



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE PSICOLOGIA



Programa de Pós-graduação em Psicologia — mestrado
Área de concentração: Psicologia Aplicada

JULIANA SOARES BOM-TEMPO

**LOUCURA E CULTURA: CARTOGRAFIAS DA EXTENSÃO
DE UMA CLÍNICA POÉTICA**

UBERLÂNDIA
2008

JULIANA SOARES BOM-TEMPO

LOUCURA E CULTURA: CARTOGRAFIAS DA EXTENSÃO
DE UMA CLÍNICA POÉTICA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia — Mestrado, do Instituto de Psicologia da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial à obtenção do Título de Mestre em Psicologia Aplicada.

Área de Concentração: Psicologia Aplicada

Orientador(a): Prof^a Dr^a Maria Lúcia Castilho
Romera

Co-orientação: Prof. Dr. Paulo Lima Buenoz

UBERLÂNDIA
2008

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

- B695L Bom-Tempo, Juliana Soares, 1981–
Loucura e cultura: cartografias da extensão de uma clínica
poética/Juliana Soares Bom-Tempo. – 2008.
137 f. : il.
Orientadora: Maria Lúcia Castilho Romera.
Co-orientador: Paulo Lima Buenoz.
Dissertação (mestrado) — Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-graduação em Psicologia.
Inclui bibliografia.
1. Psicanálise – teses. 2. Loucura – teses. 3. Cultura – teses.
4. Arte e doença mental – teses I. Romera, Maria Lúcia Castilho.
II. Buenoz, Paulo Lima. III. Universidade Federal de Uberlândia.
Programa de Pós-graduação em Psicologia. III. Título.

CDU: 159.964.2

BANCA EXAMINADORA

Prof^ª Dr^a Maria Lúcia Castilho Romera

Prof. Dr. Caio César S. C. Próchno

Prof^ª Dr^a Tânia Maia Barcelos

Aprovado em ____ / ____ / _____

DEDICATÓRIA

À coragem,
que impulsiona-me a vôos arriscados,
com pouso duvidoso...
Mas que também faz-me mais próxima da Vida.

Ao desejo,
que empurra-me frente aos vãos do desconhecido,
e impede-me de parar.

À arte,
que me permite criar outros corpos,
potencias que nunca sei ao certo qual o limite.

AGRADECIMENTOS

Aos meus amigos, que sempre duvidam e colocam-me em cheque.

Ao meus pais que têm o fim como um começo, colocam-me sempre em movimento.

À Marcelle Louzada que me apresentou a dança e permitiu-me criar um novo corpo.

À Fernanda Noca pelos apoios e atritos, colocando sempre em reflexão, em discussão, em produção.

À equipe de oficinairos que trabalharam comigo e viveram o risco de uma nova clínica.

À todos que participaram da existência do Quinto Canto – Espaço de Criação e puderam compor a poesia deste lugar.

À professora Silvia Maria por suas colocações precisas que contribuíram muito para o nascimento deste trabalho.

À professora Tânia Barcelos, quem acolheu minhas reflexões poéticas, sem deixar de explicitar os equívocos frente ao que se propõe esta dissertação.

Ao professor Caio Próchno pelos abalos causados em meu corpo durante todo período de graduação e pós, pela potência que vejo no conhecimento passado, por apresentar-me a potência de vida.

Ao professor Paulo Lima Buenoz, pelo artista que é, pelos bons encontros que realmente potencializaram-me e permitiram descobrir onde estava meu desejo frente a esta produção.

À professora Maria Lúcia Castilho Romera, por ter me permitido existir, por permitir que a minha potência vingasse, por existir comigo nessa produção, nessa criação...Pela orientadora, pela amiga, pelos silêncios, pelas palavras, pelos atritos, pelos projetos que desenvolvidos juntas, por acreditar...Obrigada.

À minha filha Beatriz, por me ensinar sobre a vida mais do que qualquer outra experiência, carinho, amor, pelos olhos verdes que tem o brilho de uma estrela e me alimentam a alma.

RESUMO

Esta pesquisa aborda a complexa questão da Loucura que perpassa o cotidiano e que se articula em outros territórios que não os das concepções e práticas que acabam por enclausurá-la numa única perspectiva qual seja: saúde mental. A partir de produções artísticas que se arriscam a inaugurar com seus trânsitos uma outra concepção da Loucura são colocados em questão alguns clichês e padronizações que acabam por se impor mesmo quando a intenção é a de abertura de outras possíveis formas de existencializações. Procura-se ensaiar propostas de mudança de perspectiva com relação à loucura e das formas de atuação, implementando posturas críticas frente às próprias práticas colocadas que acabam por destinar à composição de uma prática com intervenções multiplicadoras. Estas se constroem e são construídas à medida que ocorrem, em uma relação dialética com o que produz e como se produz. Considerando a loucura não como desvio da norma, mas principalmente como possibilitadora de existências singulares, que adoecem por serem desautorizados enquanto discurso, encaminha-se a investigação procurando manter uma postura ético-político-estética frente ao adoecimento do louco. A partir de danças em praças e de práticas artísticas um novo corpo se insinua, uma nova relação com as corporeidades atravessam antigas concepções. Ao intervir no cotidiano colocando em movimento o trânsito da loucura com a cultura um não-lugar surge promovendo rupturas nos campos já estabelecidos. São chances de apreensão do campo do invisível, do imprevisto, do devir. A partir, mais particularmente, do pensamento de Foucault, de Deleuze, Guattari, Herrmann e Gil uma tessitura de pensamento sobre a clínica vai sendo feita com várias formas de entrelaçamento à moda de fuxicos que costurados potencializam múltiplas possibilidades de habitar dimensões móveis de uma clínica que prima pela produção, pela criação, pelo poético, rompendo os campos da clínica padrão e possibilitando uma atuação nas extensões da cultura, por uma saúde poética.

Palavras-chave: arte, loucura, cultura, clínica.

ABSTRACT

This research approaches madness as a complex question which permeates the everyday life and articulates with questions other than those ones of conceptions and practices that put it only in the mental health perspective. Some artistic works which take the risk of inaugurating a new conception of madness allow putting into question some clichés and standards imposed even when an opening to new ways of existenciality is aimed. This work seeks to essay some possibilities of changing the perspective that madness and professional performance follows. It is a critic view of consolidated practices, by proposing a composition of a practice with multiplying interventions. These latter build and are built insofar as they happen in a dialogical relationship with what it makes and how it does. This investigation considers madness not as a deviation but as a possibility of singular existentialities, which become ill only because they are not authorized discursively. That is why it tries to keep an ethic, political, and aesthetic position towards the madman sickening. Based on dances in squares and artistic practices, a new body hints; a new relationship with bodilinesses breaks through old conceptions. In intervening in the everydayness, by putting into motion the transit between madness and culture, a non-place emerges and breaks through established fields. It is a chance of apprehending the invisible, the unexpected, and the passage of one state to another. Based on Foucault, Deleuze, Guattari, Herrmann, and Gil, a contexture of ideas on the clinic is made through new ways of interlacement as if it were *fluxicos* (patchworks) that once sewed create multiple possibilities of inhabiting movable dimensions of a clinic that privilege making, creating, and poetizing; that goes beyond the standard clinic domains and makes possible to work professionally in the field of culture in favor of a poetical health.

Key words: art, madness, culture, clinic.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1 OVO FECUNDO: O DETONADOR	12
2 VOZ AOS LOUCOS: DESASSOSSEGO DE SURDOS	14
3 CONFIGURAÇÕES DO REAL — O QUE VEJO NO INVISÍVEL	17
Diálogo de Campos	17
18 de maio de 2007	25
E do lado de fora...	28
E o dentro? Nas dobras...	31
Unindo as pontas do tecido: será que vai dar fuxico?	36
4 OFICINA ITINERANTE — UM EPISÓDIO INESPERADO	41
Marcas inusitadas de oficinas: cartografias de uma prática	41
As Oficinas e o espaço público: habitando a dobra	44
5 QUINTO CANTO: UM ESPAÇO DE CRIAÇÃO DE COLCHAS	48
Um novo corpo: dobras do forro	51
Dança: Corpo em Devir	54
Abrindo os caleidoscorpos	57
Três experiências “Caleidoscorpicas”	65
Uma praça, corpos e uma máquina fotográfica	65
Uma teoria virando poesia de som, silêncios e ruídos: corpos para aberturas em vórtice	74
6 UM PARCEIRO, UM ENCONTRO: A CRIAÇÃO	78
Diálogos de inconscientes: emerge a ruptura	79
A Loucura e os alunos de Psicopatologia	82
Uma espada cortante na cultura: Trem Doido 2006	85
Loucura e Cultura: a instauração de uma separação	88
Neste movimento, na dobra: nasce Babel	95
<i>As Brumas da Fênix</i> : asas de um vôo sem volta	97
Um imprevisto, a torre caiu: a despedida	99
7 TANGENCIANDO A EXTENSÃO DE UMA CLÍNICA POÉTICA	107
8 LOUCURA: UM APRISIONAMENTO DE MOLDURAS	117
9 POSSÍVEIS CONFIGURAÇÕES DE UM MÉTODO	122
10 FAZENDO DOBRAS: A CRIAÇÃO ENTRE TRÂNSITOS E CAMPOS	130
REFERÊNCIAS	134

INTRODUÇÃO

Nunca como neste momento, quando é a própria vida que se vai, se falou tanto em civilização e cultura. E há um estranho paralelismo entre esse esboroamento generalizado da vida que está na base da desmoralização atual e a preocupação com uma cultura que nunca coincidiu com a vida e que é feita para reger a vida.

— ANTONIN ARTAUD, 2006, p. 1.

A frase que escolhi por abrir esta dissertação, diz do distanciamento da cultura com relação à vida. A concepção de Antonin Artaud (2006) fala a respeito da civilização do homem, com suas regras e seus ditames que sujeitam as forças vitais a um regimento, chegando ao que temos na contemporaneidade: uma sociedade de controle e massificante, que propõe a captura de subjetividades singulares e a transformação destas em mercadoria, ou apenas, desautorizando e ensurdecendo os ouvidos frente ao discurso destas subjetividades. Neste trabalho vamos falar de saúde mental falando de cultura e ousaremos alçar vôo e reportá-la à vida.

Vivenciamos na atualidade, na política da suposta democracia da diferença, com regras ditadas por poucos e seguidas por muitos, com capturas imediatas e ferozes do que é produzido e inventado. E “é a própria vida que se vai” (Artaud, 2006, p. 1). Artaud coloca

que, a idéia paralisada, de que temos sobre a arte capturada pelo mercado, vai de encontro com a idéia estática de uma cultura sem sombras, sem invenção e vazia, enquanto que o espaço está cheio. Tanto para o teatro/arte quanto para a cultura, o que é colocado em pauta é a política das formas, do nomear e “dirigir sombras”. Segundo Artaud (2006, p. 8), “[...] se é que ainda existe algo de infernal e de verdadeiramente maldito nestes tempos, é deter-se artisticamente em formas”, ou, posso acrescentar culturalmente, distante da vida. E a “Loucura? Lou cura? Loucu ra? Lo ucura?”. Loucura que em seus aspectos históricos, sociais, político e éticos, tem se distanciado, cada vez mais, da civilização e da cultura dos iguais, é, no entanto, a mesma que tem se aproximado da vida, no sentido de ter o traço de uma forte marca que possibilita singularidades e diferenciações. Dessa forma, a Loucura vivenciando neste território impar, acaba por disparar a desautorização do seu discurso, do seu desejo e assim adoece enclausurada nessa separação da Loucura em relação à cultura.

A Arte que Artaud (2006) reivindica é a mesma que surge, quando o artista, que produz, acredita liberar o que o autor chama de sombra, cuja existência rompe o silêncio e o estático, trazendo o movimento. Esta seria a Arte que não se detém na linguagem e nas formas, destruindo, assim, o que ele denomina de “falsas sombras”; mas, abre espaço para o nascimento de sombras que estão intrinsecamente ligadas ao espetáculo da vida. Artaud (2006) acredita na vida que se renova pela Arte e vivencia no homem a configuração de um criador do que ainda não existe e com a capacidade de ser genitor do por vir. “E tudo o que não nasceu pode vir a nascer, contanto que não nos contentemos em permanecer simples órgãos de registro.” (Artaud, 2006, p. 8).

Assim como Artaud, a articulação cultural com a loucura — que me proponho neste trabalho — é a que produz o novo, que cria, por meio de uma clínica-arte engajada, uma clínica ético-político-estética. A potência que possibilita existencializações e a subjetivação de seres humanos, reconhecidos como seres inventivos. Uma clínica que funciona como um

“dispositivo de produção de subjetividade”, acreditando na possibilidade de se configurar, através dela, em territórios inéditos, tendo-a como “linha de recomposição da práxis humana”. (Guattari, 1990, p. 22).

A concepção de clínica está vinculada à Arte no sentido do que ainda não nasceu antecedente à forma, sem nome. Essa concepção produz um diálogo com o furacão da crise, o do caos, o da Loucura, e requer uma despersonificação tanto da clínica quanto da própria Arte para a configuração de novos possíveis territórios. A possibilidade de criar rasgos na cultura para que existencializações mais potentes, frente ao adoecimento da Loucura é o que podemos viabilizar na produção desta outra clínica. Loucura que estando adoecida repete de forma indiscriminada e não consegue uma produção de vida. Criar atritos que provoquem o ato criativo configurando um novo corpo, uma nova existência, o parto de um filho potente, que se aproxime da vida ilimitada e engendradora de infinitos, esburacando o espaço do cotidiano de uma cultura civilizatória mortificante daquilo que é novo, diferente, inventivo. Essa é a articulação que se propõe esse texto.

Assim, o que seria ético ao pensarmos a Loucura, a Cultura e a Arte sob o viés de que somos atravessados e capturados pelo estatuto da normalidade capitalística, mercadológica e midiática?

Sousa (2004) no seu artigo intitulado “Para não ficar de mãos vazias” desbanca o título da sessão em que foi colocado, sessão que têm o título chamado “O que pode a arte?” fazendo outra pergunta: “O que não pode a arte?”. Dessa maneira, o autor propõe a reflexão de que é entre os campos do que pode e do que não pode a arte, que se encontra o ato de criação. Coloca que “a arte abre a fenda que desequilibra os vícios identitários” e que o ato de criação, ou, o inventivo é utópico no sentido de que ele interdita a previsibilidade do presente, abrindo um espaço crítico, “revelando o avesso das ‘verdades’” (2004, p. 224).

Frente às colocações supracitadas, e, diante da prática clínica frente à loucura, que muitas vezes é convocada a manter a ordem e delimitar as formas, acabamos por “clinificar” (termo

utilizado por José Gil durante o seminário “Corpo, Arte e Clínica”, Usina do Gasômetro, abril, 2003) toda nossa prática. Acabamos por utilizar o termo “terapêutico” de forma indiscriminada, quando o tema em questão é a Loucura, submetendo o louco à égide do estatuto de cura, como remissão de sintomas, mesmo, quando, o objetivo explícito não é este, como no caso das Oficinas Terapêuticas, ou nas Oficinas de Arte com o público de usuários do sistema de saúde mental. Nesse sentido, aprisiona-se a Arte, que o louco produz, no campo da “saúde”, de uma “terapêutica”. E onde foi parar a invenção? Assim, seduzidos pela forma, acabamos por “fetichizar” a produção artística anulando a potência do ato originário (Sousa, 2004). A arte acaba sendo submetida à ordem do mercado, da terapêutica e da disciplina. A obra é capturada pela indústria da Arte e da Saúde.

Será que a ética nos potencializará a inventarmos outra história e agüentarmos estar no “sem lugar”, no “utópos”?

Frente a este “não-lugar”, coloco-me a escrever, sobre uma clínica que nasce à medida que meu corpo é violentado por um deslocamento, pela denúncia das capturas que perpassam minha prática, frente à arte e à loucura. Assim, ponho-me a escrever e a habitar um outro tempo e um outro espaço; permito-me romper campos, entrar em vórtice, adentrando o campo do invisível e do imprevisito. Assim, nesta improvisação é que nasce um novo corpo, um novo encontro e uma nova clínica, tendo em seu primado uma saúde poética.

1 OVO FECUNDO: O DETONADOR

Neste primeiro momento coloco-me a buscar na memória e no tempo o que seria de fato o detonador da minha pesquisa de dissertação. Deparo-me com a indagação: que memória é esta e de que tempo estamos falando? No exercício desta reflexão encontro-me com o texto de Suely Rolnik (1993)¹ em que se depara diante da possibilidade de recriar o tempo do qual se propõe a falar. Suely em seu texto coloca o fato de não pretender reproduzir linearmente sua trajetória, mas, antes, se remete ao que chamou de “marcas”:

O que estou chamando de marcas são exatamente estes estados inéditos que se produzem em nosso corpo, a partir da composição que vamos vivendo. Cada um destes estados constitui uma diferença que instaura uma abertura para a criação de um novo corpo. (Rolnik, 1993, p. 242).

As marcas citadas por Rolnik (1993) são os acontecimentos inesperados, algo que realmente escapa ao previsto e nos obriga a reformular o planejado, criando outras formas de relação e nos possibilitando novas estruturas conceituais, processuais e corpóreas. Em um movimento de emergência de um novo, assim, nos tornamos outro. São destas marcas que posso falar. Marcas que deslocam a figuração atual a um novo lugar e possibilitam colocar-me frente à questão desta dissertação, sendo que mesmo essa questão está em configuração.

Encontro-me com várias experiências, mas uma em específico, que, realmente, força-me a desestruturar minha prática frente à Loucura e abala os contornos rígidos dos conceitos já estabelecidos.

Inicialmente, não falo do primeiro acontecimento cronológico ocorrido envolvendo oficinas e loucura em minha trajetória, mas daquele que me impeliu a um deslocamento. Aconteceu em outubro de 2006, quando houve a vontade de montar um grupo de teatro formado por usuários

¹ *Pensamento, corpo e devir: Uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico*, de Suely Rolnik (1993), ao apresentar seu memorial no concurso para o cargo de Professora Titular da PUC/SP.

do sistema de saúde mental, que tivesse uma preocupação estética, no sentido de não trabalhar no campo do previsto e já definido, mas no da criação, encarnação das marcas² que nos propiciassem atuar e autoar, no sentido de tornar-nos autor. Porém, tinha planos, atravessamentos em meu corpo, nos conceitos, nas ações, que pré-configuravam a proposta, ocupavam o lugar do previsível. Tinha que ter o método que fôssemos trabalhar, o texto que fôssemos dramatizar e, enfim, todo o processo que iríamos empreender em conjunto e não delegado por um líder, não delegado por mim. Queria que os participantes, que eram usuários, falassem dos seus desejos. Assim, seria um espaço no qual eles poderiam falar e se colocar.

Mas isso seria dar voz ao louco?

Um questionamento. Ovo fecundo: o detonador.

² Ao utilizar, no decorrer dessa dissertação, o termo “marcas” refiro-me ao conceito previamente explicitado no texto.

2 VOZ AOS LOUCOS: DESASSOSSEGO DE SURDOS

Então, convidei três pessoas a participarem da montagem do grupo de teatro, pessoas que faziam uso do Sistema da Saúde Mental da cidade de Uberlândia. Para preservar a identidade desses indivíduos, foi necessária a troca de seus nomes. Assim, nesta história, os dois primeiros vão ser chamados de João e José. A terceira pessoa é um amigo e atua de forma conjunta na esfera artística, se chamará Murilo.

No encontro, conversamos sobre o processo que queria empreender para fazermos do teatro algo novo para todos nós. Todos eles ficaram um pouco assustados, pois pensavam que já encontrariam uma estrutura pronta. Uma fala: o estranhamento assustado; mas não há ouvidos que ouça e, mesmo surdos, continuamos. Havia preparado uma oficina estruturada, mas com lacunas e espaços, onde eles teriam que criar uma cena e se colocar.

Aqui, a contradição: ao mesmo tempo em que tenho o discurso de produzir algo de forma coletiva, preestabeleço um roteiro para a primeira oficina e adianto que o método seria criado em atividade coletiva. Um colega de trabalho me alertou para isso e minha resposta foi que tinha medo de que o grupo não conseguisse ganhar forma. Que forma? Talvez, um desenho que me deixasse, relativamente, segura em relação à concretização do grupo. Tinha medo de não conseguir produzir atrito e propiciar um útero firme e aconchegante para a gestação deste grupo, acabaria abortando a obra ainda disforme. Postura de cuidadora do contexto o qual estou a chamar de útero. Uma mãe que prepara o corpo, o aparelho reprodutor para gerar um filho. O desejo de ser a mãe do grupo, sinais de atravessamentos de certo psicologismo que prima por criar condições ideais para tutelar o louco. Muitas falas, principalmente minhas, mas poucos ouvidos.

Ministrei a oficina com uma parte de aquecimento corporal: primeiro de forma individual, depois em dupla e, por fim, em grupo; um segundo momento de dança, utilizando a cooperação e aumentando a complexidade do jogo; e um terceiro momento de criação, em que

me retirei e eles tinham como meta criar em grupo uma cena sobre um tema eleito. Depois de um tempo voltei, eles se apresentaram e fiz algumas intervenções de direção de cena, finalizando. João e José estavam muito tímidos no começo, mas acabaram se envolvendo no processo. Murilo, no entanto, já estava bem envolvido e me disse que dirigiu a parte da cena, pois os outros estavam muito inseguros. Assim, conversamos sobre como tinha sido o processo e todos disseram que gostaram. Então, marcamos outro encontro para a semana seguinte e ficou estabelecido que cada um fosse trazer uma peça teatral para sugerir ao grupo.

Expectativa vã, pois não houve outro encontro e o que mais temia aconteceu: o aborto.

Na semana seguinte, João ligou, deixou um recado desmarcando e dizendo que ele e José não iriam naquele dia, mas na próxima semana estava confirmado. Dessa forma, liguei para Murilo e desmarcamos. Depois, porém, ficamos sabendo que José foi ao encontro, esperou pelos outros, mas como não tinha ninguém, foi embora. No próximo encontro, João e José não foram, fomos apenas eu e Murilo. Fiquei decepcionada ao ver que o grupo estava minguido e começamos a conversar. Desencontros, desentendimentos, muitas falas, poucos ouvindo. Surdo querendo ecoar. Como o instrumento surdo, que abafa o som, atravessa e se impõe.

Aqui, a porta se abriu.

Murilo, com uma colocação começa a desobstruir meus ouvidos e passo a tangenciar o que havia acontecido. “O João e o José vieram aqui esperando que tivesse algo estruturado, porque são submissos na sociedade e oprimidos. Assim, chegaram aqui e viram que teriam que construir o grupo e isso foi uma opressão, levaram um ‘baque’, ficaram perdidos. Portanto, temos que estruturar o contexto primeiro do teatro para depois montar o grupo”. Diante da lúcida colocação de Murilo, finalmente, percebi um ouvido que escuta. Agora o “baque” foi no corpo que em mim estava firmemente estabelecido. O corpo de pensamento que me envolvia colocava como fato já dado que a opressão era proveniente da estrutura que cuida da Loucura atualmente e do Sistema de Saúde Mental, que anula o discurso do louco.

Assim, estava simplificando a complexidade da questão que envolve a Loucura. Esta capturada pelo sistema normativo-classificatório, tendo o discurso desautorizado, enclausurada na área da saúde, sem perspectiva de trânsito com a cultura; louco que é atravessado pela ordem da não existencialização.

Desde um primeiro encontro, Murilo coloca que a atitude de deixar muito livre, para aqueles que carregam o peso do estigma de ser usuário do sistema de saúde mental, psicóticos “numa sociedade na qual opera uma política de subjetivação neurótica” (Rolnik, 1997, p. 89), tal qual a contemporânea foi opressora; pois desconsideramos o preconceito e as interdições que — desde o século XVI, compõem a instauração da Loucura, inclusive, e, principalmente, para o louco — louco tão atravessado quanto todo o arcabouço conceitual dos experts necessários para compor os fluxos que configuram a Loucura como Doença Mental (Foucault, 1978).

Houve um movimento de recuo meu também. Quando José vai ao segundo encontro e mesmo que João tenha desmarcado por ele, José resgata sua autonomia e conta da sua iniciativa de ir mesmo sem João. Entretanto, eu também não vou a um encontro que poderia ter se viabilizado. Eu recuei, pois o processo já estava em andamento. Nesse movimento de desencontros o que transparece é que a proposta pode ter amedrontado a mim inclusive. Surdo abafando a própria voz.

Segundo Murilo, foi violenta e opressora minha posição, que acabou por abafar o discurso do louco mais uma vez, não tendo ouvidos para tal fala. Dar voz ao louco? Voz? E onde foram parar os ouvidos? Aqui não dei voz nem aos meus anseios, pois o recuo do segundo encontro foi meu também, medo do aborto do grupo, aborto que me incluía também.

Assim, adentramos o campo do invisível.³

³ Campo do Invisível refere-se ao conceito de Suely Rolnik (1993) sequencialmente explicitado no texto.

3 CONFIGURAÇÕES DO REAL — O QUE VEJO NO INVISÍVEL

Diálogo de Campos

Rolnik (1993) considera a existência não só do plano do visível, mais óbvio e cotidiano; mas também fala de um campo do invisível, menos óbvio e tão real quanto. No campo do visível, temos as relações entre mim e um ou vários outros, como nos parece mais rotineiro, como elementos separados e independentes. Quando propus a formação do grupo de teatro, crendo que o aparato de pré-conceitos e de opressão em relação à Loucura estava no Sistema de Saúde Mental, me ative ao campo do visível, sendo reducionista e depositando todos os anos de enclausuramento e de interdição do louco em uma instituição concreta e separada de todo contexto complexo que compõe a situação política, estética, ética, clínica, cultural da Loucura na contemporaneidade. Já o campo do invisível seria uma trama de constituição ontológica, das confluências de forças, que nos compõem e nos atravessam. Dessa forma, vão sendo feitos os fluxos que desenham nossa figura atual se associando a outros fluxos, engendrando novas composições. Ambos coexistem, são instáveis e fluidos como cartografias⁴, onde fluxos conectam a outros fluxos e vão con-des-re-figurando o real. Quando Murilo diz sobre minha atitude e, inevitavelmente, ouço o que a atitude dos outros dois participantes está a dizer, forças violentas atravessam meu corpo e sou obrigada a criar um novo corpo que comporte, em um primeiro momento, tais transformações.

Neste diálogo de campos, reporto-me à Teoria dos Campos, criada por Fábio Herrmann, na busca de um resgate do que seria essencial na Psicanálise, seu método. Neste movimento, Herrmann (1999) considera os múltiplos sentidos simultâneos das palavras e defende que seria

⁴ Cartografias referem-se ao conceito de Deleuze e Guattari (1995) significa um mapa aberto, com conexões em todas as suas extensões, desmontável, móvel, flexível, reversível, suscetível a constantes modificações. “Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social. Pode-se desenhá-lo numa parede, concebê-lo como obra de arte, construí-lo como ação política ou como uma meditação.” (DELEUZE, GUATTARI, 1995, p. 22). As cartografias têm múltiplas entradas, com várias linhas de fuga.

impossível uma conversa compreensível, caso não houvesse uma diminuição destes múltiplos sentidos a alguns poucos. Assim, para que haja uma comunicação é “necessário um acordo tácito entre as pessoas que se comunicam, a fim de limitar drasticamente a abrangência do que se diz” (Herrmann, 1999, p. 27). Para o autor esta redução drástica de sentidos é chamada de redução consensual dos sentidos do discurso, ou, simplesmente, *rotina*, que constitui um consenso dos sentidos do que é dito. Ou seja, para que haja a comunicação é necessário que se crie um campo comum entre voz e ouvido. *Campo*, para Herrmann (1999), é o que dá sentido ao que se diz e delimita o que está sendo pronunciado.

Entretanto, no âmbito da análise, acontece um desencontro fundamental de campos. Há um desnível entre o que se diz e o que se ouve. Busca-se no discurso o que está entremostrado. “Por meio desta escuta divergente, acaba sempre por topar com alguma representação apenas de passagem sugerida, ou mal escondida, que não pode em absoluto figurar no campo em que se move o paciente.” (Herrmann, 2001, p. 55).

A partir do ponto de vista do analista e do de colocar-se parcialmente fora do campo do discurso do analisando, é que se dá a ruptura do campo. “O psicanalista está inteiramente exposto às incongruências que circulam na fala do outro. É o simples fato de retorquir, mostrando uma delas, que desencadeia o efeito psicanalítico geral.” (Herrmann, 2001, p. 55).

Mas, é possível questionar a possibilidade de discutir questões sobre pontos de vista diferentes e chegar a uma conclusão a respeito do assunto não sendo analista e nem atingindo o efeito psicanalítico?

O analista não vai discutir opiniões diferentes sobre um assunto, ele vai possibilitar sentidos outros em relação ao discursado pelo sujeito, contextualizados fora daquele tema proposto, se conectando ou até entrando em choque. (Herrmann, 2001). Analista é aquele que viabiliza a colocação de questões pela via do campo transferencial ou de uma relação onde o afeto é o potencializador da transformação. Quando há um posicionamento assustado de João

e José com relação à proposta do grupo; habitava em campo divergente ao deles, por isso não há ouvidos.

Assim, no contexto psicanalítico, o diálogo é o próprio assunto, mesmo que o analisando insista que tem a intenção de dizer outra coisa. Esta coincidência entre discurso e objeto de discurso, Herrmann (2001) chama de *campo transferencial*. A *ruptura de campo* se dá justamente em função deste desarranjo de sentidos que ocorre no campo transferencial. As pessoas se estruturam em vários campos ao mesmo tempo. Há campos limitadores da possibilidade de experimentar a variedade de sentidos que podem existir, amarrando o sujeito a um funcionamento neurótico, por exemplo. Desta forma, quando este campo se rompe, não se dá um alívio imediato, porque acontece antes uma incapacidade de organização em torno de representações estáveis. Neste momento de relativo caos, ocorre “um trânsito por terra de ninguém, um tempo, maior ou menor, de relativa irrepresentabilidade” (Herrmann, 2001, p. 57). Murilo, com sua fala, dispara o efeito psicanalítico e há uma ruptura do campo que delimitava meu discurso. Neste contexto, Murilo tem o mesmo papel de um analista diante da ruptura de campo e do caos que me coloca no lugar de opressora.

Há uma expectativa de algo estruturante, de uma nova organização deste campo rompido, o que Herrmann (2001) conceitua como *expectativa de trânsito*. As múltiplas significações transitavam pela periferia da superfície das representações e são derramadas no centro. Em função da falta de um organizador se colocam a girar, daí outro conceito herrmeriano *vórtice*, “quando se destampa uma pia, a água rodopia em torno do ralo, arrastando em seu movimento quaisquer resíduos que flutuavam nas bordas, como um redemoinho” (Herrmann, 2001, p. 57).

Outro conceito de Herrmann essencial para essa investigação é o de realidade. “Realidade é representação. Representação do real” (Herrmann, 2001, p. 188), ou seja, a realidade é algo fluido e mutável, constituído por trânsitos subjetivos e culturais. Entretanto, se tem no

quotidiano certos campos que não oferecem e nem permitem alternativas, campos que de forma dominante comportam-se com campos com limites rígidos, com ideologias que impossibilitam as rupturas de campo. Assim, um de tais regimes de realidades, que impossibilita alternativas e trânsitos de forças, Herrmann (2001, p. 189) chama de *moralidade*.

Se por um lado temos na rotina, no consenso uma redução drástica dos sentidos das representações para que haja comunicação, a moralidade seria uma redução ainda mais violenta, almejando uma representação plena do real, em um campo extremamente restrito. Nesta direção, temos os regimes totalitários, ditatoriais e, o que vivemos no momento, uma democracia forjada, com a crescente homogeneização corporal, política, sexual, estética e no próprio conceito de saúde.

Nesses regimes há uma questão inerente à ética, em que esta e moralidade são sinônimas, obrigando os indivíduos a se depararem com a dicotomia de um posicionamento opositor ou de aceitação passiva. Peter Singer (2002), filósofo contemporâneo, em um de seus textos intitulado “Sobre a Ética” coloca que o objetivo primeiro da ética é a orientação para prática. Assim, os juízos éticos, necessariamente, têm a abrangência da complexidade da vida. As normas simples, tais como não roubar ou não matar, não podem se efetivar em contextos incomuns e adversos.

Neste ínterim, o cotidiano passa além das subjetividades em um movimento glocal (global e local) e vem se pautando em movimentos moralizantes de uma economia global por um lado, e, por outro, de fluxos locais extremamente despolitizados, com certa apatia por parte de uma população, que se sente cada vez menos representada, assumindo uma posição de se abster de uma postura ética em relação à vida, mas antes entregue aos fluxos homogeneizantes, massificantes e, conseqüentemente, moralizantes, com menos possibilidades de rupturas de campo.

Aqui me encontro com o autor Próchno (1999) no livro *Corpo do Ator: metamorfoses, simulacros*, em que fala do fenômeno da globalização mundial do Capital. Este fenômeno tem criado novas formas de subjetivação, uma hegemonia que cria um novo homem. Coloca que autores da sociologia falam de um “pós-homem”, constituído por relações contemporâneas, com mediações espaços-temporais, com virtualidades onde o real é veiculado pela imagem. Seria este pós-homem o “último homem” proposta por Nietzsche (apud Próchno, 1999)? Este homem contemporâneo seria o homem legado as últimas conseqüências.

As sociedades contemporâneas têm fabricado esse tipo de homem, ao mesmo tempo que se auto produz, num movimento de dupla entrada, dupla determinação. As estruturas não vêm só do fora, os fatores psíquicos trabalham conjuntamente no sentido de tal assujeitamento.

A determinação é total, tanto o psiquismo quanto o social acabam por se tornar indiscerníveis, agindo como um todo nos processos de subjetivação. (Próchno, 1999, p. 33).

Relacionando os fluxos globais de comunicação e de formação de idéias com os movimentos de extrema pasteurização da sociedade temos uma redução do ato humano. Desprovido da autonomia reflexiva, no que diz respeito à produção de tal ato, o que há é uma reprodução da vida, destituindo os corpos, as subjetividades, as instituições de novas produções e de rupturas de campo. A vida subjetiva cotidiana atravessada pela produção midiática, na qual tudo é capturado e transmutado em mercadoria, temos subjetividades desprovidas de existências inéditas em que tudo se reduz à repetição da norma ditada pela lógica do mercado. “O excesso de representação por imagem, a visibilidade excessiva, redundando em representação por ato e em cegueira da razão.” (Herrmann, 2001, p. 190).

Essa visibilidade excessiva de que trata Herrmann (2001) e o campo do visível e do invisível a que se refere Rolnik (1993), me remete a um texto de Peter Pal Pelbart (1993), intitulado “Ecologia da Invisível”. Neste texto, Pelbart (1993) refere-se a regimes culturais de

invisibilidades que, por conseguinte, trata também dos regimes de visibilidades⁵. O último regime, que ainda está em curso, seria a passagem do invisível subjetivo para uma outra forma, configurando o continuo aniquilamento do invisível. Todas as formas e possibilidades do invisível estariam sendo tragadas pela “visibilidade imaterial da imagem” (Pelbart, 1993, p. 50). Instaure-se a era da *visibilidade total*, ou da hipervisibilidade em que a imagem mostra tudo. Utilizando os termos do autor, imagem obscena, sem cena, sem aquilo que se coloca entre a sugestão imagética e o espectador a certa distância da imagem. Imagem pornográfica, promiscuidade tátil (Arantes apud Pelbart, 1993).

Onde foi parar o invisível neste contexto imagético? Faço do questionamento de Pelbart minha indagação. Recorremos à Loucura, tema de especial interesse nesta dissertação. Pelbart (1993) se reporta aos espaços que habitam o louco, em que se apresenta o invisível, por razões históricas, políticas, estéticas, éticas complexas, as quais discutiremos nas próximas páginas.

Quando se convive com a Loucura, certa camada de invisibilidade — tal qual o campo do invisível ao qual Rolnik (1993) se refere — permeia as coisas, as pessoas, as palavras, o silêncio, os suspiros, o susto, os olhares, algo extensivo à mente de cada paciente, mas que está entre uma coisa e outra (seja ela objeto, louco, médico, psicanalista, som, imagem). Um campo intenso de invisibilidade que não deriva das imagens, das linguagens, das pessoas, apesar de ter relação com elas.

Aqui chegamos a uma encruzilhada de campos. O campo de invisibilidade que permeia a Loucura para Pelbart (1993) coincide com o campo do invisível para Rolnik (1993), entretanto, conceitualmente parece haver uma divergência do campo a que se refere Herrmann (2001). Explico: Este campo do invisível, de invisibilidades, não é estável e nem se constitui de um consenso, pelo contrário, ele abriga uma eterna instabilidade produtiva, extremamente

⁵ O primeiro tipo de regime seria o *invisível imanente*, presente em culturas primitivas e civilizações antigas, uma invisibilidade que transita no meio dos homens e coabita entre eles. O segundo seria o *invisível transcendente*, o invisível que transcende e está acima dos homens como em culturas monoteístas. O terceiro seria o *invisível subjetivo*, o qual habita o Sujeito, e está no âmbito do psiquismo. O quarto é o da *visibilidade total*.

móvel podendo se tornar outro a todo instante, em um constante devir⁶. Como vimos anteriormente tal instabilidade e imaterialidade diverge do conceito de Campo trazido por Herrmann (2001), pelo menos no que diz respeito à primeira parte da idéia:

Campo significa uma zona de produção psíquica bem definida, responsável pela imposição das regras que organizam todas as relações que daí se dão; é uma parte do psiquismo individual, como da psique social e da cultura. (Herrmann, 2001, p. 61).

Mas... Há um deslocamento convergente, ou uma convergência deslocante.

O campo do invisível e essa invisibilidade tangenciada pela Loucura se aproximam do estado de vórtice propiciado pela ruptura de campo, ou seja, o campo do invisível trazido por Rolnik (1993) seria a ausência de Campo, ou a ruptura de campo de Herrmann (2001), ou acrescento o não-campo.

Com a experiência em uma oficina de duas horas de duração, ocorre o encontro com fluxos híbridos de conceitos pré-estabelecidos e marcas que me impelem a criar novas práticas e conceitos, assim, possibilitando o trânsito pelos desvãos do pensamento Psi, me colocando na transitoriedade da disciplina, correndo pelo oceano do invisível sem ancorar em ilhas rígidas, vivendo em certo estado de vórtice e na expectativa de trânsito e nos abstendo de configurações estáveis de campos.

É permitido, assim, o acontecimento de encontros humanos e a entrada no não lugar, com a criação de novas e outras possibilidades de corpos se aproximando mais da Loucura e das marcas que vão escrevendo esta história. Tudo isto na busca de uma postura-aprendiz junto aqueles que configuram territórios existenciais mais próximos da Loucura, permitindo borrar os limites da sanidade/realidade/representação que, ao contrario disto, delimita e dita as regras

⁶ Devir refere-se ao paralelismo, à mistura entre duas ou mais camadas, em que a organização sobre um deles transforma-se na organização sobre o outro, em uma captura mútua de códigos, aumento de valência, assegurando a desterritorialização de um dos termos e a reterritorialização do outro, os devires se encadeiam e se revezam de acordo com a circulação de intensidades que empurra essa mútua desterritorialização. (Deleuze, Guattari, 1995).

da separação, afastando do risco de não saber, de não ser, de não lugar. É preciso correr riscos, ou discorrer pelos riscos.

Arrisquei frente a esta empreitada.

Ao depositar no sistema de saúde a opressão a qual os loucos vivem, depositando na instituição concreta que ampara, cuida e tutela o doente mental esta enclausurada no campo do visível, impossibilitada de co-habitar o campo do invisível. Considero, assim, tais frações como unidades separáveis e independentes, sendo que ao ter esse pensamento estou no campo do mais óbvio e do previsto.

Assim, na experiência que foi o detonador da nossa discussão, tenho que a fala de Murilo provocou em mim um abalo que tencionou o campo que habitava, tanto a fala de Murilo como toda a situação, inclusive meu desencontro com José no segundo encontro, provocou um deslocamento produtivo, uma ruptura de campo. Quando fizemos a oficina, e mesmo antes e logo depois, eu estava fixada em um campo estável configurado pelas teorias estudadas e pelas práticas exercidas de oficinas, focadas no terapêutico e no fato de que eu era a psicóloga; uma miragem criticista, que, aparentemente, me colocava e me eximia de tropeçar nos atravessamentos aos quais já estava submetida.

Quando da fala de Murilo, fui arrancada do meu lugar estável, daquele campo. Em um primeiro momento, o que emergiu foi certo estranhamento e senti-me deslocada. Não havia como refutar, ele estava certo. O sentido de que eu os oprimi, colocado por Murilo ao meu ato-discurso de “por que eles não voltaram?”, entrava em mim a desobstruir os ouvidos. O vórtice, o estranhamento. A expectativa de trânsito na reconfiguração de um campo, que só agora consigo tangenciar, quando considero os atravessamentos e os vários campos que compõem a questão doença-saúde mental. Ao criar ouvido, a partir da fala - dispositivo proferida por Murilo, começo a perceber a textura-campo moldada por fluxos sociais, éticos, históricos penetrados nos corpos daqueles que atiram com a questão da Loucura, inclusive o

meu. Começam a aparecer os rígidos traçados de um mapa que perdura há séculos, de tutela da Loucura. É possível ver agora os firmes grilhões culturais que enclausuram a Loucura no aparato de saberes e poderes sobre a dialética saúde/doença (Foucault, 2005).

A fala de Murilo e toda situação de desencontros ocasionou um efeito psicanalítico no sentido hermeriano, uma ruptura de campo. O campo que habitava era de que tais atravessamentos históricos, culturais, políticos e clínicos estavam separados daquele contexto de oficina de teatro. Entretanto, precisava habitava um campo mais complexo, até pelo desejo de vivenciar o outro lado da Loucura, assim como Murilo que vivenciava a situação como usuário do sistema e depositário de todo peso institucional do aparato que a regimenta. Nesse desencontro de campos, há uma ruptura em que sou obrigada a um deslocamento e é preciso à criação de outro corpo, outros conceitos, outra clínica em mim.

O que parece se configurar agora é que não há fala sem ouvidos. O “tratamento” para os mudos, começa com os detentores de certo saber sobre a Loucura e que têm muito a dizer, porém estão surdos. Cultura de surdos frente ao discurso da Loucura, que já tem voz, mesmo que não existam ouvidos.

Nesta reflexão, emerge outra marca-lembrança:

18 de maio de 2007

No evento em Comemoração ao Dia Nacional de Luta Antimanicomial, em maio de 2007, participei da organização, proferi uma reflexão em mesa de discussão acerca do tema da revista *EmCômodos*, da Divisão de Cultura da Universidade Federal de Uberlândia, que na referente edição tratava da temática Cultura e Loucura.

A questão em pauta: O que a cultura pode fazer pela loucura e o que a loucura pode fazer pela cultura?

Frente a esta indagação, começo a repeti-la e deixar certo afetamento emergir, assim passo a tangenciar as dimensões complexas que compõem o questionamento. Forças econômicas, sociais, políticas, sexuais, artísticas, virtuais e acadêmicas atravessam e contornam o que poderíamos colocar no campo do discurso a respeito da temática (Guattari, 1990). Campos visíveis e invisíveis.

Poderíamos iniciar nossa reflexão pensando: o que é cultura?

Suely contribui dizendo que são práticas, comportamentos, o que pertence ao campo do visível⁷ e ao dizível do mundo objetivo e subjetivo (Rolnik, 1997), o que temos em comum, como padrão, em um determinado tempo e espaço.

Ou seja, é o que perpassa nossa rotina⁸, nosso consenso nos unindo e nos identificando como grupo. São campos⁹ que delimitam e estabilizam nosso cotidiano. Algo que nos coloca em espaço comum. A cultura é erigida sob vários campos ou inconscientes relativos¹⁰ (Herrmann, 2001).

Mas o que poderíamos dizer sobre Loucura? Ao fazer esta pergunta, vejo que ter a resposta me distanciaria da indagação. É preciso termos certo rigor estético.

Faço esta colocação me reportando ao que Rolnik (1993) conceitua sobre rigor estético dizendo que este não é o rigor pertencente ao campo do saber e do já estabelecido, mas antes da criação de um campo, corporeificação das marcas tangenciadas pelo pensamento, tal qual uma obra de arte.

Diante de tal rigor, decido recorrer à poesia, talvez o campo da cultura que estabelece um fluxo dialógico mais flexível e mais desprovido de análises classificatórias. Trago um poema

⁷ Referência ao conceito de campo do visível (Rolnik, 1993) já discutido anteriormente no texto.

⁸ Rotina refere-se ao conceito de Herrmann (1999), discutido anteriormente.

⁹ Utilizando o conceito de campo de Fábio Herrmann (2001), também já discutido.

¹⁰ Utilizo o termo Inconsciente relativos de Herrmann (2001), em que o autor traz que o inconsciente não existe, mas o inconsciente *há* enquanto indefinido, como uma potencialidade de surgir a partir do método psicanalítico, ou da ruptura de campo; emergindo a lógica inconsciente que permeia os campos relacionais.

do Fernando Pessoa para tentarmos criar uma superfície de atrito entre o que estamos dizendo e a Loucura.

Trago dentro do meu coração,
Como num cofre que se não pode fechar de cheio,
Todos os lugares onde estive,
Todos os portos a que cheguei,
Todas as paisagens que vi através de janelas ou vigias,
Ou de tombadilhos, sonhando,
E tudo isso, que é tanto, é pouco para o que eu quero.
Não sei se a vida é pouco ou demais para mim.
Não sei se sinto de mais ou de menos, não sei
Se me falta escrúpulo espiritual, ponto-de-apoio na inteligência,
Consangüinidade com o mistério das coisas, choque
Aos contatos, sangue sob golpes, estremeção aos ruídos,
Ou se há outra significação para isto mais cômoda e feliz.
Seja o que for, era melhor não ter nascido,
Porque, de tão interessante que é a todos os momentos,
A vida chega a doer, a enjoar, a cortar, a roçar, a ranger,
A dar vontade de dar gritos, de dar pulos, de ficar no chão, de sair
Para fora de todas as casas, de todas as lógicas e de todas as sacadas,
E ir ser selvagem para a morte entre árvores e esquecimentos,
Entre tombos, e perigos e ausência de amanhã,
E tudo isto devia ser qualquer outra coisa mais parecida com o que eu penso,
Com o que eu penso ou sinto, que eu nem sei qual é, ó vida. (Pessoa, 1980, p. 238)

Gostaria de enfatizar o *fora* que o poema traz: “e sair para fora de todas as casas, de todas as lógicas, de todas as sacadas”.

Este poema fala da abundância de vida, vida que “chega a doer”, vida que transborda, que escapa, que possibilita habitar o lado de fora, de “todas as lógicas, de todas as sacadas”, de todas as formas, vida que de tão potente “era melhor não ter nascido”, mas antes ter permanecido informe, correndo riscos entre “árvores e esquecimentos, entre tombos, e perigos e ausência de amanhã”; e toda esta vida vivida, passada, sonhada “é pouco para o que eu quero”, é aquém do desejo de que fala o poema, desejo de mais vida.

Suely Rolnik (1997) tem uma contribuição a respeito do “fora” que podemos articular com o “fora” aqui ressaltado no poema. Este é um “aquém ou além” da cultura, ou seja, daquilo que vemos e dizemos que representamos do mundo objetivo e subjetivo. Entretanto, o “fora” é uma outra dimensão deste mundo real, no campo do invisível¹¹.

E do lado de fora...

Do lado de fora, me encontro com Gilles Deleuze (2005) em seu livro *Foucault*. Neste livro, Deleuze faz uma análise do pensamento filosófico de Foucault e também de diversas questões colocadas por este. Deleuze (2005) através de concepções foucaultianas, nos leva ao lado de fora do pensamento.

O autor nos convida a penetrar o pensamento de Foucault com os principais conceitos no decorrer de praticamente toda sua obra: o de poder e o de saber. Assim, “poder é uma relação de forças, ou melhor, toda relação de forças é uma ‘relação de poder’” (Deleuze, 2005, p. 78).

Há uma diferenciação fundamental entre força/Poder e forma/Saber, tal qual a forma-instituição (estado, família, escola, manicômio, hospital). A força é de outra natureza, é da instância da não-formalização. Outra colocação importante da referida definição é que o termo forças está apresentado no plural, ou seja, toda força faz alusão a outras, “toda força é

¹¹ Conceito de Rolnik (1993) já discutido anteriormente no texto.

relação, isto é poder: a força não tem objeto nem sujeito a não ser a força” (Deleuze, 2005, p. 78).

A questão aqui não é “O que é poder?”, mas como ele se pratica? Através do afeto, a força que tem o poder de afetar e de ser afetada por outras forças. O saber, já diz do âmbito da forma.

Foucault (apud Deleuze, 2005) nos traz um outro conceito importante nesta empreitada, frente a sua produção: o de *diagrama*. Este seria a aparição das relações de forças que compõem a forma, ou seja, seria a composição dos poderes que afetam e são afetados. Assim, é possível compreender uma definição de diagrama como sendo “uma emissão, uma distribuição de singularidades”.

O *saber* se refere às matérias e funções formais, dividido em camadas, segmentos relativamente imóveis, e sob o julgo de duas concepções formais: “ver e falar, luz e linguagem” (Deleuze, 2005, p. 81). Já o poder é a matéria e a função da força não-formalizada. O diagrama movimenta matérias e funções não-categorizadas e se exerce sob segmentos móveis e flexíveis, não passando pela forma, mas por pontos, singularidades com afetamentos locais e imprevisíveis. Desta forma, Foucault diz que a prática do poder é irreduzível à do saber, pois existem sob domínios diferentes. Para acentuar tal desnível, Foucault diz que o poder faz referência a uma “microfísica”, para dizer que o poder é de outro campo em relação ao saber, de um tipo de relação inédita, com conexões móveis e não-localizáveis.

Entretanto, poder e saber vivem em possibilidade de “captura recíproca, imanência mútua” (Deleuze, 2005, p. 82), ou seja, não há separação das matérias e funções formais com as relações de poder que as tornam possíveis, mas configuram uma textura ontológica introduzindo as possibilidades de produções inéditas, mesmo nos campos formais.

Aqui podemos fazer uma aproximação entre forma/Saber, suas relações diagramáveis, e o campo conceitualizado por Herrmann (2001). Estes compõem uma configuração estável, porém suscetível a rupturas e, conseqüentemente, a entrada desse contexto em *vórtice*¹² e criando assim uma *expectativa de trânsito*¹³ até que se reconfigure outro campo imprevisível e tão suscetível quanto o primeiro a novas rupturas.

As singularidades, os afetos são determinados por relações de poder. A categorização, classificação, homogeneização e seriação dessas singularidades são feitas por “uma linha de força geral”. Mesmo que haja uma pasteurização significativa, ela não é global. O que existem são várias camadas de singularidades, com afinidades relacionais locais; assim, são configuradas as instituições: Família, Estado, Religião, Mercado, Saúde Mental, Arte e Trabalho. Estas são práticas que, por sua vez, não explicitam o poder, já que fixam as relações e as reproduzem, não tendo em si nenhuma nova produção.

Para tangenciarmos o poder precisamos nos dirigir ao lado de fora.

Quando falamos em lado de fora, logo pensamos em exterioridade e em uma relação dicotômica de exterior e interior. Entretanto, é preciso uma diferenciação, pois se trata de domínios diferentes. A díade exterior/interior é do âmbito da forma, mesmo se pensarmos em duas ou mais formas exteriores uma à outra, estas dizem do saber.

Já o lado de fora é da natureza da força, que está sempre em relação a outras forças, compondo um lado de fora sem forma e irreduzível — indizível, composto de distâncias que não podem ser estratificadas, em que uma força age sobre outra ou sofre a afetação de outra. É sempre de fora que se dá essa relação entre forças. Aqui existe um *devir*¹⁴ de forças que é irreduzível à história das formas, operando, portanto em outra dimensão. “Um lado de fora mais longínquo que todo o mundo exterior e mesmo de toda forma de exterioridade, portanto infinitamente mais próximo.” (Deleuze, 2005, p. 93).

¹² Conceito explicado anteriormente no texto.

¹³ Conceito explicado anteriormente no texto.

¹⁴ Como já definimos acima no texto.

Nunca é o composto, o compacto, o classificável, o divisível em camadas que se modifica, mas, antes, são as forças que os compõem, afetando e sendo afetadas, do lado de fora, que produzem uma transmutação. As forças componentes são o devir, a mutação, a mudança e não as formas. O que compõe o lado de fora são relações de força que provocam mudanças na forma já configurada, com outras relações e novas configurações.

Creio que a elucidação mais pertinente, não para encerrar, mas antes para abrir essa superfície do lado de fora seria a frase deleuziana (Deleuze, 2005, p. 96):

É sempre do lado de fora que uma força é afetada por outras ou afeta outras. Poder de afetar ou de ser afetado, o poder é preenchido de maneira variável, conforme as forças em relação. O diagrama, enquanto determinação de um conjunto de relações de forças, jamais esgota a força, que pode entrar em outras relações e dentro de outras composições. O diagrama vem de fora, mas o lado de fora não se confunde com nenhum diagrama, não cessando de fazer novos “lances”. Assim, o lado de fora é sempre a abertura de um futuro com o qual nada acaba, pois nada nunca começou — tudo apenas se metamorfoseia.

E o dentro? Nas dobras...

Bom, para falar do dentro é preciso continuar falando do fora.

Como já discutimos há pouco, a força se encontra do lado de fora. Tais forças — que habitam o fora e compõem os diagramas — também têm a potência de resistência em relação a estes, mesmo sendo amiúde da mesma esfera: o lado de fora. Assim, os diagramas de força são compostos tanto por poderes singulares, que dizem respeito às suas relações, quanto por resistências singulares, que conectam as camadas possibilitando, assim, as mudanças.

Ainda neste íterim, se faz importante dizer que “a resistência tem o primado” (Deleuze, 2005, p. 96), pois as relações de poder não estão restritas aos diagramas e as resistências estão necessariamente ligadas ao lado de fora. “De forma que um campo social mais resiste do que

cria estratégias” (Deleuze, 2005, p. 96). Ou seja, as forças resistentes se sobressaem às forças que compõem os diagramas, não deixando, portanto, de subvertê-los constantemente.

Mas aí se encontra o risco. No decorrer da discussão deleuziana sobre a obra de Foucault, chegamos a um impasse:

Se é preciso chegar à vida como potência do lado de fora, o que nos diz que este “de fora” não é um vazio aterrorizante e que essa vida que parece resistir não é mera distribuição, no vazio, de mortes “parciais, progressivas e lentas”? (Deleuze, 2005, p. 102).

Faço referência a esta questão como sendo fundamental, quando nos indagamos sobre a rigidez das instituições e das camadas formais que compõem a cultura. Ao colocar tais formas em foco, podemos direcionar nossa discussão para um estrato que afeta a todos na contemporaneidade: o Tempo. Nesse momento, encontro-me com um texto de Peter Pal Pelbart (2005) intitulado *Em tempo sem tempo* em que o autor discute a questão do tempo moderno e pós-moderno, tempo contemporâneo.

Pelbart (2005) coloca que a modernidade foi caracterizada pelo tempo centrado no futuro como algo promissor, com a promessa de um progresso. Já a pós-modernidade subverte o período anterior com a revalorização do momento presente, chegando a ter certa relação com o hedonismo e com um exacerbado individualismo. Além disso, Lipovetsky (apud Pelbart, 2005) nos diz que vivemos, desde a década de 80, o advento de um “presentismo de segunda geração” (Pelbart, 2005, p. 66), que é caracterizado pelo esvaziamento do hedonismo do consumo e por sentimentos crescentes de insegurança na sociedade. Para tal momento, Lipovetsky (apud Pelbart, 2005) intitulou “hipermoderno”, em que o presente não é mais suficiente. Ele está conectado a novos tempos, com um referencial de um outro futuro, sem aquelas expectativas progressistas da modernidade, mas antes preenchido por incertezas, medos e vazios, o que o autor chama de “futuro puro” (Pelbart, 2005, p. 66).

Existe, assim, desde a antiguidade clássica, em que o tempo tinha como foco o passado, passando pela modernidade e chegando a pós-modernidade, uma desqualificação da temporalidade, que seria tida, simplesmente, com a concepção newtoniana de tempo-extensão, tempo tido, segundo a definição platônica, como uma “imagem móvel da eternidade” (Pelbart, 2005, p. 68).

Pelbart (2005) refere-se a vários filósofos contemporâneos que trataram da questão do tempo não como extensão, mas agora como invenção, tais como Bérgeon, Heidegger, Benjamin, Deleuze, tecendo uma crítica ao tempo relativo à mensuração e espacialização, tempo homogêneo e linear. A partir das leituras de Bérgeon, temos a noção de duração do tempo como a “essência variável das coisas”, colocando que o tempo é o vazio por onde nasce o imprevisto e imprevisível, pondo em cheque o pensamento racionalista e chamando para si o pensamento intuitivo e variável.

Deleuze (apud Pelbart, 2005), também é convocado à discussão, quando em seus textos sobre o cinema evoca a Memória; trazendo a noção plástica do tempo como uma massa modelável, comparável ao lenço que fica no bolso e retiramos para assuar o nariz e recolocamos no bolso amarrotando-o e retiramos novamente, recolocando-o e, a cada vez que o lenço é retirado e recolocado, são conectados novos pontos que antes estavam distantes, e separando pontos que estavam próximos. Portanto, o tempo se coloca como um porvir, sempre novo e maleável. Desta forma, é desconstruída a idéia de seta do tempo como uma linha direcionada em presente, passado e futuro; para se pensar em várias setas do tempo, multidirecionais.

Mesmo com as empreitadas contemporâneas de habitar uma nova e múltipla concepção de tempo, há quem queira segurar essa “Torre de Babel” da perspectiva racionalista de tempo. Com os perigos e imprevistos deste novo tempo, há que se forjar um presente contínuo, no qual nada acontece, tudo é previsto e reproduzido de acordo com os ditames do mercado, com um “presente sem espessura” e a crise da concepção histórica. Assim, perdemos uma

experiência do tempo, tempo que foi colocado em três funções bidimensionais estéreis: passado, presente e futuro; embotadas em uma unicidade linear e localizável, com variações previstas, sem possibilidades de outras temporalidades e outras subjetivações.

Aqui se abre “o verso e o reverso” (Romera, 2004, p. 255). Reporto-me ao texto de Maria Lúcia Castilho Romera, para falar do método psicanalítico que acontece à medida que tomamos em consideração o menos-prezado, deixando emergir a surpresa. A autora coloca-se a pesquisar a própria sombra ao investigar a transmissão da psicanálise na academia. Depois de muitas entrevistas relativamente formais, documentais, a autora vê-se em um movimento de busca de solo firme; mas não se contenta com esse terreno estável e utiliza-o para alçar vôo. Destitui-se das formas e arrisca-se em conversas de corredor para dar o tom mais forte em sua pesquisa descobrindo não só o tema pesquisado, mas também o caminho que percorria a medida que caminhava. Num primeiro momento há a captura por uma ciência do previsível, mas logo aparece a ruptura.

O Tempo, assim como a primeira empreitada de Romera (2004), mesmo na complexidade de sua composição ontológica, é capturado pelo mercado de consumo, sendo fundamental para a institucionalização da atual sociedade de controle na qual vivemos. Poderes diagramáveis, que, pelos riscos de se colocar no imprevisível, de se colocar no “jorrar do tempo”¹⁵, preferem o aborto do tempo, o não-tempo no sentido de tudo estar dado e há uma continência dos acontecimentos imprevistos. Ao contrário do que se propõe Romera (2004) em sua pesquisa da ação ao descobrir um método. A busca de um “estado de suspeição-suspensão da realidade” (Romera, 2004, p. 257).

O risco do fora é evidente; mas como resolver o impasse formulado por Deleuze (2005)? Haveria uma saída, segundo ele, se o fora fosse arrebatado do vazio e desviado do aniquilamento. Um terceiro eixo, distinto da força (Poder) e da forma (Saber). Um eixo que atue concomitante aos outros dois e que desfaça o enlace: um lado de dentro. Um lado de dentro do próprio fora.

¹⁵ Aqui faço referência a um texto também de Pelbart (1993) intitulado *A Nau do Tempo-Rei* em que o autor faz uma reflexão sobre a questão do tempo e da loucura e que fala de habitarmos um outro regime temporal para co-habitarmos a loucura.

Complexo! Explico: A mobilidade, o ilimitável e a movimentação que compõem o fora formam pregas e dobras que configuram um lado de dentro. O tema do duplo sempre permeou a obra de Foucault, não como um exterior projetado, mas como uma invaginação do fora:

Não é um desdobramento do Um, é uma reduplicação do Outro. Não é uma reprodução do Mesmo, é uma repetição do Diferente. Não é a emanação de um Eu, é a instauração da imanência de um sempre-outro ou de um Não-eu. Não é nunca um outro que é um duplo, na reduplicação, sou eu que me vejo como um duplo do outro: eu não me encontro no exterior, eu encontro o outro em mim. (Deleuze, 2005, p. 105).

Deleuze (2005) fala, através de Foucault, da dobradura feita pelos gregos com relação à força que, relacionada consigo mesmo, inventaram o sujeito, não como sendo a força, mas como uma derivação dela. Segundo o autor (Deleuze, 2005, p. 109), “a idéia fundamental de Foucault é a de uma dimensão da subjetividade que deriva do poder e do saber, mas que não depende deles”.

Entretanto, essa descoberta de Foucault da dobradura que possibilita a subjetividade não está isenta de capturas. A relação consigo mesmo é intimamente roubada quando posta, por exemplo, em contato com a sexualidade, as dimensões sociais, políticas e morais que a compõe. A subjetividade entrará nas relações tanto de poder como de saber, se reintegrando a estes sistemas, atados por códigos diagramados e morais. A frase de Deleuze (2005, p. 110), elucida esta captura:

A dobra parece então ser desdobrada, a subjetivação do homem livre se transforma em sujeição: por um lado é “a submissão ao outro pelo controle e pela dependência”, com todos os procedimentos de individualização e de modulação que o poder instaura, atingindo a vida quotidiana e a interioridade daqueles que ele chamara seus sujeitos; por outro lado, é “o apego (de cada um) à sua própria identidade mediante consciência e o conhecimento de si”, com todas as técnicas das ciências morais e das ciências do homem que vão formar um saber do sujeito.

Esse desdobramento da dobra seria uma captura do macro-mercado capitalista frente a uma micro-usina de produção de subjetividade. Há uma fragmentação entre a produção e as superfícies de registro e consumo.

Para melhor pensarmos esses mecanismos de dobra-invenção e capturas, recorro ao livro de Deleuze e Guattari (1966) *O Anti-Édipo*, no capítulo inicial “As máquinas desejanter”.

Estes autores trazem uma noção de três esferas que se concatenam e se conectam as relações homem-natureza, indústria-natureza, sociedade-natureza: *superfícies de produção, de registro ou distribuição e de consumo*. Estas camadas estão diretamente relacionadas de forma que não existem estratos ou circuitos independentes.

Sendo assim, a produção se torna, no mesmo momento que é produzida, consumo e registro, que, por sua vez, determinam a produção, de forma que, para Deleuze e Guattari (1966), tudo é produção. Assim, é preciso engendrar as superfícies de registro e consumo na própria produção, e torná-los um mesmo processo.

Quando isso não se efetiva nas produções de subjetividades, elas são tragadas pela macro-estrutura do capital, como um aspirador que suga o pó, se tornando mercadorias de consumo.

Entretanto, para Foucault (apud Deleuze, 2005), sempre vai haver uma relação de subjetivação que resiste aos poderes e aos saberes, que é inclusive a gênese dos pontos de resistências tais como: o tempo-invenção contrário ao tempo-extensão, a proposta de pesquisar a partir de um “estado de suspeição-suspensão da realidade” (Romera, 2004, p. 257), ou mesmo este trabalho de dissertação.

A subjetivação, a relação consigo, não deixa de se fazer, mas se metamorfoseando, mudando de modo, a ponto do modo grego tornar-se uma lembrança bem longínqua. Recuperada pelas relações de poder, pelas relações de saber, a relação consigo não pára de renascer, em outros lugares e em outras formas (Deleuze, 2005, p. 111).

Unindo as pontas do tecido: será que vai dar fuxico?

Existe um artesanato aqui no Brasil, muito comum na região Nordeste, que se chama fuxico. O formato dele é semelhante a uma célula, que por sua vez, são juntados formando

colchas, bolsas, cortinas, blusas, enfim, o que a criatividade dos artesãos permitir. Esse fuxico é feito da seguinte forma: se pega um tecido, que é cortado em círculos, depois se pega uma agulha com uma linha e as extremidades deste círculo de tecido são alinhavadas. Depois, esta linha é puxada de forma que as extremidades se encontrem no centro, formando, assim, o fuxico.

Bom, temos os materiais, será que vai dar fuxico?

Cortando o tecido. O atual movimento de luta antimanicomial vem, desde a década de 80, no Brasil, buscando este “recorte do tecido”. *Por uma sociedade sem manicômios*¹⁶ foi o tema do Encontro realizado em Bauru – SP, em referência à manifestação popular que ocorreu em 1987, nas ruas da cidade. Esse movimento teve como objetivo não só a proposta do fim dos manicômios, como instituição do campo do visível; mas também de disparar um instituinte que é do campo do invisível e que ainda está em composição. A instituição Saúde Mental atingiu dimensões ideológicas, políticas, éticas e estéticas. Por mais que os profissionais, familiares e usuários, hoje, estejam engajados nesta causa, a questão da Loucura fala de um atravessamento cultural.

Entretanto, o louco é considerado “problema da secretaria de saúde”. Foi o argumento utilizado pela secretaria de cultura da cidade de Uberlândia, quando enviamos, em setembro de 2007, um projeto chamado *Trem Doido: Jornada de Arte e Loucura*, pedindo verba do incentivo fiscal à cultura da Prefeitura da cidade de Uberlândia. Projeto este, que já existe, há quatro anos, em função da iniciativa de profissionais, usuários, junto à Secretaria de Saúde da Prefeitura da cidade, à Universidade Federal de Uberlândia, ao Conselho Regional de Psicologia — 4ª Região, ao Quinto Canto — Espaço de Criação, ao Espaço de Expressões (estes dois últimos são espaços que trabalham a temática Arte e Loucura com artistas,

¹⁶ Encontro no qual estive presente, em comemoração aos 20 anos de luta antimanicomial em Bauru/SP, nos dias 06, 07, 08 e 09 de dezembro de 2007.

psicólogos e usuários), a Equipe Trilhas de acompanhamento terapêutico, dentre outros parceiros.

Bom, o que posso ouvir quando se tem uma resposta como a supracitada, é que a Loucura não é uma questão sócio-cultural, ela não diz respeito nem à cultura, nem à sociedade, mas, antes, está enclausurada em um lado de fora, sem possibilidade de dobras, sem chances de formar um dentro na cultura que possibilite a sua existencialização.

Neste contexto, vejo que o evento de Comemoração Nacional da Luta Antimanicomial, realizado entre os dias 14 e 19 de maio de 2007, foi uma marca¹⁷ para o movimento na cidade de Uberlândia, pois conseguimos fazer um evento com a realização e com o apoio da DICULT (Divisão de Cultura da Universidade Federal de Uberlândia). Conseguimos esta articulação com a cultura, claro que em uma abrangência ainda inferior ao que seria necessário para alterar o contexto frente à Loucura de uma cidade como Uberlândia; mas foi realizado. O evento aconteceu na própria universidade e houve a participação de várias pessoas que tinham total desconhecimento da questão, além de artistas, estudantes, historiadores e pessoas da comunidade. Foi uma oportunidade de se criar este trânsito na cidade, de se descobrir esta outra estrada para a Loucura. Uma dobra, um lado de dentro é configurado na estonteante dispersão do fora, arrancando a Loucura, mesmo que por alguns momentos, do vazio e da morte.

Já respondemos uma parte daquela pergunta feita pela revista *Em Cômodos: O que a cultura pode fazer pela loucura?* Pode possibilitar espaços para as dobras, para um lado de dentro, para existencializações da Loucura. A cultura, como potencia estabilizadora, pode criar um foro, a possibilidade de um território de vida para a Loucura, flexibilizando-se, criando articulações com o lado de fora da própria cultura.

Mas e a outra parte da pergunta: o que a loucura pode fazer pela cultura?

¹⁷ Utilizando o conceito de “marcas” de Rolnik (1993) já explicitado no começo da dissertação.

O fora/loucura, por ser extremamente móvel, é um desestabilizador da cultura, destes contornos reconhecíveis, passando a exigir uma outra configuração, exigindo a criação do fora/cultural. O fora cria abalos sísmicos que, hora ou outra, acabam por se manifestar. Ele promove uma fluidez do que é o padrão, do que está estanque na cultura, possibilita a criação de novos territórios, reconfigurando as conformações previstas, deixando emergir os acontecimentos, permitindo que o tempo saia da lógica do hipermoderno, no qual o futuro é vazio, nos colocando em um presente produtivo e fluido. Articulando-se com as forças de resistência, criando abalos nos diagramas e possibilitando devires na cultura.

Uma pergunta me deslocou, durante a elaboração e pronúncia da minha fala na mesa de discussão de lançamento da revista:

“Louco não participa da programação da Luta Antimanicomial, por quê?”

Sei da complexidade da pergunta e creio que ela se articula e pode tangenciar uma resposta também ao porque do “aborto” do grupo de teatro que foi o que detonou nossa discussão.

O que é isso que nós queremos articular com a Loucura, que cultura é essa que se quer “incluir” o Louco? Contornos culturais rígidos e cada vez mais rígidos. Campos¹⁸ que compõem a realidade como representação unívoca de quem detém o poder, em uma cultura moralizante e com concepções éticas separadas da vida. Vivemos a constante tentativa do mercado de abolição do invisível. O excesso de imagem, em uma sociedade pornográfica e obscena, na qual a imagem diz tudo e dita os costumes, tentando nos tirar a possibilidade de criação da cultura. Temos uma relação com o nosso trabalho de fragmentação com relação a nossa produção. Uma sociedade que traga produções autênticas e as transforma em mercadoria a todo tempo.

E que tempo!

¹⁸ Referência ao conceito de campo de Herrmann (2001)

Vivemos em um hipertempo, sem tempo, sem acontecimentos. O enclausuramento da Loucura na área da saúde sem possibilidade de um aconchego em uma dobra do dentro cultural. Talvez a Loucura saiba que, nesta lógica de produção sócio-cultural a qual estamos inseridos, estamos tão presos quanto eles e que ainda surdos desejando dar voz aos que já tem voz e precisam de ouvidos.

Afrouxar e borrar esses contornos, propiciar trânsitos e comunicação entre a área da saúde e a área da cultura/ Secretarias municipais, estaduais e federais. Possibilidade de modificar através deste trânsito loucura/cultura configurações do real, habitando o campo do invisível e engendrando devires que possibilitem o novo na cultura e na Loucura adoecidos pela lógica do capital, ou da produção-consumo-produção ao qual estamos inseridos. Os focos de resistência têm o primado em relação aos diagramas e por isso é possível continuarmos.

Opa! Olha aí o fuxico.

4 OFICINA ITINERANTE — UM EPISÓDIO INESPERADO

Marcas inusitadas de oficinas: cartografias de uma prática

Outra experiência que marca minha trajetória, não linear, relacionada à prática frente à Loucura, ocorreu em 2005. Entrei em uma Clínica de Psicologia com a proposta de trabalhar com oficinas terapêuticas, sem ter experiência nesta área, mas a identificação com a questão da Arte e da Loucura me afetava e me atravessava de forma a criar um desejo de realmente implicar-me nesta causa.

Entre em fevereiro de 2005, implantando uma outra modalidade de oficina no grupo: Oficina de Contação de Histórias. Já havia na Clínica oficinas de Artes Manuais, de Dança, de Teatro e de Culinária.

Era tudo novo: eu naquele grupo, eu naquele contexto, eu e um novo mundo. Rupturas constantes ocorriam, diariamente, no contato com os usuários do sistema de saúde mental. Havia ali na clínica, uma atmosfera diferenciada, uma invisibilidade contagiava os discursos, os silêncios, os objetos e os participantes. Um outro espaço, um outro tempo; eu me encontrava em um contexto que era modificado por mim e me modificava, ocupando uma região de fronteira, de osmose entre normalidade e Loucura. Comecei a vivenciar a Doença-Saúde Mental juntamente com os usuários do Sistema de Saúde Mental, ou seria melhor dizermos: portadores de sofrimento psíquico (grave?), ou ainda somente loucos. Rótulos. Os famosos prestativos e velhos rótulos.

Assim, nesta trajetória eu me encontrava em processo de constituição de uma postura ética acerca da minha atuação prática; ou seja, em busca de uma Práxis. No percurso, encontrei-me com uma autora, Rauter (2000) em um texto chamado “Oficina para quê?” em que ela questiona a prática em oficina no contexto de luta antimanicomial. A autora reporta-se a Foucault para afirmar que a Psiquiatria, desde seu nascimento, sempre passou por reformas;

essa questão não é novidade. O foco de tais reformas sempre foi à questão da Loucura em adaptação ao contexto social dominante.

Pensar em Psiquiatria e Loucura é, necessariamente, um ato Político, como já afirmou Foucault em vários dos seus textos. Nesse contexto, as Oficinas abrangem os campos do trabalho e das artes e têm o potencial de serem “dispositivos de produção de subjetividade” e “vetores de existencialização” (Guattari, 1990). Quando me remeto a esses dois conceitos pretendo falar do potencial criativo e inventivo, que promove produções inéditas e anti-massificantes tanto no trabalho quanto nas artes, promovendo a existência de desejos produtores do novo, rompendo com a rotina homogeneizante, rompendo campos.

Mas de qual Trabalho estamos tratando e de qual Arte?

A atual conjuntura político-econômico e social envolve tanto a questão do trabalho, passando pelas relações conjugais e familiares e interferindo de forma significativa nas produções artísticas, caminham para uma “progressiva deterioração” (Guattari, 1990). A política do consumo midiático e massificante, da (re) produção, ou diria da (anti) produção, que atinge a todos nós, mesmo nos níveis que deveriam ser os mais criativos e resistentes, contamina e impossibilita as formas de existencializações tanto no âmbito do Trabalho quanto nos das Artes. Será que essa (re)produção/(anti)produção é o que queremos articular com a Loucura? Loucura que adoece diariamente por não ser conivente com esse social, por não conseguir anti-existir minimamente e se “adaptar” a esse contexto que nos acostumamos e chamamos de “normal”? Enfim, mergulhada neste mar entre conflitos e contradições, eu me encontrava.

E o inusitado aconteceu.

Em fevereiro de 2006, a Clínica particular de Psicologia na qual trabalhava fechou. A equipe recebeu a notícia uma semana antes do fechamento. Então tínhamos uma semana para procurar um local e continuar com as oficinas. O que fazer? Como os pacientes vão ficar?

Como os pais dos pacientes vão encarar essa mudança? E uma apreensão se instalava: Para onde vamos? Como conseguir um lugar em uma semana?

Diante da situação de crise e angústia, algumas idéias foram surgindo. Tivemos a idéia de dar férias aos pacientes, mas logo percebemos que causaria um transtorno muito grande tanto para os pacientes como para os familiares. Começamos a procurar um lugar, pensando ingenuamente, que poderíamos encontrá-lo de forma rápida, o que não aconteceu. Então, foi sugerida a idéia de continuarmos os projetos que já estavam em andamento, só que em espaços públicos, como praças, vias públicas, brechós, lanchonetes.

Marcamos uma reunião com os familiares para dar a notícia. Estávamos tensos e ansiosos, toda a equipe precisava mostrar uma articulação e uma segurança que, na verdade, não tínhamos com relação ao que estava acontecendo. Estávamos em estado de vórtice, na expectativa de trânsito e de que um campo se configurasse. Abalo nas estruturas ou no campo, na lógica que estruturava as relações. A clínica psicológica fechou e a estabilidade foi abalada. Era preciso o nascimento de outra clínica.

Mas qual clínica era esta?

Não sabíamos o que poderia acontecer ao certo. Resolvemos fazer uma programação, um agendamento de uma semana do itinerário das oficinas na cidade de Uberlândia. Entregamos a programação para os pais e, pensávamos que até a próxima semana teríamos encontrado outro local, o que também não aconteceu.

Depois de uma semana trabalhando em espaços públicos, cada dia em um local, não conseguimos outro espaço para as oficinas. Eu era a coordenadora da equipe, então enviei uma carta para os pais, informando que não tínhamos conseguido outro espaço físico, até então, e que precisaríamos de mais uma semana. Fizemos uma nova programação, juntamente com os pacientes, e enviamos para os pais. Todo esse incômodo, todas estas rupturas na rotina

de todos nós, foram, pelo menos aparentemente, bem aceitas pelos pais e pelos pacientes, o que nos surpreendeu e nos aliviou.

As oficinas continuaram com os projetos que já tinham começado. Eu era facilitadora de três oficinas. Uma delas era de culinária e as outras duas pessoas se associaram para realização do projeto de uma novela, que abrangia tanto a parte textual com a produção áudio-visual.

Nesse ínterim, nos encontrávamos produzindo uma nova prática, agora com um contato direto nas ruas e nos lugares públicos. Pacientes que não conseguiam nem fazer um passeio no shopping, agora se encontravam nas praças e lanchonetes, tendo que interagir; engendrando no cotidiano da cidade o invisível, contagiando a rotina dos passantes, que eram obrigados a se deslocarem para anotar um pedido, para dar o troco na compra de um lanche, para ver na praça uma encenação.

A inauguração de uma outra clínica, o inesperado: a clínica das oficinas itinerantes.

As Oficinas e o espaço público: habitando a dobra

Agora não tinha mais volta, tínhamos que encarar.

Começamos a fazer oficinas na praça, na lanchonete, no brechó, na rua. Começamos a ir lanchar em alguns lugares que eram decididos em conjunto. Tomamos sorvete, comemos pastéis, tomamos açaí, andamos muito pelo centro, fomos a uma companhia de balé e assistimos a uma aula. Esta dinâmica fez com que desencadeasse uma série de acontecimentos, particularmente, em um dos participantes das Oficinas (o qual chamarei de Jonas, nome fictício).

Na novela que estávamos criando, havia personagens femininas e masculinas. Jonas, num primeiro momento seria o “Zé Maria”, um garoto de 18 anos, filho do casal protagonista; mas havia também “Lidiesca”, irmã de Zé Maria, uma garota problemática com bulimia e

depressiva. Depois da visita ao balé, que o afetou muito, Jonas decidiu ser a Lidiesca na novela.

Além desses acontecimentos no grupo, chamávamos muita atenção das pessoas externas, pois fazíamos perguntas inusitadas para os funcionários dos estabelecimentos, sendo algumas delas de cunho pessoal. Em outras ocasiões, perguntávamos como eram feitas as comidas ali e se poderíamos conhecer a cozinha. Fomos sempre bem tratados e as pessoas demonstravam certo estranhamento-curioso sobre quem éramos e o que estávamos fazendo ali. Éramos afetados pela situação de oficinairos e também afetávamos a rotina das pessoas.

No projeto da novela acabamos de construir o texto em uma cafeteira e começamos a pensar na gravação. Visitamos um brechó para criarmos os figurinos, ensaiamos algumas cenas em praça pública em um bairro com menos movimentação de pessoas. Gravamos uma cena na casa dos meus pais, que acabaram conhecendo os participantes e estabelecendo uma relação amigável com estes. Afetamos muito a rotina dos passantes e também a rotina das oficinas, pois tudo passou a ser novidade a cada dia. Fazíamos uma programação prévia, mas não sabíamos ao certo o que iríamos viver, pois constatamos: viver é sempre muito arriscado.

Resgatemos a pergunta: O que a loucura pode fazer pela cultura?

Aquelas oficinas não vivenciavam somente uma prática clínica, imersa no cotidiano das pessoas; elas tratavam da vida, nos processos de inserção dos participantes na sociedade de consumo da hipermodernidade, do hipertempo, forçando os limites dessa sociedade a uma outra dimensão de relação, um outro tempo mergulhados em uma comunicação inconsciente. Elas também se incumbiam da responsabilidade de possibilitar aos participantes das oficinas uma outra relação com o mundo e com o cotidiano. Sociedade e usuários do Sistema de Saúde Mental, ambos criando conexões com o lado de fora e criando dobras nesse forro, constituindo um lado de dentro passível de rupturas, de trânsitos, de criação, em um movimento devir.

A gravação da cena na praça foi muito significativa, pois as pessoas olhavam para o que estávamos fazendo ali e elas se afetavam com o que estavam vendo, já que havia algumas pessoas atuando naquele espaço, quebrando o cotidiano, e estes olhares também afetavam o que estávamos fazendo. Nessa “dança” em que todos são afetados, nasce uma criação, uma invenção, uma possibilidade de existência, um espaço no vazio entre o ator e o transeunte, que não é passivo e compõem o itinerário daquela produção, habitando a dobra.

A proposta das oficinas itinerantes e Loucura explicita a dialética do adoecimento da loucura, a dialética loucura/sociedade como sendo manifestações da mesma problemática, co-dependentes, pois a concepção que a sociedade tem em relação a loucura é criada a partir desta separação. Quando nos propomos a estar em espaços públicos emerge o estranhamento e podemos intervir na concepção sócio-cultural que se tem da loucura, abrindo espaços, criando rasgos.

Essa questão emerge à medida que as pessoas têm que se relacionar com aquele novo universo que se configura ali na praça, na lanchonete, nas vias públicas. Assim, o caráter de denúncia do cotidiano da mesmice, da não criação, da reprodução, da opacificação do movimento desejante, contido nessa prática torna-se evidente no sentido que o passante tem que se posicionar frente à Loucura daquela produção. Mesmo que ignore ou se desvie já se posicionou, já se alterou e nos alterou dialogicamente, estabelecendo uma comunicação, mesmo que inconsciente. Além disso, a proposta de Oficinas Itinerantes tem o caráter de intervenção, pois interceptam o cotidiano físico, social, cultural e psíquico. Cria rompimento de campos já estabelecidos, atrito, rasgos na rotina, não como buracos, mas como uma nova configuração do ambiente urbano, modificado em várias dimensões e em várias proporções.

Outro aspecto que ressaltamos é o que diz das Oficinas Ao Vivo, a oficina tem um princípio de inovação, de recriagem, de alteração para algo novo, portanto, é um laboratório vivo, não sabemos ao certo, onde ou no que vai dar, estamos testando, criando e inventando. Pode dar

“certo” e ser isso mesmo; ou não, podemos fazer algo, não gostarmos e decidirmos jogar fora depois. É um laboratório vivo e ao vivo. As oficinas são espaços de criação.

Agora temos vários fuxicos.

5 : UM ESPAÇO DE CRIAÇÃO DE COLCHAS

Temos os fuxicos. Só nos falta fazer agora uma colcha.

O Quinto Canto é um espaço de criação que se propõe a trabalhar com Arte e com Psicologia. Foi criado em janeiro de 2006, a partir do desejo de quatro amigos, artistas e psicólogos, entendendo que a Arte e a Psicologia podem e devem se associar, pois ambas primam pela produção criativa do novo (novo significado do mundo, novas produções, improvisações espontâneas, rompimento de campos já estabelecidos). O nome Quinto Canto pode ter vários significados, alguns podem ser: o mundo tem quatro cantos nos ditos populares e aquele espaço seria o quinto canto, um canto novo. Canto, pois eram ministradas aulas de música, e quinto, porque nós éramos quatro e o espaço está sempre aberto a um quinto elemento. A cozinha da casa era em formato de um pentágono. Lá era o lugar mais habitado da casa e tinha cinco cantos. Enfim, algumas pessoas nos deram outras possibilidades como quinto canto correspondendo ao quinto elemento: o éter, o espaço; dentre outras significações que agora não me lembro. Inclusive fique à vontade para pensar em alguma que certamente pode caber no nome. Esta era mesmo a intenção não só do nome como da proposta desse novo lugar. Um espaço de criação, de invenção, com espaços para dobras, trânsitos e rupturas.

Fizemos alguns eventos durante este tempo. Em março de 2006, realizamos a Inauguração do Quinto Canto. Ocasão em que lotamos a casa, com mesas de discussão, oficinas e um sarau de encerramento com a banda de Jazz de Philippe Lobo, músico e um dos sócios do Quinto Canto, A Banda do Sargento Paçoca com produções próprias; O Trio Vitrola com Philippe, Wesley Reis, músico e psicólogo e também sócio-criador do Quinto Canto, e Bernardo Gondim. Também teve a primeira apresentação do grupo Caleidoscorpos — Cia. do Movimento Espontâneo, dirigido por Marcelle Louzada, dançarina, psicóloga e também sócia

do Quinto Canto; por mim, dançarina, psicóloga e sócia do Quinto Canto, além da participação de mais três integrantes artistas e parceiros do espaço.

Também realizamos a Jornada do Corpo Poético, em julho e agosto de 2006, que teve como objetivo e motivação oferecer a comunidade o acesso e o contato com o teatro e com a dança, tendo como referência que a Arte tem a capacidade de resistir aos fluxos de massificação e de exclusão, propondo a reflexão sobre as possibilidades de existir no mundo através de produções artísticas. Assim, o projeto viabilizou uma semana de oficinas de capacitação em Teatro do Oprimido e em Dança Contemporânea para a comunidade em geral (artistas ou não), com a presença do diretor do Grupo de Teatro do Oprimido de Santo André (GTO-SP) Armindo Rodrigues Pinto. Além disso, ministramos mini-cursos com artistas locais de dança para formação e informação da população acerca da dança contemporânea e divulgamos a diversidade cultural através da dança. Tivemos a presença de várias pessoas artistas e não artistas que compuseram uma semana realmente significativa na cidade. Apresentamos o resultado da capacitação em Teatro do Oprimido em praça pública com a participação de centenas de pessoas e discutimos a questão da indústria cultural da Arte frente à opressão dos focos de resistência.

Fizemos também uma Jornada de Esquizoanálise, em agosto de 2006, com a parceria da Universidade Federal de Uberlândia/ Instituto de Psicologia e do Conselho de Psicologia 4ª Região, com pessoas de Uberlândia, Uberaba e Belo Horizonte que trabalham com uma proposta esquizoanalista, inclusive contamos com a presença de Gregório Barembllitt, um dos pensadores da contemporaneidade que transita pela produção de Deleuze-Guattari.

Outro evento foi o *Cine Clube Rosebud* com a exibição do filme *Estamira*, direção de Marcos Prado, em dezembro de 2006. O filme traça um painel contundente sobre a desigualdade social e a crueldade que sempre acompanha a protagonista. Apesar do sofrimento decorrente de seu adoecimento, Estamira acredita ser detentora de um

conhecimento que a torna capaz de enxergar os planos diabólicos dos ‘Trocadilhos’ — figuras que manipulam nossa realidade e os seres humanos. A moradora do lixão no Rio de Janeiro, que não teve acesso ao sistema de ensino e vive em condições subumanas, buscando, no lixo da sociedade, sua subsistência, faz uma análise da cultura de controle a qual estamos inseridos e do sistema de saúde mental que ela tem que se submeter, protestando com relação à questão das medicações prescritas indefinidamente para os usuários, com metáforas que ganham vida frente à fotografia do filme.

Marcos Prado consegue tangenciar a temática da Loucura mostrando uma realidade crua da dialética loucura/sociedade. Com fotografias de realidade fétida do lixão do Rio de Janeiro, o cineasta mostra Estamira arrancando sua vida de onde, na lógica do capital, deveria habitar apenas a morte. O longa deixa perceber que, ainda que não possa ter alterado a realidade do objeto de seu documentário, o cineasta foi responsável, no mínimo, por presenteá-la com o dom da imortalidade, deixando as existências de Estamira registrados para a posteridade. Com isso, conseguiu converter o sentimento e a vida de Estamira em um fato irrefutável, permitindo que sua passagem por este mundo deixasse uma marca indelével e profundamente tocante. Promovemos uma discussão com a Prof.^a Iara Helena Magalhães — Coordenadora do curso de Cinema/UNITRI. Mestranda PUC-SP; com a Prof.^a Dr^a. Maria Lúcia Castilho Romera — Psicanalista da SBP\SP, Professora do Instituto de Psicologia da UFU e minha orientadora nesta dissertação; e com o Prof. Dr. Paulo Lima Buenoz — Professor do curso de Artes Visuais da UFU e doutor pela PUC-SP, também co-orientador desta dissertação. Tivemos a participação de várias pessoas também neste evento realizado no Palco de Arte em parceria com o Estúdio UAIQ Dança, de Fernanda Bevilaqua, em Uberlândia.

Foram vários encontros que reavivam como marcas neste momento e possibilitam dobras na discussão da cultura, flexibilizam as dimensões que a erigissem. Encontros tecendo a colcha de fuxicos que me propus a fazer, entremeando a Arte, a Loucura e a

Cultura em um movimento fluido de muita produção, alegrias e conexões, me tornando outro e dançando nas brechas que vão emergindo, a partir dessa movimentação, costurando o forro do lado de fora e compondo um dentro possível de existência de um novo corpo, hoje habitado em mim.

Um novo corpo: dobras do forro

Concomitante ao nascimento do Quinto Canto — Espaço de Criação nasce também um novo corpo. Início meu movimento na dança. Cinco pessoas, cinco corpos e na medida em que nos encontramos surge um novo corpo, o grupo. Começo minha empreitada com a temática do corpo. Aqui, neste movimento, torna-se necessário pensar o corpo, para poder criar dobras nesse forro.

Encontro-me com o livro *O Corpo: Pistas para estudos indisciplinados*, de Christine Greiner (2005). A autora aborda vários temas sobre o corpo compondo uma obra concisa, oferecendo pistas para os que almejam estudar o corpo. Utilizando as teorias do corpo, vamos montar um desenho, aberto e fluido, para propiciar uma superfície de atrito em nossa discussão.

Greiner (2005) se refere aos conceitos do pesquisador francês Guillemette Bolens (apud Greiner, 2005) para falar da diferenciação conceitual de duas importantes concepções sobre o corpo: o *corpo envelope* e o *corpo articular*. O primeiro, assim como um envelope, se organiza considerando o que há o interior, separado daquilo que compõe o exterior, tendo orifícios em pontos nodais. Já o outro, tem como lógica de organização as relações articulares. Essas concepções corporais denotam relações em vários âmbitos da cultura e têm consequências fundamentais nas relações com o corpo, não só no corpo do artista, mas no corpo em trânsito.

Como fica evidenciado nesta pesquisa, as representações do corpo fragmentado têm implicações sociais, psicológicas, metafísicas que tocam em temas cruciais da humanidade como a perda da inteireza, a desintegração da permanência e a degradação de estruturas, não apenas a partir de experiências estéticas, mas de condições de existências políticas. (Greiner, 2005, p. 21).

Outro autor, que certamente contribuirá para a composição cartográfica da temática discutida corpo, é Bernard (apud Greiner, 2005) com a substituição da discussão do corpo pela discussão de suas *corporeidades*. Neste contexto, se coloca a noção anatômica do corpo fundida às suas ações. Há, portanto, uma subversão categórica do corpo, não deixando de ser capturado pela nomenclatura, mas agora sob outro estatuto, considerando as diversas possibilidades de um corpo vivo, que vive e se relaciona no mundo. Além disso, Tetsurô Watsuji (apud Greiner, 2005), filósofo japonês que estuda o corpo, contribui trazendo a importância do “entre” das localidades corporais. Este “entre” são redes de relações que significam socialmente o homem, convidando a uma atenção especial a organização destas relações humanas, em uma dinâmica relacional co-extensiva entre natureza e cultura e não uma concepção dual.

Um marco fundamental da passagem do século XIX para o XX, foi propiciado pelo pensamento filosófico de Nietzsche e Antonin Artaud sobre o corpo (apud Greiner, 2005). Estes inauguram um pensamento que diz do “avesso da representação”. Derrida (apud Greiner, 2005), propõe diversas conexões de sentido sobre o pensamento de Nietzsche e Artaud, chegando a propor um novo corpo, “anarquista, não orgânico, acefálico e vital” (Greiner, 2005, p. 24). Uma proposta de um corpo que se encontrava nas fissuras, nas brechas que se conectava com o lado de fora¹⁹, produtivo e inventivo, e não mais um corpo organizado e generalizável. Nasciam novas concepções de corpo com a de *corpo sem órgãos* proposto por Artaud. Havia uma rejeição de Nietzsche e Artaud (apud Greiner, 2005) de qualquer poder centralizador como as

¹⁹ Referência ao conceito de Deleuze (2005), lado de fora já discutido anteriormente.

concepções de sujeito e deus. Há em Nietzsche e Artaud uma diferença epistemológica fundamental na concepção de corpo com a proposta por Descartes; aqueles defendem a idéia de que o corpo sem órgãos seria uma resistência aos automatismos e não configura um conceito de corpo, mas sim uma prática em uma experiência limítrofe, com um corpo vivo em constante devir, totalmente dispare do corpo orgânico cartesiano, corporeidade composta por uma rede móvel e imprevisível de forças e não de formas (Greiner, 2005).

Ainda falando de corporeidade para Nietzsche, Próchno (1999) fala do “corpo do ator” em seu nascedouro, em uma tentativa de comunicação com um estado de ser outro, de envolvimento cósmico, num estado primeiro, integralizante, sem ideologias manipulatórias, corporeidade vinculada ao sublime. Esse pensamento dionisíaco de corpo fala da transmutação, corpo como passagem, ponte, devir, tornar-se; assim há uma destruição da crença socrático-platônica de uma identidade permanente. O corpo do homem ao tornar-se “corpo do ator”, acessando o instinto teatral, saindo da ordem animal biológico atinge o conceito e a noção de tempo, podendo neste momento tornar-se outro em uma transmutação que lhe é estranha e ao mesmo momento conhecida, o homem é alguém e igualmente refuta esse alguém (Próchno, 1999).

Desde sempre, sob o comando de Dionísio, o teatro, o ator, apresentam-se no campo do instituinte de alteridade, de devir, do novo, do insólito, do acaso: o corpo do ator é aquele que está em permanente transmutação. Ora transmutação é para Dionísio um jogo de máscaras: ele mesmo se transmuta ao trocar constantemente de máscara; é um jogo onde não existe uma máscara final, aquela que acabaria por revelar por debaixo a identidade inicial e verdadeira. Todo o movimento de atores, toda peça teatral, já na Grécia Clássica do século V, era uma presença inquestionável de Dionísio. (Próchno, 1999, p. 39–40).

Greiner (2005) continua a contribuir em seu texto com a dimensão de corpo de vários pensadores contemporâneos, dizendo sobre um corpo dinâmico, no qual as imagens mentais diferem algumas vezes de representações simbólicas, imprimindo um fluxo contínuo.

O corpo não pode ser entendido como um produto pronto e muda de estado no momento em que ocorre uma ação. Este é um processo complexo que começa antes mesmo de se organizar uma representação passível de reconhecimento (Greiner, 2005, p. 36).

Mas o que pode o corpo do artista?

Dança: Corpo em Devir

José Gil (2005) em seu livro *Movimento Total*, ainda no prólogo faz uma distinção entre o movimento do bailarino e o movimento do cotidiano. A partir do pensamento de Von Laban (apud Gil, 2005), coloca que o movimento é uma dança quando “a ação exterior é subordinada ao sentimento interior” (apud Gil, 2005, p. 14). Laban ainda coloca que o movimento dançado vai se prolongar imprimindo no corpo o infinito, pois uma posição corporal sempre indica outras posições e outros gestos em uma composição contínua propiciada pelo ritmo dançado. Assim, a relação tempo-espacial do corpo, como dança, não é mais o palco, mas o seu próprio corpo que se prolonga e transporta seus membros para o infinito. O corpo que dança abre fendas, buracos, brechas, vinculadas ao lado de fora de que tratamos anteriormente, criando uma abertura no corpo-espaco-tempo que tende ao infinito. Gil se reporta a uma frase de Mary Wigman para tangenciar o que estamos dizendo:

...é o espaço que é o reino da atividade do bailarino, que lhe pertence porque ele próprio o cria. Não é o espaço tangível, limitado e limitador da realidade concreta, mas o espaço imaginário, irracional da dimensão dançada, esse espaço que parece apagar as fronteiras da corporeidade e pode transformar o gesto que irrompe numa imagem de um aparente infinito, perdendo-se numa completa identidade como raios luminosos, regatos, como a própria respiração. (Wigman apud Gil, 2005, p. 14).

Gil (2005) faz ainda referência ao repouso para falar do movimento, dizendo que o repouso seria apenas uma macropерcepção e que quando nos atemos ao micro tudo é movimento. Ao

cerzir essa colcha, relaciona o repouso ao que Cunningham, outro pensador do corpo e da dança, chama de “o silêncio”. Nesse ponto, Gil (2005) tangencia o *lócus* de onde emerge a forma artística. Na concepção de Cunningham (apud Gil, 2005), o corpo do bailarino deve estar em silêncio, deve estar suspenso todo o movimento para criar intensidade e produzir um outro movimento, com a máxima concentração de energia, de forças não-codificadas, possibilitando um leque super-esticado de criações inéditas de formas para escorrerem “nos fluxos corporais” (Gil, 2005, p. 16).

Neste fluxo, é preciso desautomatizar o corpo, desmaterializar as configurações posturais, musculares, articulares, de tempo e de espaço, em um movimento de libertação do corpo, compondo um novo corpo. Não mais um corpo mecânico ou biológico, mas o “inconsciente do corpo tornando-se consciência do corpo (e não consciência de si ou consciência reflexiva de um ‘eu’)” (Gil, 2005, p. 25).

Um outro texto de Gil (2004) intitulado *Abrir o Corpo* contribui muito para essa reflexão. Coloca que, primeiramente, precisamos destituir a idéia de corpo como uma “unidade psicofísica”, como foi definida por Husserl; não há nesse sentido um ser uno com um elemento psíquico que se une de forma harmônica ao somático. Ao invés dessa concepção, o autor coloca que o homem é um “ser de consciência e inconsciência”.

Por consciência do corpo, é possível entender não como as sensações e suas localidades no corpo, mas como um elemento de paradoxos relacionado diretamente ao corpo. A consciência entra em estados de íntima relação e osmose com o corpóreo, mas também pode afastar-se dele tornando um estrangeiro, a ponto de entrar em estado de ruptura, como acontece nas psicoses. Mesmo nessa relação paradoxal, tal fragmentação nunca é completa, sempre há uma vinculação residual, talvez, até inconsciente, que faz com que aquela consciência saiba que é daquele corpo e não de outro. Consciência do corpo nesse sentido seria o avesso da consciência como intencionalidade da fenomenologia. Não temos consciência de algo como

um objeto percebido pelas sensações, mas antes “consciência do corpo é a impregnação da consciência pelo corpo” (Gil, 2004, p. 14). Para que haja essa consciência do corpo é preciso um abaixamento da consciência clara, como acontece com pessoas em situações extremas como insônia, cansaço extremo, acordar prolongado. O corpo, nesse sentido, se torna um receptor e um emissor de forças do e para o mundo, em um movimento de devir de forças e intensidades. Há em um primeiro momento uma impregnação, um contágio da consciência pelo corpo, que começa em seguida a fazer conexões com os objetos do mundo externo, há então o início de devir-objeto, ou seja, configuram-se platôs²⁰, ou áreas em que não existe discernimento entre corpo e objeto em um movimento de transmissão mútua de atributos e traços.

Para continuarmos, são necessários certos esclarecimentos. Temos que nos despir das concepções cartesianas de que consciência e corpo são elementos opostos e possuem atribuições contrárias. Antes, estes são atravessados por “tessituras” comuns; há uma destituição da consciência incorporal e fenomenológica, passando para uma concepção ontológica (Gil, 2004). Para que haja essa coesão é necessária uma fusão entre os movimentos corporais e os movimentos do pensamento. Assim, há uma osmose entre consciência e corpo, a consciência se torna corpo de consciência e o corpo se torna consciência, criando “movimentos de forças e de pequenas percepções” (Gil, 2004, p. 16). Como acontece na criação artística, por exemplo, em que a consciência é inundada pelos movimentos corporais, convergindo ambos para um espaço único de total mistura e indiferenciação.

A diferenciação dessas consciências, consciência clara e intencional da fenomenologia conceitualizada por Merleau-Ponty (apud Gil, 2005), e a consciência do corpo, ontológica trazida por Gil (2005), são uma diferença de escala, não há uma mudança de regime, de

²⁰ Platôs estão sempre no “entre”, é uma região continua de intensidades, que vibra, não se concentra nem em um ponto e nem designa uma direção exterior. É toda multiplicidade que se conecta com outras hastes de maneira a formar e estender um emaranhado de conexões que nunca findam. Cada platô pode ser adentrado de qualquer lado ou posição e posto em relação com qualquer outro platô (Deleuze; Guattari, 1995).

estatuto, mas a consciência do corpo tangencia todos os estados de consciência reflexiva. Podemos aqui traçar um paralelo entre este escalonamento da consciência e a ruptura de campo discutida anteriormente e conceitualizada por Herrmann (2001). Quando se rompe um campo antes estável, entra-se em um estado de trânsito e movimento de signos, um movimento semiótico, até que se cria um novo campo. Nesse trânsito (vórtice²¹), há um aparecimento da lógica de produção inconsciente, se entrando em uma outra escala de consciência, com misturas, indiferenciações, osmoses pertencentes ao campo transferencial²².

Nessa discussão, emerge outra marca-lembrança. Minha relação com a corporeidade adquire uma dobra essencial quando comecei a dançar. Em janeiro de 2006 criamos o grupo Caleidoscorpos — Cia. do Movimento Espontâneo. Abrimos o caleidoscópio de corpos.

Abrindo os caleidoscorpos

A proposta do grupo era de trabalharmos com a técnica de Dança Contemporânea de Contato-Improvisação criada por Steve Paxton (Gil, 2004). O grupo era composto por cinco integrantes: uma estudante de filosofia e bailarina, dois músicos-atores, duas psicólogas-dançarinas. Um grupo de formação diversa com capacidades diversas, mas, cujos integrantes necessitariam abrir o corpo e se destituírem dos saberes para adquirirem potência e produzirem um novo movimento, um novo corpo, um devir-outro. Começamos com uma pesquisa corporal visando à desestruturação das relações com o próprio corpo de cada componente e um experienciar da relação de cada corpo com os outros corpos. Através de auto-massagens, de massagens em duplas, em grupo, de direcionamentos musculares, de pesquisas das articulações, nos possibilitando a entrar em um novo corpo, um novo campo corporal, com estranhamentos, rupturas e devires.

²¹ Conceito já definido anteriormente

²² Conceito de Fábio Herrmann (2001) também já definido no texto.

Começamos a dançar. Quanto mais nos relacionávamos, nos tocávamos e nos experimentávamos, mas abríamos nossas percepções dos corpos e realmente entrávamos em uma outra relação de consciência dos corpos, como um transe em que não havia mais um e outro e os objetos, mas tudo compunha um campo, o que Paxton (apud Gil, 2005) chama de plano de imanência da dança. É o plano do movimento que nasce sob a fusão do movimento e do pensamento (consciência do corpo), e com o corpo configurando um espaço infinito na possibilidade de agenciamento de outros corpos. Com essas duas condições, temos o plano de imanência.

O coreógrafo Steve Paxton (apud Gil, 2004) afirma que a consciência possibilitada pela consciência vígil, fenomenológica²³, vivencia os movimentos corporais de maneiras esburacadas, cheias de lacunas, porque os movimentos sutis dos corpos são rápidos para uma consciência clara. Já na consciência do corpo, não há buracos, mas ela se faz continuamente. A consciência intencional é, portanto, intervalar, mas os intervalos estão preenchidos por movimentos sutis, relacionando com a idéia de repouso e silêncio que discutimos em outro tópico. Assim, para que haja uma consciência contínua dos movimentos, é necessário adentrarmos em um platô de consciência do e pelo corpo, nos abrindo ao movimento fluido que possibilita a construção e a desconstrução de formas e forças que configuram um caleidoscópio vivencial.

Além do desenvolvimento da consciência do corpo, a qual Gil (2004, p. 14) chamou de “a parte de trás da consciência”, há um outro regime de consciência em que o corpo sensível se transmuta em *corpo-consciência*. Este seria caracterizado por uma hipersensibilidade, na qual o corpo se abre para captar pequenas sensações dos outros corpos, antes imperceptíveis. Além dessa experiência do corpo hipersensível, o corpo-consciência estabelece uma relação direta com o inconsciente e, assim, os corpos entram em contato e em osmose, misturando-se a

²³ Referindo-me a fenomenologia desenvolvida por Merleau-Ponty, onde consciência significa intencionalidade. (Gil, 2004).

outros corpos. Isso seria o mesmo que acontece na transferência da psicose. Há uma mistura entre dois ou mais inconscientes (Gil, 2004). Assim, também ocorre na dança Contato-Improvisação. Há uma comunicação inconsciente; começamos a prever os movimentos dos outros corpos e há uma destituição da identidade, ou seja: tornamos-nos uma massa homogenia e passamos a existir em um campo comum, porém, distinto do campo quotidiano, como se criássemos rasgos naquela rua, naquela praça ou naquela sala, rompendo o campo da rotina²⁴. Mesmo com os corpos aparentemente distantes, fisicamente conseguíamos nos aproximar e estabelecíamos uma comunicação à distância, de forma que nos tornaríamos próximos, introduzindo no espaço físico que ocupávamos outro espaço e outro tempo, criando um ritmo novo o qual surpreendia os transeuntes e também nós dançarinos, mas que só nos dávamos conta, quando parávamos de dançar. Desta forma, adentrávamos em um outro espaço-tempo, que já estava ali, mas em todo momento era ocultado pelas regras que delimitam o campo do quotidiano e da rotina.

Dessa maneira, foi construída uma relação de afetos tanto na clínica analítica e na psicose quanto na dança de Contato-Improvisação. Essas relações foram atravessadas por fortíssimas intensidades afetivas, possibilitando um contágio de inconscientes. Esse contágio foi possibilitado pelas pequenas percepções, que são inconscientes e, praticamente, insensíveis, já que se situam fora dos limites da consciência clara, porém afetam todos através das forças de que são compostas. Além disso, há um desnível que adentramos para tornar contínuo algo que na macropercepção é lacunar. Algo do nível do não representável como a música composta por Chico Buarque de Holanda de 1976, “O que será (à flor da pele)”:

O que será que me dá

Que me bole por dentro, será que me dá

Que brota à flor da pele, será que me dá

E que me sobe às faces e me faz corar

²⁴ Reportando-me ao conceito de ruptura de campo desenvolvido por Herrmann (2001).

E que me salta aos olhos a me atraioar
E que me aperta o peito e me faz confessar
O que não tem mais jeito de dissimular
E que nem é direito ninguém recusar
E que me faz mendigo, me faz suplicar
O que não tem medida, nem nunca terá
O que não tem remédio, nem nunca terá
O que não tem receita

O que será que será
Que dá dentro da gente e que não devia
Que desacata a gente, que é revelia
Que é feito uma aguardente que não sacia
Que é feito estar doente de uma folia
Que nem dez mandamentos vão conciliar
Nem todos os ungüentos vão aliviar
Nem todos os quebrantos, toda alquimia
Que nem todos os santos, será que será
O que não tem descanso, nem nunca terá
O que não tem cansaço, nem nunca terá
O que não tem limite

O que será que me dá
Que me queima por dentro, será que me dá
Que me perturba o sono, será que me dá
Que todos os tremores me vêm agitar
Que todos os ardores me vêm aticar
Que todos os suores me vêm encharcar

Que todos os meus nervos estão a rogar
Que todos os meus órgãos estão a clamar
E uma aflição medonha me faz implorar
O que não tem vergonha, nem nunca terá
O que não tem governo, nem nunca terá
O que não tem juízo

Esse “o que será que me dá”, retratado pelo autor da letra da música, é indefinido e fala da micropercepção. Quando lemos ou ouvimos a música, que tem em sua métrica também a sentido deste vão representativo, “o que será”, impossível de ser representado por meio de qualquer linguagem, pois é invisível, mas que sentimos. É um intervalo entre o que o compositor tangencia sobre esse “o que será”, o que este “o que será” gera, faz sentir, e o que ele não consegue chegar a uma definição conceitual: afinal “o que será”?

Gil (2004) chama esse intervalo de “contorno do silêncio”, pois não há uma figura definida, já que se trata do nível das forças e não das formas, é algo que habita o porvir, a transformação; como uma flor que desabrocha por instantes e se desfaz no instante seguinte; como areia ou como as ondas do mar. Se faz uma comunicação inconsciente e aparentemente silenciosa e configura-se um contato improvisando em uma coreografia sem ensaios, que se dá ali, no momento presente.

Nada se vê, nada se ouve, “sente-se” qualquer coisa indeterminada, ilocalizável, que se confunde com o sentido do corpo inteiro (que é um não-sentir); mas que anuncia um sentido. (Gil, 2004, p. 20).

Outro aspecto que possibilita a existência do corpo-consciência é o que Gil (2004) chama de “cartografias das intensidades do corpo” (Gil, 2004, p. 21). Essas cartografias dizem da possibilidade de um único corpo se tornar dois ou mais corpos ao mesmo tempo. Como acontece, por exemplo, quando há uma ruptura entre o que eu digo e como meu corpo se expressa. Um exemplo: suponhamos que uma funcionária, que chamarei de Alice, tenha um

caso com o chefe. Por mais que se encontrem como amantes, há momentos em que precisariam falar de trabalho. Assim, em circunstâncias como reuniões de cunho profissional, há um “não sei o que” no ar que diferencia a conversa que ele tem com Alice e de outra que ele tem com Maria (outra suposta funcionária). Os temas discutidos são: o trabalho, as posturas, o desempenho, os resultados presentes na realidade de cada uma delas. A densidade do clima que invade o diálogo, porém, cria um abismo entre o que é dito para Maria e o que é dito para Alice. Assim, mesmo a linguagem oral, que é dita nas funções rotineiras de trabalho, se torna sedutora e erótica agindo diretamente sobre os corpos tanto do chefe quanto de Alice. “O corpo do outro é solicitado por uma espécie de presença espectral do corpo do sedutor, presença densa, que acorda o desejo do outro, que procura intensificá-lo e captá-lo.” (Gil, 2004, p. 21).

A esse corpo invisível, Gil (2004) dá o nome de corpo espectral, uma variação do corpo virtual. É um corpo invisível, mas presente, que não diz do corpo físico, mas consegue tomar o seu lugar. Há um contágio inconsciente, que se conecta e age diretamente nos inconscientes dos amantes. Esse corpo espectral não tem forma definida, o que ele possui são várias “quase-formas”, que têm os mesmos atributos dos “contornos de silêncio”, falados, anteriormente, irrepresentáveis e insensíveis à consciência clara.

Acontece uma invasão do corpo espectral no outro corpo, já que, involuntariamente, esse outro está imerso em um campo do invisível, do inconsciente, e, portanto é submetido a uma comunicação inconsciente criando assim um movimento. Isso acontece quando há uma “distração” por parte desse outro e acaba por abrir o corpo, ou pensando psicanaliticamente, há um rebaixamento das defesas e uma abertura para se afetar e tangenciar outros novos campos, assim como acontece na ruptura de campo. A esse processo de afetação e modulação de forças via inconsciente do corpo, Gil (2004) chama de *incorporação*.

Portanto, o corpo espectral é um corpo de afetos, mudo e invisível, apenas podendo ser experienciado a partir das densidades, que compõem o silêncio, no qual forças são moldadas

pelos contornos de silêncio. Podemos aproximar essa concepção de corpo espectral com os pontos de singularidades do lado de fora definidos por Deleuze (2005), anteriormente, nesse texto. Para que aconteça esse contágio e essa comunicação inconsciente é necessário que os corpos se abram e se permitam vivenciar o imprevisível e inesperado.

Ora, se existe a consciência intencional, a consciência do corpo e o corpo-consciência, como percebemos o mundo? O questionamento de Gil (2004) ressoa na minha reflexão.

O autor (Gil, 2004) responde à questão dizendo que é uma percepção situada na fronteira entre exterior e interior do corpo, um campo fronteiriço, nos interstícios de sobreposição do interior e exterior do corpo. Essa zona de fronteira, a esse campo, Gil (2004) fala da pele, “como se víssemos o mundo a partir de cada ponto da nossa pele”, como se toda a extensão do corpo, sobreposta pela pele, visse, ouvisse, cheirasse, tocasse e compusesse um único órgão de percepção global e total. Corpo aberto às vibrações dos outros corpos. Como lemos também na música do Chico:

Que me bole por dentro, será que me dá

Que brota à flor da pele, será que me dá

E que me sobe às faces e me faz corar

E que me salta aos olhos a me atraíçoar

E que me aperta o peito e me faz confessar

Algo que remexe por dentro e se transforma, que faz referência a um desabrochamento que compõe um único órgão perceptivo, um corpo único e integral aberto ao mundo através da pele.

Saímos assim, do corpo-máquina-organismo cartesiano para alargar os limites do corpo até o infinito, criando dobras. A dança com o grupo Caleidoscorpos me possibilita experienciar esse novo corpo, abrindo o caleidoscópio do meu corpo, em um movimento novo e inédito. Experienciava um novo corpo em devir, que nascia a cada intervenção nas praças, nas ruas, nos espaços públicos que dançávamos.

Havia um quê de Loucura em nossa dança, algo que abria em mim a possibilidade de experienciar a Loucura no seu sentido mais potente e criativo. Loucura oposta àquela capturada pela área da saúde. No entanto, intimamente relacionada à cultura, vivenciando trânsitos, criando os abalos sísmicos na rotina dos corpos capturados pelo mercado e pelas fragmentações impostas pelo cotidiano. Uma Loucura que dizia de uma saúde poética²⁵ e não de uma saúde adaptativa e normativa, nas quais as subjetividades são esmagadas pelos poderes dominadores de uma cultura de massa.

Além de trabalharmos o corpo intensivamente, durante a semana com exercícios de consciência corporal e de contato entre os corpos, nos finais de semana fazíamos intervenções em praças públicas, com elementos diferentes, às vezes com figurinos, outras não, às vezes com música, em outras com os próprios sons do cotidiano (carros, buzinas, cachorros latindo) e as falas dos passantes, como por exemplo, um dia que uma pessoa que passava frente à intervenção gritou: “olha os malucos”. Vários elementos que demandavam uma disponibilização de que nos abrissemos para o imprevisível, para um devir-outro, nos tornando outro corpo, que, às vezes, era o corpo do grupo, outras da árvore, outras do carro, outras da buzina, outras do passante. Houve um outro episódio em que dançávamos em uma praça e um passante estava de bicicleta em uma ladeira e foi olhar com certo estranhamento para o que ocorria ali e acabou caindo da bicicleta, capotando, nada de grave ocorreu, mas interferimos no seu itinerário ciclístico, ele levantou-se e seguiu, nós interagimos em uma comunicação silenciosa com aquele fato e incorporamos a cena na dança daquele momento. Assim, entrávamos em outro nível de comunicação, sem personagens, sem identidades e nos dissolvíamos naquele contexto. Abríamos nossos corpos para o real, tanto o para o visível quanto para o invisível, e assim encarnavam a loucura-criação daquela produção.

²⁵ Saúde Poética é um termo de Rolnik (2006) que discutiremos posteriormente.

Três experiências “Caleidoscópicas”

Uma praça, corpos e uma máquina fotográfica.

Uma das experiências que produziram marcas e deslocamentos no Caleidoscorpos se deu quando convidamos um fotógrafo para fazermos um ensaio fotográfico de uma intervenção em praça pública. Era noite, não havíamos combinado nada, mas todos foram com um figurino. Chegamos à praça no horário marcado e começamos a nos aquecer. Isso aconteceu várias vezes: sem que nenhuma palavra fosse dita, passávamos do aquecimento à intervenção, como se um momento escorresse em um determinado ponto para outro, em uma comunicação inconsciente. O fotógrafo estava em atividade desde o aquecimento e conseguiu, sensivelmente, captar essa passagem. A máquina fotográfica começou a compor um outro, desenvolvendo uma corporeidade inédita no grupo. Então, entramos em um estado de consciência criando um clima de mistura com aquele corpo e o que havia entre o fotógrafo, a máquina, os corpos e a praça era um movimento osmótico. Assim, habitando este campo, nos tornamos outro, máquina, praça e fotógrafo. Em uma composição estética, em uma criação que configurava um ritmo único.

No espaço da praça, dos corpos e da máquina havia uma afetividade que gerava em todos um turbilhão de forças vitais. Desta forma, criamos o que Gil (2004) chama de *zona*. Nesta zona de afetividade, estávamos todos, corpos, máquina e praça aberta para um contágio mútuo. Nesse primeiro “caos afetivo” (Gil, 2004, p. 27), começamos a produzir direcionamentos ou agenciamentos. Assim, interior e exterior começam a coincidir e vão abrindo espaço e se multiplicando em corpos, praça e máquina. Os movimentos, as pausas e as fotos começam, então, a ganhar consistência e vida, porque captam na imagem o entre que havia ali. As fotos não captam a imagem explícita, mas busca antes os interstícios imagéticos configurados pela dança.

Foi uma experiência única; havia, realmente, um transbordamento de inconscientes corporais, assim, um outro espaço foi engendrado. Fizemos tudo sem falarmos nada

verbalmente uns com os outros, sem conversas orais, mas tínhamos uma comunicação afinada e vinculada às corporeidades presentes ali. Um laboratório vivo que se tornava estético e propiciava a vivência de dança, movimento, imagem e fotografia. Algumas imagens:



Figura 1. “Entre-meios”



Figura 2. “Corpo-apara-dor”



Figura 3. “Entregue a fiação”



Figura 4. “Pernas fracas: que alguém nos ouça”



Figura 5. “Fragfusão”



Figura 6. “Diamate”



Figura 7. “Espelho d’água”



Figura 8. “Parasitas I”



Figura 9. “Parasitas II”



Figura 10. “Inverso-invasão”



Figura 11. “Il gesture della creazione”



Figura 12. “Núcleo utirino”

A poesia, os corpos e “talvez uma(s) cena(s)”:

Parte dois

Eu juro que não sinto dor

E vou caminhando de passos leves, pisando não-sei-quê

Vou pisando até chegar

E entrar no barco que me levará e levará a voz que já tava meio rouca

Viajo um pouco pelas águas desse mundo

Vou caindo às pernas duras entortando reclamando suando

E olho em volta: um branco segredo despista tudo

É como uma luz e um vento fresco, isso mesmo!

Me refresco e o peso me entorta, caio

E eu mesmo nem sei quando é que fiquei nu e suado;

Um vento quer soprar-me na boca e dá vontade de vomitar

Seguro e caio de novo eu abro os olhos e a água morna me gela o ventre

Abro os olhos e agora sei, acho que sei de tudo de repente

Numa imagem certa e sem metáfora. Até quando vou ficar assim?

E minha cabeça procura o chão e acha

Num alívio lancinante me descubro em pedaços, não sou mais um corpo

Agora um amontoado mórbido e fedorento

Poderia ficar assim calado respirando o meu bafo

E contando os minutos até tudo derreter e escorrer pelas bordas

Mas um grito longe, de um tempo esquecido quer insistir
E eu ali pronto a resistir neutro pensamento
Num outro modo um modo sem jeito desse jeito mesmo

Ali na sombra pálida eu desaparecia e os meus dedos querendo agitar-se
Algo para agarrar-se e segurar com força
E se eu pudesse pelo menos ficar de cócoras
E livrar o meu lamento do gelo líquido
Se eu pudesse um pé e outro

E eu naquele vale esquecendo e o sol se pondo calmamente
E eu num gesto quase familiar ensaiando um aceno
E enfim talvez uma cena
Lua negra

Esse texto é de um poeta que entrou no grupo de corpo e poesia. Fizemos uma intervenção em praça pública com a proposta de incorporação²⁶ do texto. Antes, lemos o poema inteiro juntos, depois, separadamente, fragmentamos o texto e trabalhamos os versos. Assim, os movimentos, que eram suscitados nos corpos, até que experienciamos o poema completo em uma improvisação.

Nessa praça pública, estavam presentes algumas pessoas. O ambiente estava movimentado, assim, convidamos dois músicos para improvisarem conosco, e, a partir do encontro de sons, poema, corpos e praça; improvisamos. Líamos o texto, às vezes apenas recitávamos sem texto algum nas mãos e, desta maneira, íamos incorporando a poesia. Esta começou fazer parte daquele contexto e penetrar as corporeidades dançantes, à medida que abríamos os corpos. Havia olhares, sons, corpos e versos, que juntos passaram a compor algo distinto de poesia, de dança e de teatro. Uma intervenção que, no entanto, perpassava todas essas categorias estéticas e compunha algo novo, deslocando nossos corpos ao desconhecido e imprimindo naquele lugar uma atmosfera de

²⁶ Conceito de Gil (2005) já definido no texto.

criação e de comunicação inconsciente. Alguns passantes paravam para assistir à intervenção, sendo que muitos se interessavam ao ponto de vê-la de forma completa — duração de aproximadamente uma hora. Outros passavam e não paravam. Outros invadiam o campo e passavam no meio da praça desviando dos corpos e olhando, sem saber que já estavam fazendo parte daquela cartografia, mesmo involuntariamente. Criamos uma zona poética, um espaço de criação. À medida que os elementos (sons, poesia, movimentos, silêncios, passantes) invadiam esse novo lugar, eles eram conectados e passavam a agenciar novas cartografias em um devir corpo-espaco-tempo.

O próprio texto já suscita a corporeificação, ao descrever sensações tais como dor, voz que já tava meio rouca, pernas duras entortando reclamando suando, olho em volta, o peso me entorta, caio, fiquei nu e suado, dá vontade de vomitar, seguro e caio de novo, eu abro os olhos e a água morna me gela o ventre, e minha cabeça procura o chão e acha, me descubro em pedaços, não sou mais um corpo, calado respirando o meu bafo, um grito longe, meus dedos querendo agitar-se, ficar de cócoras, se eu pudesse um pé e outro, alguns fragmentos do texto que pedem ao leitor uma corporeificação. O texto passa a ser um corpo e os corpos, por sua vez, ao incorporarem o texto, passam a ser poesia. Uma mistura que nos possibilita visitar e criar campos diversos ao do cotidiano, nos ligando ao lado de fora e produzindo um dentro que agencia rasgos na rotina daquela praça e daqueles passantes, em uma ação política da arte, convocando corpos a se posicionarem frente aquela intervenção, possibilitando àquelas pessoas a se lembrarem de que possuem um corpo que pode existir no mundo de formas diversas, permitindo encontros.

Uma teoria virando poesia de som, silêncios e ruídos: corpos para aberturas em vórtice.

Uma intervenção foi feita por mim em uma aula do II Curso de Especialização em Clínica Psicanalítica em 2006.²⁷ A proposta era uma intervenção, utilizando a técnica de Contato-

²⁷ Estavam presentes os alunos desse curso, alguns convidados, a Professora Doutora Maria Lúcia Castilho Romera — minha orientadora no mestrado; a Professora Doutora Leda Herrmann, que há pouco tempo tinha ficado viúva de Fábio Herrmann e a Professora Doutora Marilsa Taffarel. Era uma aula em que as Professoras foram convidadas a falar sobre a Teoria dos Campos criada por Fábio Herrmann, autor que compõe o aporte teórico dessa dissertação.

Improvisação, em que meu corpo se relacionava com fragmentos do texto *O Método da Psicanálise* do livro *Andaimes do Real* de Fábio Herrmann (2001), fragmentos que eram lidos pelas pessoas presentes naquela sala de aula, na mesma ocasião em que sons eram produzidos por um músico convidado. O texto fragmentado foi distribuído para as pessoas convidadas a improvisar junto comigo, lendo da maneira que quisessem: alto ou baixo. Textos simultâneos que iam compondo palavras, junto com os sons dos instrumentos musicais, dos silêncios e dos conceitos das frases. Dessa forma, ia sendo feito um atravessamento que produzisse ressonâncias no meu corpo e possibilitaria, assim, o movimento. Desta maneira, dançaria a possibilidade de tangenciar os conceitos de Herrmann (2001) da forma que estes atravessassem meu corpo, rompendo campos e permitindo a incorporação da teoria.

O título da intervenção é *Minha leitura possível: "Na escuta cega de mim"*. Assim, era possível não só falar da teoria, mas vivenciá-la. Campos de significações, campos prontos e rotinizados. O cotidiano se estabelece no território do planejável, sob a égide do estatuto do programável e previsível. Controle de corpos, de linguagens e sons; limites rígidos no território do que poderia se destituir de sentido. Logo, este trabalho se limitou a ver a possibilidade de colocar em questão essa ordem: a possibilidade de talvez se (re) inventar. Baseada na minha leitura possível acerca da Teoria dos Campos, a intervenção trabalhou com uma leitura sonora-corpórea-textual e fragmentária do texto de Herrmann (2001), com o propósito de romper campos prontos destituindo/instituindo novas/velhas possibilidades de campos, através do contato com fragmentos de textos, de corpos e de sons; além de buscar o improviso a criação/invenção de territórios, rompendo com a rotina ou, ao menos, borrando seus limites; ou não.

Na intervenção, foi colocado um tapete na sala, e eu dancei vendada; minha visão era apenas o contato com aquele tapete, com os sons e com as frases. Ninguém sabia da intervenção exceto Prof.^a Dr.^a Maria Lúcia. Desta forma, houve um intervalo para o lanche, durante a aula e quando todos voltaram, o tapete estava posto, os instrumentos estavam lá e eu já me aquecia para dançar. Nesse primeiro momento, houve um estranhamento por parte da maioria dos presentes,

ocasionando uma ruptura de campo. Assim, a sala foi invadida por outros elementos desconfigurando o espaço padrão e colocando as pessoas em um estado de vórtice. Afinal, o que iria acontecer ali? Nesse vórtice fiz a proposta da intervenção e eles concordaram. Começamos. Fomos tecendo juntos a teoria, os espaços da teoria, que estava fragmentada, eram preenchidos a partir do ritmo que as frases foram adquirindo, dos sons que eram produzidos e do corpo que dançava configurando um campo em um outro nível, inserindo rupturas na configuração daquela sala, propondo um outro tempo e um outro espaço.

Tudo era para ser feito em uma produção coletiva, pois éramos todos compositores e, inclusive, responsáveis pela finalização do trabalho. O ritmo das frases, dos movimentos e dos sons foi diminuindo, mas a expectativa era que finalização viesse de minha parte. Não finalizei, suspendi aquele momento, até que foi finalizado pelo grupo. Houve um desconforto, nesse momento, a sensação foi de como se nós estivéssemos todos meio perdidos no vórtice. Os fragmentos utilizados foram todos retirados do texto de Herrmann (2001). Aqui estão:

Este ensaio é sobretudo simples/ método de uma disciplina/ sua dificuldade é a do pensamento sem mistura/ Andaimos do Real/ logística da interpretação/ reflexão metodológica/ ordem requerida para a superação desta crise/ camisa-de-força metodológica/ reencontro da fonte viva do saber psicanalítico/ muitas psicanálises; descobriu o método psicanalítico/ método de investigação da psique humana/ toda criação é tão-só um exemplo de si mesma/ estrato fundador/ Método, caminho para um fim; excesso de fragmentação/ a Psicanálise cura o homem de seu esquecimento/ Outro caminho/ revelar seu descentramento essencial/ insaciabilidade do desejo/ “Uma ou mais psicanálises?”/ *assassinato metonímico*/ crítica rigorosa, cujo norte só o método psicanalítico pode fornecer/ é provável que o desconhecido seja o mais conhecido/ fazer voltar através do coração/ movimento essencial que se constitui/ psicanálises possíveis/ queira recordar de sua origem/ não ser psicanalista pode constituir a única maneira razoável de sê-lo por completo/ Onde procurar o método/ processo: é o método encarnado de fato/ Lugar de suposto saber/ moldura da análise/ emolduração da análise/

moldura como uma espécie de ponto de fuga/ O autoritarismo é sempre naturalista/ o reino do interpretável/ a serviço da interpretação/ Homem Psicanalítico: é o ser da interpretação/ ser em condição de análise/ Que faz a Psicanálise?/ Sustentação/ representação do real/ Realidade é representação/ expectativa de trânsito/ um nó do desejo que obriga a repetir/ lembra, mas não recorda/ desejo humano: matriz simbólica das emoções/ desejo é uma porção seqüestrada e invertida de real humano/ potencialidades individuais e distintivas/ prefiro análises discretamente poéticas/ multiplicidade de sentidos do mundo real/ desencontro calculado/ Interpretar: desrespeito calculado aos assuntos que ele tencionava abordar/ suspensão/ tomar em consideração/ desencontro produtivo/ Um campo sustenta significativamente as relações que nele ocorrem/ Ruptura de campo/ operador fundamental/ *vórtice/ Campo Psicanalítico é aquele onde todos os campos ocorrentes valem estritamente pela possibilidade de serem rompidos/* Revelação de análise/ limite das rupturas/ tempo/ bordado técnico/ no avesso da Psicanálise. (Herrmann, 2001).

Uma leitura fragmentada do texto, com lacuna, rupturas que nos permitiram estar em outro campo de absorção da teoria, em um contexto de vórtice, nos impelindo a um deslocamento e levando a proposta ruptiva de Herrmann às últimas conseqüências. Uma compreensão por ruptura de campo. Uma intervenção provocadora de deslocamentos: mãe eis aí o seu filho, reconhece-o? A clínica extensa ao vivo! Quem a re-conheceu?

6 UM PARCEIRO, UM ENCONTRO: A CRIAÇÃO

Em meio a tantas rupturas, o encontro. As experiências descritas até agora — a oficina de teatro; as oficinas itinerantes; as experiências com o corpo e com a dança e os eventos do Quinto Canto — produziram em mim um violento deslocamento e transformação. Interferiram em âmbitos da prática, da ética, da estética, da política, dos conceitos, da vida. Elas tornavam-me outra. Um encontro específico, no entanto, criou marcas profundas, me obrigando a configurar um novo corpo para abarcar tamanha mobilização. Meu encontro com Murilo.

Iniciei esta dissertação falando da experiência da oficina de teatro. Já nesse encontro, Murilo possibilita a fecundação do ovo que detonou minha inquietação, explicitando a opressão, que minha prática produzira, me levando a essa escrita. Nosso encontro se firmou ali, nos levando a uma parceria.

Anterior a essa oficina, Murilo fez uma exposição de suas poesias e de seus desenhos no Evento de Inauguração do Quinto Canto – Espaço de Criação. Foi nesse encontro que nos conhecemos e que Murilo se tornou um colaborador do Quinto Canto. Tínhamos essa política de estabelecer parcerias. Vários artistas expunham suas obras e as deixavam expostas com preços para serem vendidas. Eram poesias, desenhos, ensaios de bandas e oficinas de arte.

Depois que firmamos nossa parceria e decidimos trabalhar juntos, Murilo se dispôs a escrever uma peça de teatro intitulada *As Brumas da Fênix*. O texto teatral propõe uma viagem através do tempo em uma era distante, buscando uma donzela que guarda o poder de trazer de volta a sua terra, a harmonia da natureza. Harmonia essa, que havia se perdido por causa das trevas do mundo, “os anjos caídos”. Uma busca através das estações atormentadas pelas trevas, tirando as forças da natureza com as quatro tormentas: Rosas de inverno, Marés de primavera, Folhas de outono, Tempestades de verão. Murilo quer mostrar no espetáculo, a

natureza da vida que busca sempre nascer e renascer a cada batalha perdida ou vencida. Mostrando o divino no ser humano se elevando pela batalha até vencer o “mal”.

A peça é extensa, tem vários personagens e decidimos fazê-la; porém e os atores, quem seriam? Aqui começam os atritos: eu queria trabalhar com usuários do sistema de saúde mental, Murilo queria trabalhar com adolescentes. Discutimos muito sobre esse desencontro de idéias, afinal gostaríamos de produzir a peça juntos. Murilo percebeu em meu discurso, que colocava a arte como uma “nau de salvação” para o louco. Mais uma vez o deslocamento: Murilo disse que “nem todos os loucos são artistas e têm o comprometimento e a disposição para ser”, os artistas são poucos ali. Mais uma vez, a intervenção de Murilo fecunda em mim uma crítica a minha prática, minando, ainda mais, o campo que constituía a atuação que empreendera frente à Arte e a Loucura.

Diálogos de inconscientes: emerge a ruptura

Essa fala de Murilo provocou em mim uma ruptura, estava realmente me direcionando para um trabalho messiânico em que a arte “salvaria” o louco da patologização. Então, me vi atravessada por uma terapeutização da arte, em que a estética, conseqüentemente, entraria em segundo plano. Por muitas vezes, me deparei com a utilização do termo “terapêutico”, junto a qualquer prática que se empreenda frente à Loucura, inclusive a prática de oficinas. Murilo, a partir do campo que estabelecíamos de comunicação para a criação, captou os atravessamentos que estavam impregnados na minha postura, em um diálogo de inconscientes, com uma osmose da consciência que perpassava nossos corpos e nossos encontros. Campo transferencial propício a rupturas. E elas emergiram.

Conheci a prática de oficinas com loucos com o nome de Oficinas Terapêuticas e percebi que, quando se trata de oficinas com loucos, há uma preocupação terapêutica com o

tratamento dos loucos. Lelis e Romera (1997, p. 45) definem as Oficinas Terapêuticas como uma forma de intervenção alternativa ao modelo asilar, possibilitador de “reestruturação do espaço social concreto e representacional relativamente aos sujeitos considerados doentes mentais”. As autoras colocam, ainda, que práticas tais como as Comunidades Terapêuticas, ou, também, a Ambientoterapia, as inspiraram na formulação e constituição prático-teórica do trabalho realizado com Oficinas Terapêuticas na cidade de Uberlândia.

As definições que as práticas de oficinas terapêuticas implementam tem como foco o aproveitamento máximo do potencial dos pacientes, sendo que cada comunidade terapêutica tem a possibilidade de desenvolver uma cultura própria (Jones apud Lelis; Romera, 1997). A organização destas comunidades aproxima grupo de pacientes e equipe terapêutica e oferecem aos pacientes contatos inter-pessoais e intervenções terapêuticas (Blaya apud Lelis; Romera, 1997).

As práticas que nossa cultura tradicionalmente empreende em relação à Loucura, estão vinculadas ao terapêutico na grande maioria das vezes. Fábio Herrmann, em entrevista com Maria Emília Lino da Silva (1993), ao responder uma de suas perguntas coloca uma definição de terapêutico retomando a origem da palavra. *Therapon*, substantivo derivado do verbo *Therapein* e base da palavra terapeuta. *Therapon* era o nome dado à Patróclo, que era companheiro do herói Aquiles na suas jornadas. Herrmann (apud Silva, 1993) relaciona o terapeuta à episteme da palavra dizendo que, neste sentido, terapeuta é um amigo que acompanha o herói. Toda via adverte que não é servidor e submisso, nem, tampouco, mais importante.

Na mitologia grega, Aquiles não queria lutar, mas precisava aparecer para impedir os troianos de incendiar as naus gregas. Então, Patróclo veste-se de Aquiles e vai lutar como se fosse ele. Os troianos ao vê-lo, declaram vitória à Grécia. Entretanto, Patróclo é arrebatado por uma desmesura, passa a querer ser Aquiles e vai lutar com suas armas.

Patrício é morto. Herrmann (apud Silva, 1993) lembra que o terapeuta, ao invés de ser amigo do herói, pode cair no engano de querer ser o herói e isso é perigoso.

No sentido dado ao termo terapêutico acima, é preciso muita cautela e atenção ao empreender uma prática “terapêutica”, e mesmo nas definições citadas das práticas terapêuticas, incluindo as de oficinas, a consideração do louco com paciente ainda perdura. É deste trato que promove uma separação do discurso do louco em relação à cultura que venho falar: a doença/saúde mental. Foucault (1978) nos lembra que no século XVIII, a medicina introduziu “práticas terapêuticas” em relação à Loucura nas instituições asilares e, depois, passou a “tratar” a Loucura.

A prática da Luta Antimanicomial fala de “humanizar o tratamento”, mas continuamos “tratando” a Loucura, continuamos terapeutizando práticas que são propostas e se articulam com a Loucura. Queremos curá-la, adaptá-la, dar uma atenção e uma escuta particular, tratá-la como “Herói”, ou paciente, ou doença mental, ou saúde mental. Há certo constrangimento no discurso cotidiano das pessoas e inclusive dos profissionais, ao dar um nome à Loucura que não confunda ou incomode. Toda essa sintomatologia contemporânea relacionada à Loucura, ainda é por terapeutizar tudo que cerca a temática, inclusive a Arte que o louco produz, enclausurando a Loucura na área da saúde, impedindo trânsitos com a cultura, “clinificando” a produção dos loucos e incapacitando-os como produtores de uma estética própria e singular.

A não utilização do termo terapêutico é um posicionamento crítico frente ao paradigma médico, que aprisiona a Loucura junto a tantas terapêuticas ou a supervalorização dos cuidados no trato com loucos.

Lelis e Romera (1997, p. 47), mesmo nas práticas de Oficinas, ainda, Terapêuticas, já previam o porvir. Nas considerações finais do texto colocam:

muito há de se fazer por uma genuína transformação da mentalidade em relação à loucura. Que a defesa de uma certa anormalidade possa derivar em mentes singulares e criativas, assim como em um coletivo mais solidário e salutar.

Desta forma, a prática que eu acreditava estar propondo, desde a oficina de teatro inicial, passando pelas oficinas itinerantes e com a parceria com Murilo, objetivava possibilitar a criação de espaços de existencialização para a Loucura, mesmo que este seja o próprio corpo que dança na praça ou o simples andar pelas ruas da cidade. Porém, à medida que tinha uma postura ética-político-estética com minha prática, eram explicitados meus atravessamentos, com graves desníveis em relação ao meu discurso.

Para atingir os objetivos relacionados à Arte, à Loucura e o trânsito com a cultura, primeiro era preciso me despir e ficar nu.

A Loucura e os alunos de Psicopatologia

Estava cursando Estágio em Docência pelo mestrado e fui fazê-lo na disciplina da graduação, ministrada pela minha orientadora Prof.^a Dr.^a Maria Lúcia Castilho Romera, de Psicopatologia II. Ministrei algumas aulas teóricas, acompanhei alguns alunos que se interessaram pelo tema de oficinas e Loucura, e acabamos formando um grupo. Neste grupo, trabalhamos com técnicas de Contato-Improvisação, jogos teatrais e exercícios de consciência corporal. Eu, Murilo e os alunos fazíamos oficinas no grupo e, concomitantemente, eram feitas intervenções para capacitar os estudantes comoicineiros. Discutíamos e vivenciávamos a questão da Loucura, abrindo rasgos na concepção acadêmica que tinham do louco, presa à disciplina de Psicologia e à forma rígida desta ilha, que, muitas vezes, ficamos ancorados. Os encontros eram invadidos de um clima de estranhamento e, à medida que íamos experienciando e abrindo os corpos, nascia um corpo-consciência, com misturas e comunicações inconscientes, tornávamos outro, tornávamos loucos. Criamos uma apresentação chamada “loucos livres ou livres loucos?”, baseada nas nossas vivências, apresentamos para o restante da turma da disciplina, e, depois, ministramos uma oficina no

Hospital Psiquiátrico do Hospital de Clínicas da UFU. Nessa oficina, cada integrante do grupo foi responsável por dirigir um jogo dramático, possibilitando aos participante-pacientes a experimentarem o corpo, as expressões e a criação. Ao finalizarmos a oficina, apresentamos a peça “livre louco ou louco livre?”.

Foi uma experiência muito rica. Durante as oficinas com o grupo de alunos, foi possibilitada a experiência de captar a Loucura, não somente pela via da linguagem falada, mas por uma zona fronteira do corpo que diluía os limites de sanidade/loucura, normal/patológico. Algo que passou a ser experienciado pela pele, pelos poros. Durante a oficina, que ministramos, quebramos alguns preconceitos tais como: o do toque no corpo do paciente; o dos limites entre apresentação e os espectadores e o das possibilidades de saírem do roteiro previsto e terem que modificar a proposta, pois esta não se encaixa precisamente como o esperado, produzindo deslocamentos e marcas na configuração daqueles estudantes, dos pacientes e dos profissionais que ali estavam presentes, em um movimento mútuo de engendramentos de dobras em um ambiente hostil configurado por uma clínica psiquiátrica.

Quando apresentamos a peça, alguns pacientes entraram na apresentação e começaram a interagir e a improvisar conosco. Em um momento da peça, uma das atrizes gritava e caía no chão como morta. Nesse momento, os pacientes falavam: “Nossa! Será que ela morreu?” e “Se ela não tiver plano de saúde, ela ta enrolada, vai ter que ir pra fila do SUS.”. Intervenções que eles fizeram no grupo que denunciavam, por exemplo, o descaso da saúde pública com quem é atendido pelo Sistema Único de Saúde.

Além disso, durante a oficina, uma paciente tirou a blusa e teve que ser contida pelos profissionais. Os alunos presenciaram tudo isso e se mobilizaram, desmistificando um pouco a questão da Loucura e vivenciando a necessidade de propiciar dobras para que o louco possa

existir fora daquelas paredes, que não só eram de concreto, mas, antes de tudo, ideológicas e culturais.

Foi a este grupo que eu e Murilo fizemos o convite de participação da peça *As Brumas da Fênix*. Eles aceitaram. Marcamos um encontro semanal e começamos o trabalho. No primeiro encontro, Murilo levou o texto, os personagens e as trilhas sonoras que acompanhavam o texto. Cada um pôde escolher o personagem que gostaria de fazer. Murilo já havia criado algumas coreografias e começamos com um trabalho corporal com auto-massagens, massagens em grupo, direcionamento muscular e das articulações, exercícios de contato-improvisação e laboratórios de pesquisa dos movimentos, com uma parte do grupo. Murilo trabalhava com a outra parte do grupo, utilizando técnicas de Kung-Fu, com o Leque e a Espada, que iriam compor aquelas personagens. Trabalhamos por cinco encontros, os personagens começavam a ganhar tensão para poderem nascer; foi quando o inesperado aconteceu: o grupo começou a “minguar”. Os participantes começaram a faltar aos encontros, sendo que, em alguns, aparecia somente metade do grupo e em outros apenas dois participantes. Esta ausência era justificada em função da faculdade, muitas provas e trabalhos. O fato é que eles não deram prioridade ao grupo e começou um processo de aborto. Arrastamos o grupo, com uma presença salpicada de participantes até mais quatro encontros, e o grupo se desfez. Foi frustrante, pois tínhamos investido tempo e expectativas no grupo, mas aconteceu. O texto, as coreografias e as trilhas sonoras que compunha a peça foram para a gaveta. Entretanto, os alunos participantes foram afetados, foram mobilizados. Nas primeiras oficinas, os alunos ficavam constrangidos, riam muito e tinham uma relação com o próprio corpo e com o corpo dos colegas de estranhamento. Nos últimos encontros, eram mais seguros, arriscavam-se mais, desenvolveram outra relação com o próprio corpo e com os corpos dos outros, modificaram as relações com as corporeidades. Desenvolveram uma relação de confiança comigo e com Murilo, gostaram muito do texto, das músicas, se

emocionaram com os encontros; o grupo aconteceu enquanto potencializava aos participantes, que foram afetados e mudaram suas relações consigo mesmos e com a alteridade.

A parceria com Murilo continuou.

Uma espada cortante na cultura: Trem Doido 2006

O projeto Trem Doido tem como objetivo a realização de uma jornada cultural com a temática Arte e Loucura, na cidade de Uberlândia. Em 2006, foi realizada a 3ª edição do evento, com o propósito de contribuir para a melhoria do diálogo; servir como instrumento de inserção social; favorecer a diversidade, promovendo ainda a conscientização através da arte e a valorização igualitária do ser humano.

Dessa forma, o projeto entende a Loucura como um conceito — que deve ser discutido pela sociedade/cultura — que está, intimamente, relacionado ao lado de fora, já discutido anteriormente. É imprescindível criarmos trânsitos entre cultura, arte e Loucura para poder agenciar dispositivos que abalem as estruturas rígidas, as quais configuram os campos da cultura, engendrando rupturas nestes campos.

A arte é uma forma de expressão que necessita das forças de resistência para a criação artística. Que contribui para que a pessoa possa se abrir ao novo e para um contato com o campo invisível. Dessa maneira, o projeto proposto se baseia neste contexto, vendo a inserção cultural como um meio viável à criação de atrito para possibilitar ao tema da Loucura um deslocamento da clausura na área da saúde, produzindo trânsitos com a cultura.

Foi nesse evento que, em 2006, eu e Murilo nos apresentamos pela primeira vez juntos. Uma poesia que ele havia escrito; uma coreografia de Kung-Fu com a espada, feita por ele, e uma música instrumental que ele escolhera. A proposta era eu ler a poesia, enquanto ele fazia a coreografia com a espada e com a trilha musical ao fundo. Ensaíamos. Não estávamos na

programação do evento, porém, eu era da organização e falei com a equipe que iríamos nos apresentar em algum momento.

Mas qual momento seria esse?

Perguntei a Murilo e ele disse para que eu ficasse preparada, pois no momento certo ele me chamaria. O evento começou com a apresentação de um grupo de teatro formado por psicólogos-atores e usuários do sistema de saúde mental, que também eram atores. Eles apresentaram uma cena de teatro do oprimido, uma metodologia criada por Augusto Boal.

Uma das principais técnicas do Teatro do Oprimido é o *Teatro Fórum*, que pode ser utilizada com qualquer técnica conhecida pelo Teatro, desde que mantenha sua característica principal — a participação dos espectadores, que passam a ser *espect-atores*, situação na qual são convidados a entrar em cena e dramatizar os seus pensamentos, suas opiniões e suas sugestões, sempre visando ampliar as possibilidades dos participantes a se colocarem diante da vida, criando, desta maneira, uma massa crítica e não, apenas, responder verbalmente à questão específica em cena. É possível dizer que o espetáculo é apenas o começo do processo, seu desenrolar se dá depois da dramatização dos atores, quando é aberto aos *espect-atores* (Fórum). Este é o núcleo do Teatro Fórum. “O fim é o começo” (Boal, 2005).

Entretanto, a cena que compõe o teatro fórum tem um formato específico: a cena tem que ocorrer de forma a chegar em um clímax da opressão, os personagens dos oprimidos e do opressor têm que estar bem claros para o público e a cena finaliza com uma situação de opressão bem definida. O público então é convidado a entrar em cena, entretanto tem que entrar no lugar do oprimido para tentar sair daquela situação de opressão específica, naquele padrão pré-estabelecido.

Assim, o grupo do teatro apresentou uma cena de opressão do usuário do sistema de saúde mental, em que a família acabava perdendo a paciência o medicava, como uma forma de punição. Frente a essa cena, o curinga (como Boal chama os diretores do grupo,

que são facilitadores e mediadores dessa relação entre espectadores e atores) convida o público a intervir naquela cena específica, entrando no lugar do oprimido.

Murilo me olha e diz que era aquele o momento. Eu não entendi, pois a intervenção que fora proposta tinha que estar diretamente ligada à cena que acabávamos de presenciar. Eu resisti, mas ele insistiu.

Fomos.

Desta maneira, ele pediu para os atores se afastarem; pediu para colocarem a música e fizemos a apresentação. A música, junto com os movimentos do corpo de Murilo, os da Espada e a leitura do poema, como tínhamos ensaiado anteriormente para apresentarmos (mas não naquele momento), adquiriu uma fluidez, um fluxo contínuo, imprimindo naquele contexto agenciamentos de precipitação e as rupturas emergiam, configurando linhas de fuga daquele contexto, o qual ainda se mostrava aprisionado pelo formato do teatro-forum. Quando acabamos, todos estavam olhando, em um clima de verdadeiro estranhamento. Havíamos rompido o campo estabelecido pela proposta do teatro fórum. E agora, o que fazer? O curinga não disse nada. Não finalizou a apresentação, o campo havia se rompido e os atores estavam em vórtice, olhando uns para os outros em expectativa de trânsito de que um campo se formasse. Murilo pegou o microfone e falou: “assim que resistimos às opressões, através da arte, que me libertou”.

Mais uma vez, me surpreendi com a atitude de Murilo. Ele conseguia, através da sua subjetividade singular — que tem sempre um teor poético em quase tudo o que faz, diz e como se relaciona — deslocar e denunciar os atravessamentos opressores, subvertendo mesmo uma proposta que achávamos ser subversiva, mas, que, ainda, se localizava na interioridade de uma cultura rígida, com poucos vínculos com o lado de fora e com as forças de resistência. Murilo finaliza tendo a necessidade de falar, pois senão a platéia poderia não

assimilar o ocorrido, só experimentando o momento de confusão e de vórtice, Murilo, possibilita o surgimento de outro campo.

Mas qual o motivo de tantos entraves em relação ao trânsito cultura/loucura?

É preciso adentrarmos no histórico, composto por marcas profundas que desencadeiam a complexidade da questão.

Loucura e Cultura: a instauração de uma separação

A Cultura refere-se à Loucura, em uma configuração que se dá em um movimento histórico que tem seus primórdios principalmente desde o século XVII com o pensamento cartesiano, como algo imanentemente individual, uma falha individual, um desvio do grupo social. Nesta perspectiva, a doença mental tem sido concebida dentro de uma tradição médica na qual, normalmente, considera-se que um desarranjo orgânico leva a um desarranjo mental. (Frayze-Pereira, 1985). Isso no campo do visível.

Segundo Foucault (2005), a separação que voga sobre a Loucura, desde a Idade Média chegando até a atualidade, está intimamente ligada ao controle do discurso. As sociedades têm mecanismos para controlar e organizar o discurso visando diminuir esses poderes e perigos. Para isso, são criados mecanismos de exclusão, interditando o discurso através dos tabus e de exclusividades sob o direito de falar (poder de quem fala). Ou mesmo, como no caso da oficina de teatro ministrada tentando dar voz ao louco, sendo que a fala já existe, porém os ouvidos estão entremeados de travas institucionais, com uma mentalidade onde a tutela ao louco é instaurada e acaba por destituir seu desejo, como se não houvesse desejo e nem fala.

Nesse viés entre poder e discurso, as interdições desmascaram a aparente simplicidade que tange essa prática, denunciando o desejo de poder e a “vontade de saber”. Em contraponto, a Loucura seria uma desrazão, o anti-discurso, um discurso que em algumas horas é

desautorizado ou, em outras, é hiper-autorizado, ficando em qualquer das situações como um discurso marginal no contexto da Idade Média até os dias de hoje.

Foucault (2005) retrata que, aparentemente, na contemporaneidade, a palavra e o discurso do louco estão sendo incorporados, valorizados como algo que tenha uma existência primitiva ou fragmentada, mas que segue uma lógica. Entretanto, coloca que “tanta atenção não prova que a velha separação não voga mais” (Foucault, 2005, p. 12). Nesse sentido, podemos pensar na vontade de saber dos *experts* (médicos, psicólogos, psicanalistas); poder sob a desautorização do discurso da Loucura. Assim, a Loucura vive uma separação em perpétuo deslocamento: “que são sustentadas por todo um sistema de instituições que as impõem e reconduzem; enfim que não se exercem sem pressão, nem sem ao menos uma parte de violência” (Foucault, 2005, p. 14).

De acordo com esse autor, a violência está sendo exercida silenciosamente e mantendo compactadas as possibilidades de conexão com outros fluxos e possibilitando a criação de novos territórios de existência para a Loucura que não a doença mental.

Nós, como pesquisadores, que buscamos “construir” conhecimento, frente à Loucura e à segregação que impomos a esta — como *experts*, portadores de certo poder do discurso; portanto, responsáveis por este —, nos abstermos, muitas vezes, da responsabilidade política que temos frente a esta questão. Para falar deste rigor político, trago um conceito de Rolnik (1993) dizendo que tal rigor seria a luta contra as forças em nós que obstruem os canais que possibilitam o devir. Ao não articulamos uma postura crítica acerca de nossas práticas, nem enxergamos, muitas vezes, que as ciências são, essencialmente, corporações políticas mantenedoras de posturas rígidas, tidas como verdades, que contribuem, voluntária ou involuntariamente, para as situações de exclusão e de opressão sociais — que enclausuram a Loucura no saber da saúde, e assim, muitas vezes, subjagam e descaracterizam subjetividades, desconsiderando-as como produtoras de desejos e de existencializações.

Como se constitui esse “homem do discurso” que fala do que é permitido por estar dentro de um sistema de produção de conhecimento massificado e massificante?

Podemos refletir sobre uma frase que vem a problematizar ainda mais tal questionamento, que é a seguinte:

O discurso nada mais é do que a reverberação de uma verdade nascendo diante dos seus próprios olhos; e, quando tudo pode, enfim, tomar a forma do discurso, quando tudo pode ser dito e o discurso pode ser dito a propósito de tudo, isso se dá porque todas as coisas tendo manifestado e intercambiado seu sentido, podem voltar à interioridade silenciosa da consciência de si. (Foucault, 2005, p. 49).

De acordo com a idéia do autor, a interdição promove a ordem do discurso. O discurso desautorizado é o que possibilita os poderes do saber, a autorização do discurso dominante é o que garante sua primazia em relação ao discurso interditado.

Assim, o contraponto que convido a discutir é o de encarar a Loucura de forma a considerá-la um antagonismo em relação à norma, um dispositivo de focos de resistência do lado de fora, relacionado à interioridade rígida da cultura. Quando colocada em um fora, sem possibilidades de câmbio com a cultura, sem possibilidade de constituir dobras, é ignorado seu caráter de denúncia de um social excludente, homogeneizante, massificante que o consumo midiático e mercadológico contemporâneo têm imposto, em uma ditadura sutil que engendra nas pessoas, o que Augusto Boal (1996) chama de, “o tira na cabeça”. Esta expressão se refere a uma vigilância internalizada, uma ética pautada na moral e de forma estanque, descontextualizada e desprovida de crítica que acaba por dominar o repertório de todo um contexto. Assim, acabamos por ignorar a existência que o louco articula e articulou para ter sobrevivido até aqui.

Rolnik (1997) coloca que a própria Loucura já é um território de existencialização, o entrave que a Loucura encontra na cultura é que aquela traz em si uma forte singularidade e isso não encontra espaço em uma sociedade homogeneizante como a nossa. A loucura adoece diante da desautorização da sociedade, o desejo do louco “mingua”, perde consistência, e sem

a possibilidade do “aconchego de um território de vida”, começa a ter um comportamento de destruição. A Loucura não é, portanto, uma doença em si, mas uma construção adoecida de um social rígido e massificante.

Assim, ao nos propormos a perceber que a Loucura é essencialmente relacional, estamos engendrados na produção de um pensamento ético-estético-político, já que considerá-la como um fato isolado é comungar com o paradigma positivo, o dos conceitos prontos e estanques, o de experts, o proprietários do discurso, de poderes e saberes.

Éticos são os pensamentos, quando nos permitimos afetar pelas diferenças, que se fazem presentes em nós, e empreendemos um devir; estéticos, quando adentramos o campo do imprevisível, da criação de territórios ainda inexistentes, como uma obra artística; e político quando lutamos contra a rigidez encontrada em nossa prática que impossibilitam o devir (Rolnik, 1993).

A discussão é a mesma desde a década de 70 com o pensamento de Foucault, ganhando força nos anos 80 com o início da Luta Antimanicomial e se estendendo até os dias de hoje com os serviços substitutivos e alternativos ao manicômio. Mas o fato é que a separação ainda voga. O discurso do louco, ainda hoje no século XXI, mesmo com descobertas avançadíssimas da tecnologia e da semiótica, os discursos da Loucura continuam totalmente separados, desconsiderados. Mesmo as políticas que lutam por uma desinstitucionalização da Loucura, acabam por coadunarem com a repetição, com a estagnação e com a patologização da Loucura.

Conceitua-se a Loucura sempre em relação a uma ordem de normalidade e de saúde (doença mental). Normatizar é impor uma exigência a um modo diversificado de ser. Quando dizemos que um indivíduo tem uma sintomatologia X (loucura), o estamos comparando à norma social. Foucault (1975) nos coloca que “a doença mental só tem realidade e valor de doença no interior de uma cultura que a reconhece como tal”, quando a cultura previamente reconhece a Loucura como tal, isso já está dado.

Ainda em Foucault (1975), temos que “o ato que criou a distância entre a razão e aquilo que a nega como tal, isto é, a não razão, não foi a Psiquiatria”. Na realidade a Loucura só é entendida como desrazão na medida de sua necessidade para o estabelecimento da razão, ou seja, a razão precisa da Loucura para se estabelecer como tal.

Foucault (1978) nos conta que a historiografia da Loucura pode ser entendida, engendrada em uma temporalidade constituída por marcas e não somente cronológica.

Tradicionalmente, o mundo ocidental esteve, a partir do século IV, sob o estatuto da Cristandade, fato que determinou os caminhos a serem trilhados. A tradição cristã sempre primou por certo assistencialismo. Na época das Cruzadas, a Europa passou por um surto de hanseníase (lepra), trazida pelas cruzadas em suas viagens pela Terra Santa. Nesse momento, surgem as primeiras instituições assistencialistas, os leprosários. A visão do homem ocidental a respeito da doença nessa ocasião é peculiar, pois se acreditava que aquele que era acometido pela doença estava em um processo de purificação, como se fosse um castigo de Deus pelos seus pecados e defeitos. Os doentes são segregados e enclausurados nessas instituições.

Com o fim das Cruzadas, o surto de doença começa a recrudescer, muito em função do enclausuramento, deixando um espaço vago no imaginário assistencialista. Nesse momento, a Loucura ainda não é percebida como uma doença.

Na Idade Média, a Loucura é tida como algo próprio da vida cotidiana, a Loucura circula, imbrica-se na normalidade. Até o fim do século XVI, sabedoria e Loucura estavam muito próximas. É a época das naus, e a Loucura transitava pelos portos da Europa; as naus saíam de algum lugar, mas não sabiam aonde chegariam.

A partir do século XVII, a Loucura entra em um processo de aprisionamento filosófico imposto por uma sociedade capturada pelos poderes da razão. Com a filosofia de Descartes, sabedoria e Loucura se separam. Até esse momento, a Loucura gozava de certo status, ou, no mínimo, não era vista de forma pejorativa. Com o Cartesianismo, é iniciado esse processo de

separação entre Loucura e razão, e, paulatinamente, todo um aparato acabará por ser criado, visando silenciar e confinar a Loucura em instituições que a dominarão.

A nova filosofia então surgiu e servia bem aos propósitos da burguesia européia, pois é o momento de sua afirmação como classe dominante e detentora do saber, surge a filosofia burguesa e a trabalhista, na quais a ociosidade e a pobreza são os males a serem combatidos. É nesse momento que os desviantes (ociosos, blasfemadores, libertinos) são submetidos à internação, isolamento e trabalho forçado. Sendo assim, o internamento tem um caráter de retificação moral e é através dele que a Loucura é percebida tanto como inaptidão para o trabalho quanto a uma impossibilidade de integração ao grupo. “Para o homem clássico a loucura é a manifestação do não-ser”, ou melhor, é uma forma inumana de ser. Diante desse não-ser a sociedade começa a reear-se, e acaba ficando com medo de que esse mal estranho escape das casas de internação, se espalhando pelas cidades e acometendo os “cidadãos de bem”. Os indivíduos, cada vez mais, encaram a Loucura como algo que não pode ser humano.

A medicina é chamada a engajar-se na questão, e é nesse momento que ela passa a ser cúmplice da moral, já que o médico irá intervir não para assistir ao “louco”, mas para resguardar a integridade da sociedade. Há, nesse momento, o fortalecimento dos muros que separam a Loucura e a cultura, para que se colocasse mais concreto na linha divisória entre a interioridade da cultura e o lado de fora.

A partir da segunda metade do séc. XVIII, surge a semente da contestação sobre o que se pensava em relação à Loucura. É um momento em que a sociedade entende a Loucura como o ônus da modernidade, ou seja, a Loucura passa a ser encarada como o preço pela civilidade, e, mesmo assim, continua congênere a outros “desvios”.

Inicia-se, então, uma transformação no conceito de Loucura e, paulatinamente, ela ingressa no estatuto da doença, sendo capturada pela medicina. O internamento ganha valor terapêutico, no entanto, o asilo é o lugar da acusação, do julgamento e da condenação; contraditoriamente, a

Loucura é vista como reveladora das verdades elementares humanas. Surge a figura do especialista, homem de saber que domina o outro justamente no não saber deste.

É no século XIX, que a Loucura perde sua dimensão de experiência humana, ainda que acorrentada ao internamento, onde seu maior grilhão é a palavra do especialista.

A exclusão a que é submetida o louco não é médica, mas sim política. Ora, em uma sociedade de valores bem claros e definidos, como a burguesa, o louco não cabe, pois é através dele que tais valores são contestados. O louco é excluído por insistir no direito à simplicidade e isso contraria a ostentação consumista estimulada pela burguesia e necessária para a solidificação de tal classe dominante.

Atualmente o que é pensado em relação à Loucura é a reforma do pensamento médico, excludente e separatista. Entretanto, o que vivenciamos muitas vezes é o que se instaurou historicamente: a configuração da Loucura como doença mental; não que a Loucura seja uma doença mental em si, mas ela sendo historicamente construída como tal; o que, muitas vezes, é desconsiderada ou pouco difundida dentre os profissionais da “saúde mental”.

Lobosque (2003), diz que o que temos atualmente é um movimento com o objetivo de encontrar um novo lugar para a Loucura, não, simplesmente, a reforma dos ambientes em que a Loucura poderia minimamente existir, mas, antes, flexibilizar e tornar fluidas, tanto arquitetonicamente, quanto social e psiquicamente, as instituições destinadas à sociedade, loucos ou não. Entretanto, ainda em seu livro “Clínica em Movimento”, conta dos impasses que passa na instituição que dirige frente ao relativo “desinteresse” do poder público, o que, segundo a autora, acaba por criar um descompasso institucional. Coloca, ainda, questões como a própria higiene do ambiente de trabalho que denuncia certo “desleixo”, correndo o risco de chegar ao extremo, mesmo quando tecermos junto à loucura uma crítica a sociedade higienista e acética que prima pela normatização, disciplinar dos corpos, com suas regras de limpeza que chegam ao controle da sexualidade e das produções subjetivas mais singulares.

Vejo no texto de Lobosque (2003), que há uma preocupação, que o próprio título do livro denuncia, de não propor uma clínica pronta para a Loucura, mas, antes, possibilitar um movimento, um fluxo de afetações e afetados, um trânsito de forças em que as regras e os regimentos se instituem e desinstituem na medida dos encontros e desencontros que forem acontecendo. É uma proposta de se colocar de forma ético-crítica frente à prática que se configura a partir de nós, não só em relação à Loucura, mas em relação à vida.

Possibilidade de conexão de fluxos, fazendo da prática em relação à Loucura uma parteira de bebes-devires, de devir-outro, configurando novos corpos que possam encarnar as instabilidades e os abalos daquilo que temos como saberes estáveis e já estabelecidos com relação à Loucura, colocando tal clínica sempre em movimento. Uma postura ético-político-estética frente à Loucura (Rolnik, 1993).

Neste movimento, na dobra: nasce Babel

Neste movimento me encontrava com Murilo. Este encontro inseria no nosso contexto um “não sei o quê”, um “contorno do silêncio”, que nos fazia habitar o campo de invisível e destituía o campo estável no qual estávamos colocados. Provocava rupturas de campo, abalos nas formas do saber. Possibilitávamos-nos dobras em um movimento mútuo. Ele me levava a tangenciar mais a zona de tensão em que habitava a Loucura e eu possibilitava a ele trânsitos na cultura, inserindo questionamentos, fazendo-o também flexibilizar suas amarras frente à cultura, possibilitando a nós dois ficarmos na relação, no “entre”, propiciando um devir-louco e um devir-cultura.

Então, convidei-o para participar comigo de uma intervenção na qualificação do meu mestrado. A proposta seria ele fazer uma apresentação de Kung-Fu utilizando a espada e eu improvisaria naquele contexto.

Ele aceitou o convite. Para fazermos esse trabalho, propus a ele, ministrar aulas de Kung-Fu para mim. Ele disse que não sabia se poderia, pois para dar aulas dessa modalidade de

artes marciais ele precisava ter um título. Aqui Murilo começa a ter uma mobilização importante, pois a partir dessa necessidade que coloquei a ele, este começou a se mobilizar e buscar uma formação para se tornar professor de Kung-Fu.

Murilo treinou arduamente, fez uma prova e se tornou professor de Kung-Fu. Outra relação com o mundo começa a se estabelecer, agora Murilo não era mais o usuário do sistema de saúde mental que fazia poesias e Kung-Fu. Agora Murilo era professor de Kung-Fu e isso começou a abrir um leque muito grande de possibilidades. Comecei a fazer aulas de Kung-Fu com Murilo, no Quinto Canto. Ele começou a me treinar e começamos a ensaiar para a apresentação da qualificação. Neste movimento, comecei a ministrar algumas oficinas de dança pra ele, oficinas de Contato-Improvisação e ele começou a adentrar o mundo da dança. Havia aqui um devir, uma relação, uma dobra em que nós nos possibilitávamos habitar para fazer emergir algo que ainda desconhecíamos.

Começamos a pensar a música. Ouvimos algumas. Ele gostava mais de umas e eu mais de outras, até que encontramos duas músicas que poderiam compor conosco aquela proposta. Começamos a dançar, ele com a espada e com movimentos do Kung-Fu e eu com o corpo e a improvisação. Enquanto ele fazia os movimentos com a espada, eu improvisava a partir daquele contato. Em um segundo momento, havia um encontro: a espada era trocada pelo toque, pela pele, improvisamos juntos, com alguns movimentos do Kung-Fu.

A partir de técnicas do Kung-Fu, Shen-Tao (espada chinesa imperial) e de técnicas de dança contemporânea de contato-improvisação, nasce Babel. O fluir do vento no encontro do fogo e da água. Estrutura e desestrutura. Queda e ascensão. Yin e yang. A transmutação, Babel.

Apresentamos-nos na universidade, antes da qualificação. Estava muito nervosa, mas saiu, e Babel foi vista pela primeira vez.

Apresentamos Babel mais quatro vezes: no evento em Comemoração ao Dia Nacional da Luta Antimanicomial, 18 de maio de 2007; no evento Dança e Movimento na Oficina Cultural de Uberlândia, evento da Prefeitura Municipal, no dia 30 de junho de 2007; no evento em comemoração ao Dia do Psicólogo, 26 de agosto de 2007; e no evento Trem Doido: 4ª Jornada de Arte e Loucura de 2007; que foi nossa última estação.

No decorrer do ano de 2007, nos encontrávamos, conversávamos, trocávamos e dançávamos. Havia um enamoramento no ar por parte dos dois. Misturamos-nos, através do Kung-Fu e da dança, nos transformávamos em outros. Murilo começou a dar aulas de Kung-Fu em uma academia e começou a treinar muito. Nos nossos ensaios, surgiam desacordos sobre a dança, sobre os conceitos da proposta de Babel, mas nas apresentações resolvíamos tudo, sem palavras, nos misturando e nos entregando para aquele movimento, que nunca era o que havíamos ensaiado, mas continuava coerente ao que acreditávamos.

A cada apresentação, a cada improvisação, afinávamos mais ainda a relação dos nossos corpos, captávamos mais o movimento um do outro, abríamos mais os nossos corpos e a nossa comunicação inconsciente, se tornava, cada vez mais, profícua e conseguíamos adentrar o lado de fora, fazendo dobras, rompendo os limites dos nossos corpos e dos nossos campos.

As Brumas da Fênix: asas de um vôo sem volta

Foram abertas as inscrições para projetos no Programa Municipal de Incentivo à cultura da Prefeitura de Uberlândia. Disse para Murilo sobre o Edital e decidimos mandar o projeto de *As Brumas da Fênix* para conseguirmos recursos e viabilizarmos o projeto contratando pessoas para executá-lo.

Fomos montar o projeto. Recorremos a uma Produtora Cultural de renome da cidade e pagamos para que eles adequassem a proposta ao edital. Alguns encontros com o produtor eram necessários para que ele fizesse o projeto como queríamos, entender nossa proposta e poder colocá-la no papel.

Marcamos alguns encontros eu, o produtor e Murilo.

No primeiro, Murilo levou o texto, CDs com a trilha sonora e poemas que compunham a história. Encontramo-nos na Produtora. Murilo ao chegar perguntou se tinha algum aparelho de CD; o produtor, meio sem entender, disse que não, mas que tinha o computador que toca CDs. Perguntou para Murilo se naquele CD tinha alguma coisa escrita sobre o projeto. Murilo respondeu que não, que era a trilha sonora e que ele gostaria que o produtor ouvisse enquanto ele lia a poesia que compõe a peça. O produtor resistiu dizendo que ele precisava de informações objetivas sobre o projeto, como: do que se trata, quantos atores vão participar, como pretende desenvolver o projeto, em quanto tempo.

Nesse momento eu fiz uma interferência e comecei a explicar novamente para Murilo, senti-me na iminência de tutelar Murilo, intervindo naquela relação; mas fui salva pelo gongo. Dei-me conta do que ocorria ali e recuei, deixando-os resolverem.

Murilo insistiu com o produtor para colocar o CD enquanto ele lia a poesia. O produtor cedeu e colocou a música. Murilo leu a poesia. Os outros produtores presentes no escritório ficaram olhando sem entender. Abriu-se um rasgo naquela sala, colocando-nos em outro tempo-espço, por alguns instantes, entramos em uma atmosfera poética, em um campo totalmente distinto daquele que habitávamos ao querermos discutir questões objetivas e práticas da execução do projeto. Mas não era um projeto qualquer, era um projeto de Arte, era uma peça teatral. Murilo ao terminar aquela apresentação disse que havia feito aquilo para que ele entendesse a essência daquela peça e ainda perguntou como ele faria um projeto de uma peça se ele não soubesse da sua essência.

Murilo fez uma intervenção que denunciou a indústria da Arte, que foi capturada pelo mercado e transformada em mercadoria. Aquele produtor fazia projetos dos quais nem sabia ao certo do que se tratava, apenas adaptando o que os artistas diziam ao que o edital pedia. Um vendedor que fazia da Arte sua mercadoria.

Fizemos o projeto, finalizamos e enviamos para a Secretaria de Cultura, com Murilo como proponente. No início de dezembro de 2007, o resultado. O projeto foi aprovado com o valor de R\$ 30.000,00. Ficamos muito felizes e emocionados. Fomos a uma solenidade receber a carta de aprovação. Murilo estava muito feliz e também apreensivo, pois agora teria que executar o projeto e cada vez mais se distanciava do lugar que ocupava no início de 2006, de usuário do sistema de saúde mental, para ser reconhecido como um artista na sociedade. Ele passa a existir, a produzir obras, a ter ouvidos para seu discurso, autorizando-o, existindo. Murilo, neste momento sentiu certo medo, pois teria que se posicionar, poderia perder o benefício que recebia da prefeitura como aposentado, passaria a pagar o ônibus sem utilizar a carteirinha de passe cedida pela Secretaria de Saúde, aproximava-se o dia da sua libertação, mas também da sua responsabilização pela própria vida.

Um imprevisto, a torre caiu: a despedida

A Secretaria Municipal de Cultura da cidade de Uberlândia realizou no dia 31 de agosto de 2007, dia do aniversário da cidade, um evento chamado: Manifesto Pró-Teatro Municipal. Esse evento ocorreu em um movimento de reivindicação pela finalização de um grandioso teatro que teve sua obra começada, mas nunca foi concluída e entregue a sociedade uberlandense. A parte externa do teatro foi concluída e a proposta do evento era de os artistas da cidade fazerem um dia de apresentações artísticas, em um palco montado pela Secretaria de Cultura nessa área externa.

Recebi por e-mail o convite para participar como artista do Manifesto, propondo uma apresentação. Encontrei com Murilo e contei da proposta. Ele concordou em apresentarmos Babel. Fizemos um projeto falando sobre a apresentação e a nossa proposta. Encaminhamos para a Secretaria e aumentamos o número de encontros para ensaiarmos. Ensaíamos e estava

tudo certo como combinado. Alugamos o figurino, preparamos a maquiagem, nos preparamos para apresentar. Foi quando a torre começou a ruir.

Um imprevisto de natureza pessoal me surpreendeu na véspera da apresentação, não poderia comparecer. Não tínhamos como desmarcar. Só havia uma saída: Murilo apresentar sozinho. Seria uma modificação da proposta, mas era uma saída.

Liguei para Murilo para dizer sobre o ocorrido e falar da alternativa da sua apresentação solo. Em um primeiro momento ele resistiu, dizendo que não gostava de imprevistos, que isso lhe causava muito incômodo e que tinha uma disciplina rígida envolvendo seu trabalho artístico. Expliquei a situação e ele foi se tornando flexível até que concordou em fazer o trabalho solo.

Murilo demonstrava muita dificuldade em lidar com situações que estavam no campo do imprevisto. O contato com a dança, especificamente, o Contato-Improvisação possibilitou que ele conseguisse lidar com maior tranquilidade com os imprevistos, com os acontecimentos, abrindo o corpo para a violência das marcas que estes deslocamentos do campo do invisível impelem em nossas subjetividades, possibilitando um encontro com o trânsito e com a mobilidade da vida.

Murilo apresentou sozinho.

Depois, nos encontramos e ele me contou como foi. Disse que enfrentara várias “tormentas” para estar ali e que foi obrigado a se superar; disse que estava no “temporal” para se “tornar o trovão”. E disse que conseguiu. Fez uma apresentação com a espada e disse ter se entregado por completo. Murilo se viu só e isso foi um desestruturador do campo que havíamos estabelecido juntos, pois agora estava só. Foi impelido ao devir de um novo corpo, a um encontro consigo mesmo. Ele foi violentado por aquela situação e foi obrigado a mobilizar potências de forças não-formais, ainda desconhecidas. Teve que improvisar e se arriscar do lado de fora. E foram criadas dobras.

Depois da sua apresentação, um grupo de profissionais da Secretaria de Cultura convidou-o para participar do alto de natal que seria realizado na Oficina Cultural da cidade no começo de dezembro de 2007. Ele aceitou, foi o protagonista, vivenciando um anjo que passava por batalhas. Murilo, então, encontrava-se só e nesse encontro consigo, a torre começou a ruir e caiu, tornando nossa separação inevitável.

Foi doloroso pra mim e pra ele, tínhamos desenvolvido uma comunicação inconsciente sintônica, que nos propiciava uma mistura corporal, uma osmose dos movimentos, uma parceria, uma criação.

E agora a separação.

Ele escreveu três poemas contando dos escombros da queda de Babel.

O amanhecer

olá meu anjo quem dera querubim...

olá para as estrelas que choram a eternidade e têm o brilho do sol...

olá seria um adeus um pobre mortal apaixonado pela Deusa do infinito...

de presente uma fênix chorou a imortalidade somente chorei minha saudade...

de presente um poema um verso a lírica das mais lindas rosas da primavera...

apenas um verso mais e um poema uma paixão pelo infinito...

o infinito de todas as estrelas das galáxias que brilham nos seus olhos....

minha amada encantada musa mãe e fada tão rara como o timbre das imensuráveis

criadoras das estrelas...

Demetria...

A Deusa dos ventos

Minha amada mãe deusa dos ventos além do espaço tempo...

Eu vaguei nessa terra busquei o tempo da paz e da espada mais deixei para traz minha amada e nunca mais nessa vida senti o doce beijo de uma amada...

Eu vaguei vi muitos mistérios desvendei o tempo cai depois de entrar no temporal para me tornar o trovão e encontrei a paixão...

Minha amada mãe seguindo os ventos da tua doce melodia foi em eras passadas onde
Lancelot encontrou a paz e espada...
Seguindo os teus ventos fui onde Perséfone atirava flechas com os cupidos....
Dessas doces melodias flecha e espada um amor e sua amada....
Mais sou somente paixão e a espada.....
Por onde voam os arcanjos dessa distante era minha amada mãe seus doces ventos me
levaram até lá...
Teus ventos e eu somente paixão, oh amada mãe sei tantos segredos que doem em meu
peito peço perdão pela minha paixão transforme ela no meu coração a tempestade o raio e
o trovão....
O canto fênix se perdeu o amada mãe minhas lagrimas caem na minha alma...
Meu filho o canto da fênix jamais se perdeu teu perdão faz ele cantar a sonata do brilho
sem fim da estrela e assim nascem as grandes estrelas...
Meu filho você abra o vento as feridas do tempo e será acima do raio e o trovão tua
linhagem guerreira e somente sua teus irmãos te atiraram flechas mais tua chama e um
brilho sem fim....
Da espada um simples movimento partirá as marés e tua amada cruzara os céus em uma
estrela cadente...
De uma doce neve em pétalas o perfume que não pertence as princesas raras e uma beleza
infinita que não pertence a deusas...
O canto da fênix a sina de babel a tantas penas
Vôo ao longe tão distante mais somente era um cinza no vento e o teu vento a levou...
Vôo a lua e tua paixão se tornou uma noite sem lua...
E o canto fênix o encantou....
Doce e o encanto
Mais fria é a neve do inverno da primavera...
Doce é o encanto mais é o lírico canto são as folhas de verão que caem no outono...
Divina mãe aurora como chegarei a ti em silêncio farei da ferida do vento arte dos

tempos.

Divina mãe aurora te amo desde outrora e na minha melodia o som dos teus doces ventos repousam nos querubins na mais lírica flor do éden....

Repouse nos meus sonhos e me leve de encontro ao raio e o trovão.....

Repouse nos meus sonhos e me leve a alvorada da habilidade das asas dos anjos

Velocidade dos arcanjos

O Amor de Hélios e Vesta...

Uma vez cadente estrela

Eu vim de uma era onde existia princesas e guerreiros selvagens e invencíveis mal sabia que eu era um guerreiro...

Eu vim de uma terra apaixonada aonde nos jardins tinha flores raras uma recitei jasmim dourada mais da guerreira que eu tinha amado desapareceu no passado o punho da neve...

Eu vim de longe quem dera fosse lírio do oeste da sua terra de Camelot.

Da terra da neve e ainda tenho marcas egípcias eu voava além do tempo espaço com as fênix....

Da terra da neve como a lírica do sol e do mar mais somente encontrei em um olhar o doce punho da neve....

A quem dera ela voltou para minha terra natal e eu estou no temporal... E dessa tempestade sou apenas um sonho...

O coração selvagem tão triste se tornou teus olhos do cujo guerreiro que busca libertar se os seus sonhos nas tempestades do sol... pétalas douradas da aurora...

A quem dera um guerreiro com o azul da terra da neve

Aquele azul de todos os ventos pois o vento tem a cor da coragem recitou a mãe das eternidades...

O vento não sabes o que és triste

ele filho da eternidade os que não o vêem que são tristes....

no meu ser de tantas batalhas de tanto no meu corpo e alma...

recito o vento da neve da minha terra natal minha mãe e deusa do leste....

me leve nos seus braços assim que morrer em batalha nem que seja por um momento para ver somente mais uma vez o olhar da guerreira punho da neve....

minha doce flor do Egito em que sua alma vejo o olhar apaixonado da mãe das eternidades a que nenhum ser mortal ou imortal pode com seu encanto...

E os Deuses e as Deusas da terra de onde nasci da chama como Serafim recebi nos sonhos teu beijo apaixonado e me tornei filho do Nilo...seu poeta...

Eternamente encantado....

Da neve minhas estrelas cadentes sou uma cadente estrela no céu talvez indo embora de volta pra chama

Da imortalidade....

Incontáveis são as batalhas de um filho do Nilo as margens do Éden com sua mãe Deusa do Leste....

Incontáveis são as estrelas algumas tem nome mel e o doce néctar mais sou o vento da neve não repouso nas dunas do deserto mais nas lendas o vento tem esse nome saudade....

Incontáveis foram as estrelas das minhas lágrimas que deixei adeus e saudade....

De uma cadente estrela não se espera a eternidade....

Emociono-me ao ler essas palavras, pois eu as vivenciei, também participei das suas escritas como cúmplice, também habitei essa terra distante, fui fênix, fui guerreira, fui estrela.

Poderia, ao escrever, olhando para o encontro com Murilo e para essas poesias, optar por me colocar em um lugar de analista e falar das transferências vivenciadas por mim, por Murilo e pela nossa relação. Falar da “mãe Deusa do Leste”, do “beijo apaixonado”, da “doce flor do Egito”, da “divina mãe”, da fala: “Meu filho o canto da fênix jamais se perdeu”.

Mas, involuntariamente, sou tomada por uma potência que me impele a falar do nosso encontro. Pois, quem foi o analista e quem foi o analisando? Quem foi o louco e quem foi o “médico”? Esses limites passaram a existir em uma zona fronteira de sobreposição tão intensa que possibilitou o encontro, em que os campos se romperam, corpos se misturaram e dois movimentos se tornaram múltiplos.

A poesia de Murilo, sem pontuação, adquiriu um fluxo contínuo, “máquinas de máquinas, com suas ligações e conexões” (Deleuze; Guattari, 1966, p. 7). Não há homem ou natureza, eu ou Murilo, mas um processo de produção, um processo que produz um ao outro, conectando máquinas. “Uma máquina-órgão está ligada a uma máquina-origem: uma emite o fluxo e outra corta” (Deleuze; Guattari, 1966, p. 7). O que existe são máquinas produtoras, “máquinas esquizofrênicas”, em que eu/não-eu, interior/exterior não fazem mais sentido. Não há como categorizarmos esse processo de produção, processo esse que é movido pelo desejo. Entretanto, esse processo não deve ser tomado como um fim e nem como um prolongamento até o infinito — isso configuraria a mesma coisa que a interrupção brutal do fluxo. Uma paralisação, origem da patologização do louco como vemos nas instituições da saúde mental, “farrapo autístico produzido por entidades” (Deleuze; Guattari, 1966, p. 10).

Lawrence (apud Deleuze; Guattari, 1966, p. 10–11) fala sobre o amor:

Dum processo fizemos um fim; o fim de todos os processos não é a sua continuação até o infinito mas a sua efetivação [...] O processo deve tender para sua conclusão, não para uma horrível intensificação, para uma extremidade onde o corpo e a alma acabam por parecer.

Deleuze e Guattari (1966) recorrem a Lawrence para falar da esquizofrenia, da Loucura como amor. Eles afirmam que a instituição esquizofrenia não existe, o que existe é um mundo das máquinas produtoras e desejantes, “a universal produção primária como ‘realidade essencial do homem e da natureza’” (Deleuze; Guattari, 1966, p. 11).

Cada máquina-órgão interpreta o mundo inteiro a partir do próprio fluxo, a partir da energia que dela flui: o olho interpreta tudo em termos de ver — o falar, o ouvir, o cagar, o foder... Mas há sempre uma conexão que se estabelece com outra máquina, numa transversal onde a primeira corta o fluxo da outra ou “vê” o seu fluxo cortado.

Meu encontro com Murilo ocorreu no limbo, na esquizofrenia e no amor, vivenciamos o mundo a partir do nosso fluxo de produção, uma máquina-órgão que se conectava a outra e

transmutava-se em várias. Em um corte transversal, produzíamos ligações com a cultura, a Loucura e a arte; em um fluxo que não pára de escorrer, mas se efetiva na dobra. Rompemos os campos que nos separavam como entidades e existimos em um campo transferencial de inconscientes diluídos, tornando-nos um ao outro, abrindo nossos corpos para múltiplas conexões, vivendo o aconchego de um lado de dentro, de uma dobra.

Máquinas-órgãos que necessitam se desacoplar para o encontro com outras conexões, agora o “olá seria um adeus” e nos desconectamos, com a potência de múltiplas outras conexões, efetivando nosso processo de produção.

Murilo decidiu executar o projeto *As Brumas da Fênix* sem minha participação; então me afastei e nos despedimos; em um adeus suave e vivo, ainda aquecendo minha pele ao vivenciar as marcas dessa lembrança.

O que experienciamos foi da ordem de uma outra clínica, uma clínica que não “trata” da saúde mental, mas, antes, vivenciamos uma clínica extensa²⁸, uma clínica que prima por uma saúde poética²⁹.

²⁸ Clínica Extensa é um conceito desenvolvido por Fábio Herrmann (2003) o qual abordarei no capítulo seguinte.

²⁹ Saúde poética é um termo de Rolnik (2006) que discutiremos também neste capítulo que se segue.

7 TANGENCIANDO A EXTENSÃO DE UMA CLÍNICA POÉTICA

Para falarmos desta outra clínica, é preciso tangenciar alguns conceitos. Recorro a Paulo Amarante (2007), em seu livro *Saúde Mental e Atenção Psicossocial*, em que o autor fala um pouco do que abrange a área da saúde mental. Amarante (2007) coloca que por saúde mental entende-se um campo conceitual e técnico de atuação com o foco nas políticas públicas da saúde. O autor diz, ainda, que a natureza desse campo vem minando o paradigma relacionado à saúde, como sendo este algo ligado ao adaptativo, de verdade unívoca e definitiva, e inserindo neste conceito a complexidade, a reflexão com relação à transversalidade de saberes necessários para pensar a saúde e, principalmente, para se construir uma prática clínica.

Entretanto, essa concepção fluida de saúde ainda está em composição, em um instituinte que vem criando tensão para nascer, mas, ainda, não se encontra efetivada. Na prática assistencial, trabalhar com saúde mental, ainda, significa trabalhar em uma instituição que trata de doentes mentais. Há uma redução conceitual do termo que é bastante polissêmico dizendo sobre a saúde mental das coletividades, atingindo condições altamente complexas, em que qualquer tipo de classificação e de estratificação é seguido de um “reducionismo e de um achatamento das possibilidades da existência humana e social” (Amarante, 2007, p. 19). As dimensões que tangenciam a questão da saúde não cabem mais em questões fragmentárias da psicologia ou da biologia, mas esta clínica estende-se por dimensões sociais, políticas, econômicas, éticas, estéticas, sexuais e por toda a extensão de Saberes que regimenta a cultura e a vida do homem contemporâneo. Assim, quando, na primeira experiência descrita neste trabalho da oficina de teatro, reduzo a complexidade, que tange a questão da saúde mental a uma instituição concreta com o sistema de saúde, culpabilizando este e eximindo o restante da cultura — incluindo a minha prática — da responsabilização pela interdição do louco, estou

estratificando e classificando tanto a saúde quanto a loucura, impedindo trânsitos. Só quando este campo entra em ruptura pela fala-dispositivo de Murilo é que posso me afetar pela complexidade envolta na questão da saúde, da loucura e da cultura.

Nessa extensão, encontro-me com o conceito de Fábio Herrmann (2003) de *clínica extensa*. O autor entende que seria a vasta medida em que o método psicanalítico ultrapassa a técnica, abrangendo dimensões culturais, políticas, estéticas e clínicas. O espectro de utilização do método está muito além do padrão clínico que a psicanálise ortodoxa e escolástica tanto prima. A Psicanálise freudiana abrangia dimensões muito maiores do que a terapia de consultório. Mas o movimento psicanalítico encolheu essas dimensões. Herrmann (2003) diz que a clínica extensa é a clínica padrão, sem o padrão. Entendendo que “padrão é uma lei reduzida a sua forma morta” (Herrmann, 2003, p. 14). Ou seja, o padrão seria do âmbito da forma, dos saberes rígidos, destituídos do potencial criativo e ruptivo que uma prática clínica pode produzir, seja ela na rua, na praça, no palco ou nos encontros como nos casos explicitados nessa dissertação. Quando o grupo Caleidoscorpos faz intervenções em praças adentramos o âmbito da cultura, abrimos rasgos na rotina do transeunte e este é interferido por novas configurações do real, introduzindo invisibilidades no visível, abrangendo as extensões da clínica, que passa a afetar o cotidiano.

Herrmann (2003) adverte que quem procura se encontrar com esta extensão da clínica preso nas suas ilhas teóricas incorre no mesmo engano que um navegador buscando se localizar com a bússola, mas com um imã no bolso, “a agulha aponta sempre para si, e o barco anda em círculo” (Herrmann, 2003, p. 17). A restrição da possibilidade de ruptura de campo ao consultório, ou mesmo à área da saúde, é um apego aprisionante de um método que se aplica do lado de fora, vinculado a forças de resistências.

A expressão clínica extensa (Herrmann, 2003) não pretende sugerir apenas outros campos de atuação da psicanálise, tais como o hospital, a escola, a clínica comunitária; mas faz

referências a amplitudes da cultura, da sociedade, da literatura, das artes e da vida. Assim, quando dançamos na praça fazemos da nossa dança uma clínica extensa. Uma frase de Fábio Herrmann (2003) traduz a ênfase desta expressão:

Quando ocorre uma ruptura de campo, quando se desestabiliza um sistema estruturado de representações, o efeito não é apenas a abertura para o conhecimento, mas abertura para uma mudança vital. Isto não se limita ao paciente em análise.(...) Tal mudança dos rumos de vida pode ocorrer em qualquer dimensão, sempre que o método psicanalítico entre em ação, do particular ao geral, de uma situação pessoal até a própria concepção de conhecimento, cujo campo pode vir a se romper pelo simples efeito de presença da Psicanálise. (Herrmann, 2003, p. 18).

Herrmann (2003) completa o pensamento dizendo que, quando nos abstermos da norma e nos encontramos com o sentido de uma vida para propormos a clínica, quando a clínica expressa o sentido de uma existência, a clínica torna-se um estúdio artístico. A clínica sendo arte é assim, ciência, mas querendo imitar a ciência, torna-se rotina.

Assim, nas práticas empreendidas e vivenciadas por esse texto que tem a pretensão de ser científico, sendo poético, tangenciamos as dimensões de uma clínica extensa. Seja na oficina de teatro, rompendo campos conceituais e pragmáticos, que impregnavam minha prática clínica; ou nas oficinas itinerantes, que propiciaram aos participantes intervenções diretas no cotidiano e na cultura, abrindo rasgos e nos vinculando (a nós mesmos e à rotina das praças, lanchonetes e brechós que ocupamos) às forças do lado de fora, criando um dentro para existirmos; ou, ainda, com a dança abrindo os corpos em um movimento osmótico e inconsciente de composições caleidoscópicas; ou ainda nos eventos produzidos pelo Quinto Canto com propostas de expandir as dimensões da arte, da cultura e da loucura em encontros que incitavam reflexões e vivências sobre estes temas para a comunidade; ou no meu encontro-produção com Murilo em um movimento de devir-outro.

Todos esses encontros criaram uma clínica na extensão da Cultura, da Loucura e da Arte, propiciando uma saúde que diz da complexidade da vida, uma saúde genuinamente poética, não apenas vinculada à saúde mental, mas efetivando dobras culturais na área da saúde e vice-versa.

Para falar desta clínica por uma saúde poética encontro-me com um texto de Rolnik (2006) em que a autora discorre sobre o trabalho de Lygia Clark³⁰. Utilizando instrumentos chamados de *Objetos Relacionais* para se relacionar com os seus “clientes”, como ela mesma chamava: os participantes da experiência. Os participantes tiravam as roupas para deitarem no *Grande Colchão*, uma espécie de divã, e, já com o próprio peso do corpo, abriam brechas até o corpo se acomodar. Os objetos eram usados para: “massagear, friccionar, esfregar, acariciar, roçar, apertar, pressionar, tocar de leve, soprar, arfar, aquecer, cobrir, embrulhar, emitir sonoridades, ou simplesmente deixa-los ali, em silêncio, a sós com o cliente e pousados sobre ele” (Rolnik, 2006, p. 2).

Com esta prática havia um movimento de mistura, à medida que o cliente abria o corpo, com o objeto, formando, a partir desse encontro, um corpo único. Lygia imbricou com essa prática em um trabalho que se aproximava em muito da atividade clínica, inclusive cobrando pelas sessões. A partir dessa prática, do encontro dos corpos dos clientes com os objetos, Lygia solicitava que estes falassem sobre o que estavam vivenciando ali naquele encontro. Os clientes produziam, então, narrativas que passavam a expressar a “potência do corpo” mobilizada ali. O que nasce nessas narrativas é da ordem de uma textura do campo do invisível, conectando forças e fluxos que tencionam nesses contatos entre corpos e objetos. Uma incorporação de um com o outro, em um movimento osmótico, no qual o objeto transmuta-se em corpo e o corpo em objeto, em um devir-corpo e devir-objeto.

³⁰ Lygia foi uma artista plástica que borrou os conceitos da arte durante sua trajetória. Em seu último trabalho, a artista criou uma prática que ela intitulou de *Estruturação do Self* — uma prática criada em 1976.

Saber do mundo, nesse caso, é colocar-se à escuta desta sua reverberação corporal, impregnar-se de suas silenciosas forças, misturar-se com elas e, nesta fusão, reinventar o mundo e a si mesmo, tornar-se outro.” (Rolnik, 2006, p. 3).

A partir dessa mistura de objetos e corpos nascem ressonâncias que produzem a abertura dos corpos, produzindo novas relações com o corpo e com o mundo, abrindo também as percepções, criando um corpo-consciência que passa a experienciar o mundo pela pele, como discutimos anteriormente ao falarmos do corpo na dança. É desenvolvida a capacidade de perceber os micro-movimentos, ampliando o corpo para as pequenas percepções, o que Rolnik (2003) chama de “micropercepções” produzindo, nas palavras de Rolnik (2003), um “corpo vibrátil”. Há um distanciamento das macropercepções do campo das formas, ao invés disso, é preciso habitar o âmbito das forças. Assim, o campo do visível e do previsto tem que ser aberto para inserirmos o campo do invisível. Promover abalos nos campos conceituais e corporais para entrarmos em vórtice e romper os campos estáveis, mesmo com os riscos e perigos do lado de fora.

Lygia precipita a criação de imagens por parte de seus clientes a partir da vulnerabilidade que essas rupturas corporais propiciam pelo contato com os objetos, não aceitando percepções que ficassem presas ao campo das formas. Por necessitar desse transbordamento do inconsciente no corpo para se dar a produção, Lygia afirmava não gostar de trabalhar com neuróticos, mas prefere os *borderlines* e os psicóticos, já que estes são mais suscetíveis a adentrar nesse estado de fusão e em contato com a microfísica que agenciava nesses encontros.

A artista rejeitava qualquer tipo de categorização, porque ela não queria se prender em formas. Lygia tinha uma obra sendo configurada e desfigurada a todo tempo, estava sempre fazendo caminho, estava em sua obra e também no caminho dela, sempre criando a obra, o conceito e o método. Uma frase de Lygia coloca seu posicionamento frente às categorias:

Não aceito coisa alguma de quem quiser me catalogar. Só aceito as críticas de quem seja capaz de vivenciar comigo a sensibilidade e a experiência que me levaram a um quadro ou a uma atitude (Lygia apud Oliveira, 1992, p. 132).

Era por isso, que ela rejeitava as narrativas que reduziam a sensibilidade do que estava ocorrendo a formas objetivas. Em uma frase Lygia expressa sua contestação: “o neurótico é muito defensivo e demora muito mais. Aliás, estou convencida de que o neurótico que é o doente e o *borderline* é o sadio que cria a cultura” (Lygia apud Rolnik, 2006, p. 5). Lygia estabelece, portanto, uma relação entre saúde e criação.

Rolnik (2006) coloca que a realidade, como campo de forças que é captado pelo corpo, a partir das micropercepções, obriga este a inventar uma corporeificação para expressar uma forma. A incorporação que ocorre pelo corpo, a partir do campo da microfísica, o impele a produzir, devaneios como secreções que o corpo-consciência hipersensível é obrigado a expelir. Assim, essas produções afetam o entorno possibilitando criações imprevisíveis e inéditas, vinculadas ao lado de fora, rompendo o campo, antes habitado por aquele corpo, criando devires e uma “mudança de paisagem”, adquirindo outras corporeidades.

A vitalidade desse processo garante para Lygia a “verdadeira saúde”. É preciso para se chegar a esse encontro, habitar o paradoxo entre a macro e a micropercepção. É dessa tensão que nasce a criação. Nos projetos empreendidos com Murilo, necessitávamos habitar os campos da macro e da micropercepção e transitarmos entre eles, para aglutinar tensão o suficiente e disparar no mundo nossa produção. Assim nasce Babel, por exemplo.

Os *borderlines* aos quais Lygia se refere — longe de entrarmos nas complexas descrições psicopatológicas que o termo implica — habitam uma zona de fronteira entre a macro e a micropercepção. É nessa medida que eles poderão adentrar mais o tratamento “poético” proposto por Lygia. Já os neuróticos, se defendem e se protegem, blindando o corpo das vivências do corpo vibrátil, pois há uma desestabilização das macropercepções; a artista afirma que são assimilados ao sistema e, portanto, doentes.

Lygia (apud Rolnik, 2006), neste viés, se relaciona com o pensamento do psicanalista Winnicott, que tem a idéia de que um desenvolvimento saudável está diretamente relacionado com o relacionar-se de maneira criativa.

Uma espécie de “saúde poética”, que nada tem haver com uma saúde psíquica estável e bem adaptada. Esta última se avalia efetivamente segundo o critério de fidelidade a um código, resultante de um processo equilibrado de identificações do ego com imagens dos personagens que compõem o mapa oficial do meio em que se vive (Rolnik, 2006, p. 7).

Lygia considera que o corpo vibrátil é habitado por “fantasmas” que interditam a potência poética. A artista propõe com seu trabalho relacional, um “exorcismo”, em um processo de “vomitar a fantasmática do corpo” (Rolnik, 2006, p. 7).

Podemos relacionar esse corpo vibrátil, definido por Rolnik (2006), com o corpo espectral descrito por Gil (2004). Corpo invisível que ocupa um lugar de “quase-forma”, com comunicações inconscientes; uma vivência limítrofe, como o corpo sem órgãos de Artaud (apud Greiner, 2005), que nunca tangencia um conceito, mas, antes, se compõe em uma prática. Corpo aberto que absorve forças do lado de fora, afetamentos de marcas que possibilitam sua memória. Este corpo vibrátil convoca, assim, ovos fecundos, mas também as marcas dos abortos traumáticos que os fantasmas suscitam.

Para que um corpo vibrátil seja fecundo é importante encontrar um útero firme, um ambiente receptivo. Lygia novamente reporta-se a Winnicott para tangenciar sua prática que sendo artística, era transmutada em clínica. Um conceito que ela fisga é o de “mãe suficientemente boa”, que seria aquele adulto que reconhece em si e na criança, as pistas de um corpo vibrátil e se deixa afetar por estas pistas, habitando-as e emitindo outras pistas em resposta. Assim, um campo fecundo se configura para ambos (adulto e criança), propiciando para ambos uma realidade constantemente renovável, ou seja, um “espaço potencial” — segundo Winnicott (apud Rolnik, 2006) —, sem forma, que seria invadido pelo brincar e, posteriormente, por esta criação necessária para uma saúde poética. Poderíamos relacionar

essa espacialidade, proposta por Winnicott, com a temporalidade reivindicada por Pelbart (1993), de habitarmos o “jorrar do tempo”, resgatando a idéia bergsoniana de que o tempo é de onde nasce o imprevisível, ou a concepção deleuziana da multidirecionalidade do tempo, colocando-nos no devir-tempo, campo de intensidades de forças e não de extensões pré estabelecidas e prontas.

Quando há uma relação do adulto com a criança, simplesmente, objetiva e formal, quando esse adulto não consegue compor uma “mãe suficientemente boa”, ou, mesmo, quando nem consegue se relacionar com a criança; nasce uma vivência solitária e de desamparo, o que Winnicott chama de “agonia primitiva”, termo muito utilizado por Lygia. A expressividade do corpo vibrátil começa, então, a vivenciar um processo de atrofia, vai “minguando” sua potência, tornando estéril a sua relação com o mundo. Temos então o aborto dessas expressões. Expressões desvitalizadas de uma “realidade secretada por um corpo esgotado” (Rolnik, 2006, p. 9), como acontece no adoecimento da loucura, na psicose. Os pontos que vivenciam no corpo estes abortos e que, depois, se tornam moradas dos fantasmas são chamados por Lygia de “fantasmática do corpo”.

Assim, Lygia é impelida a criar algo não só para mobilização das forças do corpo vibrátil, mas um dispositivo para trazê-los à tona e tratá-los. Lygia cria, então, a *Estruturação do Self*. A artista vai possibilitando em seu trabalho que o cliente descubra que pode entregar-se a experiência da micropercepção, podendo também colocar-se no paradoxo situado entre a macro e a micropercepção sem sucumbir, mudando as perspectivas de percepção de si e do outro, transformando a vivência destas relações. Há esta posição processual, flexível, móvel e que transcende a identidade, que brota no “entre” do mundo e do corpo, com fecundações mútuas é que Lygia se refere ao falar de “self” e de “estruturação” (Rolnik, 2006). Segundo Winnicott:

É precisamente do self que se extrai o sentimento de existir, a capacidade de uma experiência total, a sensação de participar na construção da realidade de si e do mundo que ela gera, propiciando a impressão de que a vida tem sentido. (apud Rolnik, 2006, p. 20).

O cliente de Lygia se conscientiza das suas relações cotidianas e as transforma, descobrindo o “ritmo da pulsação vital”, afetando o corpo em suas relações com o mundo. Para isso, o corpo precisa se abrir para a vulnerabilidade das micropercepções com relação às forças do mundo, mobilizar, também, trânsitos para habitar o paradoxo da macro e micropercepção e, ainda, suportar o vazio da dissolução das formas e das rupturas de campo, pois é preciso sustentar-se sobre estas “mortes provisórias”, sobre os vórtices. Isso para promover a vitalidade de seu corpo vibrátil e de sua potência criadora, para uma saúde poética.

Lygia tem uma frase em que ela diz: “Nunca trate um psicótico como louco, mas sim como um artista sem obra de arte” (Lygia apud Rolnik, 2006, p. 22). Lygia, nessa frase, fala do potencial criativo que a Loucura traz em seu âmago, ocupando um lugar vulnerável e de formas frágeis. Quando se refere ao psicótico, como louco, reporta-se ao adoecimento da Loucura, a Loucura que aborta sua potência vital de criação.

Lygia doou-se como um “suporte sólido”, para receber as secreções fantasmáticas, daqueles que se propuseram a abrir o corpo para essa experiência; tornando possível o exorcismo que tinha como foco a libertação da potência criadora. Tinha com pretensão “desbravar possíveis”, rompendo os campos da clínica e da arte, em uma proposta híbrida e fronteiriça de uma clínica poética.

As extensões habitadas por mim e Murilo, abrangeram estas dimensões de uma saúde poética. A cada encontro e a cada produção, éramos “mãe suficientemente boa” um do outro. Permitimo-nos estar na vulnerabilidade limítrofe dos nossos corpos, transitando das macropercepções às micro, trazendo o aconchego de dobras para permitirmos às nossas produções serem acomodadas em ovos fecundos. Suportamos juntos ou separados o vazio da dissolução das formas, vivenciamos o vórtice. Tanto meu corpo quanto o de Murilo foi violentado por marcas e nos misturamos em uma dança de corpos-conscientes hipersensíveis

e abertos a uma comunicação inconsciente; habitamos a invisibilidade que impregnavam as formas, o ambiente, nossas roupas, nossos corpos e nos tornamos outro.

Nas experiências das Oficinas Itinerantes “desbravamos possíveis” nos aventuramos na exterioridade da clínica, habitamos a micro e a macropercepção da rotina e do quotidiano da cultura, suportamos habitar o vazio da destituição das formas da clínica particular, que fechava suas portas, e fomos habitar o lado de fora, que não era apenas o lado de fora de uma clínica, mas o lado de fora de forças que perpassavam aquela prática, colocando a clínica em movimento, criando um foro que possibilitasse “exorcismos” dos fantasmas que impossibilitavam aquele trânsito da cultura, da arte e da Loucura. Uma clínica que fazia caminhos e se criava à medida que caminhava, sendo descoberta por rupturas de campo.

Não se trata mais de uma saúde mental. A complexidade das relações de força que nos atravessaram pede uma outra clínica, com extensões culturais, políticas, éticas e estéticas. Agora, falamos de uma saúde poética, de uma clínica que prima pela criação e que faz desse fluxo sua terapêutica, no sentido de acompanhar os movimentos dos fluxos criativos heróicos.

Ainda, vivenciamos hoje, mesmo com a Luta Antimanicomial e com essas práticas em movimentos, um aprisionamento do quadro das configurações de uma clínica que impede a efetivação do criativo nos contextos da saúde, permeados pela Loucura, uma prisão na moldura.

8 LOUCURA: UM APRISIONAMENTO DE MOLDURAS

Um quadro cerceado pela moldura.

Herrmann (2003), ao falar de clínica extensa, fala também de seu contrário, daquilo que enquadra a clínica e a engessa em um campo de delimitações rígidas — a moldura da clínica. Uma prisão, aparentemente, atraente e segura para o turbilhão do lado de fora, para o momento de caos, provocado pela ruptura de campo. O *setting* analítico é o que Herrmann chama de moldura. A sala, os horários, o divã, a decoração, os honorários e o tempo cronológico da sessão. Tudo isso que deveria importar menos durante o processo analítico acabam colocando o campo transferencial em uma prisão de molduras. Muitas vezes, pela rigidez das formas instituídas deste *setting* é que temos tantos entraves na área da saúde, pelo fato do profissional não conseguir, muitas vezes, se destituir do seu lugar de expert, de portador de certo poder do discurso; de não conseguir se arriscar do lado de fora, que se prende no campo emoldural de uma clínica, que deixa de ser poética, para configurar um sistema carcerário da Loucura presa na área da saúde mental.

A essência do método analítico, a ruptura de campo e o abrir o corpo constituem um processo de mobilizações violentas. Para não ser tragado pelo ralo, e nos destituirmos da criação, é preciso criar dobras, um lado de dentro que ampare o turbilhão caótico evocado pelo contato com o lado de fora. A moldura, como dobra, começa a fazer parte do quadro e a compor junto a ele uma libertação, ajudando a formar um útero firme para a produção de uma obra. Entretanto, a realidade que vivemos na área da saúde, principalmente a saúde mental, é uma captura da dobra. Uma separação quadro/moldura com linhas divisórias que aprisionaram o louco e impediram que ele existisse como parte da cultura. A dobra e a moldura, que deveriam ser uma subjetivação, passam a ser capturadas pelos poderes e saberes dos quais derivaram e ocorre uma desdobra da dobra.

A moldura deve ter um valor de indiferença em relação ao trabalho analítico, deve estar incorporada ao quadro. “A moldura é uma cerca virada pra fora.” (Herrmann, 2003, p. 41). Ou seja, a moldura não deve impedir que o processo de ruptura de campo aconteça, mas, antes, deve propiciar vínculos com o lado de fora e dobras formando um dentro, propiciando um devir, um outro campo, uma nova relação com as corporeidades que atravessam os componentes do campo transferencial, seja ele configurado na praça, nas ruas, nos palcos, nos encontros, ou mesmo, no consultório. A moldura tem que estar posta de forma a garantir os trânsitos e a fluidez do processo, entre Loucura e cultura, por exemplo. Quando as demandas — que têm a potência de se transformar em ruptura de um campo estagnado e propiciar-lhe trânsitos com o lado de fora e dobras -, não são impulsionadas a uma efetivação de sua potência por contingentes emoldurais que compõem os saberes com formas rígidas, temos a condensação da moldura, que passa a funcionar como uma verdadeira prisão do quadro, impossibilitando rupturas. A moldura deve ser fluida o suficiente para permitir vínculos com as forças de resistência do lado de fora, mas deve ter densidade suficiente para propiciar a formação de um forro, de um lado de dentro que possibilite a criação.

Lygia Clark (apud Gullar, 1980) tem uma experiência radical com a pintura, quando abole a moldura dos seus quadros, no período de sua obra, que vai de 1954 a 1958. Lygia, ao retirar a moldura dos quadros, abre sua obra, tirando qualquer tipo de separação com o espaço, não são mais objetos fechados, mas penetram nos espaços e acontecem neles a todo tempo, em uma atualização permanente. A pintura não “imita” o espaço, mas se ativa nele, o espaço é participante na sua obra. Não é um espaço de metáforas, mas um espaço vivo, “real”. Há um intercâmbio que une espaço e obra em uma dissolução mútua e de composição recíproca.

Mas o que é a moldura de um quadro?

O quadro necessita da moldura para existir, o artista ao pintar conta com essa função neutralizante e “amortecedora” que é o que inicia sua obra no mundo, já que a moldura não faz

parte nem da obra, nem do mundo. É um espaço confortável e estável, porém inerte e sem vida, que, muitas vezes, pode criar uma camada de isolamento tão potente que aprisiona o quadro, assim como a moldura, muitas vezes, aprisiona a clínica. “A moldura é precisamente um meio-termo, zona neutra que nasce com a obra, onde todo conflito entre espaço virtual e espaço real, entre o trabalho “gratuito” e o mundo prático-burguês, se apaga” (Gullar, 1980, p. 8).

O quadro emoldurado traduz os compromissos e o condicionamento que aquele artista precisa cumprir social, político e culturalmente. Quando Lygia “inclui” a moldura no quadro, começa um processo de reivindicar o lugar do artista no mundo e de libertação da prisão das capturas presentes no espaço artístico. Assim, a artista inaugura um novo campo para as possibilidades formais e espaciais para a pintura. Da mesma forma, quando adentramos as expansões da clínica extensa, engendrando processos criativos, encontros e nos arriscando do lado de fora de uma clínica poética, criamos uma nova relação tempo-espacial não só com os participantes desta clínica, mas com o mundo.

A moldura separa uma porção de espaço dentro do espaço. Separa-a e qualifica-a, emprestando-lhe a significação espacial de espaço pictórico, e de tal modo que, mesmo numa obra frustrada, subsiste sempre uma relação entre aquele espaço e a pintura: é um mau quadro mas é um quadro. (Gullar, 1980, p. 9).

É uma composição de identidade e garantia daquele lugar artístico, assim como a clínica no consultório padrão com suas regras e suas decorações padronizadas denunciam esse espaço clínico em um movimento de visibilidade total e de aborto do tempo, pois são sempre os mesmos lugares, o mesmo tempo e os mesmos reconhecimentos, deixando estagnada qualquer produção, qualquer invenção.

Quando Lygia negligencia a moldura, há uma ruptura desse campo aprisionante e estanque, destruindo este espaço, que é um não-espaço. Há um restabelecimento do trânsito, dos fluxos entre mundo e obra; esta se torna viva, participante e política. O que era arte cai no mundo cotidiano, libertando a obra e a visão, o quadro, então, é preenchido e escorre pelas superfícies,

saindo pela janela, passando pelas arquiteturas urbanas e ganhando o mundo. Há uma reinvenção do espaço e uma destruição do espaço pictórico (Gullar, 1980). Da mesma forma que quando libertamos a clínica de seu padrão adentramos o campo da criação, agenciamos possibilidades novas de existência, passamos a falar de um contexto político-ético-estético da clínica por uma saúde poética. Lygia, quando possibilita que seus quadros saíam para a rua, para a praça, para as paredes e prédios, desencadeia um processo de ruptura de campo e escancara o corpo da sua obra para adentrar o vórtice; da mesma forma que a dança nas praças, as oficinas itinerantes, a oficina de teatro, os eventos no Quinto Canto e os projetos empreendidos com Murilo, fazendo caminhos de uma clínica extensa, por uma saúde poética.

Lygia, ao iniciar seu trabalho, ainda, está presa nas convenções pictóricas com sua obra ainda aprisionada na moldura. A partir da relação da artista com esses materiais (tela, moldura) a artista vai experimentando e fazendo caminhos em sua obra, como se fosse descobrindo um enigma que vai pouco a pouco revelando o que haveria por trás da moldura. Lygia começa em uma das suas primeiras investidas contra-emoldurais a colocar a moldura da mesma cor do quadro. Ainda aqui, há o espaço pictórico, mas já se vê uma quase abdicação deste espaço com a invasão da moldura pelo quadro. Lygia começa, então, a abolir a moldura de seus quadros que passam a se libertar, escorrendo para o lado de fora. Assim, a obra de Lygia começa a se transferir para o espaço arquitetônico, para as superfícies da parede, das portas, livre do quadro. Nessa empreitada Lygia se perde frente ao isolamento semântico que vivenciam os artistas da época. Emerge, assim, a problemática de dar significação a esse novo espaço.

Lygia redescobre sua trilha, quando compreende a linha de junção de seus quadros como “moldura”. A esta linha que fica entre uma porta fechada e a parede, entre as tábuas do assoalho, entre o armário e a parede, Lygia chama de “linha orgânica”. Adentra, dessa forma, o universo da decoração passou a fazer maquetes e plantas de cômodos, utilizando essa linha como um aspecto orientador. A moldura como dobra. Lygia compreende sua

“linha orgânica” como uma linha viva, uma linha-espaco. Assim como a moldura da clínica deve servir de aparato para propiciar dobras, a linha orgânica de Lygia exerceu essa relação. Meu encontro com Murilo, por exemplo, em nossos projetos, propiciou conexões com o lado de fora e rupturas de campo, mas, também, dobras com críticas à minha prática — que hoje se atualizam em meu corpo e com a ocupação do espaço de artista por ele —, dobras mútuas e recíprocas. Formamos linhas orgânicas, vivas e fluidas que configuram nossos corpos hoje.

A artista não produz sua obra dentro de uma superfície; mas superfície e obra se fundem. Há uma junção de linha visível e espaço virtual. A linha não tem só a função de organizador da superfície, mas tem a incumbência de nutrir a obra de uma vitalidade orgânica. As cores de seus quadros estão ligadas a variações de cinza, de branco e de preto. Em uma de suas obras, aparece um branco puro penetrado por linhas, denunciando o núcleo temporal da obra: “o espaço se faz veículo do tempo e o tempo se revela” (Gullar, 1980, p. 12).

O tempo se espacializa, o espaço se temporaliza. Não há mais, nestas obras, desde sua origem, qualquer distinção entre esses elementos básicos. Este quadro preto é o lugar de uma precisa duração que é o tempo em que este quadrado se realiza. (Gullar, 1980, p. 12).

Lygia habita o “jorrar do tempo”, insere a invisibilidade em sua obra, a mistura obra/mundo adentra um devir-tempo-espaco. Cria rupturas de campo, vórtice e a configuração de um campo novo, vivo, com uma linha orgânica como “moldura”, com a cerca virada para o lado de fora, possibilitando conexões com forças, instituindo e destituindo formas. Uma obra viva, assim como deve ser a clínica, conectada com extensões da vida, da cultura, do cotidiano. Destituindo-se de um lugar privilegiado e, elaboradamente emoldurado, mas abrindo a moldura, e se abstendo dela, para introduzir o mundo na obra e a obra no mundo, o mundo na clínica e a clínica no mundo.

9 POSSÍVEIS CONFIGURAÇÕES DE UM MÉTODO

Somente poderia falar do método que compõe este trabalho no final dele, pois o caminho percorrido foi feito à medida que caminhava. Ao pensar em pesquisa, em produção de conhecimento, penso em surpreender-me e em *rupturas de campos*, já estabelecidos, em criação. Assim, reconheço-me em consonância com o método da Psicanálise — considerada um tipo de *ciência do devir*, feita por rupturas de campos, não por acúmulo de saber. (Romera, 2004).

Fábio Herrmann (1999) define o método da Psicanálise como sendo um método por *rupturas de campos*. Ele diz que campo é o consenso cotidiano, no qual estamos, costumeiramente, vivenciando a nossa rotina, que consiste no que já foi estabelecido, como já foi definido no corpo deste trabalho. Campos de significações, campos prontos, rotinizados. O cotidiano se estabelece no território do planejável, sob a égide do estatuto do programável e previsível, controle de corpos, de linguagens e sons; limites rígidos no território do que pode vir a se destituir de sentido. Essa destituição, avesso da lógica racional, é que Fábio chama por ruptura. Romper campos prontos destituindo/instituindo novas/velhas possibilidades de campos. Assim, aproximo-me do que seria o método aqui empreendido para produzir conhecimento, no qual o próprio método se anunciaria, ao longo da caminhada, sendo criado e inventado, na medida em que pesquiso e que investigo.

Romera (2004), na sua pesquisa de doutorado, parte do método indiciário de Morelli para configurar a postura que foi adotada frente a sua pesquisa que era a de “desvendar um mistério”, focando, assim, não nos dados que estavam sendo construídos, mas no que era descartado — “menos-prezado”. Assim, posicionei-me frente a esta pesquisa, valorizando os indícios da produção desprezada, despretensiosa e distraída. E, ao mesmo tempo, atenta, como também o detetive Morelli (Ginzburg, 1989). Ao estar atenta à fala de Murilo frente ao aborto do grupo de teatro e possibilitar que esta fala fosse o detonador da ruptura do campo

que configurava minha prática; ao abrir o corpo na dança permitindo visitar o campo do invisível, inaugurando um regime de invisibilidade nas praças em que dançávamos; nas oficinas itinerantes, nos lançando para fora da clínica e colocando uma nova clínica em movimento; nos eventos do Quinto Canto, em que a partir de parcerias viabilizávamos reflexões vivenciais sobre arte, cultura e Loucura; nos projetos desenvolvidos com Murilo, ao descobrirmos uma saúde poética na clínica extensa da arte; em todos esses encontros só foi possível tangenciar uma descoberta à medida que me atentava as pistas que discretamente provocavam abalos dos campos estabelecidos até se romperem, propiciando viver, através deste texto acadêmico, uma experiência estética, uma investigação dos indícios, com possibilidades de habitar e ser habitado no/pelo campo do invisível.

Rezende (1993) faz uma diferenciação entre as formas paradigmáticas das bases epistemológicas das ciências positivas e humanas. As primeiras se baseiam nos pressupostos físico-matemáticos e têm como critérios o teste da realidade, empírico, considerando a verdade como sendo o que está em conformidade com o real. A pesquisa empírico-formal pode ser conferida a uma máquina, mecanizando a forma que o homem experimenta a natureza. Já a Psicanálise é uma ciência humana que utiliza a interpretação como forma de investigar, considerando, portanto, o múltiplo sentido das situações observadas. Assim, acaba sendo contrária às ciências empírico-formais já que nestas não há lugar para interpretações.

Neste viés, há como aproximar a Psicanálise da Arte Contemporânea. Jorge Coli (2002) aponta o gesto de Marcel Duchamp — que colocou um mictório em um museu de renome na Europa por volta de 1915 —, como uma forma de questionamento do que é arte e do que não é. Assim, baseado no “princípio da provocação”, o autor transformou o mictório em arte *ready-made* (que significa feito, pronto, referindo-se aos objetos fabricados em série), obrigando um público culto a reconhecer que um objeto só é artístico, porque foi reconhecido como arte por museus, críticos de arte ou historiadores. Assim, o que antes tinha a função de

receber urina, excremento humano, foi transmutado em obra de arte, o que causa estranhamento e reflexão sobre o que é arte e quem tem o poder de delegar tal atributo a um objeto. Neste momento, Duchamp capturou a polissemia do que se observa (no caso o mictório) e afirmou que os conceitos delegados aos objetos dependem de onde, quando, como esses objetos estão e, além disso, dependem do olhar de quem os vê.

Tais reflexões propostas por Duchamp e outros seguidores deste, espalhados, atualmente, por todo o mundo, só são possíveis se considerarmos as variações múltiplas dos significados atribuídos aos signos, no caso, os objetos e suas nomenclaturas.

A interpretação diz respeito aos múltiplos sentidos dos signos. No sentido psicanalítico, ela é uma prática que depende de uma atenção especial, de uma escuta especial e de um campo especial. Tamanhas exigência e particularidade não são gratuitas, mas fazem parte da essência e da forma que a apreensão dos fenômenos se propõe a fazer. Faz parte do método (ou melhor seria dizer do “método”) da Psicanálise?

Faço essa colocação, pois no texto, Rezende (1993) faz uma aproximação entre o movimento psicanalítico e a comunidade científica, porém, esta última, está entre aspas. Isso me remete ao que Frayze-Pereira (2002, p. 114) coloca ao tratar da questão do método em um de seus textos, distanciando a Psicanálise das Ciências Positivas e tratando a Psicanálise como uma forma de subversão epistemológica da ciência, concebendo a prática analítica como não sendo metodológica, mas uma prática reflexiva, o que implica pensar a Psicanálise como o que ele chama de uma *espécie de contradiscurso*.

Já Fábio Herrmann (1991) defende a Psicanálise como ciência propondo que esta possui um método, por ruptura de campo, de produção de conhecimento e, portanto é uma ciência anti-positivista. Entretanto, mesmo sobre este viés, Herrmann propõe uma subversão da ciência, empreendendo uma postura arriscada, mas revolucionária do que seja a Psicanálise e, principalmente, do que é científico. Herrmann “rouba” termos que foram criados pela própria ciência implementando

o que seria seu contrário conceitualmente. Essa atitude pode ser configurada como um conceito do próprio Herrmann (1999): o *princípio do absurdo*. Esse conceito se desenvolve dizendo que se produz exatamente o que se deseja produzir e isso, por sua vez, acaba sendo o contrário do projeto consciente inicial. “Quando algo chega ao limite e o ultrapassa-o, revela seu contrário” (Herrmann, 1999, p. 17 e 18). Herrmann e outros teóricos das ciências anti-positivas só conseguem engendrar essa subversão por se deparar com a traumática falência do paradigma Moderno.

A ciência positivista criada pela Modernidade acaba de se deparar com seu oposto, à tarefa de dar sentido culmina no *não-sentido*, sendo este o surpreendente resultado do emprego de uma metodologia sistematizada e ordenadora do cosmos (Figueiredo, 2003). Assim, como acontece com o tempo Moderno que se projeta em um futuro promissor, chegando ao tempo Pós-moderno que se presentifica em um hedonismo consumista, até chegar no “futuro puro” da hipermodernidade de um futuro que prenuncia o vazio e o medo, subvertendo o futuro otimista da Modernidade em seu oposto, dentro de um princípio do absurdo (Pelbart, 2005).

Diante do aparente fracasso da Modernidade que almejava o controle, o domínio e a clareza acabam por produzir incertezas e ambigüidades. A época moderna se expõe ao traumático, que deixa de ser eventual para ser significativamente recorrente; sendo que, trauma em uma análise psicanalítica é, comumente, o que escapa e contraria. Assim como Lygia, que viu na sua obra a possibilidade de exorcizar a fantasmática do corpo, os traumas que produziam esta fantasmática no e do corpo, em uma clínica-arte que prima pela criação, subvertendo o conceito de saúde como adaptativa, por uma saúde poética.

Neste viés, o “não-lugar” para o afetivo é evidente no projeto cartesiano da Modernidade, já que este se configura como traumático, produzindo ambigüidades e contradições. A afetividade produz, essencialmente, idéias confusas e denuncia as ambivalências e os paradoxos humanos. Assumir a afetividade, as paixões humanas e levá-las em conta seria assumir o risco da irresolução e, logo, da perda do controle das situações. Diante disso,

torna-se claro que a linguagem que fala dos afetos seja metafórica já que multiplica, necessariamente, os sentidos (Figueiredo, 2003). Este risco é o que precisamos correr para não só multiplicar os sentidos, mas criar vínculos com o lado de fora, engendrando devires na cultura, criando rasgos que caibam os afetos, possibilitando trânsitos entre Loucura e cultura, agenciando dobras para forrar esta colcha de fuxicos. Transmutar as metáforas em metamorfoses de real.

Falando das paixões humanas, podemos atentar que no trauma há uma inversão da lógica moderna, em que o objeto passa a ser ativo e o sujeito passivo, perdendo o domínio da situação. Entretanto, o traumático impõe ao homem moderno o retorno do projeto de ordenação do caos. Áreas como a medicina e a psicologia submeteram-se ao projeto moderno e trataram de se especializar nele; já a psicanálise buscou, ao menos parcialmente, o contrário.

Ao considerarmos a Psicanálise, que existe sob a égide do paradigma emergente, como ciência, estamos negando todo pressuposto epistemológico da própria ciência, que *a priori* é positivista/cartesiana, subvertendo suas raízes.

Diante disso, é preciso sustentar a Psicanálise sem desvirtuá-la em função do paradigma científico dominante. Segundo Winnicott (1996), não podemos adaptar ou restringir a pesquisa psicanalítica ao padrão das ciências ditas naturais.

Mas quem quer saber sobre esse tipo de pesquisa?

O texto de Winnicott (1996) intitulado *O preço de desconsiderar a pesquisa psicanalítica*, traz a suposição de que a sociedade não tenha interesse nesse tipo de conhecimento como ciência, talvez ele seja aceito como Arte.

Diante de tantas divergências e divisões, lembrei-me de que é preciso considerar as linhas de fuga. Existe, atualmente, um professor da Universidade Federal da Bahia que criou uma metodologia de pesquisa que uni a ciência à poética. Seu nome é Jacques Gauthier (1999) e é o

fundador da *Sociopoética*. Utiliza o termo poética para falar de criação e acredita que “pesquisar é criar *devires*”. Defende que as ciências humanas estudam o singular. Trabalha com grupos e considera que a teorização dos dados produzidos são criações singulares, “quase artísticas”; sendo que, os pesquisados podem se tornar pesquisadores participando da análise dos dados e da teorização do que produziram. Esta é uma forma de pesquisa que surgiu no meio acadêmico e, certamente, é preciso considerá-la como frente de resistência, diante do que Winnicott (1996) expõe em seu texto. Assim como empreendi na vivência com Murilo, em que estabelecemos uma relação da análise mútua do que estava acontecendo, do que era discutido, vivenciado e da forma que produzíamos conhecimentos e conceitos sobre nossa produção.

Winnicott (1996) conclui que, assim, se coloca, pois considera que as pesquisas têm uma função fundamental em relação ao futuro da sociedade. Portanto, desconsiderar as contribuições da pesquisa psicanalítica é atribuir ao “destino” (que é uma concepção metafísica), o que é estritamente humano. Assim, somos conduzidos de forma antropológica e histórica a motivações que podem e devem ser pesquisadas.

Ouso me colocar no grupo de investigadores que pesquisam os desvios e não a moda, não a curva normal (estatisticamente falando), configurando o próprio método, à medida que entro no universo de minha pesquisa, subvertendo a proposta científica original, em uma nova forma de apreensão do ser humano, me considerando neste processo, me surpreendendo a cada passo, no devir dessa pesquisa-criação.

Uma pesquisa que se fez por rizomas, como um capim que se espalha pelo jardim, se conectando e se desconectando a todo tempo, criando sulcos e invadindo tudo, em que cada corte se transmuta em um novo caminho. Ao falar de rizomas, reporto-me ao pensamento de Deleuze e Guattari (1995) no livro *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. I. Os autores estabelecem alguns princípios para a composição de rizomas. Princípio da conexão e de heterogeneidade, em que qualquer ponto do rizoma, é possível fazer conexões com quaisquer

outros pontos; neste movimento, cadeias de sentido entram em conexão com cadeias políticas, cadeias éticas, cadeias estéticas, etc.; assim, o que está em conexão não são somente regimes de significados e significantes, mas o “estatuto do estado de coisas”. Assim, quando escrevo sobre as vivências neste texto — priorizando as marcas que os acontecimentos configuraram na minha memória e não a cronologia linear —, pontos que estavam distantes na disposição temporal, se mostram próximos, e os que estavam, aparentemente, mais próximos demonstram uma grande lacuna entre eles. Inauguro uma temporalidade rizomática neste texto, a partir dos caminhos que vão se formando com a escrita. O próprio texto se surpreende em uma relação de sentidos que se transforma na criação e se transmuta no próprio produto.

Outro princípio é o de multiplicidade. Esta se configura pela conexão com o lado de fora, com as forças, com as linhas de fuga, em que tais conexões propiciam a mudança de natureza do que antes estava desconectado, criando um plano de consistência, da mesma forma que Paxton (apud Gil, 2005) fala do plano de imanência da dança. Com a fusão do movimento e do pensamento, o espaço é aberto, criando um outro corpo, metamorfoseando a natureza daquele espaço-tempo-corpo-objeto. Estas multiplicidades não têm sujeitos, nem objetos, mas têm dimensões, abrangências que têm que mudar a natureza para crescer.

O princípio da ruptura é outro que compõe o rizoma. Este é composto pelas linhas, que fogem linhas de desterritorialização. Existem no rizoma as linhas que segmentarizam, estratificam e organizam; há também componentes desestabilizadores que causam rupturas nos campos já estabelecidos e isso faz parte do rizoma, pois ele suporta essas rupturas sendo, inclusive, essenciais para o seu crescimento. Como quando nos arriscamos do lado de fora, por exemplo, ao continuarmos as oficinas com os pacientes da clínica particular fora da clínica, em um itinerário desconhecido e novo para todos nós. Práticas novas que provocam rupturas e desterritorializam a prática de oficinas, traçando novos caminhos para o rizoma.

Esses autores falam ainda do princípio das cartografias. Segundo eles, é preciso fazer o mapa, e este está intimamente ligado a uma experiência com a vida. Não há reprodução como na representação teatral, há uma produção como uma usina, o inconsciente é criado e aberto. O mapa é conectável em todas as suas extensões. Ele tem múltiplas estradas, um mapa móvel, fluido, com várias entradas e saídas. Podemos falar das cartografias corporais que o grupo caleidoscorpos foi criando nas experiências com a fotografia, em que aquele novo corpo da máquina fotográfica cria um novo mapa para o corpo do grupo e da praça; ou com a experiência da incorporação da poesia, esta passou a exigir um novo corpo ao grupo, que, novamente, teve que criar novos caminhos, novas aberturas para a corporeidade presente; ou na dança da sala de aula com a Teoria dos Campos, em que uma outra relação de absorção teórica foi aberta, um novo mapa, com novos sulcos e caminhos, tanto para os alunos presentes quanto para meu corpo em uma apreensão da teoria por ruptura de campo.

Assim, fez-se tanto a vivência de que falamos neste trabalho, quanto o próprio trabalho. Produzidos ambos por ruptura de campo, subvertendo o sentido de ciência; sendo um novo paradigma; abrindo os corpos da ciência para a criação, para a poética; criando cartografias e possibilitando múltiplas conexões e fazendo, a cada interdição, um novo caminho, processo ético-estético-político de produção de conhecimento.

10 FAZENDO DOBRAS: A CRIAÇÃO ENTRE TRÂNSITOS E CAMPOS

Ao mergulhar no tempo para escrever este trabalho deparei-me com uma memória feita por marcas. A possibilidade de recriar as vivências que escrevo é o que me possibilita esta escrita, em um processo, que me atravessa tanto ao rememorar quanto ao escrever, e atualizam minha prática. Assim, adentro um universo de rizomas entre produção e escrita, abrindo o corpo para que eu me conecte com a possibilidade do novo que se efetiva nesta produção.

Novas configurações do real são possíveis, a partir do detonador propiciado por Murilo na oficina de teatro ao abrir meus ouvidos para as vozes da Loucura, engendrando críticas a minha prática, rompendo campos que estavam enrijecidos, fazendo habitar o vórtice, denunciando os atravessamentos — o que me propunha a articular com o campo de Loucura, da cultura e da Arte, fecundando o ovo que me possibilitou a escrita.

A partir desse desassossego de surdos, vejo no invisível o diálogo de campos compondo com a Teoria dos Campos, proposta por Herrmann (2001), com os campos do visível e do invisível dos quais fala Rolnik (1993) e com os regimes de invisibilidade — a que se refere Pelbart (1993) —, um tecido possibilitador de dobras para uma postura ético-político-estética frente a esta produção textual e frente a minha prática relacionada à Loucura.

O evento 18 de maio leva-me ao lado de fora em uma parceria com a Divisão de Cultura da UFU, efetivando o trânsito Cultura e Loucura, criando dobras do lado de fora e agenciamentos das forças de resistências em relação com os diagramas que dão sustentabilidade às formas, gerando abalos sísmicos na cultura e propiciando o aconchego de um dentro para a Loucura. Dessa forma, as pontas do tecido foram unidas dando forma aos fuxicos.

E do lado de fora...

Do lado de fora, nascem as Oficinas Itinerantes, a partir do inesperado fechamento de uma clínica, quando nos abrimos à possibilidade de criarmos outra clínica de cunho político, que se dá em espaços públicos, denunciando a dialética sanidade/loucura. Uma clínica que se

configura, a partir do itinerário que vai tecendo, rompendo os campos que nos separam uns dos outros e habitando estes espaços, e, dessa maneira, engendrando neles outro tempo e nos permitindo adentrar o campo do invisível em uma cultura de visibilidade total. Criamos também cartografias de uma prática de oficinas, que compõem com seu itinerário uma dinâmica ético-político-estética, habitando a dobra.

Neste ínterim, nasce o Quinto Canto, um espaço de criação de colchas, de corpos, de danças. Os eventos propiciaram ovos-dispositivos, que, por sua vez, dispararam indagações, reflexões que ampliaram a prática, trânsitos possíveis entre Arte, Loucura e Cultura. Assim, costuramos as colchas de fuxicos.

Começo a dançar e a abrir o corpo para adentrar o plano de imanência da dança. Torno-me outro, outro corpo em um devir que me possibilita Caleidoscorpos, outros corpos a cada intervenção e experiência. Dobras do forro. Tornava-me outro: outro-corpo, outro-praça, outro-máquina fotográfica, outro-poesia, outro-teoria, em um constante devir. Encontro-me em vórtice, em metamorfoses.

A parceria com Murilo propicia-me a criação. Nossos diálogos inconscientes nos levam a um encontro criando um outro lugar, um novo lugar tempo e criando mútuos deslocamentos. Neste encontro emergem rupturas de campo. Com a mesma frieza da espada utilizada por Murilo, vivenciamos nossos corpos violentados por forças que nos transformaram em uma espada cortante na cultura. Vivenciamos na pele a instauração da separação Cultura/Loucura. Vivemos o nascimento e a queda de Babel. A torre caiu e, assim, foi se configurando a destituição do lugar de doente mental, ao mesmo tempo em que foi sendo feita a constituição da cidadania, a partir da aprovação do projeto *As Brumas da Fênix*, que, literalmente, renasce das cinzas, depois do aborto do grupo com os alunos de psicopatologia.

Assim, tangenciamos as extensões de uma clínica poética. No encontro com o trabalho de Lygia Clark, vivencio o detonador de um trabalho que tem como primado a saúde poética, a criação, a

estruturação do self, o exorcismo da fantasmática do corpo e o encontro. Libertando o quadro da Loucura, tirando do aprisionamento de molduras da clínica, que, ainda hoje, rege a Saúde Mental, uma saúde sem criação, distante do poético, preocupada com a moldura, esquecida do quadro.

Paulo Amarante (2007) relata algumas ações que têm criado rasgos na cultura introduzindo novas cartografias para a saúde, multiplicando a possibilidade do poético. Em 1992, usuários saíram no carnaval do Rio de Janeiro em uma Ala chamada “Ala do maluco beleza” de um Bloco famoso chamado “Simpatia é quase amor”. Depois desta iniciativa, várias alas foram formadas nos anos posteriores com a temática da Loucura, levando essa discussão para dimensões culturais e criando trânsitos positivos entre loucura e cultura.

Algumas iniciativas também funcionam como detonadores de discussões na sociedade, como a utilização de camisetas com frases que incitam a temática da Loucura e da diversidade. Televisões comunitárias como a TV TAMTAM criada em Santos na década de 80, a TV Pínel no Rio de Janeiro, desde 1996 e a TV Parabolínica, em Belo Horizonte. Todas estas TVs têm programas, roteiro, gravações e atuações de usuários de sistema de saúde mental, de familiares e pessoas envolvidas com a temática da Loucura. Programas de rádios também têm criado dispositivos para esta luta como a pioneira Rádio TAMTAM, Rádio Cala a boca já morreu, Rádio Antena Virada, entre outras.

O grupo musical Loucos pela Vida, com CD gravado com músicas como “nas terras do Juquery” e “Loucos pela Vida” de Luizinho Gonzaga, com letras que dizem que “um dia os muros do Juquery vão cair”. No Rio de Janeiro, nasce o grupo musical Harmonia Enlouquece, que, inclusive, pude conhecer no Encontro “Por uma sociedade sem manicômios”, em dezembro de 2007, na cidade de Bauru. Com composições próprias e a interpretação de Hamilton Assumpção, o grupo faz uma crítica aos inúmeros medicamentos psiquiátricos que são dados indiscriminadamente para o usuário e que não conseguem torná-lo um “cara normal”. Isso sem falar nas várias outras iniciativas no campo da música, incluindo vários ritmos como, por exemplo, o hip hop. Grupos de teatro como o “Pirei na Cena”, com a

metodologia do Teatro do Oprimido, no Rio de Janeiro, que tive a oportunidade de ver em cena em 2005, no Rio, com uma proposta sócio-crítico-estética, frente à realidade da saúde mental e não apenas com uma proposta de terapêutica padrão. Amarante (2007) contribui nos colocando estas iniciativas como verdadeiros saltos que a prática clínica pode vivenciar estendendo suas dimensões e criando trânsitos entre Arte, Cultura e Loucura, vivenciando o universo de uma saúde poética.

A dimensão sócio-cultural é, portanto, uma dimensão estratégica, e uma das mais criativas e reconhecidas, no âmbito nacional e internacional, do processo brasileiro de reforma psiquiátrica. Um dos princípios fundamentais adotados nesta dimensão é o envolvimento da sociedade na discussão da reforma psiquiátrica com o objetivo de provocar o imaginário social a refletir sobre o tema da loucura, da doença mental, dos hospitais psiquiátricos, a partir da própria produção cultural e artística dos atores sociais envolvidos. (Amarante, 2007, p. 73).

Assim, a partir de uma prática político-ético-estético, é possível configurar cartografias que abrangeram as extensões de uma clínica poética. São criadas também multiplicidades, linhas de fuga, conexões com forças do lado de fora, rupturas de campo, novos campos e dobras no forro. Foram abertos os rizomas e caminhos foram feitos. A partir da dança, das oficinas e seus itinerários, do duo com Murilo, do Quinto Canto vivenciei as dimensões socioculturais, que tangem os campos da Arte, da Loucura e da Cultura, adentramos, assim, campos do invisível que engendram rupturas, abrindo os corpos e a clínica para o devir.

A saúde mental ainda precisa se destituir dos rígidos grilhões históricos que marcam a árvore da sua memória; abrir, cada vez mais, para uma prática de rizomas, criando conexões e cortes que se transmutam em novos caminhos.

Quando um rizoma é fechado, arborificado, acabou, nada mais passa; porque é sempre por rizoma que o desejo se move e se produz. Toda vez que o desejo segue uma árvore acontecem as quedas internas que o fazem declinar e o conduzem à morte; mas o rizoma opera sobre o desejo por impulsões exteriores e produtivas. (Deleuze; Guattari, 1995, p. 23).

REFERÊNCIAS

- Amarante, P. (2007). *Saúde Mental e Atenção Psicossocial*, Rio de Janeiro: Fiocruz.
- Artaud, A. (2006). *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes.
- Boal, A. (1996). *O arco-íris do desejo: método Boal de Teatro e terapia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Coli, J. (2002). *O que é arte*. São Paulo: Brasiliense.
- Deleuze, G., Guattari, F. (1966). *O Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia*. Lisboa: Assírio & Alvim/Guide — Artes Gráficas.
- Deleuze, G., Guattari, F. (1995). *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. Rio de Janeiro: 34.
- Deleuze, G. (2005). *Foucault*. São Paulo: Brasiliense.
- Ferreira, A. B. H. (1943). *Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Figueiredo, L. C. (2003). Modernidade, trauma e dissociação: a questão do sentido hoje. In: *Elementos para uma clínica contemporânea*. São Paulo: Escuta.
- Foucault, M. (1975). *Doença mental e psicologia*. Rio de Janeiro: Tempos Modernos.
- Foucault, M. (1978). *História da Loucura na Idade Clássica*. São Paulo: Perspectiva.
- Foucault, M. (2005). *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola.
- Frayse-Pereira, J. A. (1985). *O que é loucura?* São Paulo: Brasiliense.
- Frayse-Pereira, J. A. (2002). Psicanálise, teoria dos campos e filosofia: A questão do método. In: BARONE, L. M. C. (Coord.). *O Psicanalista: Hoje e amanhã. O II Encontro Psicanalítico da Teoria dos Campos por escrito*. São Paulo: Casa do Psicólogo, p. 101–17.
- Gauthier, J. (1999). O que é pesquisar — entre Deleuze-Guattari e o candomblé, pensando mito, ciência, arte e culturas de resistência. *Educ. Soc.* [online]. dez. 1999, v. 20, n. 69 Disponível na World Wide Web:

- <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-73301999000400002&lng=pt&nrm=iso>. ISSN 0101-7330. Acesso em: 11 abril 2006, p. 13–33.
- Gil, J. (2004) In.: Fonseca, T. M. G., Engelman, S. (Org.). (2004). *Corpo, Arte e Clínica*. Porto Alegre: ed da UFRGS.
- Gil, J. (2005). *Movimento Total*. São Paulo: Iluminuras.
- Ginzburg, C. (1989). *Mitos, emblemas, sinais. Morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Greiner, C. (2005). *O Corpo: Pistas para estudos indisciplinares*. São Paulo: Annablume.
- Guattari, F. (1990). *As três ecologias*. Campinas: Papirus.
- Gullar, F. (1980). Lygia Clark: Uma experiência radical. In: *Lygia Clark: Textos de Lygia Clark, Ferreira Gullar e Mário Pedrosa*. Rio de Janeiro: Funart, 60 p. il.
- Herrmann, F. (1991). *Andaimes do Real: O método da Psicanálise*. São Paulo: Brasiliense.
- Herrmann, F. (1999). *O que é Psicanálise: para iniciantes ou não...* São Paulo: Psique.
- Herrmann, F. (2001). *Introdução à Teoria dos Campos*. São Paulo: Casa do Psicólogo.
- Herrmann, F. (2003). Clínica Extensa — conferência de abertura. In: Encontro Psicanalítico da Teoria dos Campos: A Clínica Extensa, 3., 2003. *Anais...* Cetec, p. 13–22.
- Herrmann, F. (2003). *Clínica Psicanalítica: A Arte da Interpretação: teoria dos Campos*. São Paulo: Casa do Psicólogo.
- Lelis, C., Romera, M. L. C. (1997). Musicoterapia nas Oficinas Terapêuticas: trilhando e recriando horizontes. *Revista Brasileira de Musicoterapia*, ano 2, n. 3.
- Lobosque, A. M. (2003). *Clínica em movimento: por uma sociedade sem manicômios*. Rio de Janeiro: Garamond.
- Oliveira, M. A. M. (1992). *Lygia Clark: Obra-Trajeto*. São Paulo: ed. da Universidade de São Paulo.

- Pelbart, P. P. (1993). *A nau do tempo rei: 7 ensaios sobre o Tempo da Loucura*. Rio de Janeiro: Imago.
- Pelbart, P. P. (2005). *Em tempo, sem tempo Curadoria de Vitoria Daniela Bousso* São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Paço das Artes.
- Pessoa, F. *O Eu profundo e os outros eus*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- Próchno, C. C. S. C. (1999). *Corpo do Ator: Metamorfoses, simulacros*. São Paulo: Annablume e Apesp.
- Rauter, C. (2000). Oficinas para quê? Uma proposta ético-estético-política para Oficinas Terapêuticas. In: Amarante, P. *Ensaio: subjetividade, saúde mental, sociedade*. Rio de Janeiro: Tio Cruz : Loucura e Civilização, p. 267–77.
- Rezende, A. M. (1993) A Investigação em Psicanálise: Exegese, hermenêutica e interpretação. In: Silva, M. E. L. *Investigação e Psicanálise*. Campinas: Papirus.
- Rolnik, S. (1993). Cadernos de Subjetividade. Núcleos de Estudos e Pesquisa da Subjetividade do Programa de Estudos Pós-graduados em Psicologia Clínica da PUC/SP — v. 1, n. 2, São Paulo, p. 241–51.
- Rolnik, S. (1997). Clínica Nômade. In: Equipe de acompanhamento terapêutico do hospital dia A Casa (Org). *Crise e cidade: acompanhamento terapêutico*. São Paulo: Educ, p. 83–97.
- Rolnik, S. (2006). *Lygia Clark da obra ao acontecimento*. Catálogo publicado por ocasião da exposição: Lygia Clark, da obra ao acontecimento. Pinacoteca do Estado de São Paulo.
- Romera, M. L. C. (2004). Método psicanalítico: o verso e o reverso da ocupação de um lugar. In: Herrmann, F., Lowenkron, T. (Org.). *Pesquisando com o Método Psicanalítico*. São Paulo: Casa do Psicólogo (2004).
- Silva, M. E. L. (1993). *Investigação e Psicanálise*. Campinas: Papirus.

- Singer, P. (2002). Sobre a ética. In: *Vida ética: os melhores ensaios do mais polêmico filósofo da atualidade*. Rio de Janeiro: Ediouro, p. 25–36.
- Sousa (2004) In.: Fonseca, T. M. G., Engelman, S. (Org.). (2004). *Corpo, Arte e Clínica*. Porto Alegre: ed. da UFRGS.
- Winnicott, D. W. (1996). *O preço de desconsiderar a pesquisa psicanalítica*. In: *Tudo começa em casa*. São Paulo: Martins Fontes, p. 135–42.