

Dança e Saúde Mental: ações de potência¹

Bruna Martins Reis

Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Renato Ferracini

Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Introdução

Este trabalho se esboça a partir de uma formação prática entre arte e psicologia - mais especificamente em dança e na clínica da psicologia - e pretende fazer uma reflexão sobre um modo de intervenção artística no campo da Saúde Mental. Situa-se na intercessão entre dança e clínica, considerando as práticas de ambas as áreas como disparadoras de experiências e dispositivos para a criação de estratégias de invenção de si e invenção de modos de existência. É também parte de uma pesquisa em andamento, a qual se propõe a fazer uma cartografia de tal prática/intervenção no contexto de dois serviços de Saúde Mental² destinados ao tratamento e a reabilitação psicossocial de portadores de transtornos mentais graves.

Nesse texto, pretende-se levantar alguns aspectos da vivência dessa prática, abrindo a discussão acerca de um "fazer em dança" que é, também, um fazer psíquico e subjetivo e que permite a construção de outros modos relacionais, ampliando possibilidades de movimentos de presença e de vida; apostando na desconstrução de modos corporais habituais como condição para acessar outros registros perceptivos, e assim, recriar territórios subjetivos.

No estudo citado, buscamos sistematizar alguns dos procedimentos práticos utili-

¹ Uma versão reduzida desse artigo foi apresentada no II Encuentro Latinoamericano de Investigadores/as sobre cuerpos y corporalidades en las culturas – Bogotá, Colombia - 2015

² A prática abordada aqui se desenvolveu, até o momento no Centro de Atenção Psicossocial Antônio da Costa Santos (CAPS Toninho), localizado na cidade de Campinas- SP. Tal serviço faz parte da rede pública de Saúde Mental da cidade de Campinas e tem como público alvo adultos de 18 a 80 anos, de ambos os sexos, portadores de diversos tipos de transtornos mentais graves.

zados tentando compreender o trajeto deste trabalho nas peculiaridades daquilo que é produzido durante os encontros e pode reverberar na vida, enquanto continuidades e descontinuidades. Nesse percurso, interessa-nos observar como a vivência da dança no contexto da Saúde Mental pode incidir como ampliação das possibilidades de se relacionar de forma ativa na vida, desde os aspectos mais cotidianos até as vivências internas mais sutis. Por ser potencializadora da criação de outras sensibilidades, a dança, nesse contexto, pode operar como desencadeadora de processos de produção de subjetividades³ abertas à reconstrução de si. Estes processos, quando disparados, permitem compor outras paisagens de vida, atualizando experiências de potencia muitas vezes esquecidas em meio a histórias de adoecimento e perdas.

Desenvolvimento

Vale aqui, devido a importância do termo, realizarmos uma problematização a respeito do conceito de experiência tal como abordada nesse texto. Primeiramente devemos entender que o conceito de experiência não está atrelado nem a experiência como acúmulo de conhecimento (experiência em um determinado assunto) nem a experiência como um dispositivo de prova ou comprovação (experiência científica). Para pensarmos experiência nesse território devemos assentá-la no deslocamento do conceito de sujeito individual e mesmo do "sujeito da experiência". Devemos perceber que para além do sujeito da experiência falamos de um campo de experiência.

³ Quando falamos em subjetividades, falamos de algo mutante, em constante transformação, que carrega em si um processo de subjetivação ou processo de produção de si. Segundo Passos (2000), esse processo se realiza a partir de múltiplos elementos e relações, que vão desde a relação familiar até fatores sociais, como a violência das cidades, a mídia, a experiência com drogas, a participação em movimentos sociais, o adoecimento, além de outros; como as experiências estéticas mediadas por um fazer artístico ou pela simples apreciação da música, da dança, do teatro, do cinema, da literatura, entre outros. Nesta via, pode-se afirmar que "a subjetividade se define por uma atividade de produção" (PASSOS, 2000 p. 01), em que o sujeito aparece como produto – não apenas como produtor ou como sujeito passivo – como o resultado de um processo de produção que é sempre da ordem do coletivo. Conforme Guattari (1992, p.19), a subjetividade é "o conjunto das condições que torna possível que instâncias individuais e/ou coletivas estejam em posição de emergir como território existencial", não se configurando como uma entidade ou estado em si, mas como um processo de produção, ou um conjunto de condições, a partir das quais efeitos existenciais são produzidos. Sempre atravessada por um coletivo, posto que é composta por múltiplos vetores. Sendo assim, são múltiplas entradas e múltiplos fatores possíveis para desencadear tais processos, bem como os agenciamentos decorrentes destes, em um contexto em que processos de subjetivação são também concebidos como processos criativos ou processos de "receptividade de composição criativa" (FERRACINI e RABELO, 2014, p.12).

