

RENATA CARUSO MECCA

Experiência estética na terapia ocupacional em saúde mental:
gestos na matéria sensível e alojamento no mundo humano



Dissertação apresentada à Faculdade de Medicina
da Universidade de São Paulo para a obtenção do
título de Mestre em Ciências

Área de Concentração:
Movimento, Postura e Ação Humana.
Orientadora: Profa. Dra. Eliane Dias de Castro.

São Paulo
2008

RENATA CARUSO MECCA

**Experiência estética na terapia ocupacional em saúde mental:
gestos na matéria sensível e alojamento no mundo humano**

Dissertação apresentada à Faculdade de Medicina da
Universidade de São Paulo para a obtenção do título
de Mestre em Ciências

Área de concentração:

Movimento, Postura e Ação Humana

Orientadora: Profa. Dra. Eliane Dias de Castro

São Paulo

2008

Banca Examinadora

*Ao Gabi e ao Pedro,
dedico “o trabalho do quartinho”.*

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, à minha orientadora, Profa. Eliane Dias de Castro, por dar visibilidade à pesquisa no cerne de minha atuação profissional, pela sustentação contínua do criativo, pelo cuidado com o ritmo orgânico e vital da produção e pela atenção devotada a este trabalho e a mim, desde o início de minha formação profissional.

Ao Prof. Celso Favaretto, pela abertura à discussão e contribuição quanto a leituras nas extensões da arte.

Aos Profs. Denise Dias Barros e Arley Andriolo, pela importante contribuição no curso do trabalho.

À Profa. Elizabeth Maria Freire Araújo Lima, pela escuta, comentários e pela obra científica que é inspiração para me sustentar na fronteira entre a arte e a saúde.

À Profa. Maria Inês Britto Brunello, pela contribuição teórica e pela delicadeza com que cuida das práticas em terapia ocupacional e de nós, alunos.

À Alessandra Monachesi Ribeiro que orientou o embrião deste trabalho.

Aos Profs. Selma Lancman, Amélia Pasqual Marques e Celso Ricardo Fernandes de Carvalho, pelo auxílio no percurso metodológico.

À equipe do Laboratório Arte, Corpo e Terapia Ocupacional da USP, pelo alojamento.

À equipe do CAPS de Guarulhos, em especial, Auxiliadora, Lúcia e Goretti, que ajudaram a formar as obras; e Cida, Manoel e Sandra, que me ajudaram a viabilizar um distanciamento para uma aproximação e elaboração deste trabalho.

Aos participantes da Oficina de Bricolagem, cujo estilo também faz marca pessoal em mim.

Às Profas. Maria Auxiliadora Cursino Ferrari e Celina Camargo Bartalotti, pelo crédito, incentivo e apoio.

Às colegas docentes do curso de Terapia Ocupacional do Centro Universitário São Camilo, pelas parcerias tão especiais.

A Marisa Takatori e Michele Karaguila, pela preocupação, pelo acompanhamento à distância e pelas indicações de leitura.

À Flávia Liberman, pela prática que me inspira e pela parceria que compõe uma sustentação de várias facetas de minha atuação profissional.

À Viviane Maximino, pela leitura cuidadosa e pelo reconhecimento.

Ao Júlio Maluf, pelas indicações para o acabamento.

Aos alunos de Terapia Ocupacional da São Camilo, com quem continuo aprendendo sempre.

Aos colegas de pós-graduação Milena Oshiro, Luís Felipe Ferro e Cinthia Saito, pelas discussões férteis e composição nas produções científicas.

Às queridas Naiada Dubard Barbosa e Rita Maria de Abreu Gonçalves, além do descrito acima, pelas gargalhadas de doer a barriga.

À Maria Aparecida e ao Bruno, pela ajuda nos acabamentos.

Ao Zé, Ana e Ivan, pelos “ponta-pés” iniciais.

À Denise Belotto, pela sustentação emocional do trabalho.

Aos meus pais, pelo apoio afetivo e financeiro essenciais para abrigar as sementes de uma reinvenção, presente também nesse trabalho.

À Tonha, que cuida de mim desde sempre.

À Marina, Neto, Bié, Mari e Milena, que “botam fé” nas minhas idéias.

“O caminho para o maravilhoso é o concreto”
Ariane Mnouchkine*

* Diretora do grupo de teatro francês *Théâtre du Soleil*, sobre a montagem da peça *“Les Éphémères”* em entrevista ao jornal *Le Monde*, França, 08/01/07.

SUMÁRIO

LISTA DE QUADROS E LISTA DE FIGURAS

RESUMO

SUMMARY

INTRODUÇÃO	01
O QUE SE FAZ NA OFICINA É ARTE?	11
NOTAS SOBRE UM PERCURSO PROFISSIONAL	14
1. PERCURSO TEÓRICO	19
1.1 EXPERIÊNCIA ESTÉTICA SOB UM APORTE HISTÓRICO DOS PROCESSOS MODERNO E CONTEMPORÂNEO	20
1.1.1 EXPERIÊNCIA ESTÉTICA	23
1.1.2 EXPERIÊNCIA ESTÉTICA EM OPOSIÇÃO À CONTEMPLAÇÃO	33
1.1.3 ESTÉTICA FIGURADA	37
1.2 EXPERIÊNCIA ESTÉTICA E TRANSICIONALIDADE	42
1.2.1 A ÁREA INTERMEDIÁRIA DA EXPERIÊNCIA	44
1.2.2 EXPERIÊNCIA ESTÉTICA, CONSTITUIÇÃO DA SUBJETIVIDADE E CRIAÇÃO DE MUNDO	50
1.2.3 O PARADOXO	53
1.2.4 EXPERIÊNCIA ESTÉTICA, SOFRIMENTO PSÍQUICO E OFERTA DE CUIDADO	60
2. MATERIAL E MÉTODOS	67
2.1 A PESQUISA	72
2.2 O LOCAL	74
2.3 OS SUJEITOS	75
2.4 A OFICINA DE BRICOLAGEM	80
2.5 O PROCESSO DE PRODUÇÃO DO GRUPO	83
2.6 MÉTODOS	90
2.7 PROCEDIMENTOS	100
2.7.1 PESQUISA BIBLIOGRÁFICA	100
2.7.2 ESTUDO DE CASO	102
2.7.3 COLETA DE DADOS E REGISTRO	104

2.7.4 VALIDAÇÃO DA COLETA E PRIMEIRAS ANÁLISES PELOS PARTICIPANTES	106
2.8 PROCEDIMENTOS COMPLEMENTARES	107
2.8.1 PESQUISA DE DOCUMENTOS	107
2.8.2 REGISTRO DAS REUNIÕES DE EQUIPE	107
2.8.3 REGISTRO FOTOGRÁFICO DAS PRODUÇÕES	107
3. ANÁLISE DE DADOS E RESULTADOS	109
3.1 INTRODUÇÃO ÀS CATEGORIAS E AOS EIXOS DE ANÁLISE	114
3.2 UMA QUESTÃO DE ESTILO	121
3.2.1 EPIFANIA DO ACONTECER POÉTICO	124
3.2.2 FORMAÇÃO DE GESTO E GESTO FORMANTE	139
3.2.3 FORMAÇÃO DE IMAGENS E ARTICULAÇÃO SINTAGMÁTICA	152
3.2.4 ABERTURA AO PARADIGMA: HISTÓRIA DE VIDA E VALORIZAÇÃO DE SI	163
3.3 A MATERIALIDADE E A OPEROSIDADE ARTÍSTICA COMO POSSIBILIDADES DE ALOJAMENTO	172
3.3.1 A RELAÇÃO COM A MATERIALIDADE DAS COISAS	174
3.3.2 COTIDIANO DA OPEROSIDADE ARTÍSTICA E CUIDADO AMBIENTAL	188
3.3.3 CONSTRUÇÃO DE LUGAR: ARTICULAÇÃO SINTAGMÁTICA E ACOLHIMENTO DO ESTRANHO	204
3.3.4 ABERTURA AO PARADIGMA: NÚCLEO DE SUSTENTAÇÃO DE OUTRAS EXPERIÊNCIAS NO COTIDIANO	228
4. ICONOGRAFIA	235
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	246
REFERÊNCIAS	252
ANEXOS	264

LISTA DE QUADROS

Quadro 2.1 – Sujeitos da pesquisa participantes da Oficina de Bricolagem, segundo escolaridade, faixa etária, data de entrada no grupo, sexo e profissão. 77

LISTA DE FIGURAS

- Figura 01 - “Os sapatos”, primeiro projeto de criação coletiva durante o período da coleta de dados. 236
- Figura 02 - Painel de mosaico, segundo projeto de criação coletiva durante o período da coleta de dados. 236
- Figura 03 - “*Artecultural*”, painel de pintura, segundo projeto de criação coletiva durante o período da coleta de dados. 237
- Figura 04 - Imagem de **G** no painel de pintura. 237
- Figura 05 - Cena da capoeira e da “macumba” no painel de pintura. 238
- Figura 06 - Imagem do “Anjo Guerreiro” pintado por **D** no painel de pintura. 238
- Figura 07 - Imagem do detalhe do rosto de **MA** no painel de pintura. 239
- Figura 08 - Imagem da pista de dança no painel de pintura. 239
- Figura 09 - O jardim de **M** no painel de pintura. 239
- Figura 9A - A creche em que **M** trabalhava no painel de pintura. 239
- Figura 10 - Montagem com as pipas de **G** no painel de mosaico. 240
- Figura 11 - Montagem com o totem de **G** e o super-herói de **JA** no painel de mosaico. 240
- Figura 12 - Imagem de **L** carpindo e a árvore pintada por **G** no painel de pintura. 241
- Figura 13 - Imagem de **P** na pista de dança, pintada por **G** 241
- Figura 14 - Parte do jardim de **M** pintada por **MA** e **D** 242
- Figura 15 - “Sapatos Alves”, parte do projeto “Os sapatos”. 242
- Figura 16 - Montagem com grandes peças de cerâmica no painel de mosaico. 242

Figura 17 - Pratos de cerâmica que adornam o painel de mosaico, criação coletiva	243
Figura 18 - Montagem do esqueleto de F no painel de mosaico.	243
Figura 19 - O chão da creche de M que se une à imagem de L carpindo no painel de pintura.	244
Figura 20 - “O sapato do Exu”, parte do projeto “Os sapatos” realizada por A .	244
Figura 21 - Imagem de M na pista de dança no painel de pintura.	245

RESUMO

Mecca RC. *Experiência estética na terapia ocupacional em saúde mental: gestos na matéria sensível e alojamento no mundo humano* [dissertação]. São Paulo: Faculdade de Medicina, Universidade de São Paulo; 2008. 263p.

Esta pesquisa tem por objetivo discorrer sobre a experiência estética na relação que pessoas com sofrimento psíquico grave estabelecem com o produto de sua criação artística no contexto terapêutico ocupacional, dentro do campo da atenção em saúde mental. Ocupa-se em traçar uma elaboração teórico-prática a partir do acompanhamento de um grupo de atividades artísticas com pessoas que fazem uso de um serviço de saúde mental da rede pública, associada a uma pesquisa bibliográfica dos campos da arte e da saúde mental. Como resultados da investigação realizada tem-se: em primeiro lugar, a exploração da emergência do gesto criativo e a construção de um modo de formar singular, que promovem o reconhecimento mútuo pelo sujeito e pelo outro de seu estilo de ser apresentado na obra, a construção de sentidos e forma para suas vivências, e a possibilidade de re-inventar a existência continuamente. E em segundo lugar, os dados apresentam a relação do sujeito com a materialidade do que ele cria e a concretude dos procedimentos de produção artística, que favorece a sustentação e o alojamento do sujeito numa experiência compartilhada, que se configura como possibilidade de criar coisas no mundo e de habitar o mundo de maneira criativa. A experiência estética se relaciona a uma dimensão existencial da vida das pessoas e pode ser suscitada no contato com qualquer objeto ou fenômeno. Ela evoca forças vivas que constituem a subjetividade, conecta o sujeito sensorialmente ao entorno e pode inventar novos modos de existência e novas formas de lidar com as situações cotidianas.

DESCRITORES: terapia ocupacional; saúde mental; arte.

SUMMARY

Mecca RC. *Aesthetic experience in occupational therapy in mental health: gestures in sensitive matter and sheltering in the human world* [dissertation]. São Paulo: “Faculdade de Medicina, Universidade de São Paulo”; 2008. 263p.

The objective of this research is to talk about the aesthetic experience in the relationship which people undergoing serious psychic conditions establish with the product of their artistic creation within an occupational therapeutic context inside the field of attention in mental health. It outlines a theoretical-practical elaboration based on the follow-up of a group of artistic activities with people who use the mental health services of the public healthcare network, associated to a bibliographical review in the fields of art and mental health. The results of the research conducted are as follows: firstly, exploration of the emergence of the creative gesture and construction of a singular way of shaping which promote mutual acknowledgement by the subject and by the other of the subject's style of being presented in the work, the construction of meanings and shapes for the subject's experiences and the possibility of reinventing the existence continuously. Secondly, the data present the relation of the subject with the materiality of what he/she creates and the concreteness of artistic production procedures which favor sustaining and placing the subject in a shared experience which is configured as a possibility of creating things in the world and inhabiting the world in a creative way. The aesthetic experience is related to an existential dimension of people's life and can be triggered by the contact with any object or phenomenon. It evokes living forces constituting the subjectivity, it connects through the senses the subject with its surroundings and it can invent new ways of living and new ways of dealing with daily situations.

DESCRIPTORS: ocupacional therapy; mental health; art.



Este trabalho propõe discorrer sobre a experiência estética que ocorre na relação que os sujeitos com sofrimento psíquico grave estabelecem com o produto de sua criação artística e suas implicações para o processo terapêutico em terapia ocupacional.

Entende-se a experiência estética como parte inerente ao processo de criação, na qual o homem apreende o mundo de maneira direta, com um envolvimento total e anterior a qualquer conceituação pela linguagem discursiva ou o pensamento lógico (Duarte Jr, 1988). Uma experiência de fusão momentânea do sujeito com o objeto estético, que causa, ao mesmo tempo, júbilo (alegria íntima) e um estranhamento da ordem do admirável.

É uma experiência sensível que evoca forças vivas que constituem a subjetividade, conecta o sujeito sensorialmente ao entorno, localiza-o entre outros num cenário estético intersubjetivo e, ao mesmo tempo, lança-o num outro espaço-tempo que desmancha formas costumeiras de lidar com as situações cotidianas e inventa novos modos de ser desenhados e fertilizados por um processo de singularização.

Localiza-se a experiência estética, mais especificamente, no processo de criação artística no contexto terapêutico ocupacional, dentro do campo da atenção em saúde mental. Traçou-se um percurso de elaboração teórico-prática, que resultou em duas grandes categorias temáticas para o entendimento das implicações da experiência estética neste contexto: a primeira aborda a implicação da experiência estética na construção de sentidos e forma para as experiências do sujeito na elaboração de seu gesto formante e no reconhecimento mútuo pelo sujeito e pelo outro, de seu estilo de ser presentificado na obra; e a segunda trata de sua implicação para a construção de lugar para o sujeito no mundo através da relação com a materialidade artística e com o contorno e marcação do tempo e do espaço possibilitados pelo cotidiano das práticas.

Ambas as categorias unem o plano da formação de matéria e o plano da formação de conteúdo que, segundo Pareyson (1989), são inseparáveis na atividade artística, se a tomar do ponto de vista da forma. O autor entende que a arte contém, na forma, a vida de onde ela emerge. E a elaboração desses conteúdos se dá na

própria matéria formada ou no modo de formar. É através do estilo e do gesto, que são sensibilidade do artista tornada modo de formar, que a personalidade e o mundo do artista entram na obra, e isto é mais significativo que os aspectos semânticos referenciais ou temáticos de uma obra. Nesse sentido, o modo de formar a matéria passa a ser o conteúdo da obra, bem como a maneira de o artista dar sentido à obra e a questões referentes à sua própria existência nela contidas.

Na primeira categoria, tem-se por objetivo compreender qual a contribuição que a experiência estética traz para o acontecer poético do sujeito, a emergência de seu gesto criativo e para construção de seu modo de formar. Processo que, na própria forma, constrói sentido para a existência e significação para as vivências cotidianas e para aquilo que atravessa as relações dos sujeitos com o outro, e que, a princípio não tem um significado compartilhado ou compreendido, e que auxilia na recomposição de fragmentos de sua história.

Na segunda categoria, pretende-se entender a relação do sujeito com a materialidade do que ele cria e com a concretude dos procedimentos do processo de produção artística, que, a nosso ver, pode lançar o sujeito numa experiência inédita e atual que o permite mapear seu mundo e territorializar-se¹, possibilitando o estabelecimento de novas relações desse sujeito com grupos e com o fazer. Pretende-se associar esta possibilidade de alojamento do sujeito a uma construção de lugar no mundo, que propicie o sentimento de pertencimento a uma experiência compartilhada.

Esta pesquisa parte de constatações inerentes a uma monografia realizada para a conclusão de um curso de aprimoramento em Saúde Mental e de observações sobre a prática que se desenvolve com grupos de atividades artísticas em serviços de saúde mental, referentes à relação que os sujeitos da atenção da terapia ocupacional,

¹ Toma-se por referência a concepção de território descrita por Guatarri e Rolnik (2005, p. 388) que ultrapassa seu uso pela etologia e pela etnologia e está em estreita associação com a idéia de apropriação e subjetivação. 'Território pode ser relativo tanto um espaço vivido, quanto a um sistema percebido no seio do qual o sujeito se sente "em casa". (...) Ele é o conjunto dos projetos e das representações nos quais vai desembocar, pragmaticamente, toda uma série de comportamentos, de investimentos, nos tempos e nos espaços sociais, culturais, estéticos, cognitivos.'(p.388). Os sujeitos se organizam segundo territórios que se articulam a outros existentes. Porém, os territórios podem se desterritorializar, abrir-se em linhas de fuga até sair do seu curso. Segundo a autora, a espécie humana está mergulhada num amplo movimento de desterritorialização de seus territórios originais, que se desfazem constantemente e cada vez mais rapidamente com a divisão social do trabalho, por exemplo.

neste contexto, passam a estabelecer com o produto de sua criação artística ao longo do processo de realização de atividades.

Percebia-se a ocorrência de um paradoxo na relação sujeito e obra, no qual os elementos desta relação se misturavam e se distanciavam. Criador e criatura que ora se confundiam, ora se distinguiam, num jogo instaurador de um campo experimental intermediário e facilitador da criação de sentido para as vivências desses sujeitos.

Nas associações teórico-práticas, ficava claro que este paradoxo habitava um espaço de “entre”: entre o que é ao mesmo tempo pertencente à realidade psíquica interna e à realidade externa; entre o que é ao mesmo tempo distante e próximo; estranho e familiar; misturado e separado. Entretanto, no caso de sujeitos com sofrimento psíquico grave, percebia-se que este processo era permeado por momentos de horror ou dispersão que se configuravam como uma ameaça, pois havia uma dificuldade de habitar o espaço do entre e criar coisas tidas pelo sujeito como próprias. Por vezes, alguns dos sujeitos acompanhados permaneciam fixados numa situação angustiante de total imersão na experiência e dissolução da individualidade sentida como permanente. Em outros momentos, ante estas situações ou já desde o início de suas participações nas propostas, organizavam-se de maneira defensiva, tornando-se apartados da experiência, sem deixar-se afetar por ela.

Passou-se a associar elementos da experiência estética a este processo para melhor descrevê-lo em seu caráter paradoxal, entre júbilo e horror, e em seu caráter de epifania. Percebia-se que este processo era vivenciado por algumas pessoas com sofrimento psíquico intenso de maneira peculiar, mas que, ao ser acompanhado em grupos de terapia ocupacional ou em grupos de atividades que constituem parte de seus atendimentos, produzia uma nova forma de compreender, significar e reunir fragmentos de suas experiências e transformá-los, promovendo uma apropriação artística da vida.

Segundo Castro (2002, p.7), “as obras referem-se a experiências, cujos componentes individuais podem divergir ou contrastar entre si, podem apresentar conteúdos complexos, multifacetados, sintéticos e, tornam-se fonte de luta e prazer”.

Desse ponto de vista, pode-se dizer que nosso tema passa pela relação entre o sujeito-alvo da atenção da terapia ocupacional em saúde mental e sua obra, relação esta marcada pela experiência estética. A partir deste tema, desenvolveu-se a

hipótese de que a contribuição da experiência estética para o processo terapêutico ocupacional passa pela facilitação do acontecer poético do sujeito, que coloca em marcha um processo de auto-criação, pela facilitação da significação e comunicação das vivências dos sujeitos e da forma de eles se apresentarem ao mundo, pela possibilidade de dar forma a estas experiências e localizá-las espacialmente numa rede de articulações sintagmáticas, garantindo um alojamento para o sujeito, e temporalmente numa experiência de processo marcada pelos procedimentos práticos da realização das atividades, promovendo o sentimento de continuidade da existência, a construção de uma historicidade e um processo de apropriação do fazer.

Também considera-se que este processo dá abertura a um plano de associações paradigmáticas, com diversas situações que compõe a história de vida dos sujeitos, bem como com as muitas atividades que compõem ou possam vir a compor seu cotidiano. Também promove um diálogo do sujeito com elementos da cultura e que, ao associá-los ao processo de criação, promove sentimentos de pertencimento a uma experiência cultural.

O presente estudo é realizado a partir de uma pesquisa bibliográfica que abarca os campos da arte, da saúde mental e da atenção em terapia ocupacional nesse campo; somados a uma pesquisa de campo no acompanhamento de um grupo de atividades artísticas desenvolvido em um serviço público de saúde mental, destinado a tratar de pessoas cujo sofrimento psíquico se encontra em fase aguda e na pós-crise: o Centro de Atenção Psicossocial de Guarulhos.

O grupo denominado Oficina de Bricolagem ocorria semanalmente e tinha por proposta a produção grupal de painéis, instalações entre outros objetos através de técnicas do fazer artístico, que eram expostos no ambiente da instituição ou ocupavam espaços no fora. Do grupo faziam parte usuários do referido serviço, que se encontravam em sistema intensivo e semi-intensivo de tratamento.

A princípio, parecia importante, já que os participantes se encontravam em situação de crise psíquica, possibilitar a vivência de acontecimentos significativos e o contato com conteúdos que emergiam no momento de crise. Propiciar que estes fossem ressignificados na criação de uma produção apropriada pelo sujeito como objeto ou fenômeno moldável segundo seu próprio desejo; ao mesmo tempo objeto do mundo e objeto concebido. E, a partir disso, possibilitar a experimentação e a

circulação de novos códigos de comunicação pertencentes à linguagem artística e novas formas de se relacionar com o fazer.

Ao longo do percurso de trabalho, novas formas de compreender o que era ofertado foram se constelando. Pensou-se ofertar um campo de experimentação com relação ao fazer, contextualizado na relação terapêutica e na construção da narrativa pessoal, que se inicia por uma escuta e observação das potencialidades e dificuldades de cada um, dos desejos, expectativas, fragmentos da história pessoal, do estilo de ser do sujeito impresso no fazer e da poética pessoal. Deste processo, surgem propostas de atividades artísticas organizadas num projeto grupal, discutidas com os participantes e conectadas com suas necessidades, na tentativa de alinhar os sujeitos numa proposição estética comum, que abre espaço para o acontecer poético e potencializa desdobramentos deste fazer nas diversas esferas da vida e do cotidiano, tornando-os atores no processo de realização das atividades.

Nesse processo de produção, a experiência estética é entendida no seu caráter paradoxal e, para tanto, a contextualizou-se nas propostas moderna e contemporânea de entendimento da recepção da produção artística, a partir de referenciais do campo da arte que dialogam com conceitos da teoria winnicottiana sobre a transicionalidade, que são nossa referência primordial de compreensão dos processos de criação, da experiência artística e cultural e da constituição da subjetividade.

Nesse sentido, pretende-se elaborar um estudo por um movimento de trânsito entre campos do saber. Conceitos do campo da saúde associados e contextualizados numa compreensão da experiência em arte redimensionam a compreensão das experiências desenvolvidas no contexto da atenção em terapia ocupacional como estritamente terapêuticas e as localizam na experiência cultural, resgatando diversos aspectos da relação entre o homem e seu fazer.

Acredita-se que a maior parte dos sujeitos atendidos demanda um trabalho que resgate sua humanidade e sentimento de pertencimento ao mundo humano, pois dele se sentem muitas vezes apartados ou desenraizados, seja por uma experiência de ruptura associada ao adoecimento, seja por mecanismos de exclusão que tramitam no cerne das formas de atenção a esta população, identificando-a a partir de diagnósticos e circunscrevendo a existência ao lugar da doença.

As atividades humanas, quando contextualizadas no processo terapêutico ocupacional, podem ter seus componentes intrínsecos potencializados para viabilizar novos estados de saúde e para criar novas maneiras de fazer, de se relacionar com o meio e de significar modos de existência diversos. Portanto, compartilha-se da posição de Castro (2002), quando diz ser essencial ao terapeuta ocupacional o conhecimento dos componentes intrínsecos da atividade, quando faz uso deste recurso.

Com relação ao uso das atividades artísticas no contexto terapêutico ocupacional, a autora nos diz que estas auxiliam na recomposição do universo de subjetivação e ressingularização das atividades das pessoas.

(...) constituem-se de linguagens que permitem o compartilhar de experiências, o entendimento de concepções de mundos; e, com isso, auxiliam na compreensão de padrões de vivências que precisam ser completadas e integradas plenamente na experiência de vida dos sujeitos. São enriquecedoras de experiência de vida e instrumentos para a comunicação entre as pessoas. (Castro, 2002, p.5)

Os estudos das atividades humanas abrem caminhos para a compreensão destas como instrumento e campo de construção de novas possibilidades de existência, e como facilitadoras das diferentes formas de fazer na terapia ocupacional.

Para isso, faz-se necessário um entendimento da construção de uma prática profissional baseada no exercício da cidadania e um trabalho de atenção que supere a noção de utilidade terapêutica destas linguagens, colada à questão da expressão individual. A nosso ver, para que o sujeito se aproprie de sua expressão individual e, a partir dela, construa novos territórios de existência que extravasem o âmbito saúde-doença e produzam uma transformação no lugar social ocupado por esta pessoa, é necessário que a noção de expressão ceda lugar à noção de construção.

Frayze-Pereira (2005) observa que a noção de expressão pertence ao vocabulário da psicologia e foi valorizada pelo romantismo tardio, que enfatiza o sujeito emissor com sua personalidade e seus afetos. Não se pode desconsiderar a

expressividade do fazer artístico, já que, segundo o autor, todas as operações humanas contêm a personalidade de quem as realizou. Porém, nossa tentativa é de não reduzir a compreensão do fazer artístico à sua utilidade terapêutica em termos da expressão de conteúdos internos a ele pré-existentes e desvelados por um processo de interpretação, no qual se privilegia o assunto ou o conteúdo, e a forma adquire função de representação do que será desvelado.

Este mesmo autor concebe a arte por três vértices, que ora se opõem, ora se combinam, levando em consideração os contextos históricos: o fazer, o exprimir e o conhecer. Além de expressão da personalidade do autor, a arte também é um exercício de cognição e pressupõe a construção de um olhar que nos traz uma nova forma de conceber as coisas e, portanto, é conhecimento. Ela também é execução, um processo de fazer específico, assim descrito por Pareyson (1984, p. 31)² apud Frayze-Pereira (2005, p. 43): “é um tal fazer que, enquanto faz, inventa o por fazer e o modo de fazer”.

Nossa experiência aponta para uma compreensão de que aquilo que diz respeito à subjetividade, à história e à personalidade de quem cria, adquire um sentido a partir de uma operação de construção e não de interpretação³. Esta construção pressupõe um encontro do sujeito com a obra como coisa em si, um fazer, um dar forma e um conceber significados advindos desta experiência.

Nesse sentido, a compreensão da arte como

(...) objeto de um processo de experiência é muito diferente de vê-la como objeto fascinante ou sedutor, causa de uma reativação repetitiva de fantasias originárias ou lugar de auto-satisfação narcísica, a qual, por definição esgota-se em si mesma. (Peixoto, 1993, p. 153 apud Frayze-Pereira, 2005, p.94)

² Pareyson L. *Os problemas da Estética*. São Paulo: Martins Fontes; 1984.

³ Refere-se a determinadas formas de interpretação psicanalítica de tradução ou decifração da imagem, para dizer aquilo que a própria imagem não diz de si mesma e que reduzem a imagem ao aparecer de uma questão psicológica formulada sublimadamente. Nesse sentido, concorda-se com a postura de Pessanha (1994) de que a imagem não pode ser explicada por um fundamento ou uma causa anterior a ela mesma, porque ela é novidade, é criação, portanto deve ser apreendida em si mesma, numa perspectiva ontológica.

A noção de construção neste estudo se relaciona à experiência estética e aponta para três vertentes em sua compreensão, que são articuladas entre si. Serão tratadas, neste momento da pesquisa, de maneira mais enfática, a primeira e a segunda vertentes, e a terceira será apenas citada em associações nas categorias de análise.

A primeira vertente trata do entendimento de que a construção de sentido para as vivências do sujeito e para as atividades que ele realiza nasce do encontro com a obra. O significado não se encontra na interioridade do sujeito, tampouco no próprio objeto, ele é revelado ao sujeito ao mesmo tempo em que é criado pelo sujeito. É, portanto, uma experiência de criação. E para tal, é necessária uma abordagem que contemple o ato de criar, que pressupõe criar um objeto sensível e, ao mesmo tempo, criar a si mesmo. Quando se fala aqui de obra, não se quer necessariamente dizer do objeto concebido ou finalizado, mas deste enquanto processo.

A segunda vertente parte da compreensão de que construção remete ao sensorial, à materialidade da obra, ao processo de construção da obra na sua concretude, pois o significado ainda não está lá para ser decifrado, será construído no ato de formar matéria sensível. Porém, não é porque não existe um significado prévio ou algo que a obra possa representar que a coisa em si não tenha uma potência transformadora. Existe uma força sensorial presente na relação com a materialidade que lança o sujeito na experiência e isto possibilita uma ancoragem. O sujeito constrói um lugar para ele no mundo e não necessariamente um significado possível de ser expresso por palavras. Esta materialidade possibilita articular e integrar as experiências do sujeito num processo vivido de maneira própria e real. Esta vertente aproxima-se do que Safra (1999, p.20) coloca como uma “(...) abordagem que privilegia o objeto como criação original do sujeito e que o preserva na sua riqueza semântica e potência transformadora sem reduzi-lo a um ou mais significados alcançados por um processo de tradução ou interpretação”.

A terceira vertente refere-se à idéia de que a experiência criativa ou o produto decorrente dela, a princípio, podem não ter um sentido compartilhado e que este só se torna compartilhado na medida em que integra elementos da cultura. Portanto, construção implica, em um terceiro nível, transformação do mundo pelo sujeito e do sujeito pelo mundo.

O sujeito se processa no encontro do gesto espontâneo com a concretude do mundo ordenado pela tradição cultural e histórica. “(...) gesto formativo sobre matéria sensível, na gênese e na estruturação do sujeito em sua singularidade frente aos protocolos já estabelecidos da experiência cultural” (Luz, 1998, p.214).

Segundo Costa et al. (2000), a questão da expressão individual está ligada a uma idéia modernista de representação na relação entre sujeito e objeto. Na contemporaneidade, a expressão cede lugar à idéia de construção, pois construção supõe inter-relação da interioridade do sujeito com o mundo que o cerca, ampliando sua ação com o conhecimento cultural. A herança cultural, quando adaptada às necessidades do sujeito, e a contextualização cultural de suas produções tornam-se fundamentais para inseri-lo no seu tempo e espaço.

Além do mais, há no campo da Terapia Ocupacional a necessidade de uma contextualização da produção dessas pessoas, que não se dá de maneira pontual e diretiva, e sim através da percepção de cada um, de sua produção dentro de um processo de vida e de uma história pessoal. Esta percepção se estende para a articulação desta produção com o contexto cultural e para as possibilidades desta produção intervir em seu entorno, produzir reflexão e transformação em seu cotidiano de atividades e relações.

A imersão na prática com as atividades artísticas, neste contexto de cuidado de pessoas, ressaltou a importância de elementos estéticos num processo de construção da subjetividade e de articulação da rede social dos sujeitos. Também mobilizou uma reflexão sobre o olhar e o cuidado acionado pelo terapeuta ocupacional nesta prática que necessita de elementos estéticos para uma apreensão dos acontecimentos; para o acolhimento dos sujeitos nas suas singularidades; para a organização da proposição artística e de cuidado; e para a composição do ambiente das práticas.

Todo o envolvimento e o processo de construção da presente pesquisa foram permeados pela participação ativa dos sujeitos atendidos no grupo Oficina de Bricolagem. Neste trabalho ocorreu um processo de emancipação dos sujeitos que decorreu de uma apropriação coletiva das atividades desenvolvidas no grupo bem como do processo de investigação da pesquisa.

O QUE SE FAZ NA OFICINA É ARTE?

Antes de tudo, sente-se a necessidade de sublinhar que o objeto desta pesquisa diz respeito à experiência estética. Esta não necessariamente envolve a obra de arte ou a produção artística, é anterior a ela, ou seja, pode ser suscitada na relação com qualquer objeto ou fenômeno, apesar de nosso olhar estar direcionado neste estudo à relação dos sujeitos acompanhados com aquilo que eles produzem através das atividades artísticas na oficina. Sob o referencial com o qual se trabalha, a experiência estética se relaciona a uma dimensão ontológica da vida das pessoas, portanto, entende-se que trabalhar com esta dimensão estética é fazer um resgate da humanidade das pessoas.

Dizer que a questão do subtítulo desta sessão não preocupa, seria uma postura exagerada. Porém, dizer se aquilo que é feito na oficina é arte ou não, não parece uma questão de distinção ou valoração, mas sim uma preocupação de estabelecer o paradigma sobre o qual se posiciona para dizer que este estudo também se relaciona ao campo da arte.

A princípio, é necessário colocar que de modo algum se toma a crítica de arte ou a arte institucionalizada para distinguir, em termos de juízo de valor, aquilo que se faz na oficina em parâmetros de arte ou não-arte. Posto isso, pensa-se existirem duas formas de nos posicionar em face da questão mencionada, que dizem respeito às extensões da arte.

Primeiramente, ao se tomar por referência as manobras de corrosão e ruptura com categorias como unicidade, acabamento, autonomia e harmonia que identificam a arte como obra acabada e sacralizada e que chegam ao seu limite nas propostas contemporâneas, pode-se pensar que a arte não tem mais o pressuposto nem a função de virar obra⁴, portanto, há um alargamento da arte que nos coloca diante de uma

⁴ Pareyson (1989), por outro lado, considera a obra como aquela que tem êxito sobre si própria e, por sua vez, identifica estas referidas manobras como questões próprias de poéticas ou programas em arte e não necessariamente da estética. Ele persiste em dizer que, no plano da estética, estas manobras não modificam o limite que deve haver entre autor e receptor que consiste na perfeição da obra fechada sobre si, já que somente o acabamento da obra assinala o início do trabalho participativo do receptor. Se a poética exige a indeterminação, a abertura e o não-acabamento, tudo isso deverá incluir-se no limite da forma que, em tal caso, será bem sucedida, concluída e definida, se tiver realizado completamente em si aquele não-acabado que estava no programa. Também com relação à autonomia da arte, Preciosa (2005) coloca o objeto estético como forma viva autônoma, pois o considera como forma de existência e presença que pulsa diante de nós e é portadora de um

dificuldade de sustentação dos limites distintos entre arte e vida e de designação do valor artístico das produções. Diante disso, habitar a fronteira entre esses domínios parece-nos bastante fecundo.

Lima (2006) afirma que, frequentemente, numa prática de terapia ocupacional construída na interface com o universo da arte, encontra-se fragmentos estéticos que encarnam uma experiência de criação que se faz sobre uma linha fronteira na qual uma vida disputa com a doença, a miséria ou a morte. Não só se está diante de produções que utilizam a matéria e a linguagem da arte, como, muitas vezes, produzem rupturas nesta mesma linguagem. Constituem momentos privilegiados em que a arte, a loucura, a saúde e a precariedade se conectam, colocando em cheque os limites entre a arte e não-arte, entre a arte e a vida, associando-se de maneira fecunda à pesquisa que alimenta a arte moderna e contemporânea.

Entre a busca de ruptura da linguagem e o esforço por inserir na linguagem expressões singulares, solitárias e até então, sem sentido, o fazer artístico e o fazer terapêutico se encontram. Se a arte passa a poder comportar esse tipo de experiência-limite e, assim, “preparar para além da cultura, uma relação com aquilo que a cultura rejeita” (Blanchot apud Pelbart, 2000, p.56), isso terá também profundas conseqüências para a clínica. (Lima, 2006, p.325)

Esta questão também não se apresenta de maneira necessária, pois não se tem como objetivo do trabalho da oficina colocar as produções para circular no mercado ou se submeter ao sistema de arte. Portanto, até o momento, não se está falando da relação do sujeito com aquilo que ele produz como obra de arte. Não se trata de fazer obras de arte⁵, no sentido daquilo que é valorizado como arte pelo sistema, mas de utilizar a arte como paradigma para a saúde e para o viver criativo. Fala-se aqui da experiência estética presente no processo criativo, mas que remonta sua implicação

convite para um encontro singular.

⁵ Usa-se o termo obra, não no sentido de obra de arte, fechada, única e sacralizada como objeto de contemplação. Porém, no sentido de arte em obra, “*Work of art*” (trabalho de arte), como aponta Rolnik.(2002), que não separa processo de produto. Um trabalho processual em arte que pressupõe uma operosidade, uma transfiguração da realidade e culmina num produto aberto ao mundo, à participação e à inter-relação.

para a constituição da subjetividade e para a manutenção de uma vida saudável, de uma arte do viver. Apropriar-se da vida de maneira espontânea e criar um mundo em que se possa habitar. Afinar-se com o fluxo criador da vida, como nos diz Preciosa (2005).

Em segundo lugar, pode-se considerar a arte como paradigma para toda a atividade humana. Pareyson (1989) esclarece que há um exercício de formatividade, ou seja, um fazer que é ao mesmo tempo invenção do modo de fazer, presente em toda a operosidade humana como condição primeira de sua realização e para ser bem-sucedida no seu intento.

Ainda assim, por que se denominam, então, as atividades realizadas no grupo de “atividades artísticas”? Assim as chamam pela característica formal do produto que desenvolvem? Por que podem ser compreendidas como esculturas, pinturas ou instalações?

Aqui a teoria da formatividade de Pareyson (1989) novamente é útil para traçar uma especificidade do fazer do grupo que se faz denominá-lo dessa maneira. Não se denominam atividades artísticas pelas qualidades do produto desenvolvido e sim pelo processo cuja característica da formatividade se apresenta intensificada, pois são atividades que consistem num “formar”, ou seja, num executar, produzir, que é ao mesmo tempo um inventar, figurar, descobrir. São atividades que presumem e aceitam valer só como forma, o que não quer dizer que se isolam, fecham-se em si mesmas ou se reduzem a ser somente forma, são ao mesmo tempo forma e mundo, modo de formar, modo pessoal de ver o universo. Porém, esta especificidade só tem sentido se considerada sobre o fundo de extensão da arte sobre toda operação humana, na afirmação de um paradoxo na relação arte e vida.

Mas o que importa não esquecer é que os dois aspectos são inseparáveis: se a arte pode emergir *da* vida, afirmando-se na sua especificação, é porque ela está *na* vida inteira, que, contendo-a, prepara e prenuncia a sua especificação. E, no ato de especificar-se, ela acolhe em si toda a vida, que a penetra e invade ao ponto de ela poder reemergir na própria vida para nela exercitar as mais variadas funções: como a *vida* penetra *na arte*, assim a *arte* age *na vida*. (Pareyson, 1989, p.43)

NOTAS SOBRE UM PERCURSO PROFISSIONAL

A história deste trabalho e as linhas de pensamento que dele decorrem não se concentram no tempo cronológico do recorte da análise do material de campo desta pesquisa.

Tomam-se os dados provindos da experiência do acompanhamento do grupo investigado não como produtores em si das reflexões engendradas no trabalho, mas como disparadores de linhas de pensamento que constelam e agregam considerações provindas de um percurso profissional em trânsito pelos campos da atenção em saúde mental, da docência, da arte e da arquitetura.

Não se propõe aqui a fazer um comentário acerca da cronologia dos fatos que compõe este trajeto, mas adentrar naquilo que Rolnik (1993) chama de uma outra espécie de memória, uma memória do invisível, não composta de fatos, mas de marcas, estados inéditos que se produzem em nosso corpo, a partir de composições com fluxos que nos desestabilizam e nos colocam a exigência de criar um novo corpo. Marcas que se existencializam, se tornam encarnadas e se fazem ecoar na composição do corpo deste atual trabalho, sempre vivas e em contínua exigência de criação, que foram reatualizadas e continuam a reverberar no contexto de cada nova conexão.

Pode-se dizer que pensar a experiência estética na relação do sujeito com sua criação artística já aparecia como temática focal de interesse no início de nossa formação profissional como terapeuta ocupacional, na experiência do aprimoramento profissional na área de saúde mental no CAPS – Itapeva.

A partir da experiência de coordenação de um grupo de criação de histórias em quadrinhos e de uma pesquisa que contemplava o acompanhamento dos processos de criação do grupo, já ficavam evidentes, como linhas de reflexão que posteriormente se organizaram como categorias de análise, aspectos referentes à relação autor e personagem que remetiam a um processo de aproximação e distanciamento, imersão e estranhamento, e ressaltavam o caráter intersubjetivo da relação autor-obra e a questão da alteridade na arte.

Um distanciamento entre autor e personagem ou entre autor e história, que traria a possibilidade de criar um outro ser, o qual, mesmo repleto de conteúdos internos do autor, passaria a ter uma existência separada, própria e distinta, mas conduzida por ele, a que o autor teria de dar um destino. Alguns participantes do grupo se referiam ao personagem que haviam criado como se este já tivesse uma existência independente de seus autores e que estivesse sendo retratada por eles. Entretanto, ao longo do processo do grupo, percebeu-se que havia momentos em que o distanciamento se reformulava e o que ocorria era uma extrema aproximação entre personagem e autor, a ponto de um falar pelo outro, ou da história do personagem ser de tal forma misturada à do autor, que este se sentia invadido pelo personagem.

Na época dessa pesquisa, a teoria de Winnicott funcionou como fundamento para entender fenômenos paradoxais da transicionalidade e da criatividade primária que se presentificavam nesta experiência.

A forma de análise deste referido trabalho também já conduzia à constelação dos eixos transversais das categorias de análise presentes na atual pesquisa. Tomava-se o próprio recurso de montagem e edição fílmica das animações e das histórias em quadrinhos como modo de entendimento da composição da produção artística grupal, da construção de sentido para as vivências dos sujeitos participantes e da forma como esta mesma produção dava abertura em tempo e espaço para o alojamento da poética singular. Chamava-se de eixo horizontal de construção de sentido, o que hoje se abre para entendimento de uma articulação sintagmática. Um outro eixo de construção de sentido, assinalado na pesquisa de então, era chamado de vertical e pressupunha um processo associativo da experiência de criação no grupo com passagens da história de vida dos sujeitos, o que serve de base hoje para o que se elaborou como eixo transversal da abertura ao paradigma, ambos explorados mais a frente na análise de dados da presente pesquisa.

A formação pelo curso de especialização Práxis Artística e Terapêutica: Interfaces da Arte e da Saúde, e o envolvimento com as atividades do Laboratório Arte, Corpo e Terapia Ocupacional da USP, tornou mais próximo o contato com a produção artística contemporânea, o que abriu para um pensar sobre a qualidade da obra como coisa e sobre os processos de operação, montagem e construção inerentes a uma estética figurada e bricoladora. Estes faziam repensar os mesmos movimentos

de articulação fílmica das imagens e dos sentidos que se reatualizavam nos trabalhos da Oficina de Bricolagem, já em funcionamento desde nossa entrada no CAPS de Guarulhos.

O próprio envolvimento com a operosidade artística nos laboratórios do curso e, mais tarde, com a prática em nosso atelier de cerâmica fez pensar o caráter de formatividade da arte e a instância da forma como plano de construção de sentidos para a existência, o que posteriormente o encontro com a obra de Pareyson tornou possível corpar e dar espessura.

Encontro este que também dá espessura a uma batalha contra um incômodo, que se faz presente em vários momentos deste trabalho, com relação ao valor tradicionalmente dado à representatividade da produção artística no campo da saúde e da terapia ocupacional, referente à arte como veículo expressivo de acesso a conteúdos que nela não se encontram, associado à compreensão da expressividade no sentido de desvelar de sentidos ulteriores à obra e à própria experiência de criação. E tomar uma postura de dar o devido valor e lugar à experiência mesma no campo do fazer na terapia ocupacional como um processo artesanal que põe em marcha o desenvolvimento do sujeito enquanto ser humano criativo, extravasa territórios, promove trânsitos no fora do âmbito saúde-doença, constrói mundos e linguagem.

A entrada no CAPS de Guarulhos e a Oficina de Bricolagem tiveram seu início concomitantemente, no contexto de uma mudança do CAPS de Guarulhos para as instalações do antigo Instituto de Psiquiatria da cidade, desativado há alguns anos, local de internação para muitos dos usuários e seus familiares. A proposta era de acompanhar processos de criação que trouxessem uma transformação física daquele espaço a partir de conteúdos, idéias, projetos e desejos dos usuários. Construir um processo de transformação de um espaço físico que refletia nas formas de pensar as modalidades e práticas de atenção em saúde mental, através de um trabalho de desmontagem das funções espaciais, de reaquisição do direito ao uso dos espaços, de subjetivação dos espaços, e que afirmava uma cultura da diferença.

Um trabalho que começou a constelar idéias que conectavam a prática em terapia ocupacional e a nossa passagem pelo curso de arquitetura, pois reunia um pensar sobre a construção de lugar no mundo para os sujeitos atendidos, que se iniciava por ofertar morada para que os sujeitos pudessem habitar os espaços pela

articulação topológica das formas sensoriais criadas, e para que pudessem participar do cotidiano institucional de maneira própria, construindo trajetos múltiplos para si.

Uma prática que se atentava a necessidades que se tornavam evidentes no acompanhamento dessas pessoas e que diziam respeito a uma dimensão existencial de suas vidas: necessidade de se sentir existindo, de reconhecer-se nas formas criadas, de viver enquanto processo e de ter um lugar no mundo compartilhado com os outros.

O trabalho tramitava nos espaços e no cotidiano institucional para que estes pudessem se apresentar de maneira porosa ao aparecimento do inusitado, do estranho, às diversas formas de ser e de estar no mundo, às possibilidades de criação e de encontro do que é próprio com o que é compartilhado. Onde cada ser único, com sua história, seu jeito de ser e de fazer pudesse emergir e evoluir, não no sentido darwiniano do menos para o mais evoluído, mas como tal faz a escola de samba na avenida. Evoluir no sentido de construir um trajeto próprio, personificado e reconhecido em sua passagem, deixando sua marca estética na ambiência, ganhando territórios para sua existência.

Esse trabalho foi aos poucos ganhando espessura, também, pelo encontro com a obra de Gilberto Safra e de Rogério Luz que, partindo da teoria winnicottiana, constelam um percurso filosófico e estético no âmbito da prática clínica; pela atividade de docência no curso de Terapia Ocupacional do Centro Universitário São Camilo, em disciplinas que abordavam o campo do fazer em zonas fronteiriças entre a arte e a saúde, a cultura e a clínica; e pela atividade de pesquisa que possibilitou entrar em contato com autores do campo da arte e da estética, e com temas relacionados às atividades humanas, à cultura e ao cotidiano nas práticas em terapia ocupacional.

A partir destas considerações iniciais, a estrutura desta dissertação é composta por um percurso teórico que trabalha a experiência estética no cerne dos processos modernos e contemporâneos em arte, focando a obra como campo aberto a uma relação intersubjetiva que conduz à participação do espectador, a questão do paradoxo inerente a esta relação que concerne a imersão e o distanciamento, a presença concomitante do eterno e do efêmero na experiência com a obra, a questão

da sensorialidade da obra e dos processos de montagem e composição de fragmentos estéticos inerentes às práticas artísticas contemporâneas.

Também caminhou-se teoricamente, tendo como base a teoria da transicionalidade de Winnicott, presente em toda a sua obra, para pensar a experiência estética na constituição da subjetividade, a partir de reflexões que remetem aos processos de criatividade primária na relação mãe-bebê, e das funções de cuidado presentes nesta relação, que propiciam uma organização sensorial-estética do sujeito e promovem o acontecer do gesto singular.

Este percurso teórico é associado à prática da Oficina de Bricolagem, para produzir uma reflexão que tem por objetivo: abordar as contribuições que a experiência estética traz para a apropriação e integração das experiências e para um processo de alojamento do sujeito; explorar as contribuições da experiência estética na formação de imagens para as vivências do sujeito e para articulação de fragmentos de sua história e no compartilhar suas possíveis significações; e estudar a experiência estética como facilitadora do acontecer do gesto poético, como agenciadora de um reconhecimento de si na experiência compartilhada e como promotora do sentimento de pertencimento.

A investigação acompanhou a participação de 23 usuários do CAPS na Oficina durante 13 meses. O método utilizado foi a pesquisa-ação, que consta da análise e reflexão de um projeto de intervenção, proposto no campo de pesquisa pelo próprio pesquisador em construção conjunta e interativa com o grupo, que intervém no processo de coleta, definição de problemas e análise de dados. Pressupõe um processo de emancipação e apropriação da pesquisa pelos sujeitos, pois coloca em foco a geração de soluções para problemas práticos e o desenvolvimento de habilidades e capacidades, fazendo com que se engajem na pesquisa e no desenvolvimento e implementação de atividades (Meyer, 2005).

Foi feita uma análise de conteúdo do material coletado que resultou em duas grandes categorias de análise: “Uma questão de estilo” e “A materialidade e a operosidade artística como possibilidades de alojamento”, cada qual com suas subcategorias associadas e atravessadas pelos eixos do sintagma e da abertura ao paradigma.

1. PERCURSO TEÓRICO



1.1 EXPERIÊNCIA ESTÉTICA SOB UM APORTE HISTÓRICO DOS PROCESSOS MODERNOS E CONTEMPORÂNEOS

Parece interessante, nesse momento, investigar a experiência estética sob um aporte histórico da receptividade das produções artísticas no contexto da contemporaneidade. Porém, é necessário assinalar que exploração desse tema será pautada no caráter paradoxal da experiência estética que se dá entre o júbilo e o terror; entre a familiaridade e o estranhamento; entre a imersão e o distanciamento do objeto; entre o que nela há de efêmero e ao mesmo tempo eterno; entre aquilo que nela reporta à totalidade e à fragmentação da experiência. Noções estas que se relacionam com os conceitos de transicionalidade propostos por Winnicott, com os quais se pretende articulá-las posteriormente na presente pesquisa.

Quando se propõe a estudar a experiência estética sob um aporte histórico não se deve tomá-la de acordo com as características mencionadas, como se esta fosse um elemento natural da percepção humana, detectado em toda a sua existência. Deve-se investigar o processo de sua formação, pois experiência estética não é algo atemporal e sim formado na cultura. Entende-se que a forma de percepção e receptividade do homem se transforma da mesma forma que se transforma seu modo de existência. Segundo Benjamin (1993), o modo pelo qual se organiza a percepção humana não é apenas condicionado naturalmente, mas também historicamente. Ela é determinada pela estrutura dos códigos vigentes de inteligibilidade.

No entanto, não se pretende fazer uma leitura baseada em determinações cronológicas ou consignas estilísticas da história da arte. Ao se fazer esse tipo de leitura substancialista, segundo Brito (1980), corre-se o risco de academizar os processos modernos e contemporâneos, engessá-los em estruturas definitivas e, portanto, negligenciar as manobras de estranhamento, corrosão, dessubstancialização e desconstrução dos códigos vigentes neles expostos. Pretende-se ater-se à compreensão das transformações contemporâneas na percepção e receptividade das produções artísticas, segundo a óptica dos processos modernos e sua relação com o contemporâneo.

Trabalhar-se-á na tensão produzida pelo projeto moderno e seus processos, cujo esforço contínuo e contraditório de “matar a arte para salvá-la” se faz rotina nas

vanguardas do século XX (Brito, 1980, p.6). E na sua relação com o que dele advém, com as mudanças ocorridas após este chegar ao seu limite.

Lyotard (1989) afirma que a modernidade e a “dita” pós-modernidade não podem ser identificadas como entidades históricas claramente circunscritas. Para este autor, nas teorias que se utilizam do termo pós-moderno, falta precisar que este já é compreendido no moderno pelo fato de que a modernidade em sua temporalidade comporta o impulso para se exceder num estado que não é o seu. A própria modernidade tem como fundamento que ela tem que se exceder e não deve ficar estática, para não se transformar em um cânone clássico que englobe a totalidade da vida numa unidade de sentido.

Portanto, esta pesquisa se situará no cerne de uma discussão teórica em que se pergunta se o pós-moderno representa uma ruptura radical com o moderno ou se o moderno, por ter instaurado a noção de ruptura, já não gestava o pós-moderno em sua própria constituição.

Harvey (1992) observa uma notável mudança na estrutura de sentimento ocorrida no pós-moderno, cujas características serão exploradas mais à frente. O autor coloca que os sentimentos modernistas estão superados, porém há pouca certeza quanto à ocorrência de algo que possa tê-los substituído. No entanto, percebe-se que grande parte das características do pós-modernismo, mencionadas por Harvey (1992), pode ser notada, mesmo que de forma embrionária, nas proposições das vanguardas modernistas e na própria acepção de modernidade descrita por Benjamin e Baudelaire.

E sobre tal observação, Harvey (1992) diz:

Isso, contudo, não implica que o pós-modernismo não passe de uma versão do modernismo; verdadeiras revoluções da sensibilidade podem ocorrer quando idéias latentes e dominadas de um período se tornam explícitas e dominantes em outro. (p.49)

Seja ela revolucionária ou não, a mudança da qual o autor nos fala tem como principal condicionante a crise do pensamento iluminista e a queda das metanarrativas (marxismo, freudismo e todas as modalidades de razão iluminista), que se constituem como teorias gerais abrangentes e que se pretendem universais,

mediante as quais, todas as coisas possam ser conectadas ou representadas no sentido da compreensão da totalidade da existência. Existe uma incredulidade ante estes esquemas que perdem a força enquanto referencial único para domínio de todas as questões da existência humana. Isso não quer dizer que não continuem sendo referências, mas não são as únicas, pois não se crêem mais em verdades absolutas.

Na arte, a principal metanarrativa que se dissolve é a noção de obra de arte e isto abre um campo indeterminado no qual não existem categorias de apoio para se julgar a produção artística. A idéia de matar a arte enquanto obra e de ruptura com os cânones clássicos chega ao seu limite nas proposições de vanguarda, como as da arte conceitual, por exemplo, que transforma arte em idéia; na pop art, que brinca com as cadeias redundantes do cotidiano e fabrica objetos insólitos com seus materiais vulgares; ou quando Duchamp propõe uma revolução total do objeto artístico ao tirar objetos do cotidiano, desviá-los dos seus fins, assinando ou dando-lhes outros nomes (Pedrosa, 1996).

Estes processos denotam a preocupação incessante das vanguardas em tornar a arte próxima ao cotidiano e, quando a indistinção entre objeto de arte e objeto cotidiano se realiza, há um alargamento da arte, da experiência estética e a arte deixa de ter o pressuposto e a função de virar obra.

Favaretto (in Santos⁶, 2000; apud Lima, 2006) esclarece que a arte moderna e contemporânea coloca em questão uma imagem de arte identificada como obra-prima que se relaciona às categorias de unicidade, acabamento e harmonia. O estranhamento produzido exige um outro modo de ver a arte e promove um alargamento desta, capaz de abrigar experimentações variadas e estender o campo da arte para outros espaços até então inexplorados.

Ao se chegar a este limite, não se tem mais como produzir ruptura ou estranheza em face dos processos modernos, então, volta-se à discussão proposta por Lyotard (1989) e Brito (1980) de se trabalhar na tensão provocada pelos processos modernos no contemporâneo e transitar no que Brito descreve como espaço contemporâneo que:

⁶ *Isto é Arte?* Palestra de Celso Favaretto. Direção de G. Santos. São Paulo: Itaú Cultural; 2000. 1 videocassete.

Seria um feixe descontínuo móvel, a se exercer na tensão com os limites da modernidade, interessado na compreensão e superação desses limites (...) o trabalho de arte contemporânea não encara mais a ação modernista como esta se idealizava e sim como esta resultou assimilada e recuperada. (1980, p.6)

1.1.1 EXPERIÊNCIA ESTÉTICA

Para se investigar a experiência estética naquilo que se identifica como transicional, a partir dos processos modernos, é necessário, a princípio, compreendê-la, tomando as palavras de Benjamin (1993), sob a ótica do declínio da aura da obra de arte.

A aura da obra de arte, segundo Benjamin, remete a “uma figura singular, composta de elementos especiais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja” (p.170). O autor diz que, a partir dessa definição, é possível compreender os fatores sociais que condicionam o declínio da aura e que estes estão ligados à preocupação das massas modernas em tornar as coisas mais próximas e de superar o caráter único dos fatos através de sua reprodutibilidade.

Lebrun (1983) se reporta a Nietzsche ao relatar duas eras da obra de arte, através das quais a aura se desloca do sentimento religioso para o culto do Belo Absoluto. A primeira era se refere à veneração da obra enquanto instrumento religioso. Na segunda era, quando a obra é desvinculada de seu caráter religioso, a beleza se torna categoria autônoma atribuída às obras de arte, e estas, por sua vez, se tornam objetos de consumo estético e cultural. Porém, não se rompe a sacralização da obra, pois se continua atribuindo à obra valor de fascínio e de mediação do Absoluto.

Na modernidade, tal qual descrita por Benjamin (1993), as artes gráficas e a reprodução técnica colocaram as produções artísticas no mercado de massa sob a forma de criações sempre novas e abriram à possibilidade de colocar cópias do original em situações impossíveis para o próprio original. Esse movimento afetou a obra de arte na sua autenticidade, no seu caráter de autoridade, no seu peso tradicional e na sua sacralidade, pois substituíu a existência única da obra por uma serial, na medida em que multiplicava a reprodução e permitia a reprodução vir ao

encontro do espectador. A obra não é mais algo que se deva visitar no seu antro como objeto único.

Toma-se a seguir a descrição de Osborne (1974) das categorias que ele entende como próprias da estética do século XX, mas que, segundo os autores de referência, em destaque Benjamim (1993), podem ser consideradas como aquelas que são rompidas pelo esforço da arte do século XX em apagar as fronteiras entre arte e vida.

O autor evidencia como a característica mais distintiva a autonomia da obra de arte, a concentração da atenção na obra de arte como coisa independente com padrões e funções próprias. A representação e a promoção de valores não artísticos são consideradas possibilidades acidentais e não mais essenciais ao conceito de belas-artes. As obras são despojadas dos valores extra-artísticos que outrora portavam, a arte já não tem outra finalidade senão ela mesma.

Uma outra idéia de destaque em relação à autonomia da obra de arte é a de que esta, depois de criada, é freqüentemente considerada como tendo vida e independência próprias, não totalmente limitada pela personalidade ou pelas intenções do artista que a criou.

A idéia de unidade orgânica da obra, na qual qualquer mudança em qualquer parte produzirá mudanças na natureza e nas relações de todas as partes restantes como partes do todo que é a obra de arte, também, é difundida como categoria.

Com relação às mudanças e ao rompimento com estas categorias, Galard (1997) observa que:

Após os triunfos do século XVIII, da doutrina do “belo ideal”, a “arte” e a “vida”, durante dois séculos, não deixaram de se situar, uma em relação à outra, numa complexa relação de rivalidade, como dois termos que, ao mesmo tempo, se aproximam necessariamente e se excluem fatalmente. “Empregar seu gênio na vida e não na obra”: esta é a ambição, proveniente do romantismo que se formula mais ou menos expressamente no século XIX e que se repete cada vez mais obstinadamente no decorrer do século XX. Uma grande parte da arte deste século parece mobilizada pela intenção de apagar as fronteiras entre obra e seus entornos, entre a

cena e o espectador, entre a religião da arte e o mundo comum.
(p.16)

Com relação à autonomia da obra, Tassinari (2001) alerta que, esta, está em risco quando o espaço de uma pintura ou de uma escultura não se separa com nitidez do espaço do mundo em comum. Uma pintura ou escultura naturalistas possuem um espaço próprio delimitado, emoldurado ou bem contornado, o que não acontece com as produções artísticas modernas, principalmente em sua fase de desdobramento (como ele denomina a arte contemporânea).

Para Tassinari (2001), o espaço moderno, mais do que um espaço de colagem ou um espaço manuseável, é um espaço em obra, algo pronto que pode ser visto como ainda se fazendo. Estando aberta para o espaço em comum, a espacialidade da obra tem o aspecto de um espaço prático, de afazer. No espaço em obra, sinais do fazer que na arte naturalista estavam ocultos por estratégias ilusionistas, na arte moderna encontram-se expostos e convidam o espectador a percorrê-los. Isso caminha para o que o autor aponta como uma dissolução da autonomia da obra no contemporâneo. Esta, ao requisitar a espacialidade do mundo para individualizar-se, não possui autonomia para dele separar-se totalmente, ela solicita o espaço do mundo para nele se instaurar como arte. A arte contemporânea não transcende espacialmente o mundo comum, mas nasce dele e retorna à vida cotidiana acrescentando-lhe novos sentidos.

Segundo Tassinari (2001), esta acolhe a dimensão cotidiana sem modificá-la no seu todo e, por sinais do fazer, a altera e mantém. O mundo da obra é contíguo ao mundo cotidiano. Num espaço em obra, a obra sobressai no mundo cotidiano, salienta-se, incomoda, põe o espectador diante de uma espacialidade que arranca sua autonomia do solo mesmo da vida cotidiana, sem, no entanto, abandoná-la. “A origem da obra não vem de um original puro, inaugural, mas do que já sendo conhecido, leva a novas configurações” (p.90).

O declínio da aura, da autenticidade e da autonomia promovem a emancipação da obra de seu caráter ritual e o rompimento de categorias clássicas como unicidade, eternidade e distância da esfera cotidiana do espectador. Em decorrência disso, ocorrem mudanças significativas na relação que se estabelece com a obra de arte no que diz respeito à fruição.

As mudanças na fruição se dão pelo fato de que o objeto se torna mais próximo do receptor, e aquilo que dizia respeito à aura da obra deixa a esfera do culto aos valores absolutos e eternos presentes no objeto e adentra a experiência. Ocorre uma mudança na atitude de contemplação e apreciação para uma atitude de relação, em que o prazer está na experiência momentânea do sujeito entre o júbilo e o terror, na qual não se tem mais a plenitude atemporal do sentido.

O projeto moderno se sustenta na crença de um valor supremo do novo e no poder de inventividade do artista de fazer o novo a todo custo, e isso implica uma ruptura com o passado com a promessa de uma melhora decisiva. Porém, isto gera um paradoxo que denota uma dinâmica interna do moderno que ameaça implodir sua relação com o tempo; pois o novo está destinado a transformar-se no seu contrário e o que é moderno fica rapidamente antigo, num movimento de autodevoração (Gagnebin⁷, 1997).

Portanto, o moderno está em transformação constante e não se pode mais pressupor que, na modernidade, a relação de fruição com os objetos estéticos seja pautada numa idéia atemporal e eterna de beleza.

Contra essa idéia atemporal do Belo, Baudelaire pretende desenvolver uma “teoria racional e histórica do belo” que dê conta do elemento temporal, histórico, fugitivo de beleza. Esse vela, mas, ao mesmo tempo, mostra e exprime o eterno da Beleza que só pode se manifestar sob essa aparência transitória e fugaz. (Gagnebin, 1997, p.143)

A partir dessa citação, é possível ater-se a uma das características paradoxais da experiência estéticas explicitadas pela descrição de modernidade de Baudelaire: aquilo que concerne conter ao mesmo tempo o eterno e o fugidio. Isto fica claro na descrição do trabalho do artista moderno e na sua relação com os objetos e coisas que julga belo. Na leitura que Gagnebin (1997) faz de Baudelaire (1988),⁸ descreve o artista moderno como um homem do mundo em contraposição ao estatuto tradicional

⁷ A autora faz uma leitura dos processos estéticos no moderno, a partir da obra de Baudelaire e da leitura que Benjamin faz deste mesmo autor.

⁸ Baudelaire C. O Pintor da Vida Moderna. In: Baudelaire C. *A Modernidade de Baudelaire*. Tradução de Suely Cassal. São Paulo: Paz e Terra; 1988. p. 159-212.

de originalidade incompreensível. Ele é marcado pelo “interesse sempre renovado no mundano, para tudo que acontece fora de seu quarto, para onde regressará, à noite, para transcrever suas impressões” (Gagnebin, 1997, p.144).

O artista moderno para Baudelaire é um homem em um mundo em constantes transformações, seu interesse pelas coisas cotidianas é intenso e vive numa busca incessante do novo. Mas o novo não se encontra no objeto e sim na experiência e na qualidade do olhar do artista que deve manter a sua intensidade. A relação do artista com o que ele observa é uma relação prazerosa, de “imenso júbilo (de) eleger domicílio no numeroso, no movimento, no fugidio e no infinito” (Baudelaire, 1988, p.170 apud Gagnebin, 1997, p.145).

Para Baudelaire (1988) apud Gagnebin (1997), o artista é um herói que está o tempo todo na luta contra a devoração das coisas pelo tempo e pelo esquecimento, extraindo o eterno do fugidio. O outro lado deste paradoxo, segundo ele, encontra-se na obra. Ela é o antídoto contra o fugaz e fugidio da experiência e nela as coisas permanecem eternas. É pelo fato de as obras dizerem da transitoriedade e efemeridade que elas perduram.

Para Benjamim (1989)⁹ apud Gagnebin (1997), esse sentimento de transitoriedade que outrora tinha consolo na eternidade divina, na modernidade não tem um pólo duradouro. Na leitura que ele faz de Baudelaire, identifica a oposição entre o tempo devorador e vazio da modernidade e o tempo pleno e resplandecente de um lembrar imemorial, um tempo que se imobiliza e que remete a um sentimento de fusão anterior a qualquer separação. E, para isso, utiliza dois termos que designam experiência: *Erfahrung*, que remete à harmonia da linguagem humana, dos sentidos entre si, do espírito, da sensualidade; e *Erlebnis*, que remete à experiência individual e isolada, a “dispersão do sentido na alegoria e a desaturatização da arte” (p.152).

Talvez se possa pensar que o caráter histórico e efêmero de beleza que Baudelaire ressaltava remeta a um tensionamento da experiência estética, que acolhe no momentâneo e fugidio aquilo que corresponde ao sentimento de harmonia dos sentidos, a uma fusão ancestral. Embora isso seja vivenciado de maneira fugaz. O tempo encontra-se concentrado na experiência viva. No instante encontra-se o eterno,

⁹ Benjamim W. *Obras Escolhidas*. São Paulo: Brasiliense; 1989. vol.3.

no instante o sujeito encontra-se completo, fusionado ao objeto. Denota-se, portanto, o caráter de epifania da experiência estética.

Nesse sentido, o eterno deixa de ser algo próprio do objeto estético (obra) e passa a ser qualidade da experiência. Portanto, elimina-se o primado da obra e se valoriza a experiência, seja esta na relação com a obra, seja esta na relação com algo que não é a obra.

A arte moderna garante a “eternidade no tempo”, esse intervalo em que se produz a dobra do si mesmo e do mundo, os quais, nessa mesma conexão ou vizinhança, se autonomizam, enquanto jogo livre ou campo de experimentos para a liberdade. (Luz, 1998, p.226)

O artista moderno é um apaixonado pelas coisas do mundo, não é movido por paixões platônicas. Dissolve-se nas multidões da cidade moderna e, posteriormente, se concentra à noite em seu ateliê, no qual, a partir da memória de suas experiências, retrata o que experienciou na cultura. O artista, ao vaguear pelas ruas, encontra a si mesmo na dissolução da própria identidade em proveito da multiplicidade alheia. “É um eu insaciável pelo não-eu, que a cada instante o revela e o exprime em imagens mais vivas do que a própria vida, sempre instável e fugidia” (Baudelaire, 1988, p. 171 apud Gagnebin, 1997, p.146).

