

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO**  
**FACULDADE DE EDUCAÇÃO**

**DANIELA FIGUEIREDO CANGUÇU**

**Arte e vida**  
**ambientações clínicas e estéticas da existência**

**SÃO PAULO**

2012



DANIELA FIGUEIREDO CANGUÇU

**Arte e vida**  
**ambientações clínicas e estéticas da existência**

Dissertação apresentada à Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo para a obtenção  
do título de mestre em Educação.

Área de concentração:  
Linguagem e Educação

Orientação:  
Prof. Dr. Celso Fernando Favaretto

SÃO PAULO

2012

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Catálogo na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo

---

156.42 Canguçu, Daniela Figueiredo  
C222a Arte e vida: ambientações clínicas e estéticas da existência/ Daniela Figueiredo Canguçu; orientação Celso Fernando Favaretto. São Paulo: s.n., 2012.

213 p.

Dissertação (Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Educação. Área de Concentração: Linguagem e Educação) - Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo.

1. Arte e psicanálise 2. Dadaísmo 3. Surrealismo 4. Ambientações clínicas I. Favaretto, Celso Fernando, orient.

---

Nome: CANGUÇU, Daniela Figueiredo

Título: *Arte e vida: ambientações clínicas e estéticas da existência*

Dissertação apresentada à Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Educação.

Aprovado em: \_\_\_\_\_

**Banca Examinadora**

Prof. Dr. \_\_\_\_\_ Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_ Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_ Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_



A Sandra Maria (*in memoriam*) e Evany, pela dedicação, sempre.

A Nelson, por todos esses anos.

Aos meus queridos Benjamim e Heloísa que me ensinam tanto, todos os dias.

Ao “Agente secreto” e à “Cientista russa” (*in memoriam*),  
colaboradores indispensáveis.





## AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador Celso Favaretto, pela disponibilidade, generosidade e agudeza ao longo desse processo, e que me alertou, desde os primeiros encontros, quanto à importância em transformar experiências em conceitos.

À Andrea Menezes Masagão e ao Peter Pál Pelbart, pelas contribuições valiosas na ocasião do exame de qualificação, determinantes para o prosseguimento desta pesquisa.

À Erika Inforsato, amiga essencial, que sempre me encorajou e ajudou em tantas decisões cruciais – enfrentar o mestrado e a própria escrita foram apenas algumas, diante de tantas.

À Christiana Morais, pela disposição em me apresentar o campo das artes de um modo tão peculiar. Apesar de distante nos últimos anos, muito presente em cada linha deste texto.

A Cláudia Beltran do Valle, Cláudia Gama e Laís de Lima, pelas interlocuções constantes na clínica e pela fiel e calorosa amizade.

A Alexandre Henz (sempre com um texto para me recomendar) e, juntamente com a Lis, pelos passeios pela cidade, pelos cafés, pelas fotografias, pelos filmes e tantos outros momentos de descontração...

Às queridas amigas Eliane Costa, Maria Lúcia Amorim e Larissa Frungilo, cada uma à sua maneira, pela companhia nos momentos institucionais difíceis e áridos, sempre dispostas a pensar em saídas criativas.

Aos colegas e amigos, Eduardo Lettiere, Carlos Livieres, Paula Fontana, Veridiana Barros, Abigail Betbedé, Manoel Palandri, Sandra Geórgia, Beatriz Césari, Fátima Bueno, Débora Gaino, Maria Cristina Dalia, Patrícia Yuminak, Camila Apostólico, Cristiane Pitelli, André Nunes, Alessandra Balaban e Clarissa Metzger, parceiros na minha vida profissional. Aos colegas de consultório, pelos encontros ligeiros e pontuais, mas necessários para “espantar” a solidão que esse tipo de trabalho pode instalar. Novamente, a Paula, Eliane, Laís, Cláudia Beltran e Clarissa, pelas indicações bibliográficas e sugestões, muito produtivas para a confecção desse texto. E, ainda, à Erika, leitora atenta e zelosa, pela imensa ajuda nos ajustes finais.

A Eliane Dias de Castro, Elizabeth Araújo Lima, Bel Ghirardi e Sylvio Coutinho com quem tive, no início de minha formação, encontros frutíferos. À Patrícia Quilici, pelo intercâmbio no campo da mediação em artes.



Às instituições em que pude me formar, trabalhar e, de algum modo, para as quais pude contribuir – especialmente, ao Centro de Atenção Psicossocial Prof. Luís da Rocha Cerqueira (SES), conhecido também como CAPS-Itapeva, à Enfermaria de Psiquiatria do Hospital Pirajussara (UNIFESP), ao Programa de Composições Artísticas e Terapia Ocupacional do Curso de Terapia Ocupacional (PACTO-USP), ao Centro de Referência da Infância e Adolescência (CRIA-UNIFESP), aos setores educativos do Museu de Arte Contemporânea (MAC-USP) e da Fundação Bienal de São Paulo. À equipe do CAPSi de Parelheiros (Associação Saúde da Família) que, nas supervisões, tem me fornecido um material bastante interessante para pensar a clínica pelo viés institucional.

Aos colegas – da velha e da jovem guarda – do CAPS-Itapeva, em especial, aos parceiros da atual miniequipe B, que têm me mostrado que sempre há possibilidades, no ambiente institucional, de uma orquestração inusitada. Aos aprimorandos, desta mesma instituição, que tive a oportunidade em acompanhar mais de perto neste difícil e instigante “aprender em serviço” que é o aprimoramento em saúde mental multiprofissional.

Aos supervisionandos e integrantes do grupo de estudo sobre “clínica da psicose e instituição” os quais têm me ensinado que a formação é uma via de mão dupla, fazendo valer a afirmação: “formar é formar-se”.

Aos pacientes que, direta ou indiretamente, participaram da construção deste trabalho e que me apontam cotidianamente que não há um método de tratamento, mas um estilo a perseguir.

A Christian Dunker, que (inúmeras vezes) me assinalou que a errância faz parte do percurso e me lembra (de diferentes maneiras) que a curva também é linha.

A Welson Barbato e, aos colegas dos grupos de estudos (ou melhor, de leitura), que proporcionaram a criação de um espaço acolhedor em que os textos de Freud e Lacan funcionaram, na maior parte das vezes, mais como pretextos para ricas discussões.

Meu terno e eterno agradecimento à Evany e aos meus tios, Sônia e Sérgio, pelo apoio constante. À Ana Massochi, pelo estímulo. A Antônio, Bela, Karina, Mirella, Cristiano e Rebeca, pelo afeto. À Maria, pela ajuda diária indispensável, e a todos com quem pude contar para tantas coisas inumeráveis. A Nelson, Benjamim e Heloísa, obrigada!



*O tema da dor é o meu campo de trabalho. Para dar significado e forma à frustração e ao sofrimento. O que acontece com o meu corpo tem de receber uma forma abstrata formal. Então, pode-se dizer que a dor é o preço pago pela libertação do formalismo.  
[...] Para mim, a escultura é o corpo. Meu corpo é minha escultura.*

**Louise Bourgeois**

*Não tenho preocupações formais. Não quero fazer esculturas de formas – não me interessa, na verdade. Quero fazer escultura sobre crença, paixão, experiência, alheio às preocupações materiais.*

**Anish Kapoor**

*(...) o conceito de escultura pode ser estendido aos materiais invisíveis usados por todos:  
Formas pensantes – como moldamos nossos pensamentos ou Formas falantes – como lapidamos nossos pensamentos em palavras ou Escultura social – como moldamos e esculpimos o mundo em que vivemos...*

**Joseph Beuys**



CANGUÇU, D. F. *Arte e vida: ambientações clínicas e estéticas da existência*. 213p. Dissertação. (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Educação, Linha de pesquisa Linguagem e Educação, da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo – FEUSP. São Paulo, 2012.

