

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
DEPARTAMENTO DE PSICOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA INSTITUCIONAL

FLÁVIA DE MACEDO CAVALLINI

**FLUXOS, ENCONTROS E DISPERSÕES:
AGENCIAMENTOS ENTRE ARTE E CLÍNICA**

VITÓRIA
2016

FLÁVIA DE MACEDO CAVALLINI

**FLUXOS, ENCONTROS E DISPERSÕES:
AGENCIAMENTOS ENTRE ARTE E CLÍNICA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia Institucional da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Psicologia Institucional, na área de concentração Subjetividade e Clínica.

Orientador: Prof.^a Dra. Maria Cristina Campello Lavrador

VITÓRIA
2016

FLÁVIA DE MACEDO CAVALLINI

**FLUXOS, ENCONTROS E DISPERSÕES:
AGENCIAMENTOS ENTRE ARTE E CLÍNICA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia Institucional da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Psicologia Institucional, na área de concentração Subjetividade e Clínica.

Aprovada em 30 de maio de 2016.

COMISSÃO EXAMINADORA

**Prof.^a Dr.^a. Maria Cristina Campello Lavrador
Universidade Federal do Espírito Santo
Orientadora**

**Prof.^a Dr.^a. Leila Domingues Machado
Universidade Federal do Espírito Santo**

**Prof. Dr. Luciano Bedin da Costa
Universidade Federal do Rio Grande do Sul**

AGRADECIMENTOS

À Cristina, por sua orientação amorosa e paciente.

À banca, professores Leila e Luciano, muito obrigada pela disponibilidade e simpatia.

À turma oito, pelas discussões incríveis que tivemos, principalmente meus companheiros de orientação e de bar: Mário, Haroldo, Téo, Júlia, Laura e Daniel, obrigada pelo carnaval, pela embriaguez e pela sobriedade.

A Sílvia e Soninha, pela atenção e paciência.

Aos meus amigos de longa data que entenderam meus momentos de ausência...

À minha irmã dançarina que carrega todo seu amor pela arte, e os divide comigo.

Aos meus pais, que me ensinaram uma vida sem ressentimentos.

A Cezario, meu companheiro, meu amigo, meu amor, por dividir comigo as dúvidas, os desassossegos e as alegrias deste caminhar.

Ao meu querido Dani, pelos finais de semana musicais que me proporcionou com seu violão aprendiz, enquanto eu escrevia estas linhas. Você achava que eu não ouvia, mas eu estava lá acompanhando seus dedilhados de Beethoven e Led Zeppelin.

À equipe do CAPS, meus parceiros de lutas e de realizações, brigas e confraternizações. Vocês são muito aguerridos, não se cansam nunca! Obrigada por existirem.

À Secretaria de Saúde, por permitir que esta pesquisa se realizasse.

Aos usuários do CAPS ad, trabalhadores, pais e mães, artistas e músicos anônimos, companheiros de batalhas, cujas relações baseadas em confiança e respeito mútuos permitiram que nossos momentos juntos fossem transformados em bons encontros. Sem vocês este trabalho simplesmente não teria sido possível. Muito obrigada!

A Samuel, Alair, Aline e Elias, com seus saberes vaga-lumes.

A todos vocês que me leem ou encontram-se presentes.

Obrigada.

Flávia de Macedo Cavallini.

RESUMO

Buscamos cartografar os fluxos artísticos que povoaram um CAPS para cuidados referentes ao uso de álcool e outras drogas de um município do Espírito Santo entre os anos de 2006 e 2016 e, com eles, delinear uma paisagem coletiva, relacionando-os com alguns momentos da arte e da clínica a partir do século XIX até os dias de hoje. Esta relação, por sua vez, visa apontar, ainda que de maneira circunscrita, a política de saúde mental que se fez tangenciando a arte ao longo dos anos, colocando em evidência as forças manicomiais que se fazem ainda presentes, assim como as resistências que são criadas para enfrentá-las. Evidencia alguns momentos de ampliação da clínica e seus agenciamentos com as artes moderna e contemporânea, com a construção e regulamentação das oficinas artísticas nos serviços de saúde mental, procurando tornar visíveis fluxos emergentes que apontam, por sua vez, para uma necessidade de desinstitucionalização da arte, assim como a territorialização de outros caminhos.

Palavras chave: Arte - saúde mental. Álcool e outras drogas - CAPS.

ABSTRACT

We aim to mapping the artistic streams that peopled CAPS to care for the use of alcohol and other drugs in a city of the Espírito Santo between the years 2006 and 2016 and, with them, outline a collective landscape, relating them to some moments of art and the clinic from the nineteenth century to the present day. This relationship, in turn, aims to point out, albeit limited way, the mental health policy which is made tangentially art over the years, highlighting the madhouse forces that are still present, as well as the resistances that are created to address them. It highlights some moments of expansion of the clinic and its assemblages with modern and contemporary art, with the construction and regulation of artistic workshops in mental health services, seeking to make visible emerging streams that point, turn to a need for art deinstitutionalization, as well as the territorial other ways.

Keywords: Art - mental health. Alcohol and other drugs - CAPS.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Bricolagem produzida por usuário da oficina de artes do CAPS ad.....	19
Figura 2 - DUBUFFET, Jean. Figura de asas de borboletas.....	19
Figura 3- CAVALLINI, Flávia de Macedo.O vento carrega as lembranças.....	20
Figura 4 - KUNIMASA, Utagawa. Detalhe do tríptico: Ilustração do rio Ogawa,.....	28
Figura 5 - CÉZANNE, Paul. Monte Saint Victoire,.....	29
Figura 6 - VAN GOGH, Vincent. Girassóis.....	30
Figura 7 - VAN GOGH, Vincent. Autorretrato como pintor	31
Figura 8 - VAN GOGH, Vincent. Campo de trigo com corvos.....	32
Figura 9 - TOULOUSE-LAUTREC, Henry de. Divan Japonais.....	34
Figura 10 - CLAUDEL, Camille. A Idade Madura.....	37
Figura 11 - ARTAUD, Antonin.	38
Figura 12 - ARTAUD, Antonin. Autorretrato 06.....	39
Figura 13 - ARTAUD, Antonin. Retrato de Jacques Prevel.....	40
Figura 14 - COURBET, Gustave. O reencontro ou Bom dia, sr. Courbet.....	42
Figura 15 - COURBET, Gustave. A origem do mundo.....	42
Figura 16 - ALMEIDA, Belmiro de. Arrufos.....	44
Figura 17- BROCOS, Modesto. A Redenção de Cam.....	44
Figura 18- Pátio do Hospício Nacional dos Alienados.....	46
Figura 19 - Prontuário de internação de Lima Barreto.....	49
Figura 20 -VISCONTI, Eliseu. Cartaz de Campanha da Antartica.....	50
Figura 21- DUBUGRAS, Victor. Projeto arquitetônico	50

Figura 22- DI CAVALCANTI, Emiliano - Capa do catálogo da exposição da Semana de Arte Moderna.....	51
Figura 23- Usuário das oficinas de artes estampando camiseta	51
Figura 24- CARVALHO, Flávio de. Série Trágica.....	54
Figura 25- COSTA, Maria Leontina M. F.da. Autorretrato.....	55
Figura 26- DINIZ, Fernando.....	58
Figura 27- NOEMAN, Lúcio. Esculturas em gesso, antes e depois da lobotomia.....	59
Figura 28 - BARROS, Emygdio de. Sem título.	60
Figura 29 - DOMINGUES, Raphael.	60
Figura 30- DUBUFFET, D'hotel Nuance D'abricot.....	65
Figura 31- BISPO DO ROSÁRIO, Arthur. Manto da Anunciação.....	66
Figura 32- BISPO do ROSÁRIO, Arthur. Vinte e um veleiros.	66
Figura 33- BISPO do ROSÁRIO, Arthur. Canecas.	68
Figura 34- Obra de usuário das oficinas de artes do CAPS ad.....	68
Figura 35 CATUNDA, Leda. Camisetas.....	69
Figura 36- DUBUFFET, Jean. Argumento e contexto.	70
Figura 37- CLARK, Lygia. Bicho.....	72
Figura 38- MALEVICH, Kazimir - Composição Suprematista.....	73
Figura 39- OITICICA, Hélio. Invenção da cor, Penetrável Magic Square.....	75
Figura 40- CARVALHO, Flávio de. Experiência nº 2.....	76
Figura 41- CARVALHO, Flávio de. New look.....	76
Figura 42- OITICICA, Helio. Nildo veste Parangolé.....	77
Figura 43- O Santo dos Andarilhos.....	77

Figura 44- BEUYS, Joseph. Coiote, "Eu gosto da América e a América gosta de mim".	79
Figura 45- ABRAMOVIC, Marina. Ritmo 0.	80
Figura 46- CLARK, Lygia. Óculos.	80
Figura 47- CLARK, Lygia. Máscara-Abismo.	83
Figura 48- CLARK, Lygia. Teia coletiva.	84
Figura 49- CLARK, Lygia. Baba antropofágica.	84
Figura 50- HARING, Keith. Ignorance=fear.	85
Figura 51- LEONILSON, José. Ninguém.	86
Figura 52- GALLAGHER, Ellen. Série Preserve.	87
Figura 53- GOLDING, Nan. Jimmy Paulette e Taboo! No banheiro.	87
Figura 54- HOKUSAI, Katsushika. A Grande Onda de Kaganawa.	96
Figura 55 - CLAUDEL, Camille. A Onda.	97
Figura 56- Oficina de pipas japonesas no CAPS ad.	98
Figura 57- Oficina de pipas japonesas no CAPS ad.	99
Figura 58- CAVALLINI, Flávia de Macedo. Redes Interpoéticas	104
Figura 59- CAVALLINI, Flávia de Macedo. Estamos onde não Estamos.	105
Figura 60- GOMES, Ângela. Palácio Anchieta.	109
Figura 61- ZORZAL, Bruno, <i>Sem título #2</i> .	111
Figura 62 - LIEBERMANN, Heidi. Meu país tropical.	112
Figura 63- Caixa-objeto feito por usuário das oficinas de arte.	115
Figura 64- Pintura realizada por usuário das oficinas de arte.	116
Figura 65- Bricolagem feita por usuário da oficina de artes.	119
Figura 66- Mosaico produzido coletivamente nas oficinas de artes.	127
Figura 67- Mosaico produzido coletivamente nas oficinas de artes.	128

Figura 68- Mosaico produzido coletivamente nas oficinas de artes.....	130
Figura 69- Árvore-parafernália.....	131
Figura 70- Página de fotonovela Vidas em crise.....	134
Figura 71- Páginas da fotonovela criada coletivamente nas oficinas de arte do CAPS ad.....	136
Figura 72 - Cena do filme Dá pra fazer	144
Figura 73- Cena do filme Zorba, o grego	145
Figura 74 - Cena do filme Sonhos	146
Figura 75- Cena do filme O Sétimo Selo.....	148
Figura 76- Produção coletiva de vídeo.....	151
Figura 77- CAVALLINI, Flávia de Macedo. Saia de filó sacode as cores.....	152
Figura 78- CAVALLINI, Flávia de Macedo. Doux Mensonges	153
Figura 79- Políptico produzido por usuário das oficinas de artes.	154
Figura 80- Trabalho realizado por usuário da oficina de artes.....	156
Figura 81- Trabalhos dos usuários de oficinas de artes.....	156
Figura 82- MUNIZ, Vik.....	158
Figura 83- CAVALLINI, Flávia de Macedo. Gingado de capoeira entre o mar e a areia.....	161

- SUMÁRIO-

1	FLUXOS E AGENCIAMENTOS.....	12
2	REDES, CAMINHOS E ENCONTROS.....	20
2.1	VIDAS COM ARTE, MANICÔMIOS SEM VIDA.....	24
2.1.1	Arte e clínica: confrontos e desencontros.....	34
2.1.2	Resistências e transgressões.....	41
2.1.3	Arte e clínica: enfim, um encontro possível.....	54
3	OUTROS CAMINHOS PARA A CLÍNICA, OUTROS ENCONTROS PARA A ARTE.....	61
3.1	POETAS DO COTIDIANO, NOVOS VAGALUMES.....	65
3.1.1	Lygia Clark e Hélio Oiticica: o corpo é o mundo.....	70
3.2	CUIDAR SIM, EXCLUIR NÃO.....	85
3.2.1	Dos ateliês às oficinas. Transdisciplinaridade e/ou institucionalização?.....	91
4	CARTOGRAFANDO MUNDOS E HISTÓRIAS.....	98
4.1	CARTOGRAFIAR É OFICINAR? OFICINAR É PERFORMAR? PERFORMAR É TECER REDES?	104
4.2	IBERÊ E O FANTÁSTICO CONFRONTO ENTRE A CARRANCA MÁGICA E O MONSTRO CHAMADO BELEZA.....	119
4.3	MAIS UMA DOSE DE BELEZA, POR FAVOR!.....	128
4.3.1	O Sonho de Zé: morte e vida severina num duelo de dominó.....	142
5	ARTE NO MUNDO, MUNDOS NA ARTE.....	152
	REFERÊNCIAS.....	162

- 1 FLUXOS E AGENCIAMENTOS -

"Fluxo: movimento contínuo de algo que segue um curso" (HOUAISS, 2008, p.353).

"O processo, é aquilo que chamamos o fluxo. [...] Isso pode ser fluxo de palavras, de ideia, de merda, de dinheiro, pode ser um mecanismo financeiro ou uma máquina esquizofrênica: isso supera todas as dualidades" (DELEUZE, 2008, p.280). Fluxos de pensamentos e de palavras que, no presente trabalho, procuram dar corpo a uma escrita que se faz só e ao mesmo tempo povoada de afetos, memórias, encontros.

Quando se trabalha, a solidão é, inevitavelmente, absoluta. Não se pode fazer escola nem fazer parte de uma escola. Só há trabalho clandestino. Só que é uma solidão extremamente povoada. Não povoada de sonhos, fantasias e projetos, mas de encontros. Um encontro é talvez a mesma coisa que um devir ou núpcias. É do fundo dessa solidão que se pode fazer qualquer encontro. Encontram-se pessoas (e às vezes sem as conhecer, nem jamais tê-las visto) mas também movimentos, ideias, acontecimentos, entidades (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 4).

Propomos contar uma história; ou melhor, histórias. Seguindo a pista deixada por Walter Benjamin, contar uma história opõe-se a um historicismo progressista e linear de uma imagem estática e eternizada do passado; porém vivemos numa cultura de informação: os fatos informados vêm recheados de explicações, já que a informação precisa ser verificada: "quase nada do que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação. Metade da arte narrativa está em evitar explicações" (1994, p.203). Diferente da informação, a narrativa, segundo o autor,

[...] que durante tanto tempo floresceu num meio de artesanato — no campo, no mar e na cidade —, é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o "puro em si" da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso (1994, p.205).

Nossa proposta aponta, então, para a tecitura de narrativas como encontros fugidios, porém cheios de potência; histórias-encontros construídas com a(s)

arte(s), mas também com a embriaguez, com o uso de drogas, e o que mais tropeçar por estes caminhos. Entendendo a arte como captura de forças e possibilidade de acesso a um "corpo sem órgãos" (ARTAUD, 1948), ou seja, acesso a um corpo não definido, organizado, decodificado, a um corpo enquanto fluxo e intensidade, o que se propõe com a pesquisa que se segue não é, necessariamente, vincular a arte a um cuidado específico à clínica de álcool e outras drogas e nem estabelecer, com ela, uma organização, um objetivo como uma "terapia", uma ferramenta para se conseguir este ou aquele "resultado clínico"; evidenciar os fluxos artísticos que acontecem num Centro de Atenção Psicossocial para cuidados relacionados ao uso de álcool e outras drogas (CAPS ad), ou ao seu redor, diz respeito a dar passagem a "saberes vaga-lumes", a modos de vida e de expressão que surgem ao lado da embriaguez, do uso de drogas e das questões de saúde relacionadas a estas condições.

A arte conserva, e é a única coisa no mundo que se conserva. Conserva e se conserva em si (quid júris}), embora, de fato, não dure mais que seu suporte e seus materiais (quid facti}), pedra, tela, cor química, etc. A moça guarda a pose que tinha há cinco mil anos, gesto que não depende mais daquela que o fez. O ar guarda a agitação, o sopro e a luz que tinha, tal dia do ano passado, e não depende mais de quem o respirava naquela manhã. Se a arte conserva, não é à maneira da indústria, que acrescenta uma substância para fazer durar a coisa. A coisa tornou-se, desde o início, independente de seu "modelo", mas ela é independente também de outros personagens eventuais, que são eles próprios coisas-artistas, personagens de pintura respirando este ar de pintura. E ela não é dependente do espectador ou do auditor atuais, que se limitam a experimentá-la, num segundo momento, se têm força suficiente. E o criador, então? Ela é independente do criador, pela auto-posição do criado, que se conserva em si. O que se conserva, a coisa ou a obra de arte, é um bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e afectos (DELEUZE; GUATTARI, 1996b, p.213).

O método cartográfico empreendido na pesquisa através das próprias inquietações como artista plástica eicineira, por meio de conversas cotidianas, registros audiovisuais, desenhos, fotografias e anotações diárias, que se desenrolaram ao longo de dez anos de experiência num CAPS ad, permitiu que a narrativa se construísse de maneira dar "saltos". A escolha por uma linguagem informal, a partir de diálogos, tem relação com a

proposta de uma autoria que se faz dispersa e compartilhada, além de evidenciar o dinamismo das forças presentes no cotidiano relacional das oficinas.

Suely Rolnik, em *Cartografia Sentimental* (2011, p.13), indaga a respeito das políticas de subjetivação propostas pelos movimentos, sejam eles individuais ou coletivos, em que haja a possibilidade de criação de novas formas de expressão para que se "transforme a paisagem subjetiva e objetiva". A escrita, portanto, procura afinar-se a estas formas de expressão. Deleuze refere-se ao escritor como um produtor de agenciamentos; ele "inventa agenciamentos a partir de agenciamentos que o inventaram, ele faz passar de uma multiplicidade a outra" (DELEUZE; PARNET, 1998, p.43). Para Machado,

[...] a escrita pode ter uma função etopoiética, ou melhor, uma função estética e política de criação de si. Não de criação de "eus" ou de demarcação de autorias e sim de alteridade, o desmanchar de modelos que reproduzimos quase como se fossem naturais. Modelos que perpetuamos como se gostássemos quando sequer percebemos quanto podem ser intoleráveis. A alteridade nos faz diferir, é desafio para a criação de uma escrita ética, criação de uma escrita de si, desafio que nos convida a transformarmo-nos em meio à própria escrita. Não se trata de um compromisso com "o belo", mas de um compromisso com a vida, com uma potência de solidariedade que nos força a abandonar os ressentimentos (2004, p. 147-148).

A história da arte ou da clínica, assim como os conceitos utilizados dos vários autores, quando comparecem na escrita, estão intimamente relacionados aos fragmentos de memória do fluxo incessante que nos conduziu ao longo dos anos, assim como os devires que nos assaltam diariamente no CAPS, de modo a lançar pequenos focos de luz dançantes sobre esses acontecimentos. As imagens, por sua vez, são parte integrante e necessária à pesquisa, apresentando-se como ilustrações da escrita, mas, algumas vezes, possuindo uma independência em relação ao texto, tornando visíveis os vários experimentos que ultrapassam a linguagem, de forma a constituir um "diário de bordo" das oficinas artísticas e produções autorais que se contaminaram nesse processo, ao lado de obras históricas de artistas modernos e contemporâneos. Texto e imagem, juntos, caminham, portanto,

no sentido de estabelecer uma certa "geografia", uma paisagem, um cenário que se faz coletivo, comum e distoante. Comum porque muitas vezes os acontecimentos se tocam, aproximam-se num contágio poético dado de forma cotidiana; distoante porque este mesmo contágio propicia momentos de autonomia e desnaturalização de subjetividades, produzindo outros territórios. Não procuramos sentidos no acontecimento, pois este, segundo Deleuze,

[...] é o próprio sentido. O acontecimento pertence essencialmente à linguagem, mantém uma relação essencial com a linguagem; mas a linguagem é o que se diz das coisas. Em todo acontecimento, há de fato o momento presente da efetuação, aquele em que o acontecimento se encarna em um estado de coisas, um indivíduo, uma pessoa, aquele que é designado quando se diz: pronto, chegou a hora; e o futuro e o passado do acontecimento só são julgados em função desse presente definitivo, do ponto de vista daquele que o encarna (DELEUZE, 1974, p 23).

O acontecimento, para o filósofo, que busca correspondência com a filosofia estóica¹, não possui uma determinação causal, mas "um sistema de ecos, de retomadas e de ressonâncias" (DELEUZE, 1974, p.176). De maneira semelhante, a experiência decorrente do hibridismo entre arte e outros saberes e vivências não se reduz, portanto, a um psicologismo repleto de causas e significados, que muitas vezes faz parte dos discursos que atravessam os serviços de saúde mental; propomos em seu lugar um agenciamento entre forças de naturezas distintas:

Agenciar remete a um processo de criação, seja artístico ou científico [...] No agenciar, múltiplos agentes entram em ação. Eles podem ser de natureza humana ou inumana, corpórea ou incorpórea. Tanto o grito de uma criança quanto o canto de um pássaro ou o explodir de uma bomba podem ser agentes da produção de uma realidade. Isso vale tanto para o documentarista cinematográfico ao cobrir uma guerra quanto para o antropólogo ou historiador (SOUZA, 2012, p. 29).

Há espaço para a criação artística nas relações que fazem parte de um CAPSad? Quais são os modos em que a arte é utilizada? Como catarse?

¹ Cf. DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*. São Paulo:Perspectiva, 1974. Ed. da Universidade de São Paulo, p.175.

Como ocupação de tempo? Como entretenimento? Como labor? Como jogo? Arte como terapia? Esse processo que é construído, por sua vez, nas oficinas, tenta caminhar para um encontro com uma potência. Diz Deleuze, partindo do conceito de alegria de Spinoza²: "Evitemos as paixões tristes e vivamos com alegria para ter o máximo de nossa potência; fugir da resignação, da culpa e de todos os afetos tristes que padres, juízes e psicanalistas exploram" (DELEUZE, 1994).

Agenciamentos entre arte e clínica, arte e saúde, arte e embriaguez, arte e doença, comparecem num Centro de Atenção Psicossocial para cuidados relacionados ao uso abusivo de álcool e outras drogas, desde que ele foi aberto à população de um certo município do Espírito Santo, ao longo de dez anos de existência. Oficinas de pintura, mosaico, desenho, entre outras técnicas artísticas, conduziram e foram conduzidas pelo interesse do público que tem passado por ali. Além do prazer proporcionado pela possibilidade de expressão, alguns usuários do estabelecimento também participaram de exposições e inserção em conselhos municipais e começam a traçar um caminho autônomo, concorrendo com outros artistas em editais ou criando livremente ações pelas cidades, presenteando, trocando ou vendendo seus trabalhos, autorais ou de releituras, de maneira informal e não sistemática.

No agenciar ocorre um estranhamento, uma "vertigem" no sentido de afastar-se do já sabido, desbancando subjetividades naturalizadas, abrindo espaço

² Baruch Spinoza (1632-1677), propôs um entendimento acerca dos afetos, que Deleuze expõe na conferência em Vincennes, em 1978, explicando que, para o filósofo, o afeto é a variação contínua da força de existir na medida que essa variação é determinada pelas ideias que se tem. "Nós voltamos a encontrar aqui nossos dois afetos - affectus - fundamentais: a tristeza e a alegria". (DELEUZE, 1978, p.9). [...] "quando eu sou envenenado, meu poder de ser afetado é absolutamente preenchido, mas ele é preenchido de tal maneira que minha potência de agir tende para zero, ou seja, é inibida. Inversamente, quando eu experimento alegria, ou seja, quando eu encontro um corpo que compõe sua relação com a minha, meu poder de ser afetado é igualmente preenchido e minha potência de agir aumenta, e tende para... quê? No caso de um mau encontro, toda a minha força de existir (vis existendi) é concentrada, tendendo para o seguinte alvo: investir o traço do corpo que me afeta para repelir o efeito desse corpo, de modo que minha potência de agir foi diminuída na mesma proporção". (DELEUZE, 1978, p.11). Ainda para Spinoza, segundo Deleuze, as paixões tristes são necessárias ao exercício do poder (DELEUZE, 1978, p.7).

para a criação e produção de diferenças, o que, por si só, já se constitui num ato transgressor, na medida em que desarranja modos estabelecidos de dizer e fazer.

[...] Leibniz nos ensinara que não há ponto de vista sobre as coisas, mas que as coisas, os seres, eram pontos de vista. Só que submetia os pontos de vista a regras exclusivas tais que cada um não se abria sobre os outros senão na medida em que convergiam: os pontos de vista sobre uma cidade. Com Nietzsche, ao contrário, o ponto de vista é aberto sobre uma divergência que ele afirma: é uma outra cidade que corresponde a cada ponto de vista, cada ponto de vista é uma outra cidade, as cidades não sendo unidas senão por sua distância e não ressoando senão pela divergência de suas séries, de suas casas e de suas ruas.[...] a divergência cessa de ser um princípio de exclusão, a disjunção deixa de ser um meio de separação, o impossível é agora um meio de comunicação (DELEUZE, 1974, p.179-180).

As questões que norteiam problematizam a arte não são suficientes, no entanto, para que a capturem; "A arte é um caminho que leva para regiões que o tempo e o espaço não regem" (DUCHAMP apud GUATTARI, 2012.p.116). Ela sempre escapa, não importa qual sentido e denominação que lhe tentemos dar. Mas podemos mapear, cartografar algumas maneiras de vivenciar seus fluxos, assim como discutir seus possíveis agenciamentos com a clínica. O nosso mapeamento foi dividido, portanto, em quatro partes:

No capítulo 2, intitulado **Redes, caminhos e encontros** procuramos desfiar algumas linhas, que ligam a política de saúde mental do presente, ainda que de maneira muito específica em relação à tríade drogas-arte-clínica, ao que se produzia dentro e fora dos hospitais psiquiátricos do final do século XIX e início do século XX, a fim de por em evidência as forças manicomiais que ainda nos atravessam e atravessam as oficinas terapêuticas que fazem parte dos CAPS.

O capítulo 3 — **Outros caminhos para a clínica, outros encontros para a arte** — aponta para alguns momentos de ampliação da clínica e suas interações com as artes moderna e contemporânea, de modo que, ao mesmo tempo em que se percebe a busca de construção de uma

transdisciplinaridade, ocorre um processo de institucionalização das oficinas de arte nos serviços de saúde mental.

O capítulo 4, intitulado **Cartografando mundos e histórias**, procura mapear alguns processos de um CAPS para cuidados em relação ao uso de drogas, que se desenrolaram entre os anos de 2006 e 2016, no Espírito Santo, fazendo emergir algumas questões como liberdade, ética, pequenas artes e grandes saúdes.

Por fim, no capítulo 5: **Arte no mundo, mundos na arte**, procuramos tornar visíveis fluxos emergentes que apontam, por sua vez, para uma necessidade de desinstitucionalização da arte, assim como a territorialização de outros caminhos.

Figura 1 - Obra produzida por usuário da oficina de artes do CAPS ad- madeira, acrílica, e metal.



Fonte: registro do autor, Espírito Santo (2015).

Figura 2 - DUBUFFET. Jean. **Figura de asas de borboletas**, 1953.



Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/569142471628924775/>

- 2 REDES, CAMINHOS E ENCONTROS -

— Durante a aprendizagem sobre a erva do diabo, compreendi que ela não servia para mim, e não continuei mais no seu caminho.

— O que o levou a se decidir assim, Dom Juan?

— A erva do diabo quase me matava cada vez que eu tentava usá-la. Uma vez foi tão ruim que eu pensei que estava liquidado. No entanto, eu podia ter evitado todo esse sofrimento.

— Como? Há um meio especial de se evitar o sofrimento?

— Sim, há um meio.

— É uma fórmula, um processo, ou o quê?

— É um modo de agarrar as coisas. Por exemplo, quando eu estava aprendendo a respeito da erva do diabo, era por demais ansioso. Agarrava as coisas assim como as crianças agarram bala. A erva do diabo é apenas um entre um milhão de caminhos. Tudo é um entre um milhão de caminhos (CASTANHEDA, 1976, p.114).

Figura 3- CAVALLINI, Flávia de Macedo. *O vento carrega as lembranças*. Bordado sobre tecido.



Fonte: registro do autor, Espírito Santo (2016).

Acolhemos a pessoa que chega ao centro de atenção psicossocial para álcool e outras drogas - CAPS ad³, muitas vezes egressa de muitas internações: oi, como posso ajudar? "*Eu sou dependente químico*", "*sou um adicto*", "*sou um drogado, preciso ser internado*". Gravada na carne, linha dura, felizmente finita. Vamos dar um passinho assim de lado, é preciso que dancemos de outra maneira, com cores, texturas, formas, manchas, cheiros...um pouco fortes, duros também no início, depois tudo vai ficando mais suave, mais e mais suave...e quando esse pequeno grande momento de liberdade acontece, tão fugaz quanto o movimento do bailarino, nos enche de alegria. Aí ele se foi...mas possivelmente outros virão.

Um caminho: rede de saúde pública, O SUS. Que linhas são essas que tecem nossas relações nos serviços que a compõem? Como essa rede pode enfraquecer, assim como aumentar a potência de vida? Vive-se, em todo o Brasil, um endurecimento na relações com os usuários de drogas...uma rede que se repete, capturando, limitando, numa rotina incansável.

Em 2011 o Ministério da Saúde implantou o programa "Crack é possível vencer"⁴, tendo como principal pressuposto a ideia de que vivemos uma epidemia de crack. Sob esse entendimento, o recurso financeiro que poderia ser utilizado para implantação de novos centros de atenção psicossociais, ou fortalecimento da rede pública de saúde, passou a ser repartido com comunidades terapêuticas e clínicas particulares, com a intenção de deter a suposta epidemia no Brasil. A exacerbação da lógica da abstinência de uso das substâncias psicoativas e o número crescente de internações compulsórias andam na contramão das conquistas da reforma psiquiátrica e da estratégia de redução de danos⁵. Tal concepção de enfrentamento à

³ Os Centros de Atenção Psicossociais (CAPS) surgiram no contexto da reforma psiquiátrica no Brasil, a partir da década de 80, como substitutivos aos aparatos manicomial, como veremos mais à frente.

⁴ Decreto 7.637, de 8 de Dezembro de 2011. Art. 7º-A. "Para a execução do Plano Integrado de Enfrentamento ao Crack e outras Drogas poderão ser firmados convênios, contratos de repasse, termos de cooperação, ajustes ou instrumentos congêneres com órgãos e entidades da administração pública federal, dos Estados, do Distrito Federal e dos Municípios, com consórcios públicos ou com entidades privadas."

⁵ A reforma psiquiátrica e a estratégia de redução de danos serão abordadas mais adiante.

dependência química vem favorecendo a produção de uma certa subjetividade, apropriando-se de aspectos cotidianos da vida das pessoas. Paulo Amarante nos alerta que, apesar de terem sido criados, com a Reforma Psiquiátrica no Brasil, vários dispositivos de saúde mental, como CAPS, residências terapêuticas, projetos culturais e de economia solidária, é preciso que avancemos no sentido de, também, diminuir um discurso médico e farmacêutico sobre a existência. Diz ele:

Boa parte da chamada crise mundial de aumento da depressão é produzida pela Psiquiatria, que não está se preparando para evitar, mas para produzir depressão. Os relatórios contribuem para que as pessoas se identifiquem como depressivas. Os intelectuais orgânicos da indústria farmacêutica têm muito claro que é possível aumentar o número de diagnósticos de depressão ensinando a ser depressivo. "Você chora muito? Tem ideias de morrer?" Isso produz identificação e as pessoas não dizem que estão tristes e sim que estão depressivas. [Michel] Foucault ensinou que a pesquisa diagnóstica produz diagnóstico. É a produção social da doença (2014,p. 17).

Como produzir, então, caminhos outros que nos levem não à produção social de doenças, mas à produção de potências, de estéticas que transgridam alegremente formas sujeitadas de vida? Tentamos caminhar em direção a encontros poéticos, neste cotidiano entrelaçado de afetos, cores, cheiros, imagens e ruídos que tecem nossas redes. "A alegria [...], como o desejo, é uma estética da existência, do efêmero" (LINS, 2013, p.265). Encontros que ao mesmo tempo nos desestabilizam e nos causam vertigens; que nos ultrapassam mas que também nos acolhem. Qual o lugar do artista nesses acontecimentos?

Para Didi-Huberman, em *A Sobrevivência dos vaga-lumes*, obra em que discute a contemporaneidade tomando como ponto de partida a metáfora utilizada por Paolo Pasolini⁶, um acontecimento pode ser grandemente iluminado, através de grandes holofotes ofuscantes ou posto em evidência

⁶ O cineasta italiano Pier Paolo Pasolini escreveu, em 1941, uma carta para seu amigo Franco Farolfi: " A amizade é uma coisa belíssima. Na noite da qual te falo, jantamos em Paderno e, em seguida, na escuridão sem lua, subimos até Pievo del Pino, vimos uma quantidade imensa de vaga-lumes, que formavam pequenos bosques de fogo nos bosques de arbustos, e nós os invejávamos porque eles se amavam, porque se procuravam em seus voos amorosos e suas luzes, enquanto nós estávamos secos e éramos apenas machos numa vagabundagem artificial (PASOLINI, P.P.Lettere,1940-1954 apud DIDI-HUBERMAN, G. 2011,p.20).

por pequeninas e singelas luzes, lucíolas, ou melhor, vaga-lumes (2014, p.14). Os vaga-lumes a que Didi-Huberman e Pasolini referem-se, dizem respeito às resistências estéticas, políticas e sociais de um povo, mesmo que elas algumas vezes nos pareçam invisíveis, diante das grandes luzes do fascismo e dos saberes homogeneizantes. "Até mesmo os sonhos, esses enigmas ocultos no mais profundo, podem chegar até nós — em pedaços, evidentemente, por lampejos intermitentes — como tantas "imagens vaga-lumes" (2014, p.133).

Félix Guattari, ao mencionar seu trabalho com a clínica La Borde⁷, propõe que possamos ir ao encontro de uma "nova matéria de expressão", oferecendo possibilidades diversificadas de recomposição de uma corporeidade existencial, de saída das repetições incessantes, num sentido de ressingularização de subjetividades cristalizadas (2012, p.17). Desta forma a arte pode ser um caminho possível; assim como o autor, não nos referimos apenas à arte institucionalizada, que adentra os museus, galerias de arte e outros estabelecimentos sociais, culturais e mercadológicos apesar de, muitas vezes, fazermos destes espaços institucionais lugares de encontros estéticos; a arte a que nos referimos aponta para o próprio processo de criação e sua implicação ética e política:

O novo paradigma estético tem implicações ético-políticas porque quem fala em criação, fala em responsabilidade da instância criadora em relação à coisa criada, em inflexão de estado de coisas, em bifurcação para além de esquemas pré-estabelecidos e aqui, mais uma vez, em consideração do destino da alteridade em suas modalidades extremas (2012, p.123).

Nem sempre, porém, os agenciamentos entre arte e clínica propiciam momentos de confraternização ou mesmo de apaziguamento de tensões. Para Rolnik, eles se constroem a partir de conflitos e estranhamentos (2003, p.6), o que nos leva a pensar a produção artística e a experimentação poética como produção de forças instáveis e dinâmicas que podem apontar para a construção de questões em seus encontros com a clínica. Dessa maneira, situar estas práticas no contexto desta construção se faz necessário

⁷ A Clínica La Borde foi fundada na década de 50 e propunha-se a ser um "estabelecimento de resistência à colonização do psicótico e à colonização argelina. [...] é laboratório de experimentação de uma nova psiquiatria e front de luta (lugar de passagem e esconderijo para militantes clandestinos pela luta de libertação da Argélia)" (RODRIGUES, 2000, p.217).

para que possamos perceber que a clínica ampliada e a estratégia de redução de danos propiciadas pela reforma psiquiátrica puderam também atravessar e serem atravessadas pelas produções artísticas moderna e contemporânea. A utilização do recurso das "oficinas" por sua vez, que se fizeram anteriores à reforma, produziram outros modos de existência, que podem subsistir nos próprios dispositivos criados para extinção e substituição do hospício, fazendo com que forças manicomiais perdurem em nossas relações. Mas que forças são essas?

2.1 VIDAS COM ARTE, MANICÔMIOS SEM VIDA

Fui internado ontem
 Na cabine cento e três
 Do hospício do Engenho de Dentro
 Só comigo tinham dez
 Eu tô doente do peito
 Eu tô doente do coração
 A minha cama já virou leito
 Disseram que eu perdi a razão
 Eu tô maluco da ideia
 Guiando o carro na contramão
 Saí do palco fui pra plateia
 Saí da sala fui pro porão

(SAMPAIO, 1973).

A reunião entre arte e cura⁸ existe há muito tempo; no oriente, o taoísmo e seu conceito de *Chi* (respiração, vida), caminha ao lado da filosofia, da arte e da medicina (BRETT, 2005, p.105), enquanto que, no ocidente, os gregos antigos consagravam a Apolo o domínio da arte, da música, da poesia lírica, da harmonia, da medicina e da adivinhação⁹. Ainda na pré-história (cerca de

⁸ Do latim *cura* - cuidado; MOURA, Geraldo de. **Radicais gregos e latinos do português**. Vitória: EDUFES, 2007, p.221.

⁹ Diz Junito Brandão sobre o deus grego: Médico infalível, o filho de Leto exerce sua arte bem além da integridade física, pois é ele um Καθαρισιος (Kathársios), um purificador da alma, que a libera de suas nódoas. Mestre eficaz das expiações, mormente as relativas ao homicídio e a outros tipos de derramamento de sangue, o próprio deus submeteu-se a uma catarse no vale de Tempe, quando da morte de Píton. Incentivava e defendia pessoalmente aqueles com cujos atos violentos estivesse de acordo, como foi o caso de Orestes, que matou a própria mãe Clitemnestra, conforme nos mostra Ésquilo em sua Oréstia. Fiel intérprete da vontade de Zeus, Apolo é Χρηστῆριος (Khrestérios), um "deus oracular", mas cujas respostas aos consulentes eram, por vezes, ambíguas, donde o epíteto de Λοξιά (Loksías), Lóxias, "oblíquo, equívoco". Deus da cura por encantamento, da melopéia oracular, chamado, por isso mesmo, pai de Orfeu, que tivera com Calíope, Apolo foi transformado, desde o século VIII a.C, em mestre do canto, da música, da poesia e das Musas, com o título

trinta mil anos a.C.) a capacidade do homem de criar imagens através do desenho e da pintura tornou possível não só o surgimento posterior de grandes construções, mas também permitiu que se as expressões dos xamãs fossem conjugadas à espiritualidade e à natureza.¹⁰ Com o início da Idade Moderna (séc. XVIII), ao menos no ocidente, houve uma separação entre os vários saberes, e seu distanciamento da vida cotidiana, a construção da clínica e sua apropriação pelo olhar empírico e racional da medicina¹¹; por outro lado surge o artista como autor, desvinculado da religião e do conhecimento moral (ARGAN, 1994, p.12).

Entre o século XIX e o século XX, com a Revolução Industrial, os artistas europeus começavam a questionar a produção em massa das fábricas e o distanciamento do artesanato; na segunda metade do século XIX surgia o movimento inglês Arts and Crafts (Artes e Ofícios)¹² como resistência à crescente industrialização na Inglaterra, mais tarde o movimento Art

de Μουσηγέτης (Museguétes), "condutor das Musas": as primeiras palavras do deus, ao nascer, diz o Hino homérico (Ap. I, 131-2) foram no sentido de reclamar "a lira e seu arco recurvado", para revelar a todos os designios de Zeus. Deus da luz, vencedor das forças ctônias, Apolo é o Brilhante, o Sol.[...] Alto, bonito e majestoso, o deus da música e da poesia se fazia notar antes do mais por suas mechas negras, com reflexos azulados, "como as pétalas do pensamento" (BRANDÃO, 1987, p.86-87).

¹⁰ Cf. HOW ART MADE THE WORLD. Direção: Mark Hedgecoe/ Robin Dashwood. Reino Unido da Grã Bretanha e Irlanda do Norte: BBC, 2005.DVD (200 minutos), color.

¹¹ Diz Foucault em O nascimento da clínica: A medicina moderna fixou sua própria data de nascimento em torno dos últimos anos do século XVIII. Quando reflete sobre si própria, identifica a origem de sua positividade com um retorno, além de toda teoria, à modéstia eficaz do percebido. De fato, esse presumido empirismo repousa não em uma redescoberta dos valores absolutos do visível, nem no resolutivo abandono dos sistemas e de suas quimeras, mas em uma reorganização do espaço manifesto e secreto que se abriu quando um olhar milenar se deteve no sofrimento dos homens. O rejuvenescimento da percepção médica, a iluminação viva das cores e das coisas sob o olhar dos primeiros clínicos não é, entretanto, um mito; no início do século XIX, os médicos descreveram o que, durante séculos, permanecera abaixo do limiar do visível e do enunciável (FOUCAULT, 2014, p.X-XI).

¹² O movimento Arts and Crafts (Artes e ofícios) defendia o artesanato criativo como alternativa à produção em massa da indústria. O crítico de arte John Ruskin (1819-1900), seu principal teórico, ao lado do artista, escritor e socialista William Morris (1834 - 1896), procurava revalorizar o trabalho manual e recuperar a dimensão estética dos objetos produzidos industrialmente para uso cotidiano. Morris defendia uma arte "feita pelo povo e para o povo" em que o operário se tornaria artista e senhor de todo o processo de produção, como o que ocorria no trabalho do artesão das guildas medievais, num ambiente coletivo de cooperação. Apesar de não ter logrado êxito no que se refere à popularização do trabalho artístico, já que seus preços não conseguiam ser competitivos com os da indústria, o movimento de Artes e Ofícios influenciou vários artistas em várias partes do mundo, sobretudo no Brasil, com a propagação de estúdios e ateliês de artes aplicadas, cerâmica, joalheria, fotografia, etc (ARGAN, 1992, p. 179).

Nouveau¹³ na França, Bélgica e demais países da Europa e da América, movimentos que se propunham a resgatar a artesanaria das guildas medievais.

Renoir e Monet, fundadores do movimento impressionista, entre os anos de 1869 e 1874, também aproximavam-se de um fazer mais fluido, afastados de seus ateliês, procurando captar as impressões imediatas da paisagem de forma itinerante, ao ar livre; voltavam-se à artesanaria, cuja intenção é a fabricação do objeto e afastavam-se do apelo religioso em torno da arte, assim como a busca do prestígio proveniente da participação em salões e em outras instituições artísticas da época.

A pintura não é meio, é fim, da mesma forma como a poesia, para Verlaine e Mallarmé, não reside na elevação dos pensamentos, e sim no contexto fonético e rítmico dos sons. O pintor trabalha com as cores, assim como o poeta trabalha com as palavras. A natureza é um pretexto, talvez um meio; a finalidade é o quadro: um tecido denso, animado, rico, vibrante de notas de cor sobre uma superfície (ARGAN, 1992, p.102).

Havia, nesse ínterim, um descontentamento dos pintores em relação à academia e a necessidade de construção de novos parâmetros a partir de outras culturas que não a europeia. Um certo exotismo colonialista, que nasceu com as expedições, e escritos antropológicos, contribuiu para que várias linguagens artísticas fossem ao encontro da cultura de outros continentes.

No final do século XIX, uma variedade de pressupostos e preconceitos culturais contribuiu para os discursos sobre o "primitivo". Para a maioria do público burguês dessa época a palavra significava povos e culturas atrasados e incivilizados. Numa época em que os franceses, como os britânicos e alemães, entendiam suas conquistas coloniais na África e nos mares do Sul, e criavam museus etnográficos e várias formas de estudo antropológico institucionalizado, os artefatos dos povos colonizados eram

¹³ O movimento franco-belga Art Nouveau, assim como o inglês Arts and Crafts, ao qual se juntou por volta de 1890, buscava um retorno aos padrões artesanais de criação, estando próximo ao campo das artes aplicadas — arquitetura, decoração, artes gráficas, mobiliário, vestuário, etc. Seus principais representantes foram os belgas Victor Horta e Henry Van de Velde, Alfons Maria Mucha, artista tcheco, o comerciante de arte e editor Samuel Bing, cuja galeria deu nome ao movimento e Georg Hirth, editor da revista alemã Jugendstil (Juventude). O movimento se popularizou em vários países e permaneceu forte até meados de 1940 na Europa. No Brasil, o principal representante foi Eliseu Visconti (ITAÚ CULTURAL. **Art Nouveau.** Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo909/art-nouveau>> Acesso em: 5 de fevereiro 2016).

vistos amplamente como prova de natureza incivilizada "bárbara", de sua falta de "progresso" cultural (PERRY, 1998, p.5).

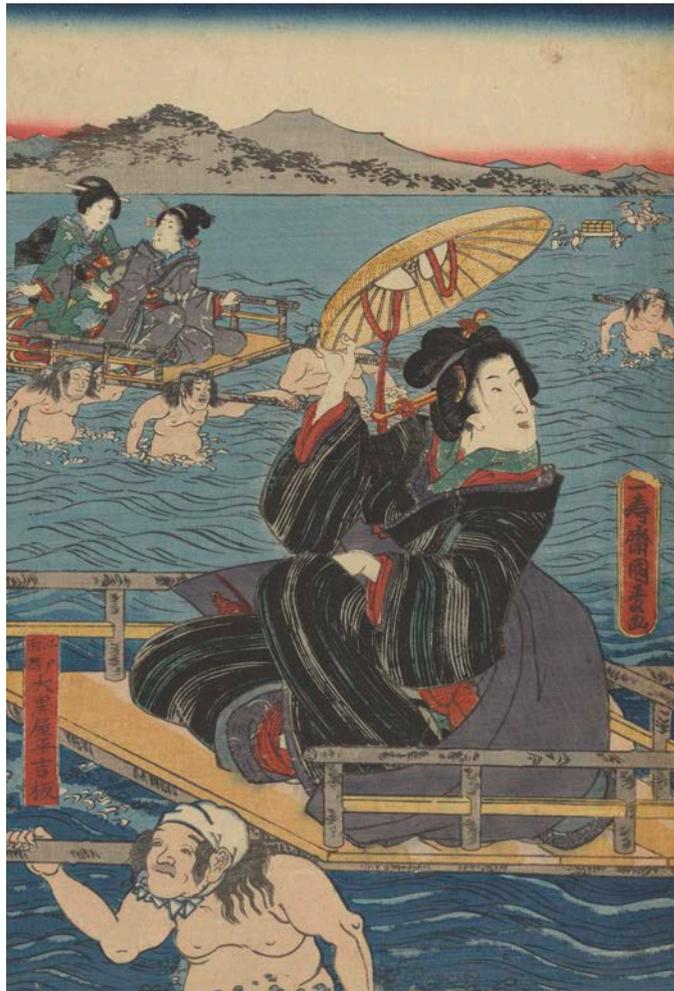
A procura de padrões alternativos aos acadêmicos levou vários artistas a pesquisar estéticas de povos não-europeus, apesar de persistir a marginalidade destas artes dentro da visão eurocêntrica, comumente consideradas "artes primitivas"¹⁴: os desenhos das crianças, a arte popular e folclórica, a arte africana, a arte da pré-história e a arte indígena. O interesse artístico de vanguarda ¹⁵, na intenção de renovar a arte ocidental, faz surgir vários movimentos artísticos, tendo a chamada "arte primitiva" como principal referência: Cubismo, Fauvismo, Expressionismo, Surrealismo. Anteriormente, as gravuras japonesas e a cultura oriental já haviam ganhado a atenção de vários artistas, apontando para uma referência estilística apelidada de "japonismo"¹⁶.

¹⁴ A chamada "Arte Primitiva" pode ser encontrada, primeiramente, segundo Dionisio, nas pesquisas realizadas pelos artistas europeus no final do século XIX e início do século XX, sobretudo por Picasso; havia uma tendência dos artistas de se afastarem dos cânones de "uma cultura que viam como comprometida" (FRAYZE-PEREIRA,1995, p.113 apud DIONISIO, 2012, p.68).

¹⁵ Emil Nolde, Paul Gauguin, Henry Moore, Henri Rousseau, Paul Klee, Henri Matisse, Marc Chagall, Max Ernst, Joan Miró, Amedeo Modigliani, Pablo Picasso, Maurice de Vlaminck, Vassily Kandinsky foram alguns dos artistas que buscaram suas referências nas culturas africanas, indígenas, folclóricas e nos desenhos infantis.

¹⁶ O japonismo não chegou a ser uma corrente estilística, mas um traço de alguns movimentos ocidentais, como o Impressionismo, a Art Nouveau e o Jugendstil, influenciados pelo encontro com a estética da xilogravura japonesa, a ukyo-e, que, por sua vez, "[...] retratava com grande expressividade o cotidiano do homem cidadão, recebia o nome de "pintura do mundo flutuante". [...] que representavam o efêmero, o transitório da vida, e ilustravam as histórias populares no Japão (KATSURAYAMA, 2011,p.2). Suas características eram: "a composição cortada, a descentralização da figura, a perspectiva linear, os contrastes cromáticos, a sintetização da forma, o enquadramento diferenciado" (Ibid, p.9).

Figura 4 - KUNIMASA, Utagawa. **Detalhe do tríptico: Ilustração do rio Ogawa.** Xilogravura, 1849-1853.



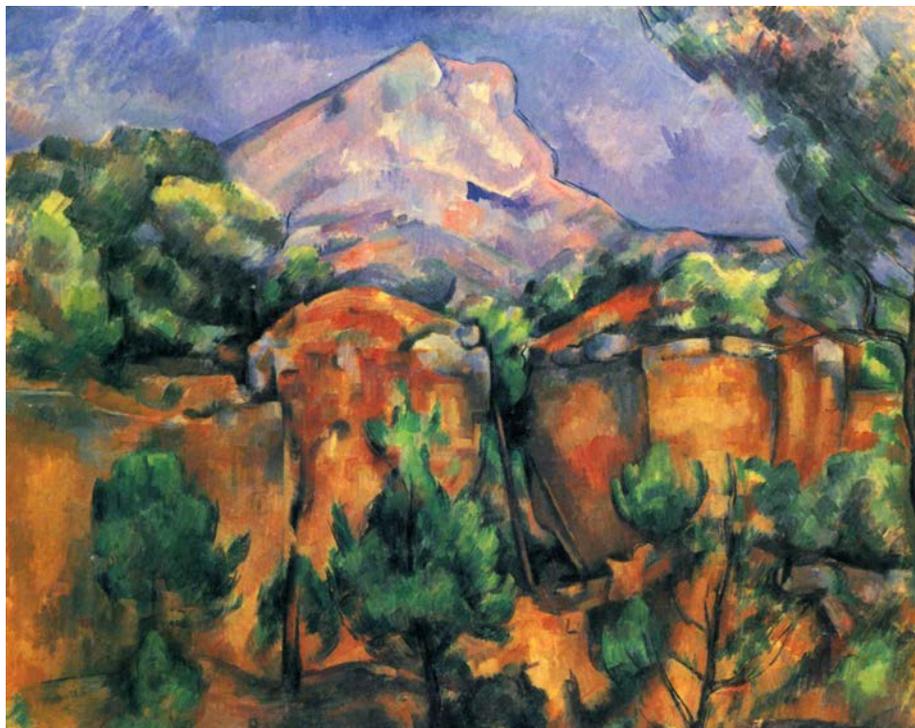
Fonte: Van Gogh Museum, Amsterdã, Holanda.

Essa necessidade de rompimento ou ao menos de transgressão não se limitava ao campo da técnica: os artistas modernos procuraram vivenciar ao máximo suas poéticas, trazendo para o próprio cotidiano formas singulares de estar no mundo. Modos de se vestir e de se comportar passaram a fazer parte do dia a dia de vários pintores, escritores e poetas. Baudelaire, Cézanne, Artaud, entre tantos outros, passaram a incorporar o material artístico para a própria vida; procuravam fazer dela suas obras de arte.

Cézanne renunciou a ter uma vida para realizar sua obra, ou melhor, fez da obra sua vida. Com posses suficientes para viver de seus recursos, isolou-se em sua casa na Povença; logo renunciou também às esporádicas estadas em Paris, mantendo apenas raros

contatos com os amigos mais caros, Monet, Pissarro, Renoir. Mas também não permitia que interferissem em seu trabalho; trabalhava incansavelmente, com método, consciente da enorme importância do que fazia, e, no entanto, sempre insatisfeito. [...] Não pretendia criar obras monumentais, obras primas; a descoberta de pequenas verdades, que demonstravam a correção de sua pesquisa, compensava-o pela labuta cotidiana (ARGAN, 1992, p.109-110).

Figura 5 - CÉZANNE, Paul. **Monte Saint Victoire**. Óleo sobre tela, 1897.



Fonte: Baltimore Museum of Art. Maryland, EUA.

Questionavam valores hegemônicos da sociedade moderna ocidental: o capital, o patriarcado, a indústria, a família, a heterossexualidade, a sobriedade, a normalidade; "[...] uma sociedade pragmatista que atribui ao trabalho a finalidade exclusiva do lucro não pode senão rejeitar aquele que, preocupado com a condição e destino da humanidade, desmascara sua má consciência" (ARGAN, 1992, p.123).

Havia uma necessidade, para o artista moderno, de uma criação individual, de um reinventar-se, de uma produção de um certo desajuste capaz de atravessar o vazio do mundo, concomitante, algumas vezes, ao uso de

substâncias psicoativas, ao que Baudelaire nomeou de paraísos artificiais¹⁷: o absinto (destilado de losna, apelidado de fada verde, e que continha grande porcentagem de álcool, era popular entre os artistas franceses), o vinho, o haxixe, o ópio, o láudano e outras substâncias alucinógenas. Havia também um desejo de deambulação, de experimentação e de movimento; Baudelaire ressignificou o termo "flanêur" (vagabundo) para "aquele que experimenta a cidade". Walter Benjamin, por sua vez, fez do flunar seu próprio método de criação de imagens de pensamento.

O ruído diminuiu quando atravessei a Cannebiere e por fim entrei num pequeno café do Cours Belsunce para tomar ainda um sorvete. Não era muito longe daquele outro café dessa noite onde me convenci de que o haxixe fazia seus efeitos, ao sentir o súbito prazer amoroso de observar umas franjas a ondular ao vento. E ao lembrar-me desse estado de espírito sou levado a acreditar que o haxixe sabe convencer a natureza a nos conceder, de forma menos egoísta, aquele esbanjamento da nossa própria existência que o amor conhece (BENJAMIN, 2013, p.142).

Segundo Suely Rolnik, o artista moderno,

desloca-se da tradição da arte como representação. Lembremos que Cézanne dizia que o que ele pintava era a "sensação". Mas o que vem a ser uma sensação? Na relação entre a subjetividade e o mundo, intervém algo mais do que a dimensão psicológica que nos é familiar. Estou chamando de psicológico, o eu com sua memória, inteligência, percepções, sentimentos, etc. – nosso operador pragmático, que permite nos situarmos no mapa dos significados vigentes, funcionarmos nesse universo e nos movermos por suas paisagens. Esse "algo mais" que acontece em nossa relação com o mundo, se passa numa outra dimensão da subjetividade, bastante desativada no tipo de sociedade em que vivemos, dimensão que proponho chamar de "corpo vibrátil". É um algo mais que captamos para além da percepção (pois essa só alcança o visível) e o captamos porque somos por ele tocados, um algo mais que nos afeta para além dos sentimentos (pois esses só dizem respeito ao eu). "Sensação" é precisamente isso que se engendra em nossa relação com o mundo para além da percepção e do sentimento. Quando uma sensação se produz, ela não é situável no mapa de sentidos de que dispomos e, por isso, nos estranha. Para nos livrarmos do mal-estar causado por esse estranhamento nos vemos forçados a "decifrar" a sensação desconhecida, o que faz dela um signo. Ora a decifração que tal signo exige não tem nada a ver com

¹⁷ Charles Baudelaire (1821-1867), poeta parisiense, publicou, em 1851, "Do vinho e do haxixe"; em 1857 apresenta a público "As flores do Mal", apreendido e vendido por Baudelaire clandestinamente. Em 1861 o escritor analisa separadamente os efeitos do haxixe, do ópio : "Um comedor de ópio " e " O Poema do Haxixe", baseando-se em sua própria experiência com estas substâncias. Cf. BAUDELAIRE, Charles Pierre. **Paraísos artificiais**. Porto Alegre: L&PM, 2011. 208p.

“explicar” ou “interpretar”, mas com “inventar” um sentido que o torne visível e o integre ao mapa da existência vigente, operando nele uma transmutação. Podemos dizer que o trabalho do artista (a obra de arte) consiste exatamente nessa decifração das sensações. É talvez nesse sentido que se pode entender o que quis dizer Cézanne com sua idéia de que é a sensação o que ele pinta (2002, p.2).

2.1.1 Arte e clinica: confrontos e desencontros

Vincent Van Gogh¹⁸, um dos modernos mais festejados e conhecidos nos dias de hoje, dispôs de muito pouco prestígio em sua breve carreira, interrompida por seu suicídio. Seus quadros iniciais, que buscavam retratar os trabalhadores camponeses e a miséria em que viviam, carregavam tons sombrios e monocromáticos; mais tarde abandonou o viés panfletário contido na pintura e passou a adotar cores vibrantes, pinceladas curtas e impastadas e um apreço pelo japonismo, ao lado dos Franceses Toulouse Lautrec e Gauguin, este último com quem Van Gogh dividiu moradia e cultivou uma forte amizade em Paris.

Figura 6 - VAN GOGH, Vincent. **Girassóis**. Óleo sobre tela, 1889.



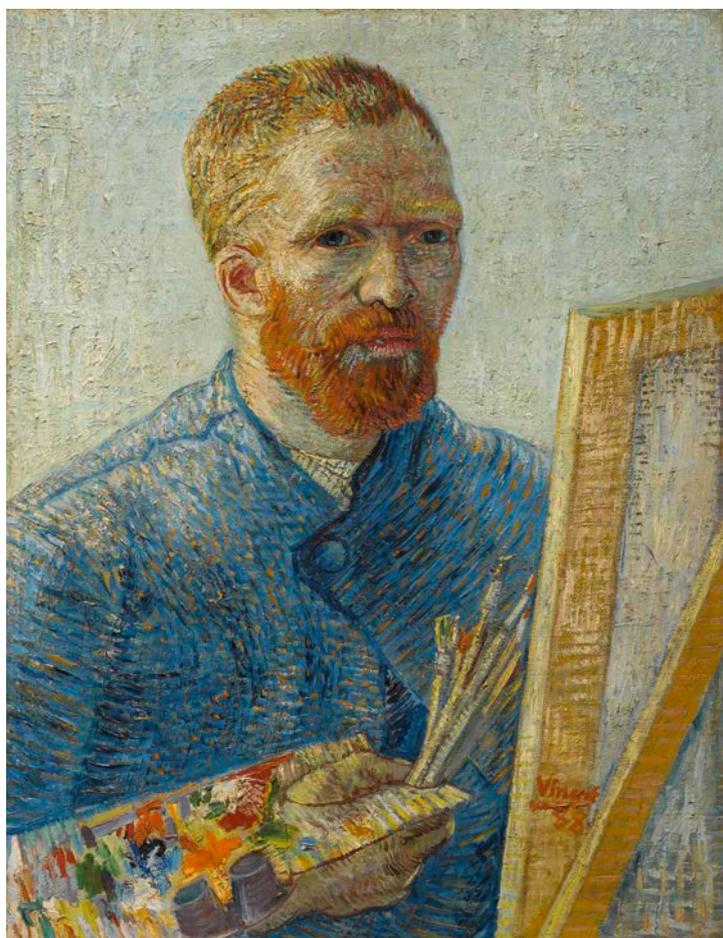
Fonte: Van Gogh Museum, Amsterdã, Holanda.

¹⁸ Vincent Van Gogh nasceu na Holanda no dia 30 de março de 1853 e veio a falecer em Auvers, na França, em 1890, alguns dias depois de ferir-se com um tiro de pistola. Já havia passado por internações no manicômio, sofrendo com o alcoolismo, crises de melancolia e alucinações. Em vida, vendeu um único quadro. Seu irmão Théo era quem o sustentava e com quem Vincent travou extensa correspondência entre 1873 e 1890. Cf. VAN GOGH, Vincent . **Cartas a Théo**. Porto Alegre: L&PM, 2002.

Passou a pintar paisagens externas, como grandes campos de trigo, ambientes internos (seu quarto e o manicômio onde ficou internado), autorretratos e retratos dos amigos, naturezas-mortas (principalmente girassóis), imagens de enorme intensidade e violência. Houve uma grande transformação em sua pintura, não somente em relação à técnica adotada (com textura, movimento e cores fortes) mas também em relação ao tema; a denúncia social não o satisfaz, precisa agora afirmar um outro modo de vida, realizar sua pintura com toda a potência de sua existência.

Não se trata mais de representar o mundo de maneira superficial ou profunda: cada signo de Van Gogh é um gesto com que enfrenta a realidade para captar e se apropriar de seu conteúdo essencial, a vida. Aquela vida que a sociedade burguesa, com seu trabalho alienante, extingue no homem.
(ARGAN, 1992, p.125)

Figura 7 - VAN GOGH, Vincent. **Autorretrato como pintor.** Óleo sobre tela, 1888.

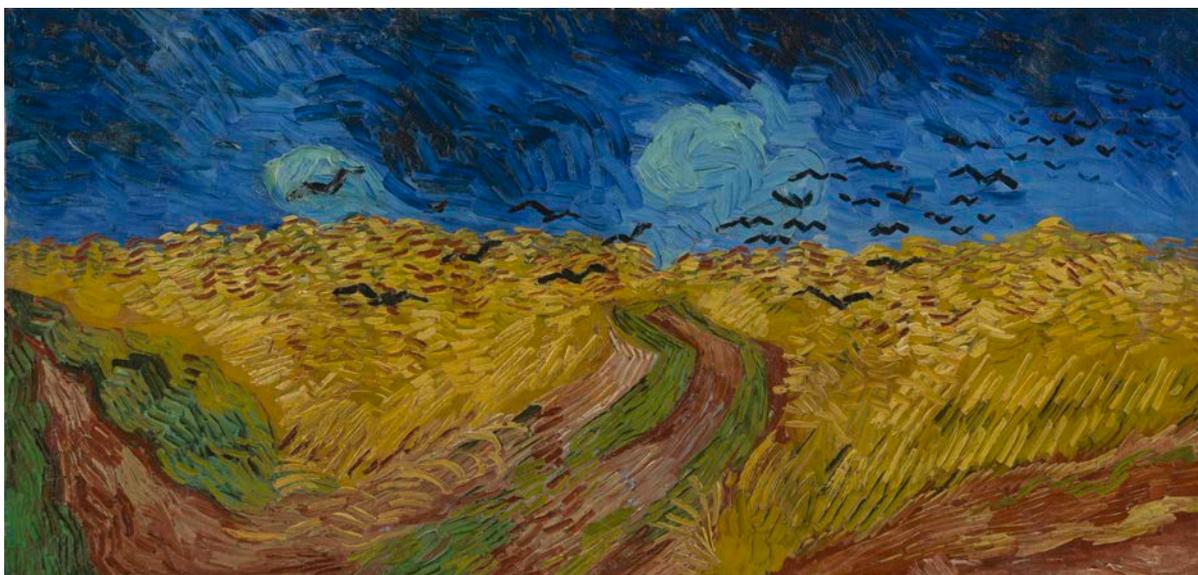


Fonte: Van Gogh Museum, Amsterdã, Holanda.

Em 1938 o poeta e teatrólogo Antonin Artaud¹⁹ foi considerado louco e internado no manicômio de Rodez, na França; lá dentro escreve a obra *Van Gogh, Suicidado pela Sociedade*; fazia, então, 48 anos desde a morte do pintor, ocorrida em 1890. Neste ensaio o autor afirma: "Durante muito tempo a pintura linear pura me apaixonou, até que descobri Van Gogh, que pintava, em lugar de linhas e formas, coisas da natureza inerte como agitados por convulsões" (ARTAUD, [s/d,] p.17).

Exclusivamente pintor, Van Gogh, e nada mais: nada de filosofia, nada de mística, nada de rito, nada de fisciurgia [sic], nem de liturgia, nada de história, nada de literatura e nem poesia; esses girassóis de ouro bronzeado são pintados; estão pintados como girassóis e nada mais, mas para entender agora um girassol natural é indispensável passar por Van Gogh, assim como para compreender uma paisagem natural, um céu tempestuoso, uma planície da natureza, de agora em diante é impossível não voltar a Van Gogh ([s/d], p.43).

Figura 8 - VAN GOGH, Vincent. **Campo de trigo com corvos.** Óleo sobre tela, 1890.



Fonte: Van Gogh Museum, Amsterdã, Holanda.

Artaud acusa o corpo médico de censurar e tentar "endireitar" sua poesia, assim como a pintura de Van Gogh, sob um pretexto terapêutico; denuncia

¹⁹ Antonin Marie Joseph Artaud nasceu em Marselha, em 1896, Foi poeta, ator, roteirista e diretor de teatro. Em 1937, após alguns tumultos provocados por sua postura xamânica nas ruas, é internado no manicômio. Suicida-se em 1947, após nove anos de internação. Sua proposta revolucionou o teatro com sua marca surrealista e influenciou o trabalho de vários intelectuais e profissionais da saúde; entre eles, Nise da Silveira, Ronald Lang, David Cooper, Jaques Derrida e Gilles Deleuze. Em 1948, logo após sua morte, seu livro *Van Gogh, o suicidado pela sociedade*, recebe o prêmio Sainte-Beuve de ensaios.

também os "conchavos familiares" entre parentes e terapeutas, a fim de domesticar o pensamento do interno. "Vigia-o para que não tenha mais esse tipo de ideia", você não vê o que o doutor disse", "te faz mal pensar assim", "você vai ficar internado para toda a vida" ([s/d], p. 31).

Não, Van Gogh não era louco, mas seus quadros eram misturas incendiárias, bombas atômicas,[...] porque a pintura de Van Gogh não ataca um certo conformismo dos costumes, mas as próprias instituições ([s/d], p. 9).

A liberdade de criação e de experimentação dos artistas, músicos, poetas e escritores esbarrava e tentava resistir aos duros limites das normas sociais europeias, das quais os manicômios representavam uma pequena parcela; a relação entre arte e clínica nas instituições de saúde era uma relação disforme, desigual, com os artistas sendo, como tantos outros internos, emudecidos, (des)configurados, apagados em seus talentos, enquanto a religião e a ciência estabeleciam normas para a arte e para a vida.

Figura 9 - TOULOUSE-LAUTREC, Henry de. **Divan Japonais**. Litogravura, 1893.



Fonte: www.rasiel.com

Em 1905, Camille, escultora e amiga de outros artistas e músicos como Octave Mirbeau, Eugène Blot, Debussy, tem seu trabalho reconhecido pela crítica, apesar do confronto cotidiano que enfrentava com a família e com o meio social em que vivia: não era fácil ser uma mulher solteira, independente, artista (a escultura, assim como a pintura, eram campos de saberes dominados por homens) na França do início do século XX. O reconhecimento profissional, no entanto, não foi suficiente para que Camille pudesse ganhar também o direito de viver livre.

Camille exibia os vestidos mais extravagantes e sobretudo penteados feitos com fitas e plumas onde se combinavam mil cores. Pois havia nessa artista genial um desregamento, alguma coisa de eternamente infantil (ASSELIN, Henry, apud DELBÉE, 1995, p.353).

A artista desenvolveu uma linguagem escultórica própria, afastando-se dos padrões neoclássicos que dominavam a escultura europeia, rompidos inicialmente por Rodin. Aos poucos afastou-se também do estilo de Rodin, adotando o japonismo. "Usando o ónix, um material raro, ela baseou-se para as suas composições num jogo elegante e curvilíneo; deste modo, Camille foi uma escultora em sintonia com a arte da sua época" (BIEGER,2011, p.32).

Após o término de seu relacionamento com o mestre e amante, Camille desenvolve delírios persecutórios e sentimentos obsessivos; manteve-se isolada, tendo apenas como companhia seus inúmeros gatos e suas obras. Em 1913, aos 49 anos, depois da morte de seu pai, é internada no manicômio por seu irmão. Morreu aos 79 anos em 1943, depois de 30 anos de internação involuntária.

[...] Quanto a mim, estou tão desolada por continuar a viver aqui que eu não [ilegível] mais uma criatura humana. Não posso mais suportar os gritos de todas essas criaturas, isso me parte o coração. Deus, como gostaria de estar em Villeneuve! Não fiz tudo o que fiz, para acabar meus dias internada numa casa de saúde, eu merecia outra coisa... (CLAUDEL, Camille, apud DELBÉE, 1995, p.275).

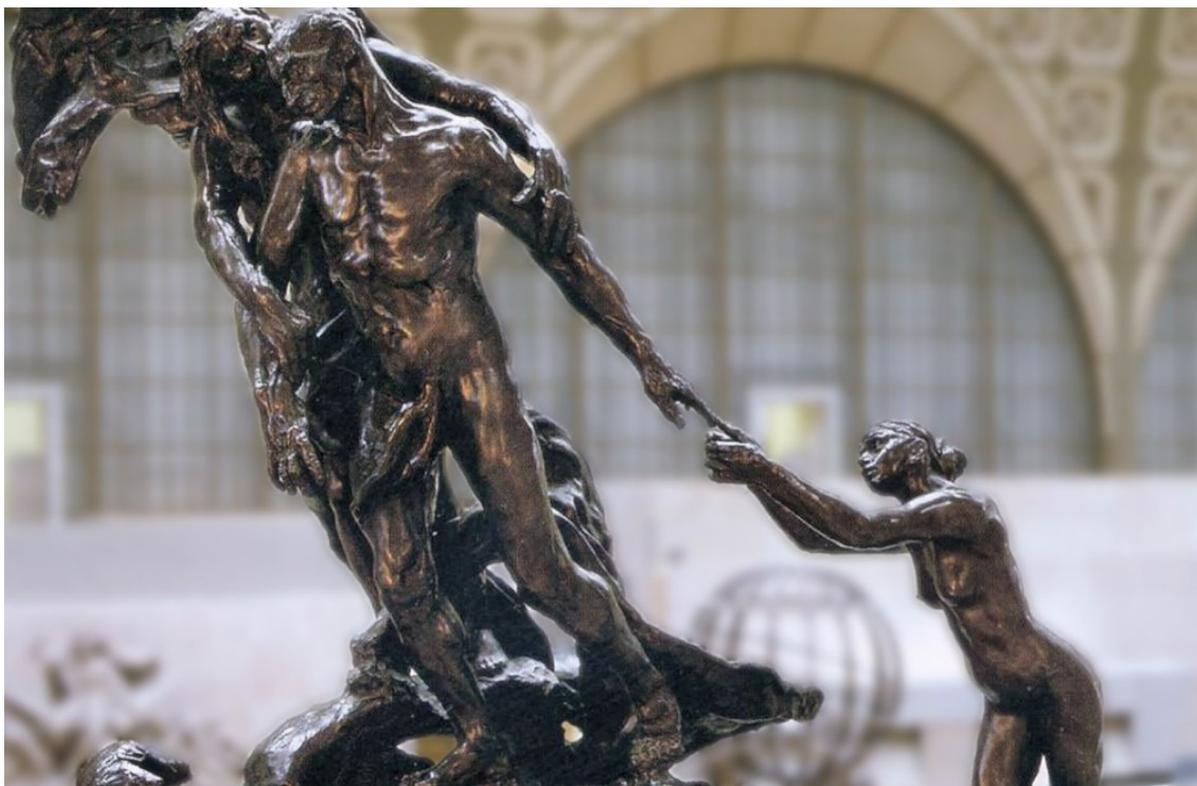
O filme *Camille Claudel 1915*²⁰, que aborda o desesperador sofrimento da artista durante sua moradia forçada num asilo psiquiátrico mantido por uma ordem religiosa, assim como seus incessantes pedidos de liberdade ao alheio irmão —ainda mais delirante do que a interna, segundo a interpretação do filme —, exibe também, em uma de suas cenas, uma prática das Casas de Saúde em relação à arte enquanto possível ferramenta terapêutica, sob direção das freiras responsáveis pelo asilo. A atuação experimental dos internos faz Camille lembrar-se de sua relação amorosa mal-sucedida, traz à tona afetos tristes e intensos; no livro de Anne Delbée comparece a queixa da artista em relação à sua condição de interna, que caminhava a passos largos da liberdade e a privava de seu fazer artístico. Diz ela: "...querem me forçar a fazer escultura aqui, vendo que não conseguem, submetem-me a todo tipo de vexames. Isso não me fará mudar de ideia, muito pelo contrário..." (1995, p.189). Esculpir, para Claudel, enquanto ato refém do manicômio, reveste-se numa tarefa a ser cumprida, em tentativa de reeducação para fins morais e cognitivos²¹, além de mera distração. A artista rebela-se silenciando sua arte, mas deixa sua escrita, por meio de cartas endereçadas a parentes e amigos, narrando sua experiência do asilo, seus temores e sua esperança de um dia retomar a liberdade.²²

²⁰ CAMILLE CLAUDEL 1915. Direção: Bruno Dumont, França: Dolby Digital, 97 min, 2013, color.

²¹ Segundo Pinel, considerado o fundador da Psiquiatria, "o meio mais seguro e talvez a única garantia da manutenção da saúde, do bom comportamento e da ordem, é a lei de um trabalho mecânico rigorosamente executado" (PINEL apud FOUCAULT, 1978, p.538). Assim, a prática artística, quando comparecia no hospital psiquiátrico, estava muito mais relacionada a uma atividade de labor, ou seja, a de trabalho enquanto dispositivo disciplinador, vinculado a uma finalidade moralizante.

²² Cf. DELBÉE, Anne. **Camille Claudel, uma mulher**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

Figura 10 - CLAUDEL, Camille. **A Idade Madura**. Bronze, 1898.



Fonte: Museu D'Orsay, Paris, França.

Artaud, durante sua internação, estabelece com seu médico uma intensa e dolorosa correspondência. O profissional de saúde reconhece o valor artístico da obra de Artaud, mas ao mesmo tempo a julga delirante e patológica, submetendo o artista a tratamentos de eletrochoque que prejudicaram sua memória, seu corpo, seu pensamento, sua poesia.

Senhores,

As leis e os costumes vos concedem o direito de medir o espírito. Essa jurisdição soberana e temível é exercida com vossa razão. Deixai-nos rir. A credulidade dos povos civilizados, dos sábios, dos governos, adorna a psiquiatria de não sei que luzes sobrenaturais. O processo da vossa profissão já recebeu seu veredito. Não pretendemos discutir aqui o valor da vossa ciência nem a duvidosa existência das doenças mentais. Mas para cada cem supostas patogenias nas quais se desencadeia a confusão da matéria e do espírito, para cada cem classificações das quais as mais vagas ainda são as mais aproveitáveis, quantas são as tentativas nobres de chegar ao mundo cerebral onde vivem tantos dos vossos prisioneiros? Quantos, por exemplo, acham que o sonho do demente precoce, as imagens pelas quais ele é possuído, são algo mais que uma salada de palavras?

Não nos surpreendemos com vosso despreparo diante de uma tarefa para a qual só existem uns poucos predestinados. No entanto nos rebelamos contra

o direito concedido a homens – limitados ou não – de sacramentar com o encarceramento perpétuo suas investigações no domínio do espírito.

E que encarceramento! Sabe-se – não se sabe o suficiente – que os hospícios, longe de serem asilos, são pavorosos cárceres onde os detentos fornecem uma mão-de-obra gratuita e cômoda, onde os suplícios são a regra, e isso é tolerado pelos senhores. O hospício de alienados, sob o manto da ciência e da justiça, é comparável à caserna, à prisão, à masmorra.

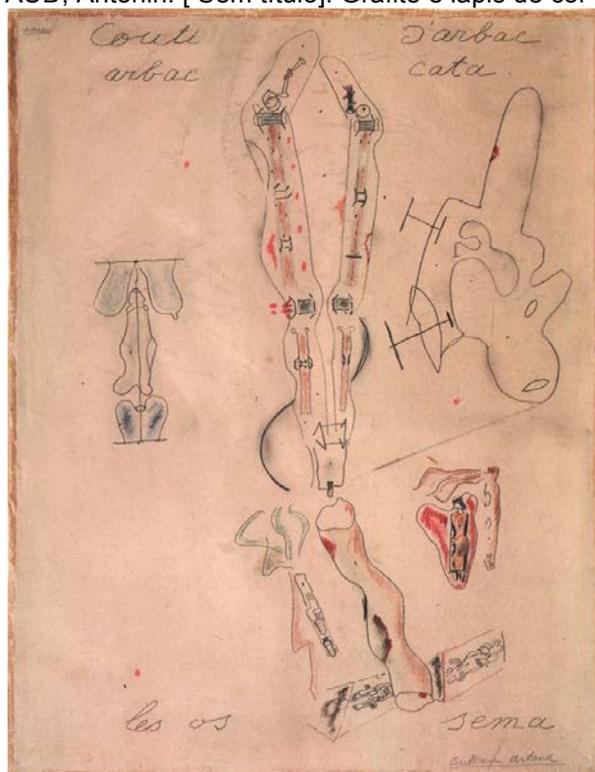
[...] Que tudo isso seja lembrado amanhã pela manhã, na hora da visita, quando tentarem conversar sem dicionário com esses homens sobre os quais, reconheçam, os senhores só têm a superioridade da força (ARTAUD,1979).

Artaud pretendia libertar o teatro do mundo das formas; tornar desnudas as forças criadoras que faziam parte da vida, de maneira singular e cruel; cruel, porque não se trata de um confronto aprazível, mas algo que enfraquece os limites entre normalidade e loucura, sanidade e insanidade, assim como a proposta surrealista que era vivenciada nesse período e da qual Artaud fez parte até 1926, afastando-se tempos depois.

No plano da representação, não se trata dessa crueldade que podemos exercer uns sobre os outros, despedaçando-nos mutuamente, serrando anatomias pessoais, ou, como os imperadores assírios, mandando sacos de orelhas humanas, narizes e narinas bem cortadas pelo correio; mas sim da crueldade muito mais terrível e necessária que as coisas podem exercer sobre nós. Não somos livres. O céu ainda pode cair sobre nossas cabeças. (ARTAUD apud LINS, 1999, p. 10-11).

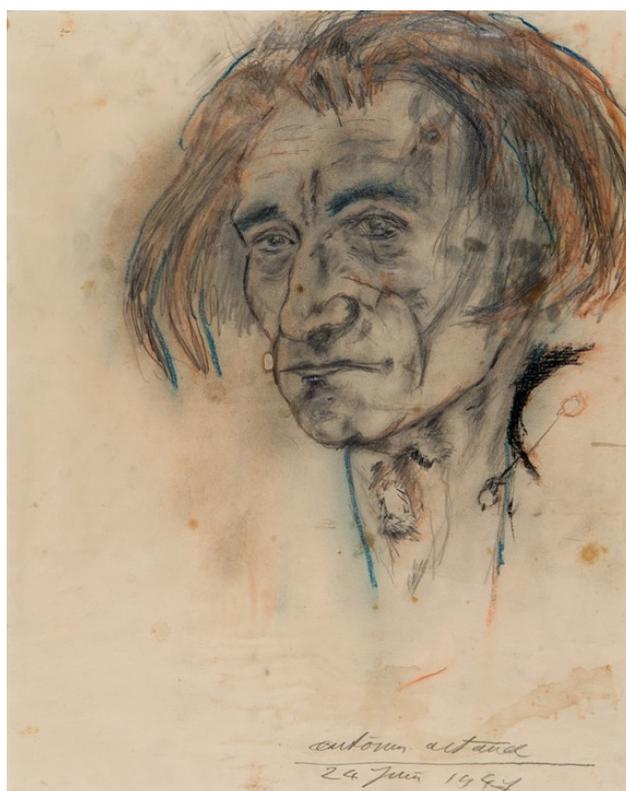
Assim como muitos artistas do final do século XIX e início do século XX, Artaud buscou nos mitos a possibilidade de encontro com essa força criadora; em 1936 faz uma viagem ao México, com a intenção de buscar uma alternativa ao consumo de morfina, tendo em vista que sofria de forte dores de cabeça; aproximou-se dos índios Tarahumaras e, ao retornar a Paris, leva a encenação para a vida, através de uma postura xamânica. "Transforma-se de homem do teatro para homem-teatro, em que encarna os personagens que cria para si" (LIMA, 2010,p. 3).

Figura 11- ARTAUD, Antonin. [Sem título]. Grafite e lápis de cor sobre papel, 1947.



Fonte:<http://legermj.typepad.com/>

Figura 12 - ARTAUD, Antonin. **Autorretrato 06**. Lápis e giz colorido sobre papel, 1947.



Fonte:<http://legermj.typepad.com/>

Deleuze, ao debruçar-se sobre a obra de Artaud, em particular sobre o que o artista nomeia de corpo sem órgãos — "[...] quando tiverem conseguido fazer um corpo sem órgãos, então o terão libertado de seus automatismos e devolvido sua verdadeira liberdade" (ARTAUD, 1948) —, entende este pensamento não como uma oposição aos órgãos, mas ao organismo, ou seja, uma oposição a um conjunto regulado e organizado a fim de dar ao corpo uma forma definida. O corpo sem órgãos escaparia dessa pré-definição, caracterizando um campo de virtualidades, na medida em que seus órgãos são compostos de maneira indeterminada, temporária, percorrido por ondas, fluxos, fazendo circular intensidades (MACHADO, 2009, p.233).

Um CsO é feito de tal maneira que ele só pode ser ocupado, povoado por intensidades. Somente as intensidades passam e circulam. Mas o CsO não é uma cena, um lugar, nem mesmo um suporte onde aconteceria algo. Nada a ver com um fantasma, nada a interpretar. O CsO faz passar intensidades, ele as produz e as distribui num spatium ele mesmo intensivo, não extenso. Ele não é espaço e nem está no espaço, é matéria que ocupará o espaço em tal ou qual grau — grau que corresponde às intensidades produzidas. (DELEUZE; GUATTARI, 1996a, p.12).

2.1.2 Resistências e transgressões

Talvez o impressionismo e seu estudo de percepção não teria sido possível, segundo Argan, sem a ruptura feita por Gustave Courbet com os idealismos do classicismo e do romantismo anos antes (ARGAN, 1992, p.94); em 1847, Courbet defendia uma arte realista: não um realismo voltado a uma imitação da natureza, mas uma pintura afastada de quaisquer preconceitos, sejam eles estéticos, morais, políticos. Apesar de se declarar socialista, Courbet não faz da pintura um veículo panfletário e nem utiliza a arte como modelo de um modo de vida a ser seguido. Sua posição ética e ideológica se faz na pintura, ou seja, se faz livre no próprio ato de pintar.

Assim, o trabalho do artista se torna o paradigma do verdadeiro trabalho humano, entendido como presença ativa ou mesmo indistinção entre o homem social e a realidade. O artista é um trabalhador que não obedece à iniciativa e não serve aos interesses de um patrão, não se submete à lógica mecânica das máquinas. É, em suma, o tipo de trabalhador livre, que alcança a liberdade na práxis do próprio trabalho. Eis porque Courbet, que tinha ideias

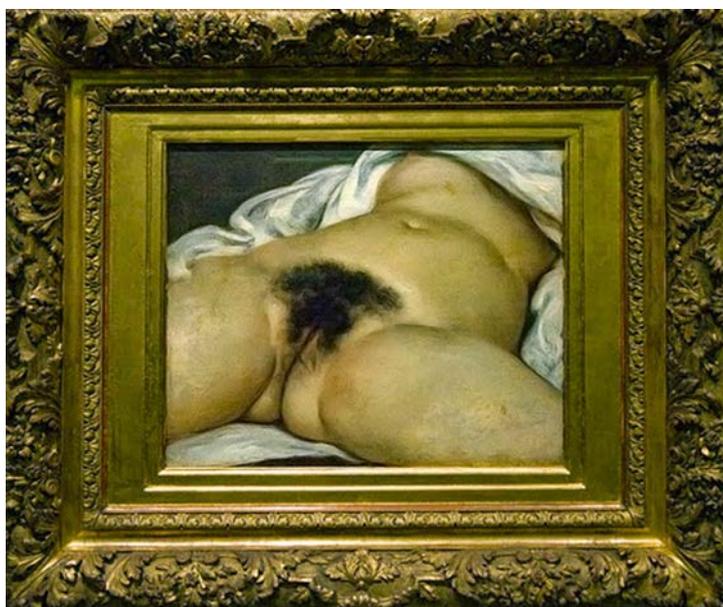
políticas muito claras, nunca pôs a sua pintura a serviço delas. Sua posição ideológica não condiciona a pintura a partir do exterior e não se realiza *através*, e sim *na* pintura. Por isso, a pintura de Courbet é o corte para além do qual se abre uma problemática inteiramente nova, que não mais consistirá em perguntar o que o artista faz *da* realidade, mas o que faz *na* realidade, entendendo por realidade as circunstâncias históricas ou sociais, tanto quanto a realidade natural (ARGAN, 1992, p.34).

Figura 14 - COURBET, Gustave. **O reencontro ou Bom dia, sr. Courbet.** Óleo sobre tela, 1854.



Fonte: Museu Fabre, Montpellier, França.

Figura 15 - COURBET, Gustave **A origem do mundo.** Óleo sobre tela, 1866.



Fonte: Museu D'Orsay, Paris, França.

No Brasil, a pintura oficial, que era veiculada e valorizada nos salões de artes, permanece presa ao romantismo e ao neoclassicismo francês; no campo da pintura, falava-se na busca de uma arte genuinamente brasileira, embora ela continuasse adepta aos cânones acadêmicos de representação, além de muitas vezes representarem os gostos de uma aristocracia cafeeira. Segundo Miceli, essa sensibilidade afrancesada que se construía entre a elite paulistana convencia-se da superioridade estrangeira, dando preferência, em suas coleções particulares, a obras que retratassem os estereótipos burgueses (FIG.16).

Embora incluísse crianças, homens e velhos, alguns identificados pela ocupação (pescadores etc.), o grupo de telas e trabalhos designados como "figuras" tinha como assunto dominante a representação de mulheres, em que se realçavam a beleza dos corpos e dos rostos, a indumentária, as poses lânguidas, o exotismo dos ornatos e adereços, e as jóias, numa evocação de ambientes luxuosos que oscilavam entre interiores burgueses e recintos de velado comércio erótico (MICELI, 2003, p.68).

Havia uma ressonância entre a arte que se produzia e os discursos científicos da época que se baseavam na ideia e na prática de eugenia²³; a teoria de embranquecimento racial ganhava, por assim dizer, adeptos entre os intelectuais e também entre alguns artistas, que se empenhavam em ilustrar as ideias racistas em voga (FIG.17).

Guardados os contornos particulares assumidos pela ideologia do embranquecimento ao final do século XIX, ela é, portanto, produto e produção de uma larga tradição de pensamento, que frutificou em território nacional desde os tempos coloniais, de modo que a tela de Brocos representa, de fato, uma variante pictórica desse problema de longa duração. Mais especificamente, é possível entender o quadro como um marco na história do branqueamento, produto de um país republicano e ainda muito próximo da emancipação de 1888. Desse modo, a imagem também articula o debate sobre a questão racial às preocupações correntes quanto à incorporação dos ex-escravos à ordem livre do país – a exemplo do que fariam

²³ A eugenia surgiu no século XIX, apoiada na ideias evolucionistas de Charles Darwin, que foram, por sua vez, transportadas para o campo das ciências humanas; assim, a tese darwiniana de seleção natural, em que apenas as espécies que melhor se adaptam na natureza têm mais chance de sobrevivência, passou a ser usada para explicar os comportamentos humanos e para justificar e enaltecer o modo de vida burguês como o que propicia maiores chances de produzir indivíduos inteligentes, ricos e capacitados. No século XX, principalmente na Califórnia, cerca de 50 mil norte-americanos foram esterilizados com base nesta teoria; a Alemanha, por sua vez, já trazia práticas eugênicas antes mesmo da ascensão do nazismo; neste período, no entanto, elas foram radicalizadas — milhares de pessoas foram esterilizadas compulsoriamente e milhares morreram em "nome da higiene das raças": cerca de 6 milhões (DIWAN, 2007).

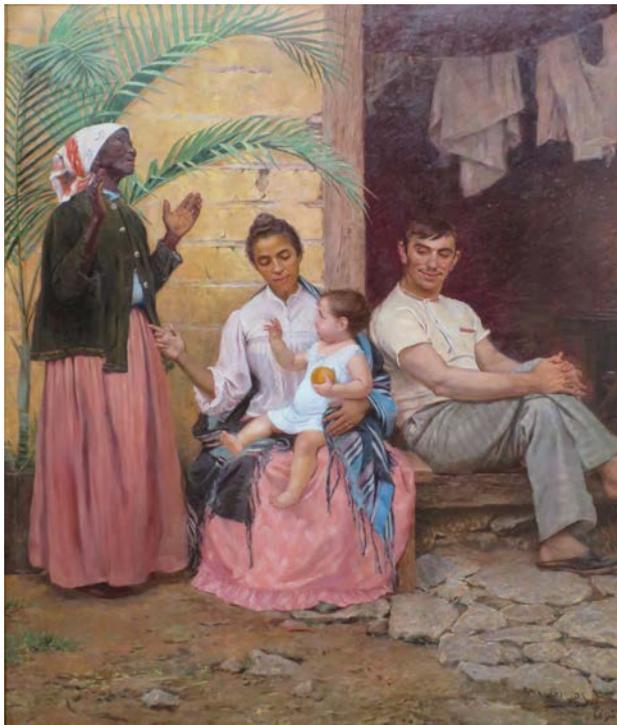
diversos teóricos, cientistas e literatos, interessados em tecer projeções quanto ao futuro de uma nação marcada pela grande presença de populações não-brancas, que cada vez mais passam a ser consideradas como *raças* inferiores e impuras. Desafiados pela ascensão mundial dos cientificismos racistas no Brasil, a partir da década de 1870, estes intelectuais se propunham a encontrar uma explicação que mostrasse as possibilidades de desenvolvimento de um país com tal composição populacional (LOTIERZO; SCHWARCS, 2015).

Figura 16 - ALMEIDA, Belmiro de. **Arrufos**. Óleo sobre tela, 1887.



Fonte: Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

Figura 17- BROCCOS, Modesto. **A Redenção de Cam**. Óleo sobre tela, 1895.



Fonte: Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

As artes plásticas da era republicana eram, por um lado, em seus meios tradicionais, destinadas ao deleite das classes burguesas e usadas como símbolos de prestígio social, gosto refinado e manutenção de um certo status quo; por outro, a arte anônima que circulava entre o povo e também no interior dos manicômios começava a ganhar visibilidade através da ousadia de um grupo que se formava nesse mesmo período, e que conseguiu sintetizar as influências europeias com o que havia de mais genuinamente tupiniquim.

Com o fim da monarquia, comparece, entre nossos escritores brasileiros, uma tendência literária que se apoiava no realismo francês de Flaubert²⁴; seus principais representantes eram Machado de Assis, Raul Pompeia, Aluísio Azevedo, Graça Aranha, Euclides da Cunha e Lima Barreto. A escrita realista opunha-se ao idealismo e sentimentalismo romântico, procurando um viés crítico em relação às condições sociais da época, denunciando instituições de violência que compareciam nas escolas, nos hospitais e nas famílias; *O Cortiço*²⁵, *O Ateneu*²⁶, e *Diário de um hospício, cemitério dos vivos*²⁷ foram algumas das obras que trouxeram consigo essas características. Porém, a arquitetura e a arte da estatuária permaneciam fiéis ao neoclassicismo, em construções suntuosas, inclusive do hospício, fato visível na descrição de Lima Barreto:

O Hospício é bem construído e seria adequado, se não tivesse quatro vezes o número de doentes para que foi planejado. É obra de iniciativa individual, e a sua construção, pode-se dizer, foi custeada pela caridade pública. Nas

²⁴ Em 1857 Gustave Flaubert publica *Madame Bovary*, criticando a hipocrisia das relações da sociedade burguesa parisiense. Foi o precursor do Realismo europeu na literatura e referência para os escritores brasileiros.

²⁵ *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo, foi publicado em 1890, abordando as condições de vida das famílias que moravam num cortiço carioca, denunciando situações de pobreza, exploração e escravidão.

²⁶ *O Ateneu*, publicado por Raul Pompeia em 1888, narra a experiência de um rapaz que é levado pelo pai para estudar num internato. As relações de violência que fazem parte do cotidiano institucional culminam no incêndio e destruição do colégio.

²⁷ *Diário de um Hospício, cemitério dos vivos* foi escrito por Lima Barreto em 1919. Nele, o autor relata sua própria experiência, vista de dentro dos muros do manicômio.

dávivas e doações, como sempre, nas obras, muito concorreram os portugueses que enriqueceram no comércio. Os chãos parece que já eram da Santa Casa, mas o edifício propriamente é resultado de dádivas e doações. É grande de fachada, com fundo proporcional, acabamento e remates cuidadosos, um pouco sombrio no andar térreo, mais devido aos acréscimos, do que ao plano primitivo, que se adivinha. Acabado de construir em 1852, todo ele trai, no aspecto exterior ao gosto do pseudoclássico da Revolução e do Império Napoleônico. O seu arquiteto, Domingos Monteiro, foi certamente discípulo da antiga Academia de Belas-Artes e certamente do arquiteto Grandjean de Montigny. É aspecto frio, severo, solene, com pouco movimento nas massas arquiteturais. Custou naquela época cerca de mil e quinhentos contos, e por aí se pode avaliar a tenacidade de José Clemente, que o ideou e o ergueu, no espaço curto de dez anos. Dizem que há, no salão nobre, uma estátua dele, mandada fazer pelo segundo imperador, que também tem a sua, diante da daquele. Este José Clemente parece não ter sido estadista de grandes vistas políticas, mas, pelas posições em que passou, deixou traços do seu amor a obras de utilidade pública, sobretudo de assistência. Interiormente é dividido em salões e quartos, maiores e menores, com janelas todas para o exterior, e portas para os corredores, que olham para os pátios internos. O meu dormitório ficava no extremo da ala esquerda do edifício, como já disse, e as camas ficavam encostadas ao longo das quatro paredes. Tinha três janelas de sacada para a rua, mas eram inteiramente gradeadas. Via-se o jardim, a rua, os bondes, o mar e as montanhas de Niterói e Teresópolis. Com o ar azul da enseada de Botafogo, para quem olha, devia ser um alegre retiro, tivesse ele outro destino; mas a beleza do local pouco deve consolar, apreciada através das grades, da triste condição em que se está, torvo o ambiente moral em que ali se respira. A beleza da natureza faz mais triste a quem tem consciência do lugar em que está e, olhando-a com os olhos tristes, ao amanhecer, a impressão que se tem é que não se pode mais sonhar felicidade diante das belas paisagens e das belas cousas... (1993, p.29).

Figura 18 - Pátio do Hospício Nacional dos Alienados.



Fonte: Memória da loucura.

O escritor²⁸ seria internado pelo irmão em virtude do seu alcoolismo, momento em que inicia a produção de sua obra *Diário de um hospício, cemitério dos vivos* (1993), em que relata suas impressões a respeito do Hospício Nacional do Alienados. Em seus escritos, que datam de 1919, Lima Barreto denuncia a superlotação que, no entanto, já ocorria dois anos após a inauguração em 1852, quando o Hospício ainda recebia o nome de seu fundador, o imperador Pedro II. Em 1882, Machado de Assis publica a obra "*O Alienista*" como clara crítica à psiquiatria asilar do Hospício Pedro II. Quem eram os "alienados" que passaram a habitar os hospícios brasileiros? No asilo fictício intitulado por Machado de Assis de *Casa Verde*,

De todas as vilas e arraiais vizinhos afluíam loucos à Casa Verde. Eram furiosos, eram mansos, eram monomaníacos, era toda a família dos deserdados do espírito. Ao cabo de quatro meses, a Casa Verde era uma povoação. Não bastaram os primeiros cubículos; mandou-se anexar uma galeria de mais trinta e sete. O Padre Lopes confessou que não imaginara a existência de tantos doidos no mundo, e menos ainda o inexplicável de alguns casos (MACHADO DE ASSIS, 1994).

Os internos do hospício eram, segundo Lima Barreto, (1993, p.25):

[...] das camadas mais pobres da nossa gente pobre. São pobres imigrantes italianos, portugueses, espanhóis e outros mais exóticos; são negros roceiros, que levam a sua humildade, teimando em dormir pelos desvãos das janelas sobre uma esteira ensebada e uma manta sórdida; são copeiros, são cocheiros, cozinheiros, operários, trabalhadores braçais e proletários mais finos: tipógrafos, marceneiros, etc.

Segundo relato do Ministério da Saúde,

Pertenciam à primeira classe os indivíduos brancos, membros da Corte, fazendeiros e funcionários públicos; à segunda, os lavradores e serviços domésticos; e à terceira, pessoas de baixa renda e escravos pertencentes a senhores importantes. Existia ainda uma outra classe, mais numerosa que as anteriores, destinada aos marinheiros de navios mercantes, aos indigentes, principalmente os ex-escravos, e aos escravos de senhores que comprovadamente não tivessem recursos para a despesa do tratamento. Enquanto os pacientes de primeira e segunda classes viviam em quartos individuais ou duplos e se entretiam com pequenos trabalhos manuais, jogos e leitura, os de terceira e quarta trabalhavam na cozinha, manutenção, jardinagem e limpeza. Paradoxalmente, os últimos recuperavam-se com mais facilidade que os primeiros, que, paralisados pelo ócio, perpetuavam-se na internação (BRASIL, 2014).

²⁸ Lima Barreto, nascido em 1881, no Rio de Janeiro, era escritor, jornalista, anarquista, cronista militante; permaneceu no Hospital Nacional dos Alienados, antigo Hospício Pedro II, também chamado Pátio dos Loucos, apenas dois meses em sua primeira internação, entre os anos de 1919 e 1920, sendo admitido como "branco." Faleceu em 1922, aos 41 anos.

As "oficinas terapêuticas" já faziam parte do cotidiano dos pacientes desde 1854, sendo obrigatórias apenas aos internos mais pobres (terceira classe):

[...] para os pacientes das duas primeiras classes era recomendada somente a frequência à biblioteca, não existindo a obrigatoriedade de trabalho como coadjuvante na cura do paciente. A diferença de tratamento também se refletia nos cardápios e nos horários das refeições.

Em janeiro de 1854, algumas oficinas foram criadas a pedido do Dr. Manoel José Barbosa. Do lado oposto a estas oficinas ficavam a lavanderia com máquina a vapor e a sala de engomado, onde as alienadas lavavam e engomavam as roupas do hospital (BRASIL, 2014).

Lima Barreto, assim como os pintores e escultores modernistas, que viriam a questionar a arte acadêmica, propôs um olhar que se opunha a um modo de vida já canonizado pela sociedade burguesa, expressando a força de um grupo que se encontrava anônimo, invisível e excluído: negros, índios, mulheres, loucos, alcoolistas, imigrantes pobres. O movimento realista iniciado pela literatura brasileira propiciou que fossem despertados interesses acerca das problemáticas sociais que cercavam a república, já que no campo das artes e da poesia prevalecia um cenário de pouca rebeldia e efervescência política; a abolição da escravatura, a vinda de imigrantes italianos, a industrialização, caminhavam, paradoxalmente, ao lado da conservadora estética francesa neoclássica que tomava conta dos edifícios e das estatuárias, assim como a poesia parnasiana que deleitava as elites.

Figura 19 - Prontuário de internação de Lima Barreto, com diagnóstico de alcoolismo - Hospício Nacional dos Alienados, 1919.

INSTITUTO DE NEUROPATHOLOGIA

Nome *Affonso H. de Lima Barreto*
 Sexo *masculino* Idade *38 annos*
 Nacionalidade *brasileira* Estado civil *solteiro*
 Profissão *formalista*
 Filiação _____
 Entrada *em 25 de Dezembro de 1919*
 Saída *transferido em 16 de Dezembro de 1919*
 Falecimento _____ Causa mortis _____
 Diagnostico *Alcoolismo*



DOCUMENTOS O prontuário inédito da internação de Barreto (acima) e página da novela inacabada

AS ORIGENS

(Trecho do Cemiterio dos Vivos)

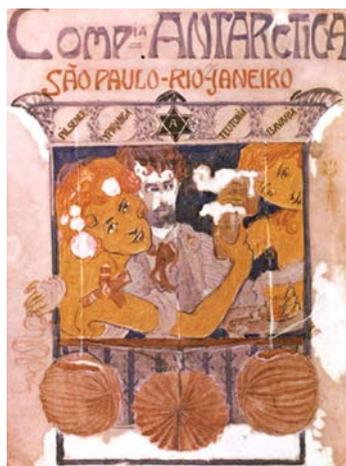
Quando minha mulher morreu, as ultimas palavras que della ouvi, foram estas, ditas em voz cava e sumida:
 — Vicente, você deve desenvolver aquella historia da rapariga, num livro.
 Ainda durou cerea de dois dias, mas quasi sem fala. Balbuciava unicamente; em geral, não entendia o que queria por ahí, mas pelos signaes que

que tinha dado tal *rata*, tinha sido ridiculo, por isso, por aquillo, e jurava não mais me metter em semelhantes rodas.
 Crente da minha irremediavel inhabilidade para tratar com damas de todo o jaez, evitava-lhes o commercio o mais que podia. Se minha irmã me pedia, lá donde estava, que comprasse qualquer cousa em loja servida por moças, dava a encommenda a outrem para

Fonte: <http://www.istoe.com.br>.

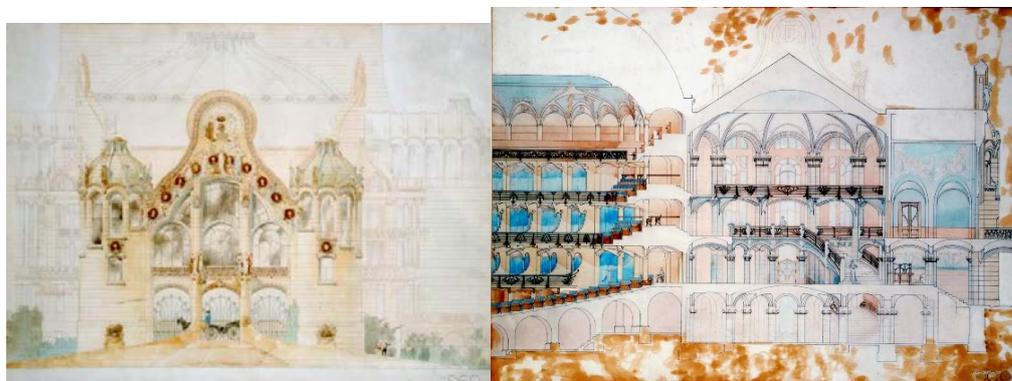
Oswald de Andrade, em 1915, com seu artigo O Pirralho, já defendia, no entanto, uma arte nacional sem a subserviência aos moldes tradicionais acadêmicos, porém esse pleito só eclodiu em forma de manifesto mais tarde, a partir da semana de 22. Enquanto isso, o que havia de mais próximo da resistência ao academicismo oficial fora da literatura era o movimento de Art Nouveau, encabeçado, no Brasil, por Eliseu Visconti, Di Cavalcanti, Belmiro de Almeida e Correia Dias (pintura e artes gráficas) e Victor Dubugras (arquitetura), que, apesar de terem produzido obras de grande valor artístico, não tiveram muitos seguidores (AMARAL, 1998, p.66).

Figura 20 - VISCONTI, Eliseu. **Cartaz de Campanha da Antartica**, aquarela e guache sobre papel, 1920.



Fonte: <http://mnba.gov.br/porta/colecoes/desenho-brasileiro.html>

Figura 21- DUBUGRAS Victor. **Projeto arquitetônico do Teatro Municipal do Rio de Janeiro**, em estilo Art Nouveau (não aprovado), 1905.



Fonte: Museu do Estado do Rio de Janeiro.

A partir de 1917, Tarsila do Amaral e Anita Malfatti não se contentaram apenas com a adoção de cores que até então não faziam parte da paleta tradicional acadêmica, como o verde, o laranja e as cores primárias; encontraram também na linguagem da arte popular brasileira, na realidade social dos operários e nos mitos indígenas, assim como nos movimentos artísticos parisienses, o material necessário para a construção de sua obra, e, juntamente com os artistas e escritores Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Brecheret, Di Cavalcanti, entre outros, inauguraram um novo modo de se fazer artes plásticas no Brasil.

Em vez de falar de influências mútuas, da mescla de características superficiais da cultura indígena do Brasil, do sistema colonial/feudal/católico português, da cultura africana que veio com

os escravos e das várias ondas posteriores de imigração europeia, ele [Oswald de Andrade] usou uma metáfora muito mais poderosa: antropofagia. Reformulada em uma definição contemporânea pelo poeta brasileiro Haroldo de Campos, isso significava "a deglutição crítica da herança cultural universal, elaborada não pela submissa e reconciliadora perspectiva do 'bom selvagem', mas pelo desiludido ponto de vista do 'mau selvagem', do comedor de homem branco, do canibal. Isso envolve [...] trans-avaliação: uma visão crítica da história [...] como sendo tão adequada à apropriação quanto à expropriação, des-hierarquização ou desconstrução".²⁹

Figura 22- DI CAVALCANTI, Emiliano - **Capa do catálogo da exposição da Semana de Arte Moderna**, xilogravura, 1922.



Fonte: Acervo do IEB-USP - Arquivo Anita Malfatti.

Figura 23- Usuário das oficinas de artes estampando camiseta com a releitura de O Abaporu, de Tarsila do Amaral, 2013.



Fonte: registro do autor.

²⁹ CAMPOS, Haroldo, **De la raison anthropophage**, Lettre Internationale, n.20,1989, apud BRETT, 2005, p.91.

Monteiro Lobato, em seu artigo *Paranoia ou Mistificação*, para desqualificar a obra de Anita Malfatti e dos modernos, faz uma comparação em tom pejorativo com a pintura de internos dos Hospitais Psiquiátricos que começava a ter visibilidade:

Há duas espécies de artistas. Uma composta dos que veem normalmente as coisas e em consequência disso fazem arte pura, guardados os eternos ritmos da vida, e adotados para a concretização das emoções estéticas, os processos clássicos dos grandes mestres.

Quem trilha por esta senda, se tem gênio, é Praxíteles na Grécia, é Rafael na Itália, é Rembrandt na Holanda, é Rubens na Flandres, é Reynolds na Inglaterra, é Lenbach na Alemanha, é Zorn na Suécia, é Rodin na França, é Zuloaga na Espanha. Se tem apenas talento vai engrossar a plêiade de satélites que gravitam em torno desses sóis imorredouros.

A outra espécie é formada dos que veem anormalmente a natureza, e interpretam à luz das teorias efêmeras, sob a sugestão estrábica de escolas rebeldes, surgidas cá e lá como furúnculos da cultura excessiva. São produtos do cansaço e do sadismo de todos os períodos de decadência; são frutos de fim de estação, bichados ao nascedouro. Estrelas cadentes, brilham um instante, as mais das vezes com a luz do escândalo, e somem-se logo nas trevas do esquecimento.

Embora eles se deem como novos, precursores duma arte a vir, nada é mais velho do que a arte anormal ou teratológica: nasceu com a paranoia e com a mistificação.

De há muito já que a estudam os psiquiatras em seus tratados, documentando-se nos inúmeros desenhos que ornaram as paredes internas dos manicômios. A única diferença reside em que nos manicômios essa arte é sincera, produto lógico de cérebros transtornados pelas mais estranhas psicoses; e fora deles, nas exposições públicas, zabumbadas pela imprensa e absorvidas por americanos malucos, não há sinceridade nenhuma, nem nenhuma lógica, sendo tudo mistificação pura (MONTEIRO LOBATO, 1917).

A crítica de Lobato, muito respeitada pela elite paulistana, apoiou-se na defesa da arte acadêmica, tradicional, desencadeando forte reação do público, já acostumado com o estilo construído pelos artistas e escritores pré-modernistas, do qual o próprio Lobato fazia parte. No entanto, apesar da desconfiança das burguesias paulistana e carioca, vinha surgindo uma nova "leva" de críticos de arte, mais "anteados" com a proposta transgressora do modernismo, assim como com a disposição de manter um olhar mais aberto em relação ao que se produzia nos interiores do Hospital Psiquiátrico e das

Colônias de Alienados³⁰. Eram eles Osório César, Sérgio Milliet e Mário Pedrosa, principalmente (DIONISIO, 2012, p.25). Além disso, a proposta dos modernistas de trazer para a arte e para a poesia tudo que era considerado "marginal" pela cultura erudita acadêmica — a herança indígena e africana, o primitivismo, o folclore — numa dialética com os movimentos artísticos que figuravam na Europa, como o surrealismo, o cubismo, o futurismo e o expressionismo, fez com que ela também se aproximasse do estranho universo imaginativo dos considerados "doentes mentais". Para Foucault, a transgressão, aquilo que transpõe o limite da norma mas não necessariamente é o oposto desse limite, comparece como a existência do "ser da diferença":

A transgressão se abre sobre um mundo cintilante e sempre afirmado, um mundo sem sombra, sem crepúsculo, sem essa intromissão do não que morde os frutos e crava no seu núcleo sua própria contradição. Ela é o avesso solar da denegação satânica; tem uma ligação com o divino, ou melhor, ela abre, a partir desse limite que indica o sagrado, o espaço onde atua o divino (FOUCAULT, 2013, p.35).

Ou seja, os artistas e críticos modernos, internos-artistas e psiquiatras, como Nise da Silveira e Osório César, foram transgressores na medida que tornavam evidentes e desnaturalizavam as instituições³¹ Arte e Loucura (Loucura aqui sendo entendida não apenas como a clínica das psicoses, mas como tudo que ultrapassava a norma social); colocavam em xeque a subserviência da arte aos padrões europeus, as discriminações raciais que

³⁰ A Colônia dos Alienados foram inauguradas em 1890, "numa tentativa de resolver os problemas da superlotação e da mistura de pacientes curáveis e incuráveis em um mesmo estabelecimento. Os incuráveis tranqüilos eram encarregados de trabalhos agrícolas e artesanais que compensavam a incapacidade das famílias de custearem o tratamento" (BRASIL, <http://www.ccs.saude.gov.br/>). Segundo Paulo Amarante, os alienistas brasileiros consideravam que "o trabalho seria o meio terapêutico mais precioso". O psiquiatra baiano e diretor do Hospital dos Alienados, Juliano Moreira, foi um defensor das colônias, e durante sua gestão foram construídas dezenas de colônias em todo país. A Colônia do Juqueri, em São Paulo, segundo Amarante, chegou a ter 16 mil internos (2007, p.40).

³¹ O termo "instituição" é entendido, no presente trabalho, segundo concepção deleuziana; a instituição é um modelo, um modo de operar socialmente a partir do hábito, que transforma uma circunstância numa estrutura de antecipação do futuro. "Esse é o constrangimento presente no modo humano de satisfação da necessidade, criando hábitos, criando estruturas de antecipação e estruturas do corpo" (BENEVIDES, 2000). "Anoitece porque nos deitamos, comemos porque é meio dia". (DELEUZE apud BENEVIDES, 2000,p.5).

envolviam todo o campo de saber, seja estético ou científico, a vida burguesa e seus valores hegemônicos. Ainda segundo Foucault, a transgressão é

Alguma coisa talvez como o relâmpago na noite, que, do fundo do tempo, fornece um ser denso e negro àquilo que nega, o ilumina do interior e de alto a baixo, lhe dá, entretanto, sua viva claridade, sua singularidade lancinante e elevada, se perde no espaço que foi por ele revestido da marca de sua soberania, e enfim, se cala, tendo dado um nome ao obscuro (FOUCAULT, 1994 apud CARNEIRO, 2004, p.17).

Figura 24- CARVALHO, Flávio de. **Série Trágica**, carvão sobre papel, 1947.



Fonte: Itaú Cultural.

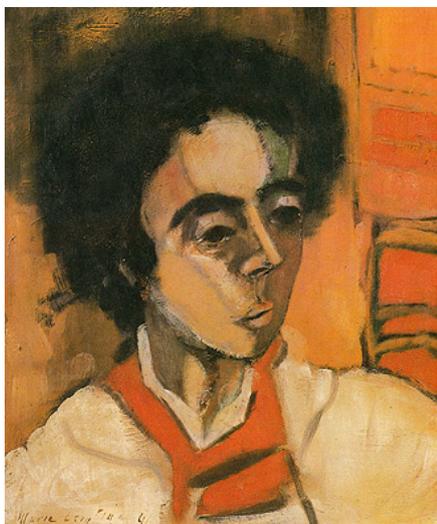
2.1.3 Arte e clínica: enfim, um encontro possível

Nessa mesma época, o psiquiatra Osório César opunha-se à prática da eugenia em voga, assim como interessava-se pelo estudo da arte e da cultura popular; promovia exposição com venda de obras dos internos do Hospital do Juqueri, em São Paulo, na década de 20, quando se tornou diretor, assim como travava contato com inúmeros artistas, fazendo uma leitura freudiana das produções poéticas dos pacientes. Foi casado com a artista Tarsila do Amaral e colaborou para a criação de ateliês nos hospitais psiquiátricos (DIONISIO, 2012,p.56).

Segundo Osório Cesar (1954) e Mário Yahn (1951), esses artistas trabalhavam como professores de arte, ensinando desenho, pintura, gravura, escultura e cerâmica e também selecionando as produções dos alienados para exposições. Eles recebiam a colaboração de alguns psiquiatras, médicos e enfermeiros, realizando, dessa maneira, um trabalho conjunto dentro do Juqueri [...] Havia mesas largas, que comportavam até oito pessoas e cavaletes individuais [...] (CARVALHO, 2008,p.60).

A primeira exposição de Arte do Hospital do Juqueri ocorreu em 1948, impulsionando a criação da Escola Livre de Artes Plásticas do Juqueri, em 1949, que permaneceu ativa até a década de setenta. A escola teve como professores os artistas Maria Leontina e Flávio de Carvalho (LOPES, 2007, p.13).

Figura 25- COSTA, Maria Leontina M. F.da. **Autorretrato**, óleo sobre madeira, 1946.



Fonte: Itaú Cultural.

O hospital psiquiátrico começava, então, a sofrer transformações que culminariam na falência dos moldes tradicionais e implantação de novas perspectivas no campo da saúde mental. Surgem, nesse período, diversos estudos ligados à etnologia e antropologia, assim como teorias psicológicas simpatizantes ao estudo da arte: Psicanálise, Gestalt, Psicologia Analítica, teorias cognitivas e ligadas à arte-educação. Artistas também já se apropriavam destas teorias em suas pesquisas artísticas; Osório Cesar olha para os desenhos dos internos e vê também, como Lobato, imagens semelhantes com a produção de arte moderna; porém não as vê com o mesmo juízo de valor:

E é importante aqui salientar que esta proximidade não aparece para o autor como motivo de desqualificação da arte moderna, como foi freqüente se afirmar por essa época. Nas palavras do autor: "A esthetica futurista apresenta vários pontos de contato com a dos manicômios. Não desejamos com isso censurar essa nova manifestação de arte; longe disso. Acharo-la muito interessante assim como a esthetica os alienados. Ambas são manifestações de arte"(CÉSAR, 1929,p. 39, apud LIMA, 2004, p. 5).

De maneira semelhante, em 1944, após um período em que foi presa política junto com escritores e militantes³², a psiquiatra Nise da Silveira passou a trabalhar no Centro Psiquiátrico Nacional em Engenho de Dentro, na zona norte do Rio de Janeiro, e que contava com cerca de dois mil internos, mas não concordou com as técnicas implementadas nesse período: coma insulínico³³, eletrochoque³⁴, lobotomia³⁵, cardiazol³⁶. Ocupou uma pequena sala de atividades ocupacionais do hospital, voltada para costura e bordados. As atividades ocupacionais destinadas aos pacientes psiquiátricos até então eram serviços de limpeza e costura; Nise passou a inserir atividades lúdicas como jogos recreativos improvisados, já que praticamente não havia verba voltada a esse fim (MELLO, 2014, p.15).

³² Segundo Luiz Carlos Mello, junto com Nise da Silveira encontravam-se presos no mesmo cárcere, no pavilhão dos Primários da Casa de Detenção: "Maria Werneck, Olga Benário Prestes, Elisa Berger, Haidée Nicolussi, Valentina Leite Barbosa Bastos, Eneida e Beatriz Bandeira, Graciliano Ramos (MELLO, 2014, p.13).

³³ O coma insulínico consistia em aplicação de doses crescentes de insulina, o que fazia surgir uma série de sintomas iniciais no paciente: sudorese intensa, mal-estar, tonturas, boca seca, distúrbios cenestésicos, progredindo para torções, contraturas dos membros, salivação abundante, expressão de sofrimento, sonolência até chegar ao coma (PEREIRA, 2002,p.46).

³⁴ O eletrochoque, também chamado de eletroconvulsoterapia, começou a ser usado após o cardiazol; "com a eletroconvulsoterapia não há aura ansiosa e a amnésia em relação à crise é absoluta. Além disso o custo é praticamente nulo, a aplicação é mais rápida e mais simples [...] A seção de Eletrochoqueterapia acumula em seu primeiro ano de funcionamento, em 1943, uma casuística de mais de 4000 aplicações" (Ibid,p.46).

³⁵ A lobotomia e a leucotomia foram utilizadas em pacientes psiquiátricos no Brasil, entre 1936 e 1956 e consistiam em desligar os lobos frontais direito e esquerdo de todo o encéfalo, visando modificar comportamentos ou curar doenças mentais. A técnica, idealizada pelo neurologista português Egas Moniz em 1935 e aperfeiçoada pelo americano Walter Freeman, chegou ao país por intermédio de Aloysio Mattos Pimenta, neurocirurgião do Hospital Psiquiátrico do Juquery, em São Paulo. Esta medida foi aplicada em mais de mil pacientes internados não só para fins curativos, mas também como cobaias, para aprimoramento da técnica. Egas Moniz chegou a ganhar o Prêmio Nobel da Medicina e Fisiologia em 1949 (MASIERO, 2003).

³⁶ A injeção de cardiazol, de agulha de grosso calibre, produzia sensações desagradáveis, semelhantes a crises epilépticas; esse procedimento era repetido em torno de 30 vezes em cada paciente, com a resistência ao tratamento crescendo depois de cada injeção (PEREIRA, 2002,p.44).

Em 1946 Almir Mavignier era um artista iniciante que estudava pintura na Associação Brasileira de Desenho, frequentava o ateliê do artista húngaro Arpad Szenes e passava por algumas privações financeiras.

Precisava de um emprego que me permitisse pintar. Um dia, por acaso, uma vizinha disse: olha, tem um emprego num hospital de loucos... hospital do Engenho de Dentro. Não é nada, é muito pouco...O trabalho era para acalmar os loucos, guarda, guarda diarista. Então eu vi uma exposição do serviço de ocupação terapêutica do hospital. A diretora dessa parte social era a doutora Nise da Silveira. Vendo essa exposição, eu fui querendo ter o meu próprio ateliê...eu fiz a pergunta capital: a senhora não teria interesse de fazer um ateliê de pintura? E ela pulou no ar...mas há muito tempo penso nisso, mas nunca tive um funcionário, é formidável!³⁷

Enquanto Almir almejava descobrir novos artistas, influenciado pela pintura concreta, Nise interessava-se pelos processos inconscientes dos pacientes, motivada pelas ideias de Sigmund Freud e, posteriormente, de Carl Gustav Jung³⁸. Ambos tiveram o apoio do crítico e artista Mário Pedrosa, grande entusiasta da arte moderna e das produções que ocorriam em Engenho de Dentro.

A primeira exposição do Engenho de Dentro foi no Ministério da Educação e eu estava muito curioso para ver o contato do público com esse material.[...] E vi um homem ajoelhado diante do painel do Raphael³⁹, muito tempo

³⁷ Cf. ALMIR MAVIGNIER MEMÓRIAS CONCRETAS Direção: Nina Galanternick Ano: 2006. Documentário. Núcleo de Sociologia da Cultura (NUSC), IFCS/UFRJ.

³⁸ Ainda no século XIX, o jovem médico austríaco Sigmund Freud criou o termo Psicanálise a fim de afastar-se da catarse e da hipnose enquanto métodos terapêuticos; assim, ele defendia que a Psicanálise constituía-se enquanto um procedimento de investigação de processos mentais e tratamento de distúrbios neuróticos, evidenciando o significado inconsciente de palavras, ações, sonhos e fantasias de um sujeito (LAPLANCHE; PONTALIS, 1991, p.384-385). O psiquiatra suíço Carl Gustav Jung, um de seus discípulos, a partir de 1913, afasta-se da Psicanálise e funda a "Psicologia Analítica" por achar a primeira "limitada" no que se refere à concepção de inconsciente, ao que ele entendia não ser apenas de ordem pessoal, mas também coletiva e filogenética. (SAMUELS; SHORTER; PLAUT, 1988, p.173). Deleuze, sobre este fato, comenta: Jung conta a Freud que teve um sonho, um sonho de ossuário, sonhou com um ossuário. E Freud não compreende nada, literalmente, ele diz o tempo todo: se sonhou com um osso, é a morte de alguém, quer dizer a morte de alguém. E Jung não para de lhe dizer: não estou falando de um osso, sonhei com um ossuário... Freud não compreende. Não vê a diferença entre um ossuário e um osso, ou seja, um ossuário são centenas de ossos, são mil, dez mil ossos. Isso é uma multiplicidade, é um agenciamento, é... passeio em um ossuário, o que significa isso? Por onde o desejo passa? Em um agenciamento é sempre um coletivo. Coletivo, construtivismo, etc. É isso o desejo. Onde passa meu desejo entre os mil crânios, os mil ossos? Onde passa meu desejo na matilha? Qual é minha posição na matilha? Sou exterior à matilha? Estou ao lado, dentro, no centro dela? Tudo isso são fenômenos de desejo. É isso o desejo (O ABECEDÁRIO DE GILLES DELEUZE. Direção: Pierre-André Boutang e Michel Pamart. Éditions Montparnasse, Paris, 1994).

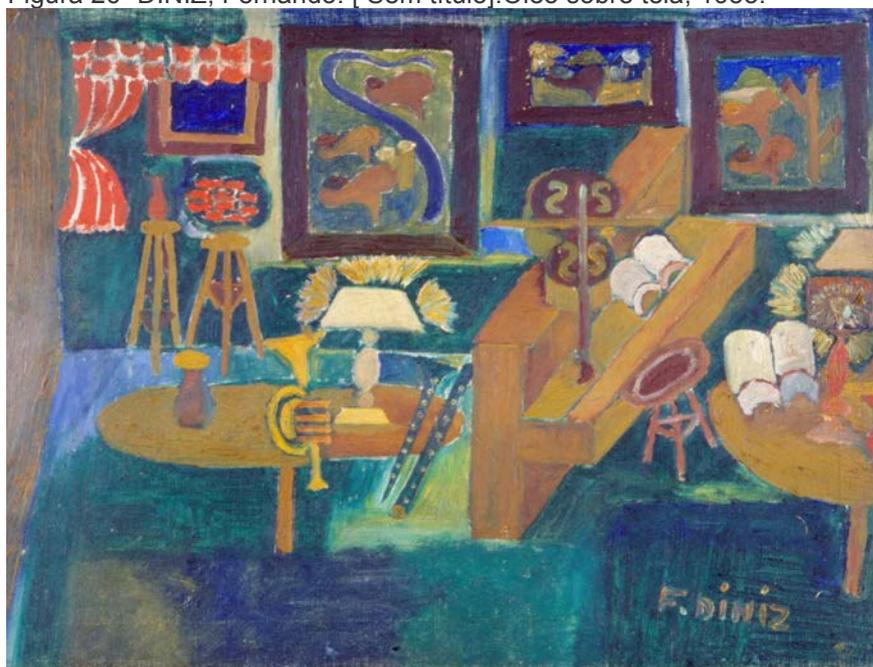
³⁹ Raphael Domingues, interno da Colônia de Engenho de Dentro e artista, 1949.

observando, estudando Raphael. Então achei interessante. E descobri Mário Pedrosa (MAVIGNIER. 2006).

Pedrosa, segundo Dionisio (DIONISIO, 2012, p.56), pode ser considerado o principal nome da crítica de arte brasileira a partir dos anos 30. Seus escritos sobre arte opunham-se fortemente às ideias do crítico e pintor Campofiorito, que, por sua vez, defendia os valores do academicismo e considerava a produção dos internos mero extravasamento de emoções, sem controle racional (DIONISIO, 2012, p.61). Em 1947, escreve Campofiorito a respeito da exposição do Engenho de Dentro:

Essa exposição de trabalhos de débeis mentais não podia deixar de assanhar a debilidade intelectual daqueles que, sem nada realmente entenderem das coisas da arte, perambulam, entretanto, de uma maneira ou de outra nos setores artísticos. Por isso tivemos a oportunidade de constatar as reportagens sensacionais e os tópicos venenosos aparecidos na imprensa, apreciando a relação que realmente existe entre esses trabalhos apresentados pelo Centro Psiquiátrico Nacionale certas expressões de arte em nossos dias. Naturalmente essa relação não pode ser devidamente apreciada em sua justa medida, pelos autores de tais reportagens e tópicos. O exagero que emprestam a essa relação é sempre muito ampliado, mas ainda assim, muito diminuto se o comparamos à incomensurável ignorância desses senhores. Deviam eles melhor respeitar a Arte, da qual não entendem patavina, e também saber julgar uma iniciativa que está colhendo os melhores resultados sob o ponto de vista científico, que é a prática do desenho e da pintura (DIONISIO, p.62).

Figura 26- DINIZ, Fernando. [Sem título]. Óleo sobre tela, 1953.



Fonte: Acervo Instituto Municipal Nise da Silveira, Rio de Janeiro.

Porém, a despeito da produção da seção de Terapêutica Ocupacional, o hospital psiquiátrico continuava lotado e repleto de práticas como lobotomia, choques elétricos e insulínicos, entre outros procedimentos invasivos. A produção artística em Engenho de Dentro era destinada apenas a alguns escolhidos, poucas dezenas num universo de milhares. Mesmo os internos que já haviam se beneficiado das oficinas de pintura e escultura corriam o risco de não escapar da violência do hospital (MELLO, 2014,p.195).⁴⁰

Figura 27- NOEMAN, Lúcio. Esculturas em gesso, antes [s/d] e depois da lobotomia (1981)



Fonte: Acervo Instituto Municipal Nise da Silveira, Rio de Janeiro.

Carlos, Adelina, Emílio, Fernando Diniz [...] às duas e meia da tarde eram apanhados para entrar nas sessões [...] aquele acaso me fazia sempre tremer de dúvida...e os outros? E os outros? Também é uma coisa horrível. Você descobrir gente como essa e ter a suspeita de que existem também outros. E havia certamente outros (MAVIGNIER, 2006).

Após o término da parceria entre Mavignier e Nise, em 1951, enquanto o primeiro veio a se tornar um artista bem sucedido em Paris, o ateliê continuou se expandindo, com novos monitores e o apoio de Mário Pedrosa. Posteriormente o ateliê passou a se chamar Museu de Imagens do Inconsciente, tendo o intuito não de buscar patologias na obras, mas de possibilitar acesso ao inconsciente e ao estudo comparado da história da

⁴⁰ Nise da Silveira relata o caso do paciente Lúcio Noeman, que, apesar de ser frequentador das oficinas de modelagem e apresentar esculturas de grande qualidade, sendo inclusive expostas no MAM de SP, em 1949 foi submetido à lobotomia, ficando catatônico. Nunca mais conseguiu produzir obras artísticas (MELLO. 2014, p.196).

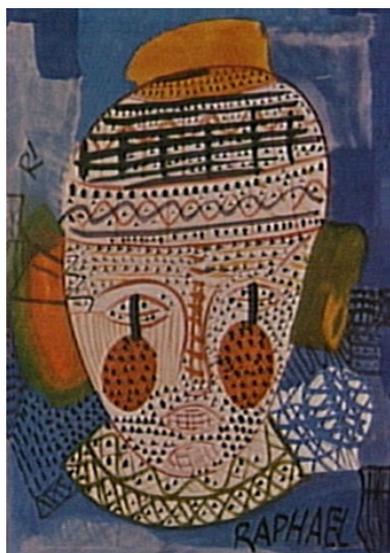
arte, dos mitos e das religiões que povoam o imaginário coletivo, dentro de uma abordagem junguiana. Concomitante a ele, surge A Casa das Palmeiras⁴¹, criada por Nise em 1956, como um ambiente acolhedor ao egresso de internações, funcionando durante o dia e proporcionando diversas atividades lúdicas e expressivas. Haviam-se produzido, nesse ínterim, sementes que germinariam a Reforma Psiquiátrica no Brasil.

Figura 28 - BARROS, Emygdio de. [Sem título]. Óleo sobre cartolina, 1968.



Fonte: Acervo Instituto Municipal Nise da Silveira, Rio de Janeiro.

Figura 29 - DOMINGUES, Raphael. [Sem título]. Guache e nanquim sobre papel, 1948.



Fonte: Itaú Cultural.

⁴¹ "A Casa das Palmeiras é um território livre, onde não há pressões geradoras de angústia, nem exigências superiores às possibilidades de respostas de seus frequentadores. [...] Portas e janelas estão sempre abertas. Os médicos e demais membros da equipe não usam uniformes ou crachás" (SILVEIRA, apud MELLO, 2014, p.173).

- 3 OUTROS CAMINHOS PARA A CLÍNICA, OUTROS ENCONTROS PARA A ARTE -

Uma fábula oriental conta a história de um homem em cuja boca, enquanto ele dormia, entrou uma serpente. A serpente chegou ao seu estômago, onde se alojou e de onde passou a impor ao homem sua vontade, privando-o assim da liberdade. O homem estava à mercê da serpente: já não se pertencia. Até que uma manhã o homem sente que a serpente havia partido e que era livre de novo. Então dá-se conta de que não sabe o que fazer de sua liberdade: "No longo período de domínio absoluto da serpente, ele se habituara de tal maneira a submeter à vontade dela a sua vontade, aos desejos dela os seus desejos, e aos impulsos dela os seus impulsos, que havia perdido a capacidade de desejar, de tender para qualquer coisa e de agir autonomamente. Em vez de liberdade ele encontrara o vazio, porque junto com a serpente saíra a sua nova essência, adquirida no cativeiro, e não lhe restava mais do que reconquistar pouco a pouco o antigo conteúdo humano de sua vida."⁴²

No período em que Nise da Silveira, Almir Mavignier e Mário Pedrosa tentavam criar parâmetros diversos para a psiquiatria e a arte, na Inglaterra e na França buscavam-se as primeiras experiências de horizontalidade de relações entre internos e profissionais de saúde, fazendo surgir a Comunidade Terapêutica⁴³ e a Psicoterapia Institucional⁴⁴ tendo como seus propositores, respectivamente, Maxwell Jones e François Tosquelles. A antipsiquiatria⁴⁵ surgiu no final da década de 50 e início dos anos 60 na Inglaterra com Ronald Laing e David Cooper; a psiquiatria democrática surge na Itália com Franco Basaglia, também na década de 60, ao se deparar com

⁴² DAVYDOV, Jurij in: *Il Lavoro e la libertà*, Einaudi, Torino, 1966 (trad. de V. Strada) apud BASAGLIA, 1985, p.132.

⁴³ A Comunidade terapêutica surgiu como uma das primeiras tentativas de horizontalidade entre profissionais de saúde e internos do hospital psiquiátrico; em nada se assemelham, segundo Amarante, às "fazendinhas de tratamento de dependência a álcool e outras drogas, geralmente de natureza religiosa, que se denominam — de forma oportunista e fraudulenta — 'comunidades terapêuticas' para ganharem legitimidade social e científica" (AMARANTE, 2007, p.43).

⁴⁴ No Hospital de Saint-Alban, sul da França, Tosquelles iniciou sua experiência de reforma psiquiátrica, criando o Clube Terapêutico: uma organização autônoma gerida por pacientes e técnicos que promovia encontros, festas, passeios, ateliês de arte, feiras culturais, sempre questionando a violência institucional de maneira transversal, ou seja, confrontando e problematizando as hierarquias e papéis profissionais (AMARANTE, 2007, p.44-45).

⁴⁵ Para Laing, o hospital "não apenas reproduziria, mas, ao contrário, radicalizaria as mesmas estruturas opressoras e patogênicas da organização social, fortemente manifestadas na família (AMARANTE, 2007, p.53). A doença mental é aqui entendida como uma certa relação do sujeito com o ambiente social, e não como algo naturalmente dado, como preconiza a psiquiatria tradicional.

a situação do hospital psiquiátrico em que trabalhava. Estes profissionais de saúde perceberam que não apenas nos hospitais os ditos loucos e desviantes eram violentados, mas também nas famílias, nas fábricas e na sociedade em geral; patológicas eram as relações e não as pessoas, fazendo-os desviar do modelo de conhecimento das ciências naturais. "O que é cientificamente correto pode ser eticamente errado" (LAING apud AMARANTE, 2007, p.53).

No livro *A Instituição Negada*, em que Basaglia foi organizador e autor do capítulo "As Instituições da Violência" (1985, p.99), discute-se a respeito das várias formas de violência que permeavam as relações da sociedade europeia do século XX (e que persistem ainda hoje); o autor aponta, no capítulo citado acima, uma série exemplos de práticas institucionais que faziam parte do cotidiano dos manicômios, das famílias, das escolas, dos hospitais: todas elas marcadas por tirania e exclusão; os castigos impostos pelos professores às crianças ainda nos jardins de infância, um doente exposto às mudanças de humor do médico, as aspirações dos pais sobre os desejos de seus filhos, o amordaçamento e contenção dos pacientes considerados agitados no manicômio, as celas fétidas dos presídios, etc.

Os exemplos poderiam multiplicar-se ao infinito, não deixando de lado nenhuma das instituições sobre as quais se organiza nossa sociedade. O que há em comum entre as situações reportadas acima é a violência exercida por aqueles que empunham a faca contra os que se encontram sobre sua lâmina. Família, escola, fábrica, universidade, hospital: instituições que repousam sobre uma nítida divisão de funções, através da divisão do trabalho (servo e senhor, professor e aluno, empregador e empregado, médico e doente, organizador e organizado). Isto significa que o que caracteriza as instituições é a nítida divisão entre os que têm o poder e os que não o têm. De onde se pode deduzir que a subdivisão das funções traduz uma relação de opressão e de violência entre poder e não-poder, que se transforma em exclusão do segundo pelo primeiro. A violência e a exclusão estão na base de todas as relações que se estabelecem em nossa sociedade (BASAGLIA, 1985, p.101).

Basaglia chamou atenção para o fato de que nem todas as violências são explícitas, ou seja, apesar de "a autoridade paterna ser opressiva, a escola basear-se em vingança e em ameaças, o empregador explorar o trabalhador e o manicômio destruir o doente mental" , estas contradições são

intermediadas por um tecnicismo que justifica, de certa forma, a violência, (para fins educativos, morais, etc) e a perpetua, criando novas modalidades mais sutis de dominação, adaptando-as aos novos rejeitados. Diz ele:

O novo psiquiatra social, o psicoterapeuta, o assistente social, o psicólogo da indústria, o sociólogo de empresa (para citar só alguns), são os novos administradores da violência no poder, na medida em que, atenuando os atritos, dobrando as resistências, resolvendo os conflitos provocados por suas instituições, limitam-se a consentir, com sua ação técnica aparentemente reparadora e não-violenta, que se perpetue a violência global. Sua tarefa, que é definida como terapêutico-orientadora, é adaptar os indivíduos à aceitação de sua condição de "objetos de violência", dando por acabado que a única realidade que lhes cabe é serem objeto de violência se rejeitarem todas as modalidades de adaptação que lhes são oferecidas (BASAGLIA, 1985, p.102).

Amarante relata um acontecimento narrado por Basaglia, que, por sua vez, inspirado por Artaud, exemplifica o fenômeno de "duplo da doença mental": o sujeito e suas necessidades mais básicas são neutralizados pelo rótulo da doença; diz ele:

Logo que iniciou seu trabalho em Trieste, Basaglia conheceu uma interna que estava sempre solicitando um pente. "Estou despenteada", dizia ela, "quero me pentear; mas não tenho um pente, preciso de um pente, tenho direito a um pente!" Mas ninguém lhe atendia: a obsessão pelo pente seria um mero sintoma psicótico? Para que uma louca necessitaria de um pente? O transformaria numa arma? O jogaria fora e pediria outro, e mais outro, e outro ainda? Com o domínio da noção de doença mental, uma simples necessidade básica, inclusive de autocuidado e autonomia, pode ser entendida como mero sintoma. Nada mais é do sujeito: tudo se refere à doença! (AMARANTE, 2007, p.69).

A figura daquele que cuida, do terapeuta, então, devia passar a ser, segundo Basaglia, como a de um acompanhante que visa auxiliar o paciente no seu próprio processo, protegendo-o da violência das instituições, inclusive da instituição psiquiátrica (AMARANTE, 2007, p.56).

Franco Basaglia passou a formular um pensamento e uma prática institucional absolutamente originais, voltadas para a ideia de superação do aparato manicomial, entendido não apenas como a estrutura física do hospício, mas como o conjunto de saberes e práticas, científicas, sociais, legislativas e jurídicas, que fundamentam a existência de um lugar de isolamento e segregação e patologização da experiência humana (AMARANTE, 2007, p.56).

No campo das artes, ainda na Europa, diferente do que Pedrosa chamou de "arte virgem", muito ligada à estética modernista, era introduzida, nessa mesma época, por Jean Dubuffet, o conceito de "Arte Bruta". Dubuffet definia como "produções de toda espécie— desenhos, pinturas, bordados, modelagens, de caráter espontâneo, anticonformista e anticultural (portanto não vinculada a nenhuma estética em particular) do segmento mais marginalizado da sociedade europeia: loucos e presidiários.

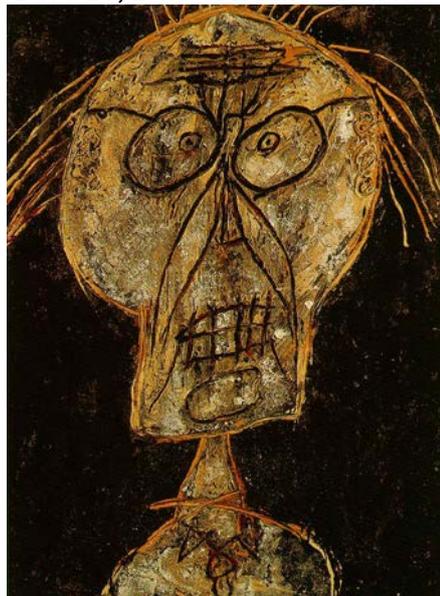
Entendemos por arte bruta obras executadas pelas pessoas incontaminadas de cultura artística, por consequência naquelas onde o mimetismo, contrariamente a isso que acontece nos intelectuais, toma pouco ou não toma parte, de sorte que seus autores daí extraem tudo (motivos, escolhas de materiais em questão, meios de transposição, ritmos, estilo de escrita, etc), de sua própria profundidade e não dos clichês da arte clássica ou da arte em moda (DUBUFFET, 1973, apud DIONISIO, 2012, p.143).

O artista que seguia os cânones de representação, para Dubuffet, só conseguia produzir uma arte falseada e meritocrática; ao perseguir os louros e honras decorrentes de seu tecnicismo, afastava-se daquilo que realmente importava, uma arte de descoberta e de aprimoramento do "próprio eu"; para Dubuffet, o artista deveria inclusive prescindir da autoria das obras e esquecer o rótulo de "Artista".

Declaradamente anticultural, Dubuffet privilegiava o trapo, e não a fina flor: o que é relegado à condição de abjeto lhe parecia mais interessante, mais precioso, como por exemplo os valores selvagens, a capacidade autóctone que o homem manifesta para se deixar levar pelo delírio, pelo instinto, pelas fantasias e paixões [...] A cultura, quando despreza os valores selvagens, suicida-se, embora não o saiba, de acordo com Dubuffet: perdendo o laço comum com a língua das ruas, torna-se mais estrangeira à vida cotidiana. (DIONISIO, 2012, p.145).

Tanto Dubuffet quanto Basaglia chegaram à conclusão de que se vivia uma cultura sufocante, de excessivas regras e violências institucionais; propunham, como artista ou como terapeuta, formas mais livres de expressão e de cuidado.

Figura 30- DUBUFFET, **D'hotel Nuance D'abricot**, óleo sobre tela, 1947.



Fonte: <http://www.zupi.com.br/art-brut>

3.1 POETAS DO COTIDIANO, NOVOS VAGALUMES

Assim,
Ao poeta faz bem
Desexplicar —
Tanto quanto escurecer acende os vaga-lumes
(BARROS, 2015, p.73)

No Brasil da década de sessenta, apesar de atuações distoantes, como as de Nise da Silveira, Osório César, e seus seguidores, os holofotes permaneciam apontando, nas instituições psiquiátricas, para a figura do médico e para as técnicas agressivas e de isolamento; entre os vaga-lumes que sobreviviam à violência institucional, estava um sergipano chamado Arthur Bispo do Rosário, que passou cinquenta anos de sua vida preso no hospício... havia recebido o diagnóstico de esquizofrenia em 1938, às vésperas de natal, e lá veio a falecer em 1988. Bispo não teve sua produção artística facilitada por oficinas terapêuticas; sua poética eclodiu através dos muros do manicômio e do seu próprio conteúdo delirante, o que fez com que alguns críticos de arte, utilizando-se da mesma lógica argumentativa de Campofiorito, desmerecessem seu trabalho enquanto obra artística; a despeito das forças

conservadoras que permeiam também a arte, as obras de Bispo do Rosário figuram hoje como importantes contribuições à poética contemporânea brasileira.

Figura 31- BISPO DO ROSÁRIO, Arthur. **Manto da Anunciação**. Tecido, fio e corda, s/d.



Fonte: <http://gazetadeviseu.pse-engineering.pt/>

Figura 32- BISPO do ROSÁRIO, Arthur. **Vinte e um veleiros**. Madeira, plástico, tecido, s/d.



Fonte: Itaú Cultural.

Bispo bordava seus mantos e criava suas assemblages ⁴⁶ a partir de materiais que ele encontrava ao seu redor: uniformes (dos quais ele desfiava para obter as linhas), cobertores, canecas, chinelos e outros objetos utilizados pelos internos. Segundo ele próprio, sua missão era construir miniaturas a fim de apresentá-las a Deus no dia do Juízo Final. Era preciso catalogar incessantemente, mas não a todo momento; Bispo sentia o "tempo adequado", e, quando ocorria, pedia aos guardas que o trancassem em sua cela, jejuava e exilava-se em seu ritual de transformação e sacrifício. Não tomava os anti-psicóticos para não atrapalhar suas alucinações, necessárias para um diálogo com o Criador. Nesse momento eclodia a arte de suas mãos (FIGUEIREDO, 2009,p.3).

Transgressor não só do aparato manicomial e de seu diagnóstico de doente mental, mas também da estética erudita carregada de conceitos que povoa a arte, Bispo-vagalume, fora dos holofotes, cria faíscas, lampejos de luz, que iluminam sua condição de interno e faz ver além dela.

Bispo do Rosário revela uma desconexão com o tempo — vive um tempo de espera. Faz do fio azul que destece do uniforme da colônia, fio ampulheta. Com ele segue em direção ao futuro (in) certo, lá, onde vestirá o manto no tempo da apresentação. No seu bordar é tempo outro, da narrativa, não acompanha o veloz das ruas, carrega consigo o tempo da delicadeza, do fazer manual. Mas, delicadeza em Bispo não é fragilidade, seus bordados não são sussurros. Anunciam um novo tempo, que, por aquela hora, só é dado a ele avistar.[...] Baudelaire, em O pintor da vida moderna, diz que a ideia que o homem tem do belo se imprime em seu vestuário, retesa e esgarça sua roupa, arredondando ou alinhando seus gestos até impregnar, com o passar do tempo, os traços do seu rosto. Bispo, em seu manto, borda um ideal estético, tudo quanto julga belo e precioso é unido na feitura do traje de gala, para ocasião de suprema honra, quando o inventariante, face ao criador, prestaria contas apresentando a catalogação de toda obra do homem sobre a

⁴⁶ Assemblage é um termo francês que foi trazido à arte por Dubuffet em 1953. É usado para definir colagens com objetos e materiais tridimensionais. A assemblage é baseada no princípio que todo e qualquer elemento já existente pode ser incorporado a uma obra de arte, criando um novo conjunto sem que esta perca o seu sentido original (ITAÚ CULTURAL. Disponível em:< em:<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo325/>> Acesso em 5 Março 2016).

assemblage). A assemblage foi importante, pois, segundo Lucie-Smith, além de ser um meio de transição do expressionismo abstrato para a arte pop, provocou uma "reconsideração radical dos formatos nos quais as artes visuais poderiam atuar" (LUCIE-SMITH, 2006,p.92).

terra, todo seu mundificar. Bispo se prepara — deseja ser pontual a um encontro marcado ao qual só pode faltar (BÊTA, 2010).

Bispo, Van Gogh, Antonin Artaud e os artistas do Engenho de Dentro não se calaram diante da opressão do ambiente disciplinador do manicômio: ambos transbordaram-no de poéticas, fizeram-nas ultrapassar os limites do hospital. Cada qual ao seu modo, fizeram com que suas artes deixassem de representar uma determinada visão da realidade visível e passasse a, com seus próprios corpos e pensamentos, performar um outro modo possível de estar no mundo.

Figura 33- BISPO do ROSÁRIO, Arthur. **Canecas**. Metal, madeira, papelão, s/d.



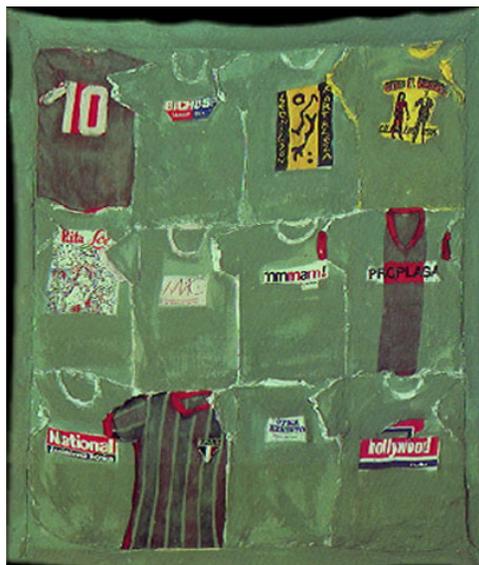
Fonte: <http://www.proa.org/>

Figura 34- Obra de usuário das oficinas de artes do CAPS ad. Barquinhos de papel sobre tela.



Fonte: registro do autor. Espírito Santo, Brasil (2016).

Figura-35 CATUNDA, Leda. **Camisetas**. Acrílica sobre camisetas, 1989.



Fonte: Itaú Cultural

Ainda nos anos sessenta, diversas militâncias surgiram em oposição aos fascismos que operavam na vida cotidiana, política e social: grupos religiosos, grupos políticos de esquerda (inclusive grupos armados), novas maneiras de se fazer arte e de se fazer clínica começavam aparecer como alternativas ao sufoco dos anos de chumbo. Depois da década de 60, a arte abriu-se a uma grande variedade de linguagens, relativizando o sistema de classificação que até então permitia que alguns objetos fossem designados de artísticos, a partir de ferramentas próprias, como pintura, escultura, desenho. A arte que começava a surgir, depois de Duchamp e dos dadaístas, passava a comportar-se de forma menos intimidadora em relação à habilidade técnica e apropriar-se de objetos cotidianos e elementos totalmente fora do seu campo de atuação: lixo, ar, pedra, comida, palavras, pessoas, cultivo de plantas, etc (ARCHER, 2008,p.1).

A fotografia aos poucos foi ganhando espaço nas experimentações artísticas, ao mesmo tempo em que surgiam a performance, o happening, as instalações, a Body Art, a Land Art e videoartes que se propunham a questionar os parâmetros ideológicos, políticos, sociais e estéticos da modernidade. A arte se hibridiza com vários campos de saber e seu

significado emerge não da obra em si, mas da relação com o contexto político e cultural, junto com o espectador.

Figura 36- DUBUFFET, Jean. **Argumento e contexto**. Acrílica sobre papel e tela, 1977.



Fonte: <http://www.fondationbeyeler.ch/fr/content/jean-dubuffet>

Durante esse período, eclodiu uma necessidade de transformação social que acabou acarretando uma série de movimentos ligados à contracultura, à liberação sexual, à ênfase na qualidade das relações humanas, ao feminismo, ao questionamento das desigualdades raciais. “Museu é o mundo; é a experiência cotidiana (OITICICA, 1966).

3.1.1 Lygia Clark e Hélio Oiticica: o corpo é o mundo

Por que um pintor trabalharia se não fosse para ser transformado por sua pintura? (FOUCAULT, 2004, apud CARNEIRO, p.21).

A artista mineira Lygia Clark, após incursões na França, retorna ao Brasil em 1952, faz parte do grupo Frente, junto com Ivan Serpa, Hélio Oiticica, Lygia Pape, Décio Vieira, Franz Weissman e Abrahan Palatnik. Lygia havia também tido a oportunidade de monitorar oficinas de artes no Engenho de Dentro, o

que, de certa forma, contribuiu para o desenvolvimento de sua poética de aproximação com o espectador.

É importante assinalar que as raízes dessa subjetividade nos artistas do grupo neoconcreto estavam no trabalho desenvolvido pela Dra. Nise da Silveira, diretora do hospital psiquiátrico Engenho de Dentro, junto a Mário Pedrosa, Almir Mavigner e Abraham Palatinik. [...] Fundamentado nas pesquisas da Dra. Nise, e em diálogo com Merleau-Ponty, Susane Langer e Ernst Cassirer, o grupo reforça a busca e a valorização da subjetividade na obra de arte. [...] As alterações que Lygia empreende em sua arte acabam ocorrendo também consigo mesma. Rompe com o plano, desliga-se do tempo mecânico. Liberta-se de conflitos existenciais, de antinomias, tais como arte e vida. Resolve a dialética do dentro e do fora, do avesso e direito, do sujeito e objeto, do ontem e do hoje. Altera o sentido de temporalidade. Agora é o tempo imanente. O tempo do ato fazendo-se nele mesmo (CARVALHO, 2011, p.134).

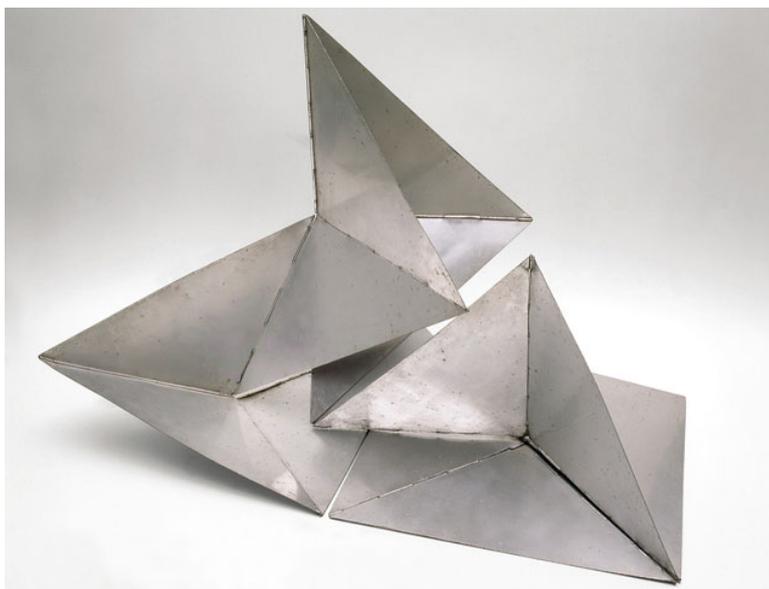
Seu trabalho não era feito apenas para permanecer em museus e galerias, mas eram obras abertas, para interagir diretamente com o público; a série escultórica "Bichos" convidava o espectador ao manuseio das peças metálicas, cujos formatos modificavam-se em virtude de dobradiças existentes em seu interior.

Porque não sendo mais ele [o artista] autor de obras, mas propositor de situações ou apropriador de objetos e eventos não pode exercer continuamente seu controle. O artista é o que dá o tiro, mas a trajetória da bala lhe escapa. Propõe estruturas cujo desabrochar, contudo, depende da participação do espectador. O aleatório entra no jogo da arte, a 'obra' perde ou ganha significados em função dos acontecimentos, sejam eles de qualquer ordem. Participar de uma situação artística hoje é como estar na selva ou na favela. A todo momento pode surgir a emboscada da qual só sai ileso, ou mesmo vivo, quem tomar iniciativas. E tomar iniciativas é alargar a capacidade perceptiva, função primeira da arte (MORAIS, 1975, p. 27).

A marca de sua poética, a partir de 1959, assim como a dos Neoconcretos — Lygia Pape, Amílcar de Castro, Oiticica, Franz Weissman, Reynaldo Jardim, Theon Spanudis, apoiados pelos críticos de arte Ferreira Gullar e Mário Pedrosa — permaneceu de certa maneira ancorada no construtivismo abstrato de artistas europeus, como Mondrian, Malevitch, Paul Klee, Max Bill, Naum Gabo, enquanto que, em Nova York, outro ponto artístico em ascensão, despontavam artistas representantes do expressionismo abstrato, da arte bruta e do informalismo. A respeito desse fato, comenta Guy Brett:

O período do pós-guerra é simbolizado pela construção de Brasília, a moderna capital no centro do vasto país [...] Como escreveu Ronaldo Brito em seu excelente estudo, os movimentos construtivistas brasileiros representaram o desejo de uma nova geração intelectual "ser absolutamente moderna". Naquela época, predominava no Brasil o "realismo regional", associado a artistas como Cândido Portinari: intimamente identificado com programas de partidos políticos, era ilustrativo e populista, tendo sido, em sua época, uma tentativa de firmar uma noção de brasilidade em face da dominação cultural estrangeira (2005,p.89).

Figura 37- CLARK, Lygia. **Bicho**. Alumínio, 1960.



Fonte: Itaú Cultural.

Junto com Lygia, Hélio Oiticica também buscava, a partir das mesmas referências — Malevitch, Mondrian e outros construtivistas — experimentos acerca da sensorialidade e organicidade do espaço geométrico; contudo, caminhou em outra direção, que, segundo Lygia, poderia ser entendida como complementar à sua própria pesquisa estética; "Hélio e eu somos como uma luva. Ele é o lado externo da luva, muito ligado ao mundo exterior. Eu sou o lado interno, e nós dois existimos no momento em que há uma mão que veste a luva" (CLARK apud BRETT, 2005, p.129). Hélio procurava a dissolução do suporte tradicional; partindo da pintura, o artista foi construindo, gradativamente, obras tridimensionais em que os planos de cor "viravam cabines em que, pode-se dizer, habitava-se a cor" (BRETT, 2005,p.52).

Figura 38- MALEVICH, Kazimir - **Composição Suprematista**, 1916.



Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/544161567452452398/>.

Os caminhos da arte no Brasil durante os anos 1960 podem, em determinados aspectos, ser comparados às experiências russas nas construções tanto social quanto estética e cultural nos primórdios da União Soviética — com a diferença de que, no Brasil, houve um intenso interesse pela subjetividade, por situações de vida, e pelo corpo, que se consolidou no seio da arte concreta e construtivista. Além disso, é claro, os artistas soviéticos estavam estritamente ligados ao aparato governamental, ao passo que os brasileiros eram marginalizados até mesmo no próprio universo artístico. O Brasil teve em Flávio de Carvalho um notável pioneiro de audácia experimental : dos anos 1930 aos anos 1950 ele pintou, projetou casas e chegou a inventar um tipo de vestuário tropical para os homens — arriscando-se a ser ridicularizado pela sociedade patriarcal brasileira ao incluir saia e meia-calça! Flávio antecipou a visão dos artistas dos anos 1960, muito embora sua interdisciplinaridade não tenha atingido uma série coerente de ordens conceituais interconectadas semelhante àquela alcançada por Hélio Oiticica (BRETT, 2005, p.19).

Hélio desvinculava a arte de sua sobrevivência; trabalhava como telefonista, na medida em que não queria submeter sua produção artística às exigências do mercado — não costumava vender seus trabalhos, mas os doava. Suas inovações formais tinham relação com sua imersão na realidade e nos problemas brasileiros: "ele queria encontrar uma maneira de explicar o aparecimento de uma vanguarda e justificá-la em um país subdesenvolvido, 'não como uma alienação sintomática, mas como um fator decisivo no seu progresso coletivo" (BRETT, 2005, p.23). Além disso, os materiais que Hélio

Oiticica e Lygia Clark buscaram, depois da década de 60, para compor suas obras, eram objetos sem valor, muitas vezes achados na rua, "como se os identificassem com as condições de escassez em um país subdesenvolvido" (BRETT, 2005, p.27). Nesse contexto, Oiticica que costumava frequentar o Morro da Mangueira, tornou-se, posteriormente, residente da favela, fato que interferiu sobremaneira na sua forma de fazer arte, mais ambivalente: surgem novos Bólides⁴⁷, novos Parangolés⁴⁸ e novos Penetráveis⁴⁹. Os trabalhos de Oiticica, no entanto, não se referem a uma estética da pobreza, mas a uma poética da vida:

[...] foi o próprio ato de rejeitar as chamadas 'camadas' sociais que me permitiu enxergar a dinâmica da estrutura social em toda sua crueza. As camadas sociais se tornaram, de certa forma, esquemáticas e superficiais para mim, como se subitamente eu estivesse vendo de uma grande altura seu esquema, o seu mapa, e eu estava fora deles. A sensação de ser marginal, que os artistas naturalmente têm, repentinamente tornou-se básica para mim: uma falta total de lugar social e, ao mesmo tempo, a descoberta do meu 'lugar individual' como uma pessoa inteira no mundo, como um ser social no sentido completo da palavra, não pertencendo a nenhuma camada ou elite, nem mesmo a uma elite artística...social em seu sentido mais nobre. O que me interessa é 'o ato total do ser' que eu experimentei aqui, dentro de mim, não por atos parciais, mas por um irresistível "ato total de viver"— o desequilíbrio para alcançar o equilíbrio do ser (OITICICA, 1986, apud BRETT, 2005, p.63).

Seus parangolés, eram, ao mesmo tempo, carregados de diversos significados e paradoxos: feminino, masculino, transexualidade, nascimento,

⁴⁷ Hélio Oiticica afastou-se da pintura com a série Bólides, que teve seu início com Bólides Caixa: caixas com gavetas de profundidades diversas, cheias de terra ou pigmento que "convidavam" a exploração do espectador, através das sensações físicas do tato, ampliando-se, ao longo do tempo, para a apropriação dos bólides já existentes no cotidiano, porém cercados por invisibilidade: garrafas de vidro, carrinhos de mão, etc., ao mesmo tempo em que se diminuía a distância entre artista e espectador (BRETT, 2005, p.36- 52).

⁴⁸ Diz Guy Brett a respeito do Parangolé: Parangolé não designa um objeto. É uma palavra que talvez existisse antes que Hélio Oiticica a utilizasse (há opiniões diferentes a esse respeito). Parangolé é uma espécie de comoção criativa, e sugere expressividade e extravagância. Para Hélio, significava uma emanção do individual por intermédio do corpo, bem como algo carregado, vestido pelo corpo. O parangolé de Hélio existe hoje principalmente como uma série de capas, feitas de vários materiais, e muitas delas produzidas em meados dos anos 1960 no Rio de Janeiro, mas também, de forma intermitente, até sua morte em 1980. Para mim, essa invenção de Hélio é uma das maiores obras da arte contemporânea (Ibid, 2005, p.51).

⁴⁹ Em Penetráveis, "a pesquisa do artista em torno da ocupação do espaço pela cor atinge escala ambiental e se articula com uma ideia de renovação do espaço arquitetônico, aproximando-o ao jardim, à praça, ao labirinto, ao parque de diversão, ao barracão" (INSTITUTO CULTURAL INHOTIM. Disponível em: <<http://www.inhotim.org.br/>> Acesso em 3 Abril 2016).

morte, liberdade, automumificação, privação de sensações, que eram explorados de maneira relacional, coletiva, colaborativa, de acordo com os vários experimentos empreendidos por Hélio ao longo dos anos.

Em sua forma mais simples, o próprio parangolé foi uma espécie de membrana, um véu que repousa na interface entre o corpo vivo e o sentido da visão. Ver é, primordialmente, uma dialética de experiências, cada uma delas em contradição com as demais, em um contínuo jogo entre o que é revelado e o que é velado no mundo, na realidade. Acredito que o poeta Haroldo de Campos tenha descrito com exatidão os pólos, ou reinos, gêmeos que o Parangolé abarca, ao dizer que eles estavam em "uma condição quase que entre feal e aérea" (BRETT, 2005, p.67).

Figura 39- OITICICA, Hélio. **Invenção da cor, Penetrável Magic Square #5**, 1977.



Fonte: Instituto Cultural Inhotim, Brumadinhos, MG

Figura 40- CARVALHO, Flávio de. **Experiência nº 2**, performance, 1956.



Fonte: <http://performatus.net/>

Figura 41- CARVALHO, Flávio de. **New look. Traje do novo homem dos trópicos**, 1956.



Fonte: <http://performatus.net>

Figura 42- OITICICA, Hélio. Nildo veste **Parangolé**, Rio de Janeiro, 1978.



Fonte: Andreas Valentim, Rio de Janeiro.

Figura 43- Fantasia **O Santo dos Andarilhos**, feita por usuários nas oficinas de artes do CAPS ad.

Tecido, metal, penas, papel e miçangas.



Fonte: registro do autor, Espírito Santo (2011).

A princípio, a arte sempre se dá no seu encontro com o espectador; vários artistas, no entanto, passaram a se utilizar da participação direta do público em suas obras, como nos happenings, por exemplo, a partir dos anos sessenta⁵⁰; porém Lygia Clark, assim como Oiticica, buscavam uma arte em que se pudesse estabelecer, com a figura do espectador, um encontro que não fosse apenas uma participação, mas " algo vago vivido pelo corpo que dissolve a noção de superfície, e faz com que o objeto encontre significado em um 'dentro imaginário do corpo. Quebra-se aí a fronteira entre o corpo e o objeto" (WANDERLEY, apud BRETT, 2005, p.87). Lygia procurava romper, na década de oitenta, com uma figura de artista que se encaixava, segundo ela, em um determinado paradigma, adequando-se aos interesses dessa sociedade do consumo, do entretenimento e do espetáculo:

No próprio momento em que digere o objeto, o artista é digerido pela sociedade que já encontrou para ele um título e uma ocupação burocrática: ele será o engenheiro dos lazeres do futuro, atividade que em nada afeta o equilíbrio das estruturas sociais. A única maneira para o artista escapar da recuperação é procurar desencadear a sociedade geral, sem qualquer limite psicológico ou social. Sua criatividade se expressará no vivido (CLARK, apud ROLNIK, 2006).

Lygia aproxima-se, assim como Artaud e Hélio Oiticica, da figura do artista-xamã, característica também do trabalho de Joseph Beuys⁵¹ (FIG. 44), indo, no entanto, não em direção à singularidade de uma atuação carismática, como fez Beuys, mas criando estruturas que tornassem essa relação cada vez mais coletiva e mais afastada da individualidade-artista (BRETT, 2005,

⁵⁰ O Hapening, herdeiro da arte pop, buscava uma sensibilidade artística dentro de um ambiente artificial criado pelo artista, como um estúdio (inspirado nos fenômenos da cultura popular, como parques de diversões, eventos automobilísticos, etc), composto por sons, luzes, gestos, sensações, odores; ao espectador cabia usufruir e, de certa forma, ordenar esses acontecimentos por conta própria (LUCIE-SMITH, 2006, p.126).

⁵¹ O artista alemão Joseph Beuys (1921-1986) acreditava que a arte poderia curar o homem, vítima de um meio social opressor, combatendo os efeitos de sistema social doente. Quando tinha 30 anos filiou-se à Juventude Hitlerista e durante a Segunda Guerra Mundial foi aviador da Luftwaffe. Em março de 1944, sofreu um acidente aéreo na Crimeia, mas foi resgatado por nômades tártaros, que trataram seus ferimentos, envolvendo seu corpo em gordura animal e feltro. Em seguida Beuys rompeu com o nazismo e utilizou, como materiais essenciais em suas performances, aqueles que foram responsáveis por sua própria cura (BORTULLUCE, 2013). Em sua performance *Coiote, "Eu gosto da América, a América gosta de mim"*, de 1974, o artista, embrulhado em feltro, ficou cinquenta dias confinado com um coiote na galeria de René Block. Beuys visava reconectar a arte com a vida num sentido plenamente político (ARCHER, 2008, p.116).

p.75).

A arte tanto fala quanto escuta - é tanto vento quanto concha. Toda arte, como passou a ser vista a partir da Modernidade, é sempre a expressão de um eu dialogando com seu tempo e, conseqüentemente, é a fala de alguém e de sua época. Ao mesmo tempo, toda arte é incompleta, necessitando ser apropriada pelo espectador para completá-la: a arte é escuta. Lygia Clark levou a escuta da arte a uma radicalidade tal que dissolveu sua identidade de artista e fez ressurgir a radical singularidade do espectador (WANDERLEY, 2010).

Figura 44- BEUYS, Joseph. **Coiote, Eu gosto da América e a América gosta de mim.** Performance. Feltro, coiote e cajado. Nova York, 1974.



Fonte: <http://www.rektoverso.be/artikel/het-collectieve-heruitvinden>.

A artista teve a preocupação de dissolver, no decorrer de sua poética, as demarcações e limites entre dentro e fora e de criar uma outra relação com o espaço; seus experimentos buscaram uma fluidez entre corpo e objeto, ultrapassando as dicotomias e expandindo as percepções dos participantes. Suas práticas, que se fizeram terapêuticas enquanto propostas de encontros potentes e acolhedores junto ao espectador-cliente, aconteciam num contexto cultural e político de muita opressão e desejos de fascismos⁵², o

⁵² A artista sérvia Marina Abramovic, em sua performance Ritmo 0 (FIG.45), que durou 6 horas, convidou o público a intervir sobre seu corpo livremente, por meio de setenta e dois objetos que estavam dispostos sobre uma mesa. No início o público permaneceu gentil, ofecendo uma rosa ou mesmo um beijo em sua face. Passadas três horas, suas roupas estavam cortadas com lâmina de barbear, que, logo depois, passou a cortar também sua

que aumentava o seu caráter subversivo.

Figura 45- ABRAMOVIC, Marina. **Ritmo 0**. Performance, 1974.



Fonte: <http://stooffi.com/2013/02/marina-abramovic-rhythm-0-1974/>

Figura 46- CLARK, Lygia. **Óculos**, 1968.



Fonte: Itaú Cultural.

pele; várias agressões sexuais aconteceram, e, ao cabo de seis horas, havia uma arma de fogo apontada para sua boca aberta. Sua plateia parecia não ser capaz de assumir sozinha a responsabilidade de um envolvimento afetivo com a artista, a ponto de percebê-la como sujeito (ARCHER, 2008, p.114). Para Deleuze, o desejo é sempre produção de história : "As massas alemãs acabaram por desejar o nazismo. [...] Em certas condições, o desejo das massas pode voltar-se contra seus próprios interesses" (DELEUZE, 2008, p.278).

Entre as décadas de sessenta e oitenta, Lygia criou uma série de dispositivos chamados objetos relacionais; a cor, matéria prima das artes plásticas, não se protagonizou nesses objetos, que se voltaram para os tons de branco, preto e cinza, presentes em materiais comuns, como meias, sementes, redes, linhas, pedras, tubos de plástico, isopor e elásticos. Através destes materiais, a artista criava máscaras e outros dispositivos que, em sua maioria, não exerciam atração visual sobre o espectador; os outros sentidos — tato, olfato, audição — eram estimulados a partir da interação dos objetos no corpo do participante, seja individual ou coletivamente. Suas várias experiências, tanto com grupos de alunos em Sorbonne, Paris, onde lecionava, quanto em seu estúdio no Rio de Janeiro, onde atendia pessoas individualmente, permitiram que Lygia fosse aprimorando seus objetos e caminhasse, através da arte, para um encontro com a clínica (CARNEIRO, 2004, p.58).

"Respire Comigo" (1966) consistia num tubo de plástico que a artista usava para produzir sonoridades junto ao ouvido do participante; este mesmo tubo podia servir também para outras experimentações, como, por exemplo, "Grande falo" ou "cordão umbilical", em que o objeto era disposto na altura do sexo ou do umbigo. A sonoridade também era estimulada, em outras séries de objetos, através de chocalhos que Lygia criava utilizando conchas, pedras e sementes. Em "Máscara Abismo", uma rede sintética utilizada pelos supermercados para empacotar batatas e cebolas envolve um saco plástico cheio de ar; era usada como máscara, cobrindo o rosto do participante, com a extremidade vazia caindo dependurada como uma tromba (ROLNIK,). Muitos outros dispositivos como estes eram criados por Lygia, ao longo dos anos, com os quais manipulava o corpo do cliente e o ambiente ao seu redor. Um deles, no entanto, mantinha, segundo a artista, uma importância considerável: "A Prova do Real", que consistia num seixo,

[...] geralmente envolvido por um saquinho de rede de cor quente e textura macia, era colocado na mão do cliente, e ali permanecia, enquanto ele ia fazendo sua experiência com outros Objetos Relacionais. A Prova do Real costumava ser usada num momento

específico da sessão, mas Lygia Clark podia recorrer a este procedimento a qualquer hora e até durante toda a sessão, se sentisse que seria oportuno para o processo vivido por um determinado cliente. A pedra da Prova do real era usada das mais diversas maneiras: com ou sem rede, uma ou duas pedras, uma em cada mão ou as duas numa só mão, ou ainda uma dentro da mão e outra sobre ela. Por fim, havia um outro uso da "pedra na mão", em que o seixo era colocado entre a mão da artista e a de seu cliente, que Lygia qualificava de Ponte – designando o vínculo entre ambos que o seixo permitia estabelecer, o qual permaneceria na memória do corpo uma vez retirada a pedra (ROLNIK, 2005, p.4).

Nesse sentido, Lygia, por meio de seus objetos relacionais, ultrapassou, também, a dicotomia existente entre espectador e artista; moderno e tradicional; internacional e provinciano, que dominavam o imaginário da arte brasileira, assim como as práticas terapêuticas que estavam em voga na época (década de setenta), entre elas, a psicanálise; propôs uma "linguagem-não verbal de acesso ao corpo", em que sentimentos concretos eram vividos ou revividos e transformados, sem ser submetido ao discurso, tão característico do viés psicanalítico. Mesmo sem formação médica ou psicológica, Lygia, em seu estúdio no Rio de Janeiro, de 1976 a 1982, lidou de forma terapêutica com várias pessoas com sintomas neuróticos e psicóticos através de "um belo ritual, especialmente na relação entre silêncios e gestos" (WANDERLEY apud BRETT, 2005, p.103).⁵³

Se o artista moderno não representa o mundo a partir de uma forma que lhe é transcendente, mas, no lugar disso, decifra e atualiza os devires do mundo a partir de suas sensações e o faz na própria imanência da matéria, já o artista contemporâneo vai além não só dos materiais tradicionalmente elaborados pela arte, mas também de seus procedimentos (escultura, pintura, desenho, gravura, etc.): ele toma a liberdade de explorar os materiais os mais variados que compõem o mundo, e de inventar o método apropriado para cada tipo de exploração. Portanto, um dos aspectos do que muda e se radicaliza no contemporâneo é que a partir do momento que a arte passa a trabalhar qualquer matéria do mundo e nele interferir diretamente, explicita-se de modo mais contundente que a arte é uma prática de problematização: decifração de signos, produção de sentido, criação de mundos. É exatamente nessa interferência na cartografia vigente que a prática estética faz obra, sendo o bem sucedido da forma indissociável de seu efeito de problematização do mundo. O mundo liberta-se de um olhar que o reduz às suas formas

⁵³ A proposta clínica "Espaço Aberto no Tempo" é um exemplo de terapêutica que se baseia nas experiências de Lygia Clark; foi fundada por Lula Wanderley, médico e artista plástico, em 1988, em uma enfermaria psiquiátrica, procurando estabelecer uma nova construção ética, baseada no processo de desinstitucionalização. Cf. WANDERLEY, Lula. **O Dragão pousou no espaço**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2002.

constituídas e sua representação, para oferecer-se como matéria trabalhada pela vida enquanto potência de variação e, portanto, matéria em processo de arranjo de novas composições e engendramento de novas formas (ROLNIK, 2002, p.3).

Antes, portanto, da existência de serviços substitutivos ao manicômio e até mesmo do SUS, Lygia já lidava com o sofrimento psíquico de forma transdisciplinar, aberta e ampliada, já que seu trabalho foi caminhando, de obras introspectivas individuais, para diálogos interpessoais e de grupos, numa concepção ética e estética. Lygia Clark, Hélio Oiticica, Camille Claudel, Joseph Beuys, Antonin Artaud e Van Gogh (assim como muitos artistas modernos e contemporâneos) trouxeram para a arte, junto com suas cores e formas apolíneas, o êxtase da embriaguez dionisíaca⁵⁴, capaz de transformar tragicamente a existência e ultrapassar os limites da racionalidade organizada do homem ocidental.

Figura 47- CLARK. Lygia **Máscara abismo**. Plástico, malhas e tiras elásticas, 1968.

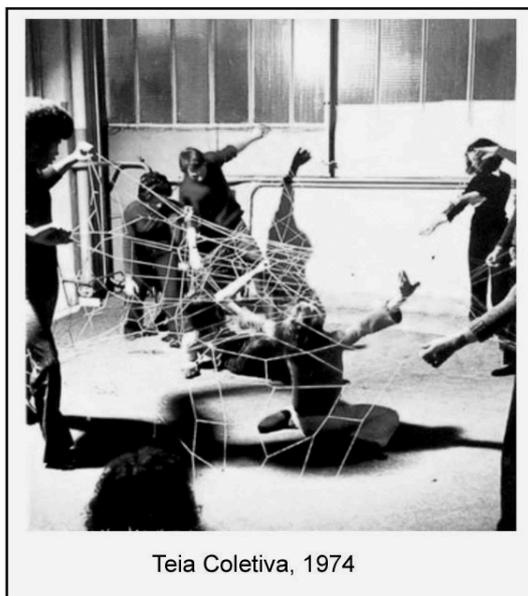


Fonte: Itaú Cultural.

⁵⁴ Dionísio é, para os gregos antigos, o deus do vinho, da vegetação, do êxtase, do entusiasmo e da metamorfose. Segundo Junito Brandão, nasceu da união de Zeus e Perséfone (esposa de Hades, deus dos infernos, morada dos mortos para os gregos antigos); a fim de poupá-lo do ciúmes de Hera, sua esposa, Zeus confiou Dionísio a Apolo, que, por sua vez, escondeu-o nas florestas de Parnaso. Hera, ao descobrir o esconderijo, ordenou aos titãs o rapto e a morte do pequeno deus. Despedaçaram-no,cozinharam-lhe a carne e devoraram-no. Zeus, então fulminou os titãs e, de suas cinzas, nasceram os homens. Dionísio, porém, sendo um deus, é imortal; assim, renasce transformado, a partir do seu próprio coração (BRANDÃO, 1987, p 117).

"De hoje em diante, o testemunho de minha obra não é mais minha obra, mas eu-obra-pessoa humana" (CLARK apud CARNEIRO, 2004, p.133).

Figura 48- CLARK, Lygia. **Teia coletiva**, 1974.



Fonte: <http://panoramacritico.com/>

Figura 49- CLARK, Lygia. **Baba antropofágica**. Linha, saliva, 1973.



Fonte: Scielo.

3.2 CUIDAR SIM, EXCLUIR NÃO

A partir da década de oitenta, com o surgimento da AIDS e o aumento do uso de drogas injetáveis, começam a surgir, entre os profissionais da saúde pública, outras estratégias de cuidado que, mais tarde, integrarão o SUS. A redução de danos no Brasil surgiu primeiramente em São Paulo (Santos), baseando-se nas experiências de médicos ingleses e holandeses, no sentido de prevenir o contágio do vírus HIV por usuários de drogas injetáveis. Os profissionais de saúde passaram a distribuir seringas descartáveis e a fazer intervenções educativas, como, por exemplo, maneiras mais seguras de manuseio do material, necessidade de hidratação e de alimentação, entre outras, assim como o estabelecimento de vínculo de confiança com o sujeito, o que facilitava seu acompanhamento posterior; mais tarde ampliou-se o debate em torno da cidadania e luta política do usuário de drogas pelo direito à saúde. Em 1997 implantou-se a 1ª lei de redução de danos no país⁵⁵, servindo de referência a outras leis e ações no campo jurídico e de saúde pública (SIQUEIRA, 2006, p.26).

Figura 50- HARING, Keith. **Ignorance=fear**, poster, 1989.



Fonte: <http://www.haring.com/!/art-work/253#.VxpTBCMrIk8>.

Hoje, quando se fala em redução de danos, não nos referimos mais à troca de seringas, mas a um cuidado singular voltado ao cidadão que possui sofrimento causado ou potencializado pelo uso abusivo ou dependente de

⁵⁵ SÃO PAULO, Secretaria do Estado da Saúde. **Lei 9.758 de 17 de Setembro de 1997**. Autoriza a Secretaria da Saúde a distribuir seringas descartáveis aos usuários de drogas e dá outras providências.

drogas; ultrapassa-se, com a estratégia de redução de danos, uma idealização transcendente em que o único caminho possível é a da abstinência: reduzir danos é aceitar o sujeito em toda sua integralidade, ampliando as maneiras de produção de cuidado, de forma a adequá-los ao indivíduo ou a um coletivo, com cidadania, liberdade e respeito às suas escolhas e à sua produção de subjetividade. Procura-se escapar, portanto, da lógica higienista e de abstinência que ordenava saúde pública desde então.

A Redução de Danos é definida, comumente, como: políticas e programas que tentam principalmente reduzir, para os usuários de drogas, suas famílias e comunidades, as consequências negativas relacionadas à saúde, a aspectos sociais e econômicos decorrentes de substâncias que alteram o temperamento. Seu foco é nas consequências do uso e não na substância em si mesma, favorecendo um olhar amplo e pragmático, na medida em que busca estratégias que sejam viáveis, respeitando a integridade e responsabilidade do sujeito (BRASIL, 2004, p. 31).

Figura 51- LEONILSON, José. **Ninguém**. Bordado sobre fronha de algodão, 1992.



Fonte: Itaú Cultural.

Em função das discussões acerca da reforma psiquiátrica, a partir da década de setenta, os movimentos criados por profissionais e usuários de saúde lutavam pela extinção dos manicômios, diante de constantes denúncias de maus tratos, desvios de verba, superpopulação, entre outros problemas, que vinham desde o século XIX. São propostas implantações de serviços substitutivos ao hospital psiquiátrico, que mais tarde, a partir da lei 10.216, em 2001, conduziram os programas de saúde mental para uma

desinstitucionalização dos pacientes cronicados pelo regime hospitalar, através dos centros psicossociais e as moradias (residências terapêuticas) para pessoas com transtornos mentais graves, sejam elas cronicadas ou não (PAIM, 2009, p.81).

Figura 52- GALLAGHER, Ellen. **Série Preserve.** Óleo, lápis e plastilina sobre página de revista, 2001.



Fonte: <http://www.drawingcenter.org/en/drawingcenter/5/exhibitions/14/past/212/ellen-gallagher/>

Figura 53- GOLDING, Nan. **Jimmy Paulette e Taboo! No banheiro.** Fotografia, Nova York, 1991.



Fonte: http://www.sammlunggoetz.de/en/Exhibitions/past/1997/NobuyoshiAraki_DianeArbus_NanGoldin.htm

Em 1978, com a criação do Movimento dos Trabalhadores de Saúde Mental, no Rio de Janeiro (MTSM), foi possível a organização do I Congresso Nacional em 1979 (São Paulo) e a criação da primeira associação de familiares, amparada pelos ideais da reforma psiquiátrica. Vários teóricos e militantes do campo da saúde mental visitaram o Brasil e dividiram, com nossos profissionais de saúde, suas experiências; entre eles, Franco Basaglia, Felix Guattari, Robert Castel, Erving Goffman e Thomaz Szasz (AMARANTE, 2007, p.78).

O surgimento do primeiro centro de atenção psicossocial (CAPS) foi consequência, dentre outras ações, do II Congresso Nacional de Saúde Mental, em São Paulo, (1987), organizado pelo MTSM, que contava agora com a participação efetiva de usuários e familiares, além do profissionais de saúde mental; tinha como lema "Uma Sociedade sem Manicômios".

Neste período, são de especial importância o surgimento do primeiro CAPS no Brasil, na cidade de São Paulo, em 1987, e o início de um processo de intervenção, em 1989, da Secretaria Municipal de Saúde de Santos (SP) em um hospital psiquiátrico, a Casa de Saúde Anchieta, local de maus-tratos e mortes de pacientes. É esta intervenção, com repercussão nacional, que demonstrou de forma inequívoca a possibilidade de construção de uma rede de cuidados efetivamente substitutiva ao hospital psiquiátrico. Neste período, são implantados no município de Santos Núcleos de Atenção Psicossocial (NAPS) que funcionam 24 horas, são criadas cooperativas, residências para os egressos do hospital e associações. A experiência do município de Santos passa a ser um marco no processo de Reforma Psiquiátrica brasileira. Trata-se da primeira demonstração, com grande repercussão, de que a Reforma Psiquiátrica, não sendo apenas uma retórica, era possível e exequível. Também no ano de 1989, dá entrada no Congresso Nacional o Projeto de Lei do deputado Paulo Delgado (PT/MG), que propõe a regulamentação dos direitos da pessoa com transtornos mentais e a extinção progressiva dos manicômios no país. É o início das lutas do movimento da Reforma Psiquiátrica nos campos legislativo e normativo (BRASIL, 2005, p.8).

No início da década de noventa inicia-se, no Brasil, a implantação de novas políticas públicas tomando como base a constituição de 1988, em que a saúde passa a ser um direito social, de forma a ser possível a criação do SUS e, com ele, movimentos instituintes de atendimentos à população apoiados na reforma psiquiátrica (PAIM, 2009,p.44).

A III Conferência de Saúde Mental ocorre em 2001, ano em que se realizou uma série de eventos/acometimentos importantes para a reforma psiquiátrica brasileira. O primeiro desses acontecimentos é a lei 10.216/01, conhecida como " Lei da Reforma Psiquiátrica", após tramitar doze anos no Congresso Nacional. Igualmente, em 2001, a Organização Mundial de Saúde definiu, como tema para o Dia Mundial de Saúde (dia 07 de abril), a Saúde Mental, com o slogan "Cuidar sim, Excluir não". Na época, já havia 295 Centros de Atenção Psicossocial (CAPS) em funcionamento do Brasil, além de outros serviços extra-hospitalares (HEIDRICH, 2007, p.165).

Os CAPS, carregam, portanto, em sua implantação, a lógica de redução de danos, da interdisciplinaridade, da intersetorialidade, da desinstitucionalização e da cidadania; quando se fala de construção ou resgate de cidadania, dentro de uma clínica ampliada, presume-se que questões éticas, políticas e estéticas ligadas a gênero, etnia, sexualidade, habitação, lazer, cultura, educação, assistência, perpassem o âmbito da saúde e a constituam. Portanto, com o surgimento do Sistema Único de Saúde, o SUS, a clínica de atendimento ao cidadão — inclusive ao cidadão com sofrimentos psíquicos decorrentes ou potencializados pelo uso de álcool e outras drogas —, passa a ser entendida indissociável de um viés político e estético, entre modos de produção de cuidado e promoção de saúde. A lei 10.216, de 2001, passa a regulamentar o modelo de saúde e a dispor sobre a proteção e os direitos das pessoas com transtornos mentais: de acordo com esta lei, as pessoas acometidas por transtorno mental, assim como seus familiares, têm o direito de não serem discriminadas em relação à raça, sexo, religião, opção política, nacionalidade, recursos econômicos, ou qualquer outra. Além disso têm direito ao sigilo, assim como livre acesso a todas as informações que lhe dizem respeito; devem ser tratadas com respeito e cidadania e com métodos menos invasivos possíveis, tendo em vista a reinserção social (BRASIL, 2001).

Somente em 2002, com a portaria 336, ocorre a definição do que se constitui o funcionamento dos centros de atenção psicossociais, os CAPS, que são constituídos de acordo com a abrangência populacional de cada município; Esta portaria regulamenta que os CAPS atendam pessoas com sofrimentos psíquicos, seja por transtornos mentais (CAPS I,II ou III), inclusive o público infantil (CAPSi I, II, ou III, dependendo da abrangência populacional do

município), seja por uso abusivo e/ou dependente de substâncias psicoativas, como álcool e outras drogas, (CAPS ad I, CAPS ad II ou CAPS ad III). São estabelecimentos abertos, independentes de instituição hospitalar, funcionando em horário comercial e contam com equipe multiprofissional, de caráter interdisciplinar. Seu objetivo é prestar cuidados voltados à atenção psicossocial, ou seja, levando em conta as necessidades do sujeito, seja no âmbito individual (por meio de consultas médicas e psicoterápicas), seja no âmbito coletivo e familiar (através de oficinas, atividades grupais e comunitárias, visitas domiciliares, atendimento familiar), seja no âmbito da crise, no caso dos CAPS III, funcionando 24 horas (BRASIL, 2002).

A partir de 2005 regulamentaram-se ações destinadas à redução de danos como medida integral ao usuário do SUS, dentro de uma proposta de atenção psicossocial, em que o público alvo — usuários e dependentes de drogas que não querem ou não podem largar o uso de substâncias psicoativas — possam ter acesso a saúde, informação e aconselhamento, assistência social, e também a insumos de prevenção a HIV e hepatites⁵⁶. A redução de danos faz parte de uma proposta de clínica ampliada, que, por sua vez, caminha no sentido de não desvalorização de nenhuma disciplina, já que busca uma fusão entre vários saberes, numa proposta transdisciplinar, tomando a responsabilidade do usuário de saúde de maneira singular, cidadã, acolhedora e intersetorial, ou seja:

[...] para que se realize uma clínica adequada é preciso saber, além do que o sujeito apresenta de igual, o que ele apresenta de diferente, de singular, inclusive, um conjunto de sinais e sintomas que somente nele se expressam de determinado modo. Com isso, abrem-se inúmeras possibilidades de intervenção, e é possível propor tratamentos muito melhores com a participação das pessoas envolvidas (BRASIL, 2008, p. 10).

Importante salientar que os dispositivos implantados por Osório César e Nise da Silveira, assim como seus seguidores, anos atrás — os ateliês livres de

⁵⁶ Enquanto a Portaria nº1.028/GM de 1º de Julho de 2005 determina que as ações que visam à redução de danos sociais e à saúde, decorrentes do uso de produtos, substâncias ou drogas que causem dependência sejam reguladas, a portaria nº 1.059/GM, de 4 de julho de 2005, destina incentivo financeiro para o fomento de ações de redução de danos em Centros de Atenção Psicossocial para o Álcool e outras Drogas – CAPS ad.

artes, diferentes das oficinas manicomiais — passaram a fazer parte da lógica psicossocial, inserida dessa maneira no funcionamento dos CAPS, sendo chamadas de oficinas terapêuticas.

3.2.1 Dos ateliês às oficinas. Transdisciplinaridade e/ou institucionalização?

[...] não peça que eu te guie não peça que te guie desguie que eu te peça promessa que eu te fie me deixe me esqueça me largue me desamargue que no fim eu acerto que no fim eu reverto que no fim eu conserto e para o fim me reservo e se verá que estou certo e se verá que tem jeito e se verá que está feito que pelo torto fiz direito que quem faz cesto faz cento se não guio não lamento pois o mestre que me ensinou já não dá ensinamento (VELOSO, 1991; CAMPOS, 2004).

As oficinas terapêuticas foram regulamentadas pela portaria nº189 em 1991. Segundo essa portaria, as oficinas são atividades grupais realizadas geralmente em serviços extra-hospitalares, os CAPS (embora alguns hospitais também utilizem esse procedimento) e possuem função de socialização, expressão e inserção social (BRASIL, 1991). A princípio não possuem distinção de profissionais, podendo ser coordenadas por um ou mais, mantendo a finalidade de “maior integração social e familiar, a realização de atividades produtivas e o exercício coletivo da cidadania” (BRASIL, 2004, p. 20).

As oficinas, diferentemente do que ocorria nos manicômios, não são práticas impostas àqueles que possuem transtornos mentais. São propostas de acordo com o projeto terapêutico formulado pela equipe terapêutica e é o usuário quem decide se as oficinas lhe interessam ou não. Há diversas modalidades de oficinas terapêuticas: oficinas expressivas, oficinas geradoras de renda e oficinas de alfabetização. As oficinas expressivas são espaços em que os usuários trabalham com a expressão plástica, como a pintura, por exemplo; a expressão corporal, como a dança; a expressão verbal, com poesias, contos etc.; a expressão musical; a fotografia; e o teatro. As oficinas geradoras de renda são para o sustento ou para complementação da renda daqueles que possuem intenso sofrimento psíquico, através da aprendizagem de alguma atividade específica. Podem ser de culinária, marcenaria, artesanato em geral, fabricação de velas, vendas etc. Assim, essas oficinas são importantes formas de promoção de autonomia e de reinserção social do sujeito. As oficinas de alfabetização são para aqueles que não tiveram acesso à educação formal ou não continuaram os estudos aprenderem a escrita e a leitura e, dessa forma, (re)construírem sua cidadania (BRASIL, 2004).

Quando comecei meu trabalho no CAPS álcool e drogas, tinha percebido que seus usuários não chegavam ao estabelecimento com a intenção inicial de produzir, ou ao menos conhecer arte. Isso de início retirou-me a possibilidade da construção de um ateliê livre, um ideal que trazia comigo vindo de minhas práticas anteriores. Durante o ano de implantação do CAPS, não havia material, nem carro para passeios, nem mesmo espaço adequado para a prática de algumas atividades. Mas havia um certo consenso entre os profissionais dos outros serviços de saúde mental que visitávamos, com o intuito de capacitação, de que os chamados "oficineiros" deveriam ou não fazer: não dar aulas, não conduzir demais as atividades, mas ao mesmo tempo prender a atenção dos usuários, ser interessante.

A palavra "ateliê" não fazia parte do vocabulário dos profissionais, mas sim "oficina". Para mim, ser chamada de oficina era algo ainda distante do meu próprio fazer, solitário e muito ligado ao desenho e às artes gráficas. Percebi que apesar de a princípio "oficineiro" pudesse ser qualquer profissional que estivesse disposto a "oficinar", propôr uma atividade, apenas algumas categorias, no ambiente em que eu me encontrava, eram ligadas a esse fazer: artistas, músicos e professores de educação física. Mais tarde alguns enfermeiros, assistentes sociais e psicólogos propuseram-se a também officinar, mas não eram chamados de oficinairos. As oficinas eram seguidas uma após outra, seguindo horários específicos: nove horas, educação física; dez horas, cidadania...treze horas, artes...havia, então, uma divisão de tarefas e uma rotina colocada antes mesmo de o serviço ser aberto à população. No entanto, ocupava-me perceber a natureza dessa divisão, assim como a ideia de um ofício, uma atividade geradora de potência, como principal viés da proposta da implantação de um CAPS.

Quando se deseja, por meio da arte ou do trabalho, produzir territórios existenciais (inserir ou reinserir socialmente os 'usuários', torná-los cidadãos...) crese que está se falando (ao meu ver dever-se-ia falar) não de adaptação à ordem estabelecida, mas de fazer com que trabalho e arte se reconectem com o primado da criação, ou com o desejo ou com o plano de produção da vida. Pois que o plano de produção desejante é também o plano de engendramento do mundo humano (RAUTER, 2000, p.271).

Apagando-se gradativamente a figura do artista como principal facilitador de processos de subjetivação, essa atividade passou, com o tempo, a existir entre os demais profissionais; as próprias oficinas expressivas, como pintura, modelagem, desenho, etc, passam a ser propostas por técnicos mais específicos da área da saúde ou da assistência, como psicólogos, assistentes sociais, terapeutas ocupacionais, alguns com especializações ligadas à arte. Mas ocorrem problemas, quando acontece um retorno à lógica de diagnóstico, no sentido de capturar a prática artística a fim de categorizá-la como um sintoma, mesmo isso indo contra a lógica da clínica ampliada:

A clínica ampliada exige, portanto, dos profissionais de saúde um exame permanente dos próprios valores e dos valores em jogo na sociedade. O que pode ser ótimo e correto para o profissional pode estar contribuindo para o adoecimento de um usuário. O compromisso ético com o usuário deve levar o serviço a ajudá-lo a enfrentar, ou ao menos perceber, estas causalidades externas. E por falar de dificuldades, não podemos esquecer que, às vezes, o próprio diagnóstico já traz uma situação de discriminação social que aumenta o sofrimento e dificulta o tratamento (exemplos são as doenças que produzem discriminação social, e os “diagnósticos” que paralisam a ação de saúde, em vez de desencadeá-la). Cabe à clínica ampliada não assumir como normal estas situações, principalmente quando comprometem o tratamento (BRASIL, 2008, p.14).

Outrora manicômio, a antiga Colônia Juliano Moreira, em Jacarepaguá, hoje convertida em Museu Bispo do Rosário, provocou uma mudança crucial no que diz respeito às oficinas de artes: no lugar de arte como terapia, surgiu em 2004, uma Escola Livre de Artes Visuais, sendo um "espaço não terapêutico e não psicologizado", segundo sua coordenadora, em 2007, Flávia Corpas. "Trata-se de uma escola aberta não só aos clientes de saúde da instituição, mas também aos funcionários e comunidade de forma geral". Vários artistas já passaram por esta escola que toma para si os ensinamentos de Osório César: Beatriz Pimentel, Rita Aquino e Carlos Contente, Adrianna Eu, entre outros (LOPES, 2007). Atualmente a Escola oferece gratuitamente cursos envolvendo a comunidade do entorno, assim como mantém o Espaço Gaia a usuários de saúde mental e exposições em constante diálogo com a arte contemporânea (MUSEU BISPO DO ROSÁRIO, 2014).

Na época da implantação do CAPS da nossa pesquisa, uma profissional de saúde mental demonstra preocupação pela existência do artista plástico no serviço; "ele não possui os conhecimentos ligados à saúde, importantes para reabilitação dos nossos pacientes". Havia também o receio de alguns técnicos de que o artista plástico direcionasse as oficinas para o ensino de técnicas artísticas em vez de facilitar a expressão autônoma de seus usuários. Por outro lado, a "novaicineira" ouvia, para sua surpresa, o desejo das pessoas que frequentavam as oficinas "não diretivas":

— Tudo bem, a conversa tá boa, mas quando você vai nos ensinar alguma coisa? Você não é a artiiiishta plássttica? — falava, num claro tom de deboche misturado ao forte hálito etílico, dona Odete⁵⁷, uma das usuárias do serviço.

Passaram então a me chamar de professora, rótulo que subsiste até hoje, talvez para reforçar um desejo de aprendizado:

- Poxa, professora, quando será nossa aula?
- Mas como assim, vocês querem aula? Eu não sou professora...
- Pra nós você é professora, pois vai nos ensinar alguma coisa.
- O que vocês pensaram?
- Você é quem sabe...

Fizemos vários experimentos com o pouquinho que tínhamos: fizemos cartazes coloridos, artesanato com jornal, colagens com revistas, mas nada disso no momento nos provocava. O tédio sempre estava presente. A oficinaira-professora então pensou em levar alguns filmes e perguntou ao pequeno grupo que se formava o que achava da ideia.

- Deve ser legal, pode trazer.
- Eu não vim até aqui para ver televisão.
- Mas dona Odete, não é televisão, é cinema...
- E qual a diferença? Nas duas coisas a gente fica parado, assistindo...
- Traz aí, pode trazer, eu gosto de filme!

⁵⁷ O nome "Odete" é fictício.

— Eu também!

Uma vez por semana passou a acontecer a tarde de filmes do CAPS. A oficinaira colocava o filme, alguns dormiam, alguns, como dona Odete, reclamavam, outros assistiam até o final; após a exibição, conversávamos sobre ele. Enquanto nenhum material mais sedutor chegava, (tínhamos na época apenas massinha de modelar, tinta guache escolar, papel e cola), seguimos fazendo colagens, pintura em tela de jornal, conversando sobre cultura brasileira, vendo e discutindo filmes.

Um dia ficamos sabendo da notícia de que a exposição "Camille Claudel à sombra de Rodin"⁵⁸ estaria no MAES, em Vitória. Assistimos então ao filme Camille Claudel⁵⁹, que contava a trajetória artística da escultora, além de mostrar seu conturbado relacionamento com Auguste Rodin e sua internação forçada no hospício em 1912, até o final de sua vida. Conversamos muito sobre escultura, manicômios, vidas interrompidas e sujeições de comportamentos. Emocionaram-se com o filme, com a vida da artista e sua grande sensibilidade, então surgiu a ideia de que fôssemos ao museu para ver as réplicas de suas obras, além de esculturas de Rodin. Fomos de ônibus comum ou talvez tenhamos conseguido uma carona com o transporte do setor de Zoonoses, se a memória não nos falha. De qualquer forma, esse foi o instante em que nos deixamos levar pelas ondas da artista. Alguns de nós tocaram as obras, sem perceber o aviso que proibia. A emoção transbordava, Camille nos embriagou. Muitos outros momentos como esse aconteceram desde então.

Após algum tempo de prática em oficinas de pintura, mosaico, visitas a exposições, museus e espaços artísticos e culturais da Grande Vitória, as pessoas que chegam ao CAPS muitas vezes perguntam: "fiquei sabendo que aqui se faz arte, é verdade? Como eu faço pra entrar?" Uma mudança na paisagem se operou desde o início de nossas atividades, de forma que a arte

⁵⁸ Camille Claudel, a sombra de Rodin. A exposição continha 16 obras de Camille Claudel e 6 de Rodin. Esteve aberta ao público no Museu de Arte Dionísio Del Santo, o MAES, de 30 de Agosto a 11 de setembro de 2006.

⁵⁹ CAMILLE CLAUDEL, direção: Bruno Nuytten. França, 1988, DVD (173 min), color.

passou a ser um caminho, uma possibilidade de encontro. Esse desvio não aconteceu sem surpresas e ansiedades; o ofício se fez, então, numa construção diária de lutas e alegrias, aproximações e dispersões, como procuraremos mostrar nas páginas seguintes.

Figura 54- HOKUSAI, Katsushika. **A Grande Onda de Kaganawa**. 1830-1833.



Fonte: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=5576388>.

Figura 55 - CLAUDEL, Camille. **A Onda**, mármore e bronze, 1903.



Fonte: Museu Rodin, Paris, França.

- 4 CARTOGRAFANDO MUNDOS E HISTÓRIAS -

— Você não está pensando na ordem certa — disse ele — Mescalito chegou a brincar com você. É nisso que tem de pensar. Por que não medita sobre isso, em vez de pensar no seu medo?

— Foi assim tão raro?

— Foi a única pessoa que já vi brincar com ele. Você não está habituado com este tipo de vida; portanto as indicações lhe passam despercebidas. No entanto é uma pessoa séria, mas sua seriedade está ligada ao que você faz, não ao que se passa fora de você. Preocupa-se muito com você mesmo. É este o problema. E isso dá um cansaço horrível.

— Mas o que mais se pode fazer, Dom Juan?

— Procure e veja as maravilhas em volta de você. Está cansado de olhar para si, e essa fadiga o torna surdo e cego para todo o resto (CASTANEDA, 1976, p.57).

Figura 56- Oficina de pipas japonesas no CAPS ad. Acrílica, papel de arroz, linha, bambu.



Fonte: registro do autor, Espírito Santo (2008).

O interesse acerca da pintura, do desenho, do mosaico, da poesia, do cinema e da literatura misturou-se então no emaranhado de vida cotidiana das pessoas que frequentam o regime intensivo do CAPS ad — saúde,

doença, morte, álcool, crack, casamento, família, amizade...são fluxos que se conectam e dispersam-se rapidamente, mas que trazem momentos de trocas de experiências, extrapolando as fronteiras das oficinas terapêuticas: conversas de corredores, telefonemas, bate-papos de porta da cozinha...momentos de confidências, de lembranças, que surgem de forma muito espontânea e que não esperam o horário adequado para se falar sobre elas. Estar com os ouvidos, olhos (e todo o corpo) bem abertos para esses momentos nem sempre é possível, mas, quando acontece, traduz-se em solo fértil para a imaginação e para registros; cartografar, portanto, transforma-se num exercício diário de abrir-se ao outro, de conectar-se com as coisas, com os cheiros, olhares e afetos, transformando mundos. Segundo Suely Rolnik, alguns desses nossos mundos se desmancham, enquanto outros ganham forma, quando cartografamos; a tarefa do cartógrafo é, pois, "dar língua" aos afetos que pedem passagem, devorando o que for necessário para a composição de novas cartografias (2011, p.23).

Figura 57- Oficina de pipas japonesas no CAPS ad. Acrílica, papel de arroz, linha, bambu.



Fonte: registro do autor, Espírito Santo (2008).

Ao passar apressada para resolver algo de que já não se lembra mais, a oficina foi abordada por algumas pessoas que jogavam dominó, pois ficaram sabendo que ela iria se ausentar por alguns dias:

— Professora, você vai fazer uma exposição, é isso mesmo?

— Na verdade vou agora desmontá-la. Fui lá, participei da abertura, voltei, agora preciso desmontar a exposição.

— E onde fica?

— Em Ouro Preto.

— Ouro Preto? Onde morou aquele artista famoso, o Aleijadinho?

— Sim, isso!

— E, me diz uma coisa, ele era aleijado mesmo?

— Ele sofreu de uma doença misteriosa, que ia deformando as mãos, o rosto e os pés...

— As mãos também? Ué, mas ele fez aquela igreja... qual o nome?

— Igreja São Francisco de Assis. Ele fez o projeto arquitetônico e esculpiu vários detalhes da igreja, junto com seus ajudantes.

— Mas como ele fazia pra esculpir, se ele tinha a mão deformada, meu deus?

— Seus ajudantes amarravam a ferramenta no pulso.

— Ele sentia dores?

— Sentia, bastante.

— Poxa, vida...mesmo assim ele fez coisas lindas, né? Conta um pouco da história dele. Ele tinha um dom?

— Ele aprendeu o ofício com o pai dele que era português. Sua mãe era escrava e..

— O quê? Então ele era mestiço?

— Sim, ele era. Inclusive imprimiu muitas características negras nos anjinhos barrocos, representando o povo africano que ainda sofria com a escravidão.

— Que maravilha! Muito esperto! Existe algum filme sobre ele, que a gente possa ver?

— Eu tenho um filme sobre ele sim...se chama...

— Ah, eu quero muito saber sobre ele, as obras dele... imagina a discriminação que ele sofria hein...negro, deformado...a doença era contagiosa?

— Não, mas muita gente achava que era.

— E quem cuidou dele? Ele morreu jovem?

— Não, morreu idoso. Teve que conviver muitos anos com a doença. Sua mulher o abandonou, seu filho...restou sua nora, que cuidou dele até o fim e que é a narradora do filme, que eu vou trazer pra vocês verem!

— Poxa, que vida! E foi ele que cortou a orelha?

— Não, esse foi Van Gogh⁶⁰... Aleijadinho cortou um dos dedos do pé, achando que assim aliviaria a dor.

— Sabe, a minha irmã recebeu uma indicação para amputar a perna. Não achamos isso certo e procuramos outro médico. Ela fez o tratamento e ficou boa. Agora você imagina se tivéssemos ido na onda daquele médico! Amputar um membro é coisa muito séria! E o coitado do Aleijadinho que nem tratamento tinha... mas e esse Van Gogh aí, amputou o que então?

— A orelha.

— Por quê, ué?

— Ele teve um surto, não sei bem o que aconteceu.

— Mas era artista também, né?

— Sim, era pintor.

— Mas era brasileiro também?

— Ah não, era holandês.

⁶⁰ Segundo relato do artista Paul Gauguin, que residia junto com Van Gogh na época, o episódio da orelha decepada parece ter sido provocado por um surto psicótico, em 1888. Na ocasião, o artista saiu às ruas, entregando sua orelha a uma transeunte, que chamou a polícia para socorrê-lo. Van Gogh foi levado ao hospital psiquiátrico de Auvers, onde ficou internado por um ano e pintou suas obras mais notáveis (GAUGUIN, 1997, p. 24). Para o artista Francis Bacon, Van Gogh deixou-se destruir pelo álcool para exceder seu trabalho, "para melhor captar a luz e pintar magníficos horrores" (BACON apud DELEUZE, 2007, p.26).

— Voltando ao Aleijadinho: ele conheceu o Tiradentes? Viveram na mesma época?

— Viveram. Aleijadinho, dizem que homenageou os Inconfidentes, e Tiradentes era um deles, nas esculturas em pedra sabão dos Doze Profetas, em Congonhas. Mas não sei se eles se conheceram.

— Esse Tiradentes, me esclarece aqui... costumava arrancar os próprios dentes? Por que ele tinha esse apelido?

— Não, pelo que sei ele arrancava os dentes dos outros, trabalhava como dentista prático.

— É mesmo, antigamente tinha essa coisa de dentista prático, arrancavam os dentes ruins, que coisa... mas teve alguém que comeu a própria orelha, eu me lembro que você falou um dia. Não foi o Van Gogh?

— Não....

— Então conta! Quem comeu uma orelha?

— Que eu saiba ninguém. Mas existe uma história de um rei, chamado Xangô. Xangô era casado com três rainhas: Iansã, Oxum e Obá. Iansã era guerreira, acompanhava Xangô onde quer que ele fosse. Lutava junto com ele. Eu acho até que era sua preferida.

— E as outras?

— As outras, Obá e Oxum, ficavam cuidando do palácio e viviam disputando a atenção de Xangô. Mas Oxum era vaidosa e muito bonita, então acabava por conseguir a atenção dele, muito mais do que Obá.

— Ai, ai, ai...isso vai dar problema. Continua.

— Aí Obá ficava ressentida..."por que eu sou a que menos Xangô dá atenção?", ela pensava...

— Mas é claro! E o que ela fez?

— Aí Obá pensou, pensou...observava bastante. Percebeu que Oxum fazia uns pratos que faziam Xangô lambear os beiços. Aí ela foi até Oxum, explicou seu sentimento e pediu que lhe fosse ensinada a arte da culinária. Vocês sabem cozinhar?

— Mais ou menos...

— Saber cozinhar dá um certo charme a qualquer pessoa, seja homem ou mulher, não acham?

— Ah, isso é verdade! Mas e a Oxum ensinou?

— Oxum, que não estava nem um pouco disposta a dividir a atenção de Xangô com Obá, disse o seguinte: Eu costumo preparar um guisado da minha própria orelha que Xangô adora! Vou ensinar a você, e ele vai cair aos seus pés...

— Puxa vida! E era verdade? Ela fazia isso mesmo?

— Não é possível!

— Obá, que era muito ingênua, achou que era verdade, e seguiu à risca os ensinamentos de Oxum. Preparou um caldo grosso, com legumes, muito saboroso, e retirou a própria orelha, colocando nesse caldo. Xangô, ao chegar em casa, sentiu o cheiro bom vindo da panela e nem reparou que a pobre da Obá estava com um pano amarrado na cabeça. Meu querido Xangô, Obá disse docemente. Venha, sente-se e prove a iguaria que eu fiz pra você. Aí, Xangô, muito animado, sentou-se e foi logo abrindo a tampa da travessa pra pegar o que tinha dentro. Mas deu um grito de horror quando viu a orelha de Obá em meio aos legumes!

— Credo! Eu também iria gritar se tivesse visto uma cena dessas! Coitada da Obá, aí que ela não foi a preferida mesmo, né... isso que dá seguir à risca o que os outros mandam...isso é uma fábula?

— Isso é uma lenda...as fábulas são histórias parecidas com as lendas, mas trazem uma moral no final. As lendas nem sempre.

— Essa lenda é indiana?

— Africana. Eu tenho um livro de lendas iorubás⁶¹, existem outras além dessa, bem interessantes.

— Traz então pra contar pra gente! E não se esqueça também do filme⁶², qual o nome mesmo?

⁶¹ PRANDI, Reginaldo. Príncipes do destino: histórias da mitologia afro-brasileira. 116p. São Paulo, Cosac& Naif, 2001.

⁶² O ALEIJADINHO: PAIXÃO, GLÓRIA E SUPLÍCIO. Direção: Geraldo Santos Pereira. Brasil, 2003, DVD (100 min), cor.

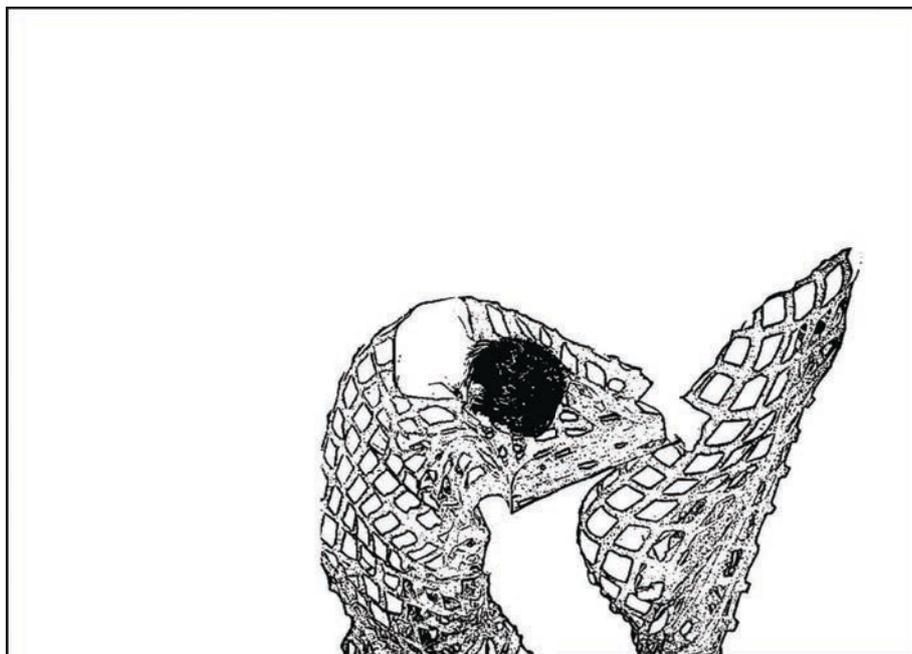
4.1 CARTOGRAFAR É OFICINAR? OFICINAR É PERFORMAR? PERFORMAR É TECER REDES?

Para dançarinos:
Gelo liso
É paraíso
Para quem sabe dançar

(NIETZSCHE, 2012, p.23).

Durante o mês de julho do ano de 2014 aconteceu a exposição em Ouro Preto. Ela se chamou "Estamos onde não estamos"⁶³, fazendo menção a redes. Redes poéticas, redes de pescador, redes de televisão, redes de energia elétrica, redes de dormir, redes de resistência, redes de afeto, redes de saúde, redes de intriga, redes de educação, redes de assistência, redes de amizade, redes sociais na internet.

Figura 58- CAVALLINI, Flávia de Macedo. **Redes Interpoéticas II**, gravura digital, Bruxelas

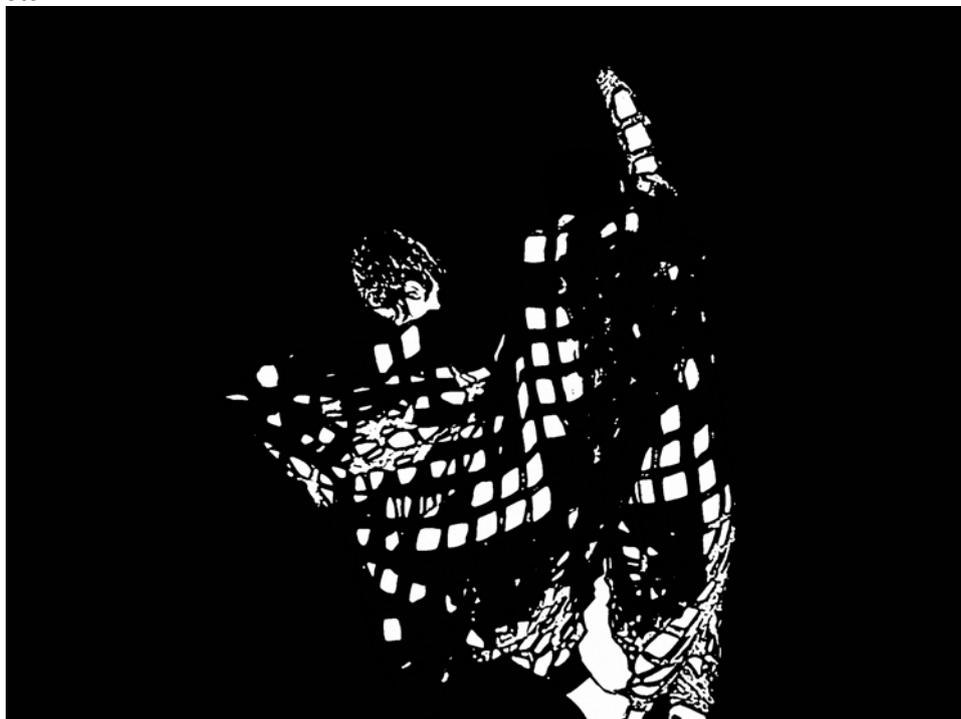


Fonte: produção e registro do autor (2011).

⁶³ ESTAMOS ONDE NÃO ESTAMOS , exposição individual que ocorreu em 2014, na galeria de arte Nello Nuno, fazendo parte da programação de inverno de Ouro Preto. Este trabalho vem se desenvolvendo desde 2011, quando parte dele participou de exposição coletiva em Bruxelas e, posteriormente em São Paulo e Paraty. Ocorreu também, em 2014, antes de Ouro Preto, uma exposição individual em Vitória, na Aliança Francesa, com o nome " Redes Interpoéticas".

Redes que encurtam ou abolem a distância, provocam, apaziguam...as redes são misteriosas. Ora ajudam, ora atrapalham, ora nos deixam potentes ora nos enfraquecem. Esse trabalho surgiu há quatro anos. Na ocasião, em 2011, chamei três dançarinos-performers⁶⁴, pedi que se vestissem com uma rede e dançassem. Queria ver seus corpos nus se movimentando, formando traçados com as redes. Enquanto isso eu filmava e fotografava. Depois trabalhei as imagens, retirei a cor, o entorno do cenário, fui desconstruindo tudo em um programa de edição, de modo que só sobrassem os bailarinos em contrastes de preto e branco, que sobrasse apenas o que para mim era o mais importante. Dancei junto com eles nesse momento.

Figura 59- CAVALLINI, Flávia de Macedo. **Estamos onde não Estamos**, gravura digital, Ouro Preto.



Fonte: produção e registro do autor (2014).

Chovia muito. Havíamos combinado com os usuários do regime intensivo, que chamamos de "atenção diária", que iríamos ver a exposição de Di

⁶⁴ Marcela Cavallini, Déia Carpanedo e Vinícius Cavatti participaram desse trabalho, que se iniciou logo após o término da oficina de fotonovela produzida com o grupo de usuários do CAPS, como veremos adiante, neste mesmo capítulo.

Cavalcanti e Ângela Gomes no Palácio Anchieta⁶⁵ e também a exposição de Heidi Liebermann e Bruno Zorzal que aconteciam no MAES.⁶⁶ Devido à chuva, a professora até achou que não iriam mais, já que o motorista do consultório de rua que daria carona também tinha dito que o trânsito estava terrível, então foi atrás das pessoas para perguntar a elas se poderiam deixar para outro dia. Não havia ninguém nos arredores. Ouviu uma voz vinda da rua: "*Professora, só falta você, como é?!*" Do lado de fora todos esperavam dentro da van. Um rapaz, com a máscara do super-herói "homem de ferro" e peruca ruiva, segurava uma espada de plástico, dizendo que ia performar na chuva. Há algum tempo atrás ele perguntou à professora se havia alguma maneira de se fazer arte que não fosse pintar um quadro, ou esculpir, ou mesmo fazer um espetáculo teatral; "*tipo assim, tem como um artista fazer algo que provoque as pessoas e isso ser arte de alguma forma?*" Na ocasião caminhavam até a pracinha do bairro para dar início ao que mais tarde seria chamado de oficina "produzindo a vida" pelos seus usuários, e, no trajeto, depararam-se com uma conversa acerca da performance.

— Então, tem como um artista fazer algo que provoque as pessoas e isso ser arte?

— Você diz uma forma de arte que seja uma ação, e não a produção de um objeto artístico?

— Sim, isso!

— Ah, muitos artistas fizeram e fazem isso!

— E como se chama? Tem um nome?

— Você pode chamar de ação, ou mesmo de performance⁶⁷.

— Performance! Já ouvi falar dessa palavra! Performance! Você já fez?

⁶⁵ A exposição "De Flores e amores", sobre Di Cavalcanti, aconteceu no Palácio Anchieta, no período de 15 de maio a 20 de junho de 2014.

⁶⁶ As exposições "Meu país Tropical", de Heidi Liebermann e "A terra quieta a terra inquieta" de Bruno Zorzal ocorreram no Museu de Arte Dionísio Del Santo (MAES), em Vitória, no período de 25 de abril a 13 de julho de 2014, coincidindo com a época de Copa do mundo sediada no Rio de Janeiro.

⁶⁷ Segundo Rose Lee Goldberg a performance passou a ser aceita nos sistemas de arte por volta de 1970, quando ainda se vinculava à execução da então nomeada arte conceitual, que propunha serem as ideias mais importantes do que um produto que pudesse ser comprado ou vendido (GOLDBERG, **A arte da performance: do futurismo ao presente**. São Paulo: Martins Fontes, 2006).

— Eu não, mas já fiz alguns trabalhos com alguns artistas que fazem performance.

— E por que eles fizeram performance?

— Eu acho que quando ela surgiu era uma forma de resistência à arte como uma mercadoria...uma maneira de transformar uma ideia em arte, sem depender de um objeto físico. Era uma ação estética e também política, em que se discutiam vários tipos de opressões, sejam elas estéticas, econômicas ou sociais.

Mais ou menos um mês já havia se passado desde essa conversa, de modo que a oficinaira não se lembrava mais de abordar o assunto. Então foi realmente uma surpresa para ela ver o rapaz de máscara, peruca e outros objetos-sucatas dizendo que iria performar; sua intenção de início era provocar reações nas pessoas, que poderia ser desde diversão até irritação; "quero ver se vão me deixar entrar no Palácio Anchieta dessa maneira, só quero ver!", ele dizia. O que ele não percebeu que não era apenas ele que performava: todos o grupo, inclusive a professora, diante daquele devir-performance que surgiu, ocasionou pelas ruas reações diversas...afinal eram ali um bando, uma matilha⁶⁸, vivenciando uma nudez diferente, aventureira, num misto de constrangimento e alegria.

Como fenômeno estético a existência ainda nos é suportável, e por meio da arte nos são dados olhos e mãos e, sobretudo, boa consciência, para poder fazer de nós mesmos um tal fenômeno. Ocasionalmente precisamos descansar de nós mesmos, olhando-nos de cima e de longe, de uma artística distância, rindo de nós ou chorando por nós; precisamos descobrir o herói e também o tolo que há em nossa paixão do conhecimento, precisamos nos alegrar com nossa estupidez de vez em quando, para continuar nos alegrando com nossa sabedoria! E justamente por sermos, no fundo, homens pesados e sérios, e antes pesos do que homens, nada nos faz tanto bem como o chapéu de bobó: necessitamos dele diante de nós mesmos — necessitamos de toda a arte exuberante, flutuante, zombeteira, infantil e venturosa, para não perdermos a liberdade de pairar acima das coisas, que nosso ideal exige de nós (NIETZSCHE, 2012, p.124).

⁶⁸ Dizemos que todo animal é antes um bando, uma matilha. Que ele tem seus modos de matilha, mais do que características, mesmo que caiba fazer distinções no interior desses modos. É esse o ponto em que o homem tem a ver com o animal. Não nos tornamos animal sem um fascínio pela matilha, pela multiplicidade. Fascínio do fora? Ou a multiplicidade que nos fascina já está em relação com uma multiplicidade que habita dentro de nós? (DELEUZE;GUATTARI, 1997, p.16).

Chegando ao centro de Vitória, primeira parada: Palácio Anchieta, exposição de Di Cavalcanti. Percorremos todo o salão (não sem antes seus funcionários pedirem gentilmente para o homem retirar a máscara, "por questão de segurança"), vimos as obras, em sua maioria pintura. Alguém discordou do que foi dito pelo monitor do museu a respeito da alegria exalada pelas obras de Di Cavalcanti. "Não vejo essa alegria toda que se fala dele. As cores, elas não são vivas como se diz". Outros colegas concordam. Argumento que uma característica da tinta a óleo é justamente um "amarelamento" que se dá com o tempo, por causa do óleo de linhaça.

— Então esses quadros não tinham essas cores assim, desse jeito?

— Não, essas cores se modificaram, elas não eram tão amareladas.

— Ah tá, mas tem outra coisa: não vejo essas mulheres que ele pinta tão felizes. Pensa bem, elas eram negras, provavelmente prostitutas, pelo que eu tô percebendo ali. Podia até dar prazer para ele, ver uma mulher bonita assim, dessa maneira, mas duvido que para elas a vida era fácil, me causou uma certa tristeza esse quadro de Di Cavalcanti.

Algo naquele quadro emocionou o rapaz que o criticava; continuou a resmungar entre os dentes sobre a tristeza contida nas lindas mulatas, quando entramos na sala com as obras de Ângela Gomes.⁶⁹ Logo na entrada, o cavalete com os pincéis e as tintas da artista encontram-se fazendo parte da exposição; o grupo se encanta, parecia que tinha visto algo sagrado. "Então ela usou esse material para pintar essas obras? Maravilha, maravilha! Olha, parece com o que nós usamos, que tinta é essa, é a mesma? E essas cores! Que estilo de pintura é esse? O Palácio Anchieta tá aqui, isso aqui eu conheço! Ela pinta os lugares do Espírito Santo! E essa janela? Deve ser a janela da casa dela né...olha esses bonequinhos, eles não têm rosto, ela não se preocupou em fazer os rostos, são vistos de longe, fica mais bacana ver essas obras de longe, parece um bordado..."

⁶⁹ A exposição **A arte Naif Capixaba**, de Ângela Gomes, esteve no Palácio Anchieta de maio a setembro de 2014.

Ficamos mais tempo com a capixaba Ângela Gomes do que com Di Cavalcanti.

Figura 60- GOMES, Ângela. **Palácio Anchieta**. Óleo sobre tela, 1999.



Fonte: registro do autor, Espírito Santo (2014).

Descemos a escadaria e caminhamos em direção ao MAES. Na Praça Oito encontramos um casal que cantava embaixo da marquise. A chuva tinha diminuído de intensidade enquanto estávamos no Palácio, mas continuava a cair. O homem de ferro resolveu então cumprir sua promessa de performar debaixo d'água...ficamos um tempo nos molhando, rindo e brincando na cidade.

Enquanto caminhávamos em direção ao museu, alguém se lembrou do desafio que a professora tinha lançado ao grupo alguns dias antes: quem era capaz de perceber uma intervenção artística nas ruas do centro de Vitória?

— Vamos lá, conseguem ver algo diferente? Vocês estão andando sobre ela.

— Essa faixa azul! Alguém disse. Mas ela está desde lá de trás, olha só...foi um artista que fez isso? Pra quê? Esse povo é doido mesmo...

— Não, não, alguma coisa ele viu aqui, o que será?

— Eu vi essa lista lá na Jerônimo Monteiro, achei que estivesse marcando alguma coisa. Deve estar, né? Mas o quê? Será uma obra que vão fazer? Ou uma obra que já fizeram?

— Tá ficando quente! É do artista Piatan Lube.⁷⁰ Pelo que eu sei, o mar encostava aqui, onde passa a faixa, ou seja, estamos caminhando sobre o aterro, não é isso? Vocês conhecem a cidade melhor que eu.

— Sim, sim, o mar! O mar, professora, quando resolver tomar de novo o que é dele por direito...lançar sua rede...salve-se quem puder!

Ao chegarmos no MAES, adentramos "A terra quieta a terra inquieta" de Bruno Zorzal, na parte térrea.

— Olha, as cores são bem fechadas! Isso é pintura?

— Não, é fotografia digital.

— Como assim? Parece pintura!

— O que faz parecer uma pintura?

— Não sei te dizer...algo misterioso, não sei.

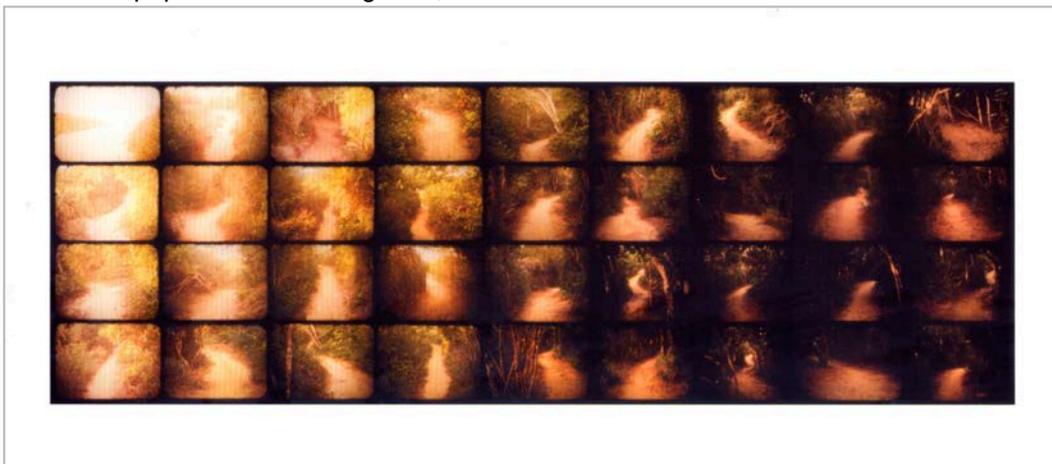
— Talvez eu possa te ajudar, isso é uma feitiçaria mesmo.

Todos olham atentos, estão bem curiosos na ilusão às avessas da obra de Zorzal. — O artista pôs os foco no que está mais perto dele, e desfocou o resto, criando texturas diferentes, planos diferentes. Além disso usou um suporte poroso, parece um tecido, deixe-me ver o que está escrito aqui...papel de fibra de algodão. A paleta de cores dele também nos lembra aquele tom amarelado da tinta a óleo, que vocês viram lá em cima no Palácio Anchieta, não?

— Isso, isso! Olha esse aqui, ele vai do mais claro, até o mais escuro, mas é a mesma imagem! Como ele faz isso no computador? Porque é digital, né? Ele fez no computador!

⁷⁰ A intervenção de Piatan Lube chamada "Caminho das águas" foi realizada a partir de uma pesquisa sobre os aterros em duas das três ilhas-capitais brasileiras, subsidiada pelo edital de Arte e Patrimônio do IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e consistiu em marcar o limite do mar antes das alterações provocadas pelo aterro (IPHAN, 2009. Disponível em <<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/225>> Acesso em: 06 Maio 2016).

Figura 61- ZORZAL, Bruno, [Sem título #2]. Fotografia, impressão em jato de pigmento mineral sobre papel de fibra de algodão, 2014.



Fonte: Museu de Arte Dionísio Del Santo - MAES.

— Sim, aumentando o brilho aqui no mais claro, aumentando o contraste aqui no mais escuro...num programa de edição de imagem.

— Nós temos isso lá no CAPS?

— Infelizmente não.

(nem deu tempo de falar mais nada, já estavam observando outra obra).
Subimos até "Meu país Tropical", de Heidi Liebermann. Muitas cores, fazendo menção a brasilidade, tropicalismo...

— Aqui tá escrito: A-crí-li-ca. Tinta acrílica! Nós usamos essa, não é?

— Sim, usamos tinta acrílica nas oficinas.

— E qual a diferença da tinta acrílica para a tinta a óleo?

— São muitas. Pra começar, a tinta acrílica é um plástico, de secagem muito rápida e que, quando seca, fica muito endurecida, não dilui mais. Surgiu junto com as indústrias de plástico na década de quarenta, cinquenta⁷¹, não sei bem. Já a tinta a óleo...é bem antiga, deve ter uns seiscentos anos⁷²... seca lentamente, é solúvel em óleo, não em água.

—Tão antiga assim?

— Por que não usamos a tinta a óleo?

⁷¹ Provavelmente a origem da tinta a óleo remete ao pintor flamengo Jan Van Eyck, no século XIV, ou antes (HARRISON, Hazel, 1994, p.132).

⁷² "Um subproduto da nova indústria de plásticos, as tintas acrílicas foram inventadas na década de cinquenta" (Ibid, p.137).

— Por causa da praticidade da tinta acrílica, fácil de lavar o pincel, só passar na água...seca rapidinho, então vocês não precisam esperar tanto tempo para levar seus quadros, sai mais barato também, pois não precisamos comprar óleo de linhaça, terebintina, que por sinal é tóxica e tem cheiro forte...

— Ah tá! Falou em cheiro forte eu tô fora, sou alérgico!

— Por outro lado acaba sendo um pouco mais difícil pintar com ela, por secar muito rápido e ser menos maleável do que a tinta a óleo.

— Mas então essa artista aqui usou a tinta acrílica...mas parece que tem colagem também, é isso mesmo?

Nossa tarde

passou voando.

chuvosa

Figura 62 - LIEBERMANN, Heidi. **Meu país tropical**, acrílica sobre tela, 2014.



Fonte: Museu de Arte Dionísio Del Santo - MAES.

No outro dia perguntamos a um colega, extremamente participativo, o porquê de ele não ter vindo para a visita aos museus.

— Ah, eu vi aquela chuva, aí pensei que ninguém iria ao passeio. E você sabe, na minha condição — refere-se à condição de cadeirante — ficar na chuva, no centro de Vitória é meio tenso. Além disso o MAES nem tem elevador! — (As pessoas foram chegando e sentando-se ao nosso redor).

— Você perdeu! A professora pegou o material impresso, você pode ver! Mostra pra ele, Flávia!

— Vamos fazer uma coisa: como está tudo fresquinho na memória de alguns de vocês, que tal pegarmos todas as pranchas impressas que recebemos com as obras da Heidi Liebermann e do Bruno Zorzal e observarmos uma por uma, mostrando ao colega?

Dona Marta retruca: e a oficina de pintura, como fica? Alguns já dizem logo: "Isso é oficina de pintura também, ué!" Seguimos então a nossa oficina falando sobre as cores, presente nas obras dos dois artistas que tínhamos em mãos. Todos olhavam as figuras atentamente.

— A alemã Heidi usa muito amarelo e verde, parece que continua uma turista, encantada com o Brasil...

— Já o Zorzal, natural de Afonso Cláudio, com mais intimidade, usa muitos tons de terra.

— Essa mancha parece ser uma parede de uma casa antiga, que ele desfocou...e isso aqui?

— Parece ser um monte de madeira...

— Claro que não! — respondem várias pessoas do grupo, em coro — isso é um forno a lenha!

— É isso mesmo, Flávia, é um forno a lenha!

Eles se divertem com o erro da professora. Alguém interrompe as risadas e pergunta assim de supetão:

— Como se faz o amarelo?

(Algumas hipóteses aparecem: azul com verde, laranja com branco...)

— O amarelo é uma cor primária na tinta. Assim podemos clarear ou escurecer o amarelo, mas criar o amarelo por mistura na tinta não dá. Só conseguimos extrair o pigmento de uma planta, ou de um mineral, no caso aqui, do cádmio. Por isso que está escrito na bisnaga de tinta que vocês usam: amarelo de cádmio.

— Hummm...e o que é cor primária?

— A explicação é um pouco chata...

— Ah Flávia... explica aí, se é pra ser antropófago vamos ser!

Uma semana antes havíamos assistido ao filme *Macunaíma*⁷³, ao que posteriormente nos levou a um debate sobre movimento antropofágico, semana de arte moderna...o que no início era considerado apenas "maluquice de artista", foi ganhando uma certa simpatia, por parte de algumas pessoas do grupo e uma vontade de saber mais sobre o que queriam Tarsila do Amaral, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, ao chamar o movimento de "antropofágico". Era, portanto, algo curioso de se ver o que acontecia naquele momento: numa área de passagem de um CAPS álcool e drogas, em meio a uma tarde de Copa do mundo, com jogo acontecendo na televisão, havia um grupo de pessoas totalmente diferentes entre si reunidas por um interesse em comum: as cores e suas multiplicidades! Continuo a conversa com o grupo, respondendo à pergunta: nas tintas obtemos as cores com a extração de pigmentos dos minerais ou dos vegetais. Cor primária é a cor, que a partir da sua mistura com outra cor primária, origina todas as outras cores. É uma cor pura, e dura também, como são as coisas puras. O azul, o amarelo e o magenta são as primárias na tinta. Quando elas se misturam entre si, formam as cores secundárias. Vocês percebem isso na prática de vocês, quando misturam as tintas.

—Goooooolllllllll Do Uruguai!!!!!!

Demos um pulo com o grito da psicóloga, que via o jogo.

— Ah, assim atrapalha a gente! Voltando, onde estávamos?

— Ah tá: Amarelo com azul, duas primárias, dá o verde, uma secundária. Amarelo com magenta, o vermelho ou o laranja, depende da quantidade utilizada de cada uma. (mais amarelo=laranja, mais magenta=vermelho). Azul com magenta, o violeta. Uma cor secundária com uma primária, forma uma

⁷³ MACUNAÍMA, Direção: Joaquim Pedro de Andrade 1969, Brasil (108 min), cor; inspirado na obra de Mário de Andrade, trazendo Grande Otelo e Paulo José no papel de personagem-título.

terciária. Por exemplo, aqui, nesse quadro da Heidi Liebermann: esse tom de verde aqui, ó: tem amarelo e azul, certo? É uma secundária. Mas quantos tons de verde vocês conseguem ver?

— Um, dois, três, quatro, cinco...

— Pois é, a cor verde é uma cor secundária, mas pode se tornar terciária e até quaternária se, além do azul e do amarelo primários, colocarmos em menor quantidade, magenta, violeta, laranja... podemos também clareá-lo com o branco, dando esse tonzinho calmo de verde-água; clareando com o amarelo, temos esse verde cana alegre aqui...o verde é a cor mais maleável, com mais tons existentes. Ele continua sendo verde. Já o amarelo...se escurecemos ele um pouquinho com preto, já era, vira ocre, como aqui, nessa obra do Zorzal. Se colocamos um tico de magenta, vira laranja, deixa de ser amarelo. Algumas cores, como o amarelo, são exigentes, qualquer coisa faz com que elas deixem de ser elas mesmas. Outras, como o verde, são mais flexíveis, seus tons são mais compridos. Todas as cores, porém, são necessárias numa pintura.

Figura 63- Caixa-objeto feito por usuário das oficinas de arte. tinta acrílica, madeira, miçangas, conchas, metal, plástico, cola de isopor.



Fonte: registro do autor. Espírito Santo (2016).

Não se trata, diz Deleuze, de opor o segmentário e o centralizado. Nem de opor a segmentaridade flexível da endurecida, pois as duas, apesar de distintas, são inseparáveis, emaranhadas uma nas outra (DELEUZE, 1996a,

p.82). O psicólogo reclama: não se está fazendo rede, precisamos fazer rede! Como não? Fazemos rede o tempo todo! Mas e as parcerias com as outras secretarias? Secretarias de Cultura, de Educação, de Assistência, parcerias necessárias à sobrevivência e potência nos cuidados ao cidadão do município. Redes muitas vezes duras, centralizadas, mas que precisam ser construídas. Diferentes das redes flexíveis, que se dão nas relações com os usuários e as multiplicidades que advêm daí. Mas as duas estão engendradas! Multiplicidade! Artaud esbraveja: "riam o quanto quiserem, o que tem sido chamado de micróbios é Deus!" (ARTAUD, 1948). Quantos tons alaranjados conseguimos fazer? Podemos experimentar na oficina. Que loucura...dona Marta diz. Nunca tinha parado para ver isso.

— Olha, a pintura altera nossa percepção, assim como o uso de drogas e de álcool. Uni-vos, façamos uma rede!

Figura 64- Pintura realizada por usuário das oficinas de arte. Acrílica sobre tela.



Fonte: registro do autor. Espírito Santo (2015).

Chegando à galeria em Ouro Preto, fico sabendo, através de um rapaz que fez a montagem da exposição, que o prédio da Fundação de arte FAOP, onde se localiza a galeria, era um asilo. Há algum tempo nos debatemos

acerca dos asilos, manicômios, leprosários, comunidades terapêuticas e outras formas de reclusão em espaços fechados. As tecnologias que fazem parte de nossa vida, no entanto, estabelecem um controle além-muros. Vivemos agora o controle dos corpos no tempo. Tanto faz onde se está, num espaço aberto ou fechado, estamos submetidos a uma velocidade hegemônica. Pélbart pergunta: "então o que pode representar hoje uma política de resistência, tanto no campo de saúde mental como fora dele?" (1993, p.38). Lentidão aqui se coaduna com um caminho potente possível. Não a lentidão mortífera da burocracia, mas sim a possibilidade de fazer emergir algo no tempo adequado para isso. Como na criação artística, seja ela pintura, fotografia, dança ou performance.

Conta a tradição talmúdica que 26 tentativas malogradas precederam a criação deste mundo. O Gênesis não teria sido aquele milagroso instante inaugural tão celebrado, nem a eclosão repentina de uma totalidade redonda saída do Nada através do Verbo, mas tentativa e erro, experimentação, fracasso, remontagens, recolagens. Saído do seio caótico dos destroços anteriores, nosso mundo não possuía (e não possui ainda) nenhuma garantia; também ele estava (e continua) exposto ao risco do fracasso e do retorno ao nada: a qualquer momento o sucesso da empreitada pode desfazer-se e a obra vir abaixo. Foi e é sempre por um triz, graças a um misto de engenhosidade e acaso que esse mundo se sustenta, levando a marca inapagável daquela incerteza originária, de um início que poderia não ter vingado. Mas que vingou, entre outras coisas porque houve, por parte de Deus, no momento desta tentativa, uma torcida. "Oxalá se sustente" (Halevay sheyaamod), exclamou Ele naquele instante, e sua obra respondeu afirmativamente a este voto, que não foi uma ordem, mas um desejo. Deus atípico: bricoleur, desejante, esperançoso — súdito do Tempo. Todo o contrário da representação que Dle se tem habitualmente: onipotente, Dono do Futuro e do Destino, Rei do Tempo (PÉLBART, 1993, p.31).

Coincidência ou não, usuários do CAPS álcool e drogas de Ouro Preto (que se localiza muito próximo à galeria), chegam para o "bate-papo com o artista". A pessoa mais falante do grupo, que se apresentou como músico, contou-me o quanto se sente aprisionado por estar sem seu violão, já que se sustenta cantando nas noites da cidade. Parece que o perdeu num assalto. Para ele, as redes são prisões. A moça que estava ao lado não viu apenas isso.

— Parece haver afeto entre os bailarinos. Eles se conheciam?

— Sim, eles são amigos.

— Então as redes também podem ser encontros. Prisões é o que vivemos em nossas vidas. Sabe, eu nasci e cresci aqui em Ouro Preto. A cidade não é mais a mesma. Muitos carros, muita confusão.

— A velocidade chegou aqui?

— Sim, chegou! Temos medo de tudo, da violência...aí preferimos ficar nas redes sociais em frente ao computador, né? Tem gente que fica presa também com álcool, droga e até com bala, com açúcar. E tem gente que fica preso na internet. São as prisões de hoje. Mas podemos criar outras redes, outros caminhos...

Outro rapaz me mostra o convite de um artista local.

— Veja só, depois veremos esta exposição aqui. Este artista parece se preocupar com redes, como você, mas ele cria as figuras de outra forma... adivinha como!

— Não sei dizer... parece arte digital também, mandalas, mas não sei qual matéria prima que ele usa.

— São legumes! Podemos fazer redes com os vegetais também! E com animais, minerais...em Ouro Preto isso é possível!

Viver em Ouro Preto parece ser isso mesmo, um enredar-se constante com os calçamentos escorregadios, as paredes, o cheiro da madeira, as florzinhas que nascem nas gretas das pedras antigas, a culinária... a profissional interrompe nosso devaneio: *a hora acabou, precisamos ir, o motorista está esperando*. Peço uma foto com o grupo, lamentamos ter sido tudo tão rápido...não era sobre isso que falávamos? Eles dizem: *voltaremos com mais calma depois, foi um prazer*. O rapaz músico me faz uma última pergunta:

— Em algum momento do seu trabalho eles ficam livres das redes?

— Até agora não...mas pensando bem...não é essa, justamente, sua beleza?

Figura 65- Bricolagem feita por usuário da oficina de artes. Madeira e metal.



Fonte: registro do autor. Espírito Santo (2015).

4.2 IBERÊ E O FANTÁSTICO CONFRONTO ENTRE A CARRANCA MÁGICA E O MONSTRO CHAMADO BELEZA⁷⁴

Num exercício de terça-feira
 De um dia pouco ensolarado
 Escrevo um martelo agalopado⁷⁵
 Pra contar história verdadeira
 De uma pessoa encrenqueira
 Levando uma carranca⁷⁶ pequenina
 Embrulhadinha numa cartolina
 Desfazendo o pacote sobre a mesa

⁷⁴ Os nomes citados de usuários são fictícios.

⁷⁵ Martelo Agalopado é uma forma de se fazer cordel em que cada estrofe possui dez versos, e cada verso possui dez sílabas tônicas. É chamado também de Décima. Há uma certa tradição, no CAPS em que foi feita nossa pesquisa, de criação de cordéis, por parte de alguns técnicos, para contar histórias aos usuários e familiares. Este capítulo é uma homenagem a eles.

⁷⁶ A carranca, espécie de totem geralmente esculpido em madeira, era muito usado em proas de navegações para espantar maus espíritos, como um amuleto protetor. Não se sabe ao certo a origem desse objeto que hoje é vendido como arte popular, para fins decorativos, como ensina Iberê.

Na oficina de artes , sem vileza
Causou um alvoroço, sua sina.

Muito esperto e pouco disciplinado
Iberê, é o rapaz em questão
Trapeiro errante sua condição
Pega tudo que ao relento é dado
Seu modo de ser já é consagrado
Por inventar moda em sua andança
Iberê é assim meio criança
Brinca com as verdades do dia a dia
Num misto de ciência e magia,
Engendradas nas águas da mudança.

Onze pessoas se juntaram então
Ao redor desse pequeno objeto
Que trem feio, capeta, sai de retro!
Disseram as onze em grande comoção
Beldade possível não vejo não!
Discordei do consenso pretendido
Flávia, imagina o seu marido,
Feio deve ser, pior que a carranca!
Além disso só o mal que atravanca
As feições desse troço descabido...

"Ouçam todos vocês com atenção,
Que elegância não encontram aqui!"
Disse alto o homem se pondo a rir
De peruca, óculos e cordão:
Essa carranca ruim não é não!
Diz sua história que afasta o mal
Protege o navegante ancestral
Que como eu não tem destino certo
Senhores achem bem de perto

que toda arte escapa do normal

Tentei eu então chegar ligeira
 Sobre o assunto tenho opinião
 Mas fui interrompida de antemão
 Alto lá, ó senhora oficinaira!
 Universitária de mão cheia
 Pelo sistema foste construída
 Já sei bem a resposta pretendida
 Mas guarde pra si a querelância
 Pesquisar é recalcitrância⁷⁷
 Na ciência, na arte e na vida.

Não é que esse tal senhor tem razão?
 A aparência foi posta em julgamento
 Através da discussão em andamento
 Cada pessoa dando sugestão
 Desconstruindo aos poucos o vão
 Que separa o feio da formosura
 Observando uma certa espessura
 Se fazer nas histórias contadas
 Ora alegres, ora alvoroçadas
 De um bom concerto sem partitura

Disse o baiano Amarildo em tom grave:
 Nem tudo que é bom é também bonito
 tanto serve pra mulher ou cabrito
 Simpatia e doçura são a chave,
 Feio se desfaz em indulto suave

⁷⁷ O momento em que Iberê não permite a intromissão querelante da artista-oficineira-professora fez com que a pesquisadora-cartógrafa enxergasse o que Vincienne-Despret chamou de Princípio de Recalcitrância: nas ciências humanas é preciso que se procure o que é recalcitrante em humanos e não humanos (DESPRET apud LATOUR, 2008, p.50). Em Reagregando o Social, Bruno Latour discute esse princípio: "não é possível calar não humanos, mas humanos sim" (2012, p.185). Isso pode levar o pesquisador a produzir um relato sem o elemento necessariamente rebelde, intempestivo, que possa interferir e mudar o curso da pesquisa.

O coração se alegra e festeja
Que a carranca então bonita seja
Se um bom artista a tiver esculpido
E provocado em nós esse alarido
Sobre a estranha máscara benfazeja

E acima de tudo no entanto
Da bela árvore que frutos já deu
E que a natureza ofereceu
Toma o artista como que num encanto
Constrói um achado contra o quebranto
Através do suor de seu trabalho
Só pode ser belo esse bom entalho
Mas é também estranho e anormal
Mistura de humano e animal
Que picardia desse paspalho!

A voz de outro alguém se levantou,
E, complementando o seu pensamento,
Acrescentou então nesse momento:
Amor tem quem essa peça criou
Dessa maneira assim embelezou
Pois bom humor pra viver é alívio
O engraçado é belo convívio
Pra um coração que está muito cansado
Viver sério, desarrazoado
É um trabalhar sem benefício

Chegou a vez de Abílio Pereira:
Essa coisa de beleza é engraçada
Diz ele já esboçando a risada
Em redor de buraco tudo é beira
Suassuna dizia dessa maneira
Existe um cãozinho do meu apreço

Mais feio do que ele desconheço
Só tem pelo no alto da cabeça
Desafogue seu olhar, agradeça
A forma de deleite tem seu preço

Moldando nosso olhar sobre o mundo
Nas revistas de moda e na tevê
Existem diversos outros jeitos de ver
O charme se espalha desde o fundo
Do meu umbigo até o do Raimundo
Por isso criança, entre na dança
porque pra dançar deve haver confiança
Acho agora no cachorro da vizinha
Graça, onde só desgraça o detinha
A arte não é mesmo uma festança?

Gabriel tudo ouvia, ergueu a voz
Num cantar sobre a alegria querida
No compasso de ser também sofrida
Gonzaguinha ensinou a todos nós
Na canção sobre os contras e os prós
De uma inocente cifra atrevida
É bonita, é bonita e é bonita!
E todos se juntaram em grande coro
Aprendizes do belo no entorno
Desse mistério chamado vida

Achei que naquele exato momento
Juntar-me a eles um mal não faria
Vocês se lembram de um lindo dia
Que passeamos em grupo atento
Pela cidade em seu movimento
E de quando, no Museu do Negro
Na cidade de Vitória, no Centro

Conhecemos beleza iorubá⁷⁸?
 É forte, nada deixa a desejar!
 Assim nessa conversa eu a engendro

A negritude é muito pertinente
 A arte indígena também ofereço
 Como grande parte do meu apreço
 Boníssima estética renitente
 Do povo brasileiro aqui presente
 Que já pontuou a antropofagia
 De um modernismo que se fazia
 Por Oswald, Tarsila e Mário de Andrade,
 Di Cavalcanti e Anita Malfatti,
 Villa Lobos e toda a companhia

Outra pessoa à turma se integrou
 Pintando sutilezas assim de perto
 Não quis falar ainda Zé Alberto
 Naquela conversa que se criou
 Mas em outro momento protestou:
 A pintura, cor(ação) e textura
 Sua liberdade faz diabrura
 Nessa geometria incerta da mancha
 Qualquer firmeza ela vem e desmancha
 Tira do prumo a dureza mais dura!

A muvuca chegou nos bastidores
 Da equipe multidisciplinar
 Só mesmo em quem já gosta de falar
 Lá na cozinha estão os conspiradores:
 Jaci e Mariana, tudo são flores

⁷⁸ Visitamos o Museu do Negro durante a exposição " Reinos, Escudos e Máscaras", ocorrida em novembro de 2013 em Vitória e que reuniu obras de artes e artefatos provenientes de várias etnias entre os séculos XVII e XX.

Eduardo e Givaldo, o insolente
 De Deus e poesia ele é crente
 Música e cordel já escrevera
 (Pego carona em sua doideira)
 Falar a verdade como quem mente

Diz um professor sobre nosso assunto:

O belo é transitório, tem desfecho
 Nem toda cabrocha é do meu apreço
 Levo em conta a harmonia do conjunto
 Mas em nem toda arte ela está junto

O outro vê o sublime na guerra:

"Tragédia também enaltece a Terra
 Bem e Belo, discordo de Platão,
 São apartados nesse panteão

E nem sempre eles dançam o pé de serra"

Jaci adora toda gratidão
 que se faz diferente em cada olhar
 Mariana, o contorno regular,
 Formas gregas em sua retidão
 Mas questiona o clássico padrão:
 Nem toda beleza é agradável
 precisa mesmo ser comunicável

Pois se dá na relação com o outro
 Ela não é imóvel, neutra tampouco
 Faz-se e desfaz-se em devir formidável

Todo o grupo se interessou então
 Pela grandeza assim tão diferente
 Que a carranca trouxe de repente
 Mas não se deu ainda a conclusão

Iberê fez outra provocação:

Agora todos acham ela bonita!

É mentira! disse Alice aflita
Façam vocês forró, samba ou charanga
Esse troço é um cão chupando manga
Papo reto mané, eu dei a fita!

O povo diz: não tem problema!
(Essa gente já não quer afinal
ver todas as coisas assim tudo igual)
O nosso mundo é vasto em dilema
Outros mais surgirão que vale a pena
Mas essa querela não terminou
O imenso barulho ocasionou
Fez surgir na conversa um meandro
Desenhistas Antônio e Geandro
Aparecem pois encerrando o show.

Diz o tal Geandro primeiramente:
Arte pra mim não pode ser normal
Gosto mesmo é do antinatural
A natureza é bela normalmente
Arte deve seguir o que presente
tempo-espaço em caminho acidentado
Dentro e fora num abraço dobrado
O erro faz parte da condução
O artista persegue a perfeição
Criando beleza nesse trançado

Antônio fala, com graça e leveza:
O belo, atributo social
Que atrai, um feitiço sem igual
A arte usufrui dessa destreza
E quem disse que ela não põe mesa?
Nas formas criadas, no pensamento
Em cor, palavra, som e movimento

Provoca em mim imensa alegria
Criar o mundo é minha fantasia
O sol, a terra, o ar e o firmamento

A poesia se fez inconstante
Na mistura de alhos e bugalhos
Foi tecida uma colcha de retalhos
Enriquecendo mais o nosso instante
E a carranca, outrora aviltante,
Deu lugar à beleza fugidia
Que há por bem um dia esmorecer
Como o tempo sempre nos revela
E o desenrolar dessa novela
Chegou então ao seu fim, no fim do dia.

Figura 66- Mosaico produzido coletivamente nas oficinas de arte do CAPS ad. Cerâmica, cimento e MDF.



Fonte: registro do autor, Espírito Santo (2007).

Figura 67- Mosaico produzido coletivamente nas oficinas de arte do CAPS ad. Cerâmica, conchas, cimento e MDF.



Fonte: registro do autor, Espírito Santo (2007).

4.3 MAIS UMA DOSE DE BELEZA, POR FAVOR!

quando o sentir pensa
 pesa
 e é justo

é arte
 é vida
 e plena
 plana
 palma o mundo

sentir
 pensar com as cores
 é tecer com luz pelo avesso

cor
 é emoção e pensamento
 descoberta e procura
 certeza e espanto
 fundamento e caminho
 e caminhar com as cores
 é testemunhar com a luz

cor
 não existe uma
 e muitas
 quando uma
 é o fundamento da outra
 todas
 solidárias
 tramam
 intrigam
 comprometem
 o tempo e o espaço
 no lugar
 onde a beleza
 acabou de nascer verdade.⁷⁹

A concepção de beleza que compareceu nos discursos e práticas artísticas de profissionais e usuários do CAPS, ao longo dos últimos anos, transitaram desde ideais clássicos de representação, ou mesmo ideais publicitários, até momentos em que houve a proposta coletiva de um fazer baseado numa construção estética e política, em consonância com a produção artística contemporânea.

Surgiram muitas definições para arte e para a beleza nesse ínterim, durante as oficinas de arte e também nos corredores⁸⁰: "a beleza é aquilo que te faz sentir bem"; "beleza é aquilo que agrada e comunica de alguma forma"; "se esse objeto feio for feito por um artista, aí é belo"; "a dedicação do artista torna a obra bela"; "a feitura da obra traz um valor, um prestígio, uma memória, um exemplo, um incentivo"; "uma bela arte depende de um aperfeiçoamento", até: "a arte não segue um padrão; depende da intenção do artista", "devemos extrair beleza daquilo que nos rodeia" e "o erro faz parte do artista e da arte" (a beleza do erro! A arte da vida cotidiana!).

⁷⁹ Poesia de Amílcar de Castro: exposição Códice, Museu Vale, 2015.

⁸⁰ Falas de usuários e de profissionais do serviço.

Figura 68- Mosaico produzido coletivamente nas oficinas de arte do CAPS ad. Cerâmica, cimento e MDF.



Fonte: registro do autor, Espírito Santo (2007).

Artesãos descobriram a pintura abstrata, senhores aposentados apaixonaram-se por artistas contemporâneos, jovens adultos descobriram o gosto pelo figurativismo e técnicas de estamparia em camisetas, alguns interessaram-se por vídeos, teatro e performance, outros ainda passaram a valorizar suas próprias vivências estéticas, como catadores de materiais recicláveis, bordadeiras, cabeleireiros, manicures, resignificando-as e ao mesmo tempo discutindo questões sociais de valorização e desvalorização de alguns discursos disciplinares.

Tempo, espaço, normalidade, anormalidade, sobriedade, música, drogas, embriaguez, sexualidade, alegria, doença, vida e morte atravessaram nossas vivências não apenas durante as oficinas, mas principalmente nas visitas a galerias, museus e outros espaços públicos ligados à arte, ao artesanato nos espaços de luta política, como reuniões antimanicomiais, manifestações em praças

públicas, inserção de usuários e profissionais em conselhos e movimentos ligados à pessoa com deficiência, conselho local de saúde, conselho de cultura, entre outros.

Cada vez mais meu papel de "artista plástica" diluiu-se em meio aos diversos outros caminhos, de forma a também repensar o meu próprio conceito de

Figura 69- Árvore-parafernália. Construção coletiva, dentro e fora das oficinas de arte. Madeira, arame, tinta e objetos diversos.



Fonte: registro do autor, Espírito Santo (2015).

beleza e importância dada à arte institucionalizada. Um de nós disse recentemente, a partir da visita que fizemos à exposição de Vik Muniz: "Acho que os garis e catadores têm um papel social muito mais importante do que qualquer artista. Só que artista pode até ficar rico e famoso, ou ser considerado gênio, ou merecer respeito. Eles não, nunca são valorizados". Porém, quanto a isso, avisa Basbaum:

Se todo mundo conhece o célebre rosto do cantor popular e da atriz da novela das oito, o importante artista contemporâneo circula anônimo pelas ruas da cidade: a visibilidade de suas propostas tem o preço da sua invisibilidade corporal (há aqueles que fazem da

construção de alguma corporeidade pública seu próprio trabalho). A força de sua ação está em torno de nós, mas, paradoxalmente não a vemos: isto é arte contemporânea. Abram os olhos! (2013, p.56).

O papel do artista encontrou-se, no decorrer de nossos encontros, meio rasgado, amassado e embrulhado a um punhado de outras tantas coisas, algumas nomeáveis, como a figura do professor, do terapeuta, do amigo, do burocrata, algumas meio indizíveis, meio etéreas, invisíveis até, mas existentes, sem dúvida. Basbaum, mais uma vez, dá uma pista quando se refere ao conceito de "artista-etc"; diz ele:

Quando um artista é artista em tempo integral, nós o chamaremos de 'artista-artista'; quando o artista questiona a natureza e a função de seu papel como artista, escreveremos 'artista-etc' (de modo que poderemos imaginar diversas categorias: artista-curador, artista-escritor, artista-ativista, artista-produtor, artista-agenciador, artista-teórico, artista-terapeuta, artista-professor, artista-químico, etc (2013, p.167).

Artista-etc é aquele que se contamina, se agencia com múltiplos elementos, sejam quais forem suas necessidades no momento — de ordem financeira (para sobreviver), psicológica, social ou até mesmo conceitual; há aqui um desvio, uma maneira diversa de se realizar o projeto artístico. O trabalho cotidiano de "oficineira" permite-me subsistir financeiramente, ao mesmo tempo em que interfere diretamente em minha prática artística. Percebe-se que aqui se opera uma transformação não apenas no sentido das instituições artista-terapeuta-professora-oficineira \Rightarrow usuários-de-oficinas, mas também artistas/não-artistas/redes de saúde/redes de cultura \leftrightarrow artista-etc.

Entre 2013 e 2014 iniciou-se uma experiência coletiva de produção audiovisual de forma improvisada, com a câmera daicineira e a iniciativa das pessoas envolvidas no regime intensivo do Caps ad. O protagonismo dos usuários do estabelecimento, na feitura e na condução da história, desde o desejo inicial de se "fazer um filme" até a edição compartilhada das cenas, possibilitou não apenas a expressão de pensamentos e sentimentos sobre a problemática do uso abusivo de substâncias psicoativas e sua condução pelas instâncias jurídicas e de saúde, mas também a vivência de

possibilidades presentes na vida e que ganharam força no contato com a arte.

Produzir arte hoje é operar com vetores de um campo ampliado. Um campo que se abre ao entrecruzamento das diversas áreas do conhecimento, num panorama transdisciplinar, sem prejuízo de sua autonomia e especificidade enquanto prática da visualidade. A cultura como paisagem não natural, configura o território onde se move o artista: sua ação transforma-se numa intervenção precisa ao mobilizar instabilidades do campo cultural (regiões da cultura que permitem problematizações, conflitos, paradoxos), por meio de uma inteligência plástica que torna visível uma rede de relações entre múltiplos pontos de oposições, onde o trabalho de arte é um dispositivo de processamento simultâneo e ininterrupto, e nunca uma representação destas relações (BASBAUM, 2013, p.27).

O fio condutor da narrativa do nosso "vídeo caseiro" foi a angústia do personagem Zé do Gole diante de seu uso exacerbado de álcool. Zé dorme e sonha; em seu sonho, comparecem seus dilemas, seus anseios e seus temores. O julgamento social, o medo do confinamento e o afastamento da poesia na vida, a fantasia da traição conjugal e a figura de seu falecido pai, já morto, como uma assombração, anunciando (ou desejando?) sua morte. Quase todas as cenas foram feitas em preto e branco, excetuando-se a cena final, por terem sido pensadas a partir de uma fotonovela em alto contraste que produzimos anos antes. A criação da fotonovela, também de forma coletiva, teve início, por sua vez, a partir de uma oficina dada por uma das psicólogas, em que se discutia o aumento do uso de álcool pelos envolvidos nos finais de semana. Na época eles tomaram uma música do Barão Vermelho⁸¹ para iniciar a discussão e encenaram seus conflitos pessoais; na outra semana contaram a alguns profissionais, animados, o que tinham criado. A oficina fez uma provocação:

— Vocês já têm uma situação aí, uma história...por que não fazemos alguma coisa?

⁸¹ "Mais uma dose/ É claro que eu tô a fim/ A noite nunca tem fim/ Por que que a gente é assim?"
("Por que a gente é assim" - compositores: Cazuza / Roberto Frejat / Ezequiel Neves- 1985).

— O quê? Teatro? Eu não sou bom nisso, fico muito envergonhado. Do jeito que a psicóloga fez com a gente foi legal, porque não precisamos encenar pra um público, só pra gente mesmo.

— Não precisa ser teatro, pode ser uma história em quadrinhos...

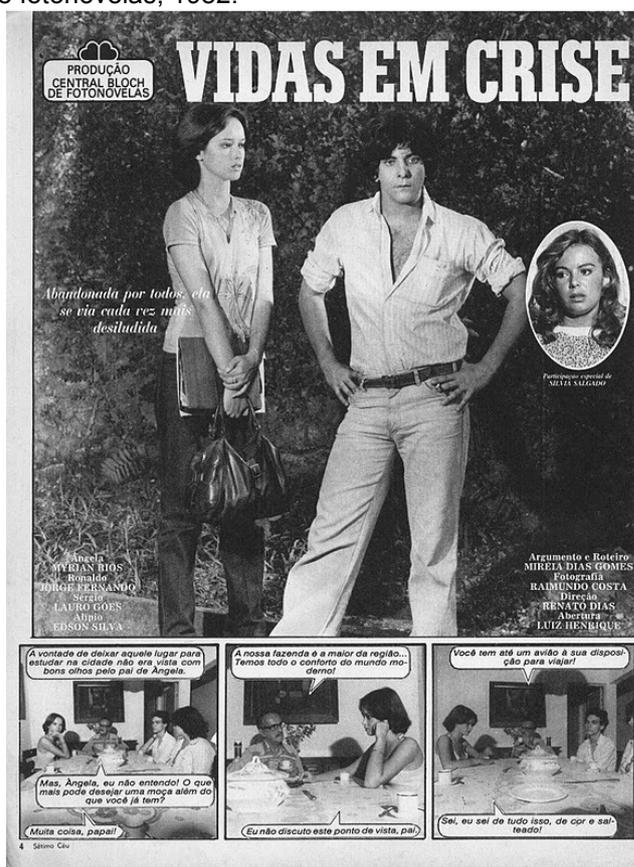
— Ah, mas aí tem que desenhar cada quadro...dá uma preguiça...

— E se fossem fotos?

— Como assim?

— Uma fotonovela. Como as que vocês liam quando eram crianças ou adolescentes anos atrás.⁸²

Figura 70- Página de fotonovela **Vidas em crise**. Revista Sétimo Céu. Edição especial, nº1- Central Bloch de fotonovelas, 1982.



Fonte: <http://revistaamiga-novelas.blogspot.com.br/2011/10>.

⁸² A fotonovela, considerada por muitos críticos um subgênero da literatura, esteve muito presente em revistas voltadas ao consumo do público feminino entre as décadas de cinquenta e oitenta no Brasil, muitas vezes reforçando estereótipos ligados à mulher. Sua narrativa conjuga fotografia e texto verbal, numa sequência com aparência cinematográfica. Will Eisner (EISNER, 1999, p.13) ressalta que as histórias em quadrinhos comunicam numa linguagem que se vale da experiência visual comum ao criador e ao público.

Ficaram livres, soltos, brincando de fazer cena no quintal, enquanto a oficinaira-fotógrafa congelava rostos, corpos e suas expressões na câmera⁸³; As fotografias digitais foram transferidas para o computador e impressas em preto e branco, em papel comum, pela impressora do próprio serviço; ao serem colocadas sobre a mesa, motivaram o grupo a inventar diálogos divertidos com as imagens, ao mesmo tempo em que as ordenavam e criavam sentidos para que a narrativa surgisse.

Recortamos cada quadro e dispomos o material sobre a mesa, como um quebra-cabeça. Montada a história a partir das imagens soltas (e não o contrário!), a oficinaira então colou a sequência formada pelos participantes numa cartolina, levou para casa e transformou o que estava no cartaz novamente num arquivo digital, diagramando os quadros e reescrevendo os diálogos conforme o grupo havia criado. Nossa primeira historinha estava repleta de clichês: intriga sentimental, confusões, um certo suspense e um final dentro dos parâmetros morais esperado por profissionais e usuários do CAPS, com o personagem se redimindo e aceitando um "tratamento" para parar de beber.

Tínhamos até uma expectativa de que fosse publicada a revistinha através da prefeitura, porém o máximo que conseguimos foram algumas impressões e fotocópias distribuídas entre o grupo. Uma delas tinha ficado com a oficinaira, que guardava em seu armário junto com um turbilhão de papéis, tintas e outros materiais. Alguns anos depois, numa de suas arrumações, ao colocar a bagunça sobre a mesa diante do grupo, surge outra possibilidade de experimentação.

⁸³ Os rostos dos participantes foram "deformados" num programa de edição de imagem para assegurar suas privacidades.

Figura 71- Páginas da fotonovela criada coletivamente nas oficinas de arte do CAPS ad. Impressão jato de tinta sobre papel sulfite.



Fonte: registro do autor, Espírito Santo (2010).

Uma das pessoas que chegavam no espaço das oficinas achou nosso experimento no meio dos objetos dispostos caoticamente sobre a mesa e começou a folheá-lo. Permaneceu um bom tempo em silêncio, entretido com a leitura. Ao terminar de ler, passou a mostrá-lo aos outros colegas e depois disse rindo:

— Isso aqui deveria ser transformado em filme, minha gente! Né não?

O grupo, depois de olhar atentamente o material, concorda.

— Tem jeito, fessora?

— Bom, eu acho que sim!

— O CAPS tem câmera filmadora?

— Não, mas eu posso trazer a minha...não tenho microfone, então teremos problemas com áudio.

— Ah, mas vamos fazer assim mesmo! Precisamos falar com Jeremias⁸⁴, ele era o Zé do Gole aqui da história!

⁸⁴ Jeremias, assim como os demais, é um nome fictício.

— Não tenho encontrado com Jeremias...

— Ah, ele vem agora uma vez por semana só...pode deixar que eu falo com ele.

Na semana seguinte estávamos todos animados para a construção da história. Nesse momento, nosso grupo era formado por aproximadamente dez pessoas. O que faremos, como faremos? Que tal seguirmos a fotonovela como roteiro inicial, pergunto. Como vocês pensam que deve ser nosso filme? O grupo sugere fazermos uma dramatização das cenas para ver o que surge a partir daí. Alguém pergunta:

— Qual cena seria?

— Aqui na fotonovela a primeira situação que aparece é a da briga no bar. E onde poderíamos montar um bar?

— Olha, tem que ser um boteco bem pé de chinelo.

— Que tal no antigo galinheiro, lá no quintal?

— Mas vai ser um ensaio, né?

— Claro, um ensaio filmado, para vocês se acostumarem com a câmera.

Pensamos em fazer o filme em preto e branco, seguindo o estilo da fotonovela; um de nós se recorda dos filmes do Charles Chaplin, cujo personagem Carlitos carrega esse ar trágico, apesar de também ser cômico. Uma semana depois a oficina estava lotada. Pessoas novas no regime intensivo juntaram-se a nós. Resolvemos fazer a cena da briga no bar; ele existiria a partir de um canto improvisado no quintal do CAPS, no antigo galinheiro. Câmera ligada, seguimos o diálogo inicial da fotonovela, mas os homens não se sentem à vontade com a personagem Cigana, homossexual da história, amigo de Zé do Gole, que, no final da cena, acaba brigando com ele por conta de uma banalidade, provocada pelos ânimos alterados pela bebida. Surge um impasse: na fotonovela, quem criou essa personagem não se encontra na cidade. Os homens não se sentem desejosos de interpretá-la. Fazemos a cena da briga assim mesmo, deixando de lado o papel da Cigana. O grupo se anima e a cena parece uma briga de verdade, pois até alguns

profissionais correm para saber o que estava acontecendo e apartar os envolvidos no suposto conflito.

Após a cena, satisfeitos com o resultado e rindo bastante, lembramos que nossa oficina ainda não possuía um nome. Um rapaz que estava por ali para uma consulta, mas que tinha parado para ver o que fazíamos, propôs o nome “Produzindo a Vida”, já que, pelo que ele percebeu, as pessoas falavam de assuntos relacionados com suas próprias vidas, apesar de a história ser uma ficção, não um documentário. Concordamos prontamente, e, cansados, encerramos nossas atividades naquele dia. No encontro seguinte, algumas pessoas sugerem que a discussão sobre o que tínhamos feito seja realizada na mesa do espaço da oficina, pois no quintal ou na rua as pessoas ficariam dispersas: umas fumando, outras colhendo amoras, outras conversando.

Todos acomodados ao redor da mesa, dona Marilene pede a palavra e traz um questionamento para o grupo: Por que o nome da personagem é Zé do Gole? Por que o grupo precisa “bater tanto na tecla da bebida”? Um dos rapazes que tinha tentado fazer a personagem Cigana, traz um desconforto e uma preocupação sobre a exposição da sua imagem com a de um usuário de drogas; tem receio disso ser cristalizado num estereótipo. Jeremias discorda: — Precisamos assumir o que fez parte de nossas vidas, porque só assim podemos questionar nossa realidade. Só deve participar dessa oficina quem estiver seguro disso. O nome Zé do Gole não é à toa! Ele se chama Zé do Gole porque as pessoas colocaram esse apelido nele. Por causa do modo de vida dele! E o problema dele é o nosso! Temos que ter coragem! Temos que fazer uma cinema-realidade!

E o grupo se divide nas opiniões:

— Eu não sei, tenho que pensar...

— Eu concordo!

— Eu também! Pode botar meu nome nesse negócio!

— Eu tenho uma proposta! Ouçam todos! — fala de forma eloquente um rapaz que tinha chegado pela primeira vez na discussão — presta atenção, presta atenção: eu acho que é a Flávia, a professora, que tem que assumir o

comando, dirigir esse negócio; é como se nós fôssemos um time de futebol, entende? Ela é o técnico! Então assim, ela vai selecionando as pessoas de acordo com cada papel, é isso que eu acho. E que vença o melhor!

— Eu acho, meu querido — disse Jeremias, abaixando os óculos de perto, para olhar bem nos olhos do rapaz — que antes de propor algo, você precisa estar inserido nas discussões do grupo. Veja bem, você nem bem chegou e já tá elaborando uma forma de excluir as pessoas...

— A vida é assim, é só ler biologia, cadeia alimentar...esse negócio de grupo é uma besteira, é cada um por si, é a natureza...

— Bom, como você citou meu nome e propôs uma tarefa pra mim, que é a de selecionar as pessoas, preciso dizer que não me sinto bem nesse papel, e que a ideia é sim, fazermos algo em grupo. Não estamos numa cadeia alimentar nesse momento...

Eis, então, um dispositivo capaz de tornar visíveis os fascismos e as resistências existentes no próprio grupo, mobilizando discussões sobre eles⁸⁵; o grupo se agita, várias pessoas falam ao mesmo tempo, mas ficamos firme no propósito de fazermos nosso filme de forma coletiva, sem seleções, nem direção da minha parte. Concordamos que eu ficaria em posse da câmera e faria as edições em casa, mostrando para o restante do grupo as modificações de forma gradativa e aceitando as propostas que forem surgindo. Findamos essa questão e passamos para a próxima, não sem antes alguns pedidos de silêncio por parte de alguns colegas para que

⁸⁵ Em primeiro lugar, [o dispositivo] é uma espécie de novelo ou meada, um conjunto multilinear. É composto por linhas de natureza diferente e essas linhas do dispositivo não abarcam nem delimitam sistemas homogêneos por sua própria conta (o objeto, o sujeito, a linguagem), mas seguem direções diferentes, formam processos sempre em desequilíbrio, e essas linhas tanto se aproximam como se afastam uma das outras.[...] O certo é que os dispositivos são como as máquinas de Raymond Roussel, máquinas de fazer ver e de fazer falar, tal como são analisadas por Foucault. A visibilidade não se refere à luz em geral que iluminara objetos pré-existent; é formada de linhas de luz que formam figuras variáveis e inseparáveis deste ou daquele dispositivo. [...] Em terceiro lugar, um dispositivo implica linhas de forças. Pareceria que estas foram situadas nas linhas precedentes de um ponto singular a outro; de alguma maneira, elas “retificam” as curvas anteriores, traçam tangentes, envolvem os trajetos de uma linha com outra linha, operam idas e vindas entre o ver e o dizer e inversamente, agindo como setas que não cessam de penetrar as coisas e as palavras, que não cessam de conduzir à batalha (DELEUZE, 1990, p. 155-161).

pudessem ser ouvidos. A controversa figura da personagem Cigana surge de novo na discussão, dessa vez porque algumas pessoas do grupo têm dúvidas sobre o as diferenças entre travesti, homossexual, transexual. Junto com as dúvidas, aparecem também pontuações homofóbicas e respostas a essa homofobia, por parte de outras pessoas, propiciando então uma grande discussão sobre questões de gênero e de cidadania. Diante da intolerância de um membro do grupo, algumas pessoas falam de si, outros de parentes e conhecidos, de como foi difícil perceber que o corpo e a sexualidade do outro não precisam ser controlados. Alguém diz que agora a figura do homossexual é pop: a audiência das novelas da Globo atualmente fica baixa, sem a figura do gay. A televisão vem desfazendo ou aumentando os estereótipos? Ficamos cerca de duas horas conversando. Uma das pessoas diz que acha terapêutica nossa oficina. No mês de outubro, voltamos a falar sobre cinema-realidade:

— O que vocês estão querendo dizer, quando se referem a cinema-realidade?

— A gente podia fazer um filme que tivesse relação com a realidade de nossas vidas.

— E que realidade é essa?

— Ué, Flávia, você não vê que a gente usa drogas?

— Mas é só isso, o uso de drogas?

— Não...

— A gente podia fazer um filme tipo uma novela da Globo.

— Como assim?

— Uma novela da Globo, a gente mostra pras pessoas o que a gente faz, depois como a gente ficou mal com isso tudo, de forma que aí elas vão pensar duas vezes antes de beber ou usar crack. No final a gente canta uma música todo mundo junto, como os atores fazem. Pra ensinar as pessoas, sabe? O que não fazer.

— Tipo uma cartilha de saúde?

— Sim, isso! A gente inclusive faz propaganda pro CAPS! Aí mais gente vem pra cá fazer tratamento.

— Mas eu achei que o filme fosse sobre vocês, não sobre a Globo, as outras pessoas ou mesmo sobre o CAPS. O que vocês acham dessa proposta da colega?

— Ah, eu não sei não. Eu ouvi isso a vida toda: "para de beber", "toma jeito", blá blá blá. Aí vou fazer um filme assim também?!

— Eu também achei meio estranho...sei lá.

— Bom, então vamos filmar uma conversa e ver o que aparece. Vamos antes que acabe o tempo da oficina! — disse alto Jeremias animando o grupo, sem tirar as luvas de jardinagem que usava para cuidar do jardimzinho lateral da entrada. E eis que, para meu assombro, surge rapidamente um tribunal improvisado, com a figura de um juiz, Maria, esposa de Zé-do-Gole e o próprio Zé-do-Gole no banco dos réus, com um monte de gente observando atentamente, um corpo de jurados. "[...] Improvisar é ir ao encontro do Mundo, ou confundir-se com ele" (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 102).

— Seu José do Gole, chegou para mim uma denúncia contra o senhor — avisa o juiz, iniciando a conversa em tom grave — Como o senhor só vive dentro de botecos, chega em casa maltratando esposa e filhos, perdendo todo o senso de responsabilidade... certo?

— Eu não sei, ela que tá falando... (aponta para a personagem Maria, ao seu lado).

— Não falei quem falou, não foi ela, eu disse que chegou uma denúncia a mim. Por que você já está acusando ela? Aqui quem pode acusar sou eu!

— É porque o senhor não viu os filhos que ela me deu, como são. E o bar é na frente da minha casa.

— E o senhor precisa frequentar o bar? O senhor é o dono do bar? Não é!

— É...não é... — Zé do Gole resmunga coisas ininteligíveis, com um semblante confuso.

— Eu vou lhe dar sessenta dias de internação numa clínica; se após esses sessenta dias o senhor não se consertar...eu sou obrigado a mandar o senhor para a cadeia!

Filmamos essa cena e depois cada um falou a respeito do encaminhamento de Zé à clínica de forma compulsória.⁸⁶ Num dado momento Jeremias profetiza que Zé do Gole não vai conseguir ficar na clínica e vai dar um jeito de “voar”.

— Que voo será esse?

— Eu ainda não sei, Flávia. Pode ser até a morte.

4.3.1 O Sonho De Zé: morte e vida severina num duelo de dominó

É possível tratar o mundo como sintoma, nele buscar os signos de doença, os signos de vida, de cura ou de saúde. E uma reação violenta é, talvez, a grande saúde que chega. Nietzsche considerava o filósofo como o médico da civilização. Henry Miller foi um diagnosticador prodigioso. O artista, em geral, deve tratar o mundo como um sintoma, e construir sua obra não como um terapeuta, mas, em todo caso, como um clínico. Não se fica fora dos sintomas, mas se faz com eles uma obra, que ora contribui para sua precipitação, ora para a sua transformação (DELEUZE, 2008, p.181).

A questão da internação compulsória aparece, então, intempestivamente, na teatralidade do grupo, já que este assunto não fazia parte da fotonovela. Nenhum dos participantes da oficina vivenciou esta experiência, porém, a ideia de um juiz que submete alguém a um tratamento de saúde como uma punição, e não como uma possibilidade libertadora, era algo que já vinha assombrando a imaginação de usuários do CAPS como um fantasma.

Numa das discussões que nortearam a oficina, algumas pessoas pontuaram que Zé do Gole deveria acordar de um sonho e fazer algo que conduziria ao final do filme. Que algo seria esse? *"Algo importante"*, diziam. Alguém diz que ele deveria ser preso, outro, que ele deveria "se consertar". Pergunto o que

⁸⁶ SECRETARIA DE SAÚDE- Portaria SESA nº 90-R DE 13 de Outubro de 2014- Art. 3º A internação dar-se-á nas modalidades estabelecidas no Artigo 6º da Lei nº 10.216/2001, a saber: I- internação voluntária: aquela que se dá com o consentimento do usuário; II - internação involuntária: aquela que se dá sem o consentimento do usuário e a pedido de terceiro; e III - internação compulsória: aquela determinada pela Justiça.

vem a ser "se consertar". Uma pessoa diz que é parar de beber. O grupo se divide mais uma vez, alguns não desejam um final tão "comportado". Jeremias disse a respeito da cena do tribunal: *preciso achar um jeito de sair dessa prisão, senão eu morro!*". A prisão a que ele se referia era a vida conduzida por um sistema cheio de regras homogêneas para a existência, e não o consumo compulsivo da bebida, que era o alvo principal da narrativa até então; enquanto alguns sustentavam uma mudança de vida decorrente do enquadramento a uma determinada prática, outros problematizavam a situação apontando para uma possibilidade em que a personagem pudesse encontrar outros caminhos.

"Ninguém morre tão pobre a ponto de não deixar alguma coisa. Neste dictum de Pascal, citado por Benjamin, deveríamos encontrar a energia para ver como um legado precioso — sobrevivente —, a menor borboleta esboçada sobre um papel amarelado, no campo de Theresienstadt, por Marika Friedmann, pouco antes de ser deportada e morta pelo gás em Auschwitz, aos onze anos de idade. Até mesmo os sonhos, esses enigmas ocultos no mais profundo, podem chegar a nós — em pedaços, evidentemente, por lampejos intermitentes — como tantas "imagens-vaga-lumes" (DIDI-HUBERMAN, 2014, p.133).

Este "saber vaga-lume", esta experiência interior, por mais obscura que seja, segundo Walter Benjamin (BENJAMIN, apud DIDI-HUBERMAN, 2014, p.135), pode ser um lampejo para o outro e transformar-se numa imagem coletiva, desde que seja narrada e transmitida de forma justa. Era nisso que o grupo se empenhava: fazer com que nosso protagonista, Zé do Gole, pudesse, tal como um pirilampo, iluminar, ainda que timidamente, a obscuridade que se formava em torno do usuário de drogas; as novas formas de manicômio que surgiam no século XXI.

Figura 72 - Cena do filme *Dá pra fazer (Si puo fare)*. Giulio Manfredonia, Itália, 2008.



Fonte: <https://saudeecosol.wordpress.com>.

Entre o final do ano de 2013 e início de 2014, aconteceram vários imprevistos: greve de ônibus, feriado de natal e de ano novo, e, em seguida as férias da oficina; somente em fevereiro foram retomadas as atividades da oficina Produzindo a Vida, assim como as oficinas de pintura e os filmes exibidos no Cine-CAPS⁸⁷. Alguns filmes exibidos e discutidos trouxeram um maior encantamento para o grupo. Entre eles, " Zorba, o grego"⁸⁸ , " Sonhos"⁸⁹ , "Si puo fare"⁹⁰. Uma grande discussão, motivada por esse encantamento, girou ao redor da não necessidade de se encontrar um final definitivo e uma condução moral para o desfecho da situação em que o protagonista se encontrava. Em vários momentos houve situações de discordâncias de posições em relação à condução da história; a sugestão

⁸⁷ O Cine CAPS surgiu em 2006, quando ainda não havia material de oficina, durante a implantação do serviço. Subsiste até hoje, semanalmente, através de projeção e discussão de filmes em uma das salas do CAPS, de maneira que fique semelhante às salas tradicionais de cinema. Os usuários parecem manter grande apreço por este momento.

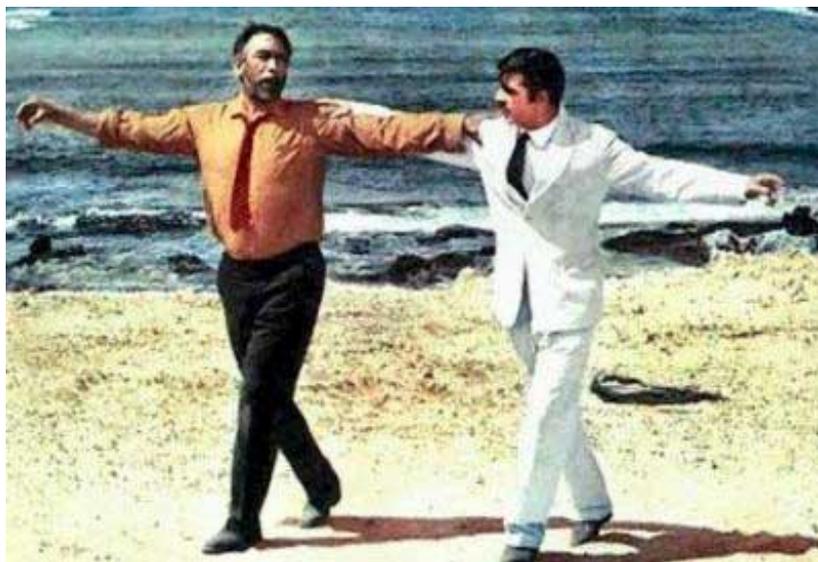
⁸⁸ ZORBA, O GREGO (Alexis Zorba), Direção: Mihalis Kakogiannis. Fox Home Entertainment, Grécia/ EUA, 1964 (141 min), NTSC, P&b. Baseado na obra de Nikos Kazantzakis.

⁸⁹SONHOS (Yume). Direção: Akira Kurosawa. Co-direção: Ishirô Honda. 1990, DVD (119 min), NTSC, color.

⁹⁰ DÁ PRA FAZER (Si puo fare). Direção: Giulio Manfredonia, Warner Bros.: 2008, DVD (107 min), NTSC, color. Baseia-se na experiência verídica de construção de cooperativas sociais na Itália; Nello, um sindicalista afastado do sindicato por suas ideias, é convidado a dirigir uma cooperativa de ex-pacientes dos manicômios, fechados pela Lei Basaglia. Juntos, eles tentam desenvolver um trabalho que faça sentido ao grupo.

inicial de algumas pessoas do grupo, de fazer uma "história educativa", nos moldes de uma campanha de saúde, aos poucos foi dando lugar a uma obra aberta, repleta de ambiguidades, plasticidades e sensorialidades, mais próxima de uma visualidade artística.

Figura 73- Cena do filme Zorba, o grego (Alexis Zorba). Mihalis Kakogiannis. Grécia/EUA, 1964.



Fonte: <http://www.sabercultural.com/>

O processo que norteou a produção do nosso filme tem relação com uma prática contemporânea colaborativa em que a figura individual do autor se desfaz, dando lugar a uma autoria dispersa, num processo de contaminação que desafia a estabilidade dos participantes e a condução linear de uma narrativa. Há, conseqüentemente, uma dilatação espaço-temporal, em que a intensificação e abertura de novos processos e meios são buscados em detrimento de regras e limites convencionados pelos sistemas de arte (WASEIM, 2008). Não se trata, no entanto, de práticas terapêuticas que transformam a arte numa ferramenta para a domesticação subjetiva, mas um processo que propicia criação de algo que faça emergir o intempestivo nas relações entre os participantes.

A partir do questionamento de Jeremias referindo-se ao "voo" de seu personagem Zé do Gole, compareceu na discussão a necessidade de uma locação que transportasse o personagem para uma outra paisagem afetiva.

Os cenários existentes nos filmes a que assistimos nos fizeram pensar que não deveríamos nos preocupar com nada construído artificialmente, já que nosso filme remetia à vida comum, ordinária. O mar, por si só, constituiria esse universo extraordinário de possibilidades entre a vida e a morte. Estava acertado então: faríamos as próximas cenas numa praia. E as próximas cenas seriam coloridas.

Figura 74 - Cena do filme *Sonhos* (Yume), Akira Kurosawa. Japão/EUA, 1990.



Fonte: <http://cinema.uol.com.br/>

No outro dia, após assistir às filmagens que já haviam feito, a oficina lembrou-se de uma cena de um filme, chamado *O Sétimo Selo*, em que o personagem Antonious, um cavaleiro do século XIV, faz um acordo com a Morte, desafiando-a para um duelo de xadrez. Relata ao grupo que a lembrança foi motivada pela conversa de Zé do Gole e o fantasma do pai, que lhe diz: “Zéééé...ô Zéééé...sou eu, seu pai...ao que Zé do Gole responde: “Pai? Eu já sou avançado de idade, eu não respeito mais o senhor, o senhor tá morto!” E recebe a notícia, assustado: “eu sei... eu vim te buscar...”. Como no filme de Bergman, o diálogo improvisado entre Zé do Gole e o seu pai-assombração aponta uma angústia e um temor diante do fim da vida. Angústia esta que comparece cotidianamente nos serviços de saúde, e que muitas vezes se concretiza em derradeira realidade. No caso do nosso filme, há inicialmente uma reprodução de um discurso vigente nos

estabelecimentos de saúde em que a necessidade da preservação a vida provém de uma certa maneira de viver, de se comportar, que perpassa os âmbitos espirituais, científicos, políticos, midiáticos, farmacêuticos... esta regulação da vida, chamada por Foucault de biopoder, faz viver, isto é, cuida da população, dos processos biológicos de certos grupos, enquanto outros deixa à própria sorte, para morrerem. "Explora, faz trabalhar, dirige os sonhos, cria novos ricos e novos pobres, novos delitos, novos cárceres, numa incessante vampirização da vida" (ZAMORA, 2008, p.106).

Assim que o grupo tem acesso à cena referida do filme de Bergman, alguém logo propõe: *"e se Zé do Gole jogasse dominó com aquele que o assombra e o chama para a morte, como o cavaleiro que joga xadrez? Nossa realidade é a do dominó, que jogamos sempre depois do almoço"*; o protagonista, segundo uma outra pessoa do grupo, *"deveria jogar de verdade a partida"*, de modo que no mínimo dois finais pudessem ser destinados ao personagem: um em que ele ganha a vida e outro em que perde para a morte. A criação da cena neste momento assume o caráter do próprio jogo, num contexto cotidiano. Zé do Gole enfrenta a morte em igualdade de condições, não mais num processo de vitimização, exclusão e culpa. Há, aqui, um desvio da moral da abstinência sugerida no início da trama para a proposta ética que se constrói a partir de agora.

Ética e moral não fariam de opostos, de contradições ou de polaridades e nem de idênticos, homogêneos e similares. Ao contrário, trata-se de vetores que expressariam em nossas vidas uma dimensão do visível — do já dado, do que se cristalizou — e uma dimensão invisível — das virtualidades, dos fluxos intempestivos que rompem o instituído. A ética não seria uma reprodução mas uma criação, não seria uma aplicação de regras preestabelecidas mas o uso de regras facultativas, um processo de pensamento e não a efetuação de soluções preconcebidas (MACHADO, 1999, p.7).

A questão do jogo acabou se tornando central para uma virada na narrativa, no sentido de uma abertura: não se entregar à morte transformou-se numa maneira de estabelecer com ela uma negociação, de certa forma lúdica e ampla em que o jogador em questão é quem faz o convite para o jogo, não aceita passivamente as regras de conduta, mas negocia, recria, ultrapassa as previsibilidades. Além da negociação, a presença da sorte é de suma

importância e mantém uma certa tensão na história. Mesmo com os esforços do personagem, será necessária uma "ajudinha" do acaso.

Num dado momento todo o grupo concentra-se em torno da gravação do Grande Jogo da Vida e da Morte: aparentemente, nada de tão grande assim: nem cenário, nem figurino; tudo do mais completo "jeito ordinário de ser": sacos de lixo ao fundo, mesa de plástico dessas que se usam nos botequins, o velho estojo de madeira contendo as banalizadas madeirinhas pintadas de preto, com seu típico barulhinho de embaralhamento, capaz de irritar os sensíveis ouvidos de pessoas pouco afeitas ao ócio; entre nós, neste momento, existe muita emoção envolvida em tudo isso que vem se formando e que nos ultrapassa; apesar da diversão, há também um certo tensionamento, já que alguns de nós não queriam que Zé do Gole perdesse, enquanto outros achavam interessante que ele não ganhasse. A chuva começa a cair, atrapalhando o áudio; muitas intromissões, de distraídos-profissionais-transeuntes e alguns usuários, acabam interferindo na concentração dos adversários. O jogo desenrola-se assim mesmo e termina com Zé do Gole exclamando: — Eu consegui! Eu venci a morte! Eu estou vivo! — Com o desfecho do jogo e a vitória de Zé sobre o pai-assombração, pudemos (aliviados) conduzir as próximas cenas: a hora do voo.

Figura 75- Cena do filme O Sétimo Selo, Ingmar Bergman, Suécia, 1957.



Fonte: <http://salvedigital.com.br/sem-categoria/o-setimo-selo-bergman/>.

No meio do ano combinamos o momento da avaliação das edições e finalização do curta, a fim de fazer as últimas modificações antes de sua

exibição na Mostra Brasil Aqui tem SUS 2014⁹¹, na qual o projeto foi selecionado dentre outras propostas das secretarias de saúde de vários estados. Tínhamos apenas dois dias para essa finalização, antes de levá-lo à mostra. Estávamos todos, na ocasião, ansiosos pelo resultado; havia bastante gente nesse dia, inclusive muitas pessoas recém-chegadas ao CAPS e que não haviam participado do processo de criação do filme, além das que participavam costumeiramente da oficina. Montamos a estrutura de projeção num vão de entrada do estabelecimento, que, apesar de ser um lugar de passagem, possibilitaria a participação de qualquer um que estivesse ali por perto, passando de um lugar a outro, ou a esperar consultas e acolhimentos; usamos o biombo da enfermagem para nosso cinema improvisado, e a situação um tanto distoante chamou atenção dos que estavam fora do processo, entre profissionais, usuários e familiares.

A primeira exibição completa do curta editado provocou risadas, lembranças do período de feitura, comentários sobre os cenários utilizados; muitas outras cenas ficaram de fora, pois o curta só poderia ter dez minutos para ser exibido na mostra, conforme regra estabelecida pelo evento. Combinamos que algumas dessas cenas retornariam posteriormente, como a da praia em que conversamos sobre o processo de criação. "É muito bonita e importante esta cena, além do mais eu apareço nela", diz um dos autores. Uma das pessoas que havia chegado ao regime intensivo recentemente, e, portanto, estava conosco como espectador, faz uma proposta de modificação na cena de abertura do filme, o que provoca no grupo mais discussões, com posterior inclusão da proposta e consequente modificação da cena, estendendo, dessa maneira, a autoria do *O Sonho de Zé* a mais um integrante.

Um de nós observa que os primeiros planos, que se referem à briga no bar, já falam bastante do personagem principal: ele tem problemas em consequência do uso do álcool; outro diz que fala bastante, porém não fala

⁹¹ A MOSTRA BRASIL AQUI TEM SUS ocorreu em Junho de 2014, durante o XXX Congresso de Secretarias municipais de Saúde - CONASEMS, no pavilhão de Carapina, na Serra. Na mostra foi exibido o vídeo e também o relato do processo de criação do curta-metragem. Esse relato, sob a forma de banner, teve o título de "Arte e cinema no CAPS: modos de produção de vida" (CAVALLINI, 2014).

tudo; Zé é muito mais do que isso; e complementa observando que a primeira cena expõe o que todo mundo vê, enquanto o desenrolar do filme, e em especial o final dele, trazem consigo os silêncios, os rostos modificados, os sons do mar e do vento, o canto do sanhaço, as formas presentes na natureza, numa outra cadência. O grupo percebe então que muita coisa se modificou do que se colocava no início do nosso projeto. A pessoa que propôs a alteração no começo do filme, e que, portanto, já havia deixado de ser espectador e passado a ser, também, um dos autores, diz ter ficado na dúvida se realmente Zé do Gole venceu mesmo o confronto da morte...

— A morte observa o Zé num lugar tão bonito, fica parecendo que é boa... e isso me incomoda.

— Mas a morte está sempre à espreita, ela perdeu a batalha mas não perdeu a guerra. O Zé do Gole vai viver mais, mas um dia vai morrer, como todos nós. Faz parte da vida.

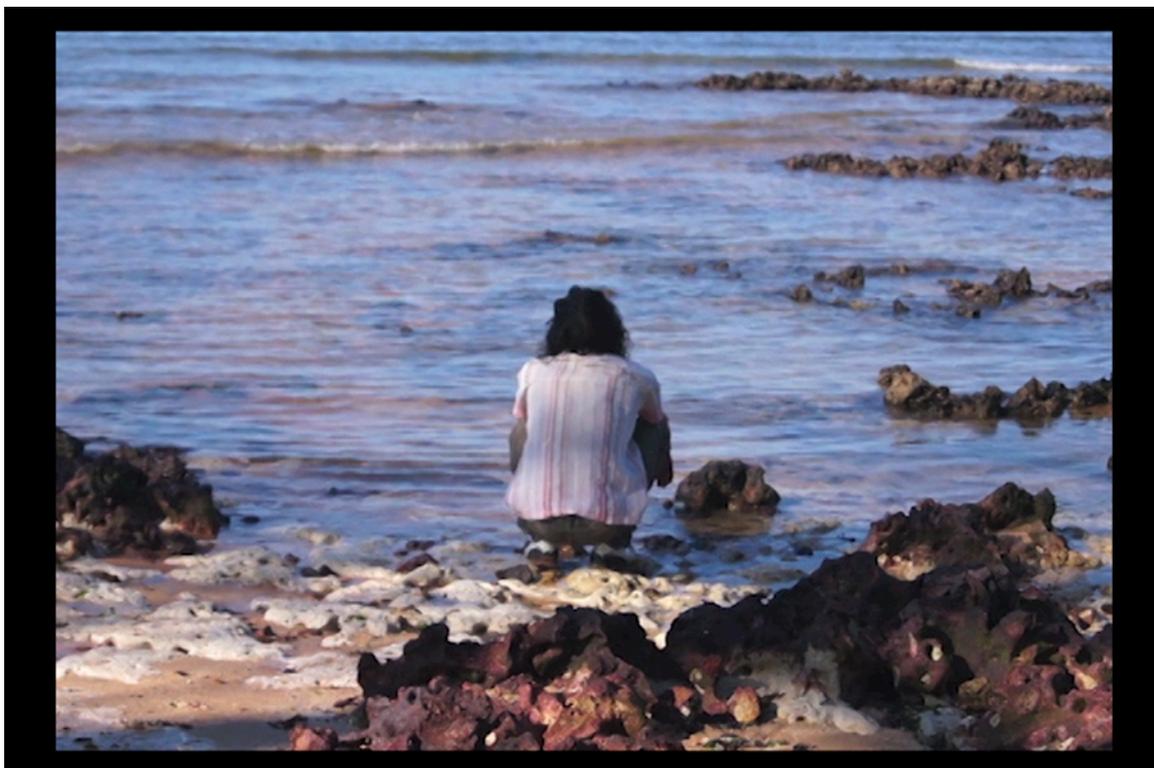
Durante a feitura do nosso curta-metragem, deparamo-nos com a despedida de alguns companheiros participantes, e, entre eles, ao final do ano de 2015, Jeremias, que deu vida ao personagem Zé do Gole e que trouxe tantas alegrias e questões importantes a serem debatidas, com seu saber-vagalume. Com ele, viver e morrer deixou de ser uma consequência direta do uso ou não da bebida, presente naquela moral punitiva que compareceu nas sugestões iniciais do grupo, ganhando uma discussão sobre as sujeições que ocorrem no âmbito da saúde e os discursos institucionalizados que o atravessam.

[...] Nietzsche, ao contrário do neurótico, grand vivant de saúde frágil escreve: " Parece, às vezes, que o artista, e em particular o filósofo, não é mais do que um acaso em sua época...assim que ele aparece a natureza, que jamais salta, dá seu salto único, e é um salto de alegria, pois ela sente que pela primeira vez chegou ao seu objetivo, lá onde ela compreende que jogando com a vida e com o devir, ela teve um adversário forte demais. Tal descoberta a faz se iluminar, e um doce cansaço vespertino, o que os homens chamam de charme, pousa sobre seu rosto (DELEUZE;PARNET, 1998,p.4).

Morrer é uma condição de todo ser humano, porém cuidar de si mesmo nos planos ético, estético e político traz para si e para o outro formas de

promoção da uma liberdade, num viver potente (FOUCAULT, 2006). Não apenas adiar a morte, mas promover a vida em suas diferentes formas de expressão; não apenas suportar a vida, mas criá-la de diferentes maneiras, num fazer artístico. Adeus Zé do Gole, adeus Jeremias, boa viagem.

Figura 76- Produção coletiva de vídeo - cena final de O Sonho de Zé.



Fonte: registro do autor, Espírito Santo (2014).

A vida é crua. Faminta como o bico dos corvos.
E pode ser tão generosa e mítica: arroio, lágrima
Olho d'água, bebida. A vida é líquida
(HILST, 2004, p.99).

- 5 ARTE NO MUNDO, MUNDOS NA ARTE -

Admirável
— não diz ante o relâmpago
a vida foge...

(BASHÔ [1644-1694] apud CARNEIRO, 2004, p.17).

Figura 77- CAVALLINI, Flávia de Macedo. **Saia de filô sacode as cores.** Bordado e acrílica sobre tecido de algodão.



Fonte: registro do autor, Espírito Santo (2016).

— Flavinha, dá pra fazer bordado aqui na tela? Não tô gostando desta pintura...pensei em mesclar pintura e bordado.

— Dá sim, Marcos⁹². Não sabia que você bordava...

— Já fiz um pouco de tudo na vida...fui cabeleireiro, cuidador, bordei muito vestido de noiva...ia colocando aquelas pérolas, sabe? Pérola-arroz, pérola-gota...

⁹² "Marcos" é um nome fictício.

- Eu já fiz uma exposição⁹³ em que um dos meus trabalhos era um bordado, mas foi à máquina, eu nunca bordei a mão livre...um dia pretendo aprender.
- Por que não aprender agora, ué?! Eu te ensino!
- Eu quero sim! Vou comprar um bastidor, agulha e linha. Tecido eu já tenho.
- Vou te ensinar os pontos básicos do bordado: ponto-atrás, ponto corrente e ponto cruz. Faz um desenho qualquer no tecido e traz pra eu te mostrar os pontos.
- Pensei em desenhar nossos momentos, ao longo dos anos, o que acha?
- Ai que legal! Mas eu exijo estar nestes momentos!
- Eu também Flávia! Você vai me desenhar?
- Espero poder desenhar e bordar muitos dos nossos encontros... já ouviram falar de Arthur Bispo do Rosário?
- Não, diz aí...

Figura 78- CAVALLINI, Flávia de Macedo. **Doux Mensonges** .Instalação.Série Medusário - Tecido bordado, sabonete artesanal, vidro, impressão a laser sobre papel.



Fonte: registro do autor, Espírito Santo (2010).

⁹³ Exposição Medusário, ocorrida em Vitória, na Galeria Virgínia Tamanini, em 2010. Um dos trabalhos expostos chamava-se Doux Mensonges (Doces Mentiras) e consistia numa instalação no banheiro da galeria, com capas bordadas de bidê e de vaso sanitário, toalha de rosto também bordada e esculturas em sabonete artesanal. Procurava trazer para discussão o universo cotidiano ligado ao feminino e suas contradições. Na ocasião, estava fazendo também, junto a um grupo de usuários do CAPS, composto apenas por homens, oficinas de sabonetes perfumados com essências florais e acréscimo de flores e ervas secas.

Assim como o papel de oficineiro algumas vezes vem se invertendo, os usuários das oficinas de arte passaram a assumir mais o direcionamento das atividades que lhes interessavam; hoje temos maior quantidade de materiais, como tintas, telas, pincéis, peças para mosaico, ferramentas para gravura, mas as pessoas sentem-se mais livres em também improvisar e criar com materiais ligados ao seu próprio cotidiano, como arames, sucatas, linhas, objetos de uso pessoal, assim como passam a valorizar seus próprios conhecimentos artesanais e culturais, como macramê, crochê, bordado, tapeçaria, colagem, dobraduras; isso provavelmente se deu na medida não só em que puderam visitar exposições, como as de Vik Muniz, Juan Miró, e outros artistas modernos e contemporâneos ao longo do tempo, mas também porque passaram a dividir com o grupo seus saberes, possibilitando a construção de novas estéticas para estas linguagens.

Figura 79- Políptico produzido por usuário das oficinas de artes do CAPS ad. Papel, plástico, barbante, metal, madeira e cola sobre tela.



Fonte: registro do autor, Espírito Santo (2016).

— Flávia, você sabe que eu vou desfilar em duas escolas de samba e dirigir toda a ala das baianas de uma delas. Toda os detalhes dessa ala estão sob minha responsabilidade. São vinte anos da minha vida dedicados ao carnaval. Este ano a minha escola vai contar a história do congo. Vocês sabem a história do congo?

Enquanto customizávamos camisetas para o carnaval, dona Mariana⁹⁴ começa a contar a história do congo capixaba. O grupo sentado a redor da mesa ouve interessado, e acabamos ultrapassando o tempo da oficina e do momento de pausa para o café da tarde. Ao final, um dos usuários exclama:

— Não sabia nada sobre carnaval, congo e cultura capixaba. E olha que nasci e fui criado aqui! Muito boa foi essa oficina!

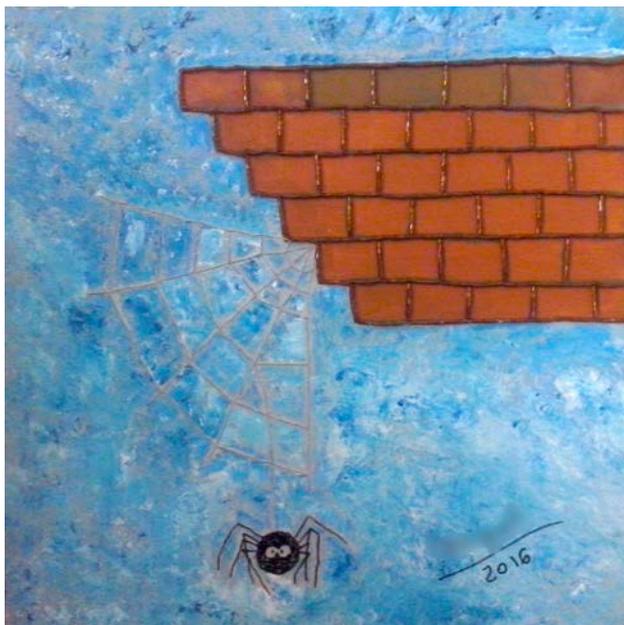
— Dona Mariana, há alguma possibilidade de você nos guiar numa visita a um local em que possamos aprender mais sobre o congo? Suas raízes, as tradições familiares...

— Ué, claro! Vou levar vocês na casa de uns parentes meus, que vão contar como aquele congo famoso, que Martinho da Vila gravou, foi criado...

Da mesma forma que uma individualidade de "artista" foi se desfazendo no contato com as oficinas, na clínica ampliada é necessário que se desfaçam outros papéis, enquanto figuras "portadoras de um saber institucionalizado", para que novas possibilidades de cuidados sejam criadas, de forma mais integral e singular.

⁹⁴ Mariana é um nome fictício.

Figura 80- Obra realizada por usuário da oficina de artes do CAPS AD. Bordado, acrílica e miçanga sobre tela.



Fonte: registro do autor. Espírito Santo (2016).

Figura 81- Trabalhos de usuários das oficinas de artes no CAPS ad.



Fonte: registro do autor, Espírito Santo (2016).

Concomitante à chegada de novos materiais, como tela, tintas artísticas, ferramentas, pincéis, surgiam novas possibilidades de expressão, mas também novos impasses entre a equipe multidisciplinar; um deles dizia respeito à permanência da produção artística "dos pacientes" no espaço institucional, ou seja: os produtores de pinturas, desenhos, mosaicos e

modelagens não podiam levar suas obras; esse assunto era constantemente levado para as assembleias, e era sempre decidido, pela maioria dos usuários, a partir da veemência com que isso era defendido por alguns profissionais, que as obras deveriam ficar no CAPS. Com o tempo, muitas telas, objetos e desenhos estragaram-se, pois não tínhamos espaço adequado de armazenamento das produções. Somente após alguns anos e muitas assembleias, com o empoderamento dos usuários, esse quadro foi revertido, de forma que as obras que permanecem no CAPS atualmente, passaram a ser oferecidas ao serviço espontaneamente pelos próprios produtores e não entendida como "pagamento" por financiamento de materiais artísticos pela prefeitura. Mais tarde este impasse foi substituído por outros: "o que eles fazem com o dinheiro das vendas de suas obras, quando resolvem vendê-las?", ou "fulano é ou não é artista? Isso é ou não é arte?"

Mecanismos sutis de controle, coerção e alguns fascismos subsistem e povoam as relações da clínica com a arte ainda hoje, de forma que a construção da autonomia e da cidadania dos usuários dos serviços deve caminhar junto com as produções artísticas, para que as mesmas não se tornem meras ferramentas de domesticação subjetiva ou veículos de novas formas de exclusão. A este respeito, avisa-nos Pélbart: "um atendimento alternativo pode transformar-se facilmente numa extensão burocrática do Hospital ou do Estado urbano, num jardim de infância pedagógico, numa indústria de cura ou num depósito de estranhos personagens" (PÉLBART, 2003, p.22).

Afinal, sendo o CAPS um serviço substitutivo do manicômio, ele pode facilmente, vez ou outra, endurecer-se e burocratizar-se a ponto de tornar-se um; caminhar ao encontro de um território potente, que ofereça à população múltiplas possibilidades, assim como relações mais povoadas de bons encontros, podem ser mais capazes de curar do que um arsenal de protocolos, oficinas, preceitos e diagnósticos. Não se trata de desmerecer as contribuições da medicina, da psicologia e de outros campos de saberes; mas de fugirmos das totalizações homogeneizantes, estas sim adoecedoras. Paulo Amarante, em uma entrevista, esclarece:

A Nise [da Silveira] acreditava que o psiquiatra era irrecuperável, e tínhamos de mostrar que estava errada. Os primeiros questionadores da psiquiatria foram psiquiatras: Franco Basaglia, Ronald Laing, David Cooper, Thomas Szasz, Aaron Esterson. No Brasil também: eu, Pedro Gabriel, Anna Pitta, Jairo Goldberg, todos psiquiatras na fundação do Movimento de Saúde Mental. Era preciso criar uma outra psiquiatria, não uma antipsiquiatria — Basaglia dizia que o termo antipsiquiatria podia dar margens a incompreensões. Ele procurava fazer uma psiquiatria centrada no sujeito, não na doença [...]. Nise chegou a buscar pesquisas demonstrando que nossa linha de trabalho estava equivocada. Nós dávamos alta aos pacientes e ela dizia que eles não tinham preparo para a vida social, que seriam vítimas da violência, abuso. A internação representava um certo cuidado, na visão dela. Existem pessoas do campo da reforma psiquiátrica que têm esse pensamento, mas instituição nunca é proteção; favorece mecanismos de violência, controle, perda de autonomia (2014, p.15).

Amarante, na mesma entrevista, convoca um pensamento que caminhe ao encontro de uma desinstitucionalização: "por que fazer uma oficina de teatro dentro do CAPS em vez de usar o teatro da cidade?" (2014, p.17) Para que a desinstitucionalização ocorra, não basta a criação de serviços substitutivos, mas é preciso construir outras formas de se lidar com as pessoas que procuram estes serviços que não sejam apenas mecanismos de controle.

Figura 82- MUNIZ, Vik. Sucata, material reciclável e fotografia digital. 2010.



Fonte: <http://www.vancouverbiennale.com/press-coverage-post-2/>.

Ainda segundo o autor, as "oficinas terapêuticas", no interior dos serviços de saúde, fazem parte de um modelo terapêutico-moral, ainda muito ligado aos centros americanos e franceses de reabilitação e adaptação às normas sociais. "Atualmente, a tendência é construir 'ateliês', pelo espaço social, pela cidade afora..." (2007, p.87).

É preciso, então, que cada vez menos estejamos presos a modelos e mais voltados a exemplos, a aberturas, a fluxos de afetos e sensações. Segundo Guattari,

"A potência estética de sentir, embora igual em direito às outras — potências de pensar filosoficamente, de conhecer cientificamente, de agir politicamente —, talvez esteja em vias de ocupar uma posição privilegiada no seio dos agenciamentos coletivos de enunciação de nossa época." (2012,p.116).

Essa mesma potência, como afirmação da vida, aproxima-se do que Nietzsche e Foucault nos dizem a respeito de cuidado de si e vida como obra de arte: um cuidado que ultrapassa regras morais e instituições sociais, mas que se molda, ética e esteticamente, de forma paulatina e transitória, "pois sempre de novo se abandona e é preciso abandonar" (NIETZSCHE, 2012, p.259); o filósofo, então, sugere o que se deve aprender com os artistas:

De que meios dispomos para tornar as coisas mais belas, atraentes, desejáveis para nós, quando elas não o são? — e eu acho que em si elas nunca o são! Aí temos algo a aprender com os médicos, quando eles, por exemplo, diluem o que é amargo ou acrescentam açúcar e vinho à mistura; ainda mais dos artistas, porém, que permanentemente se dedicam a tais invenções e artifícios. Afastarmo-nos das coisas até que não mais vejamos muita coisa delas e nosso olhar tenha de lhes juntar muita coisa para vê-la ainda — ou ver as coisas de soslaio e como que em recorte — ou dispô-las de forma tal que elas encubram parcialmente umas às outras e permitam somente vislumbres em perspectivas — ou contemplá-las por um vidro colorido ou à luz do poente — ou dotá-las de pele e superfície que não seja transparente: tudo isso devemos aprender com os artistas, e no restante ser mais sábios do que eles. Pois neles esta sutil capacidade termina, normalmente, onde termina a arte e começa a vida; nós, no entanto, queremos ser os poetas-autores de nossas vidas, principiando pelas coisas mínimas e cotidianas (2012, p.179).

Começamos neste ano de 2016 gradativamente a implantação do que se aproximaria de um ateliê livre, apesar de ainda permanecermos no interior do CAPS: alguns materiais ficam à disposição permanente dos usuários, de modo que eles possam produzir seus trabalhos nos horários que julgarem mais convenientes, independente da presença do artista plástico; porém continuam cobrando que eu esteja com eles nos horários especificados no quadro branco que fica na recepção. O desafio daqui pra frente será fazer dessa oficina-ateliê uma ponte com os artistas locais e a comunidade do território, de forma que o fluxo artístico não fique confinado no espaço protegido do CAPS e que a figura do artista plástico não se vincule apenas como um "professor", "um terapeuta", "um propositor", mas também como "um articulador" de ações mais coletivas. Buscar parcerias, encontrar "tempo adequado" para escrever projetos de inserção social e captação de recursos, exige que o artista não se fixe na rotina do interior dos serviços, mas esteja, ele próprio, livre para flunar!

Não desejamos mais a proposta orgânica e aprisionante de que "todos devem participar das oficinas", "Fulano está vendo TV e não está pintando", "Beltrano está na recepção conversando com a auxiliar administrativo em vez de participar das atividades"; "Ciclano não veio aqui pra virar artista, mas para fazer tratamento"; "as oficinas de artes servem para distrair a mente e fazer a gente parar de pensar em droga" ; desejamos, sim, ser atravessados por afetos e intensidades, mesmo que efêmeros e desorganizados, através da arte ou por meio de qualquer outro fluxo, abrir o corpo a conexões múltiplas!

Figura 83- CAVALLINI, Flávia de Macedo. **Gingado de capoeira entre o mar e a areia.** Bordado e acrílica sobre tecido de algodão.



Fonte: registro do autor, Espírito Santo (2016).

- REFERÊNCIAS -

ABRAMOVIC, Marina. **Ritmo 0**. Performance, 1974. Disponível em: <<http://stooffi.com/2013/02/marina-abramovic-rhythm-0-1974/>>. Acesso em 7Abr 2016.

ACADEMIA BRASILEIRA DE LITERATURA DE CORDEL. **Métricas do Cordel**. Disponível em: <<http://www.ablc.com.br/metricas.html>> Acesso em: 25 Jul 2014.

ALMEIDA, Belmiro de. **Arrufos**, óleo sobre tela, 1887. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

ALMIR MAVIGNIER MEMÓRIAS CONCRETAS. Direção: Nina Galanternick. 2006. Documentário. ,cor. Núcleo de Sociologia da Cultura (NUSC), do IFCS/UFRJ. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kVI6pdIfEiM>. Acesso em: 09.Jan.2016.

AMARAL, Aracy A. **Artes Plásticas e Semana de 22**. São Paulo: Editora 34,1998.

AMARANTE, Paulo (Org.). **Loucos pela vida: a trajetória da reforma psiquiátrica no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 2001.

AMARANTE, P. **Saúde mental e atenção psicossocial**. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 2007.

_____. In: entrevista com Bruno Dominguez, p.14-17. Revista RADIS 146 Nov/2014.

ANDRADE, Oswald de. O manifesto antropófago. In: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas**. 3ª ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.

ANDRIOLO, Arley. O Silêncio da Pintura Ingênua nos Ateliês Psiquiátricos.In: **Psicologia: Teoria e Pesquisa** Mai-Ago 2006, Vol. 22 n. 2, pp. 227-232.

ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea: uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARTAUD, Antonin. [sem título]. Grafite e lápis de cor sobre papel, 1947. Disponível: <<http://legermj.typepad.com/>>. Acesso em 18 Jan 2016.

_____. **Autorretrato 06**, lápis e giz colorido sobre papel, 1947. Disponível em: <<http://legermj.typepad.com/>> Acesso em 18 Jan 2016.

_____. **Retrato de Jacques Prevel**, grafite sobre papel, 1947. Disponível em: <<http://legermj.typepad.com/>>. Acesso em 18 Jan 2016.

_____. **Para acabar com o julgamento de Deus**. 1948. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=qJDgWywHLtw>> Acesso em: 5 Agosto 2015.

_____. **Carta aos poderes**. Coleção Surrealistas, v.1. Porto Alegre: Editorial Villa Martha, 1979.

_____. **Van Gogh, o suicidado pela sociedade**. 2 ed. Rio de Janeiro: Achiamé, [s/d].

_____. **O Teatro e seu Duplo**. São Paulo, Martins Fontes, 1999.

ASSIS, Machado de. **O Alienista**. Ministério da Cultura, Fundação Biblioteca Nacional. 1994. Disponível em <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000012.pdf>> Acesso em 29 abr de 2016.

BARROS, Emygdio de. [Sem título]. Óleo sobre cartolina, 1968. Acervo Instituto Municipal Nise da Silveira, Rio de Janeiro.

BASAGLIA, Franco. **A instituição negada: relato de um hospital psiquiátrico**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

BASBAUM, Ricardo. R. **Manual do artista-etc**. 1 ed.- Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.

BAUDELAIRE, Charles Pierre. **Paraísos artificiais**. Porto Alegre: L&PM, 2011.

BENEVIDES, Regina. **Subjetividade e instituição**. São Paulo: Instituto Sedes Sapientiae, 2000. Disponível em: <http://www.slab.uff.br/images/Aquivos/textos_sti/Regina%20Benevides/texto29.pdf> Acesso em: 5 Maio 2016.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994 (Obras escolhidas;v.1).

_____. **Imagens de pensamento/ Sobre o haxixe e outras drogas**. 1 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

BÊTA, Janaína Laport. Do claro e do escuro: o contemporâneo em Arthur Bispo do Rosário. In: **Revista Poiesis**, n. 15, p.122-133, Julho 2010.

BEUYS, Joseph. **Coioote, Eu gosto da América e a América gosta de mim**. Performance. Feltro, coioote e cajado. Nova York, 1974. Disponível em: <<http://www.rektoverso.be/artikel/het-collectieve-heruitvinden>>. Acesso em 7Abr 2016.

BIEGER, Isabel Cristina. **Paradigmas do feminismo e da educação pela arte: o caso Joana Vasconcelos**. Dissertação de mestrado em Educação Artística. Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa, 2011.

BISPO DO ROSÁRIO, Arthur. **Manto da Anunciação**. Tecido, fio e corda, s/d. Disponível em: <<http://gazetadeviseu.pse-engineering.pt/>>. Acesso em 4 Fev 2016.

_____. **Vinte e um veleiros**. Madeira, plástico, tecido, s/d. Itaú Cultural.

_____. **Canecas**. Metal, madeira, papelão, s/d. Disponível em: <<http://www.proa.org/>>. 4 Fev 2016.

BORGES, Telma. Bordados, molduras e poesia: a arte à dor da existência — Arthur Bispo do Rosário. In: **Revista Eutomia**, Ano I, n 01, 455-467.

BORTULUCCE, Vanessa Beatriz. **Arte como catarse: as performances de Joseph Beuys e a resignificação do mundo**. IX EHA. Encontro da História da arte, UNICAMP, 2013, p 413-416.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega**. Vol II. Petrópolis: Editora Vozes, 1987.

BRASIL, Ministério Da Saúde. **Pátio do Hospício Nacional Dos Alienados**. Memória da loucura. Disponível em: <<http://www.ccs.saude.gov.br/memoria%20da%20loucura/mostra/hna.html#nogo>>. Acesso em 21 Dez 2015.

BRASIL. Ministério da Saúde. **Lei nº 10.216**, 2001.

BRASIL. Ministério da Saúde. Secretaria de Atenção à Saúde. Departamento de Ações Programáticas Estratégicas. **Saúde mental no SUS: os centros de atenção psicossocial** . 2004.

BRASIL. Ministério da Saúde. Secretaria de Atenção à Saúde. Departamento de Ações Programáticas Estratégicas. **Álcool e redução de danos: uma abordagem inovadora para países em transição**. 2004. Disponível em: http://bvsmms.saude.gov.br/bvs/publicacoes/alcool_reducao_danos2004.pdf. Acesso em 20 de dez de 2015.

BRASIL. Ministério da Saúde. Secretaria de Atenção à Saúde. SVS/CN-DST/AIDS. **A Política do Ministério da Saúde para Atenção Integral a Usuários de Álcool e outras Drogas**/Ministério da Saúde. 2.ed, 2004.

BRASIL. **Reforma Psiquiátrica e Política de Saúde Mental no Brasil**, Ministério da Saúde, 2005.

BRASIL. Ministério da Saúde. **Portaria nº 3.088**, 2011.

BRASIL. Ministério da Saúde. Secretaria de Atenção à Saúde. Núcleo Técnico da Política Nacional de Humanização. **Clínica ampliada, equipe de referência e projeto terapêutico singular**— 2. ed. 2008.

BRASIL. Ministério da Saúde. Secretaria Nacional Sobre Drogas. **O uso de substâncias psicoativas no Brasil: Epidemiologia, Legislação, Políticas Públicas e Fatores Culturais**- 4ª ed. Brasília: SENAD/ UNIFESP, 2011. Disponível em: <<http://www.obid.senad.gov.br/portais/OBID/biblioteca/documentos/Legislacao/326983.pdf>>. Acesso em Out 2015.

BRASIL. **Decreto-Lei nº 7.637**, 2011. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2011-2014/2011/Decreto/D7637.htm> Acesso em 20 de fev2015.

BRASIL. **Portaria nº 854**, 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=jceqD0IWSN8&feature=youtu.be>>. Acesso em 20 Fev 2015.

BRASIL, Ministério da Saúde. **Memória da Loucura**. 2014. Disponível em: <<http://www.ccs.saude.gov.br/memoria%20da%20loucura/mostra.html>> Acesso em 01.Jan.2016.

BRASIL. Ministério da Saúde. Secretaria de Atenção à Saúde. Departamento de Ações Programáticas Estratégicas. **Guia estratégico para o cuidado de pessoas com necessidades relacionadas ao consumo de álcool e outras drogas : Guia AD / Ministério da Saúde, Secretaria de Atenção à Saúde, Departamento de Ações Programáticas Estratégicas**, 2015.

BRETT, Guy. **Brasil Experimental: arte/ vida, proposições e paradoxos**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2005.

BROCOS, Modesto. **A Redenção de Cam**. Óleo sobre tela, 1895. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

CAMILLE CLAUDEL. Direção: Bruno Nuyten, 1988, DVD (175 min), NTSC, color.

CAMILLE CLAUDEL 1915. Direção: Bruno Dumont , França, (97 min), 2013, DVD, color.

CARNEIRO, Beatriz Scigliano. **Relâmpagos com claror: Lygia Clark e Hélio Oiticica, vida como arte**. São Paulo: Imaginário: FAPESP, 2004.

CARVALHO, Dirce Helena Benevides de. O corpo na poética de Lygia Clark e a participação do espectador. In: **Moringa, artes do espetáculo**. João Pessoa, Vol. 2, n. 2, 131-142, jul./dez. de 2011.

CARVALHO, Flávio de. **Série Trágica**. carvão sobre papel, 1947. Itaú Cultural.

_____. **Experiência nº 2**, performance, 1956. Disponível em: <<http://performatus.net/>>. Acesso em 4 Fev 2016.

_____. **New look. Traje do novo homem dos trópicos**, 1956. Disponível em: <http://performatus.net>. Acesso em 4 Fev 2016.

CARVALHO, Rosa Cristina Maria de. **Atuação do Artista Plástico no Ambiente Psiquiátrico: a experiência do Juqueri na década de 50**. Campinas, SP: [s.n.], 2008.

CASTAÑEDA. **A Erva do Diabo**, 2ª ed. Edibolso: São Paulo, 1976.

CATUNDA, Leda. **Camisetas**. Acrílica sobre camisetas, 1989. Itaú Cultural.

CAVALLINI, Flávia de Macedo. **Obras produzidas por usuários das oficinas de artes**, entre 2007 e 2016 (18 fotografias coloridas).

_____. **Doux Mensonges**. Instalação. Série Medusário - Tecido bordado, sabonete artesanal, vidro, impressão a laser sobre papel. Vitória, 2010. Acervo particular.

_____. **Redes Interpoéticas II**, gravura digital, Bruxelas, 2011. Acervo particular.

_____. **Estamos onde não Estamos**, gravura digital, Ouro Preto, MG, 2014. Acervo particular.

_____. Arte e cinema no CAPS: modos de produção de vida. In: **Mostra Brasil aqui tem SUS - XXX Congresso de Secretarias municipais de Saúde - CONASEMS**, ES, 2014.

_____. **Saia de filó sacode as cores.** Bordado e acrílica sobre tecido de algodão, 2016. Acervo particular.

_____. **Gingado de capoeira entre o mar e a areia.** Bordado e acrílica sobre tecido de algodão, 2016. Acervo particular.

CEDRAZ, Ariadne; DIMENSTEIN, Magda. **Oficinas terapêuticas no cenário da Reforma Psiquiátrica: modalidades desinstitucionalizantes ou não?**. Rev. Mal-Estar Subj., Fortaleza v. 5, n. 2, set. 2005 . Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1518-61482005000200006&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em 27 junho 2015.

CÉZANNE, Paul. **Monte Saint Victoire**, óleo sobre tela, 1897. Baltimore Museum of Art. Maryland, EUA.

CLARK, Lygia. **Bicho**. Alumínio, 1960. Itaú Cultural.

CLARK, Lygia. **Óculos**, 1968. Itaú Cultural.

CLARK, Lygia. **Máscara abismo**. Plástico, malhas e tiras elásticas, 1968. Disponível em: < <http://www.concretosparalelos.com.br/?p=55>>. Acesso em: 4 Fev 2016.

CLARK, Lygia. **Teia coletiva**, 1974. Disponível em: <<http://panoramacritico.com/>>. Acesso em 4 Fev 2016.

CLARK, Lygia. **Baba antropofágica**. Linha, saliva, 1973. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1519-94792008000100002>. Acesso em: 4 Fev 2016.

CLAUDEL, Camille. **A Idade Madura**, bronze, 1898. Museu D'Orsay, Paris, França.

_____. **A Onda**, mármore e bronze, 1903. Museu Rodin, Paris, França.

COSTA, Maria Leontina M. F.da. **Autorretrato**, óleo sobre madeira, 1946. Itaú Cultural.

DÁ PRA FAZER (Si puo fare). Direção: Giulio Manfredonia, Warner Bros.: 2008, DVD (107 min), NTSC, color.

DELBÉE, Anne. **Camille Claudel, uma mulher**. São Paulo: Martins Fontes. 1995.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do Sentido**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974 .

_____. ¿Que és un dispositivo? In: **Michel Foucault, filósofo**. Barcelona: Gedisa, 1990. Disponível em: <<http://escolanomade.org/2016/02/24/deleuze-o-que-e-um-dispositivo/>> Acesso em: 17 abr 2016.

_____. **Spinoza**. Cours Vincennes, 1978. Disponível em: <<http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=194&groupe=Spinoza&langue=5>> Acesso em 10 Abr 2016.

_____. **Conversações**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

_____. **A ilha deserta**. São Paulo: Editora Iluminuras, 2008.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil Platôs - Capitalismo e Esquizofrenia**. v.3. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996a.

_____. **O que é a filosofia?** Rio de Janeiro: Editora 34, 1996b.

_____. **Mil Platôs - Capitalismo e Esquizofrenia**. v.4. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. São Paulo: Editora Escuta, 1998.

DI CAVALCANTI, Emiliano - **Capa do catálogo da exposição da Semana de Arte Moderna**, xilografura, 1922. Acervo do IEB-USP - Arquivo Anita Malfatti.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

DINIZ, Fernando. [Sem título]. Óleo sobre tela, 1953. Acervo Instituto Municipal Nise da Silveira, Rio de Janeiro.

DIONISIO, Gustavo Henrique. **O Antídoto do mal: crítica de arte e loucura na modernidade brasileira**. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2012.

DIWAN, Pietra. Eugenia, a biologia como farsa. **In: Terrorismo, a construção do caos**. Revista História Viva, nº 49, Nov 2007. Disponível em: http://www2.uol.com.br/historiaviva/reportagens/eugenia_a_biologia_como_farsa.html. Acesso em 06 de Março de 2016.

DOMINGUES, Raphael. [Sem título]. Guache e nanquim sobre papel, 1948. Itaú Cultural.

DUBUFFET, Jean. **D'hotel Nuance D'abricot**. Óleo sobre tela, 1947. Disponível em: <http://www.zupi.com.br/art-brut>. Acesso em 18 Jan 2016.

_____. **Figura de asas de borboletas**, 1953. Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/569142471628924775/>. Acesso em 18 Jan 2016.

_____. **Argumento e contexto**. Acrílica sobre papel e tela, 1977. Disponível em: <http://www.fondationbeyeler.ch/fr/content/jean-dubuffet>. Acesso em 18 Jan 2016.

DUBUGRAS Victor. **Projeto arquitetônico para Teatro Municipal do Rio de Janeiro**, de estilo Art Nouveau (não aprovado), 1905. Museu do Estado do Rio de Janeiro.

EISNER, Will. **Quadrinhos e arte sequencial**. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FIGUEIREDO, Alda de Moura Macedo. Arthur Bispo do Rosário: uma unidade de alta complexidade. **In: Gambiarra- Revista dos Mestrados do Programa de Pós Graduação em Ciência da Arte- UFF**, n.2- Ano II, p.1-5, 2009.

FOUCAULT, Michel. **História da loucura na idade clássica**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

_____. **Préface à la Transgression**. Dits et Écrits I, Paris: Gallimard, 1994, p.237.

_____. **Doença mental e Psicologia**. 6 ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.

_____. **A Hermenêutica do sujeito**. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. **Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema**. Ditos e Escritos, v.3. Manoel Barros da Motta (org.). 3 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

_____. **O nascimento da clínica**. 7 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014.

GALLAGHER, Ellen. **Série Preserve**. Óleo, lápis e plastilina sobre página de revista, 2001. Disponível em: <<http://www.drawingcenter.org/en/drawingcenter/5/exhibitions/14/past/212/ellen-gallagher/>>. Acesso em 7Abr 2016.

GAUGUIN, Paul. **Antes e depois**. Porto Alegre: L&PM, 1997.

GOLDBERG, Rose Lee. **A arte da performance: do futurismo ao presente**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GOLDING, Nan. **Jimmy Paulette e Taboo! No banheiro**. Fotografia, Nova York, 1991. Disponível em <http://www.sammlunggoetz.de/en/Exhibitions/past/1997/NobuyoshiAraki_DianeArbus_NanGoldin.htm>. Acesso em 7Abr 2016.

GOMES, Ângela. **Palácio Anchieta**, óleo sobre tela, 1999. Registro do autor, 2014.

GUATTARI, Félix. **Caosmose: um novo paradigma estético**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 2012.

HARING, Keith. **Ignorance=fear**, poster, 1989. Disponível em: <<http://www.haring.com/!/art-work/253#.VxpTBCMrIk8>>. Acesso em 7Abr 2016.

HARRISON.C;FRASCINA.F;PERRY.G.**Primitivismo,Cubismo,Abstração: começo do século XX**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998.

HARRISON, Hazel. **Técnicas de desenho e pintura: um curso completo de técnicas criativas e práticas**. Rio Grande do Sul: Edelbra, 1994.

HENDRICH, Andréa Valente. **Reforma psiquiátrica à brasileira: análise sob a perspectiva da desinstitucionalização**. 2007. Tese (doutorado) apresentada ao Programa de Pós Graduação em Serviço Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Doutorado em Serviço Social, Porto Alegre, 2007.

HERBERT READ: A ARTE DO ANARQUISMO CONTADA PELO “AÇÃO DIRETA”
Boletim do Núcleo de Pesquisa Marques da Costa . Ano IX . No 24 . Julho de 2013. Rio de Janeiro. Disponível em: <https://marquesdacosta.files.wordpress.com/2013/10/emece_24.pdf> Acesso: 01.Jan.2016.

HILST, Hilda. Alcoólicas. In: **Do desejo** — São Paulo: Globo, 2004.
HOKUSAI, Katsushika. **A Grande Onda de Kaganawa**, 1830-1833. Disponível em: <<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=5576388>>. Acesso em 18 Jan 2016.

HOW ART MADE THE WORLD. Direção: Mark Hedgecoe/ Robin Dashwood. Reino Unido da Grã Bretanha e Irlanda do Norte: BBC, 2005.DVD (200 minutos), color.

ITAÚ CULTURAL. Enciclopédia. Disponível em: < <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/> > Acesso em 01.Jan.2016.

JOANILHO, André Luiz. PECCIOLI Galli Joanilho, Mariângela. Sombras literárias: a fotonovela e a produção cultural. In: **Revista Brasileira Historia**, Vol. 28, Núm.56, dezembro-sin mes, 2008, pp. 529-548, Associação Nacional de História, São Paulo.

KATSURAYAMA, Maria Aparecida Cordeiro. **A influência da arte japonesa na representação da espacialidade impressionista**. 20º Encontro-Desafios contemporâneos na prática científica. Pontifícia Universidade Católica De São Paulo. Departamento de Arte – Faculdade de Filosofia, Comunicação, Letras e Artes, 2011. Disponível em: <http://www.pucsp.br/iniciacaocientifica/20encontro/downloads/artigos/MARIA_APARECIDA_CORDEIRO_KATSURAYAMA.pdf> Acesso em: 5 maio de 2016.

LAPLANCHE, Jean.PONTALIS. **Vocabulário da Psicanálise**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

LATOUR, Bruno. Como falar do corpo? A dimensão normativa dos estudos sobre ciência. In: NUNES, João A. ROQUE, Ricardo (org.). **Objetos impuros: experiências em estudos sobre ciência**, Porto: Afrontamento, 2008.

_____. Quinta fonte de incerteza: escrever relatos de risco. In: **Reagregando o social**. Salvador: Edufba, 2012; Bauru, São Paulo: Edusc, 2012.

LEONILSON, José. **Ninguém**. Bordado sobre fronha de algodão, 1992. Itaú Cultural.

LIEBERMANN, Heidi. **Meu país tropical**, acrílica sobre tela, 2014. Museu de Arte Dionísio Del Santo - MAES.

LIMA BARRETO, Afonso Henrique de. **Diário do hospício; o cemitério dos vivos**. Rio de Janeiro : Secretaria Municipal de Cultura, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1993. Disponível em: <<http://www.bibvirt.futuro.usp.br>> Acesso em 31dez de 2015.

LIMA, Elisabeth Araújo. Oficinas, Laboratórios, Ateliês, Grupos de Atividades: Dispositivos para uma clínica atravessada pela criação. In: COSTA, Clarice Moura e FIGUEIREDO, Ana Cristina. **Oficinas terapêuticas em saúde mental : sujeito, produção e cidadania** . Coleções IPUB. Rio de Janeiro, Contra Capa Livraria, 2004, 59- 81.

LIMA, Vinícius Silva de. **O Teatro Ritual de Artaud e a cura xamânica**. Boitatá – Revista do GT de Literatura Oral e Popular da ANPOLL. Londrina, n. 9, p. 52-64, jan-jun 2010.

LINS, Daniel Soares. **Antonin Artaud: o artesão do corpo sem órgãos**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

_____. **O último copo: álcool, literatura, poesia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

LOPES, Fernanda. **A última fronteira**. Revista Bien'art, n. 28, Fev 2007, p.10-16. Arte e psique.

LUBE, Piatan. **Caminho das águas**. IPHAN, 2009. Disponível em <<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/225>> Acesso em: 06 Maio 2016.

LUCIE-SMITH, Edward. **Os movimentos artísticos a partir de 1945**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MACUNAÍMA. Direção: Joaquim Pedro de Andrade, Difilm, 1969, DVD (108min), NTSC, color.

MACHADO, Leila Domingues. Ética. In: BARROS, Maria Elizabeth Barros (org). **Psicologia: questões contemporâneas**. Vitória:Edufes,1999.

_____. O desafio ético da escrita. In: **Psicologia & Sociedade**; 16 (1): 146-150; Número Especial 2004.

MACHADO, Roberto. Deleuze, a arte e a filosofia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.2009.

MALEVICH, Kazimir . **Composição Suprematista**, 1916. Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/544161567452452398/>>. Acesso em Acesso em 7Abr 2016.

MASIERO, André Luis. A lobotomia e a leucotomia nos manicômios brasileiros. **Hist. cienc. saude-Manguinhos**, Rio de Janeiro , v. 10, n. 2, p. 549-572, Aug. 2003 . Disponível em:<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-59702003000200004&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 16 Abril 2016. <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-59702003000200004>.

MELLO, Luiz Carlos. **Nise da Silveira: caminhos de uma psiquiatra rebelde**. Rio de Janeiro: Automatica Edições, 2014.

MICELI, Sérgio. **Nacional estrangeiro: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

MONTEIRO LOBATO. **Paranoia ou mistificação?** Disponível em <<http://outraspalavras.net/brasil/paranoia-ou-mistificacao/>> Acesso em: 4.Jan.2016.

MORAIS, Frederico. **Artes plásticas: a crise da hora atual** . Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

MOURA, Geraldo de. **Radicais gregos e latinos do português**. Vitória: EDUFES, 2007.

MUNIZ, Vik.[Sem título]. Sucata, material reciclável e fotografia digital. 2010. Disponível em: <<http://www.vancouverbiennale.com/press-coverage-post-2/>>. Acesso em 7Abr 2016.

MUSEU BISPO DO ROSÁRIO ARTE CONTEMPORÂNEA, Secretaria de Saúde, Rio de Janeiro, 2014. Disponível em <http://www.museusdorio.com.br/joomla/index.php?option=com_k2&view=item&id=165:museu-bispo-do-ros%C3%A1rio-arte-comtemporanea> Acesso em 30 de Abr de 2016.

NIEL, Marcelo. DA SILVEIRA, Dartiu Xavier (org.). **Drogas e Redução de Danos: uma cartilha para profissionais de saúde**. Ministério Da Saúde/ UNIFESP: São Paulo, 2008.

NOEMAN, Lúcio. [Sem título]. Acervo Instituto Municipal Nise da Silveira, Rio de Janeiro.

NIETZSCHE. Friedrich, Wilhelm. **A Gaia Ciência**. 1ª ed.- São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

O ABECEDÁRIO DE GILLES DELEUZE. Direção: Pierre-André Boutang e Michel Pamart. Éditions Montparnasse, Paris, 1994. DVD (6:03:38). Disponível em:<https://www.youtube.com/watch?v=a_qGQZMM2Z0. Acesso em 19 out.2013.

O ALEIJADINHO: PAIXÃO, GLÓRIA E SUPLÍCIO. Direção: Geraldo Santos Pereira, G. Minas Produção, 2003, DVD (100 min), color.

OITICICA, Hélio. **Invenção da cor, Penetrável Magic Square #5**, 1977. Instituto Cultural Inhotim, Brumadinhos, MG.

OITICICA, Hélio. **Parangolé**. Rio de Janeiro, 1978. Andreas Valentim, Rio de Janeiro.

OPIPARI, Carmem; TIMBERT, Sylvie. Cartografia imaginada da Mangueira. **Fractal: Revista de Psicologia**, Rio de Janeiro, v.25, n. 2, p. 247-262, Maio/Ago 2013.

O SÉTIMO SELO. Direção: Ingmar Bergman, 1957, DVD (96 min), NTSC, p&b.

PAIM, Jairnilson Silva. **O que é o SUS**. Rio de Janeiro, Editora Fiocruz, 2009.

PAVINI, Renan. Linguagem e morte em Antonin Artaud. In: **Revista Estação Literária**, Londrina, v.12.p 469-485. Jan.2014. Disponível em:<<http://www.uel.br/pos/letras/EL/vagao/EL12-Art30.pdf>> Acesso:01Jan.2016.

PEDROSA, Mário. **Política das artes: Textos escolhidos I**. Otília Beatriz Fiori Arantes (org.). São Paulo: EDUSP, 1995, p. 269.

PÉLBART. **A Nau do Tempo Rei**. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

PEREIRA, Lygia Maria de França; ANTUNES, Eleonora Haddah; BARBOSA, Lúcia Helena Siqueira. **Psiquiatria, loucura e arte: fragmentos da história brasileira**. São Paulo: EDUSP, 2002.

PRANDI, Reginaldo. **Príncipes do destino**: histórias da mitologia afro-brasileira.116p. São Paulo, Cosac& Naif, 2001.

RAUTER, C. Oficinas para quê? Uma proposta estético-política para as oficinas terapêuticas.in Paulo Amarante (Org.), **Ensaio: Subjetividade, saúde mental, sociedade**. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2000.

REINHEIMER, Patrícia. **Tô maluco, mas tô em obra: a trajetória do artista moderno e as representações da loucura**. Revista de Ciências Sociais. v. 41. n. 1, 2010.

REVISTA ISTOÉ. **Prontuário de internação de Lima Barreto**, com diagnóstico de alcoolismo, 1919. Disponível em: < <http://www.istoe.com.br>>. Acesso em 27 Abr 2016.

REVISTA SÉTIMO CÉU. **Vidas em crise**. Edição especial, nº1- Central Bloch de fotonovelas, 1982. Disponível em: <<http://revistaamiga-novelas.blogspot.com.br/2011/10>>. Acesso em 7Abr 2016.

RODRIGUES, Heliana de Barros Conde. Uma história da análise institucional francesa nos anos 60. In: **Ensaio: subjetividade, saúde mental e sociedade**./ Coordenado por Paulo Amarante. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2000.

ROLNIK, Suely. Subjetividade em obra. Lygia Clark, artista contemporânea”, in Valor, Ano II, n. 96, Abr/2002.

_____. **Breve descrição dos objetos relacionais**. Núcleo de Estudos de Subjetividades, PUC, 2005. Disponível em <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/descricao relacionais.pdf>>. Acesso em 27 Abr 2016.

_____. Por um estado de arte: a atualidade de Lygia Clark. In TRANS. arts. cultures. Media, Vol. 1, no. 2, 1966. Passim, inc., New York; pp. 73-82. In Núcleo Histórico: Antropofagia e Histórias de Canibalismos, São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998; pp. 456-467.

_____. **Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo**. Porto Alegre: Sulinas; Editora da UFRGS, 2011.

SADE, Christian; FERRAZ, Gustavo Cruz; ROCHA, Jerusa Machado. O ethos da confiança na pesquisa cartográfica: experiência compartilhada e aumento da potência de agir. **Fractal: Revista de Psicologia**, Rio de Janeiro, v.25, n. 2, 2013. Disponível em: <<http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S198402922013000200005&script=sciarttext>> Acesso em 15 Junho 2014.

SAMPAIO, Sérgio. **Que Loucura**. 1973. Disponível em: <<https://www.letas.com.br>>.

mus.br/sergio-sampaio/240363/>. Acesso em 7Abr 2016.

SAMUELS, Andrew. SHORTER, Bani. PLAUT, Fred. **Dicionário crítico de análise junguiana**. Rio de Janeiro: Imago Ed.1988.

SÃO PAULO, Secretaria do Estado da Saúde, **Lei 9.758**, 1997.

SCHWARCZ, Lilia. Moderna República velha: um outro ano de 1922. **Rev. Inst. Estud. Bras.**, São Paulo , n. 55, p. 59-88, Sept. 2012 . Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0020-38742012000200005&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 31 Dez. 2015.

SECRETARIA DE SAÚDE- **Portaria SESA nº 90-R**, 2014. Disponível em: <<http://www.legisweb.com.br/legislacao/?id=275778>>. Acesso em: 10 fev. 2015.

SIQUEIRA, Domiciano J.R. **Mal(dito) cidadão**: numa sociedade com drogas. São Paulo: King Graph Editora. 2006.

SONHOS (Yume). Direção: Akira Kurosawa. Co-direção: Ishirô Honda. 1990, DVD (119 min), NTSC, color.

SOUZA, Pedro de. Agenciar. In: **Pesquisar na diferença**: um abecedário — Fonseca, T.M. Nascimento, M.L.; Maraschin, C.(Org.). Porto Alegre: Sulina, 2012.

TOULOUSE-LAUTREC, Henry de. **Divan Japonais**, litogravura, 1893. Disponível em: < [http:// www.rasiel.com](http://www.rasiel.com)>. Acesso em 21 Jan 2015.

UNIMASA, Utagawa. **Detalhe do tríptico: Ilustração do rio Ogawa**, xilogravura, 1849-1853. Van Gogh Museum, Amsterdã, Holanda.

VAN GOGH, Vincent. **Autorretrato como pintor**. Óleo sobre tela, 1888. Van Gogh Museum, Amsterdã, Holanda.

_____. **Girassóis**, óleo sobre tela, 1889. Van Gogh Museum, Amsterdã, Holanda.

_____. **Campo de trigo com corvos.** Óleo sobre tela, 1890. Van Gogh Museum, Amsterdã, Holanda.

_____. **Cartas a Théo.** Porto Alegre: L&PM, 2002.

VELOSO, Caetano. **Circuladô de Fulô**, 1991; CAMPOS, Haroldo de. **Galáxia**, 2004.

VIDAS EM CRISE. In: **Revista Sétimo Céu.** Edição especial, n.1. Editora Bloch de fotonovelas, 1982.

VISCONTI, Eliseu. **Cartaz de Campanha da Antartica**, aquarela e guache sobre papel, 1920. Disponível em: <<http://mnba.gov.br/portal/colecoes/desenho-brasileiro.html>>. Acesso em 18 Jan 2016.

WANDERLEY, Lula. **O Dragão pousou no espaço: arte contemporânea, sofrimento psíquico e o Objeto Relacional de Lygia Clark.** Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

_____. In: **Desinstitucionalização e práticas cotidianas**, Jornal nº 28, mai-jun 2010. CRP- RJ. Disponível em: http://www.crprj.org.br/publicacoes/jornal/jornal28_lula_wanderley.pdf. Acesso em: 10 Abr 2016.

WASEIM, Marcelo Simon. **Processos colaborativos, contaminações e jogos de alteridade em arte pública: experiências na criação de uma rádio comunitária.** Florianópolis, SC, 2008. Dissertação de mestrado (Programa de Pós-Graduação em Artes visuais- Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis) p.16-20.

ZAMORA, Maria Helena. **Os corpos da vida nua: sobreviventes ou resistentes?** Lat.-Am. Journal of Fund. Psychopath. Online. São Paulo, v. 5, n. 1, p. 104-117, maio 2008.

ZORBA, O GREGO. (Alexis Zorba). Direção: Mihalis Kakogiannis. Fox Home Entertainment, 1964, NTSC, p&b.

ZORZAL, Bruno, [Sem título] #2. Fotografia, impressão em jato de pigmento mineral sobre papel de fibra de algodão, 2014. Museu de Arte Dionísio Del Santo - MAES.