Isto remete a mais uma das categorias paradoxais da experiência estética da imersão e dissolução do sujeito no objeto e de seu distanciamento e estranhamento com relação a este. Baudelaire estabelece a idéia de artista como uma plasticidade generalizada, que dissolve sua identidade na experiência de relação com as coisas que observa, encontra-se imerso na beleza das coisas mundanas. Dessa maneira, a idéia de Belo Absoluto evocado pela obra, perante o qual o observador está em uma relação especular e distanciada de contemplação, cede lugar a uma atitude de imersão na beleza múltipla. E nesta experiência, o autor destaca o lado prazeroso da imersão bem como seus aspectos perigosos e ameaçadores.

A experiência estética a partir da modernidade se situa entre o sentimento de prazer e estranhamento. As produções artísticas modernas não aspiram à totalidade da norma, do valor ou do sentido, na qual o sujeito se espelha e através da qual

reconcilia sua unidade perdida, mas, ao invés disso, contém na sua acepção a categoria do choque e da ruptura. O sujeito, na relação com estas produções, está o tempo todo de encontro com imagens e coisas que o dispersam e o repelem. Ao dissolver sua identidade e se fundir ao objeto, o sujeito, ao mesmo tempo em que se encontra momentaneamente imerso e completo, tem sua experiência fragmentada e a unidade perdida. Há um impacto sensorial disruptivo, que provoca o estranhamento, mas que momentaneamente leva ao sentimento de completude.

Ao se falar desta característica de estranhamento, reporta-se o tempo todo aos processos de distinção entre eu e não-eu, que se dão no trânsito entre uma proximidade ou uma atitude em que o sujeito está imerso no desejo pelo objeto, e um estranhamento e conservação à distância.

Esta característica de estranhamento e familiaridade com relação ao objeto estético será melhor explorada na próxima parte deste percurso teórico, a partir de conceitos da psicanálise e da teoria winnicottiana da transicionalidade.

Featherstone (1996) diz que o sentimento de estranheza reside no fato de estarmos de frente a uma alteridade excluída da formação da nossa identidade e que se torna objeto de desejo. Ele se reporta às feiras e carnavais medievais como espaços de hibridização, onde já se presenciava o confronto entre o exótico e o familiar. Nesses locais, as pessoas se prestavam ao rompimento de hábitos provincianos e tradições locais mediante introdução de objetos e pessoas de culturas diferentes. Estas exposições se configuravam como locais, em que o choque se fundia com a excitação e a fantasia, pois provocavam torrentes de signos bizarros que estimulavam desejo e perturbação.

O chamado realismo grotesco iluminava a dimensão de inacabamento e de perpétuo devir da existência pelo riso e pelo exagero, opondo-se às forças idealizantes que fazem as manifestações do acaso e das paixões serem experimentadas pelo homem moderno como uma estranha despossessão (Kupermann, 2004).

O grotesco vinculava-se ao sensível através da sensualidade, do prazer sexual e é localizado pelas estéticas tradicionais como o outro do belo, pois remete a uma ameaça de perder a face humana, de se animalizar, revelando uma dificuldade destas,

de lidarem com o que é diverso, estranho, com o outro de maneira geral (Feitosa, 2004).

No mundo grotesco não há distinção entre o corpo e o resto do mundo, o homem sentia o cosmos em si mesmo (Bakthin, 1996 apud Cheibub, 2004). O grotesco ressurge no início do Romantismo e assume outra acepção, exprimindo um mundo subjetivo, privado, intimista e individual. A concepção carnavalesca e o riso libertador saem de cena para dar lugar à ironia. “O estranho é, assim, o grotesco despojado de sua plena potência e do riso regenerador” (Kupermann, 2001¹⁰, p.166 apud Cheibub, 2004, p.151).

Nas formulações modernas do estranho, como as de Freud (1919/1995),¹¹ que se designará mais a frente, e Kayser (1986) apud Cheibub (2004), está-se diante de um mundo já cindido, alegórico, no qual o riso atenuado se transforma em sátira ou ironia, e a fusão com o cosmos se torna transitória.

Na modernidade, ao invés de se tratar o feio como o outro do belo, há uma tentativa de reconhecer nele uma outra forma de beleza, uma beleza ainda capaz de impressionar os sentidos anestesiados pela tradição. No contemporâneo, as obras enfraquecem o medo da desordem e da incompletude e fortalecem nossa atenção de viver. Proporcionam uma embriaguez que nos lança para além do belo e do feio, beleza e feiúra perdem sua função paradigmática.

Trata-se não apenas de reconhecer o outro como próprio, mas principalmente de reconhecer a si mesmo como outro, uma diferença sutil, mas importante. O feio nos ensina que a morte não é um outro absoluto, que faria de nós um outro de nós mesmos, mas sim que nós mesmos somos estruturalmente essa exterioridade absoluta e absurda, enquanto entes mortais. (Feitosa, 2004, p.38)

¹⁰ Kupermann D. O humor, o grotesco e a dimensão estética da clínica psicanalítica ou porque rir nas análises? In:: Lo Bianco, AC. (org) *Formações teóricas da clínica*. Rio de Janeiro: Contracapa; 2001.

¹¹ Com relação às obras de referência de Winnicott e Freud que organizam textos selecionados, utilizaremos na citação primeiramente a data original do texto e em seguida a data da publicação consultada.

Cheibub (2004) enfatiza a necessidade de se reavaliar a predominância do estranho no lugar de horror e angústia, para que se possa, de fato, habitar o entre. Somente assim, é possível pensar a superação da condição moderna, em que o exílio de si é a maior marca, permitir a inquietação perante a estranheza que nos habita e, talvez, impedir de expulsá-la por não nos condizer.

Featherstone (1996) assinala que, para as variedades de modernismo e pós-modernismo do final do século XIX ao final do século XX, a opção neoclássica conservadora de retorno à ordem foi excluída e as desordens foram exploradas e desenvolvidas. Mas isto não implicou uma falta de técnica e de controle nessa exploração, pois são utilizadas:

Técnicas do eu capazes de promover o desenvolvimento de sensibilidades que possibilitem desfrutar as oscilações entre o envolvimento e o desprendimento estéticos extremos, de modo que tanto os prazeres da imersão como os do distanciamento possam ser usufruídos. (Featherstone, 1996, p.115)

Segundo Tassinari (2001), uma escultura contemporânea não apenas convida a participar desde fora dela, desde o mundo em comum, ela também se põe como algo exterior ao espectador, instaurando um duplo movimento de inclusão e exclusão do espectador no espaço em obra.

Entende-se que o autor nos alerta para o fato de a experiência estética proposta pelas produções modernas e contemporâneas habitar um “entre” o sujeito e a obra, um “entre” o sujeito e o mundo comum, um “entre” o espaço em obra e o espaço comum. Este tema será melhor explorado no desenrolar da próxima parte, a partir do corpo teórico sobre a zona intermediária da experiência proposto por Winnicott.

Tassinari (2001) no diz que o espaço em obra carrega um jogo de entra e sai do mundo em comum, um jogo de inclusão e exclusão do espectador. E, se a experiência estética é intensa, o espectador se sente compartilhando com a obra um espaço intersubjetivo, em que seu olhar e seu eu não são senhores da situação, são postos pela obra, ao mesmo tempo em que sobre ela se debruçam. Está-se em face de

um paradoxo, o espectador se sente diante de um outro que o interpela, sem se separar do mundo intersubjetivo.

Nas obras naturalistas o autor refere existir uma relação subjetiva e não intersubjetiva, o que remete à relação de contemplação por ela proposta ao espectador, que se abordará na seqüência.

Tassinari (2001) observa que, na relação subjetiva, o espectador pode deter-se no momento retratado pela obra, saltar para o outro, a movimentação de seu olhar é chamada pela imagem e, assim, visita a pintura que tem um mundo próprio, autônomo. Este espaço possui uma estrutura autônoma de subjetividade, no qual o eu se duplica na interioridade da obra. O espectador se encaixa numa visão que não é dele e a esposa como se fosse sua.

Já no espaço em obra das produções modernas e contemporâneas, a obra se comunica numa relação de face a face com o espectador, o que não abole a subjetividade deste. O sujeito participa de uma teia intersubjetiva da qual ele é um dos pólos (Tassinari, 2001).

O autor assinala que esta intersubjetividade é uma dimensão que capta o sujeito em meio a uma trama que o individua, ao mesmo tempo em que o situa entre os outros, e esta estrutura intersubjetiva ele encontra ressaltada também em outros âmbitos de sua vida. Descreve esta experiência nas últimas páginas de seu trabalho, de maneira que nos esclarece quanto à experiência estética em seu caráter paradoxal de indissociação com relação ao espectador e separação deste:

(...) o quanto a subjetividade expandiu-se e exteriorizou-se em direção a uma espacialidade que, pela última vez, arranca de uma experiência solitária em face do mundo o seu sentido e já se exhibe, em grande parte, como uma alteridade que mais toma de assalto o espectador do que este penetra em seu mundo (2001, p.152).

Pessanha (1994) desenvolve uma discussão sobre a questão do outro na arte, do outro na condição de intersubjetividade, numa perspectiva ontológica utilizando o conceito de repercussão de Bachelar¹² apud Pessanha (1994). Repercussão diz

¹² Bachelar R. *A poética do espaço*. Rio de Janeiro: Eldorado Tijuca; s.d.

respeito ao abalo sentido pelo receptor em relação com uma imagem que a faz não ser mais percebida como uma imagem do outro, mas sim, do próprio receptor, no qual as categorias mesmo; outro; autor; e receptor se dissolvem, e a relação chama a um aprofundamento da existência, opera uma virada do ser. A imagem

(...) Enraíza-se em nós mesmos. Recebêmo-la, mas nascemos para a impressão de que poderíamos cria-la, de que deveríamos cria-la. A imagem se transforma num ser novo de nossa linguagem, exprime-nos fazendo-nos o que ela exprime, ou seja, ela é ao mesmo tempo, um devir de expressão e um devir do nosso ser. (Bachelar, s.d., p.10 apud Pessanha, 1994, p.27)

Este circuito coloca o *ontos* da imagem, a natureza da imagem, numa relação que impede uma explicação causal e que não reduz a imagem a uma expressão de quem a produziu ou a uma explicação de quem a recebe. Não é apenas um circuito de comunicação, mas de sustentação e instituição da própria imagem, ou seja, o fato de se estar em relação com a obra é instituinte do ser daquela imagem, que se revela no seu caráter plural, sempre re-aberto.

Nessa perspectiva, a experiência estética nos coloca em relação ao outro que é a própria obra em sua materialidade que suscita uma experiência de alteridade e refaz o caminho da criação. O outro na arte é entendido como alteridade do mesmo, no sentido de não ser o mesmo, “aquele que parece que produz, embora não produzindo aquilo que parece que produz” (Pessanha, 1994, p.30).

1.1.2 EXPERIÊNCIA EM OPOSIÇÃO À CONTEMPLAÇÃO

Quando se diz que o objeto se torna mais próximo do receptor, também se está nos referindo ao fato de que a arte moderna multiplica sua capacidade de inserção na vida cotidiana e convida o receptor à experiência de penetrar no interior do visível, explorar e reorganizar seu espaço sensorio-motor.

Segundo Lebrun (1983), a partir do impressionismo, começa a se produzir uma nova análise no ato de pintar. Não mais se reproduz a realidade e sim dispõe-se na tela uma configuração que a experiência do receptor revela sugestiva por analogia.

Esses trabalhos exigem do receptor mais do que uma simples leitura das pinceladas, mas uma leitura através delas, na qual a imagem não tem mais nenhuma ancoragem na tela, é “conjurada” em nossas mentes (Gombrich, 1986, p.173). Há uma participação do espectador no imaginar e transformar as pinceladas em uma imagem acabada. Há um trabalho feito pelo espectador ativo em contraposição ao espectador passivo que contempla uma obra.

A participação do espectador, também, é provocada pela ruptura e pelo sentimento de estranheza diante da produção artística. Com a queda da idéia de *mimese* e a liberdade para o desejo crítico ante às coisas e os valores instituídos, a arte torna-se estranha e instaura-se um paradoxo entre sujeito e objeto, no qual este último não comunica e não é reconhecido pelo sujeito. Há um empenho da arte em descentrar o olhar do espectador e, a partir disso, desconstruir a visão totalizante e plena da contemplação que propõe reconfortante e gratificante doação de prazer (Brito, 1980).

Na atitude de contemplação, o que determina o caráter estético de um objeto é a capacidade que este tem de dar ao espectador um prazer puro, independente de qualquer motivação interessada. De acordo com a tradição kantiana, esta atitude desinteressada requer do espectador

(...) um estado de espírito em que nos absorvemos no objeto apresentado, em que nos tornamos plena e completamente conscientes do próprio objeto, sem que ele nos desvie qualquer interesse pelas suas implicações práticas e utilitárias. (Osborne, 1974, p. 137)

Uma das características distintivas da contemplação é o desprendimento, atitude distanciada, voyerista. Todas as atitudes e emoções cotidianas são estranhas à contemplação estética, que é pura e não se associa ao indivíduo, seu passado e sua expectativa futura. Osborne (1974) desenvolve melhor essa idéia através do conceito de instância estética, que desliga a atitude estética do nosso eu prático e real, deixando-a ficar fora do contexto das nossas necessidades e finalidades pessoais. Essa distância é o que nos faz não responder diretamente a preocupações práticas, reais e sociais trazidas pela obra. O espectador tem que se abster do pleno

comprometimento com os valores da vida ordinária para se ater a valores superiores de padrões de gosto, qualidade comum e peculiar a todas as coisas belas.

A arte moderna tenta cada vez mais dissolver aquilo que possa remeter a formas classificáveis e interpretáveis do ponto de vista simbólico e que já estão assimiladas em nossa mente e instituídas em nossa cultura e nos joga num vazio de sentidos a serem construídos.

Os símbolos¹³ na arte acadêmica, diferentemente das alegorias modernas, são convenções de expressão que geram uma idéia de um sentido platônico por referência a uma ordem superior das coisas, e esta idéia já é doada pela obra à contemplação do espectador, o sentido já está dado. As alegorias modernas, por sua vez, remetem a um processo de metáforas que aludem a um sentido que não está dado naquela produção artística, e que deve ser construído pelo espectador. A alegoria é combativa dos símbolos, ironiza, desautomatiza os símbolos e desconstrói os sentidos instituídos para chamar o espectador à reflexão. É uma crítica à arte demasiadamente significativa.

¹³ O símbolo, segundo uma classificação lingüística de Schaff (1968) apud Fiorin (2002), é um tipo de signo substitutivo que se diferencia dos sinais e dos signos substitutivos stricto sensu. Os sinais são elementos causados e utilizados especialmente para suscitar uma reação pré-combinada e acordada sob forma de ação num indivíduo ou num grupo como, por exemplo, um sinal de trânsito. Nos signos stricto sensu, o significante expressa um significado concreto, como uma planta de uma casa. Já o símbolo, é um elemento concreto que representa um abstrato (religiões, sistemas sociais, nações). A representação simbólica pode basear-se em convenções culturais, embora ela tenha certo fundamento icônico, ou seja, uma relação de semelhança entre significante e significado ou indicial, isto é, uma relação de contigüidade, de inclusão entre significado e significante, onde uma parte representa o todo, como a cruz representa o cristianismo. Para Saussure (1975) apud Araújo (2004), os símbolos são motivados, como a balança que vem sempre associada à idéia de justiça. Os símbolos, da forma como nos referimos aqui, são considerados representantes concretos de uma ordem superior de valores ou idéias, convencionados culturalmente e por vezes tomados como universais, que transcendem a própria imagem ou que nela se encarnam. Considera-se aí o aspecto sensível da obra como manifestação de um significado espiritual ou ideal e transporta-se este significado para regiões metafísicas. (Pareyson, 1989). Arrivé (2001) coloca que o símbolo representa uma outra coisa por correspondência analógica, não é total mente arbitrário, mas apresenta um rudimento de laço natural entre significante e significado. O problema não seria o símbolo em si como um impeditivo para múltiplas possibilidades de significação, mas a forma de interpretá-lo. Segundo Frayze-Pereira (2005), não há razão para dissipar o símbolo para se poder avançar numa região além ou aquém da obra. Propõe um olhar fluante que vai de encontro a realidade sensível e contempla o tempo da experiência. Um olhar que é atento aos detalhes e que perturba a subjetividade, um olhar co-participante da forma, que não visa nem a totalidade, nem a intimidade, mas que exige alternância entre proximidade e distanciamento, para preservar a legitimidade do objeto estético e sua possibilidade de expressar uma experiência atual.

Quando a alegoria inverte a lógica dos sentidos instituídos, ela propõe ao espectador um trabalho de construção de sentidos novos, pautado num campo indeterminado, ela conduz à participação.

O artista dá ao observador “mais o que fazer” ele o atrai para o círculo mágico da criação e lhe permite experimentar um pouco do frêmito do “fazer”, que foi um dia privilégio do artista. É o momento decisivo, crucial, que conduz a essas charadas visuais do século XX, que desafiam nosso engenho e nos fazem buscar nas nossas próprias mentes o não-expresso e o inarticulado. (Gombrich, 1986, p.174)

A crítica à arte demasiadamente significativa se dá pelo fato de que quanto maior for a possibilidade de ocorrência de um símbolo numa produção artística, menor espaço se dá para a construção de sentidos diversos e variedades de interpretações.

Lebrun (1983, p.28) enfatiza que se contemplamos “Idéias” e elas nos são exibidas como eternas e imutáveis, não temos outra coisa a fazer se não nos limitar a nos informar e nos orientar. Para o autor, a prática com imagens nos força a um exercício intelectual de outro tipo: uma leitura mais concisa e um melhor domínio do alusivo.

Este tipo de trabalho proposto ao espectador pelas produções artísticas, a partir da modernidade e suas alegorias remete ao que Benjamim (1993) fala sobre o processo de operação descrito na metáfora do cirurgião (para falar do trabalho do cinegrafista), em oposição à metáfora do mágico (para falar do trabalho do pintor). Ao contrário do mágico, que deposita suas mãos sobre o paciente para curá-lo e preserva distância graças à sua autoridade, o cirurgião intervém no corpo do paciente, assim como o cinegrafista intervém nas vísceras da realidade. No trabalho do pintor, preserva-se uma distância natural entre ele próprio e a realidade, e a imagem que ele produz é total; enquanto a imagem do cinegrafista é composta de vários fragmentos que se compõem por montagem.

Assim como o cirurgião e o cinegrafista, faz-se necessário ao espectador das produções modernas operá-las, para numa manipulação de suas vísceras, conjurar novos sentidos a partir da junção de seus fragmentos expostos.

Isto se relaciona com a forma de Tassinari (2001) descrever as operações de colagem na arte moderna e com a forma destas conduzirem à participação do espectador. Ele diz que nos processos de deslocamento entre partes ou de composição de partes, e mediante a articulação e repetição das fisionomias e dos movimentos dessas partes, o artista desfaz e refaz a figura incessantemente. E, desta maneira, propõe ao espectador não um imaginar literal análogo à percepção do motivo da figura, mas como se fosse possível ver o seu imaginar, deixando à mostra o poder de transfiguração.

Ao expor os sinais do fazer, a obra se abre à participação do espectador que também explora suas operações. Estes sinais não são imagens, não são sinais convencionais e não formam uma classe de signos unívoca. Eles permitem o fluxo do olhar num espaço em obra. Segundo Tassinari (2001), são sinais que não são o próprio fazer, mas imitam o fazer. Talvez se possa dizer que aludem o fazer e permitem o espectador operar a obra.

1.1.3 ESTÉTICA FIGURADA

Quando o significado ou o sentido não estão dados *a priori* no próprio objeto, eles têm de ser construídos. E este trabalho de operação e montagem, tal qual o do cinegrafista, é feito no plano do significante, para conjurar múltiplos e infindáveis significados.

Com as transformações na arte moderna, o objeto sofre com a destruição sistemática do naturalismo reinante na estética do século XIX e no neoclássico, e passa a ser ativamente bombardeado até os seus limites nas vanguardas do século XX. “O objeto no fauvismo, cubismo e expressionismo passa a ser dissecado, destruído e dissolvido” (Pedrosa, 1996, p.341).

No processo acima citado, as produções artísticas rompem com o raciocínio causa e efeito, dado pela compreensão do sentido contido na obra. Elas fragmentam o objeto em inúmeros significantes que o compõem, para estes serem desarticulados e

rearticulados em novas cadeias. Alguns desses objetos artísticos não portam em si nenhum significado e isso abre a possibilidade para a arte não ser mais significativa ou representativa, e ser coisa em si.

A fragmentação em significantes distintos e suas articulações nos processos de colagem e montagem, modalidades predominantes na estética pós-moderna, estimulam a possibilidade de se produzir uma significação, por parte do espectador, que não pode ser unívoca ou estável.

“Perdida a centralidade, o sujeito se multiplica por fragmentação. Uma estratégia afirmativa de criação traduz-se no princípio de deslocamento das posições do sujeito” (Luz, 1998, p.224). Nesse sentido, nossa experiência com relação ao objeto se torna múltipla, e não remete a nenhum significado pré-concebido. Há uma abertura para o sensorial, para a experiência com a forma sem o seu sufocamento por interpretações dadas *a priori* ou pelas categorias estéticas normativas.

Os processos de *assemblage*, de montagem sucessiva de diversos, propõem um princípio de subjetivação em contigüidade que se processa numa trajetória de intervalos e conexões.

Assim como Benjamim (1993), Luz (1998) compara este tipo de manobra e o que ela propõe ao espectador à questão específica do espaço fílmico. Nele, o espectador que reflete dá-se conta dos inúmeros pontos de vista que contribuem para que nasça nele uma visão sintética do espaço. O homem não reconhece diretamente o espaço, justamente porque ele o inventa. Nesse sentido, este espaço é sempre um espaço experimental que aponta para um campo atual e ampliado da arte, que prevê articulações orientadas pelo princípio de contigüidade em rede.

O artista cria elementos fragmentados, deixando aberta ao público a combinação desses elementos a sua maneira. E isso possibilita diversas interpretações e diversas construções de sentido. “O efeito é quebrar o poder do artista de impor significados ou de oferecer uma narrativa contínua” (Harvey, 1992, p.55).

Lash (1988) apud Featherstone (1996) afirma que a estética pós-moderna é uma estética figurada. Nas produções culturais contemporâneas somos bombardeados por um fluxo incessante de imagens, que se torna difícil encadeá-las numa mensagem dotada de sentido. Há uma saturação de significantes que resistem à

sistematização e à narrativa unívoca. A estética figurada dá ênfase aos processos primários (desejo), mais do que aos secundários (ego). Há uma ênfase na imersão no desejo pelo objeto em oposição à conservação da distância.

Isso decorre, segundo Featherstone (1996), dos processos da *modernité* descritos por Baudelaire¹⁴ e Benjamim¹⁵ na postura do artista moderno que instauraram uma atitude de não-diferenciação. A eliminação da aura favoreceu uma estética do desejo, da sensação e da ausência de mediações. Favoreceu a capacidade de abrir-se para todos os tipos de sensações que o objeto pode evocar e para a capacidade de

(...) observar os objetos e experiências geralmente situados fora do conjunto de objetos designados como estéticos, na medida em que assinala a presença imediata do objeto e a imersão na experiência mediante o investimento do desejo (Featherstone, 1996, p.105).

Harvey (1992) enfatiza que no pós-modernismo, no entanto, há uma total aceitação do efêmero, do fragmentário e do caótico que formavam uma das metades do conceito baudelairiano de modernidade. O pós-modernismo se situa, como observado anteriormente, na tensão dos limites do moderno. Ele “nada e até se esboja, nas fragmentárias e caóticas correntes de mudança, como se isso fosse tudo o que existisse” (1992, p.49).

Jameson (1984a/1984b)¹⁶ apud Featherstone (1996) fala que intensidades comparadas às vivenciadas na esquizofrenia são características-chave da cultura pós-moderna. São experiências poderosas, carregadas de afeto e que conduzem a uma ruptura na relação entre os significantes e à fragmentação do tempo numa série de perpétuos.

¹⁴ Baudelaire C. *O pintor da vida moderna*. Não tivemos acesso à edição, editora e ano da obra citada.

¹⁵ Benjamim W. *Passagen-Werk*. 1982. Não tivemos acesso à edição, editora e ano da obra citada.

¹⁶ Jameson F. The politics of theory: ideological positions in the post-modernism debate. *N Germ Crit*, 1984 a; 33:53-65; Jameson F. Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism. *Theor Cult Societ*, 1984 b;2(3):119-32.

A ruptura da cadeia significativa na esquizofrenia comporta um agregado de significantes distintos e não relacionados entre si. “A preocupação do pós-moderno com o significante e não com o significado decorre do colapso que transforma a experiência em uma série de presentes puros e não relacionados no tempo” (Derrida, s.d. apud Harvey, 1992, p.57).

Harvey associa esta concepção ao que Jameson (1984b apud Harvey, 1992) caracteriza por vivência esquizofrênica. Quando a experiência é marcada por uma série de perpétuos, a experiência do presente se torna material e vívida, tem sua intensidade aumentada, trazendo a carga opressiva do afeto. A imagem ou o espetáculo são experimentados com uma intensidade (júbilo e terror), possibilitada apenas por sua apreciação como presentes puros e não relacionados no tempo, de forma que há uma ameaça momentânea da experiência tornar-se lisa, sem profundidade, numa sucessão de imagens fílmicas sem densidade.

Pelbart (1998, p.66) citado por Lima (2006, p. 322, 326) assevera que as ressonâncias entre a sensibilidade contemporânea e o funcionamento de algumas existências dissidentes, referentes a uma produção que se dá por conexões de fragmentos heterogêneos, abrem caminho para dar visibilidade e legitimidade àquilo que o senso comum despreza, invertendo, assim, o jogo das exclusões sociais. Há uma busca do projeto contemporâneo de “presentificar o excesso do impresentificável” e isto exige uma estética fragmentária, feita de fluxos cuja intensidade toca experiências estéticas que ocorrem na fronteira da clínica e da patologia e que evocam dor e colapso.

Segundo Lima (2006), existe um investimento artístico nessa produção dissidente que contribui para libertá-la, de certa forma, de carregar uma desterritorialização que a sociedade não comporta e ajuda a “espalhar essa desterritorialização”, já que a arte busca o processo *esquizo*¹⁷ na imanência do processo criador e, assim, promove o reencontro com o mundo da vida, com o homem, seu corpo vivente e precário: “Nesse sentido, anomalia, precariedade e inacabamento encarnam forças de resistência à modelização dos funcionamentos e

¹⁷ Produção *esquizo* aqui não é entendida como produção psicopatológica e sim como processo de decodificação e de desterritorialização que fica adensado nos esquizofrênicos, mas que é impedido de se tornar produção de esquizofrenia pela atividade revolucionária (Deleuze, 2000 apud Lima, 2006).

dos corpos e se aproximam instigadoramente da arte, seja do produto artístico, seja do processo de criação” (p.327).

Quando se explora as mudanças na estrutura do sentimento experienciadas no pós-modernismo, observa-se que esse caráter paradoxal passa a ser expresso de maneira acentuada em um de seus pólos que remete a total aceitação do efêmero, do fragmentário e do caótico, que formavam uma das metades do conceito de modernidade. Ressalta-se, assim, o colapso dos horizontes temporais e a preocupação com a instantaneidade decorrentes da ênfase contemporânea na celebração das qualidades transitórias da vida moderna (Harvey, 1992, p.61).

No entanto, ainda assim se mantém a oscilação entre o júbilo e o terror, entre a imersão e o distanciamento. Quando a totalidade é experienciada no momentâneo, isso pode se dar de maneira ameaçadora, como se o eu pudesse se dissolver por completo e viver num eterno tempo fugidio, na virtualidade de um tempo sem marcações, no qual as experiências não são apropriadas pelo sujeito; mas também pode se dar de maneira libertadora, na qual podemos nos destituir de amarras convencionais e nos perder na sensualidade da forma.

Libertadora, também, posto que o exame das características da experiência estética na contemporaneidade conduz a explorar um processo que se configura como corpo de sensações, um trajeto aberto a uma multiplicidade de tempos e espaços que produz diferença e no qual o indivíduo se singulariza.

Compactua-se com a idéia de Luz (1998, p.227) de “potencializar a arte na direção de mais diferença, mais complexidade e mais liberdade, contra as potências reativas de uma lógica identitária, de um embelezamento consumista da vida e de uma razão tecno-instrumental posta a serviço da exclusão e do extermínio”.

Pretende-se, ainda, utilizar este trabalho de articulação teórica para relacionar os conteúdos expostos aos conceitos de transicionalidade descritos nas obras de Winnicott, a fim de compreender como esse processo, que aqui está descrito da forma como ele é experienciado na cultura, é vivenciado na relação que os sujeitos de nossa pesquisa estabelecem com as formas que constroem em seu processo criativo no contexto terapêutico ocupacional.

1.2 EXPERIÊNCIA ESTÉTICA E TRANSICIONALIDADE

Neste momento, aborda-se a experiência estética como facilitadora da construção de significados para as vivências dos sujeitos atendidos a partir da psicanálise e, mais especificamente, da teoria winnicottiana da transicionalidade. Trata-se, portanto, de uma área intermediária da experiência que, segundo Winnicott (1975), ao longo do processo de desenvolvimento do sujeito, vem a ser habitada pelas experiências artísticas, religiosas e culturais.

Assim como no momento anterior, pretende-se transitar por um caminho que parte de concepções modernas acerca dos fenômenos que operam nesta zona e que podem nos ajudar a explicar a relação do sujeito com a sua produção artística em contexto terapêutico ocupacional. Baseiam-se, por assim dizer, em mecanismos da relação sujeito-objeto, indiferenciação e separação eu-outro, jogo entre realidades interna e externa, sentimentos de estranheza e familiaridade em relação à produção. Fala-se aqui de descrições de um paradoxo que, a princípio, será explorado em suas polaridades, mas que, ao longo do texto, pretende-se transbordá-las para habitar de fato esta zona intermediária sem dissecá-la e, a partir disso, abrir campo para o entendimento da relação com o produto da criação artística como coisa em si e na sua implicação na possibilidade de ancoragem do sujeito na experiência e enraizamento na cultura, sobre o que se debruçará nos capítulos seguintes desta dissertação.

Pensa-se, portanto, em acompanhar o movimento feito na no início de nosso percurso teórico anterior, que partia das concepções modernas acerca da experiência estética, mas não rompia com elas, e sim as levava aos seus limites para traçar um panorama contemporâneo de compreensão.

Como já foi citado anteriormente, a terapia ocupacional conjuga quadros de referências que incluem teorias e concepções de campos modernos e contemporâneos do conhecimento.

Segundo Weinblatt et al. (2001), o pós-modernismo em suas aplicações no campo da terapia ocupacional coloca em discussão as práticas modernas baseadas no diagnóstico e respostas fixas e indaga se não seriam possíveis várias interpretações para o mesmo fenômeno. A verdade não está para ser descoberta, porém, deve ser

construída pelas pessoas, o que aponta para um processo de construção de sentido ao invés de interpretação de conteúdos pré-existentes.

As maneiras de fazer representam, além de aquisições, sedimentações culturais. É importante salientar que quando se fala do acesso a conteúdos expressivos e de elaboração e significação das experiências do sujeito, não se refere à decodificação de representações ou decifração das produções dos sujeitos. Em se tratando de pessoas com sofrimento psíquico grave, é necessário um trabalho de construção de sentido para suas vivências e não de interpretação ou de decifração de significados reprimidos, pois como nos diz Safra (1999, p.14) “como falar de significados reprimidos se há até mesmo a ausência da capacidade de significar e de dar sentido?”.

Luz (1998) esclarece que, na teoria de Winnicott, a noção de sujeito não está referida ao campo das representações, com relação àquilo que na representação se revela como falta. O sujeito em sua teoria se dá como processo, entre vazio e plenitude, no gesto poético. Ele nos leva a compreender a emergência de um sujeito esteticamente considerado enquanto processo e não estrutura, que surge de uma atividade de jogo numa área que ele denomina como espaço potencial. A originalidade de seu pensamento se dá pelo fato de ele ter tomado por parâmetro, para a constituição da subjetividade, o modelo estético e não o energético ou o matemático. Esse conjunto de noções indica um caminho de leitura para a compreensão das relações que Winnicott estabelece entre criatividade primária, criatividade na vida e criatividade na arte.

Em toda sua obra, Winnicott privilegia o aspecto experiencial do processo de arte em relação à interpretação do que ele chama de simbolismo inconsciente, o qual toma forma na obra acabada. Enfatiza o caráter intermediário, ambíguo e paradoxal do objeto estético e do tipo de apreensão que ele solicita. Winnicott dá ênfase não aos produtos ou às obras acabadas, mas aos processos de constituição que se atualizam na experiência que se tem com elas, que dizem respeito ao sentir-se existindo, vivo e real, em um mundo também vivido como real (Luz, 1998).

Ao se falar de um caminho que abre para a discussão da produção como coisa em si, reporta-se a um processo no qual as imagens e produtos criados não são tomados como veículo de expressão ou recurso para se alcançar conteúdos

simbólicos. Estes são tomados em sua materialidade e na concretude de seus processos de formação para serem entendidos como ação e criação no mundo. Como já dissemos anteriormente, tomar os produtos da criação das pessoas atendidas unicamente em seu caráter expressivo restringe sua compreensão e negligencia o entendimento das maneiras de fazer como formas ou campos de experimentação e de inscrição do humano no mundo.

No processo de criação artística em contexto terapêutico, o indivíduo cria formas imagéticas, sensoriais que veiculam sensações de agrado, horror, estranhamento, familiaridade, entre outras. Quando estas sensações são atualizadas pela presença de um outro significativo, permitem que a pessoa constitua aspectos do seu *self*, podendo então existir no mundo humano (Safra, 1999). Segundo este autor,

(...) Trata-se da criação de formas com o uso da cor, da luz, do espaço, do tempo, do tato e assim por diante.

O que temos é uma articulação semântica que se dá por recortes da sensorialidade a partir das vivências do indivíduo. Estes recortes permitem que o indivíduo não só crie e mapeie seu mundo, mas que também veicule determinadas concepções de mundo por estes meios.(...)

O que se observa é o aparecimento do *self*, nos diferentes sentidos da realidade, em formas orgânicas. Nelas, as vivências de um indivíduo e seu estilo de ser constituem-se esteticamente (p.24).

1.2.1 A ÁREA INTERMEDIÁRIA DA EXPERIÊNCIA

Citou-se anteriormente, a partir da referência de autores do campo da arte, que a experiência estética habita um “entre”. Este “entre” será explorado neste momento pelo que Winnicott descreve sobre o processo criativo e a zona intermediária da experiência. É sobre estes temas que esta parte do texto abordará inicialmente.

Passa-se, então, a descrever esta área intermediária da experiência na forma como ela se constitui no desenvolvimento primário do sujeito saudável e, também, em situações em que a experiência da criatividade primária é dificultada e das quais,

segundo Winnicott (1952/1993d), decorrem posteriores ocorrências de sofrimento psíquico, para, a partir disso, se entender como a experiência estética habita esta área e, ao habitá-la, de que maneira contribui para a construção de sentidos e forma para as vivências dos sujeitos em questão e de lugar para eles no mundo.

Inicialmente, pensava-se que nosso trabalho prático na oficina se apresenta aos que dela participam como um campo de experimentação com relação ao fazer. E o entendimento desta proposta inicial pode ser esclarecido por alguns conceitos da teoria de Winnicott (1975), que nos auxiliem na compreensão do processo criativo e da construção de um ambiente facilitador, que propicia o desenvolvimento da criatividade primária e de um fazer ligado ao próprio desejo.

Este campo inaugura novas formas de se relacionar com o fazer e com a materialidade na criação de algo novo. Algo que passa a pertencer ao mundo externo e à cultura, passa a ser compartilhável, mas que, ao mesmo tempo, carrega conteúdos de quem o fez. Configura-se um processo de criação que contém elementos da criação da subjetividade do próprio sujeito.

Os recursos e elementos pertencentes ao processo de criação desses produtos facilitam que "(...) o delírio, ou qualquer manifestação inconsciente, na qual o sujeito está aprisionado, possa vir a ser compartilhada e alcançar expressão coletiva, (...) planos que estão fora da linguagem, mas fortemente presentes na psicose, possam ganhar trânsito e criar mundos" (Lima, 1997a, p.93).

Esses elementos possibilitam a instauração de um jogo que permite ao sujeito bascular entre as realidades interna e externa, trazer elementos de uma e de outra para compor um campo experimental intermediário. As relações entre os sujeitos e suas criações constroem uma trama de sentidos, na qual conteúdos provenientes dessas realidades se encontram num processo de criação do mundo e criação de si.

Nesse sentido, o sujeito sai da posição de criar o mundo enclausurado em seus pensamentos e é confrontado com a possibilidade de criá-lo no concreto. Na tentativa de elaborar e articular as experiências que compõem o processo criativo, de tecer e re-tecer a trama de significados que o permeia, cria-se um espaço onde se faz circular a angústia, onde é possível deslocá-la de seu ponto de horror e há a possibilidade de ressignificá-la.

O campo instaurado pelo grupo cria condições para que os conteúdos expressivos vinculados às produções dos usuários adquiram um novo sentido, já que são escutados e executados de forma inédita. A partir disso, a atividade ganha potência transformadora, criadora de sentido; segundo Lima (1997a), capaz de recompor existencialidade, sair dos impasses repetitivos e ressignificá-los.

A experiência da criação é, portanto, uma experiência limite, que nos coloca na fronteira de nós mesmos, no limite de abandonarmos uma antiga configuração e nos fazermos outro. Coloca em jogo a experiência do informe e a capacidade de dar forma, de criar novas formas. O criador e a nova forma criada se constroem ao mesmo tempo. (p.176).

O campo de experimentação do qual se fala é um campo de trânsito. As experiências que nele ocorrem, quando apropriadas e significadas pelo sujeito, favorecem o desenvolvimento dos processos maturacionais e da criatividade. Estas experiências conjuram conteúdos internos e externos, e a partir delas quem faz e o que é feito se confundem e se separam num jogo paradoxal que permite o viver criativo.

Winnicott (1975) conceitua esta área intermediária da experiência como a terceira parte da vida de um humano, na qual tanto a realidade psíquica interna quanto a realidade compartilhada externa contribuem, "um lugar de repouso para o indivíduo empenhado na perpétua tarefa humana de manter realidades interna e externa separadas, ainda que inter-relacionadas" (p.15).

Segundo o autor, "(...) Nenhum ser humano está livre de relacionar realidades interna e externa, e que o alívio dessa tensão é proporcionado por uma área intermediária da experiência que não é contestada" (p.29).

Essa área é necessária para o início da relação da criança com o mundo e não se contesta quanto à objetividade ou à subjetividade dos objetos e fenômenos transicionais que nela residem. É a área onde tem lugar o processo de subjetivação e diferenciação entre o que é dentro e o que é fora, na qual a criança "passa da passividade à atividade, do aniquilamento à afirmação do eu, da fusão com o objeto à distinção: 'aqui, eu; lá, aquilo tudo'" (Hermann, 1997, p.14).

Entende-se que a experiência estética se inscreve nesta área, a área da ilusão, e a forma como os objetos na experiência estética se apresentam ao sujeito muito se aproximam de como Winnicott (1975) descreve a apresentação do objeto transicional à criança. O objeto é a criança, mas ao mesmo tempo não é. É apresentado e se revela ao sujeito, ao mesmo tempo em que o sujeito o cria.

Winnicott (1975) descreve objeto transicional como a primeira possessão "não-eu" do bebê relacionada tanto com objetos externos (seio da mãe) quanto internos (seio magicamente introjetado), mas diferente deles. O objeto transicional representa a transição do bebê de um estado em que está fundido com a mãe para o estado em que está em relação com ela como algo externo e separado. Os objetos e fenômenos transicionais se inscrevem na área intermediária entre a criatividade primária e a percepção objetiva baseada no teste de realidade, entre o erotismo oral e a verdadeira relação de objeto. Esta área é concedida ao bebê se, no caso, a "mãe suficientemente boa" desempenha sua principal tarefa que é proporcionar ao bebê a oportunidade para a ilusão e desilusão gradativa.

O bebê vive a ilusão de um controle mágico e onipotente, em que imagina existir uma realidade externa correspondente a sua capacidade de criar, pois há uma sobreposição entre o que a mãe supre e o que a criança poderia conceber. "O objeto é tanto o indivíduo quanto o desejo por um objeto, pois é criado a partir do desejo, ou é alucinado e no início não depende da cooperação da realidade externa" (Winnicott, 1945/1993a, p.284).

O potencial criativo do bebê se origina na prontidão para a alucinação. A identificação com o bebê faz com que a mãe ofereça algo no lugar e na hora certa e isso, repetidas vezes, dá início à habilidade do bebê de usar a ilusão.

À medida que a mãe vai proporcionando à criança momentos de separação, vai se dando a desilusão gradativa. A área de ilusão vai então se configurando como uma área intermediária da experiência que toma forma através de fenômenos e objetos transicionais, que não fazem parte do corpo do bebê, embora não sejam plenamente reconhecidos como pertencentes à realidade externa. Transicionalidade é o termo que designa a jornada do bebê desde o puramente subjetivo até a objetividade da experimentação.

A área de ilusão não é contestada pelo bebê, se é criada por ele ou se faz parte da realidade percebida. Essa "loucura" é permitida ao bebê e só depois é que se exige dele a distinção entre o que é subjetivo e o que pode ser objetivamente comprovado. A ilusão dá à criança a possibilidade de mais tarde reconhecer no ambiente externo coisas que são próprias. Isto nos auxilia na compreensão de como é possível ao sujeito se identificar com as coisas do mundo na experiência estética e construir lugar entre elas para habitar. Ver nelas refletido seu estilo de ser ou perceber, nelas, aspectos de sua subjetividade que até então não eram conscientes e, a partir disso, dar-lhes sentido. E, também, na relação com elas construir seu gesto criativo.

Segundo Safra (1999), a ilusão permite que a criatividade primária do sujeito coincida com sua percepção objetiva. E, nesse caso, o objeto é ao mesmo tempo objeto do mundo e objeto criado.

Lins (1998) aponta que a área intermediária é um terreno de passagem, onde reina o paradoxo e onde a onipotência cede lugar à criatividade. Ela assegura a riqueza da vida imaginativa do sujeito e sua adaptação à realidade. Na realidade compartilhada, os objetos são percebidos como não-eu, embora esta percepção traga em cada indivíduo a marca da subjetividade, que é garantida pela experimentação da ilusão.

O mundo de fantasia (auto-criado) comporta todos os graus de desenvolvimento e sofisticação, dependendo da quantidade de ilusão que foi experimentada. Para que a ilusão se produza na mente do bebê, é necessário que a mãe traga o mundo até o bebê de forma compreensiva e de maneira limitada, adequada às necessidades do bebê. Criando, dessa forma, um ambiente suficientemente bom que permite ao bebê alcançar, a cada estágio, as satisfações, ansiedades e conflitos inatos apropriados.

A mãe fornece o *setting* no qual a constituição pode se mostrar, (...) as tendências de desenvolvimento podem começar a se revelar e o bebê pode experimentar um movimento espontâneo e dominar sensações apropriadas a essa fase inicial da vida. (Winnicott, 1956/1993e, p.495)

A criança começa a ter gestos espontâneos, a partir disso vão se integrando estas experiências, sensações e movimentos, que se tornam complexas num tempo e frequência, em que a criança possa experimentá-las como experiências próprias. A saúde no desenvolvimento inicial do indivíduo leva a uma continuidade da existência.

Nesses primeiros estágios do desenvolvimento e no viver a experiência de ilusão na relação com o outro é que o indivíduo vai se constituindo como sujeito e isso se dá de maneira estética. A mãe coloca o seio no lugar que o bebê precisa encontrar e o bebê concebe o seio como uma alucinação sensorial. Há um movimento da corporeidade do bebê em direção a algo, na possibilidade de encontrar algo. É uma experiência de epifania dos sentidos em que é criado algo que fora desejado, desejo que implica o anseio de encontro com o outro e, assim, é descoberta a sua existência. Este gesto do bebê se torna real como experiência e concede à experiência de si um caráter real. A partir disso, desenvolve-se uma crença de que o mundo pode conter o que é desejado pelo sujeito.

Para Bollas (1992) apud Lins (1998), a origem da subjetividade se dá no encontro do bebê com a mãe, esta entendida como objeto estético. A mãe é assim considerada porque, primeiramente, ela altera os ambientes interno e externo do bebê com a adequação da iluminação, temperatura, troca de fraldas, etc. Através de seus cuidados, transforma a experiência de vazio e agonia em plenitude e contentamento. Em segundo lugar, porque a criança identifica na mãe as realizações de seu potencial inato. A mãe é, nessa medida, facilitadora dessas realizações pela sua presença.

A presença humana significa o respirar, o batimento cardíaco, o ciclo das mamadas em aparecimento de tempo e subjetividade. São ritmos que indicam a presença de um outro, banham o corpo da criança com a presença humana. O corpo da criança por meio das variações de temperaturas, texturas, luzes e formas reencontra no mesmo gesto ou forma estética a presença de si e a presença materna. (Safra, 2002, p.34)

A partir da experiência de ilusão e desilusão gradativa, as formas sensoriais que dão à criança o sentido do *self* configuram o repertório que ela utilizará para

habitar imaginativamente o espaço entre ela e a mãe. É uma nova articulação da ilusão que se processa e se estende para a construção de um espaço chamado por Winnicott (1975) de espaço potencial.

Nesse momento, há o aparecimento de um conflito na criança entre o conforto do corpo materno e a curiosidade pelo mundo. É um campo de infinitas possibilidades que aterroriza e fascina ao mesmo tempo. Esse campo ganha um caráter de fenômeno transicional, pois separa e une a criança à mãe. O mundo só pode ser bom se há o aconchego do colo. Caso contrário, o mundo será uma vastidão de horror (Safra, 1999).

Somente a partir dessa experiência é que o sujeito poderá se voltar para o mundo com curiosidade e desejo, fazer do mundo um lugar pessoal, uma extensão do seu *self*. Ao ser possível esse processo na relação intersubjetiva, há o aparecimento da experiência estética com relação às coisas do mundo, há a possibilidade de conhecer o mundo e o outro, de forma pessoal e significativa para o sujeito.

1.2.2 EXPERIÊNCIA ESTÉTICA, CONSTITUIÇÃO DA SUBJETIVIDADE E CRIAÇÃO DE MUNDO

A experiência estética encontra-se no cerne da constituição do *self* e da subjetividade. Centra-se no uso de imagens e formas sensoriais que apresentam o estilo de ser do sujeito em seu gesto criador do outro e do mundo (Safra, 1999).

É necessário o reconhecimento desse gesto por um outro significativo, uma presença humana que reconheça a presença singular do sujeito no mundo como ser e possa devolvê-la para ele. Este espelhamento proporcionado pelo outro é vivido pelo sujeito como uma experiência estética. A partir disso, há o surgimento do maravilhoso, as coisas ganham sentido e significado outorgados por uma relação de criação do mundo (Safra, 1999).

Isso ocorre pelo fato de a mãe responder às necessidades do bebê, devotamento que implica um cultivar a memória do bebê na sua interioridade e sustentá-la no tempo. O modo de ser do bebê acontece na mãe antes mesmo de poder ser nomeado e a mãe o devolve ao bebê pelo reconhecimento que ela tem de sua

singular existência no mundo. Este aspecto fundamental da constituição do *self* denota um caráter paradoxal: de que o fundo do *self* é um outro.

A partir disso é possível ao sujeito reconhecer a si mesmo por meio da experiência estética que ele venha a ter com as coisas do mundo e não apenas como os objetos ditos estéticos ou do campo artístico.

E esta experiência, que pode suscitar agrado ou terror, remete a uma imersão nas coisas do mundo, leva a um estado momentâneo de completude ancestral, que nos faz sentir ser parte do todo. Um estado de fusão que ocorre num momento epifânico e que passamos a buscar frequentemente em nossas vidas através de diversas experiências. Mas isto também se dá por uma experiência de identificação com as coisas do mundo e isso pressupõe um distanciamento com relação às coisas com as quais nos relacionamos na experiência estética, pois vemos aspectos de nós mesmos refletidos em algo que não somos: na alteridade.

Segundo Bollas (1992) apud Lins (1998), a busca do equivalente às experiências primárias prossegue ao longo da vida, são recordações existenciais de uma experiência no tempo em que se comunicar ocorria através da ilusão de profunda harmonia entre o sujeito e o objeto. E esse sentimento de plena gratificação leva o indivíduo a procurar incessantemente outras aproximações. O indivíduo tem necessidade de novas transformações, precisa de novas experiências estéticas que articulem e fortaleçam seu *self*.

O caráter epifânico tem sua importância aqui, pois o estado de imersão nos lança numa situação em que nossa integridade é momentaneamente dissolvida e se isso ocorre em um ambiente que dê suporte e se há a garantia de retornar à sensação de integridade, pode ser extremamente prazeroso. Porém, se não há esta garantia, a situação se configura como ameaça de se perder no mundo e o terror se instala de maneira sentida como permanente.

Segundo Safra (1999), o indivíduo ao deparar-se com formas sensoriais que remetem às agonias impensáveis, vive a experiência estética do horror. “São áreas do não-ser e de aniquilamento de si. Nela a pessoa não encontra a presença de outros que a auxiliem a dar sentido e contorno àquelas vivências”. Safra chama essa experiência de impacto estético, fruto do fracasso da ilusão (p.51).

No entanto, é importante diferenciar horror de estranhamento. O estranhamento nem sempre é negativo. Não se quer dizer que a experiência estética só é transformadora quando leva ao agrado, ao júbilo. Às vezes, esse encantamento ou admiração com relação às coisas pode parecer uma surpresa, um estranhamento que leva à revelação de algo que parecia já existir, algo familiar, mas que ainda não estava claro, ou a descoberta de um novo olhar para as mesmas coisas.

O próprio espaço potencial no qual se dá a experiência estética mobiliza uma sensação desidentificadora e de estranhamento, por ser instável e sutil o hiato entre sujeito e mundo.

Segundo Luz (1998), existe nele um vazio necessário que é preenchido imediatamente pelo gesto que se exerce sobre a materialidade do mundo e, por isso, ele é também terrificante. Esta sensação é inerente à experiência de vida. Já o horror do aniquilamento é um obstáculo a ela. Dadas as condições para que uma experiência de vida se efetive, daí sim é possível integrar e superar as ameaças de aniquilamento.

O estranhamento causa uma experiência desnorteadora que balança nossas estruturas e gera apetite para conhecer as coisas do mundo. E, muitas vezes, ele ocorre quase que concomitantemente à sensação de familiaridade, ou ao júbilo.

O sentido de saúde que Winnicott (1996) nos revela tem estreita ligação com esta relação estética que estabelecemos com o mundo. Sentir-se real, ser e estar em algum lugar, estabelecer relacionamento com as coisas e pessoas, ser tocado e afetado pelas coisas e pessoas, apropriar-se daquilo que faz, sentir a magia da intimidade com o mundo: “A consequência disso é que o mundo interno da pessoa saudável relaciona-se com o mundo real ou externo, e mesmo assim é pessoal e dotado de uma vivacidade própria” (p.24).

O problema se dá quando essa afetação não ocorre, quando há uma anestesia com relação às coisas do mundo e às experiências vividas. O sujeito nelas não se encontra. Isso acontece numa certa frequência com as pessoas que atendemos, para algumas por certos períodos de suas vidas, para outras quase que a vida toda.

Portanto, pensou-se em explorar a experiência estética em um espaço relacional entre eu e outro, entre eu e mundo e em seu caráter paradoxal que remonta esta relação fundante da subjetividade entre indiferenciação e separação eu-outro.

Viver o paradoxo na experiência estética é estar ao mesmo tempo separado e misturado, distante e imerso, estranho e familiar ao mundo e aos produtos da criatividade do próprio sujeito que, agora, dele fazem parte. É poder oscilar entre os pólos dessa vivência e não se ver preso a um deles.

É necessário romper com as categorias sujeito/objeto para viver a experiência estética e, por esta razão, é possível num gesto único e momentâneo constituir-se e também criar o mundo (Safra, 1999).

1.2.3 O PARADOXO

Quando se propõe aos participantes do grupo criar algo que irá compor o mundo compartilhado, o que se cria, mesmo que repleto de conteúdos próprios de seu autor, a ele se apresenta momentaneamente como tendo existência distinta. Mesmo sendo essa existência delegada ao controle do autor, os participantes por vezes falam das produções como se estivessem em relação a elas. É um fenômeno que conjuga a aproximação e o distanciamento quase que concomitantemente.

A noção de espaço potencial procura dar conta desse movimento de aproximação/distanciamento, união/separação, próprio ao jogo e à criação cultural. Ora, tal movimento – que vai da identificação total ao objeto, até a plena aceitação de um objeto que, em princípio, independe de sua relação com o sujeito – só pode ser captado através de formulações paradoxais. Os extremos entre os quais o movimento se efetua são pólos ideais ou teóricos (Luz, 1998, p.165).

O distanciamento aparece como um dos pólos teóricos do paradoxo, mas ao mesmo tempo conjuga seu outro pólo, o da aproximação. Nesse sentido, pode-se dizer que é uma proposta de cisão, que torna possível dividir o fardo da existência com o outro, para no momento seguinte, quando o autor se depara com o produto de sua criação, poder se aproximar dos conteúdos nele transformados. O que é vivido corporalmente pelo autor sem ter qualquer significação ou elaboração formal, passa a

ser parte da produção. A vivência do autor passa a ser a da criação de forma e sentido e não mais a da vivência concreta do sofrimento sem contornos e sem sentido.

Para Winnicott (1945/1993a), a vivência do paradoxo na criação é uma experiência incontestável. Não há a necessidade de se definir se aquilo que é criado pertence ao psiquismo ou à realidade externa. O lugar de quem cria é o lugar de repouso, um lugar terceiro, nem próximo nem distante, mas oscilante entre esses pólos, podendo uni-los e evocar elementos internos e externos numa produção concreta. O que é dentro e o que é fora se confundem e se complementam numa experiência de fusão momentânea e concomitante separação.

Desde já nos reportamos a duas das três características essenciais à experiência estética relatadas por Duarte Jr (1988). A primeira diz respeito à apreensão direta da realidade, anterior à compreensão pela linguagem discursiva e ao pensamento lógico. A experiência estética pressupõe uma “suspensão provisória da causalidade do mundo, das relações conceituais que a nossa linguagem forja. Ela se dá com a percepção global de um universo do qual fazemos parte e com o qual estamos em relação” (p. 91).

O autor cita Buber (1979) para dizer que a experiência estética não se dá na relação EU - ISSO (sujeito que subordina os objetos às leis da consciência) e sim na esfera da relação EU - TU, na qual as coisas não se subordinam à consciência, mas mantém com ela uma relação “de igual”, constituindo, homem e mundo, os dois pólos de uma totalidade (Duarte Jr., 1988).

A segunda característica relatada pelo autor diz respeito à dissolução momentânea da separação eu – mundo ou eu – outro, que ele denomina como um sentimento oceânico, de imersão que nos remete à vivência do recém-nascido, imerso no ambiente, sem a separação sujeito – objeto.

Segundo Frayze-Pereira (2005), a percepção estética estabelece uma comunicação ritual e participativa que implica uma perda da identidade pessoal. Ele nos diz que mecanismos de introjeção e projeção nos auxiliam a compreender o processo, porém não bastam para explicar a experiência, pois ela não é simplesmente alucinatória e fantasmática e necessita de fenômenos mediadores entre a percepção e a fantasia para ser compreendida. Coloca a zona intermediária da experiência como

uma noção que elucida a passagem entre o espectador e o outro que se presentifica no espaço plástico.

Ehrenzweig (1977) cita Winnicott (s.d.) quando fala que no processo de criação o ritmo do ego balança-se constantemente entre os pólos da diferenciação e não-diferenciação, e também entre o mundo externo e interno e o mesmo acontece com o espectador de uma obra de arte.

A experiência estética pode absorver a temporária decomposição do ego dentro do ritmo da criatividade e conseguir uma auto-regeneração.

Nesses estados de não-integração, o criativo pode emergir e quando refletido de volta, torna-se parte da personalidade individual organizada. Isso, segundo Winnicott (1975), permite o indivíduo ser, ser encontrado e postula a existência do *self*.

“Na medida em que o ego mergulha para a não – diferenciação oceânica, um novo estado de mente nos envolve; não somos engolfados pela morte, mas somos desligados de nossa existência individual separada” (Ehrenzweig, 1977, p.126).

Esse estado de imersão pode trazer a sensação de horror, se ele se perpetua. Já o estranhamento aparece como algo que nos surpreende, uma força disruptiva de uma estrutura já arranjada, que nos lança num estado de imersão e indiferenciação, mas que rapidamente tentamos reconfigurar acionando um distanciamento do objeto na experiência. Isso tudo se dá momentaneamente, quase que concomitantemente.

É preciso ser encontrado, mas não devorado, encontrar o outro, mas retornar à solidão, alcançar e recolher (Safra, 2004).

Freud (1919/1995), em seu texto "O Estranho" (*Das Unheimliche*), desenvolve uma hipótese sobre o que é estranho, assustador e que evoca medo, através de uma análise lingüística da palavra "estranho", que caminha na direção da ambivalência até que coincide com o seu oposto: "familiar". Através desse processo, postula que aquilo que é estranho não é nada de novo ou alheio, mas sim remete ao que é familiar, a muito estabelecido na mente e alienado pelo processo de repressão. Nesse sentido, os sentimentos de estranheza, para Freud, se originam do modo de pensar ligado à onipotência dos pensamentos ou à pronta realização dos desejos ou de complexos infantis reprimidos (como a castração).¹⁸

¹⁸ O complexo de castração tem estreita ligação com o Complexo de Édipo no sentido de uma função

Ele se utiliza de exemplos de estranho como pressentimentos que se realizam ou medo de mau olhado, que são caracterizados pela supervalorização narcísica do sujeito e de seus processos mentais, pela onipotência do pensamento e pela atribuição de poderes mágicos a pessoas e coisas externas. Processos pertencentes a uma fase do desenvolvimento na qual o indivíduo empenha-se em desviar proibições da realidade. Para ele, tudo que nos surpreende como estranho satisfaz a condição de tocar resíduos dessa fase e dar-lhes expressão.

“Nesse sentido, a estranheza não tem uma conotação patológica, mas constitui, no núcleo de uma unidade presumida pelo sujeito, uma alteridade” (Saceanu, 2004, p.131).

A partir de então, Freud (1919/1995) passa a explicar porque muitos exemplos da ficção contradizem sua hipótese inicial, já que o que seria estranho na vida real, na ficção não o é. Tenta justificar o porquê de as histórias de ficção não produzirem um efeito de estranheza no leitor, quando faz um apontamento que se compara à vivência de um paradoxo entre o que é distante e o que é próximo durante a experiência estética.

Ele nos diz que nos aproximamos das histórias na medida em que adaptamos nosso julgamento à realidade imaginária que nos é imposta pelo escritor, e consideramos os personagens como se a existência deles tivesse a mesma validade que a nossa própria existência tem na realidade material. Com isso, evita-se qualquer vestígio de estranheza em relação a eles. Aproximamos-nos e evitamos a estranheza em relação aos personagens, na medida em que os consideramos como tendo existência própria e distinta de nós, ou seja, nos distanciando. Mas para que possamos fazer tal consideração, devemos nos aproximar da vivência dos

interditória e normativa. Ele é “centrado na fantasia de castração; que proporciona uma resposta ao enigma que a diferença entre os sexos (presença ou ausência de pênis) coloca para as crianças. Essa diferença é atribuída à amputação do pênis na menina.” (Laplanche, 2001, p.73). Como efeito do complexo, o menino sente a fantasia da ameaça paterna em resposta às suas atividades sexuais e, na menina, a ausência do pênis é sentida como dano que ela procura reparar ou compensar. A angústia de castração pode estar situada nas mais diversas experiências em que intervém um elemento de perda, de separação de um objeto de prazer, narcisicamente valorizado. Na obra de Freud, o complexo de castração é referido à ordem cultural relacionado à interdição em direito a um determinado uso. A ameaça de castração encarna a função da Lei que sela a proibição ao incesto e que institui a ordem que regula as trocas inter-humanas enquanto trocas de objetos sexuais. (Laplanche, 2001).

personagens, adaptando nosso julgamento à realidade imaginária na qual eles existem, ou seja, nos deixando absorver na realidade fantasiosa.

Segundo Freud (1919/1995), o estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, e há muito familiar. Aquilo que deveria ter permanecido secreto e oculto, mas que veio à luz. O efeito estranho se apresenta quando se extingue a distinção entre imaginação e realidade, quando o que considerávamos imaginário surge diante de nós na realidade, como na onipotência dos pensamentos. O autor observa que os temas de estranheza, atribuídos a causas infantis, todos dizem respeito a fenômenos de "duplo".

O autor nos localiza quanto ao conceito de duplo quando postula que:

O sujeito identifica-se com outra pessoa. De tal forma que fica em dúvida sobre quem é o seu eu (*self*), ou substitui o seu eu (*self*) por um estranho. Em outras palavras, há uma duplicação, divisão e intercâmbio do eu (*self*). E, finalmente, há o retorno constante da mesma coisa – a repetição dos mesmos aspectos, ou características, ou vicissitudes, dos mesmos crimes, ou até dos mesmos nomes (...). (p.252)

Nesse processo de duplicação é possível ao autor dialogar com um personagem de um romance, por exemplo, invadi-lo com as próprias questões e, posteriormente, sentir-se em presença desses mesmos conteúdos trazidos e recolocados pelo personagem num movimento de oscilação entre autonomia e contágio.

Se se reportar novamente à teoria de Winnicott (1975), esta suposta autonomia do objeto se dá porque o ambiente tem vida e existência psíquica quando criado pela criança na experiência de ilusão e, somente dessa maneira, poderá ser posteriormente reconhecido por ela em sua realidade separada e independente. A noção teórica de ambiente em Winnicott (1990b) dá conta de entendê-lo como cultura viva e experimentada.

Segundo Luz (1998), na concepção winnicottiana da experiência cultural, a relação com a obra de arte é o espaço precário da relação fruição/criação, de onde um sujeito emerge, um entre-sujeito. Os termos da relação advêm mutuamente nesse

entre que os torna simultaneamente indiscerníveis e autônomos. É um processo de encontro: fusão de iguais, choque de contrários.

O autor supõe que o momento paradoxal de fusão/estranhamento seja também o de acréscimo de autonomia e força para cada um dos termos no espaço da produção cultural. Corpo fruidor e corpo criador advêm como sujeito estético. Porém, se este sujeito estético se dá na relação com a obra, ele não é uma substância que lhe é anterior, como um dado que se repete ou que nela venha a se reconhecer indefinidamente. Ao contrário, um corpo, afetado pela vizinhança da obra como exterioridade, se altera, se faz outro num processo de subjetivação. (Luz, 1998).

Freud (1919/1995) nos explica sobre o caráter ameaçador que a duplicação pode ganhar quando diz:

Originalmente, o duplo era uma segurança contra a destruição do ego, uma 'energética negação do poder da morte', como afirma Rank; e, provavelmente a alma 'imortal' foi o primeiro duplo do corpo (...). Tais idéias brotam do solo do amor próprio ilimitado, do narcisismo primário que domina a mente da criança e do homem primitivo. Entretanto quando esta etapa está superada, o duplo inverte seu aspecto. Depois de haver sido uma garantia de imortalidade, transforma-se em um estranho anunciador de morte.

(...) [Uma] ânsia de defesa levou o ego a projetar para fora aquele material, como algo estranho a si mesmo. Quando tudo está dito e feito, a qualidade de estranheza só pode advir do fato de o duplo ser uma criação que data de um estádio mental muito primitivo (...), um estádio em que o duplo tinha um aspecto mais amistoso. O duplo converteu-se num objeto de terror (...) (p.252-53).

É necessário, porém, salientar que o processo de subjetivação estético não é entendido por nós como autoprodução narcísica de uma interioridade psíquica endógena, que na produção artística dá forma a suas fantasias e as repete incessantemente.

No processo de criação artística produz-se alteridade. Produz-se aí um sujeito inédito, como alteridade para si mesmo, não na profundidade de uma interioridade

privada, mas na vizinhança entre corpos. Trata-se de um acontecimento singular, na forma de um encontro, um devir que desliza para fora do sujeito já vivido e para fora da cultura já instituída. O si mesmo e o ambiente cultural produzem-se mutuamente num jogo criativo de contatos (Luz, 1998).

Existe uma possibilidade de afirmação a partir de uma experiência de estranhamento que permite ao sujeito uma nova existência, numa abertura para a possibilidade de re-invenção permanente de novos sentidos.

Desse ponto, pode-se nos reportar a um caráter de identificação do sujeito na experiência estética que se dá por meio de um encontro e de uma criação.

Daqui se parte para a terceira característica da experiência estética descrita por Duarte Jr (1988), que é a da identificação com o objeto estético. O autor afirma que a beleza não se encontra no objeto, tampouco na mente do espectador, e sim na relação entre homem e mundo. Na relação onde os sentimentos entram em consonância com as formas que lhe tocam, vindas do exterior.

Na experiência estética, nossos sentimentos descobrem-se nas formas que lhe são dadas. “Através dos sentimentos, identificamos-nos com o objeto estético, e com ele nos tornamos um” (Duarte Jr., 1988, p.93).

Safra (1996) nos fala que o encontro com o objeto da cultura que presentifica o estilo de ser de um determinado indivíduo ou algum aspecto que este indivíduo almeje desenvolver em si é também estabelecido pelo reconhecimento de si no objeto assinalado pela experiência estética. “Trata-se de uma beleza que é descoberta e ao mesmo tempo, paradoxalmente, criada pelo sujeito. A vivência estética é um reconhecimento de um aspecto do *self* e/ou de seu estilo refletido pelo objeto” (p.144).

Ao mesmo tempo em que estamos criando o objeto a partir de nosso desejo, ou seja, dissolvidos nele, estamos em relação com ele, portanto também diferenciados. Então, estamos novamente falando do paradoxo entre estar imerso sem barreiras no outro, e se enxergar no outro, para isso é necessário uma imagem de si e uma separação. A experiência estética habita a transicionalidade entre eu e outro.

1.2.4 EXPERIÊNCIA ESTÉTICA, SOFRIMENTO PSÍQUICO E OFERTA DE CUIDADO

A partir das situações vivenciadas na atenção a sujeitos com sofrimento psíquico, percebe-se atravessamentos ou dificuldades na maneira de vivenciar o paradoxo descrito e, a partir disso, criar coisas tidas por eles como próprias.

Apesar de não se trabalhar com o diagnóstico como categoria de análise, para compreender melhor as situações vivenciadas por alguns dos sujeitos de nossa pesquisa em seu processo de criação, tomou-se por referência as teorizações de Winnicott (1963/1994) a respeito da psicose. O autor descreve a psicose como uma organização defensiva relacionada a uma agonia primitiva subjacente que é impensável.

São elucidativas as compreensões de Winnicott (1963/1994) sobre a articulação de formas de defesa contra o que ele chama de morte em vida, ou colapso do estabelecimento do *self* unitário e impedimento da continuidade da existência, para o entendimento de situações nas quais se configuram uma fragmentação da experiência e a criação de realidades a princípio não compartilhadas. A psicose não é o colapso em si, mas uma defesa ou reação contra o colapso.

Quando o ambiente, inicialmente representado pela mãe na sua adaptação ativa às necessidades do bebê, não é suficientemente bom, ou seja, não dá "suporte para emergência de uma existência sentida como mais verdadeira" (Lima, 1997a, p.72) e não é testemunha das iniciativas espontâneas do bebê, ele invade a psique-soma e perturba a continuidade da existência, base para o estabelecimento do ego. Então o bebê tem de reagir a invasões do ambiente.