## RESUMO

A escrita desta dissertação foi agenciada privilegiando o encontro circunstancial entre campos teóricos distintos, na tentativa de articular a teoria e os conceitos à dimensão do acontecimento, da experiência. Para tanto, o trabalho apostou na aproximação ou na fusão entre arte e vida, em que proposições dadaístas e surrealistas foram contribuições significativas. As experiências da clínica, tratadas como ambientações, foram expostas em forma de narrativa, método que embasou esta pesquisa. Com inspiração em autores da psicanálise, da filosofia, das artes e da literatura, para este trabalho alguns autores tornaram-se pontos de apoio frequentes - Freud, Lacan, Guattari, Foucault, Benjamin e Lyotard, além de artistas e escritores. As questões propostas ou desenvolvidas nesta dissertação foram problematizadas a partir de uma perspectiva interdisciplinar, articulando conexões entre os ambientes clínicos e uma estética da existência.

**Palavras-chave:** arte e psicanálise; dadaísmo e surrealismo; ambientações clínicas; loucura e psicose; estética da existência.





CANGUÇU, D. F. *Art and life: clinical settings and aesthetics of existence*. 213p. Dissertation. (Master's Degree). Postgraduate program on Education, Line of search Language and Education, from the School of Education of University of São Paulo – FEUSP. São Paulo, 2012.

## ABSTRACT

The writing of this dissertation was based on the privilege of the circumstantial meeting among distinct theoretical fields in an attempt of articulation of theory and concepts, in view of the event and the experience. For this purpose, the task kept on the approach or the fusion between art and life in which the statements of dadaism and surrealism have made expressive contributions. The clinical experiences, considered settings, were exposed on narrative form that is the method on which this research was based. Inspired on authors from psychoanalysis, philosophy, arts, and literature, some of them have become constant supports for this research – Freud, Lacan, Guattari, Foucault, Benjamin and Lyotard, besides artists and writers. The issues proposed or developed on this dissertation were problematized from an interdisciplinary perspective that surmises connections between the clinical environments and an aesthetics of existence.

**Keywords:** art and psychoanalysis; dadaism and surrealism; clinical settings; insanity and psychosis; aesthetics of existence.



## SUMÁRIO

<b>Introdução [Explorações preliminares] .....</b>	<b>21</b>
<b>I – Encontros possíveis, desencontros inevitáveis .....</b>	<b>29</b>
A pulsão [de morte] e o impossível de se representar .....	29
Entre a arte e a psicanálise .....	38
Estética da existência e [ausência de] obra .....	51
Entre a ciência e a ficção .....	59
<b>II – Arte e vida.....</b>	<b>64</b>
<b>III – Ambientações .....</b>	<b>88</b>
Ambiente 1 - A instituição [o equipamento a serviço da clínica].....	96
Ambiente 2 - O ateliê no asilo, a “casa-museu” e o ateliê aberto [um ambiente em outro].....	122
Ambiente 3 - O ateliê no museu [o corpo em sete atos] .....	140
1º Ato.....	141
2º Ato.....	143
3º Ato.....	148
4º Ato.....	149
5º Ato.....	150
6º Ato.....	152
7º Ato.....	155
Ambiente 4 - A situação clínica [o ateliê de palavras] .....	157
<b>Conclusão [Um último suspiro!] .....</b>	<b>193</b>
<b>Referências Bibliográficas.....</b>	<b>203</b>



## Introdução [Explorações preliminares]

*Façamos justiça a estas declarações contraditórias aceitando que de vez em quando 2 x 2 são 5.*

**Hans Richter**

Difícil estabelecer quando tudo começou, pois, como assegura Michel Foucault<sup>1</sup> (1981/2007), a determinação de uma origem é sempre imprecisa e no limite plural; assim, o que era embrionário no projeto desta pesquisa pode ser referido a uma região nomeada por uma pergunta-constatação: como o declínio do modelo da representação opera nas questões do corpo, na clínica e nas artes?

O aforismo “morte da representação” gravita em muitos movimentos das artes da modernidade e, sobretudo, das contemporâneas – na medida em que faz com que se alastre e vigore um tempo de “mostração”, em que a representação paulatinamente se vê substituída pela apresentação. Não à toa, assistimos, na contemporaneidade, a uma imensa proliferação de trabalhos artísticos que insistem na efemeridade dos atos e dos gestos, muitas vezes, só possíveis de serem apreciados presencialmente no evento e/ou, posteriormente, por intermédio dos registros e vestígios, quando estes existem. Talvez seja no teatro, na figura de Artaud, que desejou romper com o conceito imitativo da arte, que se encontra de forma mais patente o fechamento da representação<sup>2</sup>, ou melhor, o seu limite, pois, como comenta Derrida: “O teatro da crueldade não é uma representação. É a própria vida no que ela tem de irrepresentável. A vida é origem não representável da representação” (2011, p. 341). E, nas palavras de Artaud: “Disse portanto ‘crueldade’ como teria dito ‘vida’” (apud DERRIDA, 2011, p. 341).

---

<sup>1</sup> Foucault (1981/2007), em *As palavras e as coisas*, afirma que a ideia de origem se perdeu de forma definitiva na modernidade, inscrevendo-se desde Kant, no registro do incognoscível.

<sup>2</sup> A partir do século XIX, “as coisas e as palavras vão separar-se. O olho será destinado somente a ver; o ouvido somente a ouvir. O discurso terá realmente por tarefa dizer o que é, mas não será nada mais o que ele diz” (1981/2007, p.59). Examinando o livro de Cervantes - *Dom Quixote* -, Foucault afirma que se trata da primeira das obras modernas em que se verifica que “a linguagem rompe o seu velho parentesco com as coisas, para entrar nessa soberania solitária donde só reaparecerá, em seu ser absoluto, tornada literatura; pois que aí a semelhança entra numa idade que é, para ela, a da desrazão e da imaginação” (p.67). Nesse sentido, é com essas palavras que Foucault fala da morte da representação: “Livre da relação, a representação pode se dar como pura apresentação” (1981/2007).

Concomitantemente, as vanguardas artísticas cujo empenho foi gerar novas demandas, visando à abertura de novos caminhos, apontaram a seu modo este limite da representação, tal como ocorreu com o dadá:

Os dadaístas estavam menos interessados em assegurar a utilização mercantil de suas obras de arte que em torná-las impróprias para qualquer utilização contemplativa. Tentavam atingir este objetivo, entre outros métodos, pela desvalorização sistemática do seu material. Seus poemas são “saladas de palavras”, contém interpelações obscenas e todos os detritos verbais concebíveis. O mesmo se dava com os seus quadros, nos quais colocavam botões e bilhetes de trânsito. Com esses meios, aniquilavam impiedosamente a aura de suas criações, que eles estigmatizavam como reprodução, com os instrumentos da produção (BENJAMIN, 1994, p. 191).

