ter acesso imediato com um bônus e uma semana de aula gratuita. Se você não consome, provavelmente está produzindo para alguém consumir. E, mesmo quando estamos relaxando ou fazendo algo de bom para nossa saúde, iremos postar em outro aplicativo para que o mundo veja e curta o que estamos produzindo na nossa hora de lazer.

Estamos cansados. Na verdade, estamos exaustos. Eu estou cansada só de escrever essas linhas. Hoje, estar cansado legitima que você trabalha bastante. Falar que está cansado virou algo compartilhado entre nós. Temos um grande incômodo do tempo não preenchido. Estamos cada vez mais exaustos e cansados (com razão!), vivendo cada vez mais esse excesso de rendimento e chegando ao limite até pifar. Nossa maior dificuldade é saber diminuir o ritmo e, talvez, saber quando parar. E o corpo é o melhor termômetro, quando sabemos ouvi-lo.

Se aqui fora estamos cansados de trabalhar, no presídio as detentas estão cansadas de não fazerem nada. Um corpo ao qual não é pedido nada. Um corpo abandonado, desconectado da mente. Ali, mulheres tem poucas chances de se movimentar. Seja pelas condições precárias de uma cela pequena, seja pelo sistema que oprime moralmente e estruturalmente, esse corpo é obrigado a ser servil e dócil.

Como fazer um trabalho de movimento e sensibilização em um espaço de cárcere onde os muros limitam o espaço do corpo, o teto oprime a respiração e a subjetividade criativa fica afastada? Com essa pergunta, lembrei do trabalho: "O que pode um corpo artístico confinado?", criado na pandemia pelas artistas Amna Hasad e Bianca Joy. A performance que era realizada pelo aplicativo Zoom estimulava artistas a fazerem ações pelo vídeo, questionando os limites dos corpos, seus espaços de confinamento e a complexidade do estado de criação estando naquela situação. Relaciono a clausura da pandemia e a da prisão como uma experiência limite, uma suspensão coletiva e obrigatória, que força, quem está nessa situação, a elaborar métodos de sobrevivência e modos cotidianos de vida.

7.2.2 Do lado de dentro

7.2.2.1 Grupo das Grávidas

São elas bem jovens na maioria. Muitas das detentas que entraram no sistema já são mães. Em nossa proposta, não perguntamos o que fizeram para estarem ali. Queremos movimentar e mexer esse corpo que gera outro corpo, em formação. Uma ideia de estar no presente para um futuro possível logo ali. Elas são, para mim, o maior desafio, porque diferente do outro grupo, as grávidas passam a maior parte do tempo deitadas em suas camas vendo TV. Um corpo que fica na horizontal, se mexendo apenas para comer, o que por vezes também pode ser feito deitado, tomando banho (a higiene é algo presente e exigido) ou levantando por algum motivo pontual (cultos, visitas e defensoria). A minha estranheza foi o cansaço dominante, dores, a falta de viço e um desinteresse (quase) total pelo nosso trabalho.

As grávidas presas na sua maioria estão em prisão provisória (aguardando julgamento). Por isso e pelos meses de gestação esse grupo está sempre mudando. Elas sempre reclamam de dores no corpo, cansaço e um desejo de voltar para cela. O grupo, na maioria, também gosta muito de ir nos cultos evangélicos que acontecem no mesmo dia que nosso encontro. Esse grupo enfatiza a fraqueza, a lentidão, o tédio, a chatice e a prostração do estado de estar grávida dentro do cárcere. Essas características se repetem, mesmo o grupo não sendo o mesmo a cada semana, funcionando como uma energia que reverbera no espaço.

Propor para esse grupo nos coloca em um estado mais lento, em uma escuta ativa e dinâmica, em um jogo de cintura constante. Sempre mudamos nossas propostas para se adaptarem melhor na energia reverberante que o coletivo “pede”. O improvisado é frequente. É como se os movimentos, inicialmente, precisassem de uma base sólida, como por exemplo, estar sentada em uma cadeira e aos poucos, ganhando força e crença de si, levantando a uma experiência vertical e conseguindo mexer e alongar o corpo todo. Sustentando, aos poucos, maneiras de experimentar e sentir seus próprios corpos. Ganhando de novo uma autonomia, mesmo que por algumas horas, do seus próprios físicos. Ao fim, é (quase) certo que virá um sorriso, um abraço e um compartilhar sincero de uma melhora na mobilidade.

Para a artista e pesquisadora Cristina T. Ribas é cuidadoso acolher o impensável e inesperado. Ela define assim:

Acolher os imprevistos talvez seja um jeito de afirmar que mesmo diante daquele sufocamento (“I can’t breathe”) - diante da opressão que desenhou, há alguma maneira de aventar, de abrir, de dilacerar esse sufocamento - para que dele brotem muitas proliferações. Para que diante do absurdo daquele sufocamento (e de tantos sufocamentos) se possa ensaiar novos movimentos, movimentos que convergem, que congregam, que encadeiam movimentos de mudança de vida, de encontro da diferença em si mesmo, e da abertura para composições - realmente imprevistas (Ribas, 2021, no prelo)

No final dos anos 1960 nas escolas públicas da Califórnia, o artista estadunidense Allan Kaprow e o educador Herbert Kohl desenvolveram uma proposta de arte e educação nomeada “Projeto Outros Caminhos”, que buscou romper com os métodos tradicionais de ensino. Kaprow, conhecido por suas obras interativas e *happenings*, queria incentivar a criatividade dos alunos e oferecer uma nova forma de aprender por meio de experiências sensoriais e práticas. O projeto envolvia atividades que estimulavam os estudantes a explorar seu ambiente e suas percepções de forma lúdica e intuitiva. Em vez de focar na produção de objetos de arte, as ações incentivavam os alunos a estar presentes no momento, experimentando novas maneiras de observar, sentir e reagir ao mundo ao redor.