A mente tem que desenvolver um movimento de auto-suficiência para compensar as falhas de adaptação e entra numa função cuidadora da própria criança. Torna-se uma mente dissociada do psique-soma, inquietada, isolada, pouco enriquecida de elementos do mundo externo e com pouca possibilidade de percepção do que é eu e não-eu. A ancoragem de si passa a ser a mente e não o corpo, o corpo fica desabilitado, sem a possibilidade de alegrar-se com as coisas do mundo, de se deixar habitar por elas, numa espécie de anestesia estética.

A mãe que se coloca no lugar onde o bebê através de sua ação a cria, permite que a ação do bebê se humanize e se transforme em gesto criador do mundo. É um

gesto que tem início no encontro ou sobreposição entre a criança e a mãe, mas que se organiza ao mesmo tempo num distanciamento, pela oposição que a mãe faz à criança possibilitando que ela se aproprie daquele gesto e dê sentido ao movimento.

Quando o bebê na sua ação criadora não encontra um outro devotado, encontra o nada e desenvolve “(...) um arremedo do querer: teimosia enlouquecida que encapsula o oco” (Safra, 1999, p.92).

As defesas na psicose atuam não só no isolamento, mas também na fragmentação. A defesa é a própria fragmentação que antecede o medo e angústia inominável do aniquilamento e de que a existência se perca, se antecipa a algo que é uma ameaça, evita ser surpreendida pelo ambiente e produz uma desintegração ativa. (Winnicott, 1963/1994).

É importante aqui diferenciar desintegração de não-integração. Não-integração diz respeito a um estado de repouso, benéfico e necessário à criatividade primária. Ela ocorre num ambiente que dá sustentação necessária para a experiência de ilusão e desilusão gradativa. Já a desintegração é algo temido que pode ocorrer uma vez que a integração não foi suficientemente experimentada. (Safra, 1999).

A desintegração ativa é algo produzido pelo bebê numa antecipação à aniquilação do *self*, que Winnicott (1963/1994) chama de angústia inominável. Nessa situação há uma dissolução do sujeito no mundo e o campo estético é um campo de eterna passagem, um cenário sem revelação pelo qual o indivíduo desliza sem a possibilidade de transformar as situações que dele decorrem em experiência ou acontecimento.

Para Lima (1997a) são os dois lados da mesma moeda, duas formas de loucura:

Uma, a da experiência da superfície arrebatada, (...), cuja membrana, que limitaria as trocas entre interno e externo, está esgarçada; por ela, agora, tudo passa, sem proteção (...). O sujeito, invadido, perde-se, a subjetividade se desfaz. Sem limite de sentido, numa errância infinita, o sujeito caminha por um espaço liso, sem produzir marcas, como que mergulhado num campo de virtualidades onde nada se atualiza. Vivências esquizofrênicas (...)

Outra, a de uma subjetividade encapsulada, presa num dentro,

refratária a qualquer diferença, solidão absoluta, ausência de outro, impossibilidade de encontro e acontecimento (...). Enrijecimento e fixidez. Aprisionamento autístico (p.177).

Nessa situação, o que se percebe é a dificuldade do indivíduo de viver a experiência estética na transicionalidade. Existe uma dificuldade em viver esse paradoxo, pois para que isso ocorra, o indivíduo tem que se destituir, mesmo que momentaneamente, de sua vivência fusionada ou de sua organização defensiva que separa o que é interno e o que é externo o tempo todo e o preserva de ser invadido pelo ambiente. Nesse caso, a perpétua tarefa descrita por Winnicott (1975) de manter realidades interna e externa separadas, ainda que inter-relacionadas, torna-se rara e mais árdua para o universo psíquico dessas pessoas, pois disso elas pouco vivenciam.

A queda plena no indizível, no oculto, na solidão, no escuro, leva o indivíduo às agonias impensáveis, ao sofrimento sem morte, ao fora absoluto que o torna andarilho sem sombra. Por outro lado, o deslizamento para o dito, para o desvelamento, para o mundo, para o claro, leva-o ao encarceramento na imanência e à morte em coisa. É a agonia do totalmente pensado. (...) A impossibilidade do acontecer humano, pelo excesso de claridade ou de escuridão, leva o indivíduo a um sofrimento sem entorno e, portanto, enlouquecedor. (Safra, 2004, p.25-26)

Esta dificuldade faz com que os sujeitos vivenciem a experiência estética de maneira peculiar. É comum em certos momentos do processo criativo dessas pessoas ocorrerem rupturas, por uma impossibilidade de envolvimento com a atividade e por uma dificuldade de deixar-se afetar pelo processo criativo e pelas formas construídas, num grande distanciamento com relação ao que se cria de maneira a não se apropriar da experiência. Em outros casos, o sujeito se mistura de tal maneira com o que cria que, em determinadas situações, o sujeito fica aprisionado em estados psíquicos eternos de terror que ameaçam a organização do *self*.

O paradoxo é inquestionável, não submete uma resposta. Quando se vivencia o paradoxo jamais se pergunta se aquilo é interno ou externo, próximo ou distante,

estranho ou familiar. Para Winnicott (1975), na saúde, não existe a preocupação de discriminar eu e outro. Nós sabemos que são separados apesar de interligados. Na doença, quando a vivência do paradoxo é negada, esta questão reaparece, há a preocupação de discriminá-los o tempo todo. Há uma necessidade de manter realidades externas e internas separadas como uma defesa diante da desorganização, da indiscriminação e do aniquilamento. Então, o paradoxo não se processa, ou fica-se estagnado em um de seus pólos, ou os pólos ficam muito separados e evidenciados.

Segundo Lima (1997a), não se consegue transitar do mundo imaginativo para a realidade. Estes universos estão separados de forma estanque, dificultando a experiência criativa.

A experiência do indivíduo não se estabiliza no lugar repousante no qual os pólos confluem. Torna-se uma vivência ameaçadora, na qual eles estão cindidos. Como uma criança num balanço, que quando empurrado com muita força, a movimentação de um lado para o outro fica drástica e rápida, e se tem a sensação de queda o tempo todo.

O sentimento oceânico é vivido epifanicamente na sua plenitude e isso se torna uma ameaça de desintegração total sem a possibilidade de se regenerar, ou é irrompido pelas reações defensivas de superfície que separam eu e não – eu.

É comum encontrar pessoas com sofrimento psíquico grave em situações nas quais ou se está preso num pólo, no qual o indivíduo está completamente dissolvido na realidade externa, misturado a ela, vivendo numa errância infinita, num tempo liso e sem marcas; ou noutra pólo, em que o tempo está congelado e enquistado, fadado a repetições, completamente estranho e distante da realidade externa sem se deixar afetar por ela.

Nesse sentido, muitos dos sujeitos que atendemos, principalmente em situação de crise, encontram-se presos a uma existência atemporal e a uma ausência de sentido, está bloqueada a possibilidade de acontecimento e a vida perde o seu caráter de processualidade e estagna (Lima, 1997a).

Safra (1998) nos abre a possibilidade de pensar o fenômeno da loucura para além de seu entendimento como perturbação de origem pulsional, e coloca que a desorganização psíquica não nasce da subjetividade do indivíduo, mas do desencontro desta com o outro, com a cultura e com o campo social. Portanto, é

também uma questão de desenraizamento. O que quer dizer uma impossibilidade de o sujeito encontrar num outro a possibilidade de emergir, ou de encontrar no campo social e na cultura, referências proporcionadas por um tecido simbólico, dentro do qual ele possa se inserir.

Seguindo este raciocínio, a loucura em si não é nem boa, nem ruim. E dependerá de quais condições o sujeito encontrará em sua relação com os outros, para que consiga encontrar um destino satisfatório para ela, que dê forma a sua existência e sentido de ser.

Para isso, é necessária a construção de um ambiente que permita ao indivíduo ter experiências próprias constituidoras da subjetividade. "Proporcionar este ambiente é condição para que o sujeito possa habitá-lo numa experiência de existir como processo" (Lima, 1997a, p.77).

Nesse sentido, rompe-se com estereotípias ou situações de ruptura que, *a priori*, são destituídas de significado, porém vivenciadas de maneira intensa e, por vezes, aprisionante e que impedem a construção de novas maneiras de estar no mundo e de se relacionar com os outros. A experiência de criação proporciona a o sujeito sair do aprisionamento na repetição e o permite reinventar-se nas imagens e formas criadas. Pensa-se que a experiência estética facilita a construção de sentido e forma para diversas experiências que compõem o universo do sujeito e não apenas àquelas ligadas ao sofrimento.

A idéia não é somente significar as experiências da primeira infância a partir do contato com a própria produção no contexto terapêutico ocupacional. No processo de terapia ocupacional se objetiva a construção de um cotidiano saudável, de autonomia e independência nas atividades que o sujeito realiza e a descronificação e descristalização do papel social por ele ocupado. E isso demanda propiciar aos sujeitos ter novas experiências com relação ao fazer e ressignificar o fazer destas pessoas no contexto cultural, para que seja potencializada sua ação no mundo.

Quando o sujeito concebe algo como próprio e isto é reconhecido pelo outro numa relação de cuidado, esta experiência de satisfação é vivida como uma experiência estética. Um movimento se torna gesto, uma situação se torna memória, transformado pela presença humana, pelo encontro com um outro que os reconhece

como produção singular e genuína de um sujeito, como experiências de criação do mundo.

Isso possibilita a este sujeito encontrar-se no outro e no mundo, ter aspectos de seu ser reconhecidos pelo outro e, a partir, disso habitar um mundo compartilhado. Na experiência estética em contexto terapêutico ocupacional, não se objetiva primordialmente rememorar um passado e significar experiências de ruptura, mas é em si a própria experiência de estar vivo e criar coisas.

É comum nas práticas de atenção a pessoas com sofrimentos graves, ocorrerem situações em que o sujeito se dispersa no que faz, não se apropria do que faz, não se reconhece no que faz, não vive as situações como acontecimentos. A experiência de criação acompanhada pelo terapeuta ocupacional ocorre de maneira que a dispersão não paralise o processo, mas seja nele incorporada e cuidada e a experiência seja apropriada pelo sujeito. Isso influencia na relação com outras pessoas, com outros fazeres que compõem o cotidiano e se torna núcleo que sustenta outras experiências.

Portanto, também é possível construir experiências atuais inéditas que inauguram uma outra forma de se relacionar com o fazer e que por conta disso, também reinventam e ressignificam as anteriores, ao articulá-las numa nova costura formal e numa história da qual o sujeito se apropria e, ao poucos, protagoniza.

Dar sentido não implica apenas um rememorar, mas também um formar, um dar lugar e um comunicar sensações através de atitudes e gestos em relação ao fazer, “do que se quer fazer, do que se gostaria de ter, do que se sente vontade de dizer e de não dizer, daquilo que nem se sabe se é possível exprimir” (Castro, 2001, p.280). A experiência estética permite ao sujeito se encontrar nas formas e na experiência que revela o sentido de si mesmo. Tornar o não familiar, familiar.

É um processo de articulação de formas plásticas que permitem que o indivíduo exista no mundo e cujo sentido se revela a ele pelo encontro com estas formas. (Safra, 1999).

A coisa revela seu sentido ao sujeito, não por que ele outorga este sentido a ela, mas porque deste modo ela o afeta na sua sensibilidade, desse encontro transborda o sentido e se produz uma transformação nos modos de ser. Isto pode se

apresentar ao mesmo tempo como um enigma, causando estranhamento, e como presentificação, causando júbilo.

Portanto, a intervenção não é de análise de discurso do sujeito em relação ao que ele cria, mas sim o sustentar da “função poética constitutiva” (Safra, 1999, p.115), possibilitando que o sujeito aconteça em meio aos outros, localizando na sua produção elementos estéticos que apresentam seu estilo de ser e possibilitando que ele se reconstrua pelo gesto poético. Isto permite ao sujeito colocar em marcha o contínuo processo de criação do mundo e criação de si.



Crê-se que este estudo se constrói por um processo criativo por parte do pesquisador que se vê imerso na situação investigada e que aciona um olhar singularizado tanto em relação à teoria quanto à prática, para poder então articulá-las. A nosso ver, o olhar do terapeuta ocupacional pela sua formação ligada ao campo do fazer e, em nosso caso especificamente, ao processo de realização de atividades artísticas, é um olhar que possui dupla afetação: é afetado pela formação clínica em Terapia Ocupacional e é afetado por uma experiência estética na relação com os fenômenos que ocorrem no contexto terapêutico.

Isto diferencia este olhar de um olhar clínico estrito ou de um olhar marcado pela objetividade ou neutralidade com relação aos fenômenos observados em campo.

A partir desta constatação, acredita-se que a tentativa de compreender a dinâmica de ação do participante e a relação que este estabelece com o que produz, a partir de uma visão estratificada do ser humano, mostra-se insuficiente, é necessário buscar um entendimento dos fatos no contexto de sua complexidade e, portanto, tanto conceitos clínicos quanto apreensões estéticas transitam e interagem na forma pela qual o pesquisador analisa o processo terapêutico ocupacional e a relação do participante com sua produção.

(...) qualquer experiência é indescritível, pois a consciência pode compartilhar de toda uma sinfonia de nuances, sons, cheiros e sensações simultâneas, muito diferente da linguagem científica convencional que é a descritiva, ao passo que a linguagem que permite compartilhar da experiência deve ser retratadora. Para abordarmos esses temas, precisamos da linguagem semelhante à poesia, à música, uma linguagem que retrate a experiência diretamente, transmitindo de algum modo seu caráter qualitativo (Capra apud Castro, 2000, p. 9).

Compartilha-se das propostas de compreensão do pensamento científico que permitem alcançar uma polifonia de sentidos para os fenômenos e que situam a criatividade e a singularidade do olhar do pesquisador no cerne da construção do conhecimento.

Pretende-se, nesse trabalho, alcançar reflexões que contribuam com uma produção de conhecimento comprometida com a criatividade, com a superação de uma visão cindida de homem e com um pensamento complexo que ultrapasse campos estanques do conhecimento que, na estrutura do pensamento moderno, se localizam em esferas distintas da vida.

Quando se trabalha com concepções da arte e da saúde, atemo-nos a um intenso trabalho de trânsito e de criação na realização da pesquisa. Ultrapassar uma visão dualista de mundo já é em si uma tarefa difícil, no caso presente, entende-se a necessidade da operação deste trânsito para que se introduza uma visão poética na pesquisa e para garantir o lugar da subjetividade no pensamento científico.

O pensamento moderno, marcado pelo paradigma cartesiano, produz uma visão dualista do mundo. Numa tentativa de ordenação e categorização do conhecimento, o pensamento moderno encontra na razão seu centro de saber e poder e esta passa a ser considerada a essência do ser. O corpo, os desejos e os prazeres passam a ser impedimentos para o entendimento que o homem faz do mundo pautado na soberania da razão.

Ocorre, então, uma cisão na subjetividade. De um lado, está tudo o que representa o ideal de homem moderno: o que é confiável, regular, igual em todos os homens; e de outro, encontra-se o que é suspeito, volúvel, inconsistente, particular, ou seja, tudo o que se encontra alheio à objetividade do pensamento científico. Segundo Villares (1999), o objetivo do conhecimento científico moderno é a busca da natureza essencial das coisas e a conquista de fatos inegáveis: “Nesse tipo de visão, são predominantes as construções disjuntivas do tipo ‘ou isso ou aquilo’” (p. 29).

Separa-se o que é racional do emocional, o intelectual do mecânico, a realidade interna da externa, o sujeito do objeto.

O grande paradigma do Ocidente, segundo Edgar Morin (2005), determina conceitos soberanos e prescreve a relação lógica da disjunção. Desta maneira, determina uma dupla visão de mundo: de um lado, o mundo dos objetos, submetidos a observações e experimentações, de outro, o dos sujeitos, no qual se questionam problemas da existência, da comunicação, da consciência.

Através dessa visão, ocorre uma fragmentação do conhecimento. A ciência apodera-se do mundo e do homem e os divide em grupos paralelos que raramente se encontram. Determinadas posturas científicas, com o propósito de se aprofundarem no conhecimento do homem, tornam este um objeto a ser estudado em seus múltiplos aspectos específicos e, com isso, distanciam-se de uma visão do homem na sua globalidade.

Nesta fragmentação, uma das partes do conhecimento cabe ao que se denomina, hoje, de “arte”. Nesse sentido, a arte perde seu lugar dentre os ofícios e não tem mais a função de imitar ou repetir a natureza, mas sim de transformá-la através de sua atividade elaborativa. Torna-se, então, um ramo do conhecimento e uma atividade autônoma, com significados próprios. Daí decorrem tentativas das vanguardas modernas e da arte contemporânea de romper com esta cisão entre arte e cotidiano e trazê-la próxima à vida daqueles que com ela interagem, numa constante batalha travada com o mercado da arte e sua institucionalização.

O campo da saúde, também, se vê marcado pela fragmentação e pela oposição dualista produzida pelo pensamento moderno e pelo paradigma cartesiano. Pode-se colocar essa oposição em evidência, tratando esse tema por dois lados. De um lado, situa-se as posturas científicas objetivistas. Aqui, trata-se daquelas determinadas posturas científicas que, como já referido, através da neutralidade e da objetividade separam o homem do contexto em que vive, da sua cultura, e fragmentam-no em múltiplos aspectos que se ligam às diversas especificidades do conhecimento científico, perdendo de vista o sujeito, sua realidade contextual e sua singularidade.

De outro lado, encontram-se as posturas clínicas subjetivistas. Aqui, trata-se das posturas que, influenciadas pelo advento da psicanálise, trazem à tona tudo o que estava de fora do ideal de homem moderno: a expressão de conteúdos inconscientes, o particular, o subjetivo.

Por muito tempo, estas posturas determinavam uma cisão clara no campo da terapia ocupacional que, apesar de contínuos esforços teóricos e metodológicos para sua superação, até hoje é possível de se observar.

Em determinados campos de atuação, o enfoque da terapia ocupacional, tomando por referência o pensamento tipo causa-efeito, reside na busca de atividades

que possam ser utilizadas tanto como exercício quanto como produção, usando a terminologia de Francisco (2001). Ou seja, atividades que promovam, por suas próprias características, oportunidade para o exercício de determinadas funções e para o treinamento de habilidades com vistas a um comportamento adaptativo coerente com o que a sociedade sistema industrial espera. Nesse sentido, “as atividades são vistas como contendo em si mesmas propriedades terapêuticas que cabe ao terapeuta descobrir, através da análise de atividades, e adequar ao quadro patológico” (Nascimento, 1990, p.18).

Em outros campos, a Terapia Ocupacional passa a ter a compreensão de que o fazer humano é carregado de conteúdos simbólicos, internos e inconscientes. A partir disso, as atividades artísticas e expressivas passam a ser consideradas o recurso terapêutico por excelência, e é dada importância central à expressão de sentimentos e conteúdos internos na realização da atividade e ao estabelecimento de uma relação terapeuta/paciente. Segundo Nascimento (1990), existe uma absolutização dos fatores emocionais na intervenção terapêutica e se reduz o indivíduo a suas necessidades emocionais e de relação interpessoal.

Porém, a Terapia Ocupacional contemporânea vem reunindo esforços para transpor esta dualidade tanto em seus métodos de intervenção quanto na produção do conhecimento. Objetiva-se romper com a absolutização e com o determinismo das compreensões hegemônicas, e assumir o caráter hipotético e provisório do saber científico e a transversalidade e interface com outros campos do conhecimento.

Autores como Townsend (1993); Whiteford and Hocking (2000) apud Weinblatt et al. (2001) sugerem que o pós-modernismo traz legitimidade e idéias amplas e diversas sobre as atividades humanas em terapia ocupacional. Por um lado, a profissão inclui teorias, modelos e quadros de referência que funcionam de maneira similar a outros campos modernos do conhecimento. Por outro lado, é construída e conectada com vários campos e em interface com várias profissões, o que reforça a visão pós-moderna de não haver uma única verdade.

Nesse sentido, compartilha-se da visão de Morin E. apud Carvalho (1992) para uma nova cientificidade, na qual incerteza e complexidade são bases para a recusa do determinismo e para a percepção do homem em sua simultânea diversidade e universalidade. Ele entende que o conhecimento é a subjetivação do próprio

conhecimento e serve para ser incorporado ao saber e à experiência da vida. Propõe a poética como forma ativa de encarar o real e projeta uma imagem de um círculo comunicacional, no qual técnica, invenção e psique se entrecruzam. Para isso, é necessário o entendimento do universo no interior de um sistema de ordem e desordem e inserido em redes que constituem uma matriz aberta às lógicas já conhecidas e as que vierem a se deixar conhecer.

Morin E. apud Carvalho (1992) propõe a reconciliação do saber científico com o pensamento mágico, pois percebe que este se manifesta de igual maneira na estrutura de um pensamento aparentemente racional e instrumental, e propõe um jogo do conhecimento entre mundos imaginais e objetivos, que estimulem o pensamento criador e selvagem capaz de transpor fronteiras.

Assim, evita-se o risco da racionalização que constitui um sistema lógico e operacional fechado, que se nega à contestação de argumentação e verificação empírica; e caminha-se para a racionalidade aberta, exercida sobre a incerteza, que opera um ir e vir entre a lógica e a instância empírica e reconhece a importância da subjetividade e da afetividade na relação com o saber (Morin E., 2005).

2.1 A PESQUISA

Trata-se de uma pesquisa exploratória do tema proposto e descritiva das ações focalizadas e observadas no atendimento grupal de pessoas com sofrimento psíquico grave, com posterior análise qualitativa dos dados colhidos. Promove a compreensão de sentidos e significados que o fenômeno observado pode adquirir para quem o vivencia.

Segundo Turato (2003, p.183), existe uma diferença entre compreensão e explicação que nos parece bastante útil para o desenho de nossa pesquisa. Enquanto a explicação quer dar conta da causa dos fenômenos, conhecer o seu “porquê”; a compreensão quer dar conta de entender os sentidos dos fenômenos e a relação entre eles, ou seja, conhecer o seu “como”.

No sentido etimológico da palavra, explicar dá idéia de despregar ou desdobrar para ver suas ligações causais, “procedimento analítico e discursivo,

procedendo da decomposição e reconstrução de conceitos” (Japiassu e Marcondes, 1986, p.47 apud Turato, 2003 p.184). E compreender leva-nos a pensar em algo apreendido no conjunto, modo de conhecimento de ordem intuitiva e sintética, que leva o pesquisador a identificar-se com as investigações intencionais.

A curiosidade e o empenho do pesquisador estão voltados para o processo, definido com o ato de proceder do objeto, quais são seus estados e mudanças e, sobretudo, qual é a maneira em que o objeto opera. Enfim, quer conhecer como é sua dinâmica interna, como cursa e como se transforma, levando o pesquisador qualitativista a penetrar na estrutura íntima e latente do objeto de estudo. (Turato, 2003, p.262)

Segundo Safra (2005), existem duas grandes perspectivas epistemológicas nas ciências humanas: a que compreende as pesquisas sujeito-objeto e a que compreende as pesquisas sujeito-sujeito.

Na perspectiva sujeito-objeto, o pesquisador toma o ser humano ou uma faceta dele como objeto e coloca a sua subjetividade (do pesquisador) entre parênteses. É um modelo que tende à explicação e busca a causa dos fenômenos.

Na perspectiva sujeito-sujeito, na qual nossa pesquisa se enquadra, há uma recusa por parte do pesquisador em objetivar o outro. Toma o fenômeno como experiência que aborda a intersubjetividade e o pesquisador explicita sua subjetividade na situação investigada, interagindo com a subjetividade do outro. Mais importante que a quantificação dos dados é a narrativa, descrição ou compreensão do fenômeno. Somente a narrativa é capaz de explicitar um fenômeno intersubjetivo. É um modelo que tende à compreensão, pois pretende desvelar os sentidos presentes na experiência.

Essas perspectivas epistemológicas distintas vão orientar e determinar a escolha de métodos e procedimentos específicos para a realização da pesquisa.

A presente pesquisa é de caráter qualitativo, pois como cita Minayo (2000), por ser um trabalho que pressupõe uma análise da relação que estes sujeitos estabelecem com a sua produção, trata de suas singularidades e, portanto, não poderia ser operacionalizado em números e variáveis.

Porém, é importante salientar que o modo de compreender da pesquisa leva em consideração as particularidades do fenômeno observado e, por se tratar da experiência estética, implica que o pesquisador acione em si uma curiosidade intuitiva e um modo de entendimento global e sintético, que dê conta de abarcar o fenômeno em suas vicissitudes, de modo que não se perca em descrições demasiado analíticas e não iniba a espontaneidade e o aspecto vivo das descobertas do campo. Portanto, não se trata de descrever o fenômeno de maneira linear e avaliar seus resultados a partir de consignas positivistas e sim compreendê-lo em seu caráter paradoxal e complexo e, para que isso ocorra, há a necessidade de uma imersão do pesquisador na situação investigada.

Segundo André Morin (2004), este profissional, inserido no campo, estuda a situação, tomando-a como única nas suas configurações de tempo e de lugar e a vê a partir de uma visão ampliada que faz parte de um ou vários sistemas culturais.

No caso deste estudo, transita-se pela interface arte e saúde para poder compreender este fenômeno nas suas múltiplas facetas, podendo traçar articulações conceituais, sem perder o rigor epistemológico.

Sobretudo pela lógica relacional, nessa perspectiva, o pesquisador preocupa-se mais com o processo do que com os resultados, tendo como base questões amplas que vão se tornando mais focadas a partir dos dados, da definição dos objetos e da compreensão do quadro referencial. Do pesquisador que busca uma compreensão do fenômeno em sua totalidade e tem por objetivo descortinar os sentidos e significados que as pessoas utilizam ao se depararem com o mundo, exige-se uma certa empatia em relação aos fenômenos humanos (capacidade de colocar-se no lugar do outro) e também um rigor metodológico no trato com as observações pessoais e documentos que vai analisar. (Lancman et al., 2004)

2.2 O LOCAL

A pesquisa de campo foi realizada no Centro de Atenção Psicossocial II de Guarulhos (CAPS II), situado à R. Dona Antonia, nº 965, Gopóúva, Guarulhos.

O CAPS II atende pessoas com sofrimentos psíquicos severos no momento agudo de seu processo de adoecimento e no acompanhamento pós-crise. É a única referência de atendimento à crise psíquica no município. Propõe um acompanhamento diário e intensivo dos casos em sistema aberto no período de crise e em sistema semi-intensivo após a remissão dos sintomas agudos, com o objetivo de elaborar em conjunto com o usuário um projeto terapêutico de continuidade a ser realizado em serviços como o ambulatório de saúde mental e o Tear, projeto de oficinas de trabalho em saúde mental.

O CAPS se configura como um serviço substitutivo ao modelo manicomial de assistência baseado na internação fechada, e é resultante dos processos de reforma psiquiátrica no Brasil. Pretende elaborar formas de atenção e cuidado à pessoa em sofrimento psíquico sem distanciá-la de seus vínculos familiares e sociais. Constrói um ambiente de acolhimento à pessoa em suas várias necessidades e pretende acolher, também, as mais diversas formas e conteúdos que o sofrimento venha a ganhar. Aciona a comunidade, serviços de saúde e cultura, para construir uma rede social de circulação para esta população à margem, em projetos que visam não somente à clínica estrita, mas uma clínica dita ampliada, pois objetiva responder a necessidades dos sujeitos enquanto cidadãos, na construção de autonomia e interação com o meio social.

2.3 OS SUJEITOS

Os sujeitos envolvidos na pesquisa são adultos com sofrimento psíquico grave em fase aguda do processo de adoecimento, participantes do grupo Oficina de Bricolagem, e os profissionais que constituem a equipe do CAPS II.

A pesquisa foi realizada a partir das observações e dos registros do acompanhamento deste grupo de atividades artísticas. E para auxiliar no acompanhamento dos participantes do grupo, foram registrados dados das reuniões de equipe acerca das discussões dos casos acompanhados, portanto, a equipe entra como sujeito em um procedimento complementar de coleta da pesquisa.

Para coleta de dados desta pesquisa, o grupo foi acompanhado semanalmente no período que compreende o dia 17 de agosto de 2005 ao dia 20 de setembro de 2006, quando foram finalizadas suas atividades e terminada a validação de dados com os participantes.

Durante os primeiros seis meses da coleta, a oficina foi coordenada por esta pesquisadora, em conjunto com uma assistente social e uma psicóloga da equipe do CAPS e durante o período restante de investigação, o grupo se manteve sob coordenação da pesquisadora unicamente.

A oficina é um grupo aberto para os pacientes que estão em tratamento intensivo e semi-intensivo no CAPS, portanto, não tem um número fixo de participantes. Entretanto, para esta pesquisa, restringimos o número de participantes para dez e fizemos uma seleção dos participantes associada aos objetivos da pesquisa e à triagem do serviço, para viabilizar a coleta de dados, que será explicada adiante.

Pela rotatividade freqüente do serviço, não foi possível a permanência das mesmas pessoas ao longo de todo o processo de observação da pesquisa. Portanto, conforme os pacientes tinham alta, outros novos ocupavam suas vagas no grupo, a partir das triagens que foram sendo feitas no serviço, conforme esclarecido a seguir.

Ao todo fez parte da pesquisa um total de 23 participantes, sendo que o grupo permaneceu com no máximo 10 por encontro, ao longo de todo o período de coleta de dados. Durante os últimos sete meses de pesquisa, um grupo fixo de 6 participantes permaneceu na proposta, mesmo após a alta do CAPS, participando de todo o processo de elaboração de um último trabalho artístico desenvolvido.

Quadro 2.1 Sujeitos da pesquisa participantes da Oficina de Bricolagem, segundo escolaridade, data de entrada no grupo, faixa etária, sexo e profissão

<i>Iniciais</i>	<i>Escolaridade</i>	<i>Entrada no grupo</i>	<i>Faixa etária</i>	<i>Sexo</i>	<i>Profissão</i>	<i>Iniciais utilizadas nesta dissertação</i>
S.F.A.	8. série	17 / 08 / 05	34	M	auxiliar de escritório	SI
J.G.S.*	2º grau completo	17 / 08 / 05	26	M	estudante	G
A.T.*	8. série	17 / 08 / 05	31	M	desempregado	A
S.P.A.	6. série	17 / 08 / 05	22	M	estudante	SE
E.I.R.	2º grau completo	17 / 08 / 05	22	F	desempregada	E
R.C.P.	2º grau completo	24 / 08 / 05	26	M	estudante	R
J.A.S.	2º grau completo	24 / 08 / 05	23	M	operador de máquinas	JA
L.F.C.	superior incompleto	31 / 08 / 05	21	M	operador de máquinas	LE
D.T.S.	primário	27 / 01 / 06	53	M	aposentado	DT
P.P.S.J.	médio	30 / 11 / 05	36	M	desempregado	P
D.P.C.*	médio	30 / 11 / 05	35	F	desempregada	D
M.F.A.*	4. série	01 / 02 / 06	38	M	ajudante geral	M
J.F.S.	2. série	01 / 02 / 06	37	M	ajudante geral	JF
L.S.S.*	5. série	15 / 02 / 06	44	M	operador de máquina / vigia	L
E.Q.S.	2º grau completo	08 / 03 / 06	25	M	atendente de lava-rápido	ED
M.A.S.*	2º grau completo	15 / 02 / 06	29	F	caixa	MA
J. S.	não informada	03 / 04 / 06	47	M	desempregado	J
A.D.S.	2º grau completo	01 / 02 / 06	20	F	estudante	AD
J.A.M.	2º grau completo	16 / 11 / 05	54	M	motorista desempregado	AB
L.C.P.	8. série	31 / 08 / 05	22	M	desempregado	LO
J.B.S.	não informada	17 / 08 / 05	20	M	desempregado	JB
F.A.P.	2º grau incompleto	12 / 08 / 05	18	F	estudante	F
M.J.S.	8. série	31 / 08 / 05	18	M	estudante	MJ

* participantes que permaneceram no grupo fixos nos últimos sete meses.

Os sujeitos foram selecionados a partir da leitura da triagem em reunião de equipe. A partir desta leitura, foram designadas as referências de atendimento nas áreas de especificidade da equipe, e metade do total de usuários que se encontravam em tratamento no CAPS ficavam sob a referência da pesquisadora na atenção em Terapia Ocupacional. Dentre os usuários que estavam sob nossa referência, foram selecionados para a Oficina de Bricolagem aqueles que apresentavam na avaliação de seu quadro inicial uma história clínica de sofrimento psíquico intenso atual, com sintomas de desagregação, alucinações, delirantes ou de isolamento que caracterizassem um quadro sintomático psicótico inicialmente. Entende-se que pessoas que passam por uma crise de sofrimento psíquico intenso, e na qual se configura uma fragmentação de sua experiência e a criação de realidades, a princípio não compartilhadas com outros, são muito beneficiadas pela proposta da oficina e, portanto, foram prioritariamente selecionadas como sujeitos da pesquisa.

Porém, não necessariamente trabalhou-se com o corte de diagnóstico como uma categoria de análise relevante ou como um elemento que definisse a permanência do participante como sujeito da pesquisa. Mesmo porque, era perceptível que em alguns casos os sintomas psicóticos iniciais remetiam e era necessária uma revisão diagnóstica que apontava para outras formas de funcionamento psíquico. Portanto, a permanência do sujeito no grupo se dava prioritariamente pela sua vinculação à proposta e pelo fato de ver nela refletidas as suas necessidades. O grupo se configurou, ao longo do tempo, como heterogêneo em termos das problemáticas apresentadas pelos participantes.

Para os participantes selecionados foi estabelecido um contrato formal tanto na situação de grupo, como em conversas com cada participante e seus familiares. Nesta conversa se deu a explicação sobre o projeto de pesquisa, seus objetivos e procedimentos e a adesão via assinatura de um termo de consentimento livre e esclarecido (Anexo C).

O principal método utilizado em nossa pesquisa, a pesquisa-ação, requer um contrato aberto e formal mobilizado por uma motivação comum entre pesquisador e participantes, chamados de atores pelos teóricos do método. Porém, deve ser não estruturado para abrir portas a mudanças em todas as fases da pesquisa.

Com esta abertura, o participante se torna mais ativo no processo de pesquisa e é possível a ele intervir no processo de coleta, de definição de problemas e necessidades, e na revisão da interpretação dos dados. Exerce controle sobre a ação e compartilha responsabilidades. A própria experiência do participante toma parte efetiva no processo de construção da pesquisa. A demanda inicial do pesquisador e dos participantes deve ser explicitada em clima de troca, de deliberação sobre expectativas recíprocas e particularmente sobre o grau de participação dos atores no processo (Morin A., 2004).

Segundo Morin A. (2004), o contrato aberto deve se enriquecer com a noção de diálogo, que liberta e opõem-se ao mando e é caracterizado pela aquisição de saber-fazer.

Isto fica mais claro no contrato estabelecido com o grupo, que pressupunha logo de início que os trabalhos realizados naquele espaço responderiam às idéias e necessidades dos envolvidos na sua execução e, a partir disso, já se abria às suas

expectativas. Isto instigava os participantes sobre as etapas da pesquisa, sua divulgação e a participação deles no processo.

Já na conversa com o sujeito e seus familiares, ainda permanecia uma relação hierárquica mais clara entre quem detém o saber e quem se submete, porém prevalecia a característica de uma negociação entre a necessidade do pesquisador de desenvolver a pesquisa e a necessidade do sujeito e da família de melhora na qualidade de vida e na forma como o cotidiano e as relações sociais daquele sujeito estavam estabelecidas em virtude do adoecimento.

Os participantes que ao longo da coleta deixaram o grupo, o fizeram em virtude das altas dadas pela equipe do CAPS. Estes eram a princípio convidados a permanecer freqüentando o grupo, desde que a permanência fosse de comum acordo da equipe. Os que permaneciam após a alta participavam do grupo normalmente até que o projeto artístico grupal, no qual estavam envolvidos, fosse finalizado. Quando da alta, alguns participantes tinham como projeto retornar para seus locais de origem, já que vinham morar com familiares para se tratar; outros eram encaminhados ao projeto de oficinas de trabalho Tear e ao ambulatório de saúde mental do município; outros eram egressos destes mesmos serviços e lá já tinham uma equipe de referência para a qual retornariam em atendimento.

Os participantes que permaneceram nos últimos meses freqüentaram o grupo mesmo após a alta do CAPS e, por fim, solicitaram uma reorganização da oficina como grupo permanente, aberto a outros usuários do CAPS e cujos projetos fossem desenvolvidos num espaço de cultura e não de tratamento.

O segundo grupo de sujeitos da pesquisa é formado pela equipe do CAPS II. Para o acompanhamento do processo terapêutico das pessoas que participam da Oficina de Bricolagem, foi necessário o registro das reuniões da equipe do CAPS enquanto estes sujeitos se mantinham sob seu cuidado e, portanto, eram objeto de discussão de caso. A equipe é composta de: 3 médicos psiquiatras, 1 assistente social, 3 psicólogos, 2 terapeutas ocupacionais (incluindo esta pesquisadora) e 1 enfermeiro.

As reuniões de equipe foram acompanhadas de agosto de 2005 a abril de 2006. Não houve a necessidade de acompanhar a reunião de equipe após esta data,

pois os usuários participantes da oficina de bricolagem já haviam tido alta do núcleo intensivo do CAPS e não eram mais objeto de discussão de caso nas reuniões.

2.4 A OFICINA DE BRICOLAGEM

A Oficina de Bricolagem é um grupo realizado semanalmente no CAPS e tem como proposta produzir trabalhos artísticos grupais como painéis, esculturas, instalações, entre outros, que são expostos no ambiente do próprio CAPS ou espaços comunitários. A finalidade é que os participantes possam deixar suas marcas na composição do ambiente da instituição e que, a partir disso, se trabalhe o vínculo com a instituição e que esta possa tornar-se referência de cuidado para estes. Fragmentos da história do sujeito passam a compor fisicamente a história da instituição e esta passa a refletir o estilo de ser das pessoas que lá se tratam.

A oficina se iniciou em setembro de 2001, quando o CAPS de Guarulhos mudou suas instalações para o local onde antes era o antigo Instituto de Psiquiatria de Guarulhos, desativado há 11 anos, local de internação e experiências traumatizantes para muitos de nossos usuários e seus familiares.

Por um tempo após a mudança, convivemos com a reforma daquele espaço, a troca de pisos, a quebra de paredes, as conversas com os arquitetos para soluções que melhor atendessem aos projetos da equipe. Com isso, percebeu-se a necessidade de também envolver os usuários neste processo de transformação de um espaço físico que refletia a transformação sobre o pensar as modalidades e práticas de atenção em saúde mental para esta população.

A proposta era de acompanhar processos de criação que trouxessem uma transformação física daquele espaço a partir de conteúdos, idéias, projetos e desejos dos próprios usuários. Fazer do CAPS uma morada para projetos de desenvolvimento pessoal e propor aos usuários que, em sua passagem pela instituição, pudessem contribuir para o acontecer histórico destas transformações, tanto no nível micro-físico, quanto no nível macro-político, pensando nas transformações necessárias à atenção em saúde mental no município.

A participação dos usuários no processo de reforma tanto física quanto ideológica da instituição remeteu a denominar o grupo Oficina de Bricolagem. A princípio, levou-se em consideração o termo bricolagem no sentido de seu uso comum: utilizar materiais de construção de diversos tipos para intervir de modo próprio na reforma de ambientes de maneira criativa. Com o tempo e a partir dos processos criativos desenvolvidos no grupo, percebeu-se que bricolagem também remetia a outros sentidos ligados à arte de combinar materiais de origens distintas, histórias e significados diversos em uma produção conjunta, produção estética da convivência de diferentes.

Por um bom tempo na oficina, os interesses estiveram direcionados para o desenvolvimento de trabalhos grupais em arte que utilizavam materiais que sobravam da reforma. No início, o encontro com materiais remanescentes do antigo hospital psiquiátrico resgatou memórias e a necessidade tanto da equipe como dos usuários de transformá-los criativamente, para que se pudesse marcar um rito de passagem, uma nova forma de utilizar o espaço e de nele desenvolver outras práticas.

A porta da cela forte encontrada entre os entulhos, foi chumbada num suporte de cimento e ganhou um olho entalhado na madeira que, de fora, a tudo vigiava. O antigo piso do hospital psiquiátrico foi transformado em um mosaico que captava corpos celestes e explosões no espaço sideral. Objetos e materiais de uso hospitalar eram ressignificados e suas formas remetiam a outras viagens: uma velha caldeira de esterilização se tornou uma nave que carregava fotografias familiares e aspirações futuras. Lençóis do hospital, gentilmente cedidos pela enfermagem, viraram painéis de pintura com cenas da história de cada um dos usuários. Sobras de retalhos da oficina de costura se transformaram num estandarte de *patchwork* que resgatava histórias ligadas a experiências no campo do fazer.

As experiências de criação artística na oficina uniam fragmentos da história da atenção em saúde mental e da história pessoal dos sujeitos e os ressignificavam para, então, agenciar transformações em estados de ser enrijecidos na dependência de outros, no lugar da doença, no não poder desejar, demandar ou opinar sobre o coletivo e o acontecer histórico compartilhado.

A marcação deste processo se dá através das produções, que se inicia com a transformação da cela forte destituída de poder através de uma alegoria da vigilância

até a pintura e costura de experiências que apontam para desejos, necessidades e projetos de vida dos usuários do serviço. Fazia-se necessário exumar os destroços da atenção pautada na tutela e no controle dos corpos e dos discursos, para deles de certa forma nos libertarmos e podermos então desejar e resgatar projetos de vida.

Acredita-se que essa passagem criativa do grupo também reflete as transformações históricas no contexto da saúde mental. Talvez nos serviços substitutivos não tenhamos que lidar mais com a violência explícita do modelo manicomial, mas ainda assim com redes de vigilância que se calcam nas entranhas do cotidiano institucional.

Isto possibilita pensar sobre as transformações na lógica de exercício do poder dentro das instituições pós-reforma psiquiátrica, que substituem o modelo centralizado na internação hospitalar. É necessário um exercício cotidiano de auto-avaliação das equipes e de crítica às práticas que, em suas filigranas, tramitam a vigilância e a tutela, e que, na relação face a face com os usuários, operam o controle dos comportamentos e a instituição de modos de ser e de fazer meramente adaptados ao social. Este tipo de prática tende ao constante esvaziamento do fazer humano, que perde gradualmente reconhecimento social e é um risco permanente nos serviços substitutivos.

A oficina prioriza, nesse sentido, oferecer aos participantes um espaço para inventar modos de lidar com o que lhes é imposto em termos de conduta, facilitando uma atitude criativa “bricoladora” por parte deles.

Este termo é adotado por Certeau (1998) para descrever as “maneiras de fazer” dos sujeitos que consomem produtos e normas da cultura dominante, procedimentos populares que permitem os sujeitos dela escaparem, jogarem e alterarem seus mecanismos de disciplina, pois combina inúmeras e infinitas metamorfoses das normas e maneiras singularizadas de se relacionar com elas. (p.42)

Também pode-se pensar nas diversas maneiras pelas quais os usuários do CAPS subvertem e se apropriam de sua lógica de funcionamento, através das propostas com as atividades artísticas, colocando de si na constituição dos espaços que compõem a instituição e na estruturação de seu cotidiano.

2.5 O PROCESSO DE PRODUÇÃO DO GRUPO

Na sequência, será relatado o processo das produções do grupo durante o período da coleta.

Os projetos do grupo eram iniciados por proposições da coordenação, que surgiam da observação do processo de criação de participantes envolvidos já em projetos anteriores, atentas com a emergência das singularidades no fazer e do inusitado nas idéias que, por vezes, só aos participantes pareciam fazer sentido. Estratégias de utilização de materiais e técnicas nas proposições acompanhavam a intenção de dar forma a esses movimentos e intensidades, surgidos no contato com as singularidades, com os modos diversos de ser e de fazer. As propostas se iniciavam pela discussão coletivizada da proposição que era adequada às demandas e idéias surgidas no contexto da apresentação.

No decorrer do processo de produção, todo início de grupo ocorria um rememorar os acontecimentos da semana anterior, uma costura de experiências que contemplava a explicação dos objetivos do grupo aos novos integrantes, a apresentação do material a ser trabalhado, as idéias que surgiram quanto à transformação artística daquele material e o contexto em que haviam surgido, além de algumas associações feitas pelos participantes a outras experiências no campo do fazer ou com experiências que compõem dados de suas histórias de vida.

O trabalho era permanentemente acompanhado e registrado pela coordenação que costurava as idéias dos diferentes integrantes, produzia conexões de gestos e estilo, dava escuta e promovia a elaboração de associações, abria espaço para a emergência do genuíno e do inusitado, e sustentava a continuidade do processo de criação.

A processualidade também se referia ao fato de as experiências serem costuradas e reunidas na memória do grupo, o que ofertava aos participantes uma experiência de integração. A memória do processo de realização de atividades dava sustentação a existência dos sujeitos no tempo, ofertava aos participantes a possibilidade de recuperar a memória de si a partir de um senso de continuidade. A assistência da coordenação na construção do cotidiano das práticas e procedimentos favorecia ao sujeito ser um ser no tempo.

Os participantes se lembravam dos vários trabalhos que havíamos feito no grupo e das etapas de realização do projeto que estavam atualmente envolvidos, e falavam destes eventos encadeados numa composição conjunta que aludia a um processo que, para eles, fazia sentido, pois comparavam também a outras situações de sua vida em que se sentiam vivos e pertencentes ao mundo.

Na seqüência, era comum, a partir do rememorar, surgirem novas idéias, possíveis materiais a serem utilizados pela própria iniciativa dos participantes, alguns deles que, em outras situações, permaneciam em atitude de apatia e anestesia diante das coisas. Parecia que a costura de acontecimentos e a coletivização das idéias promoviam a sensação de ter lugar e estar na memória do outro, de estar fazendo parte de algo compartilhado e em fluxo, e uma certa esperança de que aquilo iria continuar. Isso dava impulso para o criativo e iniciava um processo de apropriação das atividades pelos participantes. Aquilo que era criado pelo sujeito era reconhecido pelo outro e, portanto, tinha algo de real, uma potência da imanência que levava à vontade de se envolver num processo de dar forma.

Durante o período da coleta de dados, foram realizados três projetos artísticos na oficina. O primeiro deles nos chegou por encomenda, por conta do próprio histórico da oficina em lidar com a reciclagem e ressignificação dos materiais provindos do hospital psiquiátrico que, antes, habitava as dependências do atual CAPS. Um dos psiquiatras que trabalhava no CAPS e também no hospital estadual geral da região, referência para a atenção a hansenianos e que fora um leprosário, nos solicitou se poderíamos trabalhar com as fôrmas de sapato para hansenianos, fazer um trabalho artístico a partir delas e, se possível, expor no referido hospital. (Figura 1).

Começamos a discutir no grupo o que poderia ser feito com as fôrmas de madeira e muitas idéias surgiram, desde transformá-las em troféus até pregá-las na parede do referido hospital. Foi decidido em grupo que trabalharíamos sobre as fôrmas na modelagem de sapatos feitos de jornal, papelão e gesso, mas que manteríamos o molde dentro e, em algumas situações, o próprio molde seria exposto como sapato. Algumas dessas idéias brotaram no primeiro contato com os moldes, outras ao longo da execução do projeto. Vários tipos de sapatos surgiram: a sandália

feminina, a bota de roqueiro, o “sapato de crente”, o “sapato do Exu”, o tênis da moda, o sapato com cara de gente.

O tema com relação ao leprosário também surgia com frequência nas discussões durante o processo. As discussões eram ligadas à religiosidade e cura, alguns dos participantes citavam passagens da Bíblia em que o “leproso” entrava no rio sujo e se curava pela fé a mando do profeta; ligadas à fragmentação do corpo em pedaços; ligadas ao isolamento e exclusão que as pessoas sofriam por residirem no leprosário, associadas às práticas de isolamento em saúde mental.

Ao final do projeto, o grupo optou por não expor os sapatos no referido hospital. Em parte porque não tinham segurança quanto à qualidade do trabalho para ser exposto em um ambiente que pouco conheciam, em parte porque avaliavam que o trabalho deveria ser mostrado aos familiares e pessoas que freqüentavam o CAPS, como forma de exposição de suas próprias capacidades. Então, escolheram colocar os sapatos em prateleiras que ocuparam um corredor de acesso ao CAPS e construíram suportes para os sapatos que fizeram as vezes de caixas, para que estes ficassem expostos como numa loja.

O segundo projeto consistiu da atividade de montar um painel de mosaico a partir de peças modeladas em cerâmica. A atividade iniciou-se pela modelagem de apliques de cerâmica em placas de argila, produzidas pelos participantes a partir do barro cru. Os participantes fizeram desenhos em livre expressão, outros reproduziam desenhos que já haviam feito em outras ocasiões em casa ou em cadernos de escola. Os desenhos foram passados para as placas de argila, as placas foram recortadas e modeladas no formato do desenho original. Estes apliques ficavam secando por uma semana e depois eram queimados no forno de cerâmica da instituição. Toda montagem do forno e queima das peças era acompanhada por participantes do grupo que se prontificavam a fazê-las, juntamente com a coordenadora, em horários fora do grupo. Após a queima, os apliques foram pintados com tinta para tecido ou artesanato e envernizados. (Figura 2)

O projeto envolveu todo grupo em diferentes etapas de realização. Enquanto alguns dos participantes terminavam de modelar suas peças e trabalhavam no acabamento dos recortes, outros esperavam suas peças secarem para ir para próxima fornada e recebiam peças de outros participantes que já tinham sido queimadas e

precisavam ser pintadas e envernizadas. Alguns participantes que iniciaram na modelagem deixaram de frequentar o grupo em virtude das altas, então suas peças ficavam a cargo dos participantes remanescentes. Aos poucos, os projetos individuais passaram de fato a compor um projeto grupal. Enquanto um grupo pintava e envernizava peças saídas do forno, outro grupo trabalhava com as peças já pintadas em arranjos para a composição das partes do mosaico. Era comum muitos dos participantes, enquanto realizavam uma dessas etapas, se manterem atentos às realizadas pelos outros, opinavam e às vezes interviam no processo.

Num momento seguinte do projeto, foi realizada a montagem do painel com as peças de cerâmica, já pintadas e envernizadas, e cacos de azulejo colorido. Algumas das peças utilizadas eram cacos de pratos e outras peças modeladas na oficina em projetos anteriores, nas quais imprimimos vários tipos de textura na argila. O local para a montagem escolhido pelo grupo foi uma das paredes do refeitório.

Boa parte dos participantes, a princípio, ficou sem iniciativa para compor imagens para a montagem do painel, pareciam não ter referências em meio a tantas possibilidades de peças. Sugerí que juntassem peças que tivessem alguma proximidade na forma. Na seqüência, foram juntando peças que haviam sobrado de trabalhos anteriores da oficina e fazendo modificações nas composições. Peças com formatos diferentes se uniam por vezes pela linha de recorte que encaixava uma na outra, por vezes pelo efeito que produziam no todo do quadro.

Ao todo foram feitas seis composições que formaram quadros posicionados um ao lado do outro horizontalmente na parede do refeitório. Cada composição era colocada sobre um papel manilha, no qual o contorno das peças e seus posicionamentos no todo eram traçados e numerados, como uma planta do projeto de cada quadro, depois eram embrulhadas para que as peças não se perdessem e se confundissem com outras.

Em seguida, os participantes quebraram a pintura e o reboco da parede para colar as peças. As peças pequenas eram coladas diretamente seguindo o plano da planta desenhada para a composição; já as peças grandes deveriam ser quebradas em pedaços menores para aderirem à parede. Várias experiências foram feitas com diferentes tipos e densidades de cola sobre a superfície. Depois das peças coladas era

necessário limpá-las e retocá-las porque, com a quebra e a colagem, algumas haviam perdido parte da pintura. No final, os cacos de azulejo foram colados para compor o fundo das figuras de cerâmica e o painel foi rejuntado, limpo e retocado novamente nas partes necessárias.

Todas as etapas do projeto eram discutidas em grupo, desde a composição dos quadros até a cor dos azulejos que ficariam no fundo. As experimentações eram coletivizadas e os cuidados que se tornaram diários com a manutenção da obra foram sendo realizados por iniciativa dos próprios participantes, em horários fora do grupo.

A idéia para a proposição do último projeto da oficina surgiu da escuta de um participante que relatava sobre sua necessidade de fazer um mapa em que pudesse se localizar no mundo e localizar os espíritos e extraterrestres que invadiam seu corpo, juntamente com o relato de outro participante sobre uma atividade que dizia gostar de realizar na época que era caminhoneiro, que consistia do trabalho com imagens e composição por colagem em computador, de fotos que tirava dos locais que percorria com o caminhão. A partir desses relatos, propusemos trabalhar com fotografias que os participantes tivessem em casa ou que quisessem produzir sobre atividades significativas em suas vidas ou locais nos quais se sentiam pertencentes. (Figura 3).

Logo no início, trabalhamos com fotografias trazidas de casa e, para a maioria dos participantes que não haviam trazido, foi perguntado que tipo de situação, cena ou atividade gostariam de produzir, para compor a fotografia que seria tirada na oficina. Essa idéia surgiu da participante **D** que pensou em simulações de situações feitas através das fotografias que, depois, seriam montadas numa composição grupal tal qual um seriado, filme ou fotonovela, nos termos por ela utilizados.

Cada participante produziu uma imagem de si: uma participante foi fotografada dançando, outro arando a terra, outro jogando capoeira, outro “fazendo macumba”, entre outras imagens. E, para cada imagem fotografada, era necessária a produção de uma cena com elementos trazidos de casa e outros que arrumávamos no CAPS. As locações para a fotografia de cada cena também eram escolhidas pelos participantes e discutidas em grupo, e as produções de cena eram feitas pelo grupo todo, cada cena fotografada era um acontecimento artístico que necessitava da intervenção e sustentação de todos. Algumas se deram nas dependências do CAPS, outras no centro esportivo e no parque próximos ao serviço. Depois de reveladas as

fotografias e apresentadas ao grupo, discutiam-se as alterações possíveis de serem feitas, a partir de colagem ou de pintura, num planejamento das intervenções no plano da imagem, a partir do desejo dos participantes.

Então, eram produzidas fotocópias coloridas das fotografias que foram recortadas e utilizadas em colagens com outros elementos retirados de imagens de revistas. As composições resultantes das colagens eram foto-copiadas novamente sobre papel de transparência para que fossem retro-projetadas em uma tela de pano para formar uma composição conjunta, e então, os participantes interviam sobre as imagens através da técnica de pintura para que as situações retratadas nas fotos pudessem ser transformadas pelo gesto poético.

Para poder produzir um painel em que todos pudessem trabalhar concomitantemente, foi necessário trabalhar com uma projeção de cada vez sobre a tela e todos participavam da pintura da imagem. O tempo de projeção de cada imagem dependia da relação estabelecida pelos participantes com ela. Principalmente as primeiras imagens trabalhadas ficaram projetadas até que boa parte da pintura fosse realizada. Em outras situações, as projeções foram sustentadas somente até que as primeiras pinceladas pudessem ser dadas, ou o traçado da imagem fosse realizado e, nesse caso, a pintura não dependia da projeção. Em algumas situações, utilizamos o recurso da projeção desfocada para produzir efeitos diferenciados na pintura.

Foi estabelecido um ritual diário no grupo para que a pintura ocorresse. O cenário para a prática era montado no início de cada encontro. Era necessário colocar uma cortina na janela para que a sala ficasse escura, montar o retro-projetor, adequar a projeção da imagem a partir das últimas etapas realizadas na pintura. Os materiais eram dispostos de maneira a sustentar o percurso de cada um na composição: as cores que estavam utilizando na produção eram intencionalmente produzidas, os pincéis adequados ao traçado, o posicionamento e foco das imagens ajustados, a presença ou ausência da projeção eram pontuadas para facilitar um gesto espontâneo. Deste projeto foi realizada a visita a uma exposição de pintura em um museu de São Paulo.

O processo foi aos poucos sendo apropriado pelos participantes, o que sugeriu um movimento de emancipação dos sujeitos e da própria proposta da oficina. Já que os participantes avaliaram no encerramento das atividades que a produção era um

“trabalho de arte” e os projetos da oficina já “não cabiam mais no CAPS” e deveriam ser realizados, permanentemente, em outros espaços de cultura, com novas “equipes” de produção, como eles passaram a se auto-intitular.

A experiência de sentir que seu gesto espontâneo ou ação criativa tem lugar na produção conjunta levou os participantes aos poucos a tomarem para si os procedimentos, tomarem iniciativa na decisão sobre os rumos do processo de produção, engajarem-se na divulgação do produto e na realização da pesquisa – processo de emancipação que fez com que se tornassem protagonistas dos acontecimentos e se apropriassem das atividades. O uso do termo “equipe” sugere este processo de emancipação de uma posição circunscrita ao território da doença e da incapacidade para um território de produção cultural. Não se referem mais ao grupo como um espaço terapêutico, mas como uma equipe de trabalho cujas necessidades de emancipação se expressam no desejo de organizar novos projetos artísticos e em locais diferentes do CAPS.

Em validação da coleta, os participantes relataram que “*um trabalho puxa o outro*”¹⁹ e discorreram sobre o envolvimento com a atividade. A expressão “*e assim vai*” aparece com frequência na fala dos participantes, o que sugere que a experiência inaugurava um processo de emancipação que colocava em marcha o desenvolvimento dos sujeitos e que, pela necessidade dos participantes, deveria continuar. **M**²⁰ disse que quando realizava as atividades da oficina “só pensava em coisas boas”, numa total concentração do pensamento para o que estava fazendo. Mas que quando o processo acabava, “*dá vontade de fazer novas coisas*”. Nesse momento falaram da necessidade da continuidade do processo, de um trabalho conduzir ao outro, de poder fazer trocas com as pessoas por conta do trabalho e de circular socialmente.

Os participantes também se apropriaram do processo de investigação da pesquisa quando perguntaram pela divulgação do trabalho escrito e que acharam que era importante que outras pessoas lessem. Relatei que iria falar do trabalho num evento de Arte e Saúde Mental no Rio de Janeiro e eles se mostraram mobilizados, **L**

¹⁹ Fez-se opção em itálico, para destacar as falas dos sujeitos.

²⁰ Os nomes dos sujeitos foram reduzidos em iniciais, conforme descrito no Quadro 2.1, e destacados em negrito.

perguntou “*Quer dizer que nosso trabalho vai pro Rio de Janeiro? E pensar que eu nunca fui para o Rio de Janeiro. Agora eu vou.*”. MA diz que se achava esta possibilidade “*muito chique*”.

2.6 MÉTODOS

Dentre os métodos de pesquisa qualitativa existentes, tomamos dois deles para serem utilizados como referencial para a elaboração desta pesquisa, já que a mesma deles se aproxima por aspectos diferentes. A pesquisa-ação será o método principal e o método clínico-qualitativo será utilizado como referência complementar para alguns aspectos da coleta necessários ao tipo de relação que se estabelece entre pesquisador e participantes.

Considera-se que este estudo aproxima-se do método da pesquisa-ação, pois parte da análise e reflexão de um projeto de intervenção, proposto no campo de pesquisa pelo próprio pesquisador, onde o grupo e as propostas de atividades a serem observadas e analisadas são coordenadas pelo próprio pesquisador e partem das necessidades, anseios e propostas do grupo pesquisado.

A pesquisa-ação é um método no qual os pesquisadores trabalham explicitamente *com e para* pessoas, ao invés de realizar a pesquisa *sobre* elas. Coloca em foco a geração de soluções para problemas práticos e o desenvolvimento de habilidades e capacidades dos sujeitos, fazendo que se engajem na pesquisa e em subsequente desenvolvimento e implementação de atividades. A maior parte das definições de pesquisa-ação incorpora três elementos importantes: o caráter participativo, o impulso democrático e a contribuição à mudança social (Meyer, 2005).

Nosso projeto de intervenção tem por objetivo ofertar cuidado e atenção a pessoas que, por conta de um sofrimento psíquico agudo, têm seu potencial de ação no mundo fragilizado, encontram-se em situação de ruptura de laços sociais, paralisação do curso da vida, desestruturação do cotidiano e dificuldade de se envolver em atividades, delas se apropriarem e por elas serem socialmente reconhecidos como sujeitos de seu fazer.

Como referido anteriormente, os projetos grupais de atividades artísticas são expostos no ambiente da instituição ou em outros espaços da cidade e passam a fazer parte de sua estrutura física, assim como as ações necessárias a sua execução passam a tramitar no cotidiano da própria instituição, num processo de subjetivação dos espaços e invenção do cotidiano.

É importante que a experimentação envolvendo as atividades artísticas permita ao participante do grupo descobrir potencialidades, instrumentalizar-se para lidar com atividades e situações do cotidiano e as relações sociais que as permeiam, imprimir novos modos de se relacionar com o fazer e com as possibilidades de inclusão social decorrentes do processo. Portanto, é um processo que visa à emancipação do sujeito, caminha no sentido de o sujeito se apropriar cada vez mais de seu fazer, integrar suas experiências e significá-las numa narrativa e num processo por ele apropriado. Isto lhe permite experimentar outras posições diversas da cristalizada na doença e no lugar da incapacidade, tornando-se ator no processo de realização de atividades.

Como explica Thiollent (2004): a pesquisa-ação valoriza a busca de compreensão e de interação entre pesquisadores e membros das situações investigadas.

Segundo o autor, pesquisa-ação

(...) é um tipo de pesquisa social com base empírica que é concebida e realizada em estreita associação com uma ação ou com uma resolução de um problema coletivo e no qual os pesquisadores e os participantes representativos da situação ou do problema estão envolvidos de modo cooperativo ou participativo (p.14).

Portanto, por ser uma forma de pesquisa qualitativa, assim como a pesquisa participante, a pesquisa-ação procede de uma busca de alternativas ao padrão de pesquisa convencional que manifesta uma grande preocupação em torno da quantificação de resultados empíricos. Porém, difere da pesquisa participante, pois, segundo Thiollent (2004), a pesquisa-ação supõe uma forma de ação planejada de

caráter social, técnico ou outro que nem sempre se encontra na pesquisa participante, e a participação do pesquisador é explicitada dentro da situação de investigação.

Ele é ativo e implicado no questionamento e resolução do problema. A participação do pesquisador consiste em organizar a investigação em torno da concepção, do desenrolar, do acompanhamento e da avaliação da ação planejada em conjunto com os participantes do grupo pesquisado.

O pesquisador como ator participante, profissional prático interveniente, se faz guia e observador. Utiliza uma abordagem interativa e torna-se sensível às necessidades dos sujeitos da pesquisa, colaborando com eles. Adquire competência na escrita ao narrar a experiência e torna-se um profissional que reflete sobre sua própria ação. (Morin A., 2004)

É um tipo de pesquisa que respeita a complexidade do fenômeno estudado dentro da situação e enfatiza o processo em andamento, além dos resultados. Porém, estes resultados não podem ser facilmente generalizados, dada à complexidade do fenômeno. Prioriza estudos descritivos dos fenômenos humanos submetidos a um modelo narrativo, que permite compreender e avaliar o processo.

O pesquisador é um modelador de um projeto com vistas à construção de um saber prático do qual surgirá uma teorização ou uma perspectiva para novas práticas, em constante renovação. (Morin A., 2004)

Segundo Thiollent (2004), é necessário definir, por um lado, qual é a ação, quais são seus agentes, seus objetivos e, por outro, qual é a exigência de conhecimento a ser produzido em função dos problemas encontrados na ação ou entre os atores da situação.

Seguindo estas orientações, identifica-se a ação como a realização de atividades artísticas em grupo, os atores como os participantes deste grupo e como objetivo da ação a contribuição que esta tem para o processo de integração das experiências, de elaboração e significação das vivências destes atores, além do reconhecimento de si na experiência compartilhada.

A exigência de conhecimento, portanto, é explicitar a influência da experiência estética, parte integrante do processo de realização das atividades artísticas, na relação que os participantes estabelecem com o produto de sua ação, e sua contribuição para os objetivos descritos.

O método da pesquisa-ação pôde nos auxiliar numa construção conjunta e interativa com os participantes do grupo acompanhado, pois foi a partir das experiências objetivas e subjetivas dos participantes que pudemos formular trajetórias de nossa investigação.

Em geral, no método da pesquisa-ação existe um problema sob investigação e uma ação por parte dos grupos implicados para solucionar este dado problema. É utilizado para grupos comunitários, sindicatos, associações, trabalhos organizacionais em empresas, militância política. A ação é desencadeada em função de um problema de ordem prática e a função do pesquisador está em conceber, acompanhar o desenrolar e avaliar a ação planejada em conjunto com o grupo implicado.

Segundo Morin A. (2004), a pesquisa-ação é identificada como uma nova forma de construção do saber na qual as relações entre teoria e prática, ação e pesquisa são constantes. Ela permite aos atores que construam teorias e estratégias que emergem do campo e que em seguida são confrontadas e validadas no próprio campo para acarretar mudanças desejáveis ou questionamentos a uma determinada problemática. O autor denomina o processo em pesquisa-ação por *démarche*, e a descreve como um círculo em espiral que inclui três processos que se mesclam: o planejamento, a ação e uma coleta de informações quanto ao grupo e seu contexto.

Trata-se de uma pesquisa que transforma e requer um desenvolvimento em espiral, com momentos frequentes de revisão da ação e do pensamento que enriquecem o saber prático. Essa interação entre ação e reflexão caminha em todos os sentidos: “(...) da ação a reflexão, da reflexão à ação, de uma ação refletida a uma ação ainda mais refinada, e assim por diante” (Morin A., 2004, p.71).

Segundo a classificação proposta por esse mesmo autor, podemos identificar nossa pesquisa como pesquisa-ação de tipo integral e sistêmica, pois se constrói a partir da implicação dos atores, pressupõe uma participação dos atores na explicação sobre a ação, e é de aplicação para a ação e seus atores, que constroem um saber para uso próprio (Morin A., 2004).

A pesquisa-ação integral se dá num processo que caminha para participação cooperativa e culmina numa co-gestão da pesquisa. Isso, no nosso caso, pode ser identificado no processo de apropriação do trabalho artístico pelos participantes e nas

discussões que vão sendo cada vez mais freqüentes e necessárias sobre os rumos do trabalho e sobre as estratégias de divulgação, tanto do trabalho artístico quanto da pesquisa, solicitadas e elaboradas por eles. A participação foi se desenvolvendo de maneira gradual, até que eles pudessem se apropriar das atividades que realizavam e da pesquisa, conseqüentemente. Tornaram-se atores da pesquisa num processo emancipatório.

Nesse processo, necessidades novas foram surgindo e os sentidos das atividades foram sendo construídos. Os atores puderam ativamente participar da elaboração da problemática da ação e da reflexão sobre a prática, implicando-se como autores da pesquisa, já que havia se tornado consciente para eles a estreita ligação entre o processo de investigação e suas necessidades referentes à descoberta de competências, potencialidades, interesses e a construção de um outro lugar social.

Identificou-se uma extrema proximidade deste processo de construção do conhecimento, que prevê uma instrumentalização dos sujeitos, uma reflexão e apropriação da ação por estes, com o processo terapêutico nas propostas contemporâneas em terapia ocupacional que percorrem as abordagens de ‘*empowerment*’.

Estas endossam os pacientes com autoridade e reconhecimento de seus direitos por autonomia e independência necessários para expressar sua opinião sobre o tipo de tratamento que devem receber e tomar papel ativo na tomada de decisões sobre sua vida (Reiter, 1997 apud Weinblatt & Avrech-Bar, 2001).

Estas abordagens instrumentalizam o paciente para ser sujeito de sua própria história, a partir de um processo que inclui ação e reflexão sobre o mundo real²¹, em estreita ligação com as necessidades desse sujeito enquanto ser social.

Um dos tipos de pesquisa-ação na área da saúde definidos por Meyer (2005) é do tipo *empowerment* ou construtor de capacidades. Este tipo de pesquisa, segundo a autora, é freqüentemente feito com usuários e profissionais buscando a construção de

²¹ Partindo dos referenciais teóricos desta pesquisa, relativizamos esta idéia de real pela concepção de Winnicott (1990a) em relação ao contato de um sujeito com a realidade externa que pressupõe a experiência de ilusão. Este contato não se faz de maneira direta, mas por um fenômeno intermediário propiciado pela capacidade de encontrar na realidade externa aquilo que o sujeito cria. Este assunto é abordado em maior profundidade no percurso teórico desta dissertação.

capacidades e habilidades em grupos oprimidos, em vista de um equilíbrio de poder e compartilhamento de papéis.