Em outro espectro, o exercício da clínica é tomado de assalto pelo impacto da impossibilidade de representação que se assiste de forma drástica e radical nas psicoses, justamente porque o que é vivido como traumático não ganha uma representação capaz de vincular-se a uma ideia; as palavras são reais. Em especial, nas situações de crise, é no real do corpo que incide a experiência de sofrimento.

A conjunção de corpo, arte e vida, por ser dotada de uma abrangência extensa e indefinida que poderia ameaçar a possibilidade de um recorte suficiente para um trabalho científico, constitui, paradoxalmente, uma questão norteadora para esta pesquisa e define o dispositivo conceitual que sustenta seu debate. Após diversos movimentos ziguezagueantes em torno deste tema, já com boa parte do material em mãos; e após interlocuções importantes nas orientações e na qualificação da pesquisa, alguns critérios predominaram e precipitaram seu título: *Arte e vida: ambientações clínicas e estéticas da existência*.

Na medida em que a aproximação arte e vida é um dos eixos investidos para engendrar um campo conceitual passível de articulações com a experiência, num primeiro momento do texto, são apresentados seus encadeamentos sucessivos e seus desvios inevitáveis numa estratégia de resistência para traçar um percurso que esteja à altura do inesperado. De algum modo, esta pesquisa, inicialmente, “(...) buscava com sofreguidão e aspereza o seu melhor modo de ser, o seu atalho, já que não ousava mais falar em caminho” (LISPECTOR, 1998).

Diante de um conjunto de experiências que serviram de material vivo para este estudo, o ato de descrevê-las tornou-se imperativo o que, associado à operação com os conceitos, viabilizou uma escrita em consonância com os procedimentos artísticos

modernos e contemporâneos (em que a experiência antecede à categorização e à conceituação). A profusão de temas, residentes em campos distantes, distintos e, por vezes, discrepantes, exige um ponto comum de convergência. Assim, ao acompanhar movimentos cuja proposição é a de engendrar uma impregnação mútua entre vida e arte destacam-se as estratégias que tomam a dimensão clínica como seu território prioritário, onde os acontecimentos se materializam em articulação com conceitos dimensionados como experiência. Isto será feito de um ponto de vista interdisciplinar, recorrendo-se a referenciais da psicanálise, da filosofia das artes e da literatura.

Cabe ressaltar que, em cada um destes campos, alguns autores tornaram-se pontos de apoio frequentes, no que tange à psicanálise, a Freud, Lacan e seguidores. Com relação à filosofia, a escolha de estudos de (e sobre) Michel Foucault, Walter Benjamin e Jean François Lyotard não se deu ao acaso, mas por privilegiar autores que se ocuparam – em determinados momentos de seus percursos ou em todo ele – de temas das artes e da estética, com algumas relações com a psicanálise. No caso de Foucault, suas análises das instituições, do poder, do corpo, da loucura e da sexualidade por engendram campos bastante complexos, mas intercambiáveis, foram assuntos visitados neste estudo, de modo a contribuir na leitura e na constituição de alguns dos ambientes da pesquisa.

No cruzamento das questões clínicas e institucionais François Tosquelles, Jean Oury e Félix Guattari também encontraram na emergência de suas teorias os impasses da clínica e tomaram a instituição não apenas como lugar de tratamento, mas como um aporte da clínica; em outras palavras, a partir da interrogação constante das práticas em ambientes propulsores das construções teóricas em torno do que se convencionou chamar “psicoterapia institucional”, um movimento produziu-se como uma alternativa importante de substituição ao manicômio, com referências na psicanálise e nas teorias marxistas, instaurando uma prática institucional em que a clínica como política é o seu ponto capital.

E, finalmente, no campo das artes e da literatura, de forma breve, Baudelaire, Marcel Duchamp, André Breton, Salvador Dalí e vários outros artistas emblemáticos, protagonistas de mutações nas artes, ocorridas ao longo dos últimos séculos deflagram na pesquisa ressonâncias com as artes modernas e contemporâneas, importantes para a conexão entre os ambientes clínicos e uma certa estética da existência.

Optou-se por apresentar, no decorrer da pesquisa, narrativas de ambientações, como um modo de organizá-la com base em uma escolha metodológica e ética que considera que os acontecimentos recortados a partir de ambientes evitam fixar lugares estereotipados para cada um dos protagonistas (o louco no manicômio ou na instituição de tratamento; o artista no ateliê ou no museu). Cada um destes ambientes pode ser tomado como transitório para cada um daqueles que protagonizaram os relatos.

Além de contribuir para um entendimento prévio do rumo que esta dissertação tomou, estas pistas iniciais querem destacar que este arranjo, mesmo que não tenha sido intencional logo em sua proposição deixou consonantes o percurso profissional e da pesquisa. A ordenação não foi por isto aleatória, mas acompanhou um trajeto: das experiências institucionais aos trabalhos autorais, da saúde mental à psicanálise, da arte às artes, da clínica ampliada à clínica, etc. Os inúmeros dispositivos conceituais que margearam este percurso aparecem por vezes coincidentes, outras vezes dissociados, mas sempre implicados. Ao atravessar diferentes disciplinas, algum alinhamento ocorreu até tornar-se escrita, fazer jus ao tecido sem, contudo, criar uma coisa só, compacta.

A problematização da trajetória profissional que mobiliza a necessidade desta pesquisa vem apresentada por questões, tornadas recorrentes neste estudo: como tratar de assuntos tão complexos e que se desdobram em várias áreas do conhecimento? Que experiências escolher e como narrá-las? Como operar com conceitos, de certa forma tão específicos sem produzir categorizações prévias ou rígidas, ou seja, “verdades universais”? Quais os riscos de empreender um trabalho imbuído destas relações com campos teóricos tão distintos?

Michel De Certeau (2011), refletindo sobre a maneira como o historiador concebe e pratica seu ofício, declara que o seu interesse é situar a pesquisa em campos fronteiriços, entre a história e a psicanálise, por exemplo. Leitor agudo de Michel Foucault, Sigmund Freud e Jacques Lacan, explica algo decorrente desta escolha; ou seja, que o seu modo de historiografar, consiste em um procedimento que acontece entre a história e a ficção. Nota-se, como elucida De Certeau (2011), que fazer história desempenha um papel, numa sociedade ou num grupo, de reparação das dilacerações do passado e do presente, operando um discurso de conjunção. Diz ele, referindo-se à historiografia: “em suma, como afirmava Michelet, ela é o trabalho de vivos para



‘acalmar os mortos’ e reunir toda a espécie de aparatos em uma aparência de presença que é a própria representação” (DE CERTEAU, 2011, p. 51). Na evidência de que a representação é posta em xeque, este autor fala sobre os funcionamentos possíveis da ficção no discurso do historiador. Para ele, a própria historiografia enquanto disciplina já é, em certa medida, uma mistura de ciência e ficção, sendo esta última “um discurso que dá forma (*informe*) ao real, sem qualquer pretensão de representá-lo ou ser credenciado por ele” (DE CERTEAU, 2011, p. 48). No tocante à travessia das disciplinas, realizada amiúde ao longo de seu trabalho, ele chegou a ser criticado, às vezes, por não habitar inteiramente qualquer um dos papéis exigidos por uma suposta identidade profissional. Para explicar o seu procedimento, tinha o costume de dizer que se limitara a “dar um passo para o lado” (GIARD apud DE CERTEAU, 2011, p.9).