Tomando como base o pensamento de Espinosa, o homem-sujeito pode ser pensado não no plano de uma autonomia plena com suas vontades e intenções racionais enquanto ser exclusivamente autônomo mas como grau de potência de afetar e ser afetado. O que eu sou, a definição de homem ou sujeito, portanto, não passaria mais pelo cristalizador verbo de definição "é" (eu sou) mas pela relação dinâmica da capacidade que temos de afetar e sermos afetados, ou seja, o "é" substituído pela capacidade de relação e composição com as forças de que ampliam nossa capacidade (afetos alegres de Espinosa) ou quais as forças que diminuem nossa capacidade de ação (afetos tristes de Espinosa)? Qual a capacidade de composição com essas forças? Ou numa pergunta típica Espinosista: o que pode nosso corpo? Como nosso corpo compõe com esse plano dinâmico de forças? As respostas a essas perguntas não passam pela racionalização e/ou categorização das relações dessas forças (quais forças são boas ou más no aspecto moral), mas pela experiência de composição com elas. Portanto, estar inserido num plano de experiência é estar aberto, poroso e receptivo para os afetos que essa dinâmica de plano de forças contém e ao mesmo tempo compor ativamente com esse plano de forças buscando, de forma ética, realizar ampliação de potencia de ação. Um plano de experiências não passa somente pelo sujeito que experimenta, mas o sujeito – pensado aqui enquanto dinâmica ou então como processo de subjetivação – busca composições com essa cartografia de forças na qual, o sujeito/individuo é tão somente uma linha que compõe esse plano e gera diferenças qualitativas, criações e recriações nessa composição. Dessa forma, não é o sujeito que cria a experiência, mas o sujeito é lançado em diferenciação contínua pelo plano da experiência. O próprio sujeito é formado/diferenciado/transformatado por esse plano. O plano de experiências é sempre primeiro em relação ao sujeito, ao mesmo tempo que o sujeito (sempre enquanto processo diferenciador ou singularidade) afeta e compõe com esse plano modificando-o. Paradoxalmente o plano de experiência pré-existe ao sujeito, mas o sujeito sempre o cria e o recria em sua capacidade de composição de afetos. Plano de experiência como plano real de uma micropolítica. Mais preciso, portanto, não seria aqui falar de sujeito, mas sim, como já anunciado, de processos de subjetivação.

Uma outra questão importante a ser dita sobre esse plano de experiência: ele sempre é movido por tensões entre suas linhas e elementos sem qualquer previsão a priori de como o processo de experiência vai resultar ou como o plano irá se reconfigurar em sua re-composição. Um plano de experiências será sempre dinâ-

mico, imprevisível, metaestável e jamais teleológico. Plano de experiência como variabilidade, imprevisibilidade, composição e recriação e território de uma cartografia dinâmica de forças, ou seja, toda uma micropolítica não referendada por uma moral (no sentido de hierarquizações ou catalogações numa série específica de forças boas ou ruins) mas por uma ética de composição de forças que determinam aumentos ou diminuições de potência de ação.

Portanto, articula-se a discussão desta prática no campo das artes performativas por compreender que tal experiência permite explorar uma estratégia de fazer/pensar a prática da dança no contexto social, produzindo processos criativos implicados na produção de si como arte do vivido. Considera-se nesta proposta o desejo de construir algumas condições de um processo criativo em dança, no qual se possa degustar os encontros entre os corpos como condição de cultivo de outros modos de se relacionar consigo e com os outros, a partir do simples estar em movimento, em uma pesquisa de estados de presença e vida.