Numa outra contribuição, Townsend (1993) coloca que a relação terapêutica em terapia ocupacional está baseada na cooperação, na qual o poder é compartilhado. Esta colaboração tem um elemento interpessoal associado com a tomada de decisão mútua em situações cotidianas. A natureza essencial desta forma de relação é uma parceria igualitária e horizontalizada centrada na pessoa, em lugar da tomada de decisão hierárquica.

Ainda assim, existem controvérsias no campo da terapia ocupacional com relação a esta caracterização, pois a princípio entende-se que um sujeito procura ou é indicado ao terapeuta ocupacional baseado num suposto saber que este profissional teria com relação aos métodos e técnicas de cuidado para com este sujeito, e o sujeito delega ao terapeuta esta responsabilidade. Portanto, a princípio a relação não é horizontalizada, porém, baseia-se num princípio de emancipação do sujeito e de desenvolvimento de seu potencial de ação e, por conta disso, tende a se horizontalizar.

Segundo Morin A. (2004), a participação dos atores na pesquisa-ação integral é também caracterizada pela cooperação, isto exige uma abertura à atividade humana, sem relação de dependência, onde o diálogo prevalece. Exige dos interessados uma consciência da atividade humana e uma responsabilização cada vez maior por suas ações, e que se impliquem, também, na criação de mecanismos de cooperação, reduzindo progressivamente a relação de dependência e evitando a relação hierárquica paternalista.

A pesquisa-ação promove aos atores a realização de uma ação concreta correspondente a suas necessidades, facilitando a aquisição de novas formas de raciocínio e um saber prático que caminha de um entendimento mais intuitivo e espontâneo para um cada vez mais esclarecido e consciente da realidade sócio-cultural que estrutura sua vida.

Portanto, nesta pesquisa o processo terapêutico ocupacional e da pesquisa estão em estreita ligação, o que sugere que a prática e a teoria são completamente entrelaçadas e indissociáveis.

Como Lancman et al. (2004) refere, neste tipo de produção científica, a produção do conhecimento e a intervenção são indissociáveis e, nesse processo, determinadas compreensões e construções teóricas só podem ser realizadas a partir de intervenções concretas.

Segundo Morin, A. (1986 in 2004), a pesquisa-ação integral é aquela que visa a transformação recíproca da ação e do discurso, de uma ação individual em uma coletiva eficaz e incitante, de um discurso espontâneo em um discurso esclarecido.

Essa transformação inclui necessariamente o fazer e se dá no domínio do fazer, no qual os sujeitos são vistos como agentes de sua própria evolução (Dubost, 1983, apud Morin A., 2004).

A pesquisa-ação, quando além de integral também é sistêmica, une participação ligada à resolução pontual de ordem prática a uma visão sistêmica que promove abertura à complexidade do real, articulações teóricas e diálogo entre paradigmas. Constrói a compreensão do fenômeno complexo e ativo num meio circundante em evolução. Esta compreensão se dá por composição de conceitos, redes e de modelos, de modo a alimentar o raciocínio do ator que projeta uma ação deliberada no seio desse fenômeno. Ela é vinculada a uma ação que a precede e a engloba e que se enraíza em determinada história ou contexto (Morin A., 2004).

No nosso caso, partimos da experiência de criação dos atores e sua relação com o que é produzido, para poder pensá-la e contextualizá-la ante as proposições modernas e contemporâneas acerca da experiência estética e das formas de fruição e relação com a produção artística. Segundo Morin A. (2004, p.100), o meio circundante é tomado por consideração para se pensar o enraizamento das estratégias que são elaboradas.

Para este autor, a pesquisa-ação integral e sistêmica pressupõe algumas etapas para seu planejamento. É necessário, primeiramente, identificar as necessidades do grupo, mesmo que estas não sejam conscientes aos atores. Isto requer um tempo para que os atores assumam seus interesses. No nosso caso, isto se faz ao longo de todo o processo de pesquisa.

Em seguida, definir os objetivos da pesquisa, de modo a compreender que a finalidade do projeto deve ser uma mudança em situações e comportamentos, em virtude de uma ação; e depois esboçar as etapas da pesquisa, de modo que se

mantenham abertas e levem em consideração as constantes revisões de questionamentos e estratégias. É de suma importância definir o papel dos participantes de maneira democrática, com um princípio de igualdade quanto ao direito de fala e escuta, e reconhecimento do conhecimento prévio de cada um. A atribuição de tarefas, também, se faz de maneira democrática para que, à medida que o grupo progredir, cresça a troca de idéias e de ações em comum, de modo que os encontros se tornem um compartilhamento de relatos sobre as atividades e de reflexões sobre estas.

Os objetivos da pesquisa-ação são de dois tipos: objetivos da ação (ordem prática): levantamento de soluções e propostas de ações correspondentes a soluções para auxiliar os agentes na sua atividade transformadora da situação; e objetivos de conhecimento: obter informações aumentando conhecimento de determinadas situações surgidas na prática. Ambos são discutidos e delimitados com os atores-participantes.

No caso deste estudo, estas características da pesquisa-ação favorecem a situação de grupo de atividades artísticas, sobre a qual se estabelece nossa pesquisa. Porém, se faz necessária uma adaptação, pois a situação do grupo focalizado pressupõe que entre o facilitador (no caso o pesquisador) da ação e o grupo de atores, existe uma relação terapêutica e que o realizar atividades, ainda que possua uma ação concreta com objetivos explícitos para o grupo, pressupõe objetivos implícitos para além dos explícitos ligados à ordem prática ou à resolução da tarefa.

Os objetivos implícitos estariam ligados à transformação da forma de o indivíduo se relacionar com o grupo, se comunicar, perceber e pensar sobre sua situação, agir perante o outro, sentir-se fazendo parte, necessidades que, a princípio, podem não ser conscientes e que com o tempo vão se tornando claras para os sujeitos no seu processo de emancipação. E os objetivos de conhecimento desta pesquisa estariam ligados tanto aos objetivos explícitos quanto os implícitos à ação. E ambos podem ser objetivos discutidos e delimitados em conjunto com os atores desta pesquisa.

Buscou-se, também, o método clínico-qualitativo como referência complementar para nos nortear com relação a estas características inerentes ao processo terapêutico ocupacional e fundamentais na delimitação desta pesquisa, que

são a relação entre pesquisador (terapeuta ocupacional) e atores (participantes) e os objetivos implícitos à tarefa.

A relação estabelecida entre o pesquisador e os atores-participantes é caracterizada por uma relação terapêutica e, como tal, implica que processos vinculares, de transferência, contra-transferência, de *holding* e continência tomem lugar no acompanhamento e na facilitação da elaboração das propostas de ação por parte do pesquisador e no próprio processo de coleta e registro dos encontros entre pesquisador e atores-participantes.

Por transferência, entende-se a forma de deslocamento na qual o indivíduo dirige a um objeto (pessoa) presente, a atualização de impulsos, defesas, atitudes e sentimentos que experimentou ou desenvolveu com os primeiros objetos de sua vida. E por contratransferência, as respostas psico-afetivas do terapeuta com relação ao paciente, ou seja, todos os sentimentos (conscientes e inconscientes) experimentados pelo terapeuta na relação. Deixa entrever os aspectos do inconsciente do terapeuta e pode ser obstáculo se há dificuldade em discriminar os sentimentos, porém é útil para ajudar a compreender o que o paciente sente pelas respostas despertadas no terapeuta.

Holding é um conceito desenvolvido por Winnicott (1975) para descrever o processo pelo qual a presença do terapeuta em relação ao paciente ganha uma tonicidade afetiva e fornece a essa pessoa a experiência de continuidade, de uma constância tanto física quanto psíquica que, se exercida continuamente, possibilita a integração de acontecimentos vividos. E continência significa a capacidade que o terapeuta tem de transformar pela sua imaginação as experiências do sujeito e, portanto, facilitar a significação de suas vivências ou o encontro de imagens que veiculam as experiências e sentimentos que habitam este sujeito. (Castro, 2005)

Processos como os descritos influenciam, fundamentalmente, a forma como o pesquisador-terapeuta observa, registra e analisa os dados coletados em campo. Os últimos dois conceitos não são desenvolvidos pelo método clínico-qualitativo, porém considera-se sua importância para o entendimento da forma como o pesquisador-terapeuta facilita o desenvolvimento da ação, acompanha sua execução e atua em termos da instrumentalização dos atores-participantes, já que estes, no caso de nossa pesquisa, são pessoas que apresentam dificuldades no envolvimento com um

processo de realização de atividades, e este aspecto é um dos trabalhos realizados pelo pesquisador–terapeuta durante o processo terapêutico ocupacional.

Turato (2003) observa que fenômenos inconscientes, relacionados ao desejo, de transferência e contratransferência, devem ser considerados durante a coleta de dados e enfatiza a necessidade de observação do comportamento global do sujeito, bem como da auto-observação do pesquisador neste processo, para poder identificar reações contra-transferenciais.

Segundo Turato (2003), no método clínico-qualitativo, são valorizados tanto os fenômenos da relação pesquisador-sujeito, quanto o *setting*, ou o enquadre para a observação, que deve ser o *setting* natural do sujeito–alvo, como, por exemplo, sua residência ou o serviço de saúde em que se trata, como no nosso caso. O próprio mentor do projeto deve ir a campo para colher os dados e ser responsável direto, tanto pela fase preparatória da pesquisa, quanto pela fase de campo.

Na coleta e na análise de dados a pessoa do pesquisador é o instrumento principal. Isso ocorre na coleta e registro de dados de campo, já que suas percepções apreendem os fenômenos e sua consciência os representa e os elabora. E na discussão dos resultados,

Quando o não dito - insuspeitamente colado ao dito - for imaginado pelo pesquisador, procurando assim verdadeiramente dar sentidos e significados relatados pelos sujeitos, construindo a teoria que se quer; [e] na *cosmovisão* e na postura do pesquisador, que perpassam sua vida e marcam cada atividade pessoal e, em particular, a acadêmica, quando respeita as verdades contidas nos interstícios do que se pensa, se fala e se faz. (Turato, 2003, p.257)

Entende-se esses dois métodos como complementares, pois enquanto a pesquisa-ação nos favorece na interação entre pesquisador e sujeitos da pesquisa, e na co-participação que estes últimos podem ter no processo investigativo, o método clínico–qualitativo nos auxilia pensar o comprometimento e imersão do pesquisador na situação investigada e o estabelecimento de uma relação entre o raciocínio teórico e uma apreensão de ordem estética dos fenômenos focalizados.

Em seguida, serão explicitados os procedimentos metodológicos realizados nesta pesquisa.

2.7 PROCEDIMENTOS

2.7.1 PESQUISA BIBLIOGRÁFICA

Para que a exigência de conhecimento a ser produzido fosse atingida, abordou-se o campo da saúde, bem como o campo da arte, numa experiência de trânsito. Para tanto, foi necessária a realização de um levantamento e revisão bibliográfica, visando uma atualização teórica.

Foi realizada uma pesquisa teórica, a fim de explicitar as noções de experiência estética que permeiam nossa prática e de caracterizar sua pertinência no processo terapêutico ocupacional. Isto ocorreu em duas etapas. Na primeira etapa, foi feita uma revisão bibliográfica, na qual foram levantados e analisados textos do campo da saúde mental e da atenção em terapia ocupacional que se utilizam de atividades artísticas.

Na segunda etapa, realizou-se uma pesquisa bibliográfica do campo da arte sobre experiência estética e processo de criação, que se relacionem com os conceitos de transicionalidade propostos por Winnicott, e sobre a experiência estética sob um aporte histórico da receptividade das produções artísticas no contexto da contemporaneidade.

Tomou-se por referência o roteiro que Gil (2002) propõe para delinear uma pesquisa bibliográfica, que pressupõe as etapas a seguir. A partir da escolha do tema, inicia-se por um levantamento bibliográfico preliminar, que objetiva esclarecer os principais conceitos com relação ao tema e o contato com pesquisas recentes sobre o assunto. Auxilia na formulação do problema e na delimitação de subáreas de estudo.

Nesse caso, a princípio, optou-se por trabalhar com concepções sobre a experiência estética, dentro dos campos da arte e da saúde, que tivessem correlação com a psicanálise e mais especificamente com a teoria winnicottiana.

Segundo Gil (2002), a formulação do problema parte de uma análise crítica deste material e, em grande parte das vezes, opta-se por uma abordagem teórica relevante para o estudo do assunto.

Entende-se que numa construção transdisciplinar do conhecimento, utilizamos mais de uma abordagem teórica, mas de maneira a criar interfaces na compreensão do fenômeno ao articular visões que são complementares e que garantem que este seja investigado na sua complexidade, sem perder o rigor epistemológico.

Após o levantamento preliminar, Gil (2002) propõe que seja feito um plano provisório do assunto, a fim de organizar sistematicamente as diversas partes do objeto de estudo, montando um esqueleto do trabalho que reflète sua estrutura lógica.

Numa próxima etapa, é feita a identificação das fontes relevantes à exploração do problema. No caso deste estudo, estas fontes também foram identificadas diante de sua possível articulação com os dados coletados em campo e suas primeiras análises.

As primeiras análises, também, levaram a novos levantamentos, que auxiliaram na compreensão de nexos da teoria com o material coletado em campo. As bases de dados utilizadas foram LILACS e MEDLINE. Além disso, foram consultados a biblioteca virtual SciELO e o sistema integrado de bibliotecas da Universidade de São Paulo, o DEDALUS.

Gil (2002) descreve diversos tipos de leitura do material levantado que sistematizam um processo de organização do campo teórico da pesquisa e favorecem articulações com a análise de dados empíricos.

Este processo inicia-se por uma leitura exploratória, que verifica em que medida a obra consultada interessa à pesquisa e é baseada numa visão global da obra e sua utilidade para o processo investigativo. Em seguida, uma leitura seletiva determina o material que de fato interessa à pesquisa tendo seus objetivos como guia.

Dos textos selecionados, é feita uma leitura analítica com a finalidade de ordenar e resumir as informações contidas na fonte, de forma que possibilitem respostas ao problema da pesquisa, em que se seguem os momentos de leitura integral da obra, para se ter uma visão global; identificação de idéias-chave,

organização destas idéias segundo a ordem de importância; e, por fim, sintetização das idéias, recompondo o todo decomposto pela análise.

A última das leituras do material teórico proposta por Gil (2002), é a leitura interpretativa que objetiva relacionar o que o autor da obra afirma com o problema para o qual se propõe solução. Esta leitura vai além dos dados da obra em si para articulá-los com os conhecimentos já obtidos.

Segundo este mesmo autor, deve-se tomar nota das leituras realizadas a partir da leitura analítica, que pode ser feita sob forma de fichamentos. E, antes de se realizar a redação do trabalho, é necessária a construção lógica deste, a partir da organização das idéias e de todo o material selecionado, com vistas aos objetivos da pesquisa numa unidade dotada de sentido, reportando-se ao plano provisório do assunto (Gil, 2002).

2.7.2 ESTUDO DE CASO

Foi coletado material dos encontros do grupo Oficina de Bricolagem desenvolvido no CAPS do Município de Guarulhos, ao longo de 13 meses, onde trabalhamos como terapeuta ocupacional.

Segundo Young (1960) apud Lancman et al. (2004), o estudo de caso pode ser definido como um conjunto de dados que descrevem uma fase ou totalidade do processo social de uma unidade, em suas várias relações internas e nas suas fixações culturais, quer seja essa unidade uma pessoa, uma família, um profissional, uma instituição social, uma comunidade ou uma nação.

O princípio básico do estudo de caso é a compreensão singular do evento. O objeto estudado é tido como único, como representação particular da realidade e devendo ser estudado pelas idiosincrasias (Lancman et al., 2004).

Trata-se de um estudo de caso do tipo unitário ou simples com uma unidade-caso, o grupo Oficina de Bricolagem, e um único nível de análise, o acompanhamento e registro dos encontros do grupo. Para sua construção foram utilizadas estratégias complementares de coleta de dados que envolvem outros sujeitos, a saber, o registro das reuniões da equipe do CAPS II e o estudo de prontuários dos participantes do grupo. Os dados provenientes destas estratégias nos

servem como material de contextualização e, segundo as orientações de Vasconcelos (2002), foram tratados de forma sintética na medida em que são associados aos dados coletados no acompanhamento do grupo.

Trata-se de um estudo de caso do tipo unitário. A propósito da relação entre o tempo que se realiza a pesquisa e o tempo do fenômeno focalizado, temos que este estudo de caso é do tipo “durante”, pois “o processo principal da investigação é construído concomitantemente à ocorrência do fenômeno em foco, ou seja, o tempo do fenômeno coincide com o tempo da investigação que se desenrola” (Vasconcelos, 2002, p.203).

O corte no tempo do fenômeno é longitudinal e prevê uma abordagem contínua de acompanhamento do grupo que pressupõe o estudo das mudanças no fenômeno focalizado no decorrer do tempo, como fruto de correlações com eventos, processos e ações.

O acompanhamento do grupo ocorreu de 17 de agosto de 2005 a 20 de setembro de 2006, entretanto é importante salientar que o grupo sofreu mudanças significantes na sua configuração no decorrer desse tempo pela entrada e saída de participantes em decorrência das altas, como já exposto anteriormente.

Cabe aqui ressaltar que a pesquisa-ação permite lançar mão de outros procedimentos metodológicos para a construção da pesquisa, e seu plano de pesquisa e seu cronograma devem ser flexíveis e não totalmente predeterminados. Já que centra e se concentra em pessoas que cumprem tarefas e que participam conjuntamente de um projeto comum, deve deixar espaço para o dinamismo no processo de pesquisa e deve ser apropriado à condição humana dos atores principais. (Morin A., 2004)

No cronograma inicial, foram estipulados 10 meses de acompanhamento do grupo, porém foram necessários 13 meses em vista do envolvimento dos participantes que freqüentaram a fase final do processo e estavam envolvidos em um projeto prático que necessitava de um maior tempo para ser concretizado.

2.7.3 COLETA DE DADOS E REGISTRO

Esse material foi coletado através de registros das sessões semanais da Oficina de Bricolagem em um diário de bordo, que compreende as observações do pesquisador e as contribuições dos atores-participantes nas discussões sobre o processo de realização das atividades em grupo.

O termo “pesquisador-como-bricoleur”, descrito por Turato (2003, p.259), nos parece bastante propício, pois se refere ao pesquisador ter como prerrogativa a construção de uma teoria composta de fragmentos encontrados em campo, sem que seus passos estejam rigidamente atrelados ao projeto inicial. A pesquisa qualitativa envolve o uso de uma coleção variada de dados empíricos capturados pela observação compondo um todo.

A observação pressupôs um roteiro aberto e não estruturado que orientou o registro de: a elaboração da proposta e desenvolvimento das atividades em grupo; o acompanhamento e descrição das discussões e ações concretas dos sujeitos para a realização das atividades; as intervenções do coordenador-pesquisador para a viabilização das ações transformadoras; registro das observações sobre a relação que os sujeitos estabelecem com o produto de criação grupal e seus possíveis sentidos e significações construídos. Este registro, feito em diário de bordo, era constantemente revisto com a colaboração dos participantes no início de cada encontro, onde eram retomadas as diretrizes criadas pelo grupo para a realização da atividade e em que etapa deste processo nos situávamos.

Devemos deixar claro que: como se trata de um grupo de atividades artísticas, no qual o pesquisador atua como coordenador, foram considerados procedimentos de auto-observação como necessários a esta tarefa. Segundo Turato (2003), acontecem fenômenos no pesquisador que são respostas às manifestações do sujeito na situação observada que dizem respeito à contratransferência, conceito já descrito anteriormente baseado na psicanálise. Enquanto observador, o pesquisador deve registrar tais elementos mobilizados em si mesmo, pois também lhe trazem sentidos e significações, fazendo da auto-observação, ao lado da observação, um instrumento auxiliar no estudo.

O diário de bordo é o registro dos encontros em campo de pesquisa que permite a narração da prática. Este processo narrativo implica o registro do discurso sobre a produção, das associações feitas pelos atores de sua produção a fragmentos de sua própria história ou de sua realidade de vida, dos acontecimentos durante o fazer, das ações empreendidas pelos atores. Ele deve ser constantemente revisto para se ter noção do processo de produção do grupo, dos percursos pessoais, da implicação de cada um na produção conjunta e também para levantar questões e apresentá-las posteriormente ao grupo de participantes.

Morin A.(2004) toma por referência Barthes (1980)²², ao utilizar dois de seus conceitos para a narração da prática: o *studium* e o *punctum*. *Studium* significa o denotado e o conotado cultural das imagens, e as relações com o contexto em que estão imersas. E *punctum* significa o efeito devastador e, por vezes doloroso, de certas imagens sobre o espectador, que só se explica pela significação pessoal que as imagens apresentam.

Os atores narraram os acontecimentos que tiveram impacto sobre seu percurso pelo grupo. Alguns destes acontecimentos foram explicitados ao grupo de atores-participantes e dessa confrontação foi possível tirar constantes que foram tomadas como as primeiras categorias de análise associadas à construção teórica. São categorias que emergem do *punctum* narrado e observado e que nos remeteram às primeiras articulações teóricas sobre o impacto da experiência estética em seu caráter paradoxal para o processo terapêutico ocupacional.

Isto está relacionado às orientações de Morin A. (2004) acerca do que anotar no diário de bordo. Em primeiro lugar notas de observação, fatos pertinentes relativos ao problema. No nosso caso, acontecimentos e cenas do grupo nos quais são indicadas as reações das pessoas, verbalizadas ou não, os efeitos de uma intervenção, uma decisão, as ausências e presenças. Estas notas de observação são tratadas em profundidade pelos conceitos de *punctum* e *studium*, que constituirá um processo de observação da observação, como falaremos a seguir na análise dos dados.

As notas metodológicas são as notas referentes à ação ou reflexão empreendidas pelo pesquisador ou grupo. Nesse caso, o pesquisador deverá investigar sua própria atitude, sua abordagem e as técnicas utilizadas. Por fim, as

²² Barthes R. *La chambre claire*. Paris: Seuil; 1980.

notas teóricas e práticas, elaboradas a partir das anteriores, que já levam a uma compreensão do fenômeno e formulam hipóteses de ensinamentos práticos, que levariam à modificação de comportamentos ou transformação das situações e que enriquecem a abordagem do problema e as maneiras de equacioná-lo.

As notas teóricas ou metodológicas apoiadas nos fatos descritos em notas de observação são discutidas pelo grupo. No nosso caso, isto se dá a cada início de encontro quando retomamos o processo de realização da atividade e as discussões e apontamentos dos participantes sobre seu desenvolvimento. Obviamente, isto procede à medida da implicação e motivação dos participantes com relação à temática investigada e respeitando suas condições de saúde, social e cultural.

2.7.4 VALIDAÇÃO DA COLETA E PRIMEIRAS ANÁLISES PELOS PARTICIPANTES

Na pesquisa-ação integral e sistêmica o pesquisador é o principal responsável pelo registro dos encontros, porém todos os atores-participantes devem colaborar na elaboração dos registros, confirmar ou refutar as observações e, portanto também contribuem como autores da pesquisa.

Isto se dá mais efetivamente nos momentos de validação dos dados. Na nossa pesquisa estes se constituíram em duas etapas. A primeira validação se deu em junho de 2006 e a segunda, em setembro de 2006. Na primeira foram discutidas observações que levaram às categorias de análise prévias, a partir de uma primeira associação da teoria com a prática, e na segunda foram discutidas as observações que levavam às categorias já ventiladas dos dados, posteriores a um processo avaliativo final do grupo pelos atores no encerramento de suas atividades.

2.8 PROCEDIMENTOS COMPLEMENTARES

2.8.1 PESQUISA DE DOCUMENTOS

Foi realizada uma pesquisa de documentos que busca a coleta de dados complementares, pessoais e clínicos dos pacientes participantes do grupo, junto a registros escritos nos prontuários do CAPS II. Esta tarefa de campo aconteceu simultaneamente ao acompanhamento do grupo focalizado. Estes dados selecionados dentre os registros clínicos dos prontuários foram objetos de anotações do pesquisador, servindo de informações para possíveis contrapontos e associações com os dados colhidos com os sujeitos da pesquisa.

2.8.2 REGISTRO DAS REUNIÕES DE EQUIPE

Os membros da equipe do CAPS II foram classificados como informantes secundários. E na leitura dos registros das reuniões de equipe foram selecionados dados que dizem respeito às discussões de caso sobre participantes do grupo quanto à sua evolução clínica e ao acompanhamento por demais membros da equipe.

2.8.3 REGISTRO FOTOGRÁFICO DAS PRODUÇÕES

Conforme explicitado no termo de consentimento livre e esclarecido (Anexo C) e em contrato com os participantes, foram feitos registros fotográficos das três produções coletivas finalizadas da Oficina, realizadas durante o período de coleta de dados, a fim de dar contornos e elementos à análise qualitativa. Porém, não foram registrados sob forma de imagem o processo de realização ou os participantes em ação durante esse processo.

As imagens oferecem um registro poderoso das ações temporais e dos acontecimentos reais, porém, sua leitura e seu uso dependem em parte da percepção particular do pesquisador, de sua habilidade para especificá-las e descrevê-las e do sentido que dá a elas. “Tais variações perceptuais complicam toda explicação

objetivista ingênua da fotografia como se fosse um registro sem ambigüidade” (Loizos, 2002, p.141).

No caso deste estudo, a leitura dos registros fotográficos e seu uso foram marcados pela imersão do pesquisador na experiência e tiveram uma pequena parcela de contribuição dos participantes. Durante o período de coleta, as imagens foram utilizadas no último encontro de validação de dados com os participantes, e os comentários dos participantes sobre os registros permeiam as categorias de análise. As imagens fizeram ressoar memórias, foram estímulos para associações com as categorias prévias de análise numa etapa partilhada da construção deste trabalho.

Na análise dos dados, as imagens foram utilizadas a partir de dois tipos de recorte dos registros fotográficos: imagens das obras finalizadas como um todo, e imagens dos detalhes das obras. O primeiro recorte foi associado à forma de narração da prática em termos de *studium*, ou seja, ao trabalho contextual de descrição do processo histórico das produções do grupo. E o segundo foi associado à forma de narração em termos de *punctum*, ou seja, às cenas tomadas como acontecimentos que produzem o “incômodo” necessário a uma marca perceptiva que instaura um movimento de reflexão qualitativa. Com maior frequência, são detalhes que dizem respeito ao estilo de cada participante impresso na produção, ao gesto poético singular ou às possibilidades de articulação sintagmática entre os gestos e as formas criadas.

As imagens não servem para ilustrar o texto e sim para completar a análise das cenas narradas, pois são em si partes constituintes dos acontecimentos. Não se encontram no corpo do texto de análise, mas estão na Iconografia e associadas às cenas que compõem o texto a partir de *links* indicativos. Também foram utilizadas para compor uma apresentação em *power point* para a aula de defesa da dissertação. Imagens de fragmentos das produções também foram utilizadas num processo de edição e arte final da dissertação.



3. ANÁLISE DE DADOS E RESULTADOS



Com os dados em mãos, busca-se identificar os aspectos da experiência estética relevantes para o processo terapêutico ocupacional, citados nos objetivos deste projeto. Isto se torna possível através da análise e discussão dos dados que entrelaçam a pesquisa teórica com os dados dos registros das ações que constituem o processo de realização de atividades artísticas na prática da terapia ocupacional.

Tem-se como preocupação fazer uma elaboração de forma que não se perca a percepção sincrética, da ordem da imagem, da impressão primeira e global, própria da experiência estética, anterior à discursividade da linguagem.

Pretende-se produzir uma elaboração teórica partindo da experiência, na qual as imagens e acontecimentos, como aponta Duarte Jr. (1988), tomam parte integral na composição e desenvolvimento do pensamento e não se tornem meras ilustrações de significados exteriores a eles mesmos. Portanto, não interpretamos acontecimentos ou imagens a partir de conceitos clínicos, e sim a partir de categorias que a própria experiência nos revela, para então associá-las a conceitos artísticos e clínicos e assim estabelecer uma construção teórica.

Segundo Gomes (2004), dentre as finalidades da fase de análise qualitativa estão estabelecer uma compreensão dos dados coletados e ampliar o conhecimento sobre o assunto pesquisado, articulando-o ao contexto cultural do qual faz parte.

Pretendeu-se, com este trabalho, fazer articulações teórico-práticas na tentativa de analisar processos individuais e grupais, cenas, movimentos, sinais e produções a serem considerados como um conjunto de fenômenos singulares capazes de conter em si mesmos as suas significações. É importante ressaltar como são tratados os dados e levantadas as categorias de análise.

A análise de dados em pesquisa-ação pode realizar os processos de análise de conteúdo. Dentre os métodos de análise de conteúdo, optou-se por realizar uma análise categorial temática nos moldes propostos por Bardin (1977). A autora refere que a utilização da análise categorial temática “consistirá no agrupamento dos documentos que apresentam critérios comuns, ou que possuam analogias no seu conteúdo” (p.46). Porém, a associamos a alguns procedimentos de análise específicos à pesquisa-ação, já que esta engloba a análise de conteúdo, mas tem etapas mais

claramente explicitadas que refletem a *démarche* da pesquisa-ação integral e sistêmica (PAIS).

O processo específico de análise da PAIS é explicitado em três fases, segundo Morin A. (2004). A primeira delas é a fase da observação da observação, que pode ser comparada a pré-análise em análise categorial temática, e que inclui análise explícita da teoria subjacente e agrupamento dos dados a observações operacionais do tipo: notas de observação; notas metodológicas; e notas teóricas, como já foi explicado anteriormente. Não se trata de corroborar os fatos para se chegar a um consenso, mas de agregá-los em um mosaico que leve à compreensão dos sentidos dos acontecimentos observados, expondo uma observação transparente e compromissada com o grupo. As notas de observação são estudadas numa maior profundidade pelos conceitos de *punctum* e *studium*, já explicitados na coleta. Esta fase é preparatória para a classificação.

Em análise categorial temática, na fase da pré-análise, realiza-se uma leitura flutuante, que consiste em uma leitura de contato com os documentos “deixando-se invadir por impressões e orientações” (Bardin, 1977, p.96). Na seqüência ocorre a codificação, um recorte da informação coletada em unidades de registro e de contexto, respondendo à pertinência em relação às características do material em face dos objetivos da análise. A unidade de registro é a unidade de significação base a ser codificada visando à categorização, e a unidade de contexto situa a significação numa referência mais ampla, precisa o contexto do qual faz parte a mensagem (Gomes, 2004).

No caso da presente pesquisa, a princípio pode-se dizer que as unidades de registro são de dois tipos: o tema e o acontecimento. Segundo Bardin (1977), o tema é geralmente usado para estudar motivações de opiniões, de atitudes, de valores, de tendências e situações, como reuniões de grupo, que são freqüentemente analisadas por temas. O acontecimento como um recorte em unidade de ação, no nosso caso pode-se chamar de cena, também faz sentido para a análise do acompanhamento de um grupo de atividades artísticas, a Oficina de Bricolagem.

Portanto, não se trata de uma análise de discurso, mas de uma análise que leva em conta o discurso do participante em relação à sua produção artística e o

próprio processo de realização desta, tanto no que diz respeito ao processo de criação quanto ao produto final, e este processo é composto de acontecimentos.

Na análise em pesquisa-ação, a segunda fase é a da classificação que procede por meio de uma análise de conteúdo, na qual se verifica primeiramente a partir de uma redução dos dados, se estes confirmam ou não a primeira análise de cada parte da grade da PAIS. Nesse momento, as observações são agrupadas sob as rubricas de contrato, participação, mudança, discurso e ação. Verifica-se se o contrato é aberto, formal e não estruturado; se a participação é cooperativa; se a finalidade das ações visa à mudança; se o discurso se torna esclarecido; e se a ação é coletiva, predeterminada ou de iniciativa própria dos atores.

Posteriormente, faz-se uma explicitação das categorias em função do eixo teórico que se descobre anteriormente, daí, tiram-se conclusões preliminares que vão ser revisadas pelos atores. Por fim, uma análise vertical que consiste em categorizar as reduções das observações e, em seguida, a redação.

Na análise categorial temática, as categorias são classes que reúnem as unidades de registro sob um título genérico, em razão dos caracteres comuns destas unidades (Bardin, 1977). Nesse sentido, a categorização pressupõe a classificação de elementos constitutivos do conjunto por diferenciação e, seguidamente, por analogia.

Tal como é proposto na pesquisa-ação, as categorias, segundo Gomes (2004), são formuladas em dois momentos: antes do trabalho de campo, na fase exploratória da pesquisa, quando são elaboradas as categorias gerais de fundamentação eminentemente teórica e, portanto mais abstratas; e a partir da coleta de dados, quando são formuladas as categorias mais específicas e concretas, como na chamada análise vertical.

Quanto à categoria geral, pode-se estabelecer de início que se trata da contribuição da experiência estética para o processo terapêutico em Terapia Ocupacional. Já as categorias específicas são levantadas a partir da experiência, porém, como orienta Gomes (2004), seguindo um único princípio de classificação que diz respeito a montarmos um esquema de categorias, a partir de temas ou acontecimentos que configurem exemplos de situações de contribuição da experiência estética para o processo de atendimento em terapia ocupacional, seguindo critérios de relevância e pertinência diante do objeto de estudo.

A formulação de categorias é realizada a partir de uma leitura cuidadosa do material coletado, agrupando as unidades temáticas e de acontecimento em categorias temáticas mais amplas e condensadas por analogia de conteúdo destas unidades. Segundo Bardin (1977, p.105), “fazer uma análise temática consiste em descobrir os núcleos de sentido que compõem a comunicação e cuja presença ou frequência de aparição podem significar alguma coisa para o objeto analítico escolhido”.

Na fase da conclusão da análise dos dados, é importante o pesquisador impregnar-se dos conteúdos dos elementos analíticos para alcançar sentido, a partir de uma reflexão crítica, assinalando a dinâmica do todo. Nessa etapa é possível revivificar os elementos analíticos nas fases precedentes de classificação e análise, situar-se no campo e vinculá-lo a teoria.

Este estudo parte de um olhar singularizado tanto em relação à teoria quanto à prática, para poder então articulá-las. Um olhar que possui dupla afetação: é afetado pela formação em Terapia Ocupacional que o faz impregnado pelo processo de realização de atividades; e é afetado pela experiência estética dos participantes, seus relatos e suas singularidades existenciais.

Acredita-se que o olhar do terapeuta ocupacional, quando atravessado pelo processo de realização da atividade artística proposta, torna-se diferente de um olhar clínico estrito. Referindo-se, portanto, à construção de um olhar singular e híbrido do terapeuta, marcado por uma imersão na experiência estética, pois está absorto na experiência e dela própria obtém categorias para retratar em diversos níveis o processo terapêutico ocupacional. Dessa forma, evidencia-se o caráter de trânsito deste trabalho. É necessário buscar, em campos teóricos além da clínica, conceitos que elucidem aspectos deste mesmo campo, que já estavam colocados no cerne da experiência clínica, mas que necessitam de outros óculos para serem enxergados.

Pretende-se produzir uma pesquisa na qual, segundo Thiollent (2004): “A substituíbilidade dos pesquisadores não é total, pois o que cada pesquisador observa e interpreta nunca é independente de sua formação, de suas experiências anteriores e do próprio ‘mergulho’ na situação investigada” (p.22).

Reitera-se a singularidade deste olhar, o qual irá depender de uma sensibilização do terapeuta. Portanto, estamos falando de experiência estética tanto

no que tange a relação do participante com a sua produção, seu contato e percepção do que ele próprio produz; quanto no que tange o olhar do terapeuta ocupacional para o processo de criação artística dessas pessoas e na sua forma de compreendê-lo e de descrevê-lo.

3.1 INTRODUÇÃO ÀS CATEGORIAS E AOS EIXOS DE ANÁLISE

As categorias apresentadas, a seguir, são fruto de um processo de análise que partiu da leitura flutuante do material coletado associado à teoria e, posteriormente, elaborado em categorias que foram validadas em dois encontros com os participantes do grupo acompanhado.

Como já mencionado anteriormente, na primeira validação foram discutidas observações que levaram às categorias de análise prévias, a partir de uma primeira associação da teoria com a prática. E na segunda foram discutidas as observações que levavam às categorias já ventiladas dos dados e pormenorizadas na sua relação com o processo de emancipação dos participantes, uma vez que foram discutidas posteriormente a um momento avaliativo do processo pelos participantes no encerramento de suas atividades.

Deste processo, surgiram nove categorias preliminares apresentadas no texto para o exame de qualificação, tal como haviam sido discutidas nos encontros de validação de dados. Após o exame, foi feita uma outra análise vertical e interpretativa dos dados, tomando as categorias preliminares apresentadas como base de recorte. Estas passaram por um processo de condensação e redução, chegando-se ao número de duas categorias, cada qual com suas subcategorias associadas.

Inicialmente, em nosso texto de qualificação havíamos apresentado dois grandes eixos verticais de análise aos quais seriam subordinadas as categorias preliminares, a fim de organizar sistematicamente as diversas partes do estudo, montando um esqueleto do trabalho que refletisse sua estrutura lógica e reflexiva. Esses dois grandes eixos eram descritos como: a forma como a experiência estética influencia as intervenções no nível do significado; e a forma como a experiência estética influencia as intervenções no nível do significante. Ou seja, o primeiro diria

respeito ao plano do conteúdo e da construção de significado para as vivências do sujeito, a partir da relação que este estabelece com o processo e com aquilo que é produzido; e o segundo diria respeito ao plano da materialidade, da sensorialidade das formas, imagens e da própria operosidade artística.

Porém, a partir do contato com os dados através da análise vertical e por conta da necessidade eminente de descrevê-los numa espessura qualitativa, esta forma de abordagem sistematizada nos dois eixos preliminares passou a ser dificultosa. Primeiramente, pela organicidade dos acontecimentos e da dificuldade de separá-los nesses dois planos, pois as experiências eram integradas e nelas os planos coincidiam.

Em segundo lugar, o contato com obras literárias que se tornaram de referência, principalmente Pareyson (1989), e uma pesquisa bibliográfica do campo da lingüística e da semiologia, para poder melhor conceituar termos como significante e significado, intensificaram aquilo que já se percebia pela tentativa de descrever e categorizar os dados.

Segundo Pareyson (1989), a operação artística implica dois processos: a formação de conteúdo, que diz respeito à configuração de um contexto de significados; e a formação de matéria, que diz respeito à configuração de uma matéria sensível. Porém, para o autor, na atividade artística, a formação de um conteúdo tem lugar como formação de uma matéria e a formação de uma matéria tem o sentido da formação de um conteúdo: “A arte nasce no ponto em que não há outro modo de exprimir um conteúdo que o de formar uma matéria, e a formação de uma matéria só é arte quando ela própria é a expressão de um conteúdo” (p.57).

Se se tomar a lingüística e a semiologia por referência, também encontra-se uma dificuldade de separar o plano do significante do plano do significado. Pois estes existem somente como componentes de um signo e em virtude de sua relação recíproca (Penn, 2002).

Para Ferdinand de Saussure apud Cabral (1979), há uma unidade indissolúvel entre imagem acústica (significante) e conceito (significado), são como duas faces de uma folha de papel. Só se pode ter acesso ao significado através do significante e esse, por sua vez, só o é em razão do significado, do contrário seria uma massa amorfa de sons. Eles se compõem juntos como incorporante e incorporado, são duas

faces de uma mesma noção. O significante é a tradução fônica de um conceito e o significado é a contrapartida mental do significante (Benveniste, 1995).

Nas linguagens pictórica ou gestual não se pode falar em imagem acústica, portanto, é necessário ampliar a definição de significante. “Poder-se-ia então dizer que o significante é o veículo do significado, que é o que se entende quando se usa o signo, é sua parte inteligível” (Fiorin, 2002, p.58).

Diferentemente de Ferdinand de Saussure, para Hjelmslev (1973) apud Fiorin (2002), qualquer produção humana dotada de sentido é um signo, que nasce da união de um plano de conteúdo e de um plano de expressão. Cada um desses planos tem dois níveis, o da forma e o da substância. No caso das palavras, a forma de expressão são as diferenças fônicas e suas regras combinatórias, e a forma de conteúdo são suas diferenças semânticas e suas regras combinatórias. A substância da expressão são os sons e a substância do conteúdo são os conceitos.

O fato é que, apesar dessas duas partes serem unidas na constituição dos signos, elas poderiam ser analisadas como se fossem entidades separadas (Penn, 2002), porém para os fins a que se prestam o presente estudo, este tipo de análise, separando as categorias em articulação de significantes e formação de significados, ou em planos de expressão e conteúdo, enrijeceria a forma de apreensão dos dados e perderia a qualidade da experiência no seu sentido da percepção sincrética, da ordem da imagem, da impressão global. Nesse caso, nossa incursão por esse campo ainda é insuficiente para ser tomada como método de análise.

Nesse momento, faz-se necessário, em face de como os dados se apresentam e aos objetivos desta pesquisa, uma organização das categorias que dê conta de compreender a formação de sentido na própria construção da forma e que amplie a noção de sentido para além daquilo que o sujeito entende pela imagem que vê. Os dados foram nos mostrando que a produção ou o objeto estético fazem sentido para quem produz, na medida em que mobilizam sensações de reconhecimento de si, de pertencimento, possibilitam a construção de imagens para si, de gesto e propiciam a apropriação de modos de fazer pelo sujeito.

Estas sensações são ligadas a uma dimensão estética da subjetividade que vai além da dimensão psicológica que nos é familiar. A dimensão que nos é familiar tem o eu como operador pragmático que nos situa dentro dos códigos estabelecidos de

uma cultura vigente (Rolnik, 2002). Já a dimensão estética, denominada pela autora de “corpo vibrátil”, é composta de sensações a princípio desconhecidas, e um processo de decifração se faz necessário. Este processo não tem a ver com explicar, mas com inventar sentidos, que tomam forma e integram o mapa da existência vigente. O artista contemporâneo, segundo a autora, opera desta maneira, produz uma atualização dos devires do mundo a partir de suas sensações e o faz na própria imanência da matéria.

Pareyson (1989) nos auxilia pensar a inseparabilidade da forma e do conteúdo, não quando ela é afirmada do ponto de vista do conteúdo, o que indicaria que fazer arte é “formar” conteúdos espirituais, dar uma configuração à espiritualidade, traduzir sentimento em imagem, exprimir sentimento. Isto encerraria o perigo de uma desvalorização do aspecto físico e sensível da obra, em virtude da supremacia de um conteúdo ou de uma vontade expressiva. Ele propõe tomar a inseparabilidade de forma e conteúdo do ponto de vista da afirmação da forma. Arte é, antes de tudo, formação de matéria sensível, produção de objetos que existem como coisas entre as coisas, operação que tem em si um insuprimível caráter de personalidade, pois contém a vida de onde ela emerge e constrói numa nova articulação formal um mundo para se habitar.

No entanto, a mesma incursão pelo campo da lingüística e da semiologia possibilitou o encontro com alguns conceitos que nos auxiliaram a dar nomes à maneira como percebíamos como as imagens, formas e os sentidos nelas presentificados se organizavam na experiência de produção estética. Os conceitos de sintagma e paradigma (ou sistema) são tomados por referência para nomear estas formas de organização e tornaram-se eixos transversais que atravessam as duas categorias apresentadas.

Segundo Barthes (2001), as relações que unem os termos lingüísticos podem se desenvolver em dois planos que correspondem a duas formas de atividade mental: o sintagma e o paradigma (ou sistema). Sintagma diz respeito a combinação dos termos que tem por suporte a extensão. Cada termo tira seu valor da oposição ao que segue ou precede. O sintagma se apresenta sob uma forma encadeada, como o fluxo da fala ou de um texto, por exemplo.

Isto não quer dizer que seja linear para todos sistemas lingüísticos. No caso das imagens pictóricas, por exemplo, os termos se apresentam por vezes simultaneamente, ou de maneira sintética. Diz respeito a uma articulação espacial horizontal e combinatória dos termos escolhidos.

Já o paradigma (ou sistema) diz respeito a um plano de associações, fora do plano sintagmático, no qual unidades que têm em si algo de comum associam-se na memória e assim formam grupos em que reinam diversas relações (Barthes, 2001). O paradigma é um eixo vertical e virtual de associações de cada termo apresentado espacialmente no sintagma a termos que estão fora do conjunto de escolhidos.

O valor de um termo, dentro de um contexto, depende de contrastes com termos alternativos que não foram escolhidos (relações paradigmáticas ou associativas), e das relações com outros termos que o precedem e o seguem (relações sintagmáticas). Um paradigma, ou conjunto associativo, é um grupo de termos que são tanto relacionados ou semelhantes, sob algum aspecto, como diferentes. O sentido de um termo é delimitado pelo conjunto de termos não escolhidos e pela maneira como os termos escolhidos são combinados entre eles, a fim de criar um conjunto significativo. (Penn, 2002, p.320)

Barthes (2001) usa o exemplo de uma coluna antiga para ilustrar estas formas de organização dos termos lingüísticos. A coluna antiga está em relação sintagmática com as outras partes do edifício, como a arquitrave, por exemplo. Mas se for dórica, nos convida a comparar com outros tipos de coluna, a jônica ou a coríntia, por uma relação virtual de substituição ou associação – neste caso configura-se uma relação de paradigma.

Para este estudo, estes dois eixos de análise nos parecem fecundos no sentido de refletir sobre a forma como as imagens, gestos e formas criadas se articulam umas às outras num plano de extensão, dão lugar a uma experiência ou a um gesto na composição grupal, integram experiências ou mapeiam mundos em termos de uma articulação sintagmática.

Concomitantemente a dar lugar ao gesto, experiência ou forma criados pelos sujeitos e, topologicamente, ancorados na composição das obras, bem como no fluxo da cotidianidade das práticas e procedimentos de operosidade artística, ocorrem situações de associação daquelas experiências do fazer no grupo com as demais experiências da vida, ou a reverberação da possibilidade de ter lugar em meio aos outros, em construir lugar nas demais esferas da vida cotidiana dos sujeitos em questão.

Com relação ao sintagma, a partir de uma organização formal das coisas, do processo em suas várias etapas, no cotidiano da prática, no encontro com diversos materiais, texturas, cores e gestos, é possível construir uma arquitetura espacial para o sujeito na qual este se sinta ancorado e pertencente. São experiências concretas que, a princípio, não têm um significado comunicável em termos verbais e que não necessariamente precisam ter para que sejam de fundamental importância no processo de estruturação do sujeito. Possibilitam ao sujeito sentir-se existente na presença de alguém.

Esta forma de organização responde às necessidades de alguns sujeitos de ter lugar no mundo, de estabelecer conexões com os outros, de sentir que sua existência é percebida como singular e, a partir dela, construir experiências tidas como próprias. Necessidade de sentir-se parte do mundo humano, reconhecer no mundo aspectos de si. Não uma característica de personalidade ou conteúdo *pré-existente* a ser significado, mas um acontecer de si que transborda do próprio sujeito na relação com a materialidade das coisas. Assim sendo, lida-se com processos primários, experiências anteriores à existência do não-eu. (Safra, 1999; Lins, 1998; Luz, 1998).

Nesse sentido, a produção de uma articulação sintagmática é realizada a partir de experiências e formas construídas no fazer no grupo, que se tornam núcleo de sustentação para o ser em continuidade. Estas experiências são articuláveis, tanto e principalmente estética e topologicamente, quanto no nível de suas possíveis significações.

Evoca-se, nesse momento, o pensamento de Benjamim (1993), descrito no percurso teórico dessa dissertação, que trabalha com a imagem do cinegrafista/cirurgião para descrever um aspecto da experiência estética na vida moderna, que é bastante fortuito para constelar o que se chama de articulação sintagmática. Aspecto

esse que também se faz presente nas manobras de recorte e colagem, bricolagem, assemblage das propostas modernas e contemporâneas em arte.

O cinegrafista intervém na realidade, manipula e expõem seus fragmentos, e compõem uma nova imagem por montagem. O objeto é fragmentado nos inúmeros elementos que o compõem, para estes serem desarticulados e rearticulados em novas cadeias, de maneira que sua significação se modifica a cada operação que ele sofre e a cada nova conjugação de termos. A mudança de localização dos elementos por extensão cria continuamente um novo sentido para a obra.

Esse sujeito da contigüidade, que se processa numa trajetória efetuada por intervalos e conexões, torna-se um princípio de subjetivação na arte moderna. Os princípios de colagem de fragmentos, de assemblage de materiais díspares, de montagem sucessiva de diversos dão testemunho disso. (Luz, 1998, p.223)

Isto se relaciona com a forma como Tassinari (2001) descreve as operações de colagem na arte moderna e na forma como elas conduzem à incessante configuração e reconfiguração da imagem. Processos de deslocamento entre partes ou de composição de partes, que produzem vizinhança entre fragmentos diversos mediante a articulação e repetição das fisionomias e dos movimentos dessas partes. Estes sinalizam uma obra por fazer, em permanente rearranjo de conexões e transfiguração, que se apresenta como mapa de operações a percorrer de maneira própria por cada um que com ela entra em contato.

Ao mesmo tempo, pensa-se que a conjugação de termos, mesmo que supostamente aberta e inacabada, cria um contexto, gramática necessária (Kujawisky, 1988), na qual os termos se articulam, configurando fluxo e contorno ao fragmento articulado, porém, um contorno aberto a modificações, contorno este que forja um alojamento do sujeito.

Este mesmo alojamento do sujeito e de suas experiências de criação no processo, bem como das formas criadas na composição do todo das produções criam uma abertura potencial, da qual ressoam associações com as demais experiências na vida. Uma “textura (ontológica) que vai se fazendo dos fluxos que consistem a

experiência atual” (Rolnik, 1993, p.242), conectando-se a outros fluxos virtuais, associando-se e esboçando outras composições.

Com relação ao paradigma, o contato com a sensorialidade das formas criadas evocam sensações e lembranças de diversos momentos da história dos sujeitos. As imagens presentes na produção artística se fazem ecoar nas discussões familiares, são associadas à história familiar; ou os gestos criados e ressignificados associam-se à mudança dos papéis sociais ocupados pelos sujeitos que os criaram, e produzem valor em outras esferas da vida. Também ocorrem situações em que o que se cria é associado a formas e imagens presentes nas produções culturais.

3.2 UMA QUESTÃO DE ESTILO

Esta categoria abarca situações da relação sujeito e produção artística, que possibilitam ao sujeito constituir-se esteticamente. Processo que se dá a partir de sensações de reconhecimento de si nas produções e concomitante reconhecimento do outro.

São estados momentâneos de epifania, nos quais o paradoxo entre imersão e distanciamento do objeto estético está implicado e nos quais é possível o acontecer poético de alguém como potencial de um vir a ser outro. Situações que remontam estados de não-integração, mas que não dizem respeito apenas a uma regressão psíquica para que dela tiremos o substrato de conteúdos a serem trabalhados em termos clínicos. Dizem respeito a experiências que criam espaços de presença para o informe, o inusitado, o invisível. Espaço de respiração em perspectiva, onde “criar é sempre criar um futuro” (Passeron²³, 1996, p.27 apud Sousa, 2002, p.145).

Falaremos da possibilidade de o sujeito reconhecer no produto de sua criação artística características de seu estilo de ser e de se apresentar ao mundo, seu modo de acontecer singular e poder dar-lhe sentido. Denomina-se de estilo de ser²⁴,

²³ Passeron R. *La naissance d'Icare- éléments de poïétique générale*. Valenciennes: ae2cg Éditions;1996.

²⁴ Winnicott (1990b) diz que no início da existência, antes que cada indivíduo crie o mundo, existe um *self* inicial composto de um simples estado de ser e de uma consciência incipiente da continuidade do estado de ser e da continuidade do existir no tempo. Supõe uma organização central do *self* inicial que é capaz de perceber as experiências corporais e os cuidados prestados pela mãe em sua

características de si, de sua família e de sua cultura que se organizam desde os primeiros estágios do desenvolvimento. Potencialidades de ser que dizem respeito a um modo de existência e a maneira de o sujeito se apresentar no mundo e que permitem com que a pessoa, a cada etapa da vida, reencontre a si no outro e no mundo. Modo como a existência do sujeito acontece que é organizado sensorialmente e apreendido pela poesia de sua fala, de sua corporeidade, de seu gesto criador (Safra, 1999).

É importante salientar que esta concepção de estilo nada tem a ver com o estilo decorrente da estética massificada, produto de uma cultura de consumo, que é impessoal, e remete a uma subjetividade estética atrofiada ou inibida, tendendo à anestesia.

Estilo este que configura uma

(...) relação de complacência submissa, marcada por uma dissociação das sensações e a desativação do exercício do sonho: um tipo de relação que acaba promovendo um sentimento de futilidade e a impressão niilista de que nada tem importância ou de que tudo se equivale (Rolnik, 2002, p.378).

Para Pareyson (1989), a vida do autor está presente na obra, mas esta é uma presença especial, pois ela não se constitui de fatos e atos singulares reconstituíveis numa biografia, ela é antes de tudo a presença de uma substância espiritual, de uma personalidade que se formou ao longo da vida e que se encontra na forma de traçar linhas, misturar cores, combinar imagens.

constância e ritmo. Quando o ambiente (mãe) se adapta satisfatoriamente ao bebê e reflete o que o bebê é, o bebê pode “ser”, o que originalmente quer dizer “ser–imagem” no rosto da mãe, ser percebido, desejado. E, se os cuidados não são invasivos e mantém uma certa constância e ritmo adaptados, o bebê pode continuar “sendo”, pois o sentido de continuidade da existência não foi interrompido. Isto favorece um movimento do bebê em direção ao ambiente que, repetidas vezes, se torna um padrão de relacionamento. Com o tempo, o acúmulo de experiências passa a fazer parte de uma vida, de um *self* mais maduro. Então, as experiências passam a ser sentidas como reais e próprias. O estilo de ser pode ser entendido inicialmente como esta forma de o sujeito se mover em direção ao ambiente, acontecer frente ao outro. Ao longo da vida, o acúmulo de experiências integradas e apropriadas por um si mesmo compõe um estilo de ser. Ainda no início da vida, no caso de um ambiente invasivo, as intrusões são imprevisíveis por não ter nenhuma relação com o movimento do bebê em direção ao ambiente e com o processo vital do indivíduo. A reação pela criança a essas intrusões subtrai algo da sensação de um viver verdadeiro.

Ele dá o nome de estilo a essa presença e salienta que estilo não tem a ver com episódios da vida contidos na obra, não se pode saber da história de vida de alguém pela leitura de suas obras. É possível associar biografia às obras ou iluminar fatos com as obras, tendo os fatos como critério de escolha, mas não é possível extrair a biografia das obras: “Dar-se conta dessa presença [estilo] e mostrá-la em toda sua evidência não significa ainda reconstruir uma biografia”. (p.77).

Esse apontamento para nosso estudo é fundamental porque nos auxilia a atenuar a importância dos episódios da vida pregressa, como conteúdo temático das obras a ser decifrado e argumentar em favor da percepção do estilo, da permissão ao acontecer poético de alguém e da oferta de possibilidades para a formação do gesto criativo. Uma vez que entendemos que o fato de possibilitar e reconhecer que uma presença singular pode ter lugar e ser apreendida no processo e produto estético é, também, um importante procedimento para processos de criação em terapia ocupacional, e possibilita uma formação contínua e prospectiva dos sujeitos atendidos e de suas maneiras de estar no mundo.

Trataremos, também, da construção de um gesto formante, construção de formas, imagens, cores reconhecidas pelo outro como produção de um sujeito, fruto de um ato que se torna gesto criador pelo concomitante reconhecimento de si naquela produção e reconhecimento pelo outro. Isso se dá por um processo de intensas experimentações de movimentos, ritmos, misturas e transformações da matéria sensível que são aos poucos apropriadas pelo sujeito como criação própria e que constituem processos de criação de si.

Em seguida, falaremos da formação de imagens para si, por um processo de edição de recortes da sensorialidade em articulação sintagmática. São recortes que compõe imagens em permanente estado de inacabamento, mas que forjam uma cena a ser narrada e em constante abertura para novas transformações. Essas imagens dizem respeito a diversas experiências que compõem o universo do sujeito, muitas delas atravessadas por situações de ruptura e sofrimento e que são da ordem do inominável, puros estados de agonia no corpo ou sentimentos de não existência.

3.2.1 EPIFANIA DO ACONTECER POÉTICO

Quando discutimos os temas relacionados a esta subcategoria na validação dos dados, os participantes lembram-se de que a imagem de **G** no painel tem a mesma conformidade corporal de seu autor: a linha e a curvatura que sua coluna faziam quando ele sentava no canto da sala de convivência do CAPS, como fazia todos os dias; o desenho do corpo com as pernas unidas e os pés juntos; os braços rentes ao corpo; as mãos inertes depositadas juntas sobre as pernas; a forma de sentar na esquina da sala com o corpo “*fechado*”, “*acuado no cantinho*” e apenas a cabeça olhando para fora e para cima, para a televisão. Estas eram características claras de **G** para o grupo e que, segundo eles, estavam presentes na figura. (Figura 4).

Não era a figura que se assemelhava a **G** pelos traços de seu rosto ou de seu corpo nela representados por imitação, a imagem não se configurava como um retrato verossímil. Mas era um movimento que se apresentava na figura, um “*jeito*” de ser de **G** que ali se presentificava. Parecia que os participantes reconheciam naquela figura uma forma de existência. E isso a tornava mais admirável, não por conta de algum esmero técnico em retratar uma realidade, mas pela capacidade daquela figura, pintada pelas mãos de muitos, capturar uma sensação, uma presença, ainda que fugidia.

Tal percepção exige o trânsito por zonas onde o vazio, o invisível, se torna figura. Convoca um olhar que cria, que transfigura, que transvê, na abertura de um espaço potencial, aquilo que só lá está porque é por nós visto; e uma busca, presente no trabalho artístico, por uma linguagem que configure uma ausência que se faz presença por uma experiência de ilusão.

Didi-Huberman (1992) apud Tessler (2002), em suas reflexões sobre as modalidades do sensível, propõe que ver é sentir algo que nos escapa. Uma proposição que, segundo a autora que o analisa, é válida para toda espécie de configuração artística. Seja ela referente a pintura ou escultura, objeto representado ou presentificado, o que vemos é sempre mais do que vemos objetivamente. “Há sempre um ponto cego em nosso olhar, que traduz o espaço da perda, o vazio que se instala entre o que vemos e o que nos olha, assinalando o que, no mundo, tem a ver conosco” (Tessler, 2002, p.72).

Um modo de existência, uma forma do sujeito acontecer no mundo fazem presença nas formas sensoriais criadas. As imagens, a nosso ver e no sentido que elas configuravam para os participantes do grupo, não diziam respeito a uma projeção de conteúdos internos ou a uma sublimação de desejos recalçados. Eram antes de tudo apresentações de formas de ser que aconteciam no momento da criação artística. Este momento que, paradoxalmente, reunia atividade e passividade, concepção e êxtase mobilizado por uma aparição. Aquilo que era criado, muitas vezes, surgia diante de quem o criava como aparição.

No início do último projeto da oficina, **D** pede que seja tirada uma foto sua entre as flores do jardim do CAPS. E diz que gostaria de fazer uma foto de si jogando capoeira, dizia ter aprendido a jogar capoeira.

Primeiramente tiramos uma fotografia sua em meio às folhagens do jardim. Depois, fomos a um centro esportivo próximo ao CAPS que tem bosque e quadra para tirarmos fotos de **JF** jogando bola e **D** jogando capoeira. Para tal atividade, **ED**, que iniciava sua participação no grupo, trouxe uma contribuição. Contou que fora instrutor de capoeira em escolas públicas antes de entrar em crise.

Ele passou a dirigir a cena montada e a dizer os movimentos que **D** deveria fazer e como os outros participantes, que se posicionavam para jogar com ela, deveriam responder a seus movimentos. **D** decidiu tocar o berimbau trazido pela terapeuta na composição e todos vestiram roupas de capoeira trazidas por **ED**. Tiramos fotos da luta e do cumprimento com todos em volta fazendo uma roda. (Figura 5).

Ao olhar sua foto no jardim, **D** ficou espantada. Depois de um bom tempo observando atentamente a fotografia, disse que estava numa posição com olhar para baixo que considerava uma posição de “*guerreiro*”. No decorrer daquela semana, lembrou-se do dia que eu havia dito que retornaria ao CAPS e, neste dia, trouxe uma foto em que aparecia com suas duas filhas e uma irmã já falecida. Falou de ter sofrido várias interações e de nunca ter tido apoio da família.

Chegou na semana seguinte dizendo ter tido um desentendimento com a família. Falou que apanhou da filha no caminho do CAPS, por não estar com a carteira da isenção tarifária de transporte público. **D** morava com esta filha de 17 anos e o filho de 16. O irmão da participante supervisionava a rotina da casa deles,

mas não morava junto. A filha havia entrado em desentendimento com o tio, e este parecia transferir a responsabilidade do cuidado com **D** para a adolescente. Esta se queixava de que o tio a responsabilizava, mas ao mesmo tempo não a deixava sair de casa com as amigas, não lhe dava liberdade. A filha era quem acompanhava o tratamento de **D**. Sabia-se pouco sobre sua história, os filhos estavam convivendo com ela diariamente havia pouco tempo. O marido a agredia quando os filhos eram pequenos e a filha relatava que **D** já havia sofrido vários abortos. Quando o marido a abandonou com as crianças, ela deixou as crianças com a mãe, muito pequenas, e passou a viver na rua.

Depois de um tempo, **D** apareceu grávida e supuseram a gravidez ser fruto de violência sexual na rua. Pouco depois de dar à luz, **D** fugiu do hospital e sua mãe faleceu na seqüência, seu comportamento então se agravou. As irmãs pegaram a guarda das crianças e uma delas adotou sua filha recém-nascida. Houve tentativas da família em deixar **D** cuidar dos filhos, mas ela os negligenciava, os deixava sujos e sem comida, segundo a filha. Esta relatou um episódio em que **D** abriu um botijão de gás e trancou as crianças na casa.²⁵ Após o falecimento das duas irmãs de **D**, os filhos voltaram a morar com ela.

O irmão de **D** veio naquela semana ao CAPS pela primeira vez para reclamar da situação, dizia não agüentar ter que cuidar de **D** e também de sua família. Naquele mesmo dia, **D** apanhou da filha.

D pediu para falar comigo após o grupo e chorou contando da agressão que sofrera. Dizia ter vontade de ser internada e falava que a filha não fazia nada em casa e que ela é quem tinha que fazer tudo, apesar da filha dizer o contrário e de percebermos sua dificuldade de se manter em atividades por muito tempo.

Na fase de pintura das imagens projetadas na tela, enquanto pintava a imagem de outro participante, **D** reconheceu numa de suas fotos em cena de capoeira a mesma posição de “*guerreiro*”. Associei à posição de defesa da foto de capoeira de **ED** que ele posicionou ao lado daquela imagem de **D**. Ela contou ao grupo que na foto em que aparecia com suas duas filhas e a irmã, tinha 30 anos e que tinha acabado de ter sua filha mais nova, fruto de um estupro. Todos disseram que ela estava bonita na foto.

²⁵ Dados obtidos em pesquisa de documentos de prontuário.

O grupo reagiu ao que **D** relatara de maneira cindida e contraditória. Concomitantemente a ela contar que havia sido violentada, alguns participantes comentaram que ela estava bonita na fotografia, que parecia mais jovem. Ela concordou com os comentários, parecia querer demonstrar que apesar da falta de suporte, das constantes rupturas, das violências que sofrera e da sensação de que por vezes não tinha presença no mundo, ela tinha ainda uma força viva que transparecia na foto em que segurava a filha no colo, uma força de resistência, de “*guerreiro*”.

Uma espécie de choque de contrários acontecia nessa cena que refletia muitas das situações vivenciadas no grupo. Fragmentos soltos, por vezes contraditórios e de uma carga afetiva muito intensa, se conectavam sem uma mediação. Esta mediação era feita pela terapeuta, quando era possível refletir e emergir do discurso fragmentado e da carga opressiva do afeto e, minimamente, alinhar as experiências.

Em meio a pintura do painel, **D** se envolveu com a pintura de diversas partes do trabalho, mas a maioria das vezes não conseguia permanecer o tempo todo de duração do encontro. Depois de alguns encontros envolvida na pintura, entrou na sala logo no início do grupo e posicionou a transparência com a montagem que incluía sua imagem no jardim sobre o retro projetor e disse “*agora é a minha vez (...)*”. Não chegou a traçar sua imagem a lápis antes de pintar, já recorreu às tintas logo que se satisfez com o posicionamento e foco da projeção.

Primeiramente, pintou sua roupa toda de branco e no rosto e no corpo fez somente o contorno com tinta marrom. Trabalhou os traços do rosto com delicadeza e disse que aquela cor negra era a cor de sua pele e que os traços eram de uma pessoa negra. Porém, recusava-se a preencher o interior da figura com a tinta (Figura 6).

M se incomodava com a pintura de **D**, dizia “*fica estranho*”, “*parece um fantasma sem corpo*”, e não entendia porquê ela não queria pintar dentro do contorno. Mas ela sustentava que era assim que queria sua imagem.

Lembrei-me, nesse momento, das idéias que ela havia dado para este projeto da oficina no início de sua realização. Ao pensar sobre o projeto conjunto, **D** falou que a composição com as fotos poderia ser igual à montagem de um filme ou de um seriado de TV, associou sua idéia a uma forma de cuidar da sensação de estagnação que vivia no “*hospital*”. Falou da vida no CAPS como uma seqüência de momentos

parados, cortados. O que nos parece remeter a uma sensação de descontinuidade e das situações que vive não terem ligação entre si. “*A gente aqui às vezes fica congelado como numa foto*”. “*Eu varro o jardim e as folhas aparecem de baixo da roseira de novo*”. Falava de uma vida que se repetia e que retornava sempre para o mesmo lugar e de uma ação sua que não produzia efeitos no ambiente, de uma passagem que não deixava marcas, não produzia rastros. Um modo de existência que parecia acontecer na virtualidade, pessoa sem corpo, ações sem forma, passagens errantes, “*alma penada*” (M).

Em meio àquele encontro, ela saiu da sala correndo atrás da filha que havia comparecido ao grupo de família, com receio que esta fosse embora e a deixasse no CAPS sem cigarros. Trouxe a filha até a sala e, orgulhosa, mostrou a pintura a ela. A filha se surpreendeu, reconheceu **D** na imagem, ficou alguns minutos observando cada parte do painel e associou uma das imagens à foto da capoeira que **D** havia levado para casa.

Depois disso, **J** disse que a imagem de **D** parecia um anjo, pois tinha só o traçado do corpo e era toda branca. Ela pareceu gostar do que ouviu. Lembrei que ela havia falado do guerreiro quando tirou a fotografia. Então ela disse: “*É um anjo guerreiro*”. Falou então das várias internações que havia sofrido novamente e de que teve uma recaída quando esteve fora, no tempo de um mês de recesso do grupo. Disse: “*quase desfaleci*”. Na seqüência, associou o “*anjo guerreiro*” a episódios de sua vida em que disse ter salvado os filhos das mãos do pai que os agredia.

Todos se incomodavam com o fato da figura de **D** não ser pintada e ter apenas o contorno traçado em tinta e retomavam este assunto em encontros subsequentes. **A** se incomodou especificamente com o traço do nariz. Então, **D** justificou que queria deixá-la dessa maneira, pois os traços da face eram traços de sua raça (ela é negra e fez o contorno de sua imagem com tinta marrom, deixando evidentes características de sua raça). Disse que não poderia pintar a figura de outra maneira, pois: “*O guerreiro apareceu na hora da foto*”.

Nesse momento, retomou novamente dados de sua história, perguntando se eu sabia que ela havia sido violentada sexualmente e que sua filha mais nova, que aparecia na foto como bebê, era fruto desse estupro. Mais uma vez ao falar do guerreiro, retomou a situação da violência que sofrera e novamente de maneira

supostamente fragmentada, pois apesar de trazer o fragmento à tona de maneira súbita e insistente, via na terapeuta a possibilidade de conectá-lo à sua história e mais especificamente à figura do guerreiro. Assim como o guerreiro “*aparecia*”, com ele surgia a situação da violência a que **D** fora submetida.

Uma aparição num momento de epifania se configura a partir de um paradoxo entre mistura e distinção de **D** com a imagem por ela criada. Como se a imagem do guerreiro naquela hora tomasse a própria imagem de **D** e solicitasse dela que os procedimentos para sua configuração fossem executados.

Uma imagem que demonstrava autonomia, aparecia como algo que existia apesar de **D**, e a ela se apresentava, porém simultaneamente veiculava um modo de estar presente na vida, uma sobrevivência de **D** às rupturas, violência e falta de suporte que ela enfrentava e à qual necessitava dar corpo e sentido. Uma experiência de encontro intersubjetivo entre **D** e o anjo-guerreiro, no qual ambos tomam forma ao mesmo tempo na matéria sensível.

O conceito de símbolo²⁶ apresentativo, na leitura que Safra (1999) faz de Langer (1941), nos parece esclarecedor ao unir a subjetividade com a objetividade concreta, porém não representa um afeto ou desejo recalcado, tampouco se articula a um sentido *pré-determinado* ou culturalmente instituído. Pelo contrário, o símbolo apresentativo presentifica o estilo de ser do sujeito em formas ou imagens, portanto,

²⁶ Apontamos um cuidado que para nós se faz necessário no emprego da palavra símbolo. Já que ela pode estar comumente associada à idéia da imagem poética como cobertura, ou algo que esconde uma outra coisa e que, por isso mesmo, teríamos que traduzir a imagem para tirar de dentro da imagem aquilo que ela não é, mas que diz o que ela é. Isto é, a imagem como disfarce de um conceito ou de um conteúdo fora dela. (Pessanha, 1994). A nosso ver, concepções a cerca do que as imagens podem apresentar podem ou não ser construídas posteriormente a partir de articulações durante o processo de criação que vão configurar uma história apropriada pelo sujeito. O que apontamos, nesse momento, é a capacidade de reconhecer a potência da forma como possibilidade de constituição da sensação de que o sujeito existe como processo e tem lugar.

Quando no referimos a experiências que habitam a área intermediária da experiência, estamos falando de fenômenos que iniciam a capacidade da criança de usar símbolos, empregar gradativamente os símbolos de uma cultura, dando a eles um uso pessoal, mas que não são símbolo em si. Segundo Lins (1998), a capacidade de usar símbolos é posterior aos fenômenos transicionais. Para autores conhecedores da obra de Winnicott, dentre eles Pontalis (1977) apud Lins (1998), o próprio objeto transicional, embora seja um degrau para a formação do símbolo, não é em si mesmo um símbolo. Sua densidade de ser, sua atualidade e concretude são mais importantes que seu sentido porque ele é uma estrutura intermediária entre a indiferenciação e a separação.

É necessário para isso um uso lúdico das imagens criadas pelo sujeito como metáfora da maneira do sujeito ser e estar no mundo. Para num segundo momento, possibilitar que aquela forma sensorial veicule a articulação de uma concepção do sujeito sobre seu próprio *self* ou sua história. (Safra, 1999).

preserva a sensorialidade. Ele apresenta diferentes experiências de estar vivo, as posições que o indivíduo ocupa no mundo humano, veicula sensações e não concepções. São elementos que pertencem à ordem das apresentações, pois fornecem abstrações elementares que são entendidas como experiências ordinárias do sentido. Constituem um princípio de simbolização, mas de um simbolismo sensorial.

O encontro com as imagens e formas criadas, também, produz a articulação de aspectos do *self*, que estavam à espera de um outro que os reconhecesse como produção de uma singularidade, com o sensível, de modo que estes podem ganhar corpo e ser apropriados pelo sujeito.

A maior parte dos participantes, durante a validação, também fez uma associação à figura de **MA** na pintura. Diziam que a figura pintada era “*a cara dela*”. E ao mesmo tempo se espantavam, pois se lembravam que ela no quadro dançava e era conduzida por um outro participante, parecia leve, era colorida; e que no início das atividades do grupo, ela se apresentava de maneira diversa, andava com a ajuda de uma bengala e era uma pessoa extremamente embotada e deprimida. (Figura 7).

MA chegou ao CAPS após 6 meses de uma tentativa de suicídio. Referia que havia se envolvido com um homem casado e mantinha relacionamento escondido do pai. Durante o relacionamento sentia-se perturbada, sentia medo do pai descobrir e dizia ouvir vozes de comando dizendo que ela deveria morrer. Falava que havia tido uma criação rígida. Sentia-se culpada por conhecer a esposa do rapaz com quem se envolveu e achava que as pessoas iriam contar a seu pai sobre seu envolvimento. Passou a não dormir e a não comer. Arrumou a roupa para ser enterrada, despediu-se das coisas, “*mas não das pessoas*”, escreveu uma carta de despedida e se jogou da laje da sua casa.

A cunhada disse que ninguém da família percebeu que ela não estava bem até ela cometer a tentativa de suicídio. Contou que a tentativa se deu após uma discussão com uma prima que ameaçou relatar sobre o envolvimento de **MA** com o rapaz a seus pais. O pai dizia sentir-se perplexo com a atitude da filha, dizia que ela sempre teve tudo e, quando falava disso, referia-se a bens e estudo e relatava cada um dos bens da família como num inventário.

MA quebrou o pé e a bacia, foi internada, fez uma cirurgia e no hospital apresentou um quadro confusional. Dizia não conseguir abrir os olhos, sentia-se num necrotério e achava que seus pais estavam mortos. Após a cirurgia, foi encaminhada ao Ambulatório de Saúde Mental e depois ao CAPS.

Chegou ao CAPS em remissão do quadro confusional, porém muito deprimida, dizia ter vergonha por tudo o que fez e não conseguir encarar suas obrigações que diziam respeito a cuidar das casas de aluguel da família e da mãe doente (deprimida desde a morte dos dois únicos irmãos de **MA** em anos consecutivos, também fazia acompanhamento no ambulatório de Saúde Mental). Dizia sentir-se incapaz e inconformada com o estado do pé fraturado. Estava morando com uma cunhada, pois o pai dizia não conseguir cuidar da esposa e da filha doentes.

MA inicia sua participação na oficina no último projeto de trabalho, o painel de pintura a partir das fotografias.

No início do grupo, pouco se expressava, mantinha-se avessa a contato, sentava-se na ponta da mesa da sala de atividades e dizia não querer fazer nada. Quando ouviu a proposta da produção de cenas, referiu que gostaria de tirar uma foto sua dançando. Ela ainda utilizava uma bengala, por conta da fratura no pé e se locomovia com dificuldade. Pensamos em conjunto com o grupo, qual seria o melhor espaço do CAPS para que a fotografia fosse tirada. O grupo acordou que a recepção tinha um espaço suficientemente grande e que lá ela poderia dançar. Apesar disso, muitos se perguntavam se ela de fato dançaria. **D** dizia “*mas como ela vai dançar de bengala e com o pé assim?*”.

Ela se posicionou no meio do *hall* de entrada do CAPS e todos os outros participantes do grupo ficaram em volta. Outras pessoas que aguardavam atendimento ficaram observando e quem por lá passava, parava, ou se esquivava para não atrapalhar a produção. Alguns dos outros participantes impediam a circulação das demais pessoas como que numa necessidade de suspender o tempo para que a cena ocorresse, ou como quando se pede silêncio para que alguém fale algo importante.

Ela abriu um pouco mais as pernas e estendeu o braço com qual se apoiava na bengala e ficou num sentido diagonal à câmera. De fato, pareceu como uma

suspensão de tempo, um estado efêmero e de epifania, em que a atenção de todos se voltava para a cena montada e o momento do “clic” da câmera.

Um momento em que ela própria adquiria plenitude, num cenário com unidade e sentido orgânico e estético. Um estado de coesão momentâneo dela com uma imagem invisível e potencial; e de todos do grupo na configuração de um cenário imaginário que dava abertura ao inusitado e suporte a uma nova configuração de **MA**.

Experiência estética, na qual **MA** se apresentava inteira a todos, que em volta acolhiam seu estado de integridade e o apontar de um estilo de si, genuíno e espontâneo quase que por contaminação por uma força de vida. Um momento que unia todos na construção de uma cena de comunhão com a estranheza, imprevisível e fecunda, que se abria a uma potência de vida.

Estado de suspensão em que o fluxo contínuo da vida parecia se congelar num átimo de segundo, sensação instantânea de que algo se eterniza (Derdyk, 2001).

A sensação era de uma força poética centrípeta, que integrava a todos numa estrutura cênica e compunha uma narrativa do acontecer de alguém como aparição.

Uma das formas possíveis, talvez de se abordar a experiência estética seja aquela que convoca suas forças vivas, trazendo-as para a cena de nosso convívio. E a elas nos exporíamos, permitindo que se infiltrem em nós, nos encharcando de estados sensíveis, que nos projetam em outro espaço-tempo diferente daquele que rege nossa cotidianidade. (Preciosa, 2005, p.51)

A princípio, para os participantes, ela não parecia estar dançando, ela dançava não-dançando, estado de um gesto em energia potencial, potência do acontecer singular de alguém. Criou-se uma imagem a partir do que não estava lá: dançar, não-dançando, ou seja, a partir da potência do acontecer poético. A fotografia era fragmento que motivava um trabalho imaginativo de composição de uma realidade apenas sugerida, não anterior a ela, mas que se fazia nela, iniciava seu processo de formatividade na imagem do invisível capturado. Uma exacerbação da ambigüidade, loucura e mistério do mundo sensível; imagem que “é” e “não é”, “está” e “não está” (Frayze-Pereira, 2005).

Segundo Pareyson (1989) a arte é necessariamente expressiva enquanto é forma, ela é operação expressiva e não veículo de expressão de um conteúdo outro. Isso quer dizer que a forma é expressiva, pois seu ser é um dizer, ela não porta um significado além dela, mas é um significado. Não é possível distinguir expressão daquilo que ela exprime, o sentido se dá pela e na forma.

Portanto,

(...) não se trata de uma ilusão representativa nem do caráter enganador da imagem que resulta do desejo e permite que este se satisfaça fantasiosamente. Pelo contrário, a ilusão implica movimento pulsional conjugado ao que o ambiente põe, material e efetivamente, à disposição do indivíduo. Daí resulta uma experiência atual. O indivíduo pode, a partir de então, brincar de forma criativa. (Luz²⁷, 1989, p.73 apud Frayze-Pereira, 2005, p.83).

Uma fotografia do invisível, que não tem como objetivo espelhar o mundo, duplicá-lo, ou representar um desejo, mas “inventar mundos possíveis, dar visibilidade ao invisível, desembaraçar nosso olhar tão acostumado, rendido às uniformidades” (Preciosa, 2005, p.55). Nessa experiência de dar lugar ao invisível, à potência, exacerba-se a sensação do paradoxo da criação de algo que já estava a espera de ser criado, estopim de uma busca por forma e linguagem para configurar uma ausência.

Processo que nos lembra a obra do fotógrafo cego Evgen Bavcar²⁸, da forma como ele a descreve no filme “Janela da Alma”, quando relata que pediu a sua sobrinha correr por um campo com um sino pendurado no pescoço para poder fotografá-la. A foto era do som do sino, pois esta era sua referência, mas o sino em si na fotografia não aparecia. Criou-se uma imagem a partir daquela referência-ausência. Em uma outra passagem, uma atriz que é por ele fotografada relata que suas fotos são fotos mentais, pois são fruto de um olhar que se constrói no escuro e

²⁷ Luz R. Cinema e Psicanálise: A Experiência Ilusória. *Ide*. 1989; 17:68-73.

²⁸ Fotógrafo esloveno, cego em decorrência de acidentes de guerra, descreve como fotografa no filme “Janela da Alma” de João Jardim e Walter Carvalho, 2003, documentário com a reflexão de

que transfigura a imagem. Quem é fotografado fica na borda entre não ser si mesmo e ainda assim ser si mesmo.

Segundo Mattingly (2007), criar imagens do potencial de um sujeito atendido faz parte do raciocínio clínico narrativo em terapia ocupacional, são imagens do que esse sujeito pode vir a ser. Esta mesma autora enfatiza que o raciocínio clínico precisa apreender a característica imagética e a natureza que estas imagens possuem de serem intrinsecamente atreladas ao contexto.

A nosso ver, criar imagens da potência é uma possibilidade não somente do raciocínio do terapeuta em relação ao sujeito que acompanha, mas também uma possibilidade inerente à experiência estética no processo criativo, que ao mesmo tempo em que aponta para a singularidade enquanto energia potencial, articula-a ao todo e ao coletivo, pois é em si mesma a experiência do apontar do genuíno e também a permissão ao genuíno.

Na situação da fotografia de **MA**, foi de fundamental importância o reconhecimento do grupo de que aquilo poderia ser algo genuíno dela e também a sustentação dada pelo grupo, que em estado de credulidade própria do brincar e da experiência criativa, abriram espaço, pediram passagem, suspenderam provisoriamente o tempo, esperaram em atenção concentrada o acontecimento.

O acontecimento poético é um acontecimento inédito, portanto é também ruptura com uma forma de si anterior, porém uma ruptura fundante de uma abertura para a criação de uma nova forma de existência, é uma experiência de liberdade posicionada entre o ser e o não ser.

Porém, para que esta ruptura seja reconhecida como tentativa de encontrar o singular em si, é necessário o reconhecimento de um outro, ou do Outro²⁹, como nos aponta Safra (2004).

Segundo o autor, é fundamental a presença do Outro para que o gesto ocorra assentado na esperança de que um acontecer é possível. É preciso a presença do

dezenove personagens sobre o ato de ver e perceber o mundo.

²⁹ Outro com letra maiúscula por se tratar do outro no sentido ontológico, o nós existencial, representante da humanidade, não apenas de uma outra pessoa em atenção devotada. O autor se refere a um vértice transcendente também implicado nessa concepção que diz respeito ao existir entre outros, na presença humana e, ao mesmo tempo, em meio à natureza, às coisas, aos descendentes, aos ascendentes. Esta noção de Outro é encontrada nos estudos do autor sobre a concepção de *Sobornost* (unidade, conciliar, comunitário) a partir das leituras de filósofos russos,

Outro para que o não-ser em potencial seja possibilidade de liberdade, um gesto de afirmação de si.

Uma potência clínica da experiência estética se torna evidente na situação narrada, especialmente quando se trata de alguém cuja alternativa para acontecer ante ao Outro era o suicídio.

(...) Winnicott assinala que, às vezes, o único gesto de afirmação de si para que uma pessoa se sinta viva, é a ação suicida. O gesto dirigido ao Outro possibilita o estabelecimento do sentido que, por sua vez, é abertura para a experiência de liberdade e a possibilidade de o indivíduo existir entre os homens. (Safra, 2004, p.64)

MA começou a trabalhar sobre os recortes das fotocópias coloridas da sua fotografia nas sessões seguintes. Recortou sua imagem dançando e colocou no centro de uma folha. Recortou uma fotografia de todos os participantes sentados um do lado do outro no banco do pátio. Foto que havia sido tirada nos primeiros dias das produções fotográficas para montagem da produção de **M**, na qual ele imaginava pessoas por entre as árvores ou passando numa praça “*como se fosse uma novela*”. Nesse dia, alguns participantes sentaram no banco e outros passaram cumprimentando os que estavam sentados. **D** havia comentado que parecia a cena de “*um velório*”.

Quando **MA** colocou esta imagem no cenário de sua composição por detrás da sua própria imagem fotografada, a cena se transfigurou, e o que antes parecia um velório, sem mobilidade, se tornou o contexto da pista de dança, uns tirando outros para dançar. A imagem dos participantes sentados na pista de dança sugeria a alguns que os personagens eram jurados de um concurso.

Ela recortou também uma outra imagem de **M** andando pela quadra, onde havíamos feito a produção de uma partida de futebol e da capoeira. Recortou mais uma figura de um homem em pé de braços abertos para compor a cena com **M** e os outros participantes, que segundo ela, seriam as pessoas da discoteca. Manteve a

estrutura redonda que ficava ao fundo de sua imagem, era uma escultura feita no grupo em projetos anteriores, que acabou se transformando no globo da pista de dança.

MA não só transformou sua imagem como montou um cenário de sustentação em que os participantes do grupo, também transformados, ressignificados nas formas plásticas e potencializados pela arquitetura da composição, continuavam a sustentar a apresentação de seu estilo de ser.

Tiramos fotocópia colorida de sua montagem em colagem sobre um papel de transparência e o grupo optou por sua imagem ser a primeira a ser retro-projetada na tela de pano para ser pintada. Com auxílio da coordenação, **MA** ficou muito atenta aos efeitos produzidos pela projeção para pensar as cores e a textura que iria produzir, aproximava-se e distanciava-se da imagem enquanto pintava, para ver os resultados da textura à distancia. Seu envolvimento no grupo foi ficando mais intenso, assim como seu estado de humor foi se modificando. Ela pouco falava de si, mas estava sempre muito presente no que fazia. Envolvia-se na composição do todo do painel, opinava sobre o lugar que cada imagem iria ocupar e de que forma a projeção deveria ser feita.

A bengala que ela utilizava desapareceu na pintura e o movimento produzido no corpo pela retirada da bengala, dava a sensação de que ela estava “*solta, dançando, pronta para dar uma pirueta*” (**M**). A figura de **M** parecia fazer uma torção no corpo para olhá-la e, na validação dos dados, os dois se divertiram dizendo que ele a tirava para dançar. (Figura 8).

Com o tempo, ela passou a freqüentar um serviço de reabilitação física para dar continuidade ao tratamento das seqüelas da fratura, o qual havia parado por meses, e passou a vir ao grupo sem a bengala. A figura dela se modificou por completo quando inclusa na pintura, articulada às outras cenas e transformada pelo gesto poético. Ganhou outros sentidos, como a própria **MA** foi sendo transformada por este processo formativo. A forma corporal de **MA** mudou, sua postura, seu comportamento, seu humor. Tínhamos a sensação de que ela construía uma nova forma de si, ao mesmo tempo em que formava uma imagem de si. Ambas entravam em composição.

A experiência criativa ocorre nesse encontro, num embaralhamento da distinção sujeito–objeto, no qual não há necessidade de distinguir quem cria e quem é criado. Ao formar gesto e imagem, forma-se a si mesmo.

Preciosa (2005) coloca que o contato com o objeto estético é sempre uma experiência singular, na qual entre duas formas complexas de existência, o sujeito e a obra, acontece uma combinatória possível. O encontro com a obra faz do sujeito outro, pois o desencadeamento de intensas sensações irrompe uma paisagem existencial do sujeito que desaponta revitalizada e refrescada, uma sensação súbita que deserta o sujeito da forma que lhe era familiar, porém desgastada de sentido, ou seja, vão livre por onde podem se firmar outros valores. Há, nesse momento, segundo a autora, um nascimento de si, afirmando uma oportunidade de o sujeito perceber a existência como um interminável ensaio de si mesmo, propulsionado por este novo contorno, menos anestesiado e menos subserviente as padronizações.

Na validação, discutimos o estranhamento que a produção por vezes proporcionava: a distância entre o auto-retrato de **MA** e aquilo que ela aparentava aos outros no início de suas participações na oficina produzia uma sensação “*esquisita*” que aos poucos foi se dissolvendo pela própria mudança de postura da participante no grupo, pela nova forma que ela construiu para si e pela expressão de seus desejos, projetos e envolvimento na atividade. Os participantes lembraram do dia que ela retornou ao grupo após um tempo fora, durante o qual ela havia feito outra cirurgia no pé fraturado para tirar os pinos. Entrou no grupo com uma roupa “*idêntica*” a que havia pintado no seu auto-retrato, esta situação naquele dia havia impressionado alguns dos participantes.

Um estranhamento se anunciava pela perplexidade com relação ao fato de ser ela e não ser ela ao mesmo tempo, ela era forma que brotava da intimidade com a obra, ela mesma a aparição de sua criação. Processo paradoxal que denotava uma qualidade de presença numa área de jogo em que toda a lógica da arte como representação da realidade parecia invertida. Se alguém ali poderia adquirir algum *status* de representação não era a imagem de **MA** na tela e sim ela mesma, metalinguagem de si.

Quando o estilo de ser do sujeito se apresenta e tem lugar na experiência com os outros, ocorre uma propulsão de um contínuo estado de criação de si, de sempre se

fazer outro e de ressignificação da existência. A experiência de liberdade do acontecer poético propulsiona “o devir humano em direção a um sentido sempre em transformação ao longo da vida” (Safra, 2004, p.62).

Nos encontros seguintes, **MA** passou a recuperar algumas questões referentes a seu adoecimento, falou de seu apaixonamento pelo rapaz casado. E começou a contar do salão de baile de propriedade do pai, que na época já não funcionava mais, que havia aprendido a dançar lá e que era muito divertido.

Nos últimos encontros, mobilizada pelo caderno de desenhos que **G** havia trazido, resolveu também trazer o caderno de desenhos do irmão falecido, e mostrou para todos do grupo com um ar de orgulho, dizendo que o achava talentoso. Começou a contar do falecimento dos irmãos e que pouco conversava com os pais sobre suas mortes ou qualquer outra coisa. Dizia que era ela a responsável por cuidar das coisas dos irmãos. Na semana seguinte, me solicitou encaminhamento para psicoterapia, pois sentia necessidade de falar de si, já estava de alta do CAPS e viria somente para a oficina.

Quando discutimos esta categoria, a participante falou do quanto gostava de dançar e que agora tinha voltado a frequentar espaços de dança com a prima. Contou que voltou a dirigir o carro do pai. Falou de outros desejos que já havia mencionado anteriormente: dos pássaros e do cachorro que teve, os quais seu pai se desfez quando ela adoeceu e foi morar com a prima. “*Quero voltar a ter minhas coisas*”, depois completou “*Estas coisas são a minha cara*”.

Retirada de um estado anestésico, parecia mostrar credulidade e esperança na possibilidade de continuar a ter experiências estéticas, de sempre reencontrar a si mesma nas coisas, nos outros, no mundo.

A perspectiva de se sentir existindo, reconhecer-se em situações, locais ou objetos, e ser reconhecido entre outros, ficou expressa enquanto desejo na fala de outro participante, **M**, durante um dos encontros de validação dos dados.

Ele se referiu aos dois locais que pintou no painel do último projeto da oficina nos quais dizia se sentir vivo: a creche em que trabalhava e da qual foi afastado e posteriormente demitido; e o jardim que plantou na casa de sua irmã no Rio de Janeiro, onde morou por um tempo. Nesse momento, falou de como a creche estava

descuidada, que as pessoas não cuidavam da mesma maneira que ele e dizia ter movido um processo contra a creche por conta da demissão (Figuras 9 e 9A).

Recordou-se das árvores da creche cujos pés havia pintado e que estes pareciam polvos. Falou de projetos após o término das atividades do grupo: referiu o desejo de passar um mês no Rio de Janeiro e rever o jardim que fez. Disse: “*Quero me reencontrar*”.

3.2.2 FORMAÇÃO DE GESTO E GESTO FORMANTE

Neste momento, pode-se falar de mais um paradoxo presente na atividade artística. Trata-se de situações em que o sujeito constrói forma e subjetividade pelo gesto formante³⁰ e nas quais o contato com a matéria em experimentações repetidas constrói o gesto concomitantemente. São experiências no mundo sensível por movimentos e atos que se tornam gesto no embate com a matéria, na transformação desta pela energia formante do sujeito e pelo reconhecimento por um outro de que aqueles atos são expressão genuína de alguém e, portanto, são gestos em formação.

O gesto inicial, segundo Winnicott (1990a), pode ser entendido a partir das primeiras experiências da vida humana nas quais o bebê sai de um estado de quietude para um estado de inquietude, em busca de algo. Esse movimento do bebê em direção ao ambiente só é possível quando lhe é ofertado um silêncio e uma solidão, um estado inicial no qual o ser emerge do interior do não-ser, e que o autor pontua como estado ao qual todos deveríamos retornar caso quiséssemos “começar tudo de novo” (1990a, p.153).

No entanto, esta condição depende de um paradoxo que compreende uma solidão, que não é essencial, pois ela somente pode existir em condições de dependência máxima a um ambiente satisfatoriamente devotado à criança, dependência esta que ainda não é reconhecida pela criança. Implica que a mãe devotada conheça e sinta o bebê nela mesma e, ao mesmo tempo, o reconheça como

³⁰ Esse termo foi por nós conjurado para dar ênfase ao paradoxo e à idéia de processo e continuidade inerente às situações narradas. Pareyson (1989) utiliza o termo gesto formativo para dizer do gesto que transforma a matéria sensível na operosidade artística. Usaremos o termo gesto formante, pois enfatizamos que o gesto se forma ao mesmo tempo em que dá forma a algo.

um outro fora dela. Um reconhecimento do bebê como familiar e não-familiar concomitantemente.

Na superfície de reflexão-imagem, em que o bebê é presença figural na mãe, o bebê acede à primeira modalidade da experiência: a experiência de ser. Esta possibilidade de ser vai tornar possível a experiência do fazer, a atividade criativa na área intermediária da experiência (Lins, 1998).

É um estado no qual a criança passa da não-forma à forma, estado de não-integração, anterior a aceitação de que existe um meio ambiente e ao mesmo tempo a partir do qual o ambiente pode ser criado (Winnicott, 1990a).

O gesto criativo tem bases nesses estados e movimentos iniciais. O gesto da criatividade primária se dá na área intermediária da experiência, sobre a qual já nos referimos no segundo capítulo, a área da intersubjetividade, do entre. Essa área e os gestos que nela se desenvolvem são condições de possibilidades para a experiência criativa no jogo, no brincar, na arte e na cultura. Na verdade, a primitiva experiência de ser e de criar onipotentemente supõe um ambiente confiável e já se passa num espaço de jogo (Lins, 1998).

Na área do entre, a ação encontra o outro, se humaniza e se torna gesto.

O movimento do corpo da criança ganha, pelo desenvolvimento, modulações. Sua gestualidade é banhada por qualidades de encontro (...). É uma espécie de dança com qualidades estéticas, que coloca o corpo da criança no mundo humano, transformando-o não só num instrumento do fazer, mas também num meio de expressão de vivências subjetivas. (Safra, 1999, p.100)

Estas qualidades do encontro do ato com o outro que fazem dele gesto se atualizam na experiência de criação de alguns participantes da oficina. Em especial, para alguns deles que, pela gravidade do sofrimento, encontram-se presos a atos cuja expressão se reduz a automatismos e cuja significação fica circunscrita ao universo dos sintomas.

G era um participante da oficina que, na época em que iniciou seu tratamento no CAPS, mantinha-se em isolamento, avesso a contato. Chegava ao CAPS acompanhado da mãe, por vezes do pai, e logo sentava-se no mesmo lugar de onde

não saia se alguém não o chamasse. Era um canto da sala de convivência em que havia um sofá de dois lugares. Ele costumava sentar na ponta do sofá encostada à parede e passava a maior parte do dia entre olhar para a televisão, que ficava a sua frente, e para o relógio. Os outros usuários e alguns técnicos comentavam que se houvesse alguém sentado em seu lugar, ele parecia não perceber e chegava a sentar por cima da pessoa. Todos se mostravam perplexos com sua rigidez e seu comportamento regrado por repetições.

Seus pais comentavam em reuniões de família de seu incômodo com os automatismos de G. Desde sua segunda crise, havia desenvolvido sintomas “*obsessivos*” (termo usado pela mãe em dados de história de vida), abria e fechava a porta várias vezes antes de passar por ela, subia e descia as escadas repetidas vezes até chegar ao outro andar, tomava vários banhos por dia. Além disso, em suas crises mais agudas, começou a falar várias línguas diferentes, “*lavava a louça com brutalidade, fechava a torneira com tanta força que chegava a quebrá-la*” (mãe), passava muito tempo olhando para a parede, falava de um homem que o levaria para a escuridão, falava sozinho durante o banho e tinha histórico de episódios de agressividade.

Em discussão em equipe, suspeitava-se que os supostos sintomas obsessivos, bem como sua maneira de sentar sempre no mesmo lugar e olhar para o relógio de tempos em tempos, eram uma maneira de ele forjar um controle de si e do mundo de forma ritualizada, de construir referências enrijecidas no espaço-tempo como defesa a uma possível fragmentação de si, uma forma de reação contra o colapso.³¹

Iniciou sua participação na oficina e aceitava realizar as atividades, porém necessitava de estímulo direto durante sua participação no grupo. Embora conseguisse dizer o que queria fazer, necessitava sempre de comando, quase que passo-a-passo para realizar as atividades. Tinha contato restrito com os demais participantes, carência na iniciativa e pouca expressão facial.

O segundo projeto do grupo era um painel de figuras modeladas em cerâmica e depois unidas umas as outras por um mosaico de cacos de azulejo. No primeiro dia em que nos propusemos a trabalhar com a argila, fizemos um primeiro contato com o material a partir de uma modelagem livre. Cada um fez pequenos objetos ou

³¹ Sobre o colapso, vide as reflexões de Winnicott (1963/1994), na p.60 desta dissertação.

esculturas para entrar em contato com o barro. Neste dia, **G** ficou muito envolvido na modelagem de um “*boneco*”, que foi sendo modelado a partir de uma única massa de argila. **G** foi dando corpo à escultura com ambas as mãos a partir da superfície da massa de argila no seu todo, sem desdobrá-la em pedaços. Passou a sessão toda dando forma a esta figura e preocupado com que a forma permanecesse ao longo da semana, seguia de maneira cuidadosa minhas instruções de como alisar a peça, dando um contorno a ela.

O corpo era grande em proporção à cabeça, a base era menor e o tronco alargado, os membros rentes ao corpo, porém dando maior volume ao tronco, os traços do rosto eram sugeridos por saliências e incursões dos dedos de **G** sobre a massa. Para ele era “*um boneco*”, para outros participantes parecia alguém dotado de grande força física. **J A** falava que parecia o “*incrível hulk*”.

Na reunião clínica daquela semana, a psiquiatra que o acompanhava comentou comigo sobre o boneco que ele havia feito, disse que ele passou um encontro todo falando daquilo e que perguntava para ela quando poderia continuar a modelar o boneco insistentemente. Comentei com ela que isso também tinha acontecido na minha presença após aquela experiência da modelagem, ele me procurou pelo CAPS e perguntou diversas e repetidas vezes se iríamos fazer o boneco e quando. Entrava e saía da sala de dois em dois minutos e fazia a mesma pergunta, ouvia a minha resposta, parecia se contentar, porém retornava após pouco tempo. Ambas comentamos que parecia ao mesmo tempo um automatismo, mas também algo envolvido de muito desejo.

G. parecia se reconhecer naquela produção, pois até aquele momento era a única coisa que relatava ter feito em sua incursão pelo CAPS. Tínhamos a sensação de que a mobilização pela atividade tinha produzido em **G** uma aceleração e uma vivacidade no seu ritmo construído por repetições, o mesmo ritmo ganhava contornos de insistência e carregava em si um pedido por continuar criando, um pedido de passagem para o genuíno. Para que **G** pudesse tomar algo como próprio, uma certa desorganização era necessária, uma erupção do novo em meio às repetições.

O gesto acontece na presença de um outro que o reconhece em ações, vivências melódicas, rítmicas, espaços-temporais.

A realização de ações e movimentos num espaço-tempo tentam criar situações que presentifiquem modos de existência, vivências afetivas. O sujeito repete uma ação até que ela possa acontecer no mundo com outros humanos que possam responder, com seu ser, ao que se desenha naquele gesto. Daí decorre uma possibilidade de o sujeito inscrever-se no mundo dos homens. Se a inscrição no mundo não ocorrer pela interação com alguém, ela tende a acontecer de forma desorganizada e impulsiva. (Safra, 1999).

Na seqüência do projeto do painel de mosaico, propusemos que os participantes fizessem desenhos sobre o papel para que estes fossem passados para placas de argila e recortados. Esta modelagem em placas produziria apliques, que seriam queimados no forno de cerâmica, pintados e colados na parede juntamente com cacos de azulejo para a composição de um painel na parede do refeitório do CAPS. A primeira forma que **G** desenhcou para realizar as peças sobre placas de cerâmica foi uma pipa. Ele desenhcou por iniciativa própria e, posteriormente, repetiu várias vezes a forma da pipa no papel e passou algumas vezes para as placas de cerâmica.

Na fase de pintura das peças, inicialmente pintou as pipas da mesma maneira. A partir de um acaso de mudança de cor, sugeri a ele que introduzisse a modificação na composição da pintura. Ele começou a diferenciar uma pipa da outra pela composição de cores e pela localização destas nos espaços geométricos que ele delimitara na modelagem, começou a brincar com estas composições.

Na mesma semana, em outra atividade com a equipe do CAPS que discutia direitos e deveres, localizou a pipa na parte do seu cartaz destinada a direitos, em oposição a parte dos deveres, na qual localizou “*lavar louça*”. Comentou na discussão desta atividade que a pipa “*é ter liberdade*”.

Um gesto que a principio apareceu em erupção e impulsividade começava a tomar forma e se organizar em outros ritmos que compunham novos rituais: os rituais da operosidade artística e da experimentação da mistura de cores, das tentativas de composição, da contínua transformação de formas geométricas. Ritual que incluía o brincar e era, portanto, libertador, assim como empinar pipas o era para **G**. Permitia a **G** flunar um pouco pela matéria sensível, acompanhar seu ritmo de formatividade a uma certa distância suportável, abrir um pouco de espaço para acasos nele inerentes,

as possíveis piruetas e sopros do vento e ao mesmo tempo controlá-los, dando-lhe novas formas. Para a montagem do painel, **G** escolheu três de suas pipas para serem coladas (Figura 10).

Na fase de organização das peças de cerâmica para a montagem do painel, **G** organiza peças modeladas por outros participantes, a partir de rebarbas de placas de argila num sentido vertical, uma peça sobre a outra formando uma espécie de totem de elementos diferentes entre si (Figura 11).

A forma de organização do trabalho de **G** no espaço aparecia nesse início da colagem das peças como prioritariamente vertical. Ele dispunha a maioria dos elementos uns acima dos outros na construção do mosaico, como se estivesse fazendo um inventário de peças. A princípio este seu modo de operar se circunscrevia no universo de suas “*manias*” e assim era significado pela família e por outros participantes do grupo. Comparável à forma de se comportar no CAPS, sentar sempre no mesmo lugar, olhar compulsivamente para o relógio, ou da forma como ele arrumava a cama em casa seguindo sempre o mesmo ritual. Um comportamento repetitivo e sem sentido para os outros, no qual ele se aprisionava e que incomodava muito os seus familiares.

Inicialmente **LE**, **LO** e **G** se prontificaram a montar o arranjo das peças. Pedi então que organizassem as peças da forma como quisessem. **G** tomou a iniciativa e seriou todas as peças em colunas, formando suas espécies de totens.

Na tentativa de abrir espaço para outras significações possíveis àquela produção, selecionamos algumas colunas que pareciam mais interessantes ao grupo. **LO** auxiliou o encaixe entre as peças como se o recorte de uma tivesse continuidade no recorte da outra. Pedi então que **G** contornasse as peças com um lápis sobre um papel manilha seguindo a composição formada como uma planta ou mapa da composição, e então numerasse as peças como referência para sabermos sua posição. Envolveu-se muito com esta etapa da atividade, rejeitando até mesmo uma interrupção minha no processo dizendo que ainda não havia terminado, parecia muito satisfeito com o resultado de sua seriação e com o reconhecimento do grupo.

A forma como usualmente trabalhava, no sentido vertical, foi sendo apropriada por ele e ao mesmo tempo foi se abrindo para as incursões do outro, para

que seu gesto fosse encorpado de detalhes e refinado no sentido de sua intencionalidade e desejo.

Passou a se apropriar desse gesto construído e utilizá-lo em outras imagens. O seu gesto era continuamente transformado, mas ao mesmo tempo se sustentava como marca de si, reconhecida pelos outros e com um lugar claro dentro da produção conjunta.

A experiência de construir uma forma inaugural, por meio da atuação do nosso corpo sobre a matéria, traz à tona estas forças originárias até então embutidas e ocultas, latejando pulsações que emergem de repertórios pertinentes ao universo do observável, da memória, do imaginário: caldeirão alquímico materializando movimentos em direção ao mundo. (Derdik, 2001, p.15)

Após alguns de seus trabalhos tomarem forma no coletivo das produções e este participante expressar seu desejo por continuar desenvolvendo esta forma de organização nos demais trabalhos e elaborá-la esteticamente, aquilo que a princípio era entendido como mania ou ação repetida, sem sentido, foi formando-se gesto.

Passou a ser entendido como um estilo pessoal, reconhecido e elogiado por outros participantes. Como nas pinceladas em pontilhismo organizadas no padrão vertical, gesto formante através do qual ele pintou as árvores do painel de pintura, último dos projetos da oficina.

O jogo da criação promove um campo em aberto, essencialmente experimental. A necessidade de apropriação e tradução das experiências que habitam o nosso corpo, vivências ainda incomunicáveis, buscando incessantemente a sua língua e a sua forma, sua matéria e significado, se apresenta como plataforma para o salto e o mergulho em nosso espectro criativo. (Derdik, 2001, p.15)

Num dos encontros para a realização do painel de pintura, **G** trouxe seu caderno de desenhos. Elogiei a forma e traços simples de alguns de seus desenhos espontâneos e os diferenciei dos desenhos que fez copiando figuras de revista (vide

Abertura ao Paradigma, p.163). Nesse encontro, ele teve a idéia de fazer árvores atrás da figura de **L** carpindo. Fez o traço geral da figura a lápis a partir da observação de uma revista e, depois, passou a cobrir a copa da árvore com pinceladas em pontilhismo no sentido vertical. Lembramos nesse momento da ordenação vertical de seu trabalho no painel de mosaico (Figura 12).

Da rigidez à espontaneidade, foi se dando a construção do gesto, possibilitando a **G** constituir-se esteticamente, pela exploração e pelo reconhecimento do outro. O gesto de **G** foi ganhando forma ao mesmo tempo em que ele deu forma à matéria sensível. Assim como quando nos fala de seu desejo por desenvolver o boneco de argila repetidas vezes, quase que por um automatismo, também é na repetição que o genuíno desponta, e por onde ele constrói seu gesto. Repetidas pipas a partir de um único molde foram ganhando singularidade por micromudanças na composição e na localização das cores. Posteriormente, isso ficou mais evidente com a formação das colunas-totem e com a pintura das árvores. Da repetição parecia surgir a diferença e a singularidade.

Sem nenhuma intenção de categorizar a produção do participante, mas no intuito de pensar sua estreita relação com um movimento gestual gráfico inseparável de seu modo de ser e se apresentar no mundo, na qual o gesto gráfico é a própria construção do gesto, nos permitimos uma comparação com algumas produções consideradas dentro da categoria da arte bruta³², pois nelas “criador e criatura, nesse contexto, são inseparáveis. A leitura da obra atravessa o reconhecimento do autor” (Andriolo, 2004, p.147).

Tomando Thévoz (1980) apud Castro et al. (2006) por referência, se é verdade que, antes de qualquer forma aprendida e qualquer sistema instituído, o

³² Termo criado por Jean Dubuffet para designar uma arte cuja idéia central era o homem comum. Por meio desta idéia referia as pessoas sem instrução, bem como a si mesmo. Porém, para reconhecer um criador, Dubuffet partilha o homem comum segundo critérios sociológicos. Para ele, os autores da arte bruta são pessoas que por algum motivo escaparam aos condicionamentos culturais, não têm formação artística, cuja criação é clandestina e frequentemente rechaçada pela cultura erudita, “reveladora de forte tensão mental, invenção sem freios, reinvenção das etapas do ato criador, totalmente livres e com pureza de expressão” (Dubuffet, 1964; Thévoz, 1980; Peiry, 1997 apud Andriolo, 2004, p. 147).

Segundo Castro et al. (2006), a arte bruta não é uma categoria que tenta se inserir em outras formas de arte, ela as subverte não para tomar seu lugar, mas para colocar em jogo a criação de um lugar próprio para esta arte. “A arte bruta vive num espaço de exclusão, embora persista se manter como criação essencialmente desalojada. Entre arte culta e arte bruta não há solução de continuidade” (p.12).

artista bruto reencontra um gesto arcaico e reinventa o figurativo ao seu próprio uso, assim talvez poderíamos comparar sua produção à das crianças. No sentido em que remonta um movimento originário, vital de transformar ato em gesto.

Os primeiros desenhos da criança têm origem em impulsos que a princípio não possuem nenhuma intencionalidade estética, os rabiscos expressam o caráter de um jogo que a criança vai dominando progressivamente e não se distingue das gesticulações agressivas, da alegria elementar em se fazer. A criança descobre que um gesto pode deixar vestígios, e que este pode ser repetido deliberadamente. Esta relação de domínio suscita na criança a busca de um controle acrescido do espaço gráfico e de uma melhor coordenação gestual. (Castro et al., 2006).

Segundo estes autores, os desenhos de crianças possuem uma configuração global, esquemática, à maneira dos ideogramas, em que diferentes planos aparecem simultaneamente, como, por exemplo, o interior e o exterior de uma casa, e as diferentes faces dos objetos refletem sobre a superfície. Com o tempo, a criança traduz-se na expressão gráfica da aprendizagem de convenções e na importância dos valores de comunicação. A partir desta hora, as regras figurativas prevalecem sobre a expressão gestual.

Pode-se supor, contudo, acrescenta Thévoz [s.d.], que os artistas brutos escaparam até certo ponto a este recuo; são dotados a faculdade excepcional de desenvolver e de realizar algumas destas virtualidades escondidas, porém com força e obstinação de adulto. É aí, precisamente, o que os distingue da criança: são portadores de uma genialidade quase obsessiva com as quais exploram o filão plástico, para além do controle técnico que, aliás, adquirem obstinadamente. (Castro et al., 2006, p.5)

Para o projeto do painel de pintura, tiramos uma fotografia de **G** no mesmo local em que ele sentava todos os dias, por escolha dele. Quando apontamos que percebíamos isto como uma característica sua, ele deu risada e se posicionou olhando para a TV para ser fotografado.

Ele fez uma montagem na colagem em que usava sua foto sentado, recortou e colou uma grande tela de TV à sua frente e também colou uma imagem do desenho

animado “Simpsons” com inúmeros personagens juntos. Posicionou o recorte do desenho animado sobre a tela da TV e então formou uma imagem em que os personagens estavam saindo da tela e adentrando o espaço da sala em que ele estava sentado (Figura 4).

Pintou a calça da figura de **P** na composição da pista de dança, esta ficou parecendo a calça de um rapper,³³ segundo **P**. O grupo comentou que era parecida com as roupas que o próprio **G** usava. Ele sorriu. (Figura 13).

A imagem seguinte a ser projetada no painel era a de **G** sentado em frente à TV. Ele mesmo contornou sua própria imagem com o lápis, ficou muito atento no que fazia e no encontro seguinte, quando terminou o contorno, vários outros participantes apontaram que o contorno havia ficado com a expressão e a postura de **G**.

A partir do reconhecimento pelos outros participantes, principalmente de **A** que disse que ele sabia desenhar e solicitou que ele fizesse os traços das figuras que saiam da tela de TV que ele havia pintado, e de **L** que solicitava constantemente que ele trouxesse seu caderno de desenhos, **G** começou a trabalhar sobre os traços delicados de sua imagem e depois foi solicitado a fazer o mesmo em outras partes do painel pelos participantes do grupo.

Depois passou a usar diferentes tons de amarelo para pintar o fundo da figura da TV de sua montagem. E solicitou esses diferentes tons a **L**, que ficava na produção das tintas, opinava sobre o resultado das misturas, testava na composição e pedia para adicionar mais de uma determinada cor. Começou a se divertir com a produção de cores. Ele e **L** optaram por ficar na produção de cores por vários encontros, resolvendo na mistura a solicitação de outros participantes. **D** utilizava as cores que **G** produzia em sua palheta e, assim como outros participantes, começava a dar nomes para as cores como cores de **G**.

Suas cores foram apropriadas pelo grupo. **L** dizia que **G** era o desenhista da turma e, por isso, deveria iniciar a pintura da casa de **M**, para que os outros dessem continuidade.

G começou a pintar as telhas da casa de **M** e trabalhou as pinceladas no sentido vertical, como era de seu costume, adequando a projeção desfocada das

³³ Cantores de rap, estilo de roupa *street*, moda de rua.

telhas, trocando os tons entre uma telha e outra. Neste dia, colocou-se de maneira muito autônoma no grupo. Conseguia perceber a diversidade de cores na projeção desfocada da casa de **M** e pedia para **L** produzi-las. Pensava alto, falava para si mesmo onde cada uma delas deveria ser colocada. Por vezes, eu perguntava se era naquela parte do telhado que deveria ser pintado o roxo claro, por exemplo, e ele sustentava que era em outra parte da imagem.

MA que retornou ao grupo, um tempo após estar afastada, se surpreendeu com o comportamento de **G** e disse que ele havia melhorado muito, pois antes quase não falava e precisava de estímulo constante para fazer as atividades.

Na validação dos dados, os participantes se referiram à melhora de **G** como uma das situações mais marcantes no processo. Perceberam a implicação deles próprios neste processo de melhora, gabaram-se de conseguir comunicar-se com ele, perceberam seu envolvimento nas atividades, falaram de seu talento no desenho e de sua contribuição na formação das imagens de todos os participantes do grupo no painel de pintura. Na seqüência, lembraram-se de que ele no início pouco falava, ficava sentado no mesmo local da sala de convivência do CAPS todos os dias, olhando para a TV e para o relógio compulsivamente.

Segundo Pareyson (1989), o universo do artista, sua espiritualidade, personalidade, seu modo de pensar, viver, sentir são energia formante e se tornam conteúdo da arte a ponto de a matéria formada ser inseparável dele. Este mundo do artista é introduzido na arte pelo gesto formante. Aqui, estilo é entendido como modo de formar, modo de fazer arte, de escolher e conectar palavras, configurar sons, traçar linhas ou pincelar.

A exploração da matéria sensível possibilitava a formação do gesto, e a apropriação deste como produção própria pelos sujeitos acompanhados favorecia seu reconhecimento como estilo e marca pessoal. Alguns dos sujeitos passaram a fazer uso do estilo para se colocar frente ao grupo, engendrar participação e garantir um lugar na produção conjunta.

Em encontros durante a produção do painel de pintura, **D** começou a pintar flores que uniam o fundo dessa sua imagem ao jardim de **M**. Ficou muito tempo compenetrada na realização de diferentes formas de flores. E pela primeira vez passou o encontro inteiro realizando a atividade com grande envolvimento. Pediu

auxílio a **G** e **L** na elaboração de tons e começou espontaneamente a formar uma palheta na bandeja que estava usando, a partir do pincel sujo e do acaso na mistura de tintas. Divertiu-se com essa descoberta.

Na seqüência, começou a pintar folhagens, iniciou pintando plantas de cor verde clara e trabalhou o fundo com um tom mais escuro da mesma cor, deixou uma borda branca ao redor das figuras, o que intensificou o gesto e o sentido das pinceladas. Percebia os diferentes movimentos que podia fazer com o pincel e seus diversos efeitos, e quando foi pintar as flores, brincou com as diversas possibilidades do seu gesto.

Trabalhou da mesma maneira, novamente deixando a borda branca ao redor das flores, então ela e **MA** começaram a pintar o fundo das flores no sentido horizontal, aproveitando a experiência de **D** com o sentido das pinceladas e sob sua orientação e também a partir da observação da obra de alguns artistas (vide Abertura ao Paradigma, p.163). **D** dizia a **MA** os cuidados que ela devia ter ao pintar para manter a borda branca ao redor das figuras. A imagem ficou parecendo um lago de vitórias régias, **MA** falou orgulhosa que as flores estavam “*boiando*”. (Figuras 14 e 9).

Reconhecia a borda branca ao redor das figuras como um estilo próprio e solicitava aos demais participantes cuidado na pintura do fundo para manter a borda e respeitar seu estilo de pintura. Depois passou a ter o mesmo tipo de cuidado quando pintou partes da imagem de **A** e solicitou sua observação durante sua pintura. Para ela era importante respeitar o estilo de **A** também.

Na seqüência, sua exploração partiu para uma alternância das cores de figura e fundo. **D** fez o fundo claro e as folhagens escuras, depois folhagens roxas e o fundo verde água, folhagens azuis e fundo branco, a cor do fundo de uma das imagens se misturou com a cor do fundo de outra, depois o fundo de uma das imagens de folhagens entrou em outra imagem e aos poucos se transformou em figura.

Quando terminou de pintar as folhagens projetadas, resolveu desenhar os pés de sua imagem “*anjo-guerreiro*”. Mostrei que na foto original estes não apareciam. Ela achou que ficaria difícil desenhá-los, então falei para ela fazer plantas sobre os pés, assim sua imagem ficaria por detrás das folhagens. Ela gostou da idéia e disse que isto conseguiria fazer porque já havia pintado folhagens das mais diversas

formas. Pintou as folhagens com formas estreladas, o resultado ficou muito bonito e ela disse ter gostado muito.

A compreensão do significado humano do estilo, que é a coisa mais difícil na leitura das obras de arte, fica singularmente aumentada quando se consegue colher o estilo em seu estado germinal, isto é, quando se consegue ver conteúdo no ato de buscar a própria forma, a personalidade do artista no ato de precisar a própria vocação formal, a sua espiritualidade no ato de fazer-se energia formante e gesto formativo: em suma, a humanidade no ato de fazer-se estilo, a vida no ato de fazer-se arte, a pessoa no ato de fazer-se obra. (Pareyson, 1989, p.80)

A pessoa torna-se seu gesto na atividade artística. No operar artístico, a pessoa torna-se ela mesma o seu próprio e insubstituível modo de formar.

(...) e se a arte não tem outro conteúdo que não apropria pessoa que é sua energia formante, bem se pode dizer que a obra, a que o processo artístico leva a cabo, é a própria pessoa do artista encarnada completamente num objeto físico e real, que é, justamente a obra formada. (Pareyson, 1989, p.86)

Entendemos o gesto formante como ato de instaurar configuração formal a partir do modelar, esculpir, desenhar, recortar, colar, combinar imagens, que permite ‘reativar o sentido processual, construtivista, vital, embutido na palavra “obra” de arte. (“*work of art*”, “trabalho” de arte)’³⁴ e, ao mesmo tempo, instaurar uma subjetividade em obra, uma subjetividade estética que ganha corpo (Rolnik, 2002, p.373)

³⁴ Reflexões da autora acerca da obra de Lygia Clark, em especial os *Objetos Relacionais* (1976-1988). Objetos como sacos plásticos com ar ou água, almofadas leves ou pesadas, sacos de tecido contendo substâncias de diferentes temperaturas, volumes, densidades, texturas, que eram colocados sobre o corpo desnudo de uma pessoa durante uma sessão de “Estruturação do *self*”, promovendo uma experimentação sensorial.

3.2.3 FORMAÇÃO DE IMAGENS E ARTICULAÇÃO SINTAGMÁTICA

Um outro aspecto que parece evidenciar-se na experiência de criação dos participantes, e que se organiza como maneira de construir sentido na forma e na relação com o produto criado, é a formação de imagens, a articulação destas imagens em relação sintagmática e sua associação com episódios e vivências do sujeito em associação paradigmática.

O sintagma e o paradigma são dois eixos que atravessam a experiência de criação destas imagens e ambos auxiliam na construção de sentido para as vivências nelas apresentadas. Nesse momento, daremos ênfase às relações sintagmáticas.

A formação de imagens diz respeito à maneira como os participantes criam imagens, que dão conta de conjurar algum sentido para suas vivências atravessadas pelo sofrimento que nelas se apresentam. A articulação das imagens em sintagma passa pela forma como estas se conectam a outras imagens construídas no processo de criação grupal, e como elas se unem em plano de extensão a outras imagens no pensamento e no discurso dos participantes, para a montagem de uma cena a ser narrada. E a associação em paradigma associa elementos das imagens criadas ou narradas na montagem da cena a outras vivências do sujeito, que estão fora da cena narrada, por semelhança de forma e/ou sentido.

O processo de conexão no sintagma difere de uma manobra de associação, pois, apesar de ser iniciado por uma associação da imagem ou objeto construído com algum episódio ou sentimento vivenciado, ao tentar dar-lhe sentido, o sujeito conjura imagens-fragmentos e os articula numa montagem passível de perpétua mudança, através da colagem de fenômenos em existência simultânea.

A tentativa não caminha na direção de dar um único sentido, a uma raiz ou causa do sofrimento, mas de articular imagens que permitem criar possibilidades de sentido em aparências mais superficiais, inacabadas e abertas. O superficial aqui não diz respeito ao fútil ou sem importância, mas ao plano da extensão ou superfície através do qual as imagens se unem umas as outras, caminho de articulação diferente de escavar ou desvelar para encontrar causas na profundidade dos acontecimentos.

A idéia de sintagma se faz útil nesse momento, pois este se apresenta sob forma de encadeamento horizontal, numa combinatória não linear dos elementos

presentes em um enunciado. O paradigma é constituído por um conjunto de unidades que mantêm entre si uma relação virtual de substituíbilidade ou associação (Dubois, 1999).

Segundo Dubois (1999), as relações sintagmáticas são relações existentes entre dois ou mais termos que aparecem efetivamente na cadeia da fala, constituindo uma unidade de elementos lingüísticos que produzem significação. Diferentemente das relações paradigmáticas, que são relações associativas. Nelas, cada termo assimilado num ponto do enunciado mantêm com os demais termos da língua uma relação diferente daquela que mantêm com outros elementos do enunciado. Esta relação é a das associações que ele provoca e que, também, condicionam sua significação. Ambos os eixos são necessários para produzir significação.

No entanto, existe uma diferença importante entre linguagem escrita ou falada e a linguagem imagética: a imagem é sempre polissêmica e ambígua. Nas imagens os signos estão presentes simultaneamente e suas relações sintagmáticas são espaciais e não temporais (Penn, 2002).

No eixo das relações paradigmáticas, os fragmentos da cena em montagem evocam associações que os conectam a outras vivências, que não estão na cena narrada, mas que auxiliam a dar-lhe sentido e se aproximam dela, pela forma com que ocorrem ou pelo sentido que fazem.

JA chega ao CAPS em remissão de um surto psicótico. Há dois meses havia sido internado no hospital de urgência, eufórico, confuso, agitado, com alucinações visuais e auditivas de conteúdo religioso. Começou a se isolar e rezar com muita freqüência, seguido de agitação psicomotora. Passou a não confiar em ninguém da família, apenas em seu primo que o acompanhava no tratamento.

Aceitava participar das atividades do CAPS após a leitura da Bíblia. No início de sua participação na oficina, se concentrava no que fazia, mas por curtos períodos de tempo, passava a maior parte do tempo “pregando”. Trazia algumas reflexões sobre o adoecimento como “*nuvens temerosas sobre a cabeça*”, que eram entrecortadas com orações e com cumprimentos aos demais participantes. Dizia que as vozes e os vultos haviam sumido. Muito inquieto, por vezes falava sozinho, gesticulava bastante, soltava frases desconexas, muitas de conteúdo religioso e levantava-se da sala para ir ao pátio se exercitar. Tendia a chamar atenção para si, se

autovalorizando. Solicitava que disséssemos que as atividades que produzia eram bonitas, então relatava seu sonho de ser cantor, de ter um trabalho remunerado e de arranjar uma namorada.

JA, na proposta do projeto coletivo do painel de mosaico, a partir de apliques de cerâmica, estava fazendo um aplique em forma de homem com o tronco e membros alongados e dizia que seu trabalho era um homem com superpoderes. Pedi para **JA** cuidar de seu trabalho e alisar a peça para que ela não produzisse rachaduras. Então ele disse: “*Não aliso homem*”. Quase que concomitantemente começou a falar de si, de que tinha que ter superpoderes “*para lidar com satanás*” e comentou que passava horas pela manhã no CAPS, exercitando lutas marciais no pátio.

Numa experiência paradoxal de distanciamento e aproximação da imagem criada, **JA** começou a dar forma e sentido a uma vivência de sofrimento.

A experiência paradoxal adquiria característica oscilante, pois **JA** na relação com a imagem que produziu, basculava entre os pólos da autonomia e do contágio com a imagem. Por vezes, ele não podia “alisar o homem” diante de si e, outras vezes, aquele mesmo homem dizia de suas características: os superpoderes. O super-herói, mesmo que repleto de conteúdos de **JA**, adquiria uma existência autônoma, porém conduzida por ele.

A oscilação era própria de uma experiência em trânsito, no entre, um jogo instaurador de um campo experimental intermediário e facilitador da construção de sentido.

Nessa experiência de criação, esses conteúdos ganham forma e adquirem características que, em algum grau, amenizam o confronto do sujeito com a imersão e dispersão numa vivência sem sentido. O que é vivido corporalmente por **JA** sem ter qualquer significação adquire forma na imagem do super-herói. A vivência de **JA** passa ser a da criação de forma e sentido, e não mais a vivência concreta do sofrimento e da angústia sem sentido.

O super-herói começou a fazer parte dos assuntos levantados por **JA**. Em encontro seguinte, enquanto modelava duas rebarbas de placa de argila cortadas e formava o que ele denominou de superpoderes, contou que era o “*salvador*”, que

tinha superpoderes e era um super-herói, associou o que disse a um desenho animado chamado “*superchoc*” que assistia na televisão (Figura 11).

Pensamos que a experiência estética facilita a construção de significado para diversas experiências que compõem o universo do sujeito, e muitas delas são ligadas ao sofrimento.

Estas experiências quando construídas na forma se tornam experiências novas, atuais e ganham sentido pela configuração formal em construção. Do contato com a sensorialidade das formas e na experiência de transformação da matéria sensível, transborda o sentido. Algumas das experiências que ganham sentido nas formas e imagens construídas são da ordem de uma ruptura na continuidade da existência, nas conexões de sentido e de uma agonia inominável.

Para Frayze-Pereira (2005), considerar a dor na arte é considerar o inominável que ela sugere, mais do que motor para a experiência artística, seja de produção ou de recepção. Ela entretece, na matéria que será transformada pelo artista, os buracos do irrepresentado, do que não é metaforizável.

As novas experiências de criação remontam a estados marcados por experiências de ruptura e, nestas horas, nos deparamos com situações no processo do fazer que têm a ver com experiências primitivas, fundantes do *self*.

As rupturas são da ordem do sensorial e a forma e significado são o novo, o inédito, pois inicialmente elas eram vivência de fragmentação, de perder-se no mundo. Não se trata de representação de desejo ou afeto recalcado, mas de experiências relacionadas à constituição do sentimento de existência no mundo, da continuidade do ser, pertencentes a fases nas quais o sujeito ainda não tem o ego maduro para articulá-las como experiências de si.

A experiência criativa é uma experiência vivida como qualidade. Nela, o sujeito pode destinar a sua situação, pois esta fica subordinada à sua criatividade. Enquanto na experiência da agonia, o tempo é infinito, a experiência é sem forma e ela é vivida como quantidade, intensidade bruta e com pouco controle por parte do sujeito (Safra, 2004).

JA prosseguiu, em encontro seguinte, dizendo que salvaria a mim e a todos, e associou o que havia dito ao episódio de sua primeira crise. Contou que recebeu pela primeira vez esta mensagem quando viu sua madrinha, com quem havia vindo morar

em Guarulhos, com os olhos “*vermelhos de satanás*”. Então, soube que teria de combatê-lo. Perguntei se isso aconteceu na época em que ele morava com ela, ele disse que não, que foi quando seus pais já estavam em Guarulhos, morando com ele. Apontei sua melhora, de como era possível para ele, naquele momento, contar um pouco de sua história, visto que anteriormente ele passava boa parte do grupo “*pregando*” e sua fala era mais desconexa. E que agora conseguia reconhecer fragmentos de situações que ele já havia me contado em encontros anteriores, mas que dessa vez ele iniciava uma conexão dos eventos de maneira própria.

Ele disse se sentir bem com isso e começou a falar do desejo de trabalhar, de ter outros locais de pertencimento e de ser reconhecido pelo que sabia fazer (vide Abertura ao Paradigma, p.163).

Perguntou pelo seu super-herói de barro e pelos superpoderes que havia modelado a partir de recortes de placas de argila no encontro anterior. Disse a ele que estavam secando. Então ele disse que “*seus poderes já tinham secado*”.

A possibilidade de colocar sob domínio de seu gesto os aspectos paradoxais de seu ser é importante não só para que significados se estabeleçam, mas, principalmente, por ser um processo de contínuas transformações de sentido em direção ao porvir. Processo que não é o simples representar, mas colocar as questões fundamentais da existência em devir, por meio da ação criativa (Safra, 2004).

O sofrimento toma forma, é apresentado na experiência, adquire novos significados, pois é executado de forma inédita, e isto permite que uma cena seja narrada e uma história seja contada. Permite que o sujeito possa colocar sob domínio do eu experiências que antes não tinham nome e que por vezes impossibilitavam a construção de uma narrativa, por se tratar de rupturas num processo de continuidade da existência.

A mente cuidadora do sujeito guarda registros das rupturas de sua existência que são evocados continuamente. A memória das falhas ambientais drásticas promove rupturas no cotidiano com frequência. Essas rupturas vão se repetindo à espera de alguém que possa reconhecê-las enquanto parte da existência do sujeito e capturar as atuações da ruptura na memória, para transformá-las em narrativas do acontecimento. O terapeuta torna-se testemunha do sofrimento que a pessoa não

pôde viver, aquilo que o sujeito não sofreu, pois não tinha um ego formado para ter aquilo como experiência própria.

Nesse processo de dar forma, é possível ressignificar as experiências pregressas, porém, numa nova articulação formal. Daí a importância da construção na forma, pois esta experiência configura um novo estado das coisas e propõe uma nova relação do sujeito com elas, articulada a uma narrativa atual construída no processo terapêutico ocupacional. As imagens e formas criadas podem conter em si sentidos a serem decifrados, porém se são tomadas em sua materialidade, conduzem a uma construção de significações que se dá na forma e que dá abertura ao novo, e isso inaugura uma dimensão histórica e prospectiva no universo do sujeito.

Creio que a experiência artística nos convida a esse jogo: é preciso que seja interrogada a dimensão sensível e paradoxal da obra porque é dela que depende a produção de uma realidade nova, que não expressa ou representa realidade interna ou externa – nenhum insondável ou misterioso sentido anterior à experiência – mas que funda entre elas uma relação de diferença. (Luz, 1998, p.213)

A formação de imagem que carrega vivências do sujeito torna a imagem pulsante e vívida. Imagem que solicita uma articulação a outras imagens e permite associação a eventos e experiências da vida.

No encontro seguinte, **JA** viu que, durante a secagem, o barro havia produzido rachaduras e que seu herói tinha se fragmentado em alguns pedaços. Perguntou quem havia feito “*aquela maldade*” com ele. Expliquei que era comum isso acontecer durante a secagem das peças e que no projeto do painel isso tinha pouca importância, pois os fragmentos poderiam ser unidos e colados novamente durante a montagem na parede. Ele pintou as partes do seu herói e disse que este era um herói que “*foi traído até pelo bem*”. E na sequência disse “*esse sou eu, mas não sou eu, né?*”.

Quando pedi para ele explicar o que queria dizer, disse não saber responder, mas continuou a remontar a história da sua primeira crise, a partir do fragmento

escolhido no último encontro: os olhos de sua madrinha, e os conectou à recepção de uma mensagem sobre seus superpoderes.

Disse que começou a ficar doente, quando viu os olhos de sua madrinha ficarem vermelhos e que Deus se apresentou para ele dizendo que ele teria a missão de lutar contra o mal. Então, associou estes elementos da montagem aos exercícios de luta marcial que fazia no pátio do CAPS pela manhã, para ficar forte e se preparar para um possível combate.

Na seqüência, articulou mais um fragmento-imagem: lembrou-se de que na época em que teve a primeira crise, trabalhava numa fábrica de sapatos, e trabalhava sobre moldes como os que havíamos usado no primeiro projeto da oficina. Passou a perguntar se teria direito de entrar na caixa, já que havia sido despedido da fábrica, quando entrou em crise.

JA retomava a cada um dos encontros seguintes a história de sua primeira crise, numa tentativa de construir forma e sentido para aquilo que era vivido corporalmente, numa composição dos fragmentos e imagens do que tinha vivido. A cada encontro adicionava um novo elemento à cena, como num processo de edição.

Os fragmentos se dispersavam e se reuniam novamente numa nova configuração para captar o novo elemento. E a cada semana ele partia de um fragmento estético diferente: a fôrma dos sapatos, o barulho das máquinas, os olhos vermelhos. Assim a cena ia ganhando espessura e fluidez, pois parecia nunca se esgotar em sua composição, resistia a uma única forma e a um único sentido. O intento ali não parecia ser achar uma causa ou procurar uma resposta que pusesse fim ao sofrimento, e sim articular as imagens numa cadeia e num fluxo e viver um processo de criação permanente que só cessaria, não pelo encontro da resposta definitiva, mas pelo distanciamento de um vivido que já adquiriu inúmeras formas e se esgotou quanto à proximidade e intensidade.

Numa articulação sintagmática, diferente de um processo associativo, as imagens que montam a cena não aparecem como lembranças encobridoras que podem ser substituídas por outros significantes ou termos não escolhidos para ganhar sentido. Elas permanecem como fragmentos escolhidos que se encadeiam a outros fragmentos e cujo encadeamento abre espaço para a inclusão de mais um a cada

encontro numa costura permanente em que a cena vai sendo montada – uma espécie de bricolagem.

A composição cênica e a estrutura narrativa em sintagma criavam sentidos, pois a estrutura em si era o que acolhia e dava contorno ao fragmento, criava-se um contexto para o vivido, transfigurando-o em experiências de si. Nesse processo, interessava não só o conteúdo ou sentido daquilo que era formado, mas principalmente o ato de formar, articular e criar sentido. Importava não só a própria história que era contada, ou o que ela queria dizer, mas principalmente o ato de formar e contar a história.

Mattingly (2007) desenvolve um estudo sobre o raciocínio clínico narrativo em terapia ocupacional e toma as idéias de Bruner (1990) em seu texto como ponto de partida para marcar uma diferença nas formas de raciocínio em terapia ocupacional. Bruner (1990) afirma que existem fundamentalmente duas formas de pensamento: o paradigmático, que é um pensamento a partir de argumentos proposicionais, e o narrativo que acontece no processo de contar histórias. A diferença entre os dois tipos de pensamento está na maneira como explicamos e oferecemos sentido para o que vemos. O paradigmático, para Bruner, se mostra diferente do eixo paradigmático das referências com as quais trabalhamos, pois pressupõe um tipo de raciocínio que olha para o particular em termos gerais, transcende as particularidades e busca abstrações, como, por exemplo, quando se estabelece a ligação entre determinados sintomas e uma categoria geral da doença. Porém, o raciocínio narrativo, tal como Mattingly (2007) elabora, nos auxilia a pensar as articulações sintagmáticas.

Mattingly (2007) examina o raciocínio narrativo em terapia ocupacional em dois momentos: este aparece na forma como alguns terapeutas relatam os casos enfatizando a experiência com a doença e como a condição patológica afeta a vida da pessoa; e aparece no auxílio do terapeuta à pessoa no ato de criar e contar histórias, no qual os terapeutas procuram tecer uma trama nos encontros que favorece a formação de uma história curta e cheia de significados dentro da longa história de vida da pessoa. Ela dá o nome de entrelaçamento terapêutico à maneira de o terapeuta estruturar o processo terapêutico de modo narrativo, como uma história a se desdobrar, e que favorece a reconstituição das histórias de vida das pessoas

atendidas, já que a doença é considerada em termos narrativos como uma interrupção no curso da vida.

A narrativa busca as possíveis conexões entre eventos para poder tratar da experiência que o sujeito tem com a doença e a maneira como a doença afeta sua vida, ao invés de buscar uma causa que transcenda os eventos narrados. A habilidade de “colocar tudo junto”, tal como é nomeada pelos terapeutas-sujeitos do referido estudo, envolve um pensamento que é essencialmente narrativo, segundo a autora.

JA retomou a cena, num encontro seguinte, a partir da fábrica de sapatos e dos moldes de madeira. Falou novamente que lá fazia sapatos a partir dos moldes, disse que na ocasião começou a imaginar que os colegas de trabalho, pelo barulho que faziam ao operar máquinas durante o trabalho, estavam fazendo um molde de seu caixão. Falou de seu chefe, que era severo e que viu nele “*os olhos do demônio*”, vermelhos como os de sua madrinha. Disse que antes desse evento, só sabia rezar a oração do “*anjinho*”, uma oração de criança segundo ele, e que nesse dia rezou a oração do Pai Nosso e que sentiu o Espírito Santo descendo em seu corpo. Disse que, dessa maneira, conseguiu superar a situação.

Perguntei como foi para ele, então, trabalhar com os moldes de sapato na oficina. Ele disse que na oficina tudo era diferente, pois conseguia contar a história, “*antes não conseguia juntar as coisas*”.

Nesse momento, **JA** expunha a possibilidade de articular em sintagma os eventos que compunham a cena por ele considerada como inaugural ao seu processo de adoecimento. Juntar os elementos numa combinatória possível por colagem-montagem engendrava uma possibilidade de narrar o vivido numa estrutura de extensão e superfície e com contorno de qualidade estética.

O sintagma aparece no quadro elaborado por Hassan (1985) apud Harvey (1992), sobre as diferenças esquemáticas entre o modernismo e o pós-modernismo, como característica do pós-modernismo em oposição ao paradigma que se localiza no lado referente ao modernismo. O autor estabelece uma série de oposições estilísticas, para capturar as maneiras pelas quais o pós-modernismo poderia ser retratado como uma reação ao moderno. Ele coloca ao lado do sintagma: o significativo (em oposição ao significado); a esquizofrenia (em oposição à paranóia); a imanência (em oposição à transcendência); o rizoma/superfície (em oposição à

raiz/profundidade); a combinação (em oposição à seleção); a diferença/vestigio (em oposição à origem/causa); a pequena narrativa (em oposição a meta narrativa); entre outras oposições.

Harvey (1992), ao analisar tal quadro, considera perigoso descrever relações complexas em polarizações simples e descontínuas, mas toma o esquema de Hassan (1985) como ponto de partida para configurar uma estrutura do sentimento na condição pós-moderna. No entanto, enfatiza que revoluções na sensibilidade podem ocorrer quando idéias latentes e dominadas em um período se tornam explícitas e dominantes em outro.

O autor identifica pontos levantados no esquema de Hassan em aspectos vitais a uma prática artística na condição pós-moderna, quais sejam: apego às superfícies em vez das raízes; à colagem, à disjunção e à justaposição ao invés do trabalho em profundidade; imagens citadas e superpostas e não às superfícies trabalhadas.

Toma o cinema contemporâneo, como exemplo, o filme *Veludo Azul*,³⁵ em que há a sobreposição de dois mundos incongruentes num mesmo espaço e a personagem central se move entre eles sem saber qual é a verdadeira realidade.

Coloca a colagem-montagem como modalidade primária do discurso pós-moderno e a identifica tanto nas artes, como pintura, escultura e arquitetura, como nas teorias da linguagem e da comunicação.

Enquanto os modernistas pressupunham uma relação rígida e identificável entre o que era dito (o significado ou “mensagem”) e o modo como estava sendo dito (significante ou “meio”), o pensamento pós-estruturalista os vê “separando-se e reunindo-se continuamente em novas combinações”. (Harvey, 1992, p.53)

Cita o desconstrutivismo de Derrida (apud Harvey, 1992) como estímulo para modos de pensamento e para a vida cultural no pós-moderno, cujo efeito é a criação de fragmentos, deixando aberta a combinação aos leitores ou consumidores, uma quebra na linearidade dos discursos que impede a imposição de significados e

³⁵ “*Blue Velvet*”, filme de David Lynch, 1986, EUA, Fox Filmes.

leva a uma dupla leitura: a do fragmento em relação a seu texto de origem, e a do fragmento incorporado a um novo todo distinto.

As relações sintagmáticas nos ajudam a pensar a importância da construção e da forma como aspecto fundante da significação neste processo, na tentativa de criar uma certa estrutura para o vivido, que o contextualize como experiência dentre as outras e possa ser comunicável como acontecimento.

Isto fica claro na fala da participante **D**, quando disse de suas expectativas com relação ao último projeto da oficina, de ir ao encontro de algumas necessidades suas, fato já relatado anteriormente nesta categoria.

Nos primeiros encontros para o projeto, **D** deu uma idéia para o trabalho com a composição de fotografias, dizendo que esta poderia ser igual à montagem de um filme ou de um seriado de TV. Falou que esta idéia poderia ser uma forma de cuidar do “*tempo congelado*” que vive no “*hospital*”. Falou da vida no CAPS como uma seqüência de momentos parados, e não articulados: “*A gente aqui às vezes fica congelado como numa foto*”. “*Eu varro o jardim e as folhas aparecem de baixo da roseira de novo*”. Falou de uma seqüência de eventos que se repetem e que retornam sempre para o mesmo ponto.

No encontro seguinte, quando retomamos as idéias para o novo projeto, ela comentou outra idéia de juntar fotos com desenhos, “*como se fosse um álbum de fotografia, um acontecimento*”. Depois se referiu a foto-novela, e falou de expormos o produto final com uma trilha sonora de fundo, que tivesse a ver com a vida dos participantes. Falou da música “Retratos e Canções” do Roberto Carlos e que as fotos poderiam passar como *slides*, uma depois da outra, e esta música viria ao fundo.

A necessidade era de uma montagem, uma forma de edição, dentro de uma estrutura que articulasse as experiências entre si, estas ganhariam contexto e fluxo, as experiências se tornariam acontecimentos, possíveis de serem narrados.

O produto deste projeto não se configurou como álbum de fotografias ou fotonovela, mas, sim como painel em que as experiências dos sujeitos com relação ao fazer, inicialmente fotografadas, eram articuladas umas as outras por meio da pintura estruturando um contexto para o vivido, e as experiências de execução do projeto

compunham um fluxo que as encadeavam e as tornavam acontecimentos presenciados pelo grupo, memória narrada e encarnada na forma da obra.

3.2.4 ABERTURA AO PARADIGMA: HISTÓRIA DE VIDA E VALORIZAÇÃO DE SI

Nesse momento, apresenta-se dados que sugerem possíveis associações das formas e imagens construídas no processo da oficina a eventos ou situações da história de vida dos participantes, para além daquilo que efetivamente compõe o processo de criação e as cenas montadas em articulação sintagmática. Serão apresentadas associações com aspectos da história ou com interesses de diferentes participantes, tendo como ponto de partida uma forma construída no grupo. Falaremos das repercussões que estas imagens e formas encontram em outros âmbitos da vida dos sujeitos e de como o gesto, o estilo e sua significação podem ser associados a uma outra forma de valorização do fazer dos participantes.

Dar-se-á ênfase, nesse momento, a situações que entendemos se aproximar de relações paradigmáticas, pois nos remetem a associações dos termos escolhidos, e que compõem o processo de criação das formas e imagens, a outros termos ou situações não escolhidos numa relação de virtualidade e verticalidade.

Após pintar seu “*boneco dotado de força física*” de argila de verde, cujo nome de “*incrível-hulk*” havia sido dado por **JA**, **G** teve sua atenção captada pelo trabalho do aplique de super-herói de **JA**.

JA, ao falar de seu trabalho, começou a comentar sobre super-heróis a que assistia na TV. **G**, que já estava atento ao trabalho dele, tomou a iniciativa de perguntar se **JA** assistia também a outros desenhos de super-heróis. Nessa hora, todos do grupo se surpreenderam, alguns desviaram a atenção de seus trabalhos e se voltaram para **G**, pois era muito difícil ouvir sua voz no grupo e ele normalmente se limitava a falar quando lhe era perguntado algo. Dessa vez, iniciou uma conversa por iniciativa própria e parecia muito mobilizado.

Ele e **JA** ficaram boa parte daquele encontro conversando sobre desenhos de super-heróis e videogames. **G** perguntou a **JA** se ele achava que o CAPS parecia uma escola, já que ali eles desenhavam. **JA** comentou que na escola também fazia

desenhos e disse que achava que o CAPS parecia escola na hora do café da tarde, antes de eles irem embora.

G havia comentado algumas vezes no grupo que pintar e desenhar eram atividades de criança e que ele as realizara no período do “*prézinho*”. Era uma forma dele valorizar inicialmente suas atividades. Apesar de, na pesquisa de documentos realizada, sabermos que ele havia realizado um curso técnico em desenho, na época que havia tido a primeira crise e que guardava um caderno de desenhos que fazia em casa.

A partir da imagem do super-herói, os dois participantes começaram a conversar sobre interesses em comum. Um fragmento estético que remontava à história de ambos propiciava uma aproximação entre eles e uma associação de interesses e pontos de vista sobre as atividades que realizavam.

Depois disso, conversaram sobre suas famílias. **JA** comentou que havia visto a irmã de **G** à espera de atendimento de família e sugeriu que eles poderiam se casar um com a irmã do outro. Ambos se divertiram com a idéia. **G** disse que a sua era casada.

No final, **JA** perguntou o nome de **G** e este disse: “*J, como você*”.³⁶

JA e **G** passaram a fazer atividades juntos nos grupos, pintar e envernizar os apliques de cerâmica. **G** colou sua coluna-totem de apliques de cerâmica ao lado do super-herói de **JA** na fase de montagem do painel de mosaico. Em outras atividades do CAPS, passaram a conversar sobre videogames e começam a combinar de ir um na casa do outro para jogar. Comentaram que gostavam das mesmas coisas, lembraram dos super-heróis.

G começou a falar que gostava de passear, além de assistir TV, disse que sabia fazer molho de tomate para macarrão. Anteriormente havia dito, em outra atividade do CAPS, que sua expectativa de vida era ficar sempre assistindo TV. Na ocasião, seus pais haviam comprado uma TV grande só para que **G** pudesse passar os finais de semana em seu quarto. **G** havia contado isso a **JA** que, como porta-voz de **G**, falou ao grupo de final de semana.

³⁶ Ambos possuem o mesmo primeiro nome, porém por questões éticas alteramos os nomes dos participantes para preservar suas identidades.

A forma como **G** valorizava as atividades artísticas e as associações da imagem do super-herói a episódios de sua história de vida começaram a ter efeitos em outro espaço de atendimento do CAPS: o atendimento nuclear de família.

Na pesquisa de documentos dos dados de prontuário, sobre a história de vida e sessões de atendimento nuclear com **G** e seus pais, sua mãe havia dito que ele era seu super-herói, pois salvara ela e os irmãos dele das agressões cometidas pelo pai.

Com o tempo, as sessões subseqüentes de atendimento nuclear levaram os pais de **G** a admitir que, também, tinham algum tipo de sofrimento psíquico, o que os mobilizou a se implicarem minimamente no adoecimento de **G** e favoreceu a circulação de papéis na família. **G**, normalmente, ficava no papel de eterna criança e de único doente na família, concentrava na figura de sua fragilidade o sofrimento de todos.

Numa das sessões posteriores, a mãe relatou que achava que **G** era seu super-herói porque também a “*salvou*” de um adoecimento psíquico. Ela referiu que antes da gestação de **G**, ficava só em casa todas as noites, pois o marido trabalhava no período noturno. Disse que nessa ocasião tinha medo das panelas, da TV, chegava a cobrir os eletrodomésticos com lençóis, disse que às vezes chegava a ter medo de seus próprios passos. Foi então que pensou que se tivesse um filho, teria com o que se ocupar e não teria mais os referidos sintomas. Disse que foi “*dito e feito, quando G nasceu, parei de ter essas coisas*” (mãe).

O pai de **G** recusava-se a aceitar a doença do filho no início dos atendimentos, dizia que “*se ninguém na família teve problema mental, porque ele teria*”. Tinha necessidade de esconder o problema de **G** e recusava-se a falar sobre o assunto na casa, ninguém da família podia falar sobre o assunto na sua presença. Desde que **G** adoeceu, passou a tratá-lo como criança.

O assunto sobre o super-herói passou a conduzir transformações na dinâmica da família de **G** e instaurou uma possibilidade de trabalho. O pai reconheceu que batia nos filhos e na mulher durante a infância de **G**. Foi possível nomear este seu comportamento como uma forma de sofrimento, bem como os medos da mãe. Iniciou-se uma reflexão sobre que tipo de super-herói **G** era e se era possível para ele carregar o sofrimento da família toda. A família começou a perceber que ele não era o primeiro a ter algum tipo de sofrimento emocional e que, de fato, este se tornara

um assunto proibido na casa porque remetia os pais a olharem para seus próprios sofrimentos.

Em meio ao processo de **G** na oficina, sua mãe veio nos pedir um encaminhamento para atendimento psicoterápico. Iniciou acompanhamento em psicoterapia no ambulatório de saúde mental do município.

A forma como **G** significava e valorizava as atividades como “*coisa de criança*” era associada ao lugar que ele passara a ocupar dentro da família desde que adoeceu. O fato de ele ter feito um curso profissionalizante em desenho não mudava a forma como ele encarava sua produção artística. **G** inicialmente parecia viver um aprisionamento estético no discurso da família e no desejo da mãe.

Com relação à valorização do fazer dos participantes, na primeira sessão de validação, participantes comentaram que, na época em que houve recesso de um mês das atividades do grupo, as pessoas que circulavam pelo CAPS costumavam ter a atenção captada pelo trabalho de pintura (último projeto), que ficava na sala de atividades que, por ser muito grande, tomava toda uma das paredes da sala e dava para ser visto do corredor. **M** contou que as pessoas costumavam entrar na sala, ficavam admirando o trabalho e depois elogiavam. Ele e **L** diziam orgulhosos que eles eram os autores.

Os participantes referiram que eram olhados de forma nova pelos outros a partir da produção artística. Disseram do orgulho que sentiam do trabalho e que todos que entravam na sala de atividades elogiavam.

“Não somos doidos, temos habilidades para fazer as coisas” disse **M**.

L com muita clareza disse *“A gente lá fora é muito discriminado. Sai sozinho nas ruas, acham que a gente é louco. E com o trabalho, as pessoas podem ver que a gente faz coisa bonita”*.

L associou a valorização aos direitos enquanto cidadão: *“Também temos condições de votar”*. *“Não falo para os outros que tomo remédio. Muda o jeito de me relacionar com os outros”*.

Na validação, **MA** falou que os vizinhos ficavam curiosos das vezes que ela saía de casa para vir ao CAPS nos dias do grupo, pois sabiam de seu adoecimento e estavam acostumados a vê-la dentro de casa ou na companhia de familiares. Quando as pessoas perguntavam o que ela fazia toda quarta-feira de manhã, dizia que vinha

fazer “*trabalho de pintura no CEMEG* (nome do centro de especialidades em que o CAPS se situa)” e as pessoas se surpreendiam. Segundo ela, não imaginavam que ela pudesse pintar e achavam que ela dependia do pai o tempo todo, porque antes não fazia nada.

Aqui também se referiram à descoberta do estilo e do gesto criativo nas pessoas, o que levava a uma mudança de papel desta pessoa no grupo. Participantes que a princípio pareciam mais graves, dependentes ou desorganizados, descobriram-se no desenho e na pintura e passaram a ajudar os outros em suas atividades no grupo. Lembram-se de que **G** foi descoberto pelo grupo como um grande desenhista e que **D** descobrira formas diversas (diferentes texturas) de pintar as folhagens, e ambos passam a auxiliar os outros. **A**, participante que ficava no lugar do “*louco*” no grupo, aquele que “*não tem mais jeito*” e que “*só fala coisa sem sentido*”, foi chamado de artista, pois descobriu uma forma de pintar uma multidão utilizando como recurso o projetor de transparências desfocado. “*Fez aparecer pessoas no meio de borrões*”, disse um outro participante (Figura 4).

G pouco participou verbalmente das validações, porém, acontecimentos nesses encontros sugeriram uma mudança de seu papel dentro da família e na forma de sua produção ser valorizada. Por vários encontros ele trouxe seu caderno de desenhos estimulado pela coordenação e pelo participante **L**, que reconhecia nele “*um grande talento*”.

Inicialmente, **G** dizia no grupo que gostava de pintar e desenhar, mas que isso “*era coisa de criança*”, pois era uma atividade de escola. Os desenhos de seu caderno recebiam notas como: “*excelente*”, “*parabéns*” e “*ótimo*” dadas por seus pais e irmãos, o que sugeria o lugar infantilizado no qual a família o colocava e a forma de a família circunscrever o seu fazer e despotencializar seu desenho, como se este fosse a expressão de uma criança. A família tinha muita dificuldade de trazê-lo para situações em que íamos a uma exposição de arte e que configuravam uma outra possibilidade de valorização e de reconhecimento do fazer de **G**.

Em um dos encontros em que ele traz o caderno, surpreendi-me com os desenhos de carros e casas que ele fazia a partir de figuras simples. Todos tinham uma linha do horizonte como base para as figuras que saía do traço da própria figura, como em continuidade à figura no espaço. Comentei com **G** da beleza e simplicidade

daqueles desenhos e que eram diferentes dos desenhos que ele fazia a partir de imagens de personagens de revistas e desenhos animados. Tentei me expressar de outra maneira para dizer do genuíno naqueles trabalhos e ele me interrompeu dizendo: “*não precisa falar nada, é bonito mesmo*”.

Na primeira sessão de validação de dados, **L** convidou o pai de **G** para entrar e olhar a pintura do painel que haviam feito. Prontamente, o pai reconheceu uma parte do trabalho como uma produção do filho e ficou bastante surpreendido. Olhou para a imagem de **G** na tela e disse: “*Mas é igualzinho a ele*”.

Na última sessão de validação, o pai tomou a iniciativa de me mostrar o caderno de **G**. Comentei que já conhecia e que compartilhava de sua opinião de que era um “*trabalho de gente grande*”. Sabendo que iríamos finalizar as atividades do grupo, o pai me solicitou que escrevesse em um papel de prescrição médica o nome da tinta que havíamos utilizado no painel pintado por **G**. Ele disse que iria comprá-la para que **G** continuasse pintando em casa. Solicitou que quando houvesse um outro trabalho em grupo, **G** fosse chamado e pediu uma foto de **G** ao lado de sua pintura no painel.

Uma outra forma de significar e valorizar a produção de **G** no âmbito da família começou a se constelar a partir do reconhecimento de sua produção como produção de um adulto e de que, através dela, poderia se construir um caminho saudável prospectivo. Uma abertura e ou fenda nas concepções acerca de seu fazer e de sua condição circunscrita à doença se dava no concreto: no papel de receituário médico abria-se espaço para receitar uma marca de tinta, pedido que, ao mesmo tempo, construía abertura nas significações rígidas e aprisionantes do sofrimento e da infantilização, e legitimava uma prática de cuidado que é eminentemente estética, bem como seus efeitos para um contínuo processo de produção de subjetividade.

JA, por sua vez, sempre falava de sua intenção de expor os sapatos construídos no primeiro projeto da oficina numa prateleira tal qual uma loja. Associava a poder arrumar um emprego e uma namorada. Falava disso no início de cada encontro durante a atividade dos sapatos.

Trabalhou na montagem de uma caixa como suporte escrito “*Sapatos Alves*” como se fosse de sapato de loja e compartilhou com o grupo de sua idéia de expô-lo numa prateleira como exposição de seu talento ou capacidade: “*Assim vão saber o*

que eu sei fazer”. Via no projeto Tear³⁷ uma possibilidade para poder arranjar um emprego (Figura 15).

Ao final da atividade dos sapatos, o grupo aderiu à sua idéia e escolheu um local de passagem de usuários, familiares e pessoas que freqüentavam o CAPS como local para expor os sapatos. Indicavam que teria de ser um lugar de visibilidade para o trabalho e que pudesse, ao mesmo tempo, mostrar aos outros do que eram capazes.

A exposição do trabalho era ao mesmo tempo uma exposição de si e uma forma de produzir valor social. Os usuários, em especial **JA**, viam naquela exposição uma possibilidade de serem vistos, reconhecidos em suas capacidades e valorizados a partir delas. **JA** associava a exposição de seus trabalhos a uma carta de apresentação e entendia que esta poderia ser uma ponte para sua inclusão em outros projetos.

Uma outra forma de relação paradigmática que aparece nos dados são as associações feitas pelos participantes de suas produções com produções culturais, obras em exposição ou produções artísticas com as quais entraram em contato por catálogos.

Durante a pintura do painel, **MA** e **D** pintaram as folhagens do jardim de **M** e as plantas aos pés da figura do “*anjo-guerreiro*”. Num dos encontros, trouxe livros de arte para que pudessem olhar e **MA** se interessou pela pintura de Matisse, em especial um retrato - “A Argelina” de 1909 - em que uma figura de mulher se encontra apoiada sobre o aparador de uma janela. Ela ficou atenta aos diferentes tons do rosto da figura, as bochechas mais rosadas e a parte inferior aos olhos de um tom de pele misturado com azul. Ela associou a forma como pintou o rosto de sua imagem projetada na tela.

Depois passamos a olhar as folhagens que Matisse trabalha nas obras em que retrata mulheres em seu atelier. Apontei que em algumas obras, Matisse trabalhava com diferentes cores e gestos rápidos, pinceladas fortes e **MA** e **D** reconheceram proximidade com a pintura que fizeram no jardim de **M**. Percebemos que Matisse, em algumas de suas pinturas de folhagens, também deixava o fundo branco aparecer, assim como havia feito **D**. E começamos a observar isso também em naturezas mortas, ao redor das figuras.

³⁷ Projeto de oficinas de trabalho para usuários de serviços de saúde mental do município.

Depois olhamos um livro de obras de pós-impressionistas e **MA** gostou da obra de Paul Signac, “*The Port de la Rochelle*” (1924), que é toda feita de pinceladas curtas em pincel chato ou espátula no sentido horizontal, a partir disso resolveram fazer o fundo das flores que **D** havia pintado, com pinceladas nesse sentido (Figura 14).

D sentiu-se impulsionada e voltou a pintar mais flores após a pesquisa nos livros de arte, e disse que já estava “*craque*”.

Durante a visita ao museu, **M** impressionou-se com as pinturas impressionistas de jardins. Divertiu-se ao se aproximar e se distanciar das obras para acompanhar os efeitos das pinceladas (pixels). Ficou especialmente atento a uma das obras que apresenta uma cena com jardim e uma rua no inverno

Falou da semelhança desta forma de pintar com a forma como **MA** e **D** pintaram seu jardim no painel da oficina. Apontei a **D** flores pintadas em naturezas mortas e as nuances de cor das pétalas. Ela se deteve por um momento e disse que havia feito algo parecido no trabalho do painel.

Comentei sobre nossas discussões no grupo, que no início quando pensávamos em pintar alguma imagem, na maioria das vezes, surgia como idéia uma única cor e a mais óbvia. Lembrei de como, com o tempo, fomos trabalhando uma palheta variada de tons para pintar uma mesma parte da imagem (um rosto, por exemplo). Isso também aparecia nas obras impressionistas do acervo. Apontei que nestas obras os pintores sugeriam os traços do rosto e não necessariamente os pintavam à verossimilhança, me remetendo a uma preocupação inicial de alguns participantes. Eles demonstram se reconhecer na minha fala e **M** e **A** apontaram outras obras em que percebiam essa característica.

Aparecia, nesse momento, uma associação da produção dos participantes à temática de algumas obras, mas principalmente ao gesto e à forma de pintar de alguns artistas.

Estas relações paradigmáticas com a arte criavam uma contextualização dos fazeres do grupo e promoviam uma articulação para cada um, de novas possibilidades de experimentação do gesto, visto que as associações realizadas fomentavam uma afirmação daquilo que criavam como algo de valor, como produção de cultura. Isto aparece na ocasião em que foi discutido um título para o

trabalho, na qual o grupo escolheu o nome “*Artecultural*”, afirmando, eles próprios, o *status* de “*arte*” para o que haviam produzido.³⁸

As práticas com as atividades artísticas na terapia ocupacional, quando associadas às produções em arte, enriquecem a vida das pessoas e promovem uma possibilidade de contínuo refinamento do modo de formar, ou exploração do criativo sob forma de poética pessoal. Ligam o fazer dos sujeitos ao patrimônio cultural e criam um sentimento de pertencimento.

³⁸ Sobre a continuação desta discussão, vide Abertura ao paradigma: núcleo de sustentação de outras experiências no cotidiano, p.228.

3.3. A MATERIALIDADE E A OPEROSIDADE ARTÍSTICA COMO POSSIBILIDADES DE ALOJAMENTO

Os temas referentes a esta categoria foram difíceis de ser discutidos com o grupo durante o processo de validação de dados, pois não são compreendidos numa elaboração de significados. Referem-se às experiências concretas de produção e ao produto da criação como coisa em si³⁹. A imersão na experiência leva o sujeito aos poucos a integrar as diversas formas que cria e as experiências que compõe o processo como experiências de si⁴⁰. É um encontro vivo e atual do sujeito com o que ele cria que se configura como experiência de estar vivo, de criar coisas no mundo e de habitar poeticamente o mundo.

Habitar poeticamente o mundo é experimentar uma situação originária, da qual nenhuma disposição conceitual poderá traduzir, somente a linguagem poética pode exprimi-lo. Sentimento de união do homem com o mundo que evoca potências desconhecidas e remonta às origens da linguagem. (Dufrenne, 1969 apud Frayze-Pereira, 2005).

A relação com a materialidade das coisas auxilia o sujeito que, a princípio, se encontra disperso no mundo, a mapear seu mundo pessoal e a sentir-se

³⁹ Vale pelo que ela é em si mesma, não aponta para uma realidade que lhe é exterior (Morais, 2001).

⁴⁰ Estamos falando de experiências acumuladas e lembradas por um sujeito constituído por um mundo interno e suposta unidade delimitada pela pele. Dizemos suposta unidade porque experimentamos, no contemporâneo, modos de existência constituídos por corpos abertos, incompletos, atravessados pela virtualidade e, também, porque muitos dos sujeitos de nossa pesquisa vivem com esta membrana que os separa do mundo frágil ou esgarçada e muitas vezes com pouca possibilidade de apropriar-se dos acontecimentos como experiências que ocorreram com eles e que podem ser vividas como reais, lembradas ou organizadas. Para que isso ocorra, segundo Winnicott (1945/1993), é necessário que o sujeito, em seu processo de desenvolvimento primitivo, tenha passado satisfatoriamente por uma fase de dependência absoluta para uma relativa dependência. Nesse momento, os fenômenos sensoriais que são base para o *self*, aos poucos se organizam em um *self* tridimensional com lugar no mundo (Safra, 1999). Ao mesmo tempo em que os fragmentos que constituem o ego imaturo se integram progressivamente, funções são organizadas e as experiências podem ser verdadeiramente experimentadas, interpretadas e canalizadas por um ego em formação. É o momento em que ocorre a segunda separação significativa da vida do sujeito, a primeira possessão não-eu, a possibilidade de criar fenômenos e objetos transicionais, de estabelecer relacionamentos com pessoas totais diferentes dele – estado em que se reconhece a si mesmo e aos outros (Santos, 2004).

Com relação a alguns dos sujeitos de nossa pesquisa, pensamos que, apesar de viverem estados de fragmentação e fragilidade, estes estados não são absolutos e uma possibilidade de forjar uma integração, uma unidade e a conseqüente apropriação de experiências pode ser experimentada nos acontecimentos que constituem o processo de criação artística em terapia ocupacional, como veremos a seguir.

topologicamente ancorado a ele. A composição das formas leva a uma articulação de elementos em cadeia, que aos olhos dos participantes parecia fazer “*uma coisa se ligar na outra*”, e isso, para a maioria deles, era considerado de extrema beleza.

Na validação da coleta com os participantes, **M** e **MA** falaram da beleza do trabalho de pintura do último projeto da oficina, das árvores da creche pintadas na semana anterior que se juntavam com o jardim e o verde da roça e, por trás de tudo, parecia fazer surgir um “*incrível-hulk*”. Todos riram. Falaram da pista de dança na qual a figura de um participante estava dançando com o outro, que as figuras de **D** e **A** saíam de dentro do jardim plantado por **M** (Figura 3).

Lembraram-se de quando começou o último trabalho e gabaram-se de que já fazia um longo tempo que estavam envolvidos num mesmo projeto e de “*quanto trabalho isso deu*”. Começaram a lembrar de cada etapa deste trabalho. “*Começou com as fotos*”, lembrou-se **M**, nesse momento também se lembraram de outros participantes que freqüentavam o grupo na época.

Referiram-se, também, aos cuidados necessários com a arrumação da sala para iniciar a atividade: buscar a escada e pendurar plástico preto na janela para deixar a sala escura, buscar o retroprojetor, ligá-lo e ajustar a imagem na tela de maneira que se encaixasse no que já havia sido pintado. Lembraram-se do cuidado que assumiram com os materiais, “*uns mais, outros menos*” (**L**), no início e no final das atividades em cada encontro.

Nesta categoria falaremos da relação dos sujeitos com a materialidade das coisas, como uma forma de alojamento deste numa experiência com o Outro⁴¹. Esta relação compreende o contato com a dimensão sensorial dos materiais, o cotidiano das práticas e seus rituais, o dia-dia da operosidade artística, os cuidados com o ambiente em que a prática ocorre, e uma arquitetura sintagmática das formas que possibilita construir lugar para a produção singular e articular a produção de cada um à de todos.

Em termos das relações paradigmáticas, falaremos de como esta arquitetura que articula as formas e experiências e este lugar de ancoragem, construído em meio às práticas, se tornam núcleo de sustentação para outras experiências do sujeito no

⁴¹ Vide nota em categoria Uma Questão de Estilo, p.121 desta dissertação.

cotidiano e operam uma construção de demanda por outros locais de pertencimento e por novos territórios para a existência.

Guatarri (2005) observa que na época contemporânea, a exacerbação da produção de bens materiais e imateriais, em detrimento da consistência de territórios existenciais individuais e de grupo, engendrou um vazio na subjetividade que tende a se tornar cada vez mais sem recursos. Para o autor, vivemos atualmente degradações nos três domínios ecológicos nos quais se instaura a subjetividade: mental, social e ambiental. Propõe a construção de uma nova referência ecosófica que indica linhas de recomposição da práxis humana nos mais variados domínios, naquilo que concerne à vida cotidiana. Trata-se de se debruçar sobre os dispositivos de produção de subjetividade, no domínio mental, ou seja, na relação do sujeito com o corpo, com o fantasma, com o tempo com a vida e a morte; no domínio das relações sociais, o que implicaria um investimento afetivo e pragmático em grupos humanos de diversos tamanhos; e no domínio dos cuidados ambientais, da relação do homem com o meio ambiente. Os três domínios funcionam como vasos comunicantes e se auto-implicam na produção de subjetividade.

Indica uma prática que caminha no sentido da re-singularização individual e/ou coletiva, numa perspectiva de reinvenção constante, em contraposição aos processos que se congelam em repetições e, para tal, toma o paradigma estético para as práticas no campo da saúde, no qual cada desempenho concreto tem a vocação de inaugurar aberturas prospectivas à construção de territórios existenciais, a partir da práxis que permita torná-los habitáveis por um projeto humano.

3.3.1 A RELAÇÃO COM A MATERIALIDADE DAS COISAS

O fato de se falar da matéria pela concretude das formas e procedimentos não nos desloca do paradoxo que habita a prática artística. Matéria é coisa, mas coisa marcada pela presença humana. Ao mesmo tempo em que toda a arte tem de ser materializada em algum momento, transformada em coisa tangível para habitar entre as coisas. (Arendt, 2001).

Estamos em um campo de contradição e o texto não se pretende coerente em muitos dos aspectos abordados, impossível deixar de ser contraditório numa época de perspectivas cruzadas como o contemporâneo, “o difícil é sustentar as próprias

contradições” (Picabia apud Morais, 2001). Trabalha-se, aqui, numa tensão entre a durabilidade e a precariedade, a transcendência e a imanência, mas sempre do ponto de vista da matéria, da imanência da obra como coisa.

Pareyson (1989) afirma que a arte, antes de tudo, é formação de matéria sensível, através da configuração de um complexo de sons, cores, palavras pela sensibilidade do artista tornada modo de formar. Isto significa que fazer arte é produzir um objeto sensível que existe como coisa entre as coisas, exteriorizado numa realidade sonora ou visual.

Se pensarmos na arte contemporânea, até mesmo os trabalhos da arte conceitual necessitam de algum tipo de exteriorização, mesmo que seja efêmera. Estes servem como proposta de reflexão, discutem a própria razão de ser da arte como objeto de arte⁴² e consistem em registros ou *slides* dos processos de produção e textos dos próprios artistas (Brito, 2005). Porém, seus conceitos exteriorizam-se em matéria física pelos recursos ópticos que se utilizam e pelo próprio modo de apresentação e articulação das idéias.

A operação artística não deve somente prolongar-se numa operação executiva, como antes, consistir propriamente dela, nesse sentido, o elemento físico é indispensável. O significado humano ou o valor espiritual que uma obra de arte pode ter não transcende seu aspecto sensível, porque, antes, coincide com ele. Isso permite considerar a arte como coisa e, ao mesmo tempo, saber ver nela um mundo (Pareyson, 1989).

O homem se aparenta com as coisas. “As coisas são elementos da materialidade do mundo tocados pela mão humana e disponibilizados para o homem” (Safra, 2004, p.48). Pela coisa, a materialidade do mundo acompanha a corporeidade do homem, e sua permanência no espaço de vida humano acolhe as marcas da presença humana e possibilita que um espaço de habitação possa acontecer.

As coisas se diferenciam dos objetos. Os objetos podem ter sua funcionalidade, sua estética, mas não são mensageiros da existência humana.

Nos primeiros momentos de nossa coleta, quando a proposta do grupo foi apresentada aos primeiros participantes que dela faziam parte, viu-se logo um

⁴² Objeto de arte aqui entendido como obra pronta, única, sacralizada e fetichizada como mercadoria e signo de *status* cultural (Brito, 2005).

interesse de alguns, como **SI** e **SE**, sobre o que se fazia no grupo e sobre a história das produções deste. Estes mesmos participantes começaram a tentar identificar quais dos trabalhos expostos nas dependências do CAPS eram produto do grupo e interessaram-se por saber se outras pessoas do grupo já haviam participado de trabalhos da oficina.

Uma das participantes, **O**, disse que sim, lembrava-se de ter participado da modelagem de peças em argila semanas atrás.

Havia um interesse por pertencer a um movimento que já acontecia. Reconhecer nas produções que faziam parte da arquitetura mesma da instituição, a marca do grupo e dos usuários que por ele passaram. Alguns dos participantes queriam certificar-se de que aquilo havia mesmo sido feito no contexto da oficina. E a partir dessa identificação dos trabalhos, a própria oficina parecia ganhar um outro significado, ligado a uma possibilidade de pertencimento a um acontecer histórico compartilhado e de deixar a marca da presença singular na composição física da instituição e num espaço de vida humano, de maneira que esta marca teria permanência no tempo, resistiria à passagem e às idas e vindas dos participantes à instituição em seus ciclos de sujeição à doença.

Ao fazermos o contrato inicial da pesquisa, foram explicados os objetivos do projeto, a forma como o grupo seria acompanhado e a maneira como todos poderiam participar da composição do processo de investigação. **SI** ficou apreensivo e perguntou, em termos mais claros, o que exatamente iria ser estudado. Disse que tinha receio de não fazer o esperado e indagava se estaria sendo avaliado durante o processo.

O tema e as intenções da pesquisa foram esclarecidos e foi perguntado, então, a expectativa de cada um, como achavam que “*fazer arte*” poderia ajudá-los neste momento de suas vidas em que estavam se tratando.

SI disse: “*é uma forma de não ficar só pensando no problema da gente*”. Disse que a arte servia para “*alguém lembrar um dia de mim, deixar no mundo uma recordação minha*”, “*se está morto, alguma coisa tá vivo, construído com as próprias mãos*”.

SE disse: “*ajuda a pensar em fazer outras coisas lá fora, pensar num serviço, em outras coisas, ir pra frente*”.

“*Esclarece a mente, não fica fumando com cigarro na mão o dia todo*”, disse A.

E disse que era chato ficar parada o dia todo.

No final desse encontro, nos corredores do CAPS, **SI**, já mobilizado, me procurou para saber mais da pesquisa. Falou de uma idéia que havia tido: colocar os sapatos dentro de uma caixa de vidro, como se fosse uma vitrine e escrever coisas nesse vidro.

Na sessão seguinte elaborou melhor sua idéia, falou de colocar os sapatos dentro de caixas de vidro como troféus, como uma “*coisa de valor, preciosa, coisa que fica pra história*”. E lembrou da taça Jules Rimet, da copa do mundo de futebol de 1970, e que havia sido roubada.

Era necessário para ele não somente criar coisas que tivessem significado e certa permanência, mas dar um lugar e posicionar as coisas de maneira que lhes fosse outorgado um valor. Aquilo que se fazia, “*não é qualquer coisa*”, era coisa de valor, pois carregava uma marca pessoal, uma marca da existência de alguém.

Ao mesmo tempo, aquilo a que se dava valor e que se pretendia permanência e durabilidade era signo da precariedade: o molde de sapato para hansenianos, matéria utilizada num leprosário antigo, local de exclusão e de isolamento de pessoas cujos corpos estão em degradação. A idéia era fazer do “*sapato do leproso*” uma coisa de valor comparável à chuteira de ouro ou à taça Jules Rimet, ícones da valorização cultural brasileira, brincando com o isolamento em redoma de vidro no entre estar isolado pela periculosidade ou contágio e estar isolado pelo seu valor cultural.

O conceito do trabalho de **SI** era próximo a propostas da arte contemporânea, quebrando a lógica do “sistema de objetos”, tumultuando o cotidiano, desarrumando o arrumado (Morais, 2001). Ao mesmo tempo em que pensava o suporte tradicional como forma de valorizar a obra, **SI** com sua proposta pretendia valorizar o que é precário, frágil, criando uma tensão entre o durável e o precário, o eternizado e o descartável. Como em trabalhos da arte *povera* ou conceitual que rompem com a obra bem feita, higiênica, limpa e resistente, trabalham com terra, areia, papelão de embalagens, restos, enfim detritos de uma sociedade de consumo (Morais, 2001).

Segundo a maneira como o homem posiciona as coisas, elas mantêm seus estatutos ontológicos ou decaem para o registro dos objetos. Na relação com a coisa objetificada, o ser humano perde a abertura necessária para sua historicidade. A coisa que perdeu seu significado coloca o homem em ruptura com o entorno que o sustenta. Nosso mundo hoje se caracteriza pela ausência de coisas e pelo excesso de objetos (Safra, 2004).

Para Safra (2004), existe uma estreita ligação entre a vida humana, o gesto e as coisas. O homem com sua ação outorga significado às coisas e estas abrem no espaço humano a memória da terra, do trabalho e do Outro. As coisas são artefatos que resistem ao esvanecimento da significação da vida humana, dão durabilidade ao mundo humano e o fazem ressoar em significações. A coisa é passível de ser lida como possibilidade de estar no mundo, pelo fato de quem a fez deixou nela uma certa maneira de estar no mundo, um estilo de ser.

O aparentamento com as coisas do mundo permite um certo tipo de ancoragem do sujeito numa experiência compartilhada e histórica, que se dá pelo significado outorgado a ela e pelo próprio contato, experiência com a materialidade artística.

Brito (2005) aponta uma dificuldade do historiador “tradicional” em lidar com o fato artístico, pois este demanda um questionamento que não é somente da ordem da consciência histórica, mas da ordem da vivência, da experiência com a obra. No fato artístico são inseparáveis o princípio formal de construção e o elemento histórico da força de revelação da própria forma quando detectada por alguém, poder de emanção que ele denomina de potência estética e que coloca a obra também num lugar de acontecimento, que reclama por envolvimento, experiência com presença atual: “Quando revemos as grandes obras não as revemos para confirmar nada, vamos vê-las na ânsia de que de novo nos apareçam!” (p.149).

O autor toma a experiência artística como um modelo para a experiência histórica. O que ele nos ensina é que a obra de arte tem força de propagação histórica não por estar fixa a um panteão de coisas estáticas, amontoado de tesouros do passado⁴³. No seu próprio fazer, no seu modo de incorporar a vida, a arte seria uma

⁴³ Decorre daí um conceito de cultura que a distancia de inventário de bens culturais ou de fantasia da vida, compensação simbólica e subjetiva. Cultura aqui é entendida como experiência de vida que se

modalidade histórica, pois se repõe continuamente, sensibiliza, mobiliza pessoas, dando uma outra forma à vida.

No decorrer do processo de realização das atividades na oficina, deixar a marca, na maioria das vezes, era de fato marcar a coisa com o esforço do corpo, com a energia formante, com as estratégias pensadas para que a existência da coisa fosse levada a cabo. Havia uma imersão dos participantes no processo e na própria coisa que, quando dela se distanciavam e a observavam, a marca tinha ficado, e os comentários sobre o processo traziam significados construídos na própria execução da coisa.

No segundo projeto da oficina, durante a colagem de peças para a montagem do painel de mosaico, algumas pessoas da equipe começaram a se mobilizar pelo esforço que os participantes do grupo faziam para fixar as peças na parede. Tinham de ficar em pé segurando por um tempo as peças até que a cola aderisse à superfície de cimento da parede. Algumas das peças de cerâmica eram grandes e tinham de ser quebradas em alguns pedaços e depois re-compostas durante a colagem (Figura 16).

A colagem de cada peça consistia de uma experiência por tentativa e erro na experimentação da densidade da cola, da observação se o tamanho da peça permitiria aderência ou se a peça teria de ser cortada, das diferentes formas de cortar para não perder o resultado estético de cada peça e das formas de uni-las para que ressoassem na composição. Processo permeado de muito envolvimento e da memória coletivizada da execução de cada peça e por quem havia sido feita, para que o estilo desse alguém não fosse desmerecido na montagem.

LE, M e SE se divertiram quando, num dos encontros, olharam de longe a cena e perceberam vários participantes e mais três pessoas da equipe, que haviam deixado de fazer outras atividades para participar do processo, “*fixados à parede*”, com as mãos apoiadas sobre as peças, pressionando-as e conversando enquanto permaneciam naquela posição. Havia uma tensão conjunta, um tônus mantido pela energia formante de todos ao mesmo tempo para que a obra não caísse, não se fragmentasse, e permanecesse. “*Tá todo mundo colado na coisa*” disse **SE**, rindo.

incorpora inextricavelmente ao real. “Não há vida e depois cultura. Não há formação cultural independente da vida. Toda vida já é vida em cultura, obviamente, é desde logo condicionada e elaborada” (Brito, 2005, p.149).

Para cada participante que se dispunha a fixar uma peça na parede, **LE** gritava “*segura peão*”, aproveitando-se das brincadeiras de trocadilho que tanto o divertiam no grupo, e ria ao ver que mais um havia sido “*engolido*” pela obra.

A conversa entre os participantes e membros da equipe, enquanto “*fixados*” à obra, era de que aquela obra tornara-se uma marca das pessoas que haviam passado pelo CAPS, que cada um havia deixado ali um traço seu que permaneceria, para uns “*muito esforço e trabalho*”, para outros características próprias. Diziam que o traço não se destruiria com o tempo, pois estava fixado na parede da instituição, compunha a própria montagem do que era o CAPS.

P juntamente com a enfermeira, cansados de ficar colados à obra, optaram então por usar a fita crepe para manter a peça fixada até sua secagem, os outros participantes, em clima de diversão e satisfação, aderiram à idéia.

A marca que ficava ali, fixada na parede da instituição, era também a marca da experiência de construir algo próprio, um momento que se eterniza ou a sensação de eternidade no momento, de transcendência na imanência da própria coisa.

A coisa tem importância em si, não apenas por ter um significado, mas porque abre a possibilidade de o sujeito ser no mundo com outros homens e habitar um mundo que ele mesmo constrói. Um mundo dotado de certa estabilidade, que resiste a possíveis rupturas num caminho de continuidade da existência.

A construção de uma morada marcada pela presença singular de cada um é condição construída no processo de realização dos projetos da oficina, resistência a ciclos de repetidas rupturas no curso da vida e certa garantia de que, caso elas ocorram e ao CAPS os participantes devam retornar, nele poderão encontrar-se pela marca na matéria que o constitui.

Para Arendt (2001), as coisas são fruto de uma das três atividades humanas fundamentais: o trabalho. Diferentemente do labor e da ação, o trabalho é uma atividade que corresponde ao artificialismo da existência humana, cuja condição é a mundanidade e através da qual o homem se põe em relação com o mundo, produzindo-o através da fabricação de coisas pelas próprias mãos. A construção do mundo tem a marca singular da coisa fabricada e se destina a sobreviver e transcender a todas as vidas individuais. A coisa é resultado de um processo de

fabricação, algo novo, com suficiente durabilidade para permanecer no mundo como unidade independente, e é acrescentado ao artifício humano.

As coisas têm durabilidade, pois emprestam ao mundo do artifício humano solidez e estabilidade e servem de abrigo à instabilidade do homem que, a despeito de sua contínua mutação, pode reaver certa invariabilidade no contato com as coisas. Mas esta durabilidade não é absoluta, pois, se abandonadas, as coisas retornam “ao processo natural do qual foram retiradas e contra o qual foram erigidas” (Arendt, 2001, p.149). O que não quer dizer que o mundo do artifício humano como um todo tenha este final, pois ele também é formado pela contínua substituição de coisas com o ir e vir de gerações.

A autora não diferencia o termo coisa de objeto. Ela afirma que a maioria das coisas são objetos destinados ao uso. Porém, acrescenta que o mundo das coisas que compõem o artifício humano só é morada para os homens mortais, ou seja, um lar cuja estabilidade suportará e sobreviverá ao mundo mutável de suas vidas e ações, na medida em que transcende a mera funcionalidade ou utilidade dos objetos.

Ela localiza nas obras de arte as coisas mais intensamente mundanas que compõem o mundo do artificialismo, pois tem maior durabilidade uma vez que não estão sujeitas ao uso. Estas, segundo a autora, demonstram com clareza a durabilidade do mundo das coisas como lar não mortal dos seres mortais⁴⁴.

É como se a estabilidade humana transparecesse na permanência da arte, de sorte que certo pressentimento de imortalidade – não a imortalidade da alma ou da vida, mas de algo imortal feito por mãos mortais – adquire presença tangível para fulgurar e ser visto, soar e ser escutado, escrever e ser lido. (Arendt, 2001, p.181)

⁴⁴ A autora separa a arte dos objetos de uso comum pela questão da maior durabilidade e pelo fato de não ser destinada ao uso. Postura diferente da de Pareyson (1989), que coloca em termos de intensidade do exercício de formatividade e de disposição da matéria em uso para ser arte, as diferenças entre arte e objetos de uso comum (vide Introdução desta dissertação p.11 e nesta mesma categoria, p. 172); ou das manobras artísticas do contemporâneo que tendem a radicalidade do efêmero.

Não obstante, Arendt (2001) pensa que todas as coisas transcendem a mera esfera da utilidade. Nem mesmo os objetos de uso são julgados apenas pela utilidade, mas segundo critérios do mundo onde encontrarão seu lugar, para durar, serem vistos e usados.

AB teve uma participação muito significativa durante o projeto do painel de mosaico. Pelo contato com a matéria artística, foi desenvolvendo um saber e construiu uma forma de estar no CAPS e entre os outros participantes, diferente da qual ele se apresentava no início de seu tratamento. Construiu seu lugar no CAPS literalmente pelas manobras de domínio da matéria artística que foi inventando durante a realização do painel de mosaico, que consistiam em procedimentos detalhados de manejo das dimensões e espessuras das peças para que, quando coladas, ficassem todas no mesmo nível, da densidade da cola, de estratégias de fixação das peças e de cuidados de manutenção da obra ao longo da semana entre os encontros.

Pareyson (1989) observa que a matéria da arte não é pura fisicidade e não se limita à bruta naturalidade, pois ela nunca é virgem e informe, e já chega ao artista prenhe de uma carga espiritual e assinalada por uma realidade ou por uma vocação de forma. Estas possibilidades lhe são oferecidas ou pela natureza, ou pelo próprio homem no decurso de uma tradição ou manipulação artística. Para o autor, são matéria da arte os materiais físicos de que se servem os artistas, vistos na sua constituição natural, no seu uso comum e na sua destinação artística.

A constituição natural da matéria é dada pelos aspectos físicos que o artista não pode violar, ligados a leis determinantes da física, da química ou da anatomia, como, por exemplo, a consistência do mármore a ser esculpido. O uso comum diz respeito a um uso pré-artístico da matéria, como o uso corrente da língua. E a destinação artística, predisposta pelo seu próprio uso comum, diz respeito a toda uma esfera do fazer que tende para suas mais altas possibilidades e de tal modo pressagia o gesto criativo. Por exemplo, quando se vê um desejo de arte na atitude de um eloqüente orador ou no empenho narrativo de alguém ao contar uma história. Além disto, a destinação artística da matéria já chega ao artista formada na obra de seus predecessores, prenhe de modos operativos e possibilidades formativas, vindas da tradição.

AB pouco falava de si durante o processo de execução, mas era completamente tragado por ele. Passava todo o tempo dos encontros concentrado nas tentativas de elaborar novas formas de colagem das peças. Depois passou a falar deste processo, como havia pensado, e as estratégias que havia descoberto em seu

percurso de dominação da matéria. Processo que dava a ele mais confiança e demonstrava uma forma de conhecimento calcado na prática, na experimentação. Conhecimento que posteriormente ele passou a ensinar aos outros participantes.

Chegou ao CAPS por demanda espontânea, muito deprimido, permanecia o dia todo sentado nos degraus da escada que leva à saída do prédio nas primeiras semanas de tratamento. Envolvia-se, inicialmente, pouco nas atividades, dizia sentir-se inútil, referia ataques de choro e não suportar o contato com outras pessoas. Referia idéias suicidas, que sentia esses sintomas há três anos e que estes iniciaram quando trabalhava como motorista de caminhão e seu caminhão fora roubado. Nessa época, começou a ter sintomas de um problema na ponte do miocárdio, para o qual tomava medicação até a época da coleta de dados. Chegou a trabalhar em empresas e ter o próprio negócio, uma loja de comércio de peças de automóveis que deixou para a ex-esposa, com a qual teve duas filhas, na época da separação.

Vivia com uma companheira, de quem dependia financeiramente após um ano em situação de desemprego. Seu último emprego havia sido numa empresa no setor administrativo. Enquanto trabalhava neste lugar, fez um cateterismo e achava que, por conta de seus problemas cardíacos, seu rendimento havia baixado e que o tratavam de maneira diferente no ambiente de trabalho, até que foi demitido. Dizia-se desesperançoso, pensava não mais conseguir arranjar emprego pela questão da idade (54 anos). Pouco se expressava verbalmente e a companheira, que acompanhava seu tratamento, referia que desde o roubo do caminhão, **AB** havia perdido “*a vontade de agir, de lutar pela vida*” (companheira). Usava sempre algum “*pretexto*” para não sair de casa, ou se divertir. Ela referia ter dificuldades de lidar com ele no dia-dia e dizia que ele tinha a necessidade de estar sempre ocupado, mas no momento não conseguia se “*fixar em nada*” (companheira), passava os dias angustiado e não se envolvia em nenhuma atividade.

Iniciou engajamento no grupo quando começamos as montagens das composições do mosaico. Apesar de ficar o tempo todo calado e de não manter contato com nenhum outro participante, montou um esquema de composição no primeiro quadro do painel aproveitando peças que já haviam sido coladas por outros participantes. Com cacos de outras peças montou uma roseta no centro do quadro com duas estrelas simétricas nas laterais, uniu à composição o carro de **LE**, as pipas

de **G**, uma seta amarela e outros elementos (Figura 10). Levou adiante sua idéia de compor o painel utilizando também os pratos de cerâmica modelados na oficina em outra ocasião. Perguntamos, então, aos outros participantes em que lugar os pratos poderiam ficar e, de comum acordo, foi resolvido que ficariam nas pilastras que adornavam a parede na qual o painel estava sendo montado. O mesmo foi feito com o relógio modelado por **F**, que ficou na parte superior de uma das pilastras (Figura 17).

Os pratos de cerâmica e o relógio, por serem pesados e grandes, se tornaram um desafio para **AB**. Ele começou então a fazer experiências com diversos tipos de cola que pudesse firmar melhor os pratos na parede. Inicialmente quebramos o reboque da parede que era pintada com tinta esmalte e não produzia aderência, na parte onde o prato seria colocado. Tentamos uma cola específica para mosaico, depois uma cola mais forte, o que também não funcionou. Na seqüência, **AB** ficou vários encontros procurando maneiras de fixar os pratos à parede, até que pelas próprias experiências com o relógio de **F** percebeu que se colasse um papel sobre a parede descascada e depois colasse a peça sobre o papel com a cola branca, a peça aderiria. Passou a fazer isso com as demais peças grandes do mosaico e todos do grupo reconheceram aquilo como algo que ele sabia fazer e pediam ajuda a ele toda vez que uma peça maior tinha de ser fixada. Depois desses encontros, ele passou a cuidar diariamente do painel.

Nos grupos, após a colagem de cada peça, percebíamos que tínhamos que limpar os restos de cola que ficavam sobre as peças e, quando o fazíamos, o verniz e a tinta das peças saíam e tínhamos de retocá-las. **AB** passou a limpar o painel todos os dias e a retocar as peças nos horários fora da oficina. Passou a envolver outros participantes nesse cuidado diário com o trabalho, que consistia em limpar cuidadosamente as peças com uma esponja com pouco sabão e água, secá-las, depois retocar com tinta, esperar secar e passar o verniz por cima.

Logo pela manhã, antes mesmo do café ser posto, lá estava **AB** e outros participantes, como **JA**, **P** e **LE**, na manutenção do painel. **AB** falava detalhadamente dos procedimentos de cuidado necessários, e ensinava os outros participantes a fazê-los. Passou a sustentar o envolvimento dos outros no processo. Seu envolvimento chamou a atenção da equipe, seu humor começou a se modificar,

chegava ao CAPS animado e pegava os materiais para manutenção do painel que havia pedido para a enfermagem guardar. Ao final do dia se despedia de todos, parecia satisfeito e ia embora sozinho para casa. Passou a participar mais ativamente dos outros grupos e a falar mais de suas questões.

Falava de uma falta de lugar no mundo, de não ter importância para ninguém, de não ter apoio ou interesse da família, principalmente das filhas, diferentemente da época em que ele tinha seu próprio negócio e tinha dinheiro. Reclamava disso, mas referia que este era um funcionamento comum a todos os seres humanos que, segundo ele, se movem por interesse. Tinha descrédito no contato humano em geral. Por esta razão, não via sentido em comemorar seu aniversário, ou o Natal, ligar para os irmãos ou para as filhas. Dizia que o único vínculo que mantinha era com sua companheira, mesmo assim, dizia não acreditar em mais ninguém. Falava que a família não era unida. Desde a morte de seu pai, quando ele tinha vinte anos, a família se fragmentou e ele se afastou dos dois irmãos mais velhos e da mãe de oitenta anos, com quem não mantinha contato.

AB engendrou um trabalho de constante embate com as características físicas da matéria, suas leis internas, bem como com as formas de saber prático que ele imprimia ou conjurava ao lidar com ela. Esmero que alcançava altos graus de habilidade, detalhismo, refinamento e perseverança, e que fazia com que a matéria, a cada dia, demonstrasse sua destinação artística. Qualidades de um ofício artístico que calcou um lugar de conhecimento e respeito para **AB** ante o grupo e a equipe do CAPS, e que instaurou uma relação com a obra como coisa a ser cuidada e a ser mantida num ritmo vital, orgânico e cotidiano. Tal relação, aos poucos contaminou vários outros participantes da oficina.

Dominar um material não é somente expressar-se, é também, de alguma maneira, expressar o material, fazer uma mistura intrincada e imprevista dessas chamadas expressões. Contanto que nos joguemos na experiência. Colocamos-nos a construir coisas pelo prazer de construí-las e vê-las construindo, não mais simplesmente pela necessidade de comunicar. Certamente que, criando dessa forma, por prazer, vamos ao mesmo tempo expressar-nos de uma maneira furtiva. (Passeron, 2001, p.57)

Na sua relação de cuidado com a obra, a obra enquanto coisa aparecia na sua suposta autonomia, como realidade *pré*-existente a se habitar, com suas leis próprias e que exigiam uma ação para que a obra perdurasse e não fosse tragada por um processo natural de corrosão.

As leis físicas da matéria bem como as leis internas ao processo de formatividade, criadas pelo grupo para que obra fosse levada a cabo, traziam um constrangimento necessário à execução que passou a ser o território em que **AB** acontecia. O domínio da matéria e as estratégias de manejo e de manutenção afirmavam a cada dia um lugar para **AB** no CAPS – o lugar do saber prático construído pelo ofício inerente à operosidade artística.

Com o ofício penetram na arte os aspectos que lhe são indivisivelmente conexos, isto é, a disciplina, o trabalho, a habilidade: a disciplina que, com duro exercício, leva à conservação fecunda e ativa dos modos de fazer, criando um hábito operativo; o trabalho que implica em um contínuo contato com a matéria, numa assiduidade vigil e constante, numa solércia incansável e precisa; a habilidade, isto é a posse de atitudes ao fazer, memória operativa tornada energia formante, reserva ativa de todos os recursos, soberano domínio e maestria. (Pareyson, 1989, p.129)

Na semana entre o Natal e o Ano Novo, alguns dos grupos deixaram de funcionar no CAPS. Então, em reunião com os participantes, priorizamos o trabalho com o painel de mosaico como algo que faríamos todos os dias, já que isto já ocorria por iniciativa de **AB** e adesão de outros participantes. O próprio projeto parecia exigir uma constância de envolvimento dos participantes. “*Não dá para ficar um dia sem fazer*”, quando **AB** falava isso, parecia querer dizer que ele dependia da obra, assim como a obra dependia dele.

Com frequência, a matéria impõe ou sugere ao artista a idéia de uma obra. Há um constrangimento estabelecido pelo mundo regulador da matéria *pré*-existente.

Como observa Pareyson (1989), a relação do artista com a matéria é de criação, pois cria no próprio ato que resgata a preexistência da matéria; e ao mesmo tempo de determinação, no sentido que o artista sofre as exigências da matéria e é obrigado a servi-la. Exigências dadas por uma certa autonomia da matéria artística, pois o ato de sua adoção na obra a destina e a predispõe para a arte, mas este mesmo ato faz valer o peso de sua natureza independente.

O autor diz ainda que o artista, ao criar a obra, cria também uma lei da própria obra que preside seu êxito, um certo rigor em sua operosidade que dirige o modo como a obra se deixa ser feita. Então, ele é ao mesmo tempo inventor e seguidor, síntese de uma atividade criadora e de um desenvolvimento orgânico. Segundo o autor, o artista é tanto mais livre quanto mais obedece a obra em sua exigência de operosidade interna, “na livre atividade do artista, age a vontade autônoma da obra” (Pareyson, 1989, p.144).

A relação com a materialidade, a concretude e constância dos procedimentos para realização do painel pareceram dar um lugar para **AB** no grupo, ancorá-lo em experiências atuais e que demandavam cuidado, atenção, força física, capacidade de experimentar, testar possibilidades, se lançar num processo que o exigia em sua integridade. O contato diário com a matéria a ser formada, com aquilo que ela exigia em termos da formatividade (para ela se constituir enquanto produto) e com os cuidados necessários para ela se manter existente e pulsante, enquanto processo formante, e que sustenta o tempo do criativo, era um compromisso diário de manutenção para **AB** e, ao mesmo tempo, era possibilidade de construção de vínculos, de descoberta de habilidades, de manutenção de um contínuo processo de criação e de construção de uma estrutura mundana para ele próprio habitar e na qual ele se reconhecia.

Para **AB**, originou-se ali, no contato com a matéria e com a operosidade artística, uma vivência estética que restabelecia a experiência de habitar um mundo humano, estar entre as coisas e fazer parte de sua construção. A partir disso, gradualmente sentia-se mais esperançoso e seguro em lidar com o cotidiano e passou a se envolver em diversas outras atividades, algumas propostas pela equipe, outras muitas que ele mesmo inventava e trazia para realizar junto com os demais usuários do CAPS nos horários livres de atividades programadas. O lugar construído e o

contato com os outros pelo ensino do ofício passou a dar-lhe confiança novamente nas relações humanas (o que veremos mais à frente nesta categoria).

3.3.2 COTIDIANO DA OPEROSIDADE ARTÍSTICA E CUIDADO AMBIENTAL

O contato com a materialidade das coisas e dos procedimentos leva o sujeito a viver o tempo da experiência como processo, o que não configura um tempo linear ou imposto. É um tempo que segue uma lógica própria ao contato com a materialidade e é composto por uma marcação de rituais do fazer, por um ritmo cíclico e orgânico instaurado pela formatividade, o tempo e ritmo necessários para a obra se formar.

O cotidiano da operosidade artística, marcado pelos procedimentos e pela formatividade, dá contorno ao sujeito e o sentido de ser no tempo, fornecem um tipo de organização estética pela marcação do tempo e do espaço.

Segundo Takatori (2001), o cotidiano pode ser entendido como a sucessão dos acontecimentos vividos que incluem espaços sociais, pessoas, objetos variados e que se desenrolam no dia-a-dia como um cenário inconfundível e pessoal, no qual ocorre a inserção do sujeito no mundo comunal.

Como um leito de um rio, suas margens se encarregam para que a vida que nele flui não se extravase, mantendo uma forma, um rumo e fornecendo ao sujeito um mínimo de estabilidade e direção para que haja a continuidade do existir. A estabilidade do contorno social, ainda que relativa, expressa na integridade do cotidiano, torna-se indispensável para a construção de projetos pessoais. Nele, há o reconhecimento das circunstâncias como nossas circunstâncias. (Takatori, 2001, p.372)

Já no primeiro mês de nossa coleta, a médica que acompanhava **G** comentou que, em todos os seus atendimentos com ele, ele falava das atividades que realizava no grupo comigo. A psiquiatra comentou que eu poderia ser referência para ele no seu “*resgate*” (psiquiatra). Disse perceber que ele tinha um comportamento “*mais defensivo, paranóico*” contra uma possível fragmentação. Sentava sempre no mesmo lugar, não tomava banho, ficava olhando para a TV e para o relógio o tempo todo na

tentativa de não se diluir no tempo e no espaço. Ela disse perceber que esta defesa apresentava-se menos intensa, e que as atividades realizadas na oficina começavam a entrar nesse lugar de organização que ele mesmo forjava. Comentei que ele vinha se mostrando mais participativo nos grupos apesar da pouca iniciativa. Tínhamos de falar o passo a passo dos procedimentos como um comando para que ele realizasse as atividades, porém ele vinha ao grupo logo que chamávamos, lembra-se sempre do que estava fazendo e articulava as experiências entre si.

A psiquiatra comentou que as únicas coisas das quais ele se lembrava quando conversava com ela eram as atividades que ele realizava na oficina. Falara do boneco de barro (escultura feita de argila no grupo)⁴⁵ por diversas vezes no atendimento com ela. Ela referia ainda que os outros eventos sobre os quais eles haviam conversado em outros atendimentos, ele não “*fixava*” (psiquiatra). Ela comentou que achava que as intervenções da terapia ocupacional eram importantes para a “*marcação do tempo e do espaço*” (psiquiatra) de G.⁴⁶

O cotidiano do fazer do grupo fornecia a G. uma organização estética, pois era composta de movimentos, sensações, percepções somáticas, gestos, que recuperava as medidas de ser no mundo com os outros. Isso se dava também pelo contorno das marcações do tempo e do espaço nos rituais da operosidade artística e por G viver o tempo da experiência de criação. Um tempo que reconhecia um ritmo singular e cuja produção dependia deste mesmo ritmo instaurado. “É um cotidiano singular que existe, pois há um sujeito que faz de seu jeito próprio a partir de seus recursos, tempo e ritmo, realizando uma produção particular, mas reconhecida pela realidade social e cultural” (Takatori, 2001, p.372). Esse tipo de organização cotidiana trazia a memória dos eventos ligados ao fazer como acontecimentos possíveis de ser narrados, pois eram tomados por G como experiências próprias.

Após alguns meses, já no início do último projeto da oficina, a psiquiatra sustentou que as únicas atividades que G dizia fazer eram as que realizava na oficina. Quando eu disse que sairia de licença para a realização do mestrado, ela lamentou e disse que as atividades do grupo “*estruturavam G*” (psiquiatra). Então, eu disse que as atividades do grupo se manteriam por mais alguns meses até que concluído o

⁴⁵ Sobre este trabalho de G., tratamos na categoria anterior.

⁴⁶ Dados obtidos em registro de reunião de equipe.

último projeto, apesar de minha licença. Ela então se surpreendeu ao lembrar que **G** havia dito a ela que iria continuar a fazer as atividades comigo e ela não acreditara e repetira para ele que eu sairia de licença. Comentou então: “*E não é que ele estava certo e eu errada, então*” (psiquiatra).

Para Kujawski (1988), o cotidiano é a unidade de medida da sucessão da vida humana. Inclui o indivíduo no plano da vida em comunidade e a sucessão contínua de seus acontecimentos funciona como uma gramática comunitária irrecusável, suscitando uma mesma conduta com relação a outros acontecimentos e às coisas, porém que preenchemos com nossa criatividade pessoal.

Isto que ele chama de gramática nos permite o reconhecimento das coisas e das pessoas que voltamos a encontrar cada dia. O cotidiano se constitui como uma processualidade que dá contorno a nossas experiências e, quando permanece em constante transformação, abre portas para que o sujeito transforme este trajeto.

A familiaridade com o contorno proporciona uma apropriação das circunstâncias do cotidiano por quem o vivencia. Pertencemos a elas e elas nos pertencem. As novas circunstâncias, que vão sendo engendradas pela contínua transformação do cotidiano, são absorvidas e se estabilizam no contorno e no fluxo da sucessão de acontecimentos.

A erosão da gramática do cotidiano torna impraticável a realização de um projeto individual de vida, por falta de apoio nessa infra-estrutura social que é a articulação organizada do cotidiano. A quebra do cotidiano com suas formas, cores e sabores peculiares significaria uma ruptura de contorno e promoveria uma sensação de estranhamento, de estar perdido entre as coisas. A ruptura do cotidiano bloqueia a capacidade do sujeito absorver as circunstâncias que o envolvem e de exercer as transformações no seu curso com criatividade e liberdade. É necessário ao cotidiano certa dose de estabilidade para que este se configure como plano sobre o qual se desenrola a vida e para que haja esperança no futuro (Kujawski, 1988).

O cotidiano apresenta-se como uma articulação sintagmática e topológica das experiências dos sujeitos, que ancora estes no mundo humano e os permite pertencer a um lugar, pois apesar e mesmo porque tantas situações ocorrem conosco, o cotidiano aí permanece.

As atividades de produção artística no grupo e os rituais que as compõem, que são realizados encontro após encontro, nos remetem a esta ancoragem e sustentação cotidiana. É o todo dia dos procedimentos de operosidade artística que se repete e propicia uma sensação de contorno e continuidade da existência. Um rio por onde experiências navegam.

L começou a participar da oficina durante o final da atividade do mosaico, desta participava observando e tinha muita dificuldade de se envolver. Dizia não saber fazer nada e ficava sentado em uma cadeira recostada sobre a parede oposta ao painel. Em algumas situações, conseguiu misturar o rejunte para o acabamento final e passar verniz em algumas peças de cerâmica. Pouco se expressava verbalmente e quando se envolvia em alguma etapa da atividade era por insistência da coordenação. Mesmo assim, era necessário colocar os materiais em suas mãos e por vezes levar sua mão com pincel até o painel para que ele pudesse envernizar alguma peça.

Ele se mostrava muito desorganizado para conseguir iniciar uma atividade por si só, mesmo que fosse direcionado. Confuso, se perdia quando era solicitado a sentar à mesa com os outros participantes, parecia desorientado, não sabia como segurar o pincel e o que fazer com ele, os instrumentos e materiais pareciam matéria sem nenhuma significação. Então ele paralisava e dizia “*não sei, não sei*” (sic). Era necessário literalmente fazer junto, colocar o pincel em sua mão e levar, mão com mão, o pincel até o pote de verniz e depois até as peças. Movimento com movimento, corpo a corpo.

Comunicava-se com o grupo por fragmentos de lembranças evocadas por alguma palavra dita no grupo, porém inarticuláveis aos acontecimentos compartilhados e difíceis de serem compreendidos.

Nesta época fez uma importante vinculação com o participante **M**, mas o chamava por um outro nome, “*Oswaldo*”. Posteriormente ficamos sabendo ser este o nome de um de seus empregadores. Solicitava a **M** direcionamentos de como proceder com relação às atividades.

No início das atividades do painel de pintura, teve a idéia de tirar uma foto sua carpindo uma roça, depois de insistência da coordenação e do grupo dizendo que ele também deveria ter uma imagem sua no painel. E disse que era o tipo de trabalho

que realizava quando morava no interior. Ele escolheu ser fotografado na horta do CAPS usando uma enxada.

Fomos até a horta, e como não tínhamos tal instrumento, o grupo inventou de tirar uma foto sua usando um rodo em meio às hortaliças. Quando mostrei ao grupo as fotos reveladas, perguntei aos participantes se queriam adicionar novos elementos à composição para depois estas serem projetadas e pintadas. Expliquei que estas poderiam ser transformadas durante a pintura. **L** disse que não precisaria de nenhum novo elemento para sua composição, que estava “*bom daquele jeito*”. Então, dois outros participantes se recordaram que havíamos usado um rodo no lugar da enxada e que poderíamos transformá-lo em enxada seja pela colagem ou pela pintura. **L** então concordou (Figura 12).

Iniciava-se, nesse processo, uma forma de ancoragem das particularidades de **L** à composição da produção conjunta. Ainda pouco permeada pelas suas iniciativas e mais contundentemente organizada por um esforço do grupo em acolhê-lo junto aos procedimentos da construção do painel.

Na seqüência, a equipe avaliou que quadro confusional agudo de **L** havia remitido, portanto, o participante entraria em dias alternados e passaria a vir ao CAPS três vezes por semana. Logo na sexta-feira, quando recebeu a notícia, começou a ter alterações no comportamento, deixou de dormir durante a semana que ficou em dias alternados e referia querer vir ao CAPS aos sábados e domingos. Chegou a agredir a irmã e retornou ao tratamento intensivo na semana seguinte.

Quando retornou, estava muito desorganizado e refratário a contato. Perguntamos em que parte da composição do projeto ele gostaria de colocar sua imagem e ele dizia que a imagem já estava em cima da mesa, com pouca possibilidade de compreender situações além do concreto. Recusava-se a fazer qualquer atividade ou opinar sobre a produção conjunta. Foi preciso ajuda de uma das coordenadoras para que ele recortasse a fotocópia colorida de sua foto para realizarmos a montagem. Outros participantes do grupo deram a idéia de posicionar sua imagem carpindo à de **A** entre as folhagens, pois assim era possível uni-los em composição pelas plantas.

Era uma tentativa diária e coletiva de construir um campo de referências pela memória operativa dos procedimentos que **L** realizara e pela composição das formas

de maneira a dar lugar a **L** e mantê-lo junto ao fluxo da produção, mas ao mesmo tempo de ordenar a tônica e o ritmo desta produção, para que ele fizesse parte dela em alguma instância, apesar das rupturas no curso de seu engajamento e de sua frágil organização e condição afetiva e práxica.

Entende-se que as experiências que compõem o cotidiano da operosidade artística funcionam como uma articulação sintagmática, pois constituem um sistema de referências em plano de extensão através do qual se pode construir um projeto pessoal, e que dão um mínimo de contorno diante da vastidão do universo de um sujeito que se encontra disperso no mundo, cujo cenário no qual transcorre a vida encontra-se desfigurado e cujos pontos de referência no mundo encontram-se embaçados ou apagados.

Nos encontros seguintes, quando me referi ao processo de tirar fotocópias coloridas das fotos para serem projetadas, ele se recordou de que havia trabalhado com impressoras. Depois, quando iniciamos as projeções ficou entusiasmado com o efeito destas na tela e começou a ajudar **M**, todo início de grupo, a montar as cortinas feitas de sacos de plástico pretos e pregadas à janela com fitas adesivas. Também ajudava a instalar o retroprojetor para o que ele chamou posteriormente de “*sessão de cinema*”.

Até esse momento, precisava que falássemos a ele o que ele tinha de fazer todo o tempo. Gostava de ajudar, mas lidava conosco como se fôssemos seus patrões e ele o empregado. Achava que estava no CAPS trabalhando de porteiro e, quando não estava em atividades programadas pela equipe, ficava no portão de acesso ao estacionamento, abrindo e fechando para as pessoas que chegavam ou iam embora.

Posteriormente, envolveu **A** na montagem da cortina, pedia sua ajuda por ele ser mais alto e conseguir pregá-la sobre a janela. Mas dizia a **A** que ele deveria fazer tudo que eu mandasse.

No início de sua participação na fase de pintura do painel, eu pedia que ele escolhesse uma cor para pintar alguma parte do painel, ele dizia que pintaria com a cor que eu mandasse. Eu insistia e ele escolhia. Às vezes, ele dizia que não era necessário pintar mais, pois o trabalho já estava pronto, como se estivesse ávido de se livrar de um problema. Com o tempo, começou a se apropriar dos rituais do grupo. Passou a me perguntar assim que chegava no CAPS se ia haver a oficina, e a que

horas. Quando chegava o horário dito, ele voltava a me procurar para perguntar se precisaria de ajuda para buscar o retroprojektor. Ele passou a ir buscar o retroprojektor numa das salas da regional de saúde junto comigo todos os dias antes do horário do grupo. No final do grupo, se envolvia com a limpeza dos materiais, se preocupava com a forma como limpávamos os pincéis para que durassem mais e para que pudéssemos usá-los em demais projetos.

Posteriormente, começou a se apropriar das projeções também, então posicionava a transparência no retro e, com ajuda de outros participantes, ajeitava a projeção para que esta coincidisse com a imagem já pintada ou traçada em termos de tamanho e direcionamento. Durante a pintura, saía um pouco da posição de auxiliar, para fazer coisas próprias. Ainda com muita resistência, dizendo que com relação à sua imagem já estava tudo pronto ou que faria aquilo que eu mandasse.

A articulação das experiências num plano de extensão e seu fluxo constante se apresentam como um fenômeno orgânico no qual o sujeito está inserido e que se mantém de forma integrada com a expressão da medida humana (Safra, 1998).

O tempo e espaço da experiência são marcados pela presença humana singular em comunhão com o processo grupal, ou seja, acolhida pelo entorno. O sintagma, nesse sentido, constitui uma trama em extensão de referências composta pelo dia-dia do fazer artístico e de significados singulares e interpessoais. Permite o sujeito participar da composição do contorno, tornar o contorno familiar e ser reconhecido por ele.

É um tipo de organização que leva a um processo de recuperação das medidas do próprio ser (Safra, 1998), e que vai dando referências ao sujeito de sua presença no mundo. Referências que aos poucos são articuladas e apropriadas pelo sujeito, associadas em paradigma a um plano de referências maior na história pessoal e transformadas pelo próprio processo.

L passou a articular os fragmentos de lembranças à discussão em grupo ou ao processo de realização da atividade. Associava as projeções com o retroprojektor ao cinema da cidade em que morou; a cor escolhida pelo grupo para pintar o chão da danceteria à cor da terra que arava no sítio do tio. Passou a misturar junto com **G**

várias cores de tinta para os participantes que solicitavam, dizia que parecia com misturar “*durepox*”⁴⁷.

Na época em que comuniquei que iria tirar férias, ele disse que o grupo iria lhe fazer falta.

Como já se sentia familiarizado com os rituais do grupo, sentiu-se suficientemente seguro para começar a opinar sobre a produção conjunta. Passou de alguém que não tinha o que dizer a alguém que opinava. Mudou de postura e atitude perante o grupo, começou a implicar por iniciativa própria seu desejo na composição. Deu a idéia de colocarmos uma música para a exposição do trabalho e lembrou-se da idéia de **D** com relação à trilha sonora no início de nossas discussões sobre o projeto. Passou a explicar aos outros participantes o que eles tinham de fazer para o processo continuar, lembrava em que etapa havíamos parado no início dos encontros, se apropriou do ritual de arrumar a sala para iniciar a atividade e ensinou **ED**, participante que tinha mais autonomia que ele, como se prendia a cortina para não fazer reflexo na projeção.

A continuidade instaurava a vivência de processo para um sujeito cuja vida parecia estagnada numa sucessão de mesmos acontecimentos ou num tempo sem marcação. A partir das experiências de criação em grupo, o sujeito se apropria dos procedimentos e acontecimentos inerentes ao fazer e o que se vive já não é mais um mesmo ou um evento sem contorno (um não-acontecimento, como já nos referia **D**⁴⁸), mas um mesmo transformado por aquilo que se cria, um acontecimento em devir constante.

O conceito de cotidiano, no senso comum, parece se confundir com a idéia de rotina, de fatos encadeados em continuidade, campo da necessidade e da repetição, área reservada ao consumo e à cultura dominante. Porém, para muitos pensadores contemporâneos, este conceito difere de rotina, pois sugere mudança, dissolução de culturas, possibilidades de novos modos de ser. O que aponta para um significado ligado ao desejo, ao espaço mesmo de uma possível revolução cultural, pois está

⁴⁷ Nome comercial de massa epóxi que é usada para colagem de materiais e objetos caseiros quebrados ou para modelagens em artesanato, é composta de duas massas, uma cinza escura e uma branca, de densidades diferentes, que são misturadas e se marmorizam até chegar a um tom de cinza claro, e à uma densidade proveniente da mistura e da sovagem das massas, passível de aderência e fixação.

⁴⁸ Vide categoria Uma Questão de Estilo, p. 162 desta dissertação.

sempre em processo de ser reinventado pelas práticas de resistência à hegemonia e estratégias de sobrevivência à margem da dominação, que implicam sociabilidades e articulações intersubjetivas, mais do que discursos entre indivíduos conscientes (Dias, 1998).

Tomamos por referência o que Heller (1972) nos coloca por vida cotidiana, compreendida como o centro do acontecer histórico e da vida do homem porque dela participa com todos os aspectos de sua individualidade e personalidade. Ela é construída nas relações sociais e se apresenta como um mundo intersubjetivo, um universo cuja participação acontece com outros homens e que tem as atividades humanas como seus elementos estruturais. As atividades compõem uma rede estrutural do cotidiano e para que ele se processe é necessário uma certa dose de pragmatismo, generalização e imitação na forma como os comportamentos e condutas necessários à realização das atividades são assimilados ou acionados. Realizamos as atividades no cotidiano de maneira automática, com pouca reflexão sobre as ações que se processam, e estabelecendo generalizações ou analogias de uma situação com outras para que possamos reagir ou decidir no cotidiano de maneira a manter o seu fluxo contínuo.

Porém, se características como pragmatismo, imitação, generalização se absolutizam no cotidiano, este se torna rotineiro e deixa de dar margem ao movimento, à forma singularizada de apreensão e desenvolvimento das atividades e ocorre a alienação da vida cotidiana. Quando pensamos em um cotidiano que aponte para a saúde, ele se construirá a partir das escolhas de cada sujeito e compartilhado numa rede de encontros capaz de absorver o que o sujeito puder expressar, a emergência do desejo e do sentido. Um cotidiano que se apresenta de maneira porosa ao aparecimento do inusitado, do estranho, às diversas formas de ser e de estar no mundo, às possibilidades de criação e de encontro do que é próprio com o que é compartilhado.

L apropriou-se de um cuidado ambiental e cotidiano que lhe fora ofertado pelo grupo e passou a cuidar dos outros e das coisas. Lembrava-se do que os participantes tinham dito em sessões anteriores e comunicava ao grupo, reconhecia potencialidades e abria passagem no processo para que elas acontecessem.

Começava a alinhar a experiência dos outros participantes à sua: quando **M** falou de seu incômodo com relação à sua imagem na tela parecer a figura de uma mulher, ele recordou-se de um primo que se vestia de mulher e que era uma brincadeira divertida. Começou a perceber a mudança de postura do participante **G** no grupo e disse que ele só ficava bem quando estava realizando atividades na oficina. Incentivava este mesmo participante a trazer seu caderno de desenhos ao grupo. Lembrou que o participante **J** havia dito uma vez no grupo que tocava gaita e pediu para ele trazer o instrumento. Auxiliou este mesmo participante a procurar letras de música que havia escrito para colocarmos no topo do painel.

Comentou com **G**, que costumava ajudá-lo na mistura das tintas, que achava que a mistura parecia “*durepox*” e **G** falou que lhe lembrava fazer gemada. Os dois começaram a conversar sobre as comidas que gostavam, seus sabores e texturas. Então, pedi para **L** pintar um das partes do painel e ele refratário disse “*Deixa G pintar porque ele é o desenhista do grupo*”. Posteriormente, foi solicitado por **G** a produzir junto com ele uma cor que se adequasse ao tom da pele de **G** para pintar o rosto de sua imagem. Lembrei da alusão que ambos faziam à mistura de “*durepox*” e à gemada. Ele se divertiu com a lembrança e, toda vez em que havia a necessidade de misturar tintas, ele se dispunha prontamente. Depois se “arriscou” a pintar. E experimentou novos movimentos circulares ao pintar o jardim de **D**, pedindo um espaço para ela.

Castro (2005) aponta a existência de uma dupla necessidade no que concerne à relação terapeuta-paciente em terapia ocupacional: a de que se exerça junto aos sujeitos atendidos determinadas funções ambientais que possam colocar em marcha seu desenvolvimento; e a necessidade de trabalhar no ambiente, nos territórios onde transcorre a vida, de maneira a produzir valor social e novos sentidos para a existência.

As funções ambientais dizem respeito ao amparo e sustentação exercidas pelo terapeuta e, no caso deste estudo, pelo grupo e pelo próprio ambiente físico organizado para a prática também, através de uma presença, de um estar junto, de uma sustentação física e emocional. Nessa perspectiva, o conceito winnicottiano de *holding* é tomado por referência e conceituado como tudo o que no ambiente fornece a uma pessoa a experiência da continuidade, de uma constância tanto física como

psíquica que, exercida continuamente, possibilita uma integração facilitadora da compreensão dos acontecimentos vividos (Winnicott, 1975 apud Castro, 2005).

Compõem este cuidado ambiental situações que exigem ritmo, tempo, ações, passo a passo, estabilidade e constância no acompanhamento da experiência de alguém que faz as marcas sensoriais sofrerem um processo de humanização, proporcionando à experiência uma compreensão e um pertencimento cultural (Castro, 2005).

O ser humano jamais deixa de precisar de *holding*. Este ocupa diversas posições em várias situações da vida humana. O *holding* é uma sustentação que se dá em dois registros: o físico – os braços da mãe; e o psíquico – o bebê vive na interioridade da mãe, como um outro na sua singularidade.

Os braços da mãe sustentam o bebê para que ele possa ser um ser em continuidade e alinham as diferentes experiências sensoriais do bebê numa unidade e num *continuum*. É um momento em que o “eu sou” pode aparecer. Caso contrário, o bebê fica permanentemente exposto, numa experiência sem contorno, numa dispersão absoluta (Winnicott, 1990a).

O *holding* temporaliza as experiências da corporeidade do bebê e as costura, reúne na memória da mãe e na unidade do corpo da criança. Oferta à criança uma experiência de integração. A rotina de cuidado ao bebê também é parte do *holding* (Winnicott, 1945/1993). O bebê vai se apropriando dessa rotina que permite que este tenha um cotidiano. O sujeito que tem uma ruptura na dimensão do *holding*, não consegue ser um ser no tempo e precisa de uma assistência na construção do cotidiano (Safra, 1998).

O cuidado ambiental passa também por um cuidado com o lugar e o ritmo dos encontros. O tempo e o ritmo dos encontros devem acolher os diversos ritmos singulares, e na construção da produção conjunta, abrir espaço para que o gesto de cada um aconteça com os dos demais. É necessária a construção de um ambiente vivo, cuja dimensão estética é marcada tanto pela característica física dos materiais e pelo tempo da experiência com a matéria, mas também pela presença psicofísica do terapeuta e dos participantes do grupo em atenção preocupada e capaz de acolher a alteridade. Um ambiente aberto para que haja o encontro, para que seja ofertado um

lugar no mundo composto pelas peculiaridades do sujeito e para que a singularidade do outro possa emergir.

É um cuidado ofertado, mas nem sempre reconhecido, pois aparece na experiência como processo. Diz respeito a pertencer a uma relação significativa e a uma experiência compartilhada em contínuo processo de formação.

Na experiência do bebê, ele vive este cuidado como processo, uma experiência de silêncio e quietude, na qual este pode experimentar ser em continuidade. Estado a partir do qual nasce o gesto (Winnicott, 1990a).

No processo do grupo, percebemos que o sujeito passa a usar o cotidiano das práticas e o cuidado ambiental como referência para organizar o mundo a partir dele mesmo, um mundo pessoal.

Num dos encontros posteriores, **L** comentou no grupo que costumava confundir as pessoas do CAPS com pessoas com quem havia trabalhado em seus locais de emprego. Lembrou que no início de sua participação na oficina chamava **M** pelo nome de seu antigo patrão. Disse que agora não confundia mais, mas que isso não tinha importância, pois todos eram importantes na história dele. O participante **M** havia sustentado a posição que **L** o colocava por um bom tempo no grupo, como uma forma de conseguir vincular **L** à proposta. Pois percebia, mesmo que inconscientemente, que **L** necessitava da sustentação de alguém que lhe desse referências operacionais e acompanhasse seu modo de fazer para estar presente no processo.

L passou a ter uma preocupação muito grande com as coisas e os materiais sempre associada a um desejo seu de que o grupo continuasse, de que fossem realizados mais projetos e projetos novos, “*sempre diferentes um do outro*”. Começava a falar prospectivamente: “*quando a gente fizer um próximo trabalho, podemos fazer uma pintura parecida com a daquele quadro das meninas (de Renoir, que havia visto em visita ao museu com o grupo)*”. Tomava as experiências de cuidado com o material como rituais constantes no grupo. Reclamava dos outros participantes que não se dispunham a lavar os pincéis e dizia que os pincéis tinham de ser muito bem cuidados, pois com eles faríamos muitos outros projetos. Passou a falar que era cuidadoso com suas coisas em casa.

A irmã falou de sua melhora e que se preocupava com a alta de **L**, pois disse que este gostava muito do CAPS e que contava todos os dias todas as atividades que havia realizado na instituição. Falou que ele passou a participar de atividades de cuidado e limpeza da casa, apesar de algumas vezes ela e o marido não deixarem ele lavar a louça, pois ele derrubava muita água.

L voltou a se desorganizar na mesma época que o participante **M** recebeu alta, este continuaria participando da oficina mesmo após a alta e o encaminhamento para as oficinas de trabalho do Tear. **L** ficou confuso, agitado e tentou agredir a irmã novamente. Provocativo, brincava com a palavra “paciente”, falava que era paciente, e parecia se referir a ter de ter muita paciência, ao mesmo tempo dizia que era paciente, mas que também era trabalhador, pois trabalhava no CAPS.

Logo que cheguei ao CAPS no dia da oficina, ele me procurou e perguntou se iríamos fazer as atividades da oficina. Agitado, falava de perigos dentro do CAPS, dizia existir um “*colega perigoso*” entre eles, mas não identificava quem era. Começou a falar de maneira confusa que freqüentara a umbanda semanalmente por muitos anos. Dizia que gostava muito, mas que não gostaria de voltar a freqüentar. Então, perguntou se poderíamos fazer umbanda no trabalho da oficina. Eu disse que sim, desde que fosse importante pra ele e compusesse com o trabalho do grupo e lembrei da imagem de **A** com vela e oferenda em um ritual religioso no painel⁴⁹. Ele disse lembrar-se da imagem e disse que foi por conta disso que ajudou na montagem do painel. Parecia ter necessidade de certificar-se de que o grupo iria ocorrer, das referências que o compunham, de que ele iria fazer parte e de que o processo iria prosseguir, apesar de sua aparente desagregação. Uma necessidade de permanência de uma estrutura de contorno.

Todos os participantes do grupo perceberam que **L** não estava bem naquele dia. **A** verbalizava que teríamos que ser cuidadosos com ele. No início do grupo, **L** insistiu que iniciássemos logo a atividade e disse “*temos que ganhar o pão de todo dia*”, fazendo uma alusão a um processo de trabalho. Provocador e defensivo, por várias vezes, repetia a frase “*Sou paciente*”, em tom de sarcasmo. Voltou a dizer fragmentos de lembranças, porém sem articulá-los à experiência do grupo como estava fazendo recentemente. Eles permaneciam fragmentados. A maior parte dos

⁴⁹ A referência a esta imagem está mais à frente nessa categoria.

fragmentos referia-se a imagens e situações de trabalho. Falei de seu lugar no grupo e das atividades e cuidados com o processo que ele tomou conta de fazer nos últimos encontros: lembrei de ele ter pedido ajuda de **G** para misturar as tintas tal qual “*durepox*”, e de ter pintado o fundo do jardim de **D** com pinceladas em círculos.

O grupo o acolheu no processo de realização do painel. **D** lembrou de seu gosto por misturar tintas e solicitou que ele fizesse uma cor roxa para ela continuar a pintar o jardim que ele também havia pintado. Ele, com muita dificuldade, produziu o tom que ela queria. **A**, preocupado, tomou a iniciativa de pedir a ele tons de verde com muita cautela. **L** ajudou com as cores e depois pintou a parte de cima do jardim atrás da imagem de **D**, mas se cansou rápido, parou e ficou observando os outros. No final do grupo, ele, como de costume, abriu o portão do CAPS para que eu sáísse. Nesse momento, marquei que estaria de volta na semana seguinte.

No encontro seguinte, compareceu muito mais organizado, lembrava-se de que havíamos pensado a opção de usar a esponja para pintar uma parte do jardim e de que havia opinado pela não-pintura de determinada parte do fundo do jardim. Pintou os arbustos ao lado da escada no jardim de **M** usando a esponja, junto com **G**.

Produziram juntos dois tons de cinza e **G** percebeu em todo o painel onde as cores poderiam ser aproveitadas. **MA** e **D** utilizaram vários dos tons produzidos por eles para fazer parte do fundo do jardim.

O ambiente tem que se manter apesar das incursões da crise, quando o sujeito desagrega é importante que o grupo permaneça em suas formas e cotidianidade. As formas estéticas organizam-se em elementos que guardam relação com ritmos vitais, dando ao sujeito a experiência de estar vivo com os outros (Safra, 1999).

Fenômenos de organização estética tiram o sujeito do caos, facilitando um caminho mais integrador do *self*.

Segundo Winnicott (1990a), para que o *holding* permaneça:

A mãe deve estar disponível para sustentar a situação no tempo. Não basta que ela esteja fisicamente disponível: é preciso que ela esteja pessoalmente bem, a ponto de manter uma atitude consistente durante um período de tempo, e ser capaz de sobreviver ao dia e ao conjunto de dias chamados semanas e meses, permitindo que a criança experimente repetidamente as

ansiedades ligadas aos impulsos instintivos, e a elaboração em seguida às experiências, e a retomada da relação com a mãe após os períodos de elaboração. (p. 176).

O grupo começou a incentivar **L** a pintar, assim como ele fazia com os outros. Chegou a vez de trabalharmos sobre sua imagem carpindo a roça, e ele resistiu a fazer. Dizia não saber, mas que poderia misturar as tintas. **MA** falou que todos pintaram pelo menos parte de suas próprias figuras e que ele deveria tentar. **A** se prontificou a fazer o contorno da figura de **L** se ele o ajudasse a pintar depois. Mesmo com bronquite, **A** permaneceu parte do grupo contornando a figura de **L** e depois solicitou que ele iniciasse a pintura e o acompanhou no início. **L** pintou sua imagem sem a resistência inicial. Seguiu de maneira cuidadosa minhas orientações quanto a acompanhar as sombras da projeção de seu rosto. Fez toda a blusa listrada e, por iniciativa própria, ficou atento onde deveria parar de pintar as listras da blusa no tórax, onde incidiam os braços da figura. Escolheu cores sem titubear. Parecia muito apropriado do que fazia e dizia sentir-se satisfeito de estar aprendendo a pintar. Falava que **G** deveria pintar também e que deveria fazer em casa, junto com sua produção de desenhos (Figura 12).

Falou que melhorou muito, pois no início de sua entrada no CAPS era necessário que dessem comida em sua boca. **M** lembrou como **L** era confuso e que hoje estava mais organizado. Lembrou que ele nem chegava perto da mesa para fazer atividades.

No encontro seguinte, **L** deu a idéia de fazer uma lavoura sob os pés de sua figura. **M** se prontificou a fazer junto com ele e escolheu dois tons de verde. Os dois trabalharam com pinceladas curtas no sentido vertical e lembraram que aquele parecia o “*jeito de G pintar*”.

L impressionou-se com o resultado e disse: “*Tá vendo como foi boa a minha idéia*”.

Na última sessão de validação, disse que a pintura que fez com **M** “*Lembra a lavoura de arroz*”. Lamentou o final das atividades do grupo e sugeriu que, no meu retorno após a pesquisa, juntássemos uma outra “*equipe*”, para fazer um trabalho novo, melhor que o atual, para que pudéssemos desenvolver o trabalho. **M** falou da importância da processualidade, de uma imagem “*puxar a outra*”. De um trabalho

surgiam idéias para um próximo. E L associou a ida do grupo ao museu: “*Que nem quando a gente foi no museu, viu coisas novas. Pinturas que dão idéias para os próximos trabalhos*”.

Complementou associando a um processo de trabalho: “*É que nem quando a gente trabalha em empresa. Você aprende uma coisa em uma empresa, se desenvolve, depois vai para outra e assim vai*”.

Mais tarde comparou este movimento aos vários trabalhos feitos no grupo e os articulou em seqüência: da modelagem em argila para a montagem do mosaico, que levou ao trabalho de pintura e depois a ida à exposição... “*e assim vai*”.

L reconheceu na arrumação da sala, no ofertar materiais, no ensinar a atividade por parte da terapeuta uma relação de cuidado. Lembrou-se das vezes que a terapeuta ocupacional havia ajeitado sua cadeira para que ele pudesse sentar mais confortavelmente e pintar, e do pincel adequado que a terapeuta oferecia para um tipo de textura específica que ele havia descoberto em gesto.

Uma rotina de cuidado com o ambiente que favorecia o acontecer do sujeito e, este cuidado era feito na materialidade das coisas e dos procedimentos – um cuidado ambiental, sensorial e sintagmático que lidava com dimensões estéticas que afetam a corporeidade dos participantes. Um arranjo de coisas que garantia uma hospitalidade, dava um lugar para o sujeito na experiência compartilhada e composta pelo encontro das particularidades de cada participante.

Esse cuidado foi reconhecido por L, mas nem sempre ele era entendido como cuidado ou adquiria qualquer outro significado, pois aparecia para os sujeitos como um processo ou experiência no qual eles estavam imersos. Era uma relação silenciosa que retomava estados de indiferenciação e que no cuidado fornecia territorialização aos participantes, possibilidade de pertencer a experiências e relações significativas e dava um contorno à existência dos sujeitos.

L, que conseguia compreender isto como cuidado, o associou ao início de seu tratamento no CAPS quando “*estava muito mal*” e um psicólogo da equipe deu comida na sua boca. Dizia que nunca ia se esquecer destes acontecimentos. Nesse momento, lembrei a que ele havia sugerido que perguntássemos a opinião deste mesmo psicólogo para dar um título ao trabalho final do grupo.

Na validação, todos se referiam a **L** como alguém que cuidava do grupo, se preocupava com os outros. **L** deixou-se ser cuidado e, posteriormente, assumiu uma posição de cuidador do grupo. Assumiu um cuidado com o ambiente, com os materiais e com os participantes. Falava que sempre foi cuidadoso com as próprias coisas, roupas e pertences, mas que sempre foi cuidado por um familiar. Assumiu para si um cuidado que reconhecia ter recebido na relação terapêutica e no vínculo com o grupo.

3.3.3 CONSTRUÇÃO DE LUGAR: ARTICULAÇÃO SINTAGMÁTICA E ACOLHIMENTO DO ESTRANHO

O presente tópico diz respeito a uma capacidade de a experiência estética no grupo fornecer ao participante um lugar no mundo ou a possibilidade de construção desse lugar na produção artística conjunta.

Crê-se que esta construção de lugar pode ser realizada pela articulação sintagmática das experiências do sujeito entre si construindo um mapeamento de mundo pessoal e, ao mesmo tempo, pela articulação da experiência singular à dos outros participantes, o que se concretiza pela própria constituição da forma da obra conjunta, em que o gesto ou o estilo pessoal se junta ou se mescla ao dos demais.

Segundo Safra (2006) é necessário a todo ser humano um lugar que tenha sido oferta de um outro para que se inicie o processo de constituição do *self* e a partir do qual o sujeito possa se inserir na comunidade humana, para destinar-se em direção a um horizonte existencial possível.

Toda possibilidade de o ser humano sentir-se vivo depende de sentir-se existente e acontecendo no mundo humano. A morte é apresentada como desaparecimento de um indivíduo no mundo.

As primeiras manifestações psíquicas do bebê só ganham forma e contorno pela presença de um outro devotado. Encontro que dá origem à subjetividade e é ponto focal de inúmeros outros desenvolvimentos ao longo da vida, e que permite a entrada no sentido de tempo (Safra, 1998).

Segundo o autor, no acompanhamento de pessoas em sofrimento psíquico também é possível ofertar um lugar ético constitutivo que possibilita uma expansão

em diversas áreas da vida. Para tanto, utiliza o conceito winnicottiano de *placement*, que diz respeito à possibilidade de o sujeito ser colocado em uma situação que responda às suas necessidades, ou em outros ambientes que forneçam a experiência de estabilidade e continuidade. Ele continua dizendo que para este tipo de modalidade clínica, o *placement*, dar certo é necessário que o local, ambiente ou situação encontrada para o alojamento do sujeito se configure como um lugar em que seu idioma pessoal possa ser realizado. O reconhecimento do idioma pessoal permite que se contemple sua singularidade.

A necessidade de ter lugar no mundo é algo que aparece como demanda constante de muitos participantes da oficina, que vêm no próprio processo de produção artística uma forma de construir este lugar entre outros.

Um dos dias da montagem do painel de mosaico era o último dia de **F** no grupo. Ela havia produzido um esqueleto e modelado cada um dos ossos que compunham o corpo, inicialmente demandava atenção exclusiva e ficava brava quando outras pessoas queriam colar peças no quadro onde seu esqueleto iria estar e incomodava-se com a atenção que a coordenação dava a outros participantes do grupo. Ficava sempre muito envolvida nomeando as partes do corpo do esqueleto e reposicionando-as a cada sessão. As peças eram muito delicadas, o que demandava atenção constante de **F** tanto no recorte das peças nas placas de argila, quanto no acabamento destas. Aquilo parecia uma experiência inédita para ela: ficar por tanto tempo envolvida numa mesma atividade, ter paciência para cuidar de alguma coisa. Após o corte de cada peça era necessário alisar as rebarbas e trabalhar rachaduras minúsculas, o que mantinha **F** muito concentrada (Figura 18).

Nas atividades em geral do CAPS, tinha muita dificuldade de permanecer nos grupos, quando participava, ou era intencionalmente prolixa e confusa em seu discurso de modo a captar a atenção de todos por muito tempo, ou tentava manipular as discussões e as atividades desenvolvidas de maneira a impedir o processo. Envolvia-se frequentemente em situações em que seduzia usuários homens e era repreendida pela equipe quando pega em situações de namoro nas dependências do CAPS, que constrangiam os demais usuários. Era refratária às repreensões da equipe, parecia repetir o comportamento cada vez que era chamada a atenção. Este parecia ser inicialmente seu único recurso para ter lugar entre os outros.

Esta já era a terceira vez que se tratava no CAPS, estava com 17 anos. Sua primeira vinculação no serviço se deu aos 14 quando veio do interior para se tratar e morar com a avó. Dizia ter ficado confusa após uma noite em que havia passado com 3 rapazes, acordou na manhã seguinte dizendo à mãe que queria ser freira, dizia que começou a lembrar do pai que morava em Guarulhos e tinha sonhos estranhos, com “*agulha enfiando em seu corpo*”, via o corpo com cores estranhas e “*coisas saindo dele*”. Contou que na ocasião de seu adoecimento, sofreu tentativa de abuso sexual pelo padrasto no interior. Numa festa de família entrou em disputa com a mãe sobre qual das duas iria dar uma volta de caminhão com o padrasto. **F** saiu com o padrasto de caminhão e, ao voltar, apanhou severamente da mãe, quando contou a ela que o padrasto tinha tentado abusá-la. Após o acontecido, ficou muito deprimida, chorava compulsivamente e logo que chegou em Guarulhos, parecia confusa, ninguém entendia o que ela falava, com a sexualidade exacerbada, tirava as roupas na frente de outros, falava em se matar.

O pai recusa-se a recebê-la para morar em sua casa quando ela veio para Guarulhos, pois tinha outra família e dizia que não tinha condição de cuidar dela, mas passava alguns finais de semana com a filha e freqüentava algumas reuniões de família no CAPS.

A avó relatou que **F** foi concebida quando os pais eram namorados. Antes de ela nascer, o pai negava que criança fosse dele, recusou-se a vê-la quando nasceu.⁵⁰ Quem acompanhava o tratamento era a avó que nutria pouco afeto por **F**, reclamava da menina como um fardo que tinha que carregar, uma “*herança às avessas*” (avó), já que sua filha não queria ficar com ela. Frequentemente, ofendia **F** na frente de quem quer que fosse, falava de sua falta de pudor e, às vezes, usava adjetivos como “*aberração*” (avó) para se referir a ela. Apesar disso, mostrava-se preocupada com **F** e tentava preservá-la em determinadas situações. **F** morava com a avó e um tio, que era alcoolista e não trabalhava. **F** passou a seduzir o tio e dizia que este queria abusá-la. A avó optou por sair de sua casa com **F** e morar em um quartinho em cima da oficina mecânica de conhecidos, apesar de continuar pagando o aluguel da casa. Sua dificuldade de ter lugar no mundo aparecia descrita em prontuário pela médica que a acompanhava como “*excluída por todos os lados da família*”.

⁵⁰ Dados obtidos em pesquisa de documentos de prontuário.

Safra (1998) sustenta que a desorganização psíquica não nasce da subjetividade do indivíduo, mas sim do desencontro com o outro, com a cultura e com o campo social. Indica alguns pontos desta questão complexa que sugerem situações de desalojamento. Primeiramente, se o indivíduo não pôde encontrar alguém que lhe tenha dado a possibilidade de emergir, há um esgarçamento da subjetividade que pode levar a uma experiência de loucura. Em segundo lugar, esta experiência também pode ser fomentada pela impossibilidade de a pessoa encontrar no campo social referências proporcionadas por um tecido simbólico dentro do qual ela possa se inserir. Em terceiro lugar, a experiência da loucura também pode ser promovida pelo desenraizamento cultural, que diz respeito a uma dificuldade de inserção do indivíduo na história das gerações e a perda de contato com elementos da cultura fundantes de sua subjetividade, que lhe dão o reconhecimento de si no mundo.

No projeto do mosaico, **F** gabava-se de cada pedaço terminado de seu esqueleto e comparava o tempo todo o desenho (projeto) que havia feito com o produto da modelagem. Dizia que tinha descoberto em outros projetos da oficina que sabia desenhar, então parecia querer fazer jus ao seu desenho no processo da modelagem. Na pintura das peças, pintou de branco por dentro e fez o contorno minucioso e delicado de preto nas bordas. Gabava-se e dizia em contentamento: *“isso dá trabalho”*.

Algumas peças que compunham o esqueleto tinham formato aproximado, o que confundia seu posicionamento de acordo com o projeto original e isto fazia com que **F** precisasse ser acompanhada por alguém da coordenação todo o tempo dos encontros. As leis internas à sua obra, criadas por ela para que a obra se concluísse, imprimiam uma complexidade maior do que o processo de execução das peças de uma maneira geral. Sentíamos que esta também era uma forma de ela manipular a coordenação para manter-se ao lado dela permanentemente. Construir lugar para ela no processo conjunto era uma tarefa que implicava muita disposição psicofísica da coordenação e manobras de negociação com relação aos espaços e tempos de atenção dedicados a ela e aos outros. Nesse processo, inicialmente ela sempre aparecia em posição antagônica com relação ao grupo, alguém que, se não estivesse com atenção

absolutamente dirigida a ela, era como se não existisse para o outro. Ou era o grupo, ou era ela.

No decorrer do processo, ela pôde agüentar estar por mais tempo sozinha durante a atividade sem se sentir ameaçada. Começou a brincar com o posicionamento das peças e se divertir com a confusão que elas provocavam, seu esqueleto foi crescendo a cada sessão e não havia espaço no seu quadro para nenhuma outra peça, o que costumava acontecer nas suas participações anteriores em projetos da oficina, queria o lugar central da tela para sua parte que compunha a pintura, por exemplo. Era sua forma de garantir lugar para sua criação ou validar seu gesto, como se outro não pudesse dar esta garantia.

Ficou feliz e muito satisfeita quando pedimos ao grupo para intervir em seu quadro do painel opinando sobre a cor dos azulejos que iriam compor o fundo para a figura do esqueleto. Ela tinha optado por preto e dissemos que o preto iria ofuscar os contornos que ela tinha tido tanto trabalho para fazer em cada uma das peças do esqueleto. Então todos votaram pelo laranja, pensando no contraste que iria provocar com a figura e que a cor iria fazer seu trabalho “*brilhar*”, como referiu **JA**.

No dia de sua última participação no grupo, quando **F** percebeu que o olhar e a intervenção do outro na sua produção podiam valorizar seu gesto e fazê-lo ressaltar pelas próprias características, referiu que não gostaria que sua peça ficasse sozinha, isolada dos outros, dizia ser ruim ficar só. Deu um abraço nos coordenadores e solicitou que, mesmo após a sua alta, continuasse sendo acompanhada por mim em um processo de escrita, dizia da dificuldade de ter alta e que iria ter problemas para estar na escola novamente, falava que não tinha lugar na casa da avó tampouco na casa do pai.

F percebeu uma possibilidade de ter morada no outro pelo que vivenciou na relação terapêutica. A partir de um acompanhamento de alguém em atenção devotada e permanente sustentação e negociação para que ela tivesse lugar entre outros, vislumbrava um caminho de construção de recursos próprios para habitar outros espaços de circulação social, isso também se dava pela construção de lugar na materialidade da composição artística.

Por meio dessa primeira tarefa torna-se possível a criação de um lugar sustentado pelo profissional que irá realizar o acompanhamento. Na maior parte das vezes, o modo de ser do paciente, permite que ele sinta-se reconhecido e possa se beneficiar da transferência subjetiva como um lugar a partir do qual poderá vir a reencontrar seu gesto frente a um outro ser humano, e desse modo projetar um horizonte possível para si mesmo. (Safra, 2006, p.19)

A dimensão criativa é porta de entrada para a pessoa construir seu espaço pessoal no mundo, percorrer territórios no mundo e apropriar-se deles, desta maneira o mundo deixa de ser um lugar de estranhamento. O sujeito pela ação criativa cria um mundo ao qual possa pertencer.

O *self* acontece num espaço proporcionado pelo outro e, para além disso, faz desse espaço matéria, parte integrante de si. “O nosso senso de *self* no espaço não só abre a possibilidade para que tenhamos uma morada no mundo, mas nos capacita a ter uma apreensão estética deste mundo” (Safra, 1999, p.83).

Na experiência da oficina, o contato com a sensorialidade da matéria e das formas construídas, resgatava territórios de pertencimento e produzia novas modalidades de contato e vínculo, descristalizadas e realojadas, a partir da experiência estética.

As formas sensoriais que são presença do Outro constroem um campo em que o sujeito pode sentir que existe. A relação com elas dá ao sujeito a vivência de um lugar e de extensão. Remontam experiências fundantes da organização espacial do *self* desde os primeiros estágios do desenvolvimento, em que este se organiza gradualmente por meio do *holding* e do colo materno. Nessa experiência gradual, inicialmente o *self* é calor, textura, dureza etc. E lentamente vai se configurando como um *self* tridimensional, com lugar no mundo e, quando isso é alcançado, têm-se as primeiras concepções de não-eu. São fenômenos que organizam, em formas sensoriais-estéticas, as qualidades da experiência de estar vivo na presença de alguém (Safra, 1999).

A posição que L parecia se sentir mais a vontade em ocupar durante a produção do painel de pintura era a de misturar tintas. Iniciou sua participação na

composição do painel experimentando esta atividade, já que se sentia incapaz de desenhar ou pintar as figuras e recusava-se a se aproximar deste fazer.

Logo no início de sua relação com as tintas, ficou cativado pela marmorização produzida pela mistura. Achava bonito ver “*uma cor entrando na outra*”, no “*redemoinho*” do movimento circular da colher ao misturá-las. Divertia-se, dizendo que parecia uma mistura de massa epóxi, lembrando-se do registro sensorial de uma atividade que já havia realizado no cotidiano.

No decorrer dos encontros, o misturar tintas abriu-se para ele como campo de experimentação. Ele testava a quantidade das cores numa mesma mistura e o número de cores diferentes para obter uma variabilidade de tonalidades. Pela constância do misturar em encontros subseqüentes, aquela atividade foi se tornando um ritual para **L** e, a cada dia, uma cor nova se formava, e um lugar para **L** no grupo ia se construindo. Os outros participantes passaram a pedir cores para ele elaborar, o que remetia a um lugar de pertencimento no mundo marcado pela sensorialidade.

Num dos encontros, ao misturar tintas para a cor do chão da danceteria na qual a figura de **MA** dançava, ele fez surgir uma cor de terra que o lembrou do “*chão de terra roxa*” das lavouras do sítio de seu tio que havia carpido em Assis. Já havia escolhido para o projeto fotografar-se carpindo uma roça, porém sua imagem até aquele momento ainda não havia sido trabalhada na pintura. Em meio aos encontros, quando **L** já tinha se familiarizado com o pintar e, além de produzir tintas, arriscava pinceladas na tela, resolveu pintar o chão da creche de **M**, que a unia à lavoura em sua imagem, da mesma cor da terra da lavoura que carpira em Assis (Figura 19).

A cor da terra foi produzida intencionalmente e cuidadosamente. Naquele encontro, ficamos misturando cores até que ele achasse a cor exata, tal qual ele lembrava. Ele falava de como aquela terra era boa, que dava muita verdura e de como grudava no sapato. Um dos psiquiatras da equipe, naquele dia, entrou no grupo e ficou observando o painel. Ao se deparar com aquela figura de um lavrador num chão de terra vermelha, o psiquiatra exclamou surpreso que aquela era a cor da terra da infância dele, sem saber quem havia produzido aquela imagem ou da relação entre **L** e a referida cor. Então, o participante e o psiquiatra passaram a trocar memórias com relação a esta experiência sensorial.

O psiquiatra disse que também havia nascido numa cidade de terra roxa. Falou que, de fato, a terra era vermelha, apesar de ser chamada de terra roxa, que grudava mesmo no pé e que, por isso, as pessoas de lá eram chamadas de “*chulé vermelho*” (psiquiatra). Todos riram da história.

Houve, naquele instante, uma aproximação entre os dois por um recorte da sensorialidade que marcava a subjetividade de ambos. O encontro com a sensorialidade da cor produziu uma articulação da experiência estética de L com a de outro. Produziu-se uma conexão entre eles, literalmente um chão comum, uma marca sensorial que remetia à sensação de pertencimento no mundo, raiz comum que realojava os dois envolvidos no processo.

O psiquiatra tinha um grande interesse pelas produções da oficina, ficava mobilizado e curioso, queria tomar parte do processo e, por isso, costumava entrar no grupo e opinar sobre a produção dos participantes. Dizia o que gostava e o que não gostava, que cor achava que deveria ser usada ou o posicionamento de certos elementos nas composições. Naquele encontro, rompeu-se com a hierarquia entre médico e paciente e o contato humano-humano foi acionado por uma experiência estética compartilhada.

Não é raro, nos grupos de terapia ocupacional, haver participação de pessoas da equipe instigadas pelo processo de realização das atividades. Normalmente, os profissionais resolvem dar opinião sobre a produção dos usuários ou dizer como as coisas devem ser feitas, mantendo uma relação de poder pautada no discurso técnico. Na oficina, isso é rompido no momento em que se legitima a produção diversa e se entra em contato com matrizes sensoriais comuns. Isso também é libertador para a equipe que é convidada a entrar em contato com sua própria subjetividade estética e se deixar tocar pela produção dos participantes.

Em termos dos efeitos produzidos, a experiência descrita nos remete ao trabalho de Lygia Clark, cujas experiências sensoriais promovidas por suas obras, como *Objetos Relacionais*, recusavam uma relação formal entre autor-obra-espectador e propunham ao participante que entrava em contato com elas redescobrir sua própria poética em si mesmo e vir a ser o sujeito de sua própria experiência, num jogo de transferência de poderes (Brett, 2001).

Os *Objetos Relacionais* não eram percebidos no sentido tradicional de objetos, mas vividos numa interioridade imaginária do corpo (Vanderley apud Brett, 2001). Eram compostos de materiais que poderiam ser análogos a órgãos e ritmos do corpo (como sacos e folhas de plástico, elásticos, redes, pedras, água, conchas) e que, quando em contato com o corpo do participante, produziam experiências que conduziam a uma forma de conhecimento de si a partir do despertar dos sentidos das marcas sensoriais que constituem a subjetividade. Numa preparação para vida, como a própria artista referia, elas possibilitavam “liberar os participantes da forma externa, do poder hipnótico da imagem e de significados únicos, e revelar dentro deles um espaço de possibilidades e projeção imaginativa” (Brett, 2001, p.42).

Durante o projeto do mosaico, auxiliares de enfermagem, a enfermeira e uma psiquiatra entraram no grupo e confeccionaram apliques de argila para o mosaico grupal. Mobilizados, continuaram a produção e fizeram dos apliques vários pingentes para colares que usaram e alguns que doaram como prenda para a festa junina. Numa operação bricoladora, usuários e técnicos se encontravam nos gestos e formas sensoriais criadas, num trabalho de articulação sintagmática de modos de ser e maneiras de fazer, que reconfigurava a geografia de práticas e criava outras representações com relação aos usuários, suas capacidades criadoras e possibilidades de participação social.

A composição artística e espacial instaurava uma mudança de lugar para todos através de um processo de ação e criação no mundo, no qual maneiras de fazer são formas ou campos de experimentação e operam a inscrição do humano no mundo. No processo de criação artística, o sujeito cria formas imagéticas e sensoriais que veiculam sensações e visões de mundo. Quando estas sensações são atualizadas pela presença de um outro significativo permitem que a pessoa constitua aspectos do seu *self*, podendo então existir no mundo com os outros (Safra, 1999).

A origem da subjetividade humana se dá no nível das trocas sensoriais que alcançam registro de códigos significantes, elementos que indicam a presença humana e originam um idioma da dupla mãe-bebê. À medida que a experiência estética do par tem continuidade, o bebê tem a oportunidade de existir em formas sensoriais, e torna-se um ser vivente no mundo, afetado pelos sentidos de temporalidade e pelas organizações espaciais que lhe são ofertadas esteticamente.

Com a evolução do *self*, na medida em que a pessoa caminha para o campo social, há a necessidade de o sujeito encontrar inserções que preservem seu estilo de ser e sua história. Pela capacidade criativa acontecendo no mundo com os outros, o homem colabora com a durabilidade do mundo e com o processo histórico da sociedade (Safra, 2002).

As formas construídas no processo da oficina tornavam-se referentes para uma organização do sujeito e permitiam um sentimento de pertencimento que dá impulso à construção de uma nova forma de estar no mundo a partir de uma referência de lugar entre as coisas e do mapeamento em extensão de suas experiências, forjando uma integração.

Quando não há uma apropriação criativa do mundo, o sujeito vive uma situação de profundo desenraizamento.⁵¹ Daí a importância da materialidade das coisas construídas, da sensorialidade dos materiais e dos procedimentos, é uma forma pela qual o sujeito pode alojar-se no mundo humano.

Nos primeiros encontros durante o período de coleta de dados, um dos participantes se interessou por saber quem do grupo já havia participado de algum outro trabalho da Oficina de Bricolagem. A lembrou-se de um trabalho que havia feito em um grupo de terapia ocupacional comigo, no qual havia desenhado seu próprio corpo, a partir do próprio contorno, e depois interveio preenchendo seu espaço, fez seu esqueleto, pesquisou os ossos em atlas de anatomia, desenhou e mesclou as formas do esqueleto com um espectro de cor verde que habitava seu corpo.

No encontro seguinte, falou de que estava perdendo pedaços de seu corpo e que já havia morrido, então perguntou se iríamos fazer máscaras no grupo, atividade que já havíamos realizado e da qual ele havia participado anteriormente. Ele havia feito uma máscara de gesso modelada sobre sua própria face e, posteriormente, solicitou fazer também uma máscara do crânio, como um capacete, para compor com a do rosto. Falou que poderíamos fazê-las no rosto de **JA**, numa tentativa de articular

⁵¹ Safra (2002), a partir da leitura de Weil (1943), observa que o ser humano tem uma raiz por sua participação na existência da coletividade, que conserva vivos certos tesouros do passado e certos pressentimentos do futuro. O desenraizamento pode ocorrer em vários registros, um deles é o estético, que ocorre pelo fato de as organizações estéticas de nossa época, mediadas tecnologicamente, possuírem pouca relação com a organização corporal humana (rítmica, temporal, espacial).

seu desejo a uma produção grupal. Naquela época, ele havia se envolvido muito na confecção das máscaras e as utilizava cotidianamente durante semanas, mantinha as máscaras sobre o rosto e a cabeça, elas eram como um arremedo do próprio corpo.

A necessidade de **A** e os efeitos promovidos pelas máscaras e pelo desenho de seu corpo-esqueleto podem ser associados às obras de Lygia Clark intituladas *Máscaras sensoriais* e *Máscaras-abismo*. São máscaras largas de pano nas quais a artista costurou objetos e materiais que cobriam os órgãos dos sentidos, como, por exemplo, uma pequena esfera sólida rolando em um recipiente sobre os ouvidos e ervas aromáticas sob o nariz. Eram objetos que ficavam agarrados ao corpo, tornando-se um filtro sensorial através do qual o mundo era experienciado (Brett, 2001).

As máscaras de Lygia igualavam visão, audição e olfato num conjunto plurissensorial, reintegravam a percepção visual ao corpo como um todo para promover um espaço sensorialmente vivido e reconectar interior e exterior, conhecedor e conhecido. Além disso, eram objetos que envolviam o corpo, produziam uma certa amarração do corpo e, portanto, configuravam-se como dispositivo paradoxal de aprisionamento e libertação. “Como se VOCÊ tivesse uma ferramenta nas mãos, como uma extensão de seu corpo, mas para atuar sobre si mesmo” (Basbaum, 1994 apud Brett, 2001, p.43).

Com estas solicitações por atividades, **A** parecia demandar a integração e a localização de si nas várias experiências que tocavam sua vivência com o corpo, que davam forma ao corpo. Muitas vezes ele não entrava no grupo, pois dizia que já estava morto. Não era preciso falar sobre esse sofrimento, mas criar instrumentos que na sua materialidade dessem contorno, forma e espessura ao corpo e continuassem a localizar **A** num rol de experiências apropriadas. E era necessário para ele que essas experiências fossem articuladas entre si e, no caso dele, não nos parecia que ele falava disso como história própria numa narrativa de acontecimentos, mas como mapa,⁵² experiências localizáveis num plano de referência onde ele e seu corpo pudessem habitar e se formar.

⁵² Mapa aqui não é entendido apenas como extensão, em relação a um espaço constituído por trajetos, mas também em densidade e espessura, que dizem respeito ao que preenche o espaço do trajeto (Deleuze, 1997 apud Inforsato, 2005).

Quando apresentei a proposta dos sapatos aos participantes, **A**, que sempre ficava com a cabeça baixa desconectado das discussões, se interessou de súbito e perguntou se o hospital de hansenianos era naquele lugar por onde ele passava pela frente quase todos os dias no seu caminho para o CAPS.

Também teve sua atenção captada pelo relato de **E**. Esta se interessou por fazer as atividades com sapatos, pois seu pai era sapateiro e disse tê-lo sempre visto trabalhar com isso, na seqüência contou que seu pai havia se machucado fazendo sapatos e quebrado o nariz recentemente. **A**, na mesma hora, perguntou a ela se o pai dela era aquele senhor do nariz quebrado. Nessa hora, me veio à cabeça a imagem da face de um leproso, face leonina cujo nariz já havia perdido a forma e o volume. **A** parecia sempre se interessar quando os temas que surgiam no grupo, sejam na produção ou nas discussões, tinham como referência situações de um corpo em pedaços, ou faltando pedaços.

Nos primeiros encontros da coleta, **A** costumava entrar no grupo muito delirante, às vezes falava como um bebê e quando perguntávamos o que ele estava falando, dizia que era telepatia. Quando não estava falando conteúdos ligados ao delírio, ficava de cabeça baixa sobre a mesa. Nos primeiros encontros quando realizávamos a atividade dos sapatos, recusava-se a trabalhar sobre os moldes de sapatos, pois achava que iria ser contaminado pela lepra, já que os moldes haviam sido feitos por “leprosos”. Dizia que seu corpo era constantemente invadido por espíritos, extra-terrestres. **A** perguntava se era possível fazer uma cirurgia em que se colocava um cano no cérebro para limpar o cérebro e o sangue.

O corpo, apesar de ser tomado como instrumento para viver, não era campo de existência para **A**, era um corpo desabitado. Era necessário que ele realizasse uma ação que o permitisse se apropriar daquele corpo como parte de seu *self* em presença e acolhimento do terapeuta. Um tipo de acolhimento que recolocaria sua corporeidade no mundo.

Pessoas com sofrimentos psíquicos graves costumam experimentar a existência de buracos sem fim em sua corporeidade. É comum que utilizem objetos concretos para escapar do horror desta experiência, que não pelo seu valor simbólico, mas pela sua dureza, parecem dar algum senso de estabilidade e proteção. Algumas

situações da relação destas pessoas com formas sensoriais podem trazer uma angústia e um horror estético de ser tragado pelo objeto (Safra, 1999).

“O vazio nas entranhas marca a ausência do outro significativo que necessitará ser recuperado pelo uso de fenômenos transicionais” (Safra, 1999, p.113). Estes são fenômenos que ocorrem na dimensão sensorial do mundo, pois implicam o encontro de vivências subjetivas com a materialidade do mundo objetivamente percebido.

Nesse sentido, há a possibilidade através do gesto criativo de o corpo se estender sobre o mundo e tornar o mundo habitado.

Na seqüência, **A** se prontificou a pintar um molde de sapato de madeira de vermelho e disse que era “*o sapato do Exu*”. Dissemos, então, que ele pensasse em outros elementos que pudessem compor esta idéia para continuar a elaborar o sapato na semana seguinte.

No encontro seguinte, retornou ao grupo, se sentou e permaneceu de cabeça baixa. Para chamar sua atenção para a atividade, lembrei que ele havia falado sobre o “*sapato de Exu*” e que tinha se interessado pelo assunto da lepra, estes foram os momentos em que foi possível a ele esboçar algum vínculo com o que estava sendo desenvolvido na oficina ou das temáticas que foram surgindo como discussão. A temática da lepra havia mobilizado os participantes por diferentes aspectos. Quando se tocava nesse assunto, era comum ouvirmos as “*pregações*” de **JA** e **R**. Eles costumavam levantar e citar a passagem da Bíblia sobre o fiel leproso que entra no rio sujo a mando do profeta e, pela fé, se cura.

Na semana seguinte, **A**, trouxe uma vela, a mesma que utilizava nos rituais de “*macumba*” que fazia nas dependências do CAPS e do serviço de saúde vizinho e que incomodavam por demais as equipes e usuários de ambos os serviços. Disse que iria velar o próprio corpo, pois já estava morto. Propus que ele utilizasse a vela na composição de seu sapato. Ele derreteu a vela com um isqueiro e começou a cobrir seu molde de sapato vermelho com a cera derretida, depois utilizou várias cores de giz de cera. O sapato vermelho ficou coberto de cera colorida. Todos do grupo elogiaram (Figura 20).

A começou a comentar no grupo que tinha tomado glicose por conta da ingestão de álcool no próprio CAPS e sentia-se satisfeito. Parecia que isso começava

a fazer algum sentido para ele no preenchimento de seu corpo. Passava a falar da glicose em todos os encontros. Num determinado dia, perguntou se eu não ia cuidar dele enquanto orientava o grupo sobre a atividade. Perguntei então o que ele espera com relação a cuidados. Ele falou de intervenções em seu corpo como “*operar a cabeça*”. Quando fomos devolver materiais numa sala da regional de saúde de onde havíamos emprestado, ele me perguntou se aquele era o lugar onde operavam cabeças.

Na seqüência dos encontros, perguntei se ele tinha alguma idéia para um próximo projeto, pois a atividade com os sapatos estava sendo finalizada. Ele disse não saber e que só queria uma aspirina. Lembrei, então, das várias outras atividades que ele já havia realizado na oficina, procedi desta maneira na tentativa de ancorá-lo a um mapa de experiências suas das quais eu já havia acompanhado, repeti este procedimento como havia feito no início da proposta dos sapatos. Parecia ser necessário a todo novo projeto mapear o mundo de experiências de A em uma costura sintagmática e estruturante para que ele tivesse momentos de ancoragem e pertencimento e, então, pudesse falar do seu desejo por fazer coisas novas.

Na seqüência, ele perguntou se tínhamos um globo que pudéssemos usar, disse que pretendia, a partir dele, “*achar o disco voador, e o satanás, salomão*”. Falei que era uma idéia possível para um próximo trabalho e que antes deveria ser discutida com o grupo. Lembrei, então, de um mapa *mundi* que ele havia desenhado num grupo de terapia ocupacional dois anos antes e que ele havia localizado “*pontos onde tinha disco voador*”. Então, ele lembrou outros trabalhos novamente: o desenho do mapa de seu corpo e a localização do extra-terrestre dentro dele, lembrou da máscara de gesso que ele mantinha no rosto durante semanas.

A existência precisa ter corpo e localização no mundo. Parecia importante para A que seu corpo se configurasse como matéria sensível, com um limite dado pela presença humana em relação a este corpo e pela sua própria ação criativa.

Era uma necessidade de construir o próprio corpo, unir suas partes, de sentir o corpo existente e vivo na relação com as coisas do mundo e de habitar um corpo que tem lugar no mundo. Necessidade de recuperar a condição humana ante sua própria corporeidade.

A. solicitava um tipo de ancoragem como aquela produzida pelo contato dos participantes com as obras de Lygia Clark. A artista chamava as sessões que promovia como “estruturação do *self*”, pois no contato com os *Objetos relacionais* ou com a *Baba antropofágica*,⁵³ uma reestruturação do sujeito “podia emergir do outro lado da navegação à deriva no fluxo e no caos” (Brett, 2001, p.47). A relação estabelecida entre os participantes e os objetos possibilitava um retorno ao estágio pré-verbal da vida, às memórias do corpo, a uma forma de conhecimento corporificado que não era atingida através de um significado ou imagem visual do objeto, mas pelo que era vivido pelo corpo e por sua imagem sensorial. Nesse processo, o participante descobria um espaço dentro de si e também exterior a si (Brett, 2001).

Cada pessoa constitui o seu *self* e sua maneira de ser, por meio de determinada forma sensorial que ganhou predominância no mundo em seus primeiros estágios de vida. Seja ela referente à visão, ao tato, ao uso da musculatura, a uma sonoridade.

O eu do sujeito se ancora nesse grupo de formas sensoriais que foram elementos constitutivos do seu *self*, e quando ocorre uma situação de dispersão do eu, esta âncora sensorial é posta em pane. As formas estéticas têm origem nas configurações do corpo da criança em contato com o corpo da mãe. O corpo se organiza diante do olhar e da corporeidade do outro. Uma configuração estética do corpo da mãe é feita em função de seu estado devotado ao bebê, o corpo materno organiza-se em função do ritmo e da tonicidade do corpo do bebê, e isso propicia que o *self* do bebê se organize esteticamente. A criança passa a habitar um corpo que é significado pela presença afetiva da mãe (Safra, 1999).

Ao relembrar suas atividades e pedir que a realizássemos de novo, A solicitava este tipo de organização estética, a junção de seus pedaços em uma unidade, pedia para que seu corpo e suas experiências fossem integrados. Além disso, solicitava que as referências que ele havia construído comigo, para seu corpo ter contorno e alojamento no mundo, pudessem também ser conjuradas pela minha

⁵³ *Baba antropofágica* é uma outra obra da artista que consiste num participante deitado no chão de olhos fechados e outros ao seu redor, inclinados sobre seu corpo, puxando continuamente um carretel de linha de algodão de dentro da boca sobre a pessoa deitada até que o rosto e o corpo fiquem cobertos (Brett, 2001).

memória para que mantivessem seu lugar de referência numa experiência com o outro, compartilhada.

A relação com as formas sensoriais criadas favorece um fenômeno de encarnação, o que, segundo Safra (1999), daria entrada ao fenômeno de personalização elaborado teoricamente por Winnicott,⁵⁴ como o processo em que o psiquismo passa a residir o corpo pela elaboração imaginativa das funções corporais. No encontro com as formas sensoriais, a experiência da beleza, da encarnação e do conhecer o mundo ocorrem concomitantemente. Nela, o sujeito passa a conhecer e considerar o que é bom para seu vir a ser e para seu alojamento no mundo. “Trata-se da experiência de conhecer sem pensar a respeito de si e dos objetos do mundo, que lhe abrem novas dimensões do seu devir e do próprio mundo” (Safra, 1999, p.45).

A possibilidade de dar lugar não remete a uma ancoragem fixa. Pensamos que a experiência estética fornece bases para locar o sujeito entre outros, sentir-se em casa entre diversos e isso decorre da articulação de seu gesto, criação ou experiência numa composição que se dá por conexão de fragmentos e deslocamento de posições. Traços do sujeito, matizes daquela experiência, matéria formada, se unem uns aos outros por vizinhança que promove uma hospitalidade, porém não uma fixação. Constituem ligações de matéria sensível que produzem trajetos de construção de sentido ou por vezes constituem em si mesmas um mapa de experiências e uma organização de fragmentos sensíveis de múltiplas e mútuas referências que se abre a deslocamentos da posição do sujeito.

Pensa-se que um sentimento de pertencimento a um grupo ou a uma produção pode ser formado também por esta articulação sintagmática, mas que não se restringe a um pertencimento a uma “tribo” ou “galera”, marcado por um processo de estetização de sua prática no sentido identitário. E sim o sentir-se em casa entre diversos, que possibilita uma abertura a trajetos muito particulares, possibilidades sutis de contato, nomadismos.

⁵⁴ Safra (1999) não refere, em seu texto, de que obra de Winnicott está falando neste momento. O conceito de personalização pode ser encontrado em diversas obras deste autor, dentre elas, Winnicott DW. *Textos selecionados: da pediatria à psicanálise*. 4a ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves; 1993b; Winnicott DW. *Natureza humana*. Rio de Janeiro: Imago; 1990a.

A produção de um novo princípio de infinitude e espiritualidade emana ou emerge dessa vizinhança entre diversos, que são também lapsos, hiatos ou intervalos – espaço potencial que a força do dispositivo da arte vem indefinidamente preencher sob forma de processo, percurso físico, imaginário ou mental a realizar, e não mais objeto a contemplar. (Luz, 1998, p.225)

A experiência contemporânea contempla movimentos em direções opostas, ao mesmo tempo, entrelaçadas: a proliferação de diferenças e infinitos modos de ser; e uma força de homogeneização que tenta estabelecer bases para um modo de existência único. A incompletude e o inacabamento atravessam o campo social atual e são constitutivos dos modos de existência no contemporâneo. “(...) corpos radicalmente abertos e incompletos, longes do equilíbrio, marcados pela auto-organização que combina e recombina a ordem, a desordem, a reorganização” (Carvalho, 1998, p.12 apud Lima, 2003, p.69). Segundo Lima (2003), por um lado, corremos o risco de sermos categorizados por conta de as forças terminais de segregação estarem mais diluídas nas relações sociais cotidianas, mas, por outro, a constituição precária de nossa tessitura abre a possibilidade para um caminhar da existência no sentido do ainda não experimentado, possibilidade de criação de novas configurações de nós mesmos.

O contato com a materialidade das formas e a processualidade da criação artística intervém no espaço compartilhado com os outros, produz uma articulação sintagmática do inusitado, do estranho e do genuíno, transforma a rotina e os espaços já *pré*-estabelecidos e os ressignifica a partir da potência criativa.

O que se aproxima a processos da arte contemporânea que, segundo Rolnik (2002), é uma prática de experimentação e problematização que interfere na matéria do mundo, decifra signos, produz sentidos e cria mundos. Interfere na cartografia vigente que a prática estética faz obra, liberta o mundo de um olhar que o reduz às suas formas constituídas e sua representação, para dispor dele como matéria trabalhada pela vida, enquanto potência de variação, matéria em processo de arranjo de novas composições. A arte participa da decifração dos signos das mutações sensíveis, inventando formas através das quais tais signos ganham visibilidade e integram-se no mapa vigente.

Uma trama de trajetórias era composta por um plano de conexões, o traço de um compunha com o de outro, a peça de um realçava a de outro, a cor que um produzira era aproveitada pelo outro, todos entravam na composição de cenas para a foto de cada um. Era comum muitos dos participantes enquanto realizavam uma das etapas de um dos projetos se manterem atentos às realizadas pelos outros, opinavam e, às vezes, interviam no processo. Alguns se surpreendiam com os efeitos das composições em unidade. **JA**, por exemplo, surpreendeu-se ao perceber a composição do painel de mosaico e disse “*Quer dizer que meu super-herói vai ficar ali no meio, junto com todas as outras peças?!*”. Os participantes se conectavam uns aos outros, abriam passagem para a emergência da singularidade, permitiam que modos diversos de expressão e vida pudessem ter lugar na produção conjunta.

Na última sessão de validação de dados, os participantes referiram que, durante o projeto do painel de pintura, apesar da imagem de cada um estar contida na tela, todos pintaram todas as imagens. Então, se lembram da contribuição dos diversos participantes na constituição da imagem de cada um do grupo.

M lembrou-se que havia falado da importância da convivência no grupo na semana anterior à última validação dos dados. Dizia que no grupo era respeitado por todos e que fez grandes amigos.

L lembrou-se que passou a incentivar **G** nos desenhos que fazia em casa. Todo encontro do grupo, ele lembrava **G** de trazer seus cadernos de desenho e mostrá-los ao grupo. Chamava-o de “*grande desenhista*”. Lembrou-se que pediu a **G** para ensiná-lo como pintar partes do trabalho e que “*misturaram muita tinta juntos*”.

“*Unimos o pensamento e as tintas de todos e fizemos isto aqui. Demos espaço para o desenho de **G** aparecer e hoje ele traz novos desenhos*”, disse **M**.

“*Por isso que é bom não parar com a atividade, dá vontade de estar sempre fazendo coisas novas*”, disse **L**.

Pensamos que um trabalho de intervenção concreta nos espaços vividos, como o trabalho da oficina, favorece uma cultura da diferença e promove mudanças tanto na forma como os sujeitos atendidos se relacionam com o fazer e por ele são reconhecidos, como nos *modos operandis* dos profissionais do serviço. Mas para que isto ocorra, é necessário caminhar no sentido de potencializar o encontro entre as singularidades, abarcar o contato com a estranheza e tornar coletivas as experiências.

Sennett (1997) nos alerta para a relação das pessoas com o espaço urbano das metrópoles contemporâneas, como um local de passagem marcado pela velocidade e passividade dos corpos, pelo individualismo e pela fragmentação. Os deslocamentos são cada vez mais rápidos e os corpos se movem sem obstrução e com passividade por cenários a se passar à vista e a destinos fragmentados e descontínuos. O individualismo moderno sedimentou o silêncio e a passividade dos cidadãos ante a diferença numa ordem que significa falta de contato. Assim, a vida cotidiana vai sendo consumida por esforços que tendem a minimizar e evitar conflitos com aquilo que nos é estranho. O autor aponta que até nas metrópoles multiculturais, as pessoas pouco acolhem a diferença e, na maioria das vezes, a melhor expectativa está na tolerância, já que a velocidade e a fragmentação do meio fortalecem o rápido julgamento do comportamento daqueles que não pertencem ao lugar. O autor nos diz que jamais seremos capazes de captar a diferença alheia se não reconhecermos nossa fragilidade e estranheza e mudarmos a compreensão de nossos corpos como auto-suficientes. Para ele, a compaixão cívica deve ser movida por esta nossa carência e não pela boa vontade ou retidão política.

A oficina se propõe a trabalhar nos espaços em proposições antenadas com os modos de existência diversos, e para isso é necessário deixar-se tocar pelo estranho⁵⁵ e promover um encontro do sujeito com formas e imagens que dão lugar à existência entre os outros.

As propostas se constelam por uma inicial explosão de sensações no encontro com o que os participantes trazem de idéias ou mesmo pelas suas maneiras de estar no mundo, que vão se articulando nas formas e por um pensamento que dá espaço para o estrangeiro, mas que nos sensibiliza para o estrangeiro que nos habita. Há uma necessidade de comunhão com o estranho para que as propostas possam reconhecer territórios para existência desses modos diversos de ser e permitir que eles aconteçam, “afirmando o direito à diferença, encontrando positividade em formas de vida, as mais singulares e em situações, as mais diversas” (Lima, 2003, p.65).

Aspectos que são relacionados a um modo diverso de o indivíduo se apresentar ao mundo, ligados a representações culturais rígidas que discriminam e estigmatizam determinados modos de ser, por divergirem de um padrão imposto, têm

⁵⁵ Sobre o tema do estranho, vide Percurso Teórico, p. 53 desta dissertação.

a possibilidade de serem transformados esteticamente e ressignificados a partir do gesto criativo do sujeito e do lugar que este ocupa na composição. Há uma possibilidade de a arte acolher o que é estranho e que, a princípio, não parece dizer respeito a nenhum tipo de produção fecunda, parece somente produção sintomática ou forma de sofrimento, sem potência de vida associada.

Segundo Lima (2003), articulações em um campo estético promovem o deslocamento da noção de invalidez e trazem positividade a certas formas anômalas de existência.

Para alguns dos participantes do grupo não há possibilidade de fazer a distinção sofrimento-vida da maneira como as práticas mais tradicionais em saúde mental preconizam. Muitas vezes, o próprio impulso criativo traz com ele as matrizes do sofrimento, pois as coisas são unas na constituição da subjetividade. Em outras vezes, daquilo que se reconhece como sofrimento surge um gesto criativo que dá forma a um estilo de ser. Isso ocorre no caso de **G**, que ao mesmo tempo em que parecia preso em automatismos, podíamos perceber que dos mesmos ditos automatismos aparecia seu gesto. E como no caso de **A**, que vive um corpo em fragmentos, um corpo arrematado por diversos elementos que o invadem, e isto também faz parte da forma de ele se apresentar no mundo, de se reconhecer nas pessoas e nas coisas, de se conectar às propostas de produção artística do grupo.

Na fase de produzir as fotografias que seriam projetadas e pintadas no painel do último projeto da oficina, **A** viu algumas das primeiras fotos que havíamos tirado dos participantes no pátio e ficou impressionado com sua imagem, perguntava a outros participantes se aquele na foto era ele mesmo. Nesse momento, se entusiasmou com a proposta e se lembrou da idéia que tinha tido duas semanas antes e pediu para que fizéssemos uma foto dele “*amarrado em uma encruzilhada com a pomba-gira e o pai de santo, paraíso de Raul*”. Lembrou-se de que na semana anterior não tinha participado do grupo e perguntou a nós por que havia faltado. Falamos de sua ausência e contamos que fomos ao centro esportivo tirar fotografias e que outros participantes haviam lembrado de seu projeto e começaram a pensar que algumas das esquinas ao longo do caminho poderiam ser boas locações para sua produção, já que ele queria uma encruzilhada.

Ele então pensou em fazer uma foto sua com uma vela na mão e perguntou se tínhamos uma. Outros participantes se lembraram que semanas antes ele estava queimando velas no serviço de saúde vizinho e que isto havia incomodado os servidores de lá que vieram reclamar com a equipe do CAPS. Toda vez que ele começava a “*fazer macumba*”, alguns usuários delatavam à equipe e ele era repreendido. Também era repreendido pela equipe e chegou a ser suspenso por conta da ingestão frequente de álcool. Foi tentada uma parceria com o serviço de atenção à dependência do município, porém o participante não foi acolhido sob a alegação que sua doença de base era a esquizofrenia e que o abuso alcoólico era decorrência.

Comentamos que “*agora que precisávamos da vela, não tínhamos*” (coordenação). Ou seja, naquele momento da composição artística, aquela característica sua que provocava estranheza e incômodo era permitida.

A permissão ao estranho e o desejo pela diferença permitem a composição de um plano sensível capaz de abrir espaço para que as diferenças se reconectem a movimentos de singularização. Para isso, é preciso cavar ao ponto onde as pessoas sofrem, onde a linguagem e os sentidos estão separados de qualquer poder de ação e, no entanto, onde existe vida (Negri, 2001 apud Lima, 2003).

Na seqüência, lembrei a A que tanto a vela quanto outros elementos, como a “*pomba-gira*” e o “*paraíso de Raul*”, poderiam ser colocados na montagem posteriormente através da pintura. Então fomos ao jardim, o mesmo jardim que dividia o CAPS e o outro serviço vizinho no qual ele realizava a “*macumba*”, e tiramos uma fotografia dele entre as folhagens com um graveto na mão fazendo às vezes da vela e uma oferenda de flores colhidas por todos os participantes do grupo, que atentamente acompanhavam a produção e interviam no posicionamento de A diante da câmera e por detrás das folhagens e arrumavam cuidadosamente as flores da oferenda. Ele também se envolveu e pediu que tirássemos uma segunda fotografia para que aparecessem mais folhagens (Figura 5).

No encontro seguinte, ateu-se às fotografias já reveladas e pediu ao grupo que confirmasse novamente se aquele nas imagens era ele mesmo. Dizia não estar lá, pois estava morto. Comentou sobre seu olhar sua boca virados para baixo na fotografia que para ele designavam ele estar “*possuído por um espírito da*

macumba”. Ao olhar a fotografia, disse: “*Isto é macumba mesmo*”, com ar de satisfação.

Os processos de singularização têm como traço comum um devir diferencial que se sente no calor das relações e por uma afirmação positiva da criatividade. (Guatarri; Rolnik, 1986 apud Lima, 2003). Singularidades que, se acolhidas, “(...) podem desembocar num caminho no qual uma pessoa-margem venha a sair de uma situação de marginalidade para seguir um devir minoritário” (Lima, 2003, p.70).

A partir do acolhimento do grupo, da permissão e da localização de sua “macumba” na produção conjunta, **A** passou a se portar de maneira diferente. Ficava atento às discussões no grupo, opinava sobre o curso da produção e passou a desenvolver seu gesto. Parecia encarnar na experiência e transitar por ela construindo um percurso singular e, ao mesmo tempo, enraizado.

Começou, por iniciativa própria, a pintar a figura de **M** no painel. Pintou a camisa e descobriu uma textura diferente usando *degradê* de laranja, branco e cor de pele, fez as dobras da camisa com pinceladas espaçadas e nuances destas mesmas cores e marrom. Ele descobriu uma nova forma de fazer textura a partir de gestos rápidos com pinceladas largas que uniam volumes grandes de cores de tinta aproximadas ao pintar aquela imagem de **M** (Figura 21). No início do encontro posterior, todos elogiaram a pintura e, quando perceberam que havia sido **A**, quem pintara, ficaram impressionados e disseram que “*apesar dele falar maluquices e ser macumbeiro, ele é muito criativo*”. **M**, como porta-voz do grupo, repetiu estas colocações quando **A** começou contornar a pintura das figuras de desenho animado que saíam da TV na composição criada por **G**.

A começou a trabalhar nesta imagem a partir de minha orientação de pintar as cores onde as visse projetadas, mesmo com o retroprojeter desfocado, sem se preocupar com a figura. Ele o fez de forma livre, explorando novas cores, se afastava para ver os efeitos produzidos e de vez em quando pedia que desligássemos o projetor para que ele pudesse observar o resultado. Formava-se uma imagem abstrata, uma forma amorfa de cores que aparecia por detrás da imagem de **JF** e adentrava a pista de dança. “*Borrões de tinta que parecem uma multidão*”, disse **L**. O grupo se divertiu com a chegada da multidão à pista de dança e também se impressionou com sua habilidade na pintura. (Figura 4). “*Ele só quer saber de*

fumar, mas quando se envolve, faz coisas bonitas”, disse **M**. Alguns participantes do grupo associaram a sua pintura da camisa da imagem de **M** a um papagaio que modelou em outro grupo de atividades do CAPS, atestando que de fato ele tinha talento.

O próprio **A**, por sua vez, quando estava por terminar esta parte do painel, começou a refletir sobre o resultado de seu trabalho, e sugeriu que algumas partes da massa de gente pudessem ganhar traços mais definidos. Ele falou que podiam ter algumas figuras com forma de *“gente dançando mesmo”*, mas disse não ter condições de desenhar. Perguntou então a **G** se ele sabia desenhar *“os Simpsons”*⁵⁶ da colagem original. Este respondeu prontamente que sim.

O grupo se surpreendeu com a iniciativa de **G**, e **L** comentou que ele ficava bem quando realizava as atividades da oficina com o grupo. **A**, na mesma hora, se prontificou a arranjar um lápis para **G**. Este então desenhou os personagens com extrema destreza e de maneira muito similar às figuras originais. **A** percebeu que seria difícil para **G** fazer aqueles traços finos com a tinta e o pincel e me perguntou como poderiam fazer. Combinei de trazer uma caneta de tecido para **G** trabalhar os traços na semana seguinte. Na semana seguinte, logo no início do grupo, **G** e **A** me perguntaram se eu havia trazido a referida caneta. **G** trabalhou o encontro todo sobre os traços que havia feito a lápis.

Houve um reconhecimento e uma interação entre dois participantes considerados graves, pela conexão da forma de **A** pintar a figura de **G**, com a forma de **G** desenhar sobre a pintura de **A**. Ambas as formas, quando articuladas num sintagma, se tornaram referências mútuas para o alojamento do fazer dos dois participantes e potencializaram o reconhecimento do gesto de ambos pelo grupo, e de um pelo outro.

A. reconheceu a potência de **G** e começou a se apropriar do seu gesto poético também, quando este foi valorizado pelos outros participantes. Aproveitou sua experiência de pintura da camisa da imagem de **M**, para também trabalhar com *degradê* e nuance de uma mesma cor em mistura de grandes massas de tinta na sua imagem *“fazendo macumba”*. Optou por pintar a roupa de amarelo e a pele de cinza. Eu o ajudei a acompanhar as sombras projetadas dos braços e do rosto através de

⁵⁶ Nome do desenho animado que constituía a figura que saía do aparelho de TV na composição de **G**.

suas largas pinceladas. E **G**, por sua vez, o ajudou fazendo uma palheta de tons de cinza para a face. Os dois discutiam o tempo todo os resultados durante o processo e se os tons deveriam ser mais claros ou mais escuros. O grupo todo se impressionou com o resultado (Figura 5).

Nos encontros seguintes, **A**, foi solicitado a ficar no grupo pelos outros participantes, apesar de dizer sentir-se gripado. **D** e **L** chamaram-no de “*artista*” e disseram que seria importante que ele ficasse para ajudar a pintar a creche e os detalhes dos rostos das crianças. Ele não ficou, mas entrava e saía do grupo o tempo todo para verificar o andamento do trabalho e dar opiniões.

O acolhimento do estranho e articulação deste num plano de extensão e contorno, que o integra às diversas experiências dos sujeitos, libera uma potência criativa e transformadora que sensibiliza a todos. Pois, além de deslocar situações e papéis enrijecidos, permite que o genuíno aconteça, esteja ele travestido com a roupagem que lhe for possível. Nesse sentido, cria-se um ambiente de solidariedade a uma comunidade frágil, onde acender velas e “*fazer macumba*” também pode ser um acontecimento artístico desde que enraizado em um plano de articulação e sustentado por uma prática sensível que o legitime.

Segundo Lima (2003), no campo estético é possível criar condições para a expressão de uma outra sensibilidade e outras formas de construir práticas e conhecimento, na tentativa de buscar traços e linhas que atravessam estes grupos, não para categorizá-los, mas para que possam ser acompanhados na construção de formas de resistência diante de processos de exclusão.

A arte se torna um grande instrumento nesse processo, pois ao mesmo tempo em que torna o estranho familiar e constrói caminhos de singularização, ela nos desencaminha, nos confronta com outro espaço-tempo que nos obriga a possuir outros mapas de orientação, ela inventa novos mundos.

Diante de uma experiência estética, somos arrancados de nosso estado mais comum. Aportamos em outros universos de referência, que se chocam com os papéis pré-estabelecidos, rompem com a lógica dos receituários. A arte desfaz os nós do consenso, desentroniza formas-padrão de existência (...).
(Preciosa, 2005, p.55)

3.3.4 ABERTURA AO PARADIGMA: NÚCLEO DE SUSTENTAÇÃO DE OUTRAS EXPERIÊNCIAS NO COTIDIANO

Nesse momento, serão apresentados os efeitos observados no processo do grupo, referentes aos temas abordados nesta categoria. Num plano paradigmático, descreve-se como as experiências de relação com a materialidade artística e de construção de lugar, desenvolvidas no grupo, associam-se a outras experiências com o fazer que compõem o cotidiano das pessoas acompanhadas.

A partir desse plano paradigmático, percebe-se que o grupo se torna referência de cuidado ambiental e propulsor de um trabalho no ambiente,⁵⁷ como indica Castro (2005). Pelo fato de integrar as experiências que compõem o processo de produção artística em um plano sintagmático de extensão e continuidade, o grupo também se apresenta aos participantes como núcleo de sustentação e integração das várias experiências e fazeres no cotidiano, que se associam virtualmente a este trabalho. O envolvimento com o fazer artístico, a ancoragem na experiência e o cotidiano das práticas geram a criação de demanda por outras atividades ou outros territórios de pertencimento, proporcionam a construção de novas redes ampliadas de vinculação social.

A descoberta do estilo de ser do sujeito naquilo que cria, e a possibilidade de ter lugar na produção artística desencadeavam um processo de expressão de desejo por realizar outras atividades, nas quais os participantes se reconhecessem, e de construir novos espaços que pudessem habitar. Isto gerava interesse por novas possibilidades de lugar para se realizarem as atividades artísticas, vontade de instrumentalização técnica e expressão poética, ou seja, outros caminhos que não só a assistência pautada na doença (Castro, 2000).

Nos encontros de validação, participantes falaram que o fazer no grupo mobilizava o desejo de se engajar em outras atividades. Muitos se mostraram

⁵⁷ A autora enfatiza uma dupla necessidade no que concerne a relação terapeuta-paciente em terapia ocupacional: exercer determinadas funções ambientais (a exemplo do *holding*, como já mencionamos anteriormente nesta categoria) que põem em marcha o desenvolvimento do sujeito; e trabalhar no ambiente, no território onde transcorre a vida, para favorecer estratégias que permitam a pessoa acompanhada produzir valor social e novos sentidos e territórios para a existência (Castro, 2005).

interessados em realizar cursos de atividades artísticas e perguntaram onde poderiam continuar este tipo de atividade, pelo menos durante o período de redação da dissertação.

Falamos sobre um curso de educação artística que seria realizado numa parceria do CAPS com uma universidade local e, muitos se mostraram mobilizados.

Falaram da necessidade de divulgar o trabalho e associaram esta divulgação a uma mudança de olhar das pessoas com relação a eles.

Falaram que não viam sentido em manter o trabalho no CAPS e da necessidade do trabalho circular por outros contextos, além das instituições de saúde, pois *“as paredes da instituição já estão cheias de outros trabalhos”*. *“As pessoas precisam conhecer o nosso trabalho. Ver que a gente não é doido e que faz coisa bonita”*. O espaço do CAPS já parecia ser pequeno demais para eles naquele momento.

Associaram esta possibilidade de circulação à ida do grupo ao museu. Também associaram as obras vistas no museu a novas possibilidades de construção poética no grupo e a uma vontade de aprender novas técnicas a partir de novos projetos artísticos.

Na última validação de dados, discutimos a possibilidade de inscrever o trabalho em um concurso de trabalhos artísticos ligados à saúde mental. **D** perguntou se iríamos expor em museu. Todos ficaram animados. **M** falou que achava importante divulgar um trabalho no qual todos se envolveram e dizia que o trabalho estava *“muito lindo para ficar no CAPS”*.

L associou a divulgação do trabalho a uma valorização dos participantes enquanto pessoa e cidadão. *“A gente tem problema, mas não é louco”*. *“Também temos condições de votar”*. *“Não falo para os outros que tomo remédio. Muda o jeito de me relacionar com os outros”*.

MA usou a palavra circulação para se referir à divulgação do trabalho. Então **L** associou circulação do trabalho à circulação dos próprios participantes. *“Que nem quando a gente foi no museu, a gente circulou, viu coisas novas. As pinturas nos dão idéias para próximos trabalhos como aquela das meninas (refere-se ao quadro de Renoir). Podíamos fazer um trabalho a partir dele com uma nova equipe”*.

M. falou que esperava ganhar reconhecimento com este trabalho.

Falaram também da importância de divulgação do trabalho da pesquisa. **MA** perguntou se quando fossemos expor no concurso, poderíamos expor a pesquisa conjuntamente. Falamos da divulgação da pesquisa em Congresso de Arte e Saúde Mental e isto pareceu mobilizar um sentimento de pertencimento também, pois os participantes passaram a fazer várias perguntas sobre outros CAPS existentes no Brasil, e se as pessoas nestes serviços realizavam trabalhos artísticos como eles.

Ao fim daquele encontro, solicitaram a presença de uma funcionária da administração encarregada de articular parceria com outras secretarias e angariar recursos para os projetos do CAPS. Objetivaram obter informação sobre o concurso e cursos de educação artística que pudessem participar após o término das atividades do grupo. Ao preencherem a ficha de inscrição, escolheram o nome “*Artecultural*” para intitular o trabalho e justificaram dizendo que era um trabalho de arte.

Esta mesma funcionária ficou responsável por enviar os documentos necessários para a inscrição e, muito impressionada com a mobilização do grupo, acompanhou todo o procedimento de seleção do concurso. O trabalho acabou não sendo selecionado, mas foi exposto no Centro Cultural da cidade, por iniciativa desta mesma funcionária, e com o consentimento dos participantes do grupo que vieram informar à pesquisadora do acontecimento, pois este tinha ocorrido após o término da coleta.

Parecia importante para eles que o trabalho circulasse, e isto significava a possibilidade de circulação deles mesmos por outros territórios além do âmbito saúde-doença. O título “*Artecultural*” era uma afirmação desta necessidade de pertencimento e de enriquecimento de suas atividades e do direito de pertencer ao universo dos que produzem cultura.

Num dos encontros de validação, **M** olhou para o jardim pintado no painel do último projeto da oficina, que dizia respeito a uma fotografia trazida por ele, em que estava em meio ao jardim que havia construído na casa de sua irmã no Rio de Janeiro, e falou da jardinagem como uma das atividades que mais gostava de realizar. Contou que naquela semana a Secretaria do Meio Ambiente havia passado no seu condomínio e que deixou mudas, as quais ele ajudou a plantar. Disse que a manutenção do jardim era difícil porque as crianças do condomínio passavam por cima de tudo quando corriam. Falou que gostaria de arranjar um trabalho com

cuidado com a terra, mas que não surgiam oportunidades. Pensamos juntos na possibilidade de ele frequentar o Tear para que pudesse se organizar até arranjar um emprego, mas que ele poderia cuidar de plantas em casa. Ele pensou em juntar as crianças do condomínio para lhe ajudar com a manutenção do jardim, unindo as duas coisas que gostava: o trabalho com as crianças na creche⁵⁸ e a jardinagem. Ele pareceu estimulado e disse que era “*uma boa coisa para fazer nos finais de semana*”.

Na seqüência, após ter tido alta do CAPS, permanecia vindo todas as semanas ao grupo e passou a pedir que eu fosse sua interlocutora com os profissionais da equipe do Ambulatório de Saúde Mental e do Tear para onde havia sido encaminhado.

Há um processo de existencialização colocado em marcha pelo processo criativo que engendra novas formas de vida, uma íntima relação entre vida e arte que desarruma o cotidiano costumeiro (Preciosa, 2005). Essas novas formas de vida solicitam espaço no coletivo.

Uma sustentação é necessária para que sujeito ganhe espaço no coletivo e, nesse sentido, o grupo funciona como morada a qual se pode retornar e ser acolhido para se reabastecer dessa força motriz do criativo em suas incursões em espaços sociais, menos protegidos.

Preciosa (2005) sustenta que é preciso ter coragem para persistir em espaços adversos e para abraçar uma infatigável esfera de produção de si mesmo, eterna desacomodação de si. Fala de coragem como um vigor necessário para se expor existencialmente e desmanchar figuras sólidas que construímos para nós e a partir das quais sabemos funcionar, para recepcionar a crise que cria oportunidades de alterar nosso rumo.

Para que se possa por em marcha um prosseguir do sujeito, o grupo, a instituição e a qualidade da porosidade do cotidiano de suas práticas têm papel fundamental. O grupo e a forma como organiza seu cotidiano podem funcionar como

⁵⁸ O participante **M** havia sido funcionário de uma creche em seu bairro como contínuo e ajudante geral e fora demitido após adoecer. Falava constantemente da creche como um lugar de pertencimento, das árvores do jardim da creche cujos caules ele havia pintado com tinta colorida, do trabalho de manutenção da creche que só ele sabia realizar. No último projeto da oficina, ele trouxe duas fotos que foram trabalhadas na montagem, projetadas e pintadas no painel: uma da creche e outra do jardim da casa da irmã no Rio de Janeiro.

ponte para esse processo, desde que suporte e dê lugar para o genuíno da produção dos sujeitos e de suas maneiras de fazer. E permaneça como pano de fundo necessário para que essas experiências se desenrolem provocando diálogos com o fora.

Mas ainda assim, é necessário que a oficina e o CAPS permaneçam enquanto morada, para que os participantes possam habitá-los, tê-los de fato como referência para a construção de projetos quando necessário, possibilitando um ponto de partida para a ancoragem em outros territórios, permitindo a continuidade da existência e o sentimento de pertencimento.

Segundo Guatarri (2005), é no conjunto de frentes emaranhadas e heterogêneas que deverão articular-se as novas práticas ecológicas, cujo objetivo é de tornar processualmente ativas singularidades isoladas, girando em torno de si mesmas. Engajadas num processo de heterogênese; deve-se deixar desenvolver as culturas particulares inventando-se, ao mesmo tempo, outros contatos de cidadania.

AB também passou a resgatar experiências nas quais ele se sentia ancorado e pertencente por recortes de sensorialidade que produziam associações e que se ligavam uns aos outros virtualmente, um mapa de seu mundo de situações, atividades e experiências nas quais havia desenvolvido aspectos de seu *self*, nas quais dizia se encontrar.

Isso foi se concretizando pelo resgate de atividades que ele sabia fazer e para as quais tinha habilidade. **AB** começou a associar as experiências na oficina a outras de suas experiências com relação ao fazer e a seus recursos para se envolver em atividades e começou a construir um novo mapa para o seu cotidiano, a partir dessas re- descobertas.

Falava da época em que trabalhava como motorista de caminhão como o seu “*grande sonho*”, no qual ele se sentia muito feliz. Referia que na época tirava muitas fotografias dos locais por onde passava, e depois trabalhava as imagens e as organizava em montagens em programas de computador, falava desta atividade como uma das coisas que mais apreciava fazer e associava ao processo de montagem do mosaico na oficina. Falava do caminhão como algo “*onde se encontrava*” e ao mesmo tempo como articulador de diversos eventos em sua vida. Amasiou-se com uma ex-namorada, a companheira com quem morava, que reencontrou após anos de

afastamento, quando foi ao banco receber o dinheiro pelo seguro do caminhão roubado. Ela trabalhava no banco na ocasião. Começou a trabalhar com a venda de peças de automóveis em razão do caminhão.

Por conta do resgate da atividade que ele realizara com as fotografias de sua época de caminhoneiro, pensamos num próximo projeto com o qual ele poderia se envolver, que fosse ligado à linguagem fotográfica. Esta idéia associada ao *mapa mundi* que **A** queria fazer para encontrar os territórios onde o “ET havia aportado”, foi propulsora do último projeto da oficina, o qual **AB** não chegou a realizar porque já estava de alta. O projeto envolvia fotografias que os participantes tivessem ou quisessem produzir sobre lugares ou atividades nos quais se sentissem pertencentes.

AB iniciou a construção desse novo mapa por um processo associativo do trabalho realizado na oficina com as atividades significativas que realizara na sua vida e a partir delas tramou conexões virtuais que alinhavavam suas experiências entre si e criavam percursos de sentido e de integração. Desse movimento de costura surgia uma força viva de motivação muito forte que o fez se reorganizar nas atividades que realizava no dia-dia a partir do desejo, inventar novos projetos e trajetos a percorrer. Toporov (1983) afirma que “ (...) no espaço, coisas iluminam um paradigma particular que elas em si mesmas representam, e sua ordenação representa um *syntagma*, isto é, um tipo de texto” (p.279-80 apud Safra, 2004, p.97).

Dizia ter gostado de ensinar e acompanhar os outros participantes na fixação das peças e, ao trabalhar na montagem com peças de cerâmica cuja textura era feita pela trama com fios de tricô e renda, lembrou-se de que trabalhou de voluntário numa associação para jovens com deficiência e que lá tinha aprendido a fazer toalhas em um tear de pregos losangular. Também associou as formas que produzia no tear losangular à roseta que havia montado numa composição com as peças de cerâmica logo no início da atividade de mosaico. Por iniciativa própria, trouxe o tear ao CAPS e começou a ensinar outros usuários. A coordenadora da oficina de fios do CAPS se interessou e o chamou para ensinar a técnica aos participantes daquela oficina. Ele chegou a freqüentar pontualmente a oficina de fios.

Quando entrou em dias alternados no CAPS, começou a fazer velas em casa, outra atividade que já sabia e tinha abandonado há tempos e passou a presentear membros da equipe do CAPS. Porém, recusava-se em envolver-se nesta atividade

formalmente, como solicitava a esposa. Ao mesmo tempo em que se queixava que as pessoas não o ajudavam, dizia não querer ser dependente de ninguém. Porém, dizia que fazia as velas para outros e não para si, a atividade aparecia ligada a uma necessidade de manter um lugar entre os outros e de construir vínculos.

Teve alta no início do ano seguinte com encaminhamento à psicoterapia no Ambulatório de Saúde Mental e um convite da equipe para se envolver como monitor em alguma das oficinas para egressos do CAPS. Foi encaminhado a uma oficina de fotografia no Museu de Arte Moderna de São Paulo.

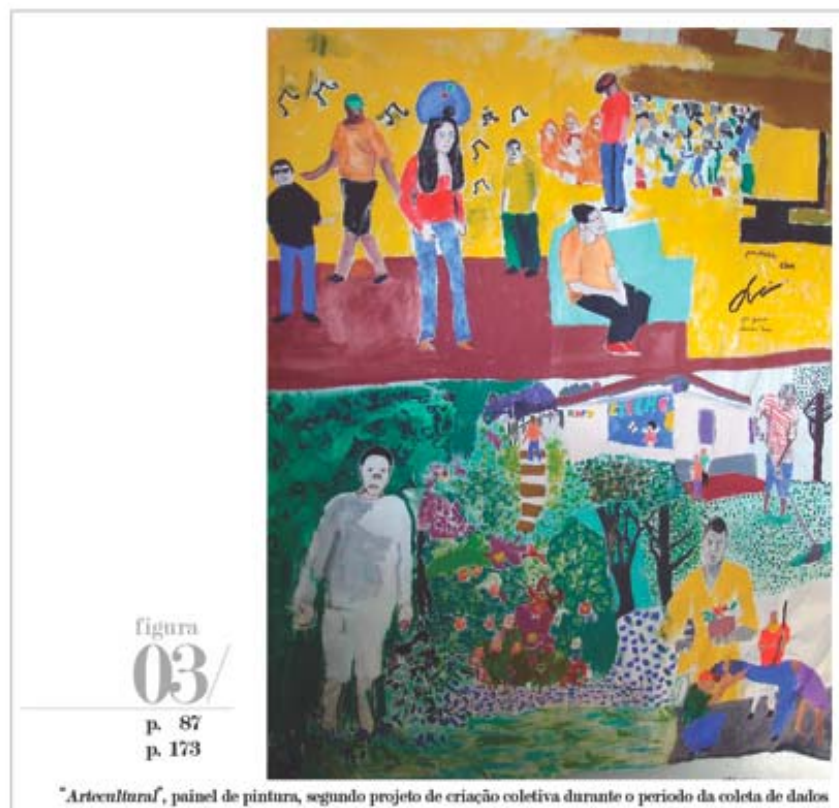
O encaminhamento desta população para outros serviços fora do âmbito da saúde não se faz de maneira simples e necessita não só da disponibilidade do profissional em acionar recursos na cultura, educação, entre outros, mas também de sua implicação na construção de uma rede de sustentação no território para acompanhamento dos que estão finalizando seus atendimentos na saúde. A recepção desta população no território é sempre complexa e demanda uma mudança na forma como os serviços organizam o plano pedagógico dos cursos em arte, nos parâmetros estéticos em que apóiam seus métodos de ensino, além da possibilidade de dar escuta e acompanhar processos que se dão em outro ritmo.

Pensamos que é importante discutir o papel dos terapeutas ocupacionais no contemporâneo em preparar a recepção da população atendida no território, na orientação e acompanhamento conjunto com os profissionais que atuam nestas áreas, e também se instrumentar das linguagens artísticas para criar novas possibilidades de fruição criativa, desenvolvimento cultural e trocas sociais. Assim, podemos tecer fios para que outros fazeres e outros grupos prossigam formativamente nesta zona de fronteira, mas isto é campo de estudos para próximas pesquisas.



A PRODUÇÃO ARTÍSTICA DA OFICINA DE BRICOLAGEM







Cena da capoeira e da "macumba" no painel de pintura

figura
05/

p. 125
 p. 224
 p. 227



Imagem do "Anjo Guerreiro" pintado por D no painel de pintura

figura
06/

p. 127



figura
07/
p. 130

Imagem do detalhe do rosto de MA
no painel de pintura



figura
08/
p. 136

Imagem da pista de dança no painel de pintura



figura
09/

p. 139
p. 150

O jardim de M no painel de pintura



figura
09/A
p. 139

A creche em que M trabalhava no painel de pintura

figura
10
p. 144
p. 184



Montagem com as pips de G. no painel de mosaico

figura
11
p. 144
p. 155



Montagem com o fotem de G. e o super-herói de J. A. no painel de mosaico



figura
14/
p. 150
p. 170



Parte do jardim de M pintada por M A e D

figura
15/
p. 169



"Sapatos Alves", parte do projeto "Os sapatos"

figura
16/
p. 179



Montagem com grandes peças de cerâmica no painel de mosaico



figura
17/
p. 184

Pratos de cerâmica que adornam o painel de mosaico, criação coletiva



figura
18/
p. 205

Montagem do esqueleto de F no painel de mosaico





figura
21
p. 225

Imagem de M na pista de dança no painel de pintura



Entrar em contato com a experiência estética e se dispor aos movimentos que nela se conduzem, exigiu uma prontidão a uma imersão que possibilitava múltiplas conexões, nos tirava de uma posição predominantemente contemplativa mediada pela distância e nos localizava num cenário estético, orgânico e sincrético. A cada fotografia dos acontecimentos, vividos durante a experiência prática relatada, abria-se um campo infinito de possibilidades de ligação dos elementos constituintes em diferentes níveis, de abordagens do que era percebido, de manobras que criavam trajetos para um percurso de reflexão, partindo de uma leitura realizada dentro da própria fotografia.

Ficava claro a cada cena narrada que, em seu processo de reconstituição e construção em espessura qualitativa, as várias camadas da experiência necessitavam de um olhar tanto clínico quanto artístico, para abarcar as diversas formas de vida que nela se presentificavam. Tanto com relação àquilo que aparecia na efemeridade de um acontecimento: as possibilidades sutis de contato, os fragmentos e lapsos de história de vida, os hiatos entre os sujeitos e o entorno, as matizes de gesto, o surgimento do estilo; quanto com relação àquilo que aparecia na permanência de um processo artesanal: a construção de um gesto pelo domínio da matéria, os rituais cotidianos da prática, os cuidados com o ambiente em que ela ocorre, a integração das diversas experiências que a compõem.

Situar-se no paradoxo, habitar a fronteira entre saberes não é fácil. Pressupõe permanecer em um campo de contradições, tensões entre pólos supostamente distintos e, ao mesmo tempo, afirmar que no “entre” não há distinção. É necessário sustentar uma função que é ao mesmo tempo clínica e artística, e que só é clínica porque é artística, e só artística porque é clínica.

Como uma avaliação dos resultados alcançados por este trabalho, tende-se a pensar que eles concernem ao plano da forma e do conteúdo, porém afirmando-se pela forma, como dizia Pareyson (1989). Estes são frutos de um processo de construção na forma e nos espaços e vêm responder a questões, por nós colocadas desde o início desta pesquisa, relacionadas às necessidades das pessoas acompanhadas de terem lugar no mundo humano, de se sentirem existentes em face do outro e de que suas experiências sejam sentidas como reais e reconhecidas pelo

entorno.

Trabalhamos na forma porque descrevemos uma forma de o sujeito se apresentar ao mundo, facilitamos um modo de formar gesto e estilo e acompanhamos processos de dar nova forma à existência.

Trabalhamos, também, nos vários níveis de espaço: no espaço relacional, intersubjetivo, para criar abertura para o acontecer de alguém; no espaço em obra, para dar lugar para o gesto e o estilo singular e conectá-lo à produção conjunta; no espaço institucional, onde tramitam as relações de poder, inclusive com relação ao uso dos espaços; no ambiente onde a prática artística ocorre, para torná-lo campo de sustentação do criativo; nos territórios onde transcorre a vida, favorecendo associações e acompanhando reverberações do fazer artístico por várias esferas do cotidiano.

Este trabalho pressupõe manobras de construção que agregam: fornecer morada ao genuíno e ao estranho; cavar abertura nas formas costumeiras de lidar com os modos de existência diversos; edificar pontes de ligação desses modos de existência com uma experiência compartilhada; trabalhar em colagem e justaposição de fragmentos estéticos para produzir formas de alojamento; traçar vias de acesso e mapeamento de trajetos para percursos singulares; descobrir e construir territórios para a existência.

Pode-se dizer que é um trabalho arquitetônico e estético, uma espécie de prática complexa que abarca ao mesmo tempo as esferas subjetiva, relacional e ambiental, como já nos apontava Guatarri (2005).

Como um resumo dos resultados, podem ser considerados alguns aspectos que compõem as referidas esferas e dizem respeito a implicações da experiência estética, para o processo terapêutico ocupacional na saúde mental exploradas por esta pesquisa.

Com relação aos temas desenvolvidos na primeira categoria de análise, considera-se que a relação intersubjetiva do sujeito com a produção artística é campo favorável à aparição de um estilo de ser na obra, que também aparece como alteridade. Dessa maneira, torna-se possível ao sujeito ver-se como outro de si mesmo e perceber a existência como um contínuo inventar de si. Isto gera uma abertura prospectiva calcada na esperança que o despontar de si como acontecimento

em face do Outro possibilita, e na perspectiva de se sentir existindo em continuidade e de sempre se reencontrar no mundo.

Esta aparição, por vezes, gera a sensação de eternidade no instante e, se não for captada pelo terapeuta na efemeridade de seu surgimento, pode não se constituir como janela para que um processo de desenvolvimento humano engrene. Ela é, portanto, um acontecimento intersubjetivo, pois é o apontar e a permissão à potência do acontecer singular de alguém, que pelo reconhecimento do outro vira gesto e afirmação de si. Nesse sentido, é necessário ao terapeuta ver humanidade no ato de fazer-se estilo, vida no ato de fazer-se arte, a pessoa no ato de fazer-se obra, tal como observa Pareyson (1989).

Uma vez em obra, este processo de desenvolvimento pode dar uma nova forma para a existência do sujeito pelo contato contínuo com a materialidade artística que constrói seu gesto. O gesto aparece como erupção, por vezes em meio a uma desorganização, e começa a tomar forma através da exploração da matéria sensível e dos rituais da operosidade artística. A formação do gesto e a apropriação deste como produção própria favorecem seu reconhecimento como marca pessoal pelo entorno.

A possibilidade de articular em sintagma fragmentos estéticos, imagens ou matizes sensoriais que tornam presentes situações de sofrimento, é uma maneira de construir sentido e forma, e pode criar contorno e fluxo para o que é vivido em intensidade e quantidade. Isto gera a possibilidade de transfigurar o vivido em experiência atual com qualidade estética, cuja intensidade fica sob domínio operativo das manobras de colagem e combinatória artísticas que o sujeito produz – juntar as coisas de maneira própria e sempre aberta a novas configurações em um plano de extensão e superfície.

Com relação aos temas da segunda categoria, pode-se considerar que a relação com a materialidade das coisas e dos procedimentos de operosidade artística se configura como experiência de estar vivo, de criar coisas no mundo e de habitar um mundo de maneira criativa. E cria uma possibilidade de alojamento do sujeito numa experiência com o Outro, o que inclui:

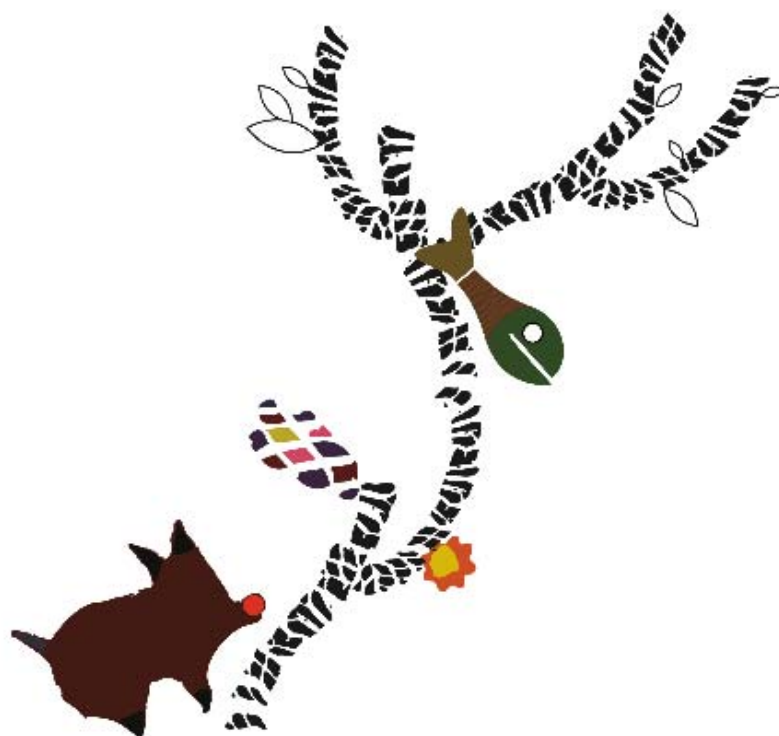
- primeiramente, o contato com a dimensão sensorial dos materiais e da obra como coisa, que possibilita uma ancoragem do sujeito no mundo de coisas marcado pela presença humana. Isto também possibilita o pertencimento a

um acontecer histórico compartilhado e o habitar um mundo que o próprio sujeito constrói, dotado de certa estabilidade e que resiste às possíveis rupturas num caminho de continuidade da existência;

- em segundo lugar, o cotidiano da operosidade artística e os cuidados ambientais operam uma organização estética que dá contorno e direção e constrói referências da presença do sujeito no mundo. Um entorno familiar que possibilita ao sujeito viver o tempo da experiência como processo pela marcação de rituais do fazer, pela presença psicofísica do terapeuta e dos participantes em atenção devotada, e pelo ritmo da formatividade da obra, e que sustenta a apropriação do fazer e a construção de iniciativa própria;
- em terceiro lugar, a articulação sintagmática das formas criadas possibilita a integração das experiências do sujeito, constituindo um mapa pessoal, e a conexão do gesto e do estilo de um ao dos outros no espaço em obra favorece sua inscrição estética no mundo humano. Este processo se configura como uma costura estruturante de modos de ser e maneiras de fazer, que possibilita momentos de ancoragem e o alojamento em um rol de experiências, para que se possa desejar e continuar realizando atividades nas diversas esferas da vida e vislumbrar caminhos de construção de recursos próprios, para habitar outros espaços de circulação social;
- em quarto lugar, o acolhimento do estranho e do genuíno nesta mesma costura gera a possibilidade de sensibilizar para formas de vida diversas e de ver nelas a emergência de um impulso criativo, sem a necessidade de distinguir o que é saúde ou o que é doença no momento desse surgimento, já que, nele, a vida, a arte e o sofrimento se fundem. Em contrapartida, afirmando o compromisso de abrir espaço para a estranheza, de maneira com que as diferenças se conectem a movimentos de singularização e de construção de territórios possíveis de pertencimento no coletivo.

Como desdobramentos desta pesquisa, pode-se pensar que muitos estudos e práticas podem se constelar a partir dela, para viabilizar o suporte para as pessoas acompanhadas habitarem outros espaços no campo social, tendo como fio condutor seu fazer artístico. Para isso, pensamos que práticas que reúnem a pesquisa e a implementação de ações conjuntas e compartilhadas com a população atendida são

fecundas, pois geram movimentos de autonomia e fomentam uma mudança cultural necessária. Tornam poroso o tecido social através das pequenas manobras bricoladoras que as maneiras de fazer tramitam na sua inscrição pelo mundo humano e, portanto, viabilizam micromudanças na cultura. Precisamos todos, como atores dessa prática de fundamento estético, que as maneiras de fazer e o modo de formar dos sujeitos se sustentem em outros espaços além do âmbito da saúde, cada vez menos protegidos no sentido clínico estrito, mas, ainda assim, cada vez mais amparados no sentido de uma tessitura artística ampliada.



Andriolo A. *Traços primitivos: histórias do outro lado da arte do século XX* [tese]. São Paulo: Instituto de Psicologia, Universidade de São; 2004.

Almeida MVM. *Corpo e arte em terapia ocupacional*. Rio de Janeiro: Enelivros; 2004.

Araújo IL. *Do signo ao discurso: introdução à filosofia da linguagem*. São Paulo: Parábola Editorial; 2004.

Arendt H. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária; 2001.

Arrivé M. *Linguística e psicanálise: Freud, Saussure, Hjelmslev, Lacan et al.* São Paulo: Edusp; 2001.

Associação Brasileira de Normas Técnicas. *NBR 10520: informação e documentação – citações em documentos – apresentação*. Rio de Janeiro; 2002.

Associação Brasileira de Normas Técnicas. *NBR 6023: Informação e documentação – referências – elaboração*. Rio de Janeiro; 2002.

Associação Brasileira de Normas Técnicas. *NBR 14724: Informação e documentação – trabalhos acadêmicos - apresentação*. Rio de Janeiro; 2005.

Bardin L. *Análise de conteúdo*. Lisboa: Edições 70; 1977.

Bartalotti CCA. *A Concepção de educação especial de terapeutas ocupacionais e suas implicações na prática profissional* [dissertação]. São Paulo: Faculdade de Psicologia de Educação: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo; 1995.

Barthes R. *Elementos de semiologia*. São Paulo: Cultrix; 2001.

Belluzzo AMM. *Artesanato, arte e indústria* [tese]. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo; 1988.

Benetton MJ. Na articulação entre o “falar” e o “fazer” - a construção da historicidade na psicose. *Rev Ter Ocup.* 1992;3(1/2):4-7.

Benjamin W. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política.* São Paulo: Brasiliense; 1993.

Benveniste E. *Problemas de lingüística geral I.* Campinas: Pontes; 1995.

Brett G. Lygia Clark: seis células. In: Basbaum R, organizador. *Arte contemporânea brasileira.* Rio de Janeiro: Rios; 2001. p.41-53.

Brito R. O moderno e o contemporâneo (o novo e o outro novo). In: VVAA. *Arte brasileira contemporânea* (Caderno de textos; 1). Rio de Janeiro: Funarte; 1980.

Brito R. *Experiência crítica – textos selecionados.* Organização de Sueli de Lima. São Paulo: Cosac & Naify; 2005.

Brunello MIB. *Ser lúdico: promovendo a qualidade de vida na infância com deficiência* [tese]. São Paulo: Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo; 2001.

Cabral LS. *Introdução à lingüística.* Porto Alegre: Globo; 1979.

Castro ED. Arte, corpo e terapia ocupacional: aproximação, intersecções e desdobramentos. *Rev Ter Ocup.* 2000;(1):7-12.

Castro ED. *Atividades artísticas e terapia ocupacional: construção de linguagens e inclusão social* [tese]. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo; 2001.

Castro ED, Dionísio GH, Sasaki SMK. *Expressão primitiva e manifestação bruta.* Seminário apresentado à Disciplina PST-5789. Primitivismo e modernidade: imagens do inconsciente, Profs. João Frayze-Pereira e Arley Andriolo. São Paulo: Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo; 2006.

Castro ED. Habitando os campos da arte e da terapia ocupacional: percursos teóricos e reflexões. *Rev Ter Ocup*. 2002;13(1):1-8.

Castro ED. Inscrições da relação terapeuta-paciente no campo da terapia ocupacional. *Rev Ter Ocup*. 2005;16(1):14-21.

Carvalho EA. A declaração de Veneza e o desafio transdisciplinar. *Rev Margem Educ*. 1992;1:91-103.

Certeau M. *A invenção do cotidiano: artes do fazer*. Petrópolis: Vozes; 1998.

Costa ALB, Canguçu DF, Castro ED, Lima EA, Inforsato EA, Lima LJC. O programa permanente de composições artísticas e terapia ocupacional (PACTO): uma proposta de atenção na interface arte-saúde. *Rev Ter Ocup*. 2000;11(2/3):45-55.

Cheibub WB. O *Unheimliche* freudiano: interfaces entre psicanálise e literatura. In: Katz CS. et al., organizadores. *Beleza, feiúra e psicanálise*. Rio de Janeiro: contra Capa Livraria/ Formação Freudiana; 2004. p.149-55.

Derdyk E. Ponto de chegada, ponto de partida. In: Sousa E, Tessler E. et al. *A invenção da vida: arte e psicanálise*. Porto Alegre: Artes e Ofícios; 2001. p.14-21.

Dias MOS. Hermenêutica do cotidiano na historiografia contemporânea. *Projetos história: trabalhos de memória*, São Paulo, 1998;17:223-58.

Duarte Jr, JF. *Fundamentos estéticos da educação*. Campinas: Papyrus; 1988.

Dubois J. *Dicionário de lingüística*. São Paulo: Cultrix; 1999.

Ehrenzweig A. *A ordem oculta da arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editores; 1977.

Feathersone M. *Cultura de consumo e pós-modernidade*. São Paulo: Studio Nobel; 1996.

Feitosa C. A alteridade na estética: reflexões sobre a feiúra. In: Katz CS. et al., orgnizadores. *Beleza, feiúra e psicanálise*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/ Formação Freudiana; 2004. p.29-38.

Ferioti ML. Atuação da terapia ocupacional no corpo sujeito. *Mundo Saúde*. 2001;25(4):389-93.

Ferrari SML. O nascer das palavras através do fazer. *Rev Ter Ocup*. 1991;2(1):12-15.

Ferrari SML. Terapia ocupacional: espaço da narrativa entre forma e imagem. *Rev Centro Estudos Ter Ocup*. 1999;4(4):6-10.

Fiorin JL. Teoria dos signos. In: Fiorin JL, organizador. *Introdução à lingüística: objetos teóricos*. São Paulo: Contexto; 2002.

Frayze-Pereira J. *A recepção estética em exposições de arte: ilusão, criação, perversão*. In: Sousa EL, Tessler E, Slavutzky A. *A invenção da vida: arte e psicanálise*. Porto Alegre: Artes e Ofícios; 2001.

Frayze-Pereira J. *A arte, dor: inquietudes entre psicanálise e estética*. Cotia: Ateliê Editorial; 2005.

Francisco BR. *Terapia ocupacional*. Campinas: Papirus; 2001.

Freud S. O estranho (1919). In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago; 1995. p.235-69.

Gagnebin JM. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago; 1997.

Galard J. *A beleza do gesto*. São Paulo: Edusp; 1997.

Galheigo SM. O cotidiano na terapia ocupacional: cultura, subjetividade e contexto histórico-social. *Rev Ter Ocup*. 2003;14(3):104-9.

Gombrich EH. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes; 1986.

Gomes R. A análise de dados em pesquisa qualitativa. In: Minayo MC S, organizador. *Pesquisa social: teoria, método e criatividade*. Petrópolis: Vozes; 2004. p.67-79.

Gil AC. *Como elaborar projetos de pesquisa*. 4a ed. São Paulo: Atlas; 2002.

Guatarri F. *As três ecologias*. São Paulo: Papyrus; 2005.

Guatarri F, Rolnik S. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes; 2005.

Guiraud G. *A semiologia*. Lisboa: Editorial Presença; 1993.

Harvey D. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Loyola; 1992.

Heller A. *O cotidiano e a história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra; 1972.

Herrmann F. Investigação psicanalítica. *J Psicanal*. 1997;30(55/56):5-18.

Heller A. *O cotidiano e a história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra; 1972.

Inforsato EA. *Clínica barroca: exercícios de simpatia e feitiçaria* [dissertação]. São Paulo: Psicologia clínica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo; 2005.

Kujawski GM. *A crise do cotidiano*. São Paulo: Ática; 1988. p.31-61: A crise do século XX.

Kupermann D. A fascinação da feiúra. In: Katz CS. et al., organizadores. *Beleza, feiúra e psicanálise*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/ Formação Freudiana; 2004. p.39-48.

Lancman S, Heloani R. Psicodinâmica do trabalho: o método clínico de intervenção e investigação no trabalho. *Rev Produção*. 2004;14(3):77-86.

Laplanche J. *Laplanche e pontalis vocabulário de psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes; 2001.

Lebrun G. A mutação da obra de arte. In: Leão EC, et al. *Arte e filosofia*. Rio de Janeiro: FUNARTE/INAP; 1983. (Col. Caderno de textos; 4)

Lima EMFA. A análise de atividade e a construção do olhar do terapeuta ocupacional. *Rev Ter Ocup*. 2004;15(2):42-8.

Lima EMFA. *Clínica e criação: a utilização de atividades em instituições de saúde mental* [dissertação]. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo; 1997a.

Lima EMFA. Desejando a diferença: considerações acerca das relações entre terapeutas ocupacionais e as populações tradicionalmente atendidas por estes profissionais. *Rev Ter Ocup*. 2003;14(2):64-71.

Lima EMFA. A. por uma arte menor: ressonâncias entre arte, clínica e loucura na contemporaneidade. *Interface Comunicação, Saúde, Edu*. 2006;10(20):317-29.

Lima EMFA. A terapia ocupacional: um território de fronteira? *Rev Ter Ocup*. 1997b;8(2/3):98-101.

Lins MIA. Winnicott: experiência clínica. In: Lins MIA, Luz R. *DW Winnicott: experiência clínica e experiência estética*. Rio de Janeiro: Revinter; 1998. p.3-154.

Loizos P. Vídeo, filme e fotografias como documentos de pesquisa. In: Bauer MW, Gaskell G. *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático*. Petrópolis: Vozes; 2002.

Lopes FME. *Dinâmica da imagem fixa: o estatuto do ritmo na pintura e na fotografia* [tese]. São Paulo: Faculdade de Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo; 1997.

Loureiro I. Sobre as várias noções de estética em Freud. In: Katz CS. et al., organizador. *Beleza, feiúra e psicanálise*. Rio de Janeiro: contra Capa Livraria/Formação Freudiana; 2004. p.111-21.

Luz R. Winnicott: experiência estética. In: Lins MIA, Luz R. *DW Winnicott: experiência clínica e experiência estética*. Rio de Janeiro: Revinter; 1998. p.157-259.

Lyotard JF. *O inumano*. Lisboa: Estampa; 1989.

Lyotard JF. *O pós-moderno explicado às crianças*. Lisboa: D. Quixote; 1987.

Mattingly C. A natureza narrativa do raciocínio clínico. *Rev Centro Estudos Ter Ocup*. 2007;10(10)4-18.

Meyer J. Usando métodos qualitativos na pesquisa-ação relacionada à saúde. In: Pope C, Mays N, organizadores. *Pesquisa qualitativa na atenção à saúde*. 2a ed. Porto Alegre: Artmed; 2005. p.71-86.

Minayo MCS. *O desafio do conhecimento: pesquisa qualitativa em saúde*. 7a ed. São Paulo: Hucitec; Rio de Janeiro: Abrasco; 2000.

Morais F. Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da “obra”. In: Basbaum R, organizador. *Arte contemporânea brasileira*. Rio de Janeiro: Rios; 2001. p.169-78.

Morin A. *Pesquisa-ação integral e sistêmica: uma antropopedagogia renovada*. Rio de Janeiro: DP&A; 2004.

Morin E. *Os sete saberes necessários à educação do futuro*. São Paulo: Cortez; Brasília, DF: UNESCO; 2005.

Nascimento B.A. O mito da atividade terapêutica. *Rev Ter Ocup*. 1990;1(1):17-21.

Oliveira RP. *Semântica formal: uma breve introdução*. Campinas: Mercado das Letras; 2001.

Osborne H. *Estética e teoria da arte: uma introdução histórica*. Tradução de Otávio Mendes Cajado. 2a ed. São Paulo: Cultrix/Edusp; 1974.

Pareyson L. *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes; 1989.

Passeron R. Poïética e patologia. In: Sousa E.; Tessler E, et al. *A Invenção da vida: arte e psicanálise*. Porto Alegre: Artes e Ofícios; 2001. p.57-71.

Pedrosa M. *Forma e percepção estética*. São Paulo: Edusp; 1996.

Penn G. Análise semiótica de imagens paradas. In: Bauer MW, Gaskell G. *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som*. Petrópolis: Vozes; 2002.

Pessanha JAM. A presença do outro na arte. *Psicol USP*. 1994;5(1/2):19-33.

Preciosa RS. *Produção estética: notas sobre roupas, sujeitos e modos de vida*. São Paulo: Ed. Anhembi Morumbi; 2005.

Rolnik S. Arte cura? Lygia Clark no limiar do contemporâneo. In: Bartucci G, organizador. *Psicanálise, arte e estética da subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago; 2002. p.365-82.

Rolnik S. Pensamento, corpo e devir: uma perspectiva ético/ estético/ política no trabalho acadêmico. In: *Cadernos de subjetividade: Núcleo de Pesquisas da Subjetividade do Programa de Estudos de Pós- Graduação em Psicologia Clínica*. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo; 1993;1(2):241-51.

Saceanu P. A mais íntima estranheza. In: Katz CS, et al. organizadores. *Beleza, feiúra e psicanálise*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/ Formação Freudiana; 2004. p.131-8.

Safra G. *A face estética do self – teoria e clínica*. São Paulo: Unimarco; 1999.

Safra G. *A Pó-ética na clínica contemporânea*. Aparecida: Idéias & Letras; 2004.

Safra G. Desenraizamento e exclusão no mundo contemporâneo. In: Vaisberg TMJA, Ambrosio FF, organizadores. Trajetos do sofrimento: desenraizamento e exclusão. *Anais*. São Paulo: I Seminário Temático Ser e Fazer e Tecer. São Paulo: Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo; 2002.

Safra G. Experiência estética na constituição da transicionalidade In: Catafesta IFM, organizador. *DW Winnicott O verdadeiro e o falso*. São Paulo: Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo; 1996.

Safra G. A loucura como ausência de cotidiano. *Psychê*. 1998;2(2):99-108.

Safra G. *Método de pesquisa: do projeto à elaboração do texto final*. Aula ministrada no curso de pós-graduação em psicologia clínica da Universidade de São Paulo: Edições Sobornost; 2005. 1 DVD, 120 min. color. son.

Safra G. *Placement: modelo clínico para o acompanhamento terapêutico*. *Psychê*. 2006;10(18):13-20.

Santaella L. *A teoria geral dos signos – como as linguagens significam as coisas*. São Paulo: Pioneira; 2000.

Santos WSC. *Função paterna e provisão ambiental para pessoas com deficiência: uma compreensão winnicottiana*. [tese]. São Paulo: Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo; 2004. 251p.

Sennett R. *Carne e pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental*. Rio de Janeiro: Record; 1997.

Sousa ELA. Quando atos se tornam formas. In: Bartucci G, organizador. *Psicanálise, arte e estética da subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago; 2002. p.143-152.

Takatori M. A terapia ocupacional no processo de reabilitação: construção do cotidiano. *Mundo Saúde*. 2001;25(4):371-7.

Tassinari A. *O Espaço moderno*. São Paulo: Cosac & Naify; 2001.

Tessler E. Tudo é figura ou faz figura. In: Bartucci G, organizador. *Psicanálise, arte e estética da subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago; 2002. p.69-82.

Thiollent M. *Metodologia da pesquisa-ação*. São Paulo: Cortez; 2004.

Townsend E. 1993 Muriel driver lecture – occupational therapy's social vision. *Can J Occup Ther*. 1993;60(4):174-83.

Turato ER. *Tratado de metodologia da pesquisa clínico – qualitativa*. Petrópolis: Vozes; 2003.

Vasconcelos EM. *Complexidade e pesquisa interdisciplinar – epistemologia e metodologia operativa*. Petrópolis: Vozes; 2002.

Villares CC. Reabilitação psicossocial: o olhar de um terapeuta ocupacional usando lentes sistêmicas. *Rev Centro Estudos Ter Ocup*. 1999;4(4):27-32.

Weinblatt N, Avrech-bar M. Postmodernism and its application to the occupational therapy field. *Can J Occup Ther*. 2001;68(3):164-70.

Winnicott DW. *Natureza humana*. Rio de Janeiro: Imago; 1990a.

Winnicott DW. *O ambiente e os processos de maturação: estudos sobre a teoria do desenvolvimento emocional*. 3a ed. Porto Alegre: Artes Médicas; 1990b.

Winnicott DW. *O brincar e a realidade*. Rio de Janeiro: Imago; 1975.

Winnicott DW. O Medo do colapso (*Breakdown*) (1963). In: Winnicott C, organizador. *Explorações psicanalíticas*. Tradução de. José Octávio de Aguiar Abreu. Porto Alegre: Artes Médicas Sul; 1994.

Winnicott DW. Desenvolvimento emocional primitivo (1945). 4a ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves; 1993a. p.269-85: (Textos selecionados: da pediatria à psicanálise).

Winnicott DW. A Mente e sua relação com o psique-soma (1949). 4a ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves; 1993b. p.409-25: (Textos selecionados: da pediatria à psicanálise).

Winnicott DW. Objetos transicionais e fenômenos transicionais (1951). 4a ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves; 1993c. p.389-408: (Textos selecionados: da pediatria à psicanálise).

Winnicott DW. Psicose e cuidados maternos (1952). 4a ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves; 1993d. p.375-87: (Textos selecionados: da pediatria à psicanálise).

Winnicott DW. Preocupação materna primária (1956). 4a ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves; 1993e. p.491-8: (Textos selecionados: da pediatria à psicanálise).

Winnicott DW. *Tudo começa em casa*. 2a ed. São Paulo: Martins Fontes; 1996.



ANEXO A – Identificação de interlocutores (participantes)

IDENTIFICAÇÃO DOS INTERLOCUTORES

Nº: _____
Grupo: _____
Data: _____

Nome: _____
Idade: _____
Escolaridade: _____
Profissão: _____
Observações: _____

AUTORIZAÇÃO:

Autorizo que dados coletados da observação de meu processo de realização de atividades em grupo terapêutico e informações do meu prontuário no Centro de Atenção Psicossocial de Guarulhos sejam utilizados para o desenvolvimento do projeto de pesquisa: A Influência da Experiência Estética na Atenção da Terapia Ocupacional em Saúde Mental, de Renata Caruso Mecca, como parte dos dados colhidos para realização da dissertação de mestrado na Faculdade de Medicina da USP. Estando ciente de que este material será trabalhado a partir da total privacidade do participante, sem prejuízos de ordem ética.

Guarulhos, de de 2005

AUTORIZAÇÃO

Eu, _____, R.G. _____

_____,
Telefone: _____, fui devidamente consultado e informado sobre as etapas de desenvolvimento do projeto “A Influência da Experiência Estética na Atenção da Terapia Ocupacional em Saúde Mental”, de Renata Caruso Mecca, e aceito que meus trabalhos sejam fotografados e ilustrem a dissertação de mestrado.

Nome _____ sugerido para os
créditos: _____

De acordo,

Guarulhos, _____ de _____ de 2005

ANEXO B – Identificação de interlocutores (equipe)

IDENTIFICAÇÃO DOS INTERLOCUTORES

Nº: _____
Grupo: _____
Data: _____

Nome: _____
Idade: _____
Escolaridade: _____
Profissão: _____
Observações: _____

AUTORIZAÇÃO:

Autorizo que dados coletados das discussões de caso das quais participo como membro da equipe do Centro de Atenção Psicossocial de Guarulhos e informações dos prontuários de usuários da instituição selecionados sejam utilizados para o desenvolvimento do projeto de pesquisa: A Influência da Experiência Estética na Atenção da Terapia Ocupacional em Saúde Mental, de Renata Caruso Mecca, como parte dos dados colhidos para realização da dissertação de mestrado na Faculdade de Medicina da USP. Estando ciente de que este material será trabalhado a partir da total privacidade do participante, sem prejuízos de ordem ética.

Guarulhos, de de 2005

ANEXO C – Termo de consentimento livre e esclarecido

HOSPITAL DAS CLÍNICAS
DA
FACULDADE DE MEDICINA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

I - DADOS DE IDENTIFICAÇÃO DO SUJEITO DA PESQUISA OU RESPONSÁVEL LEGAL

1. NOME DO PACIENTE:
.....
DOCUMENTO DE IDENTIDADE Nº : SEXO : .M F
DATA NASCIMENTO:/...../.....
ENDEREÇO : Nº: APTO:
.....
BAIRRO: CIDADE:
.....
CEP:..... TELEFONE: DDD (.....)
.....

2. RESPONSÁVEL LEGAL
NATUREZA (grau de parentesco, tutor, curador etc.)
DOCUMENTO DE IDENTIDADE :.....SEXO: M F
DATA NASCIMENTO.:/...../.....
ENDEREÇO: Nº.....APTO:
.....
BAIRRO: CIDADE:
CEP:.....TELEFONE:DDD(.....).....
.....

II - DADOS SOBRE A PESQUISA CIENTÍFICA

1. TÍTULO DO PROTOCOLO DE PESQUISA : A INFLUÊNCIA DA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA NA ATENÇÃO DA TERAPIA OCUPACIONAL EM SAÚDE MENTAL

2. PESQUISADOR: Renata Caruso
Mecca.....

CARGO/FUNÇÃO: Terapeuta Ocupacional INSCRIÇÃO CONSELHO REGIONAL Nº ..CREFITO – 5228/TO.....

UNIDADE DO HCFMUSP: DEPARTAMENTO DE FISIOTERAPIA, FONOAUDIOLOGIA E TERAPIA OCUPACIONAL.....

3. AVALIAÇÃO DO RISCO DA PESQUISA:

SEM RISCO RISCO MÍNIMO RISCO MÉDIO

RISCO BAIXO RISCO MAIOR

(probabilidade de que o indivíduo sofra algum dano como consequência imediata ou tardia do estudo)

III - REGISTRO DAS EXPLICAÇÕES DO PESQUISADOR AO PACIENTE OU SEU REPRESENTANTE LEGAL SOBRE A PESQUISA CONSIGNANDO:

1. O Sr. (a) está convidado a participar de uma pesquisa que consta da observação dos atendimentos do grupo Oficina de Bricolagem desenvolvido no CAPS de Guarulhos. A pesquisa tem como objetivo estudar a realização de atividades artísticas pelos pacientes e a promoção de sua saúde. Serão observadas as relações que os pacientes estabelecem com o produto das atividades artísticas realizadas no grupo de Terapia Ocupacional, e as contribuições destes atendimentos para a vida cotidiana e para as relações sociais. Os Srs. Familiares devem estar cientes e autorizar a participação do paciente na pesquisa, caso o paciente não apresente condições de compreender a proposta.
2. A pesquisa consta dos seguintes procedimentos:
 - Pesquisa Bibliográfica:** Será feita uma pesquisa e análise de textos do campo da arte, do campo da reabilitação e, mais especificamente, sobre utilização de atividades artísticas na atenção da terapia ocupacional em saúde mental.
 - Estudo de Caso:** As sessões do grupo serão acompanhadas, observadas e registradas pelo pesquisador.
 - Análise documental:** Os prontuários dos pacientes que participam do grupo serão consultados para a compreensão de suas histórias clínica e de vida.
 - Registro das reuniões de equipe:** Serão registradas partes das reuniões da equipe do CAPS quando estas estiverem tratando dos casos dos participantes do grupo.
 - Registro fotográfico:** Serão tiradas fotografias da produção artística do grupo.
 - Análise e interpretação dos dados:** Os dados coletados serão analisados pelo pesquisador a partir do seu estudo teórico.
3. **.desconfortos e riscos esperados** – o presente projeto poderá apresentar desconfortos durante a entrevista de consentimento para a participação na pesquisa.
4. **benefícios que poderão ser obtidos** – os benefícios referem-se a descoberta de potencialidades criativas por parte dos participantes, um acompanhamento mais intensivo de seu processo de tratamento, auxílio na

construção de projetos de vida em outros campos de atividade dos participantes e ajuda na construção de novas redes sociais.

- 5. procedimentos alternativos que possam ser vantajosos para o indivíduo** – conhecimento de locais de cultura e divulgação da produção artística dos participantes.
-

IV - ESCLARECIMENTOS DADOS PELO PESQUISADOR SOBRE GARANTIAS DO SUJEITO DA PESQUISA CONSIGNANDO:

1. acesso, a qualquer tempo, às informações sobre procedimentos, riscos e benefícios relacionados à pesquisa, inclusive para esclarecer eventuais dúvidas.
 2. liberdade de retirar seu consentimento a qualquer momento e de deixar de participar do estudo, sem que isto traga prejuízo à continuidade da assistência.
 3. salvaguarda da confidencialidade, sigilo e privacidade.
 4. disponibilidade de assistência no CDP – Departamento de Fisioterapia, Fonoaudiologia e Terapia Ocupacional, por eventuais danos à saúde, decorrentes da pesquisa.
-

V. INFORMAÇÕES DE NOMES, ENDEREÇOS E TELEFONES DOS RESPONSÁVEIS PELO ACOMPANHAMENTO DA PESQUISA, PARA CONTATO EM CASO DE INTERCORRÊNCIAS CLÍNICAS E REAÇÕES ADVERSAS.

Renata Caruso Mecca (pesquisador - executor)

Rua Dona Antonia, 965 - Guarulhos. Tel:69149418 ou 64725497

Eliane Dias de Castro (orientador)

R. Cipotânea, 51 – Cidade Universitária, tel:30917456 ou 30917454

VI. OBSERVAÇÕES COMPLEMENTARES:

VII - CONSENTIMENTO PÓS-ESCLARECIDO

Declaro que, após convenientemente esclarecido pelo pesquisador e ter entendido o que me foi explicado, consinto em participar do presente Protocolo de Pesquisa

São Paulo, de de 2005.

assinatura do sujeito da pesquisa ou responsável legal

assinatura do pesquisador
(carimbo ou nome Legível)