Nesse sentido, não é o intuito aqui que a narrativa funcione descritivamente, assentada na realidade. Dada a necessidade de “ficcionalizar a história” - como ressalta Foucault - ou de fabular a realidade - como habitualmente fazem os escritores, é possível demarcar que será nessa tênue linha que a escrita vai se estabelecer para tratar de questões tão extensas, advindas de um trabalho árduo que, muitas vezes, vê-se ameaçado de mortificar-se. Isso posto, esta dissertação cometerá pequenos abusos ao usar a ficção como uma estratégia para lidar com os fatos e as lacunas intrínsecas aos mesmos, já que, como disse Freud, em um de seus importantes textos, que “a ficção cria novas possibilidades de sensação inquietante, que não se acham na vida” (1919/2010d, p.374).

Desse ponto de vista, é possível acentuar que a ciência não está situada em uma margem e as artes em outra, quer dizer, ao invés de se pensar que elas estão em oposição, é importante pensar que coexistem, muito mais do que se imagina. Talvez esta seja a força maior dos trabalhos que assumem que articulações entre ciência e arte se impõem demasiadamente, acarretando conclusões precipitadas às quais restaria apenas aceitar. Deste modo, é necessário dizer que, nesta dissertação, estas articulações, apesar de apresentarem algumas dificuldades, foram muito bem-vindas, sem contudo serem imediatamente aceitas ou naturalizadas. Este foi o procedimento prioritário da pesquisa: pretendeu abrir-se para outras áreas do conhecimento por mais que em muitos pontos houvesse incitações para que se produzissem fechamentos e conclusões. Para evitar estes encerramentos e manter-se no enfrentamento das questões impulsionadoras surgidas no

início e no decorrer do trabalho, tentou-se privilegiar um modo transversal de tratamento de cada uma delas.

Antes de interromper esta introdução, para liberar a entrada ao texto propriamente dito, cabe ainda acentuar que a arte e a vida foram tomadas aqui à luz das proposições dadaístas e surrealistas e mesmo não se tratando de uma pesquisa sobre estes dois movimentos de vanguarda, vale dizer que é nesta atmosfera que este trabalho quer se arriscar, nesta inclinação radical cujos elementos encontramos em um manifesto de Salvador Dalí:

Porque nós, surrealistas, como vocês se podem auto-convencer, observando-nos com um pouco de atenção, não somos, exatamente, artistas, e não somos, também, verdadeiramente cientistas; é a extravagância e, mesmo, a inteligência do gosto, sobretudo em momentos concretos como os momentos presentes onde a fome irracional, da qual lhes falo, apesar de incomensurável, impaciente e imperialista, acha-se de tal modo exasperada pelas expectativas salivares da espera, que tem necessidade para chegar progressivamente às suas próprias conquistas gloriosas, de engolir, para começar, a uva fina, inebriante e dialética do caviar, sem o qual o alimento espesso e asfíxiante das próximas ideologias ameaçaria paralisar, no seu início, a raiva vital e filosófica do ventre histórico.

Porque, se o caviar é a experiência do esturjão, o é também dos surrealistas pois, como ele, somos peixes carnívoros que como já insinuei, nadamos entre duas águas, a água fria da arte, a água quente da ciência, e é precisamente nessa temperatura, e nadando contra a corrente, que a experiência de nossa vida e de nossa fecundação atinge essa profundidade turva, essa hiperlucidez irracional e moral que só pode produzir-se nesse clima de osmose neroniana, feita de fusão viva e contínua da espessura do linguado e da tepidez coroada, da satisfação e da circuncisão do linguado e da chapa de ferro, da ambivalência territorial e da paciência agrícola, do coletivismo agudo e de viseiras sustentadas por letras em branco nas listas do velho bilhar e letras brancas por cima das listas do velho gatuno, de todas as espécies de elementos tépidos e dermatológicos que são somas de elementos coexistentes e características que presidem à noção do “imponderável”, noção de simulacro, reconhecimento unanimemente apenas para servir de epíteto ao gosto imponderável do caviar, e também noção-simulacro que já encobre os germes tímidos e gustativos da irracionalidade concreta que, sendo apenas a apoteose e o paroxismo desse objetivo imponderável, feito de exatidão e da precisão divisionista própria do caviar da imaginação, irá constituir, de uma maneira exclusivista e, além do mais, filosófica, o resultado terrivelmente desmoralizante e terrivelmente complicado das minhas experiências e invenções no plano pictórico.

Porque uma coisa é certa: odeio a simplicidade sob todas as formas (DALÍ, 1974, p. 15-16).

É notável que o texto desta dissertação segue engendrando uma dificuldade consonante a esta textura dadaísta e surrealista: percorrer com as palavras aquilo que, muitas vezes, pertence ao inominável, ambicionando uma escritura documental do que ocorre entre a loucura, nas artes, na experiência analítica onde muitas vezes a palavra mostra-se insuficiente para falar com justeza acerca do que se passa. Este trabalho, que toca o impossível, acontece mesmo com essas limitações, respeita esta incongruência e

insiste na tarefa de escrever, elegendo conceitos adequados para suportar experiências avassaladoras mesmo que sua inscrição, por vezes, escape.

É tentador retomar a epígrafe e, agora, advertidos por ela, é possível afirmar que, com relação ao primeiro movimento, “por princípio, por capricho ou por espírito de contradição fundamental, Dadá sempre propiciou toda a classe de equívocos”<sup>3</sup> (RICHTER, 1973, p. 9). Embora a palavra dadá, em francês, signifique “cavalo de pau”, o seu uso marca a falta de sentido que pode ter a linguagem, como gostam de acentuar alguns dadaístas que argumentavam que a escolha desse nome foi aleatória, acidental. É o que diz um de seus precursores que “dadá não significa nada”. Sucede que, com forte tendência anárquica, foi um movimento relâmpago, na opinião de alguns que acreditaram que perdurou por poucos anos – aliás, consta que dadá “colheu o que semeou” – mas que, desde sempre, não ambicionava ser eterno (RICHTER, 1973). À primeira vista, tal subversão dadaísta traz consequências com relação ao significado das palavras, impelindo a supor que há limites na linguagem, trazendo, inevitavelmente, à lembrança que, para a psicanálise, no dizer de Lacan, a linguagem não pode tudo, algo sempre vai lhe escapar. O verbo dadaísta se presta a indicar que a arte, em suas prerrogativas tradicionais, vê-se abalada na modernidade e um novo jogo se agencia neste campo. Sem querer estabelecer uma problemática comparativa e evolucionista, dicotomizada por um antes e um depois do movimento, tal ocorrência é plena de consequências, pois “Dadá não teve características formais unitárias, como outros estilos, senão uma nova ética artística, da qual nasceram – a bem da verdade, de modo inesperado – formas inéditas de expressão” (RICHTER, 1973, p. 9-10).

Nesta dissertação gravitam alguns temas factíveis de serem pesquisados, aprofundados e problematizados, chega a causar desconforto não poder apresentá-los à exaustão, com detalhamentos que, de um lado, poderiam ser promissores, e de outro, acarretaria um distanciamento da questão que esse trabalho promete desenvolver. Diante da profusão de associações e encadeamentos que fatalmente vieram à tona nos meandros deste texto, a arte e a vida, essa linha mestra arrisca uma direção que deseja desmontar a presunção da universalidade. Ademais, cada situação, cada evento, cada narrativa se veem

---

<sup>3</sup> Tradução livre de Richter, H. *História Del dadaísmo*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Vision, 1973. A tradução dos trechos seguintes, deste mesmo livro, é também de nossa responsabilidade.

enviesadas por sua condição experimental, seu ineditismo e sua radical singularidade, cujo traço extraordinário está na efemeridade do acontecimento, quer se trate da clínica, das artes, da literatura, da vida...