Com essa abordagem, Kaprow desafiou o conceito de arte convencional e a prática educativa tradicional, tratando o aprendizado como um processo aberto e criativo. Ele queria que os estudantes vissem o cotidiano como uma fonte de experiência estética, valorizando o autoconhecimento e a descoberta pessoal. *Outros Caminhos* influenciou não apenas os alunos, mas também inspirou artistas e educadores a adotarem metodologias mais abertas e experimentais, moldando a maneira como se entende a relação entre arte e educação até hoje.

No texto “Sucessos e Fracassos Quando a Arte Muda” (1996), de Allan Kaprow, o artista fala sobre o projeto e coloca o papel do artista e da arte na multiplicidade da vida. O

relato me chamou a atenção pela possibilidade de mudar os planos, seguir pela corrente que se apresentava, acreditar mais na horizontalidade e criar um corpo maleável, passível de atravessamentos dentro de sistemas rígidos. Nosso projeto vem se apresentando numa malha flexível de mudança.

Nós, do “Projeto Outros Caminhos”, éramos privilegiados nesse sentido, pelo apoio financeiro e pela experiência como artistas, para jogar e mudar de acordo com o que percebíamos funcionar melhor – o que na sala de aula convencional teria sido praticamente impossível. A filosofia educacional e o treinamento do professor deveriam ser radicalmente revisados. Era o que dizíamos e não tínhamos nenhuma ilusão de que a tarefa fosse fácil (Kaprow, 1996, p.151 e 152).

A abordagem de maleabilidade ao trabalhar com as gestantes ressoa com a visão de Allan Kaprow no "Projeto Outros Caminhos". Assim como Kaprow buscava uma prática educacional que pudesse se adaptar às necessidades dos alunos, nosso trabalho com as gestantes também exige uma escuta ativa e flexibilidade para modificar as atividades planejadas, respondendo ao ritmo e estado emocional do grupo. Essa abordagem envolve reconhecer a energia presente nos encontros e criar um ambiente de participação em que as experiências possam se desenvolver organicamente. A maleabilidade se torna uma ferramenta central, permitindo que cada encontro tome forma de acordo com as necessidades que se apresentam, transformando a prática artística em um espaço de acolhimento e expressão para as participantes.

Na penitenciária Talavera Bruce, as práticas disciplinares influenciam fortemente sobre a curiosidade, a criatividade e a espontaneidade. Sinto esse atravessamento radicalmente presente nesse grupo. Quando propomos atividades para grávidas, me vejo constantemente tendo que lidar com a falta de energia vibrante delas e me vejo alerta para como isso pode me afetar como proponente, sem que isso me abale ao ponto de perder minha própria energia vital de querer estar ali, e de perder meu viço também. Me vejo exercitando um processo de realinhamento constante para assim conseguir expandir e estimulá-las e não desistir do processo proposto.

Nesse contexto, o conceito de Corpo Transante parece distante, está preso a uma sensação de paralisia, tanto física quanto emocional. As mulheres parecem desconectadas da possibilidade de explorar a fluidez de seus movimentos e desejos. A gravidez no cárcere é um estado de pausa forçada, onde o desejo de fluidez é sufocado pelo peso da situação, tornando difícil a manifestação plena de um corpo que quer ultrapassar suas limitações.

A constância do trabalho é produtora de saúde e aos poucos o trabalho vai sendo desenvolvido, mudando de forma e construindo o que é possível no encontro. Mexo o meu próprio corpo para que dali ressoe aos corpos presentes.

7.2.2.2 *As do Seguro*

*O humor é um remédio imbatível em situações extremas:
ajuda a sobreviver.
(Martin, 2022)*

Esse grupo é temido e odiado. A sociedade do lado de fora e do lado de dentro dos muros da penitenciária deseja a elas as piores coisas. São presas que cometeram crimes hediondos, crimes que chocam a sociedade. Chamadas de Grupo do “Seguro” porque ficam separadas das outras detentas em um lugar “seguro”. Um lugar que assegura a proteção dessas mulheres e também das outras detentas. Pelo menos até agora.

No texto “Teorias lésbicas contemporâneas e a arte como ativismo e potência de resistência e visibilidade” de Simone Brandão, a autora cita a categoria desenvolvida por Norbert Elias (2000) no livro *Os estabelecidos e os outsiders*, que demonstra uma cisão identitária numa sociedade no interior da Inglaterra apartada em dois grupos distintos: os estabelecidos e os *outsiders*.

Nesse estudo, Elias (2000) define os estabelecidos como um dos grupos da comunidade estudada no qual as pessoas se reconhecem e se auto percebem como um grupo com valores morais superiores, sendo, portanto, empoderadas. Já os *outsiders*, embora pertençam à mesma comunidade, são aqueles considerados fora dela e avaliados como moralmente inferiores, sendo estigmatizados por não partilharem as tradições e a coesão daquele grupo, ou seja, a “virtude humana superior” (Brandão, 2018, p.136).

Assim, a diferença é tomada de forma negativa, através da exclusão, da marginalização e da invisibilidade daquelas pessoas que são consideradas *outsiders* – a exemplo das lésbicas negras em situação de encarceramento. Entretanto, essa distinção também pode ser resignificada se tomada como diversidade e dissidência de sexualidades, gêneros e raças com potência para desestabilizar a ordem heteronormativa, sexista e racista presente na sociedade como um todo, mas especialmente nas instituições prisionais.

O grupo do Seguro é um grupo *outsider*. Um grupo de mulheres de várias idades e gerações. De novinhas à mulheres com cabelos brancos e rostos marcados pelo tempo. Um grupo que dizem não valer à pena. Estão fora! Ninguém quer trabalhar com elas. Ninguém

quer falar com elas. Estão fora! Elas são julgadas pela sociedade do lado de fora e dentro também, além de muitas vezes desprezadas pelas famílias. Estar ali é estar à prova. À prova dos julgamentos, da minha própria segurança e da própria ideia de humanidade. Uma experiência artística-social-clínica-política. Às vezes me pergunto o que me faz estar ali? E me vejo cada vez mais próxima delas e querendo voltar na próxima semana.

As do Seguro são sorridentes, bem humoradas, engraçadas, ativas e dispostas em nossos encontros. Uma surpresa inesperada vinda de um grupo tão temido. A ironia e humor são pontos presentes e fortes nas reuniões. Elas chegam desejosas de processos e propostas. O que faz esse grupo ter essas características? Acredito que muitas coisas. Primeiramente, querem sair da cela. Há pouco banho de sol e pouco investimento para tirarem elas da cela. O sistema não abre brechas. Chegamos porventura para criar pequenas infiltrações. Como um conta gotas soltando quinzenalmente partículas de movimento e respiros. Elas aproveitam, talvez seja (quase) tudo que tenham nesse situação como espaço de possível expressão subjetiva.

O humor e o riso são os elementos que mais me chamam atenção nesse grupo. Nós, a propositadas, (de propósito?) aproveitamos essa empatia. Esse estado possibilita a criação de conexões e aproxima nossas relações. Faz essa afinidade funcionar com mais fluidez, criando confiança e respeito, substantivos essenciais em atividades no coletivo. Parece-me que o riso pode diminuir o estresse gerado pela privação da liberdade, relaxando a ansiedade e assim aumentando a tolerância às dores físicas e mentais. A energia gerada com esse grupo revela elementos de vitalidade e amorosidade. Elas sempre nos abraçam depois das atividades. Isso me dá um retorno positivo e me agrada, principalmente pelos traços estigmatizados que carrega esse grupo, como por exemplo de que não teriam empatia.

O corpo e a criatividade estão estagnados, inibidos entre as paredes da cela. Foram capturadas pelo não fazer nada, o ócio (não criativo). Aqui não me refiro a produtividade relacionada ao trabalho e sim à produtora de subjetividades que fazem sua relação com o mundo em volta mais afável e prazerosa, mesmo que seja dentro de uma prisão. Como pensar numa reinserção do desejo de vida, da imaginação e do improviso dentro de uma penitenciária? É preciso trabalhar não somente o corpo, mas também sensibilizar as relações do corpo e do espaço através do movimento, através do lúdico. Depois de mais um ano de projeto é perceptível uma mudança nos corpos e suas criações. Elas propõem, lembram do último encontro e não precisam mais do movimento de outras, da cópia deste movimento, para inspirar o seu. Elas criam e se deixam afetar.

7.2.3 Imagem e sentido: se ninguém sabe o que acontece ali dentro nada acontece, não passa nada?

A ausência de registro visual, como a fotografia, também pode ser compreendida como um reflexo das vidas invisíveis e marginalizadas que habitam os espaços prisionais. Se na sociedade contemporânea, a imagem é um sinônimo de existência e prova de realidade, a falta dela, nesses contextos, pode representar o esquecimento e a indiferença. Entretanto, é justamente nessa ausência que se abre um campo fértil para novas formas de resistência e expressão. Assim como os gestos aprisionados encontram maneiras de escapar, de subverter e de se manifestar sem o crivo de uma lente, a falta de registros possibilita a criação de memórias que não se limitam ao visível. Os movimentos e corpos que habitam essas prisões, ao serem registrados de maneiras alternativas – pela dança, pelo relato ou pela lembrança – adquirem uma nova camada de existência, que ultrapassa as paredes das celas e as fronteiras do não-visto.

Vivemos cercados de registros fotográficos, armazenados em nuvens digitais, compartilhados em redes sociais, e vistos como provas tangíveis de nossa existência. No entanto, ao entrar em um espaço onde a presença de celulares e câmeras é proibida, somos forçadas a viver um "tempo outro", uma experiência que nos conecta mais diretamente ao presente. A ausência do registro visual nos impede de nos distrairmos com o ato de documentar, obrigando-nos a mergulhar profundamente nas experiências sensoriais e interpessoais.

Pensar a imagem, portanto, como algo que vai além da fotografia, nos abre novas possibilidades de criação em espaços onde a captura visual direta é impossível. Nesse sentido, a oralidade e a memória sensorial ganham uma importância central na construção de um "arquivo sem imagens". Como capturar a experiência de estar em um espaço onde a presença de uma câmera seria invasiva ou proibida? Talvez a resposta esteja em aprender a contar histórias de outras maneiras – através do corpo, da palavra, do som, prática esta já muito usada por povos ancestrais. Quando antes da palavra escrita a palavra cantada, o poema que se sabia de cor, de coração, era declamado como experiência de uma vivência passada, um percurso sinuoso por uma história sem a necessidade ou o pensamento de uma ciência historiográfica. Um caminho que incluía no relato histórico metáforas, sentimentos e sensações.

A identidade de cada interna, perdida ou apagada pelo sistema prisional, pode ser parcialmente restaurada através da criação de novas narrativas sensoriais. A falta de imagens,

nesse contexto, pode ser vista não como uma limitação, mas como uma oportunidade para explorar novas formas de ver, sentir e contar. Ao final de cada sessão, não restam fotos, mas ficam as marcas nos corpos, nas palavras e nas memórias – provas vivas e indelévels de que algo foi vivido, experienciado e compartilhado naquele espaço tão restrito e, ao mesmo tempo, tão carregado de vida. Sem a intermediação da câmera, somos convidadas a encontrar outras formas de ver e narrar, buscando novas maneiras de dar visibilidade a histórias que, de outra forma, permaneceriam invisíveis.

Ao compartilhar essas experiências, espero que o leitor possa, mesmo sem um registro visual, construir em sua mente uma representação vívida do que acontece nesses encontros. Assim, o ato de lembrar e relatar torna-se um substituto da imagem, uma forma de dar corpo às experiências que, por restrições, não podem ser capturadas por câmeras. A partir daqui, entramos em um novo terreno: o que acontece quando ninguém vê, quando o registro falha ou é proibido? Se ninguém sabe o que acontece ali dentro, será que algo realmente acontece?

7.2.4 *Erótica do trabalho como prática de vida*

Existe uma dicotomia erótica entre os dois grupos (grávidas e seguro). As grávidas nos colocam em uma energia mais passiva e amornada, que me traz uma sensação de força gravitacional que puxa o corpo, gravidez e gravidade, emanando o desejo de trabalhar as dores pontuais e físicas. Percebo nesse movimento pequeno e contido uma força potente de alívio, uma distensão. Uma diminuição do estresse, se aproximando da sensação de afrouxamento dos músculos e das angústias cotidianas. Isso ajuda a gerar.

Já as do Seguro, essas *outsiders*, que muitas vezes não saem da cela, compartilham mais a potência erótica da energia Yang, um poder auditivo, mais caótico e também transgressor, que ali encontra a possibilidade de falar em notas mais altas sem se preocupar com a disciplina e rigidez. Elas urgem liberdade. Acredito que, ali, criam conosco um espaço bem experimental de partilha e sensações. Conseguem vivenciar ambivalências em relação as propostas que aparecem no grupo, geradas por nós ou, muitas vezes, por elas mesmas.

Propondo experiências na penitenciária Talavera Bruce, por várias vezes, me percebi perdendo minha própria potência erótica, observando o distanciamento das realidades ali presentes e a falta de vontade das participantes de estarem com a gente. Também sinto uma supressão de fluxo nos grupos, pois em cada encontro um grupo diferente se forma, impedindo uma continuidade no processo. Mesmo assim me agarro na possibilidade de encontrar, me surpreender e incitar as participantes.

O sistema ali é impetuoso e aplica as múltiplas violências a essas mulheres dia-a-dia numa rotina feroz, seja pelo racismo que prevalece, a misoginia que espreita, as diferenças sociais que habitam e as religiosas que dominam, entre outras camadas ali presentes.

Vejo meu processo de ir na penitenciária como uma experiência de trocas e de acolher improvisos, uma espécie de coleta de narrativas que habitam em cada corpo, incluindo o meu. Todas estão implicadas ali em seus processos, mesmo que no mínimo gesto. Porque quando nos olhamos e criamos nossas relações em cada grupo, cada participante serve como espelho da outra. Ali consigo perceber os meus próprios temores, sejam eles ligados a falta de liberdade e/ ou a autonomia que são partes importantes de mim.

Que mundo/realidade essas mulheres querem habitar? O trabalho é insistente, mesmo sabendo que elas ficarão presas por muitos anos, quem sabe uma vida inteira.

8 FECHAR AQUI E ABRIR LÁ: UM CORPO TRANSANTE

Chego ao fim desta dissertação mais consciente e integrada ao que venho desenvolvendo no meu fazer artístico, tanto no campo da saúde mental quanto na minha pesquisa individual em artes. Esta investigação surgiu do desejo de explorar processos artísticos e coletivos, ancorada nas minhas próprias vivências e experiências.

Durante esse período, atravessei diversas fases, que envolveram desde aspirações e questionamentos até momentos de rejeição e, posteriormente, reencontros com minha identidade enquanto artista. Esse processo resulta em uma autodefinição mais consolidada: compreendo-me agora como uma artista contemporânea que, ao integrar conhecimentos artísticos e experiências acumuladas, é capaz de atuar de forma eficaz e sensível no campo da saúde, especialmente no que diz respeito às práticas voltadas para a saúde mental. Essa trajetória me permitiu alinhar o fazer técnico e a intuição criativa, utilizando a arte não apenas como expressão individual, mas como uma ferramenta de intervenção e cuidado, promovendo transformações tanto em minha prática quanto nos contextos nos quais atuo.

Nos grupos Ateliê entreaberto e no Projeto Corpo, Gesto e Afeto, o trabalho coletivo muitas vezes se desvia para momentos de emoção e risos espontâneos. Esse tipo de clímax, que libera as emoções represadas, abre espaço para um novo ritmo no processo, como uma onda que surge e se dissipa. Seja em confinamento ou não, buscar um exterior que seja o fora de si mesma é algo fundamental para manter-se conectada com outros corpos ao redor e consigo mesma. Nessa busca pelo fora do corpo, da pele, da cela, do ateliê e dos muros, trago um poema de Waly Salomão que explode as paredes do texto e da página para mover-se,

deslizando em lubrificação lúdica e lúcida, nos jogos delirantes de palavras e conceitos que buscam o que está além, no exterior desses confinamentos que criamos para nós mesmas dentro deste grande corpo social doente, mas também vivente.

Exterior

Por que a poesia tem que se confinar?
às paredes de dentro da vulva do poema?

Por que proibir à poesia
estourar os limites do gelo

da greta

da gruta

e se espriar além da grade

do sol nascido quadrado?

Por que a poesia tem que se sustentar

de pé, cartesiana milícia enfileirada,

obediente filha da pauta?

Por que a poesia não pode ficar de quatro

e se agachar e se esgueirar

para gozar

– carpe diem! –

fora da zona da página?

Por que a poesia de rabo preso

sem poder se operar

e, operada,

polimórfica e perversa,

não pode travestir-se

com os clitóris e balangandãs da lira?

(Waly Salomão, 2014, p. 300).

A ideia do poema *Exterior* de Wally Salomão propõe uma arte que não se limita ao papel, à página ou ao espaço fechado da criação literária. Ela é uma arte que se projeta para o mundo real, que está viva, pulsante, e que é capaz de se expandir para além das fronteiras físicas ou simbólicas. Essa poesia me inspirou para corporificar meu conceito de Corpo Transante a partir de minhas experiências aqui trocadas.

O Corpo Transante nos oferece um ponto de partida para entender como a arte pode não apenas resistir a um confinamento legislado, ou outros confinamentos impostos e auto-impostos, mas também ir além dele, criando novas formas de existência e de resistência.

Por exemplo: na prisão, um ambiente onde a liberdade física é restringida, a dança, o movimento e a arte possibilitam formas poéticas, visões simbólicas, que não estão presas à página ou à cela, mas que se expandem no movimento, no gesto do corpo que se expressa. É assim que podemos começar a criar uma linguagem que transcende a prisão. Como o poema de Waly, a dança é uma arte que se expõe ao mundo, que projeta as emoções para fora de si, e que busca o contato com o fora, seja o exterior físico, no movimento para além das paredes da prisão, ou o exterior simbólico, ao libertar as mulheres de seus próprios confinamentos internos. O corpo, então, torna-se um campo de resistência e de transformação, uma massa pulsante que não se submete passivamente ao cárcere de sua condição. O Corpo Transante é, assim, o corpo que persiste e que se reinventa, não apenas como um agente de resistência física, mas como um meio de resistência poética. É um corpo que transcende os limites impostos pela realidade imediata e se expressa através da energia transante da poesia, criando novas formas de liberdade, mesmo no confinamento.

Na regularidade de vivenciar o contexto da penitenciária, fui percebendo que o Corpo Transante das mulheres presas, quando se põe a mover e criar, desafia as limitações impostas pelo espaço físico. A dança torna-se uma forma de libertação: o corpo que gira, que se dobra, que estica e se solta do espaço transitante. É aquele que transita entre diferentes estados, identidades e possibilidades, rompendo com as fixações normativas e buscando uma expressão do corpo que é ao mesmo tempo sensual e política, instável e transformadora. Fazer isso em grupo cria a possibilidade da contração de novas coletividades que são transfronteiriças, sendo assim uma ferramenta de contágio e da possibilidade de contato, empatia e alteridade.

Quando nos entregamos e entendemos esse corpo pulsante-transante através de propostas de arte, do corpo e da dança, por exemplo, cria-se um espaço onde podemos transcender nossas prisões simbólicas. Ao se mexer, podemos magnetizar o outro, desatar o campo da escuta aberta. Essas novas coreografias me interessam. Portanto, ao relacionar o conceito de Corpo Transante com os movimentos criados pelas detentas, vemos que essa prática ressignifica o corpo como um espaço de experimentação e de transformação. A dança, como o Corpo Transante, não é um corpo estático ou aprisionado, mas um corpo que se refaz a cada giro, que transita, que transforma e que se afirma no espaço coletivo.

O corpo dança. O movimento do corpo, fundamental no conceito de Corpo Transante, está diretamente associado à dança como uma forma de expressão livre e transformadora. O

corpo se lança, uma metáfora para o corpo que se projeta para além das limitações físicas e sociais, um corpo que se aventura e se expande. E também avança, o movimento do corpo em direção ao novo, ao desconhecido, simbolizando a resistência e a busca pela transformação. Força, o Corpo Transante é movido pela força interna de transformação, resistência e reinvenção. Embora o esteja sempre em movimento, ele também pode sentir o peso, o desgaste e a necessidade de renovação. Pode ser visto como um ciclo entre energia e repouso. Este corpo passa por momentos de frenesi e momentos de entrega ao fluxo da experiência, assim ele também amansa. Portanto, este é um corpo que se trança com outros, tanto física quanto simbolicamente, formando conexões e novos espaços de interação e expressão que se enlaçam. Trata-se de deslizar, refletir a fluidez, que escapa das rígidas estruturas e se move livremente, como água ou como um fluxo contínuo.

A concepção de Corpo Transante encontra uma interseção com o conceito de corpo coletivo explorado por Lygia Clark, especialmente em experiências como os *Objetos Relacionais* e a *Baba Antropofágica*. Ambos abordam o corpo como um território compartilhado, onde o indivíduo se dissolve no coletivo, promovendo encontros mediados pelo desejo da experiência conjunta. Enquanto o corpo coletivo de Lygia se constrói pela interação sensorial e afetiva, operando como uma energia vital, um impulso que conecta os participantes por meio do toque, do olhar e da presença, o Corpo Transante avança nesse território ao explorar o erotismo como força criativa e relacional, em que o desejo assume um caráter ainda mais expandido, configurando-se como uma força criadora que movimenta tanto os corpos quanto as narrativas que os atravessam. O contato entre corpos, físicos ou simbólicos, torna-se uma dinâmica de troca e reinvenção, dissolvendo fronteiras entre o sujeito e o outro. Em ambas as propostas, o prazer emerge não apenas como experiência sensorial, mas como expressão política e sensível que reconfigura os modos de se estar no mundo, tornando-se um catalisador para experiências de troca e transformação, onde a singularidade de cada corpo se funde à coletividade, gerando um espaço de co-criação.

A dimensão terapêutica é outro elo que conecta esses dois universos. Lygia Clark via no corpo coletivo uma forma de restaurar conexões consigo mesmo e com o outro, utilizando o gesto e a presença como instrumentos de transformação. No Corpo Transante, o deslocamento e o movimento geram possibilidades de superação de limites – sejam psíquicos, sociais ou culturais. Ao ocupar um corpo em constante fluxo, abre-se espaço para desconstruir amarras e experimentar formas mais livres de convivência. Tanto na prática de Clark quanto na proposta do Corpo Transante, o corpo não é apenas suporte, mas um meio de regenerar o

sensível e o coletivo, apontando para a interseção entre prazer, desejo e cuidado como agentes de mudança individual e social, reconfigurando modos de estar no mundo e convocando à criação de vínculos mais livres e potentes.

Todas as experiências aqui relatadas me ajudaram a construir o conceito de Corpo Transante: um corpo que está em relação no mundo, transando e trançando, criando formas eróticas de criar laços grupais. O transante se define pela capacidade de se mover entre diferentes possibilidades, de se reintegrar ao coletivo sem perder sua singularidade. Essa forma erótica não é, como já foi dito, necessariamente uma forma sexualizada, ela é erotizada pois é potente, preenche de desejos, traz em si e em seus encontros uma dimensão relacional que está magnetizada pelas manifestações físicas, sentimentais e psíquicas que nos colocam em estados de proximidade, afeto, alteridade, empatia e união. Assumir este estado de espírito (que remete a antigos arquétipos, como Eros, Exu, Afrodite e Oxum) é assumir um movimento deste corpo no mundo que seja capaz de atravessar, mesmo que por um breve instante, as fronteiras invisíveis e mesmo os altos muros de concreto, impostos pelos preconceitos e ideias sedimentadas por suas repetições exaustivas e, na maioria das vezes, vazias. Ter ou viver este estado de Corpo Transante é poder encontrar uma dança que flutue e pise através desses terrenos minados por imposições políticas ou controle social, em um sincopado que nos faça cruzar com outros corpos e magnetizá-los com esse tesão transante.

Assim, venho desenvolvendo uma prática artística que se expande para além da criação individual, explorando as potências da arte coletiva e sua intersecção com práticas de cuidado, escuta e construção de vínculos em contextos diversos. A partir destas experiências, surgiram para mim novos questionamentos sobre como a arte pode atuar como uma ferramenta de transformação, especialmente em territórios onde as subjetividades são profundamente atravessadas por questões de vulnerabilidade e, muitas vezes, marginalização.

O que pode uma artista dentro do universo da saúde e no campo coletivo, seja ele social, artístico e/ou político? Acredito que muitas coisas, mas que cada situação desenha suas próprias demandas, desafios e possibilidades. Cabe ao artista, justamente, adaptar-se a essas circunstâncias, encontrando novas formas de atuação. Um jogo de cintura misturado com atenção ao outro.

Há diversas confluências entre as noções de cuidado, prazer, expressão artística, erotismo, Corpo Transante, presença e coletividade. Todos esses conceitos estão interligados de maneira a ressoar com a ideia de reciprocidade, o desejo de compartilhar experiências, de se mesclar e de influenciar-se mutuamente. Esse tipo de prazer transcende as fronteiras das

zonas erógenas pré-definidas, indo além de uma satisfação momentânea, efêmera e utilitária. Me interessa cada vez mais colocar esses conceitos misturados em minhas práticas artísticas, criando espaços onde cuidado, prazer, coletividade e expressão se entrelaçam. Nessas experiências, o corpo torna-se um meio de transformação, onde presença e erotismo geram vínculos e novas formas de experimentação, contato e contágio.

Quando Louise Bourgeois (1911-2010) escreve em um papel colorido com dimensões 27,9 x 21,6 cm que "a arte é uma garantia de sanidade", isso nos soa como uma frase definidora. No entanto, toda artista, mesmo afirmando, está sempre provocando uma pergunta, abrindo vetores de força para interpretação do seu fazer. Me aproximo dessa ideia não considerando a arte garantia de qualquer coisa: é mesmo um campo sinuoso, onde se improvisa e caminha-se o tempo todo em uma corda bamba equilibrista. Mas é nesse fio da navalha, que nos coloca em dança e movimento, que aparecem as ferramentas para ir de encontro ao outro, dar as mãos para caminharmos juntos nesse terreno acidentado da arte e da vida. A saúde mental é outro desses oceanos conturbados, difíceis de atravessar. A arte não chega até ali oferecendo qualquer garantia de sanidade, mas sim a garantia de que existem múltiplas formas de lidarmos com nossa psiquê fora do consultório e das estruturas clássicas de cuidado, propondo novos jogos e interlocuções, terceiras margens de um rio que corre, um pulsar constante que gire como um farol, iluminando a noite como uma estrada de luz que pode unir essa comunidade que navega, muitas vezes, às cegas.

Nesses últimos dois anos de pesquisa entre arte e saúde mental, encontrei espaços de interseção entre estes universos, espaços que levam e trazem cuidado, saúde e potência criativa para todas as partes. Esse processo não é só prazeroso, é rico, porém pode ser muito conturbado pelo sofrimento do corpo e da psiquê. Mas como esse encontro entre arte e erotismo consegue dar outros rumos e rotas de fuga para esse sofrimento, criando uma constelação de possibilidades por onde os envolvidos possam traçar seus próprios desenhos entre essas estrelas, construindo ou reconstruindo ou ressignificando essa subjetividade própria, perdida ou desconstruída? Não para moldar-se em um ser funcional que apenas responde às demandas de produtividade do mercado contemporâneo, mas de um sujeito ativo no mundo, capaz de interpretar e trabalhar esses significantes e significados que o mundo traz dentro de uma semântica da comunicação e do diálogo com o outro. Essa prática promove a possibilidade do encontro e da formação de outros coletivos que possam reverberar, como uma onda, as experiências adquiridas nessas vivências de arte clínica e clínica arte.

Neste caminho, vão sempre existir muros que nos são impostos, sejam os muros físicos das penitenciárias, seja os das casas, seja das paredes dos apartamentos. Ou também os

muros simbólicos dos preconceitos, dos traumas, dos tabus. Ter ferramentas para saltar esses muros ou desenhar neles fendas e frestas que de fato possam ser roçadas e atravessadas é o primeiro passo para podermos viver eroticamente, coletivamente, em uma sociedade mais saudável, com mais pontes que unem do que fronteiras que nos separam.

9 REFERÊNCIAS

ANDRADE, M. de. *Macunaíma*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2013.

BRANDÃO, S. *Teorias lésbicas contemporâneas e a arte como ativismo e potência de resistência e visibilidade*, Vol 04, N. 02, Abr. – Jun. 2018. Disponível em: <<https://periodicos.ufba.br/index.php/cadgendiv/article/view/26648>>. Acesso em: 20 jun. 2024.

BAUDOIN, T. *CINEMA, SEXO E A CIDADE: Um percurso pelo corpo das obras de Caroline Valansi*. 2020. Disponível em: <<https://select.art.br/cinema-sexo-e-a-cidade>>. Acesso em: 20 jun. 2024.

BEBER, B. *Uma encarnada em mim: cosmologias encruzilhadas em Stella do Patrocínio*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2022.

CAMPOS, A.; PLAZA, J. *Poemóviles*. São Paulo: Ex Libris, 1974.

CASA DO HUMAITÁ. *Instagram*. Disponível em: <https://www.instagram.com/casa_do_humaita_/>. Acesso em 10 nov. 2024.

CASA JANGADA. *Exposição Da lama à alma, da alma à lama*. Padlet. Disponível em: <<https://padlet.com/casajangada/casa-jangada-5aa1au5qtx328c4c/wish/2116879458>>. Acesso em 10 nov. 2024.

CHARRON, M.; FERNANDES, A. *Un pas de côté*. YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_L4L2f21Y7g>. Acesso em 24 jul. 2024.

CLARK, L. *Textos de Lygia Clark, Ferreira Gullar e Mário Pedrosa*. Arte Brasileira Contemporânea, Rio de Janeiro, Edição FUNARTE, 1980.

_____. *A casa é o corpo: penetração, ovulação, germinação, expulsão (The House is the Body)*. 1968.

_____. *Não-arte*. Disponível em: <<https://portal.lygiaclark.org.br/obras/190/nao-arte>>. Acesso em 22 ago. 2024.

COMA, Cooperativa de Mulheres Artistas. *Sublima tudo, só não sublima o desejo*. Instagram, 1 out. 2019. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/B3LMHVxJruM/>>. Acesso em 10 nov. 2024.

DELEUZE, G., GUATTARI, F. *Mil Platôs*, vol. 4. São Paulo: Editora 34, Coleção TRANS, 2020.

DELIGNY, F. *Os vagabundos eficazes*. São Paulo: N-1, 2018.

FARJARDO-HILL, C. A arte erótica singular de Teresinha Soares. In: catálogo da exposição *Quem tem medo de Teresinha Soares*, São Paulo, 2017.

FONSECA, R., DE LA BARRA, P. OPAVIVARÁ! – “O prazer é nosso”, Texto da exposição, 2019.

FRANCIS ALÿS. *Children's Games*. Disponível em: <<https://francisalys.com/category/childrens-games/>>. Acesso em 20 mai. 2024.

GIA BAHIA. Disponível em: <<https://giabahia.blogspot.com/>>. Acesso em 9 out. 2024.

GOGAN, J., PUCU, I. Glossário. In: *Revista Mesa*, nº 5: Cuidado como método, 2018. Disponível em: <<http://institutomesa.org/revistamesa/edicoes/5/glossario/>>. Acesso em 11 ago. 2024.

GOGAN, J. (org.), *Conchas, peneiras, banhas: arte, clínica e cuidado na contemporaneidade*. Disponível em: <https://institutomesa.org/wp-content/uploads/2024/04/Conchas-Peneiras-Bainhas_20241.pdf> Acesso em 28 ago. 2024.

GOGAN, J., MORAIS, F. *Domingos da criação, uma coleção poética do experimental em arte e educação*. Instituto MESA, 2017.

GOGAN, J. Ensaios por uma curadoria ao avesso: Caminhando com Lygia Clark. In: *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 6, n. 3, p. 22- 54, set. 2022. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8668470>>. Acesso em 28 ago. 2024.

GOMES, A. M. A prostituição no Código Penal Brasileiro: uma análise histórica e jurídica. *Revista de Estudos Empíricos em Direito*, v. 3, n. 2, p. 45-67, 2016.

GRUPO EMPREZA. *Grupo Empresa*. Disponível em: <<https://www.grupoempresa.com/>>. Acesso em 27 set. 2024.

HUNT, L. (org). *A invenção da pornografia - Obscenidade e as Origens da Modernidade*. 1ª Edição. São Paulo: editora Hedra, 1999.

KAPROW, A. Sucessos e fracassos quando a arte muda. In: LACY, S. (org.) *Mapping the terrain - New Genre Public Art*, p.152-158. Seattle: Washington Bay Press, 1996.

LEITE, G. *Roda Viva | Gabriela Leite | 2009*. YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1JB0lyArBTU>. Acesso em: 30 jul. 2024.

LEPINE, A.; VALANSI, C.; NKOMO, R.; BAUDOIN, T. *Feminismo e feijoada*. Capacete. Disponível em: <<https://capacete.org/feijoada-e-feminismo/>>. Acesso em 10 nov. 2024.

LORDE, A. *Irmã outsider*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

MACHADO, T. *Cabeças da periferia: Taísa Machado, o afrofunk e a ciência rebolado*. Org. FAUSTINI, M., Cobogó, Rio de Janeiro, 2020.

MARTIN, N. *Escute as feras*, Editora 34, São Paulo, 2022.

MESTRE, M. (org.); QUINTELLA, P. (curadora adjunta). *FARSA. Língua, fratura e ficção: Brasil-Portugal*. Sesc Pompeia, 2020. Disponível em: <<https://farsa.sescsp.org.br/#inicial|inicial@entrada:pt>>. Acesso em 10 nov. 2024.

MILANO, L. *Usina Posporno: Disidencia sexual, arte y autogestión en la pospornografía*. Buenos Aires: ed. Título, 2014.

OPAVIVARÁ! + GIA, *Encontros Contemporâneos de Arte - MAM*. 2010. Disponível em: <http://opavivara.com.br/p/opavivara-gia/opavivara-gia>. Acesso em 9 out. 2024.

OSTROWER, F. *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis: editora Vozes, 1977.

PASSOS, E. Prefácio do livro *Um passeio esquizo pelo acompanhamento terapêutico de Fábio Araújo*. Niterói: [s.n.], 2007.

PINNA, B. Dissertação de mestrado. *E entre esbarrões: experiências clínico-políticas e a Casa Jangada*, 2023.

POMBO, Jialu. O curso Criação e cuidado na era de mistura hipercomplexa, que já foi oferecido no Centro de Pesquisa e Formação do Sesc SP, é sobre as intercessões entre processos de criação e práticas de cuidado... . Instagram. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/C85HvaIp1fchKzRHK7Dzat7wI580Qkh6yqk-S00/?img_index=1>. Acesso em 4 jul. 2024.

PRECIADO, P. B. *Manifesto contra sexual*. São Paulo: N-1, 2017.

PRÊMIO PIPA. *Mayra Martins Redin*. Disponível em: <<https://www.premiopipa.com/mayra-martins-redin/>>. Acesso em 10 nov. 2024.

REZENDE, R., FELIPE S. *Coletivos* (Coleção circuito). Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2010.

RIBAS, C. T. *Arte e Esquizoanálise – Improvisações e imprevistos*. No prelo, 2022.

_____. *Arte e Esquizoanálise: Improvisações e Imprevistos - Diálogos esquizoanalíticos*. YouTube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/live/czjEtxLGbj8?feature=share>>. Acesso em 24 jul. 2024.

RIBEIRO, M. A. “*Fiz do meu corpo a minha própria arte*”. Entrevista - Teresinha Soares. Revista UFMG, Belo Horizonte, v. 19, n.1 e 2, p. 130-139, jan/dez. 2012.

RIVERA, T. Subverter o cuidado: Reflexões e ações entre arte e saúde. In: *Revista Mesa*, nº5: Cuidado como Método, 2018. Disponível em:

<<http://institutomesa.org/revistamesa/edicoes/5/tania-rivera/>>. Acesso em: 20 set. 2024.

_____. *O avesso do imaginário: arte contemporânea e psicanálise*, São Paulo: Cosac Naify, 2013.

_____. *Lugares do delírio. Arte e expressão, loucura e política*, São Paulo: N-1 e Edições Sesc, 2023.

ROLNIK, S. *Catálogo da mostra Arquivo para uma obra-acontecimento: projeto de ativação da memória corporal de uma trajetória artística e seu contexto*. São Paulo: Sesc, 2012.

ROSLER, M. *Vídeo*. Martha Rosler. Disponível em: <<https://www.martharosler.net/video>>. Acesso em 10 nov. 2024.

SALOMÃO, W. *Poesia total*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

SERFATY, G. *As margens entre a clínica e a arte*. No prelo, 2023.

TAVARES, B. Para devolver o desejo ao sexo e à política. *Outras Palavras*, 9 jan. 2024. Disponível em:

<<https://outraspalavras.net/crise-civilizatoria/bifopara-devolver-o-desejo-ao-sexo-e-a-politica/>>. Acesso em 11 jan. 2024.

UNIRIO. *Programa Cultura na Prisão*. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Disponível em:

<<http://www.unirio.br/cla/escoladeteatro/extensao/programa-cultura-na-prisao>>. Acesso em 10 ago. 2024.

WANDERLEY, L. *No silêncio que as palavras guardam. O sofrimento psíquico, o Objeto Relacional de Lygia Clark e as paixões do corpo*. Organização Kaira M. Cabañas, São Paulo: N-1, 2021.

WURM, E. *One Minute Sculptures*. Disponível em:

<<https://www.erwinwurm.at/artworks/one-minute-sculptures.html>>. Acesso em 10 nov. 2024.