Materialidades que colocam o corpo/pesquisa em movimento

É preciso falar de criação como traçando seu caminho entre impossibilidades (...) A criação se faz em gargalos de estrangulamento. (...) Se um criador não é agarrado pelo pescoço num conjunto de impossibilidades, não é um criador. Um criador é alguém que cria suas próprias impossibilidades, e ao mesmo tempo cria um possível (Deleuze, 1992, p. 167).

Qual é o corpo que dança? Arrisco responder que todo indivíduo pode dançar quando se vê na sua dança por meio do seu querer e do seu sentir. O corpo que dança é o que se permite um estado de dança que é diferente para cada um, para cada soma. Logo, a dança não é algo externo, mas um estado que pode ser construído com procedimentos específicos quando se propõe ir para a cena. A dança também pode estar dentro do ser, como aquela praticada pela criança com tanta espontaneidade, a dança de todos os seres humanos, os somas que querem dançar. Há dança onde se vê dança (Miller, 2012, p. 149)

Nas palavras de Miller (2012, p. 9) "dançar é um registro de vida, de força, expressão, empenho, vontade e paixão". Ainda segundo a autora, no ato de dançar podemos fluir elementos outros e criativos, lapidando histórias no corpo, posto que na vida todas as experiências estão inscritas no corpo.

A partir de um fluir criativo, o corpo que dança se permite explorar possibilidades de sensações e reverberações variadas, compondo-se e decompondo-se a cada instante, instaurando modos expressivos em que os sentidos tocam o sensível em todas as esferas. Nesse modo em que o dançar está remetido ao ato de criar, pode-se dizer que o "criar" está relacionado a aspectos que superam o âmbito dos movimentos e dos gestos, cria-se também acontecimentos, cria-se subjetividades, cria-se modos composicionais, cria-se vontades, cria-se mundos, cria-se modos de existir e re-existir. Segundo Moehlecke e Fonseca podemos conceber a "dança como modo de subjetivação orientado para um permanente movimento, já que nos aponta uma possível forma micropolítica de existir de múltiplas maneiras" (Moehlecke e Fonseca, 2005, p. 3).

Nestes termos, também nos aproximamos daquilo que Bourriaud (2011) nomeia de "dispositivo de vida que a prática artística representa" (p. 43), segundo este autor, a arte moderna passa a relativizar o objeto da arte no processo criativo, estabelecendo cada vez mais aproximações entre as estratégias artísticas e a vida cotidiana. Nesse contexto os processos artísticos se encontram voltados à ideia da "experiência da 'invenção de si'" (p. 43), e a obra de arte moderna passa a se apresentar como uma realidade a ser vivida e experimentada. Da mesma forma, pode-se dizer que encontramos nas práticas artísticas contemporâneas essa mesma dimensão do processo criativo como um trabalho sobre si, em contextos em que tais processos podem constituir-se como modos de vida, como possibilidade de criação e recriação de si.

Segundo Fernandes, há nas artes performativas contemporâneas uma tendência à recusa da ideia de obra acabada, valorizando o caráter instável do processo como experiência que movimenta relações de corpo a corpo com o real, ou com as realidades sociais do outro, abarcando, inclusive, questionamentos quanto aos "territórios da alteridade e da exclusão social no país" (Fernandes, 2013, p. 6). Assim, o processo de criação passa a ser concebido como a própria obra. Ainda neste sentido, a autora cita Rancière (2005) e Conargo (2008), chamando a atenção para aquilo que pode ser nomeado como a ética relacional do fazer artístico, em que a noção do próprio artista é vista como ser relacional, necessariamente implicado em compor e evidenciar as "paisagens do visível" (Rancière, 2005, *apud* Fernandes, 2013, p. 7).

Além disto, conforme Lleana Diéguez (2011, p. 181 *apud* Fernandes, 2013, p. 11), essa recolocação das questões que mobilizam a criação no contexto das artes performativas, seria um modo de “tornar visíveis os corpos ausentes”, não inseridos ou não representados, configurando uma outra forma de abertura às diferenças (Idem). Ainda de acordo com Diéguez (2014), pode-se considerar o âmbito da teatralidade como estratégia que atravessa o teatro e o transcende, expandindo e deslocando os limites do teatral e do artístico, transitando nos territórios da vida e da arte. Nas palavras da autora,

Durante o século XX, as artes experimentaram cada vez mais as hibridações e impurezas, de maneira que aquilo inicialmente sugerido como “outro teatro” é, na realidade, o reconhecimento da *teatralidade* como um campo expandido. Como já se tem legitimado ou polemizado, a *teatralidade* tornou-se uma das características mais relevantes da arte contemporânea. Contra toda possibilidade de pureza, de uma essencialidade que depura e separa radicalmente as diversas formas artísticas, a arte reconhece-se hoje como “uma estrutura de acontecimento”, de situações, de práticas *in situ*, de teatralidades, de performatividades e (re)apresentações (Diéguez, 2014, p. 128).

Deste modo, criar torna-se uma necessidade de se experienciar para se abrir ao outro. Devemos, porém, entender que essa abertura à ética relacional passa não somente pela simples tarefa de compor as paisagens do visível, mas, principalmente, se situa em realizar uma potencialização positiva nessa composição. Ou seja, a ética relacional e essa experiência de si somente tem sentido se efetuem não apenas a capacidade de efetivar uma relação qualquer, mas promover uma ampliação qualitativa poética de potência da relação.

Cria-se, portanto, a partir dos confrontos com os limites da vida, dos confrontos com a experiência insistente do desfazer-se, dos confrontos com a urgência de tornar-se o que somos. Cria-se para re-existir, compor outros modos de viver, ganhar corpo e língua para habitar outras sensações de mundo. Sair do modo cotidiano para entrar em outros níveis de relações com o mundo, dando passagem a outras formas/corpo em que se possa talvez pensar com o corpo. Fazer do corpo máquina poética de tornar possível (Deleuze, 1992).

Na medida em que nos despimos de alguns lugares comuns em nosso corpo, permitimos a imersão em um processo criativo em que a obra e a criação se confun-

dem, estando ambas referendadas pelas vivências e seus campos intensivos. Tais vivências estão conectadas a um fazer que tem como objetivo acionar o plano dos sentidos como norteador da prática e do partilhar.

Conforme Miller, a dança pode ser um dispositivo para essa imersão na medida em que se dispõe a investir o corpo de sua potência criadora sensível, em que a experiência do corpo em si ancora todo o processo do corpo em movimento.

O corpo que dança permite o sensível com toda a sua gama de possibilidades de sensações e reverberações variadas de imagens e significados. Essas percepções são incorporadas pelo artista em criação e ação cênica por meio de suas vivências e experiências – como tatuagens em movimento revelando que o corpo é vestido de seus vestígios (Miller, 2012, p.118).

Nesse território, a experiência do corpo em si pode emergir como processo de transformação, como processo de subjetivação ancorado em um corpo sentido na experiência do movimento. Corpo acordado e convocado a movimentar-se a partir de seu corpo sensível.

Considerações sobre um certo enlouquecer

Aqui torna-se necessário pontuar certa especificidade da experiência da loucura, onde se delinea nosso campo investigativo, justamente em um dos pontos que a faz mais singular: a experiência da desconstrução de um corpo. Imersos no campo “das loucuras”, encontramos corpos fragmentados pela vivência de fluxos desconexos e intensidades desagregadoras. E muitas vezes distanciados de seus afetos. Esquecidos em seus devaneios. Corpos com linguagem e expressão restritos pela imersão demasiada no caos (Deleuze e Guattari, 1996).

Pelbart nos situa nesta esfera:

Há na loucura um sofrimento que é da ordem da desencarnação, da atemporalidade, de uma eternidade vazia, de uma ahistoricidade, de uma existência sem concretude (ou com excesso de concretude), sem começo nem fim, com aquela dor terrível de não ter dor, a dor maior de ter expurgado o devir e estar condenado a testemunhar com inveja silenciosa a encarnação alheia (Pelbart, 1993, p. 20).

Seria então, nesse vazio do corpo desencarnado do "louco" que se poderia tentar criar, com a vivência da dança, a possibilidade de encarnar processos que permitam a recomposição de outros territórios a cada aurora (Deleuze e Guattari, 1996), provocando desestabilizações (e estabilizações) ou criando condições para que algo aconteça fora dos registros conhecidos. Criando para além da perspectiva cênica e espetacular, no âmbito das coisas sutis, condições para que algo floresça, condições para transformar a si e o outro a cada encontro. Esta é uma de nossas apostas.

Na medida em que nos implicamos no "dançar" como intervenção artística e clínica dentro de uma instituição como o CAPS, podemos deixar os domínios daquilo que criamos se confundirem. Dançarinos, "pacientes" e terapeutas podem criar juntos texturas que imprimam em cada paisagem-corpo um outro modo de sentir-se, de habitar-se e de contar sua própria história. Um outro modo de falar de si e, quem sabe, cuidar de si.

Pode-se dizer que a "produção" nesta prática se dá nas sutilezas, no ampliar do olhar, da percepção, das sensações, das vontades. Engendrando processos que podem não ter um fim no recorte-tempo da oficina de dança⁴.

Sendo assim, é como sondagem de estratégias de re-existência e composição que temos abordado a intercessão entre dança e clínica da psicologia na como possível experiência de criação de acontecimentos (Rolnik, 2005). A dança se aproxima da prática clínica na medida em que pode ser dispositivo de construção de corpos singulares, corpos que não falem de si mas se reinventem em formas impensáveis. Estratégias que permitam "replantar" a subjetividade, conferindo múltiplas formas de habitar modos de vida criativos e articulados em seu tempo/espço social.

Na dança abordada por José Gil, temos a noção do mover-se (dançar) como criação de atmosferas compostas de pequenas percepções, as quais são captadas pelo corpo da maneira mais inconsciente consciente possível (Gil, 2005), produzindo uma

⁴ Tal oficina ocorre semanalmente como uma das atividades ofertadas a todo e qualquer usuário desse serviço, com duração de 1h:30min e tem como único critério de inclusão o desejo espontâneo de participar. A prática é desenvolvida pela coautora do presente texto, e conta com a participação de alguns profissionais e/ou estagiários do CAPS como facilitadores auxiliares do trabalho. Importante salientar também que essa pesquisa se iniciou em 2009, quando outra versão dessa oficina foi desenvolvida no mesmo CAPS, a qual se tornou objeto de pesquisa da dissertação de mestrado intitulada "*Corpo Fronteira: clínica dança, loucura. Uma experiência*" (disponível em <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000934579&opt=4>), sendo concebida nesse momento como um aprofundamento dessa prática, com maior enfoque na criação dos procedimentos da dança empregados como facilitadores desses encontros.

outra consciência do corpo. Assim, com a introdução de outras linguagens (dança), tentamos desestruturar códigos motores conhecidos para desencadear a liberação de afetos que em estado flutuante se disseminam pela consciência/corpo.

É aí que fundamos nossa ideia de que a dança pode ser condutora a outros territórios existenciais, em um exercício de vizinhança com a prática clínica, produzindo questionamentos que nos são caros. Quais outras qualidades de encontros podem se instaurar com a afirmação de um campo de micropercepções? Quais outras possibilidades de movimentação pelo mundo, mobilidades de comunicação e de escolhas podem emergir desses encontros?

As pistas para tais questões se apresentam como marcas sutis que resultam de uma entrega ao processo, de um cuidado em sua condução e de uma ética de trabalho que é também uma ética de vida, no sentido da criação e expressão de um modo de existência, ou um estilo de vida. Segundo Deleuze (1992), a ética para Foucault se constitui a partir de uma oposição à moral

A diferença é esta: a moral se apresenta como um conjunto de regras coercitivas de um tipo especial, que consiste em julgar ações e intenções referindo-as em valores transcendentais (é certo, é errado...); a ética é um conjunto de regras facultativas que avaliam o que fazemos, o que dizemos, em função do modo de existência que isso implica. Dizemos isto, fazemos aquilo: que modo de existência isso implica? [...] Às vezes basta um gesto ou uma palavra. São os estilos de vida, sempre implicados que nos constituem de um jeito ou de outro (Deleuze, 1992, p. 125-126).

Nessa perspectiva, nos propomos a dar visibilidade a estratégias de criação em dança com o interesse de criar interferências entre ambas as práticas (dança e clínica), esboçando procedimentos e estados deste atravessamento como zonas de contágio em que se estabelecem experiências de presença, outros modos de composição dos encontros na vida, outras formas de pensar e sentir o corpo implicadas em processos singulares de diferenciação. Nas palavras de Deleuze

[...] a relação que se estabelece entre os termos que se intercedem é de interferência, de intervenção através do atravessamento desestabilizador de um domínio qualquer (disciplinar, conceitual, artístico, sócio-político, etc.) sobre outro. [...] A relação de intercessão é uma relação de perturbação, e não de troca de conteúdos. Embarca-se na onda, ou aproveita-se a potência de diferir do outro para expressar sua própria diferença (Deleuze, 1992, p. 153).

Para tanto, temos utilizado como premissas práticas alguns procedimentos da técnica Klauss Vianna de Dança⁵. A partir das premissas de uma dança pessoal, fundada na consciência do movimento e no corpo sentido, busca-se inventar procedimentos que contemplem as necessidades corporais desses frequentadores do CAPS, que são em sua grande maioria, ex-cêntricos, marginais, desprezados, esquecidos e até mesmo repudiados. Pobres, estranhos, ausentes e, muitas vezes, menosprezados em suas capacidades de ação. Falamos de corpos e corporalidades diversas em cores, ritmos, tempos, linguagens, expectativas, mobilidades e imobilidades. Corpos com recursos afetivos e materiais distintos. Corpos com uma humanidade mais escancarada, que convocam, antes de qualquer recurso técnico, o olhar e a escuta cuidadosa daquilo que salta como singularidade e variação. Corpos assustadores por explicitar aquilo que mais profundamente nos torna humanos: nossas diferenças.

Sendo assim é com a escuta aguçada da clínica e de uma dança que se propõe a ser singular em cada composição corporal que buscamos inventar dispositivos que coloquem em movimento outras possibilidades de vida presentes em cada composição-corpo. Busca-se desconstruir o hábito do movimento em sua raiz mais profunda: o cotidiano do gesto, da postura, do caminhar, da respiração e da pausa. Tal desconstrução se dá desde as mínimas ações e movimentos, reconhecendo o corpo singular como lugar de expressão que resiste ao anestesiamiento dos afazeres cotidianos quando se conecta à escuta de suas sensações, percepções, afetações e necessidades. É desse ponto que iniciamos, enfatizamos uma vez mais, a pesquisa de uma dança singular, aquela contida nos gestos de cada dia tanto quanto nos movimentos amplificados de uma ação cênica, tentando trazer algumas proporções de escuta ao corpo cotidiano, para a partir dele, quem sabe, recriar o espaço/tempo em que estamos inseridos.

⁵ A Técnica Klauss Vianna baseia-se na sistematização de procedimentos e práticas desenvolvidos principalmente pelo bailarino e professor Klauss Vianna e seu filho Rainer Vianna. Trata-se, resumidamente, de uma técnica que prevê o estudo e a conscientização do movimento a partir da improvisação e do movimento dançado. Cabe ainda salientar que tais referências foram vividas e pensadas na perspectiva da dançarina e pesquisadora Jussara Miller, principal responsável por sistematizar a Técnica Klauss Vianna juntamente com Rainer Vianna, e com a qual a coautora desse texto faz formação desde 2012.

Conclusões

Quando sugerimos esta interferência entre dança e clínica como potência para a criação de outros estados composicionais, não o fazemos como construção de uma “forma” ou “modelo” para produzir um corpo aberto ou um tipo de intervenção ideal. O que esperamos nesta prática é gerar fluxos de criação de vida que possam criar territórios subjetivos para sustentar as variações do dia a dia e ampliem as possibilidades de trocas e afetos.

Assim, essa entrada é por um aproximar-se do corpo colocando seus estados como referências para o enfrentamento de situações cotidianas, concebendo-o também como processo, como obra inacabada em que se engendram formas (sempre) transitórias de existir. Nesse contexto, os procedimentos da dança são usados como meio e não como fim (Miller, 2012) e nos permitem experimentar, no corpo, estados de abertura e composição, tendo como premissa a construção de espaços relacionais, que permitam experimentar o movimento a partir de uma escuta sensível à diferença, acompanhando suas variações e desvios.

A partir dessa prática, na qual o que se propõe é habitar uma fronteira para construir outros modos relacionais, pode-se dizer que os encontros aumentativos de potência de vida vingam quando a experiência abre caminhos transitórios para romper automatismos e ritmos habituais. Quando se instalam outros repertórios de movimento e de formas existenciais, mesmo quando estas ainda não podem ser nomeadas ou compartilhadas, como mundos que se abrem em silêncio. Naquela invisível do corpo que nos habita e nos transforma

“... uma possibilidade de vida se avalia nela mesma, pelos movimentos que ela traça e pelas intensidades que ela cria...” (Deleuze e Guattari, 1992, p. 98).

Referências Bibliográficas:

BOURRIAUD, N. *Formas de vida: a arte moderna e a invenção de si*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

DELEUZE, G. *Conversações*. [Trad.]. Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DELEUZE, G. & PARNET, C. *Diálogos*. São Paulo: Editora Escuta, 1998.

DELEUZE, G e GUATARI, F. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. 3. [Trad.] Aurélio Guerra Neto, Ana Lucia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

DELEUZE, G. GUATTARI, F. *O que é Filosofia?* Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DIÉGUEZ, L. *Cenários expandidos*. (Re)presentações, teatralidades e performatividades. *Revista Urdimento*, Florianópolis, v.15, p. 135-147, 2011.

DIÉGUEZ, L. Um teatro sem teatro: a teatralidade como campo expandido. *Revista Sala Preta*, São Paulo, V.14, n.01, 2014.

FERNANDES, S. Experiências do real no teatro. *Revista Sala Preta*, São Paulo, V.13, n.2, 2013.

FERRACINI, R. *Ensaio de atuação*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013.

FERRACINI, F & RABELO, A. F. Recriar Sempre. *Art Research Journal*, Rio de Janeiro, V.1, n.2, 2014.

FOUCAULT, M. Tecnologias de si. *Revista Verve*, São Paulo, n.6, p. 321-360, 2004.

GIL, J. *A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções*. Lisboa: Relógio D'Água Editora, 2005.

MILLER, J. *Qual é o corpo que dança?* Dança e educação somática para adultos e crianças. São Paulo: Summus editorial, 2012.

MOEHLECKE, V. & FONSECA, T. M. Da dança e do Devir: a dança no regime do sutil. *Revista do Departamento de Psicologia, UFF, Niterói*, v.17, n.1, jan./jun. 2005.

PASSOS, E. Os dispositivos clínico-políticos e as redes no contemporâneo. *EntreLinhas do Conselho Regional de Psicologia CRP-07*, Porto Alegre, p. 8-9, Ano 2000.

PELBART, P. P. *A Nau do Tempo Rei: 7 Ensaio sobre o Tempo da Loucura*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

QUILICI, C. S. Campo Expandido: Arte como ato Filosófico. *Revista Sala Preta*, São Paulo, v.14, n. 2, 2014.

ROLNIK, S. Uma terapêutica para tempos desprovidos de poesia. Catálogo da exposição Ligia Clark: da obra ao acontecimento. Somos o molde a você cabe o sopro. Curadoria de Suely Rolnik e Corinne Diserens, pelo Musée de Beaux – Arts de Nantes, França (08 out. A 31 dez 2005), e Pinacoteca do Estado de São Paulo, Brasil (25 jan. A 26 mar. 2006).