É possível, ainda, assumir, como será desenvolvido mais adiante, que não se trata de um trabalho sobre instituições nem práticas institucionais, nem sobre a clínica psicanalítica e suas possibilidades de tratamento da psicose, nem da criação na loucura, nem tampouco sobre as mutações da arte, embora estes assuntos não tenham sido negligenciados porque exerceram efetivamente uma função no engendramento dos elementos cruciais para pensar que a estética da existência não é coincidente à existência de obra.

## I – Encontros possíveis, desencontros inevitáveis

### A pulsão (de morte) e o impossível de se representar

*Meu trabalho inicial é o medo de cair. Depois se tornou a arte de cair. Como cair sem se machucar. Mais tarde é a arte de se manter no ar.*

**Louise Bourgeois**

“Vou a uma *vernissage* como se tivesse indo a um velório” (2000). Esta declaração de Louise Josephine Bourgeois (1911-2010), pronunciada em resposta à pergunta de um entrevistador acerca de uma exposição, teve o intuito de dizer que quando o seu trabalho culmina em uma obra de arte – seja ele uma escultura, um desenho, uma pintura ou uma instalação – já não lhe interessa mais (ou melhor, já não lhe interessa tanto). Sem levar ao pé da letra a afirmação da artista franco-americana, que produziu incessantemente por mais de 70 anos ininterruptos, pode-se deduzir algumas hipóteses – talvez, um pouco óbvias – a saber: que o momento de expor é uma consequência do que se produziu no trabalho do artista na etapa anterior; que o processo de criação é mais relevante, do ponto de vista do artista, que a obra acabada.

De um lado, há aquilo que não se deixa representar que, em Sigmund Freud e Jacques Lacan, relaciona-se à pulsão<sup>4</sup>; e de outro, segundo Michel Foucault, há aquilo que escapa ao imperativo de obra. Assim, como ocorre nos sintomas e nos sonhos, a criação artística para a psicanálise, é uma modalidade de resposta às exigências pulsionais. Nesta esteira de pensamento, o artista é alguém marcado e movido pela insatisfação, é aquele que está inquieto, algo o interpela e ele age aí.

Na vasta produção teórica de Freud, de Lacan e outros estudiosos e teóricos da psicanálise, alguns textos sobre a teoria pulsional serão privilegiados. Ora, a pulsão, essa

---

<sup>4</sup> O que é irrepresentável para Freud é a pulsão de morte, pois a ideia de morte não possui possibilidade de se inscrever no inconsciente. Segundo Monzani (1989), a pulsão de morte seria irrepresentável por excelência sendo ela o mais pulsional da pulsão. Para Lacan, é o real e o gozo que não se deixam representar.

montagem histórica e singular, é bastante plástica: será possível verificar que vários caminhos podem satisfazê-la (que eles podem se combinar inclusive), que a satisfação de uma pulsão pode ser parcial ou inibida em sua finalidade, além disso, que o próprio objeto, elemento através do qual uma pulsão se satisfaz, é extremamente variável e que pode se modificar ao longo da vida erótica de acordo com as conveniências da satisfação (CRUXÊN, 2004).

A escolha por privilegiar a pulsão<sup>5</sup> justifica-se no realce a dois aspectos. Primeiramente, por ocupar na teoria freudiana um lugar fundamental, indispensável na leitura dos fenômenos psíquicos, pois os demais conceitos da metapsicologia seriam todos derivações da pulsão enquanto tal (BIRMAN, 2009). E também porque é uma noção amplamente utilizada no tratamento da criação artística quando esta se elabora a partir de contribuições do campo psicanalítico.

Mas por que este conceito, juntamente com a repetição, o inconsciente e a transferência são considerados conceitos fundamentais? Não à toa, é o que pressupõe Lacan em 1964 em seu seminário XI que leva este título: “Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise”. Ele sustenta que este quarto conceito, isto é, o da pulsão, é

---

<sup>5</sup> Paulo César de Souza discute amplamente em seu livro *As palavras de Freud: o vocabulário freudiano e suas versões* (2010), alguns termos fundamentais da teoria psicanalítica, ao considerar as traduções e suas implicações. Ao expor alguns destes termos, que se ocupará ao longo desse livro, justifica que eles têm “em comum o fato de não serem ‘ponto pacífico’, mas pomo de discórdia entre estudiosos e praticantes da psicanálise, em suas respectivas línguas, e de serem, na língua original, termos ambíguos ou de grande riqueza de significados e ressonâncias (SOUZA, 2010, p.21). No caso do termo *Trieb*, ao examinar as edições (a inglesa e a francesa), ele verifica grande divergência entre ambas, o que repercute em duas linhagens teóricas um tanto distintas. Segundo o tradutor e autor, a principal crítica à versão por “instinto” foi encampada pelos teóricos franceses, difundindo, principalmente a partir de Lacan, a expressão *pulsion*, adotada em outras línguas neolatinas. Ao propor essa discussão, ele chamará a atenção para ambas, afirmando que tanto na versão instinto quanto na pulsão existem perdas e ganhos. Entretanto, ele faz uma advertência ao dizer que no caso desta última, “as perdas são maiores que os ganhos, e naquele os ganhos ainda superam as perdas” (SOUZA, 2010, p.261). Os argumentos que insistem no instinto decorrem do fato de atribuir a ele um equivalente mais amplo, vago e rico em associações e, diferentemente do termo pulsão, que seria mais no rol dos abstratos e pobres em associações. Nas suas palavras: “Tomar um neologismo em detrimento de um ‘velho conhecido’ significa menosprezar as relações associativas. E a psicanálise, como a língua, vive de associações (SOUZA, 2010, 257-258). Mesmo considerando a pertinência dos argumentos deste autor, que tem se dedicado a traduzir a obra de Freud diretamente do alemão, privilegiou-se, nessa dissertação, o termo pulsão em detrimento de instinto. Considerando que o vocábulo alemão tem uma notória polissemia, sendo validado como um conceito freudiano por excelência, talvez a postura mais sensata e assertiva fosse desartar as versões e assumir o *Trieb*, por considerá-lo um termo que escapa às possibilidades de tradução. Também aqui há perdas e ganhos ao constatar que a tradução de uma língua para outra não deve ser tomada como um impossível. Face ao exposto, a escolha aqui se vê sustentada pelo fato de a pulsão ser um termo mais corrente na língua portuguesa, mas, sobretudo, pela relação tangencial dessa dissertação com o surrealismo, optou-se por posicionar em favor do neologismo.

essencial à experiência analítica, pois “Não há nenhuma necessidade de ir muito longe numa análise de adulto, basta ser alguém que pratica com crianças para conhecer esse elemento que constitui o peso clínico de cada um dos casos que temos que manipular e que se chama pulsão” (1964/2008b, p.160).

Contudo, é o próprio Freud que dá à pulsão esta atribuição, pois, como diz Lacan, “é essencial, primeiro, lembrar que Freud mesmo nos diz, no começo deste artigo, que a pulsão é um *Grundbegriff*, um conceito fundamental” (1964/2008b, p. 161). Ao introduzir a discussão no artigo de 1915, “Pulsão e os destinos da pulsão”, diz que nenhuma ciência, mesmo aquela mais exata, começa com conceitos bem estabelecidos e precisos, julgando que, de início e antes de confiná-los a definições, é necessário manipulá-los com certa dose de indefinição. E mesmo depois de termos condições de formular os conceitos com maior exatidão, para ele o avanço do conhecimento não tolera qualquer rigidez, mesmo quando se trata de definições (FREUD, 1915/2004).

Nas palavras de Lacan:

É isso mesmo que Freud prevê. O progresso do conhecimento não suporta nenhuma *Starrheit*, nenhuma fascinação das definições. Ele diz em algum lugar alhures que a pulsão faz parte de nossos mitos. Afastarei, de minha parte, esse termo de mito – aliás, nesse mesmo texto, no primeiro parágrafo, Freud emprega o termo *Konvention*, convenção, que está mais perto do que se trata, e que chamarei com um termo benthamiano que fiz notar àqueles que me seguem, uma ficção. Termo, diga de passagem, inteiramente preferível ao de modelo, de que muito se abusou. Em todo caso, o modelo não é jamais um *Grundbegriff*, pois, num certo campo, vários modelos podem funcionar correlativamente. O mesmo não acontece com o *Grundbegriff*, com um conceito fundamental, nem com uma ficção fundamental (1964/2008b, p.161).

Garcia-Roza, recorrendo também a Freud, procura responder esta interrogação quando escreve: “trata-se de uma convenção (*Konvention*), nos diz ele, ou de uma ficção, uma ficção teórica, como são os conceitos fundamentais de qualquer ciência. Sua característica principal não é descrever a realidade, mas explicá-la (melhor seria dizer ‘constituí-la’) [...]” (2008, p. 80). É, neste sentido, talvez que Freud afirme que esta (ao referir à teoria das pulsões) é sua mitologia. Continuando, diz que as afirmações de Freud, contidas nas 32º das “Novas conferências introdutórias”, isto é, “a doutrina das pulsões é a nossa mitologia” e “as pulsões são seres míticos, grandiosos em sua indeterminação” são responsáveis pelas dificuldades de aproximação com este conceito. Concomitante a estas dificuldades, há um enorme fascínio por este conceito para aqueles que se

interessam pela psicanálise. O mitológico, conforme a sua hipótese, talvez se refira àquilo que na teoria psicanalítica aponta para o que a pulsão tem de *conceito-limite*, conceito que direciona para os limites da própria teoria e também diz respeito ao fato de ser um conceito fronteiro entre o anímico e o somático.

Este caráter de conceito fronteiro não nos deve conduzir a elucubrações metafísicas a respeito de uma possível entidade substancial, intermediária entre o corpo e a alma, encarregada de fazer a ligação entre ambos. O termo “mítico” não se refere a uma substância que não é nem corpo nem alma, mas que se situasse a meio caminho entre os dois. Freud não está introduzindo aqui uma quarta substância, além das três cartesianas (*res cogitans, re extensa, res infinita*), mas, introduzindo um conceito que, embora articule corpo e alma, não possui como referente uma substância, seja ela de que natureza for (GARCIA-ROZA, 1995, p. 66).

Acerca da afirmação freudiana de que as pulsões são “grandiosas em sua indeterminação”, Garcia-Roza afirma que grandiosas elas são, sem dúvida alguma, pelo fato de dizerem respeito à potência do corpo, por serem fonte de intensidades psíquicas e, ainda, tratar-se de uma força constante. Já com relação à indeterminação, explica:

De fato, não há qualquer determinação *a priori* no que concerne às pulsões, como não há também nenhuma diferença qualitativa entre elas. As pulsões são pura potência indeterminada; toda e qualquer determinação será decorrente de sua captura pelo aparato psíquico (ou, segundo Lacan, pela rede de significantes) e não de alguma ordem inerente às pulsões (GARCIA-ROZA, 1995, p.67).

Outro aspecto, relacionado à escolha de se privilegiar a pulsão neste estudo, diz respeito à hipótese de que é originária do corpo e, assim, serve para pensar muito da produção artística contemporânea, no eixo da aproximação de arte e vida. Por expansão, este recorte pode também ser importado para pensar a articulação entre arte e clínica. Com algumas aparições, a relação arte e vida percorre toda a escrita e configura o eixo deste estudo, algo que está presente desde as artes do início do século XX, principalmente com os dadaístas e surrealistas.

A compreensão que se pretende aqui articular é que o trabalho do artista vincula-se ao domínio das pulsões, algo que não cessa e não para de não se inscrever. Esta impossibilidade de inscrição diz respeito ao que Lacan destaca como vaivém da pulsão, concernente ao caráter circular do percurso pulsional que, por sua vez, é consequência de sua impossibilidade de satisfação, melhor dizendo, de satisfação plena e, que, por isso mesmo, busca satisfazer-se de forma imperativa (GARCIA-ROZA, 2008). Sobre esse ir-



e-*vir* da pulsão Lacan diz que “o que é fundamental, no nível de cada pulsão, é o *vaivém* em que ela se estrutura” (1964/2008b, p.175), já que não há nenhum objeto passível de satisfazê-la.

A pulsão apreendendo o seu objeto, apreende de algum modo que não é por aí que ela se satisfaz. Pois se se distingue, no começo da dialética da pulsão, o *Not* e o *Bedürfnis*, a necessidade e a exigência pulsional – é justamente porque nenhum objeto de nenhum *Not*, necessidade, pode satisfazer a pulsão (LACAN, 1964/2008, p.165).

Diante da problematização deste tema e dos desdobramentos que suscita, o avanço agora pede recuo. Retornando à definição do conceito de pulsão (*Trieb*), Freud diz:

[...] “a pulsão” nos aparece como um conceito limite entre o psíquico e o somático, como o representante psíquico das excitações, oriundas do interior do corpo e chegando ao psiquismo, como medida da exigência de trabalho que é imposta ao psíquico em consequência de sua ligação ao corporal (1915/1993, p.117)<sup>6</sup>.

As ocorrências do campo da pulsão não são, então, atribuídas com exclusividade nem ao psíquico nem ao somático, mas inscritas como um limite e no limite entre eles:

Portanto, se o campo da pulsão não indica a existência de um território, com fronteiras seguras e bem estabelecidas, pois se dissemina e se desdobra sobre os registros do somático e do psíquico ao mesmo tempo, isso sugere a existência de uma porosidade no campo delineado pela pulsão (BIRMAN, 2009, p. 95).

Esta porosidade demarca que o discurso da pulsão não se inscreve no discurso da biologia nem da psicologia, daí a necessidade de Freud forjar o neologismo na metapsicologia. A ideia de porosidade implica a existência de uma borda no campo da pulsão, tal como defende Lacan no seminário *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* (LACAN apud BIRMAN, 2009). Ademais, a pulsão é uma força constante da ordem do desejo e se situa para além do registro da representação. Sendo assim, a sua dimensão intensiva é crucial, sendo ela a medida da exigência de trabalho imposta ao psiquismo, decorrente da sua ligação ao corporal.

A constância do impulso proíbe qualquer assimilação da pulsão a uma função biológica, a qual tem sempre um ritmo. A primeira coisa que diz Freud da pulsão é, se posso me exprimir assim, que ela não tem dia nem noite, não tem primavera nem outono, que ela não tem subida nem descida. É uma força constante. Seria possível levar em conta os textos e as experiências (LACAN, 1964/2008b, p.163).

---

<sup>6</sup> Quando se optou pela edição argentina, as traduções para o português dos textos freudianos em espanhol foram de nossa responsabilidade.

Com efeito, trata-se de um conceito que, ao longo da teoria freudiana – e, posteriormente, com Lacan – sofreu constantes reformulações, sendo possível arriscar que o processo de lapidação deste, constituindo por assim dizer, um campo conceitual, é o que possibilitou advir outras compreensões, de certo modo dependentes, mas diferentes daquela que inicialmente se esboçou. Daí adveio à atribuição de conceito fundamental da teoria psicanalítica. Segundo Garcia-Roza (2008):

Mais do que corresponderem a “dados”, os conceitos fundamentais da ciência correspondem a interrogações, portanto a algo que não é dado nem mesmo “dável”, a experiência. Esses conceitos não correspondem a um saber já existente e que eles refletem, tampouco têm por finalidade criar uma imagem de formalização desse saber, uma espécie de arrumação científica da *doxa*; o que eles fazem na verdade é produzir um furo na *doxa*. Mais do que taparem os furos do saber existente, eles evidenciam esses furos ou criam novos furos. Os conceitos fundamentais aos quais estou me referindo não correspondem a um saber, mas a um vazio no saber, a uma interrogação que dará lugar a uma hipótese, à qual corresponderá à abertura de um novo espaço de saber, ou à passagem da *doxa* à *episteme*. No entanto, para serem verdadeiros conceitos fundamentais, devem pretender responder a verdadeiros problemas. Este é o caso do conceito de pulsão.

Um conceito desse tipo não nasce pronto, com os seus contornos plenamente definidos, suas articulações com os conceitos plenamente estabelecidas, perfeitamente transparente e livre de ambigüidade. Sua opacidade inicial é na verdade a marca de sua novidade, de sua extravagância quando comparado aos conceitos existentes. A criação ou construção de um conceito como este implica avanços e recuos, desvios, atalhos, eliminação de caminhos desnecessários e estabelecimentos de novas articulações. E isto sem que tenha previamente indicações claras quanto aos caminhos a percorrer. Esta é a razão pela qual, vinte anos depois de ter proposto o conceito de pulsão, Freud declara que “a doutrina das pulsões é a peça mais importante, mas também a mais inconclusa, da teoria psicanalítica” (2008, p. 80-81).

A tese de Freud sobre a pulsão, em suma, diz que o aparato psíquico é um aparato de captura do disperso pulsional que, portanto, impõe às pulsões, destinos. O discurso freudiano, ao falar deles, foca-os na pulsão sexual, por sustentar que ela é axial no aparelho psíquico:

Uma investigação sobre os diferentes destinos que as pulsões poderão ter ao longo de seu desenvolvimento e de sua vida terá de se limitar às pulsões sexuais, pois são estas que conhecemos melhor. A observação mostra que os destinos de tais pulsões podem ser:

A transformação em seu contrário.

O redirecionamento contra a própria pessoa.

O recalque.

A sublimação. (FREUD, 1915/2004, p.152).

Garcia-Rosa observa que a palavra, utilizada por Freud, *Schicksal* possui alguns significados, isto é, destino, aventura, vicissitude. Desse modo, argumenta que a

expressão *Trieb-Schicksal* pode ser traduzida como destinos da pulsão ou vicissitudes da pulsão, sendo preferível, sob determinados aspectos, a segunda, pois esta manteria a ideia de errância, que, diga-se de passagem, é a marca da pulsão, em detrimento de destino, que implicaria um caminho preestabelecido (2008).

Seria esta característica a responsável pela designação de “pulsão anarquista” tal como sugere a psicanalista Nathalie Zaltzman (1993) em seu ensaio que leva o mesmo nome? Nele, utilizando várias referências – Freud, Blanchot, sua contemporânea Piera Aulagnier – ela delineia uma das formas da pulsão de morte: a pulsão anarquista, a mais libertária das facetas da pulsão de morte:

Na experiência analítica é preciso compreender o risco fatal que constitui para certos sujeitos um projeto de engajamento e respeitar a dimensão de ruptura, não como uma resistência, uma inaptidão à análise, mas como medida de proteção vital que se inscreve no projeto de sobrevivência. Cabe ao analista tornar-se a testemunha desse projeto, com todas as atividades cunhadas pela atividade desobrigante das pulsões anarquistas: a lucidez, a antecipação, a transformação da vontade de destruição em resistência à morte, a solidão, a intensidade frágil dos laços afetivos, a primazia do objeto-resto, a sobrevivência como triunfo sobre a destruição, como última garantia de pertinência à espécie humana.

A narrativa das pulsões de morte no inconsciente divide suas figuras com o registro libidinal, mas as ordena diferentemente. As organizações de desejo deixam transparecer, além do princípio do prazer, a ossatura descarnada das organizações de necessidade. A exploração desse ordenamento diferente torna analisáveis: ‘a reação terapêutica negativa’, o ‘masoquismo primário’, a ‘compulsão à repetição’ para além do princípio do prazer; em suma, torna possível a análise de todos esses fenômenos que, precisamente, conduziram Freud ao discernimento do domínio das pulsões de morte, sua dimensão de protesto vital, é interromper a catalogação duvidosa e impotente dos estraga-festas da higiene mental e dos fracassados da prática analítica protocolar: os fugitivos, os toxicômanos, os caracteriais, os ‘psicossomáticos’ e todos os outros....

Devolver às pulsões de morte suas formas de vida psíquica, deixar de reduzi-las a um negativo das pulsões libidinais, sexuais e narcísicas, possibilita a abertura de impasses terapêuticos. Ignorar essa narrativa, continuar a abafar a parte analítica no conforto de Eros, é reforçar a solidão mortífera e fragilmente salvadora daquele que não espera que o analista se recuse para recusá-lo antecipadamente como testemunha de sua luta anarquista. (1993, p. 91-92).

E finalmente:

[...] a pulsão anarquista é precisamente o que leva à morte a representação narcísica primária, o que arruina a fixidez de qualquer relação com um poder mortífero, e destrói a tentativa de identidade única, o que, enfim, possibilita a travessia da experiência-limite (1993, p. 95).

No tocante à pulsão, anarquia e nomadismo podem soar como redundâncias pelo que já foi exposto sobre a pulsão, entretanto, são adjetivos que acentuam esta sua

característica, não com o intuito de demarcação de um problema, mas de fazer um grifo na errância, no desvio que é a marca de sua condição. Além disso, tais designações engendram modos como cada autor opera o conceito e postula suas produções teóricas a partir deste, de modo a derivar em outros similares.

Garcia-Roza se debruça sobre esta questão quando formula: “se a psicanálise pretende pensar na pulsão como desvio, porque não pensá-la como um desvio original, desvio primeiro, ao invés de pensá-la como secundária em relação à ordem natural instintiva? Não seria a idéia de natureza, isto é, de uma ordem primeira, a nossa verdadeira mitologia?” (1995, p.69)

Dito de outro modo, o que ele quer problematizar é em qual solo incluir a psicanálise: a concepção de uma natureza regida por princípios *a priori* que constitui as *filosofias da identidade* ou a concepções de uma natureza desviante que constitui as chamadas *filosofias da diferença*? (GARCIA-ROZA, 1995).

A sua defesa é de que a pulsão deveria ser concebida enquanto um desvio primeiro, um desvio original ao invés de um desvio de ordem, ou seja, como secundário a uma ordem que seria primeira. “A pulsão é errante pela sua própria natureza [...]. Ou, se preferirmos, a natureza da pulsão é não ter natureza nenhuma (se com a palavra ‘natureza’ pretendemos designar ‘ordem’)” (GARCIA-ROZA, 1995, p. 71).

Freud fala de quatro termos referentes ao conceito de pulsão: a sua pressão (*Drang*), a sua finalidade ou o seu alvo (*Ziel*), o seu objeto (*Objekt*) e a sua fonte (*Quelle*). Brevemente, podem ser assim definidos: por pressão podemos compreender o seu motor, a quantidade de força ou a medida de exigência de trabalho que ela representa; a finalidade é sempre a satisfação, os processos dessa espécie envolvem, por assim dizer, uma satisfação parcial; o objeto é, por sua vez, a coisa em relação a qual a pulsão é capaz de atingir sua finalidade (FREUD, 1915/1993). E, finalmente, por fonte de uma pulsão entendemos “o processo somático, interior a um órgão ou a uma parte do corpo, cujo estímulo é representado na vida anímica pela pulsão” (FREUD 1915/1993, p.118).

Sobre este constructo que Freud desenvolve acerca da pulsão, Lacan dá uma imagem bastante interessante: “direi que, se há algo com que se parece a pulsão, é com uma montagem” (1964/2008b, p.167). E, não à toa, pela condição destes termos sempre aparecerem disjuntos e não harmônicos ou em perfeita composição, ele os associa a uma

colagem tal como os surrealistas propunham e na contramão de uma montagem cujo resultado final teria a característica de uma *Gestalt*:

A montagem da pulsão é uma montagem que, de saída, se apresenta como não tendo pé nem cabeça – no sentido em que se fala de uma montagem numa colagem surrealista. Se aproximarmos os paradoxos que vimos de definir no nível do *Drang* ao do objeto, ao do fim da pulsão, creio que a imagem que nos vem mostraria a marcha de um dínamo acoplado na tomada de gás, de onde sai uma pena de pavão que vem fazer cócegas no ventre de uma bela mulher que lá está incluída para a beleza da coisa (LACAN, 1964/2008b, p.167).

Na segunda teoria das pulsões datada de 1920, em “Além do princípio do prazer”, Freud passa a entender o indivíduo como marcado pelo conflito entre pulsão de vida e de morte e não mais entre as do ego e as sexuais, como propôs inicialmente na primeira teoria. A oposição entre vida (Eros) e morte (Tânatos) passa a ser o segundo dualismo pulsional, entendida como a base fundadora do conflito psíquico. Estas duas pulsões nunca aparecem isoladamente e, em todas as manifestações humanas, há a participação de ambas só que em diferentes graus. No seu texto de 1915, “A pulsão e os destinos da pulsão”, Freud diz que a divisão da pulsão em dois grupos - primeiramente as pulsões sexuais e de autoconservação e, posteriormente, as pulsões de vida e de morte - é uma construção auxiliar, passível de ser descartada, como posteriormente se evidenciou por meio da defesa de que toda pulsão é pulsão de morte:

A autonomia da pulsão de morte entendida como pulsão de destruição (ou potência de destruição) é perfeitamente consistente com a idéia de que a pulsão por se situar, além da representação, além da ordem, além do princípio do prazer, é pura dispersão, pura potência dispersa. Sob este aspecto, faz juz a afirmação de ser a *pulsão por excelência* (GARCIA-ROZA, 2008, p.159).

Dentro deste percurso teórico sobre o conceito, cabe sublinhar que a associação da pulsão de morte à destruição, a depender de como essa articulação é realizada, torna-se bastante restritivo. Nas considerações de Vladimir Safatle, Lacan é o responsável pela reforma do conceito de pulsão e para ele “toda pulsão é virtualmente pulsão de morte” (LACAN, 1996, p. 848), daí o termo aparece no singular. Nas palavras lacanianas:

É no nível da boa e da má vontade, e até mesmo pela preferência pela má no nível da reação terapêutica negativa, que Freud, no termo de seu pensamento, reencontra no campo

de *das Ding*, e designa-nos o plano do para além do princípio do prazer. É como um paradoxo ético que o campo de *das Ding* é reencontrado no final, e que Freud aí nos designa o que na vida pode preferir a morte (LACAN, 1959-1960/2008, p.127).

Enquanto para Freud a compulsão à repetição apresenta-se como um limite para a clínica, Lacan conserva a ideia da pulsão como retorno em direção à morte, mas é o próprio conceito de morte que se transforma segundo Safatle. Ele afirma que neste ponto Lacan se aproxima de Deleuze, pois há sempre um “morre-se” mais profundo do que um “morro” (DELEUZE, 2000, p.149), mas também chama a atenção quando diz que “a defesa de uma subjetivação sem sujeito não significa necessariamente abandono da categoria de sujeito” (SAFATLE, 2004, p. 121).

## Entre a arte e a psicanálise

*No lugar das bandeiras e dos troféus, as cavalgadas descabeladas e enraivecidas das civilizações do tipo octogonal, surrealistas e crítico-paranóicas passarão sob o arco histórico das estruturas moles, encabeçadas por jaquetões afrodisíacos e aritméticos, cintilantes de urina e esmeralda.*

**Salvador Dalí**

No trabalho com campos teóricos distintos, esta escrita se agencia com a pretensão de fugir da tentação da totalidade. Considerando que estes campos não necessitam um do outro, o que aqui se opera busca descartar qualquer fantasia de união estável. Assim, tal aproximação entre arte, psicanálise e filosofia deve ser tomada para além de um arranjo de complementaridade; estes campos fazem vizinhança, entretanto, não é algo contínuo e que ocorre em todas as suas extensões, neste caso; costuma-se dizer: se há fronteira, há também litoral.

Desse modo, a relação entre arte e psicanálise não pode ser tomada como algo simples e sem entraves. Aspectos do pensamento freudiano foram apropriados por muitos teóricos e críticos na análise das obras modernas e contemporâneas; no entanto Freud, mesmo reconhecendo os efeitos que a arte exercia sobre ele, ao abordar este assunto sempre o fazia com muita reserva (LIMA, 2009). Muitos estudiosos concordam sobre a qualidade literária da sua produção escrita, embora a *metapsicologia* estivesse voltada à fundamentação da psicanálise como discurso científico. Desta forma, “Freud cunhou este

termo para se referir ao discurso psicanalítico na sua especificidade teórica. Forjou assim, um *neologismo* para fazer menção à singularidade conceitual da psicanálise” (BIRMAN, 2009, p.26).

Com isso, a tentativa era a de que seu discurso, além de ser legitimado pela ciência, fosse uma leitura outra da psicologia, pois, “a palavra metapsicologia remete ao conjunto de procedimentos teóricos e metodológicos que Freud começara a conceber para construir a sua leitura do psiquismo” (BIRMAN, 2009, p.28). Diante de suas inclinações e de seus empreendimentos com a psicanálise, ele mantém-se numa espécie de borda entre a ciência e as artes – sobretudo a própria arte de escrever.

Sabemos, através de sua correspondência com Fliess, que os conhecimentos filosóficos eram um projeto bastante acalentado pelo jovem Freud, e que sua metapsicologia nasce justamente como uma posição intermediária entre a filosofia e a medicina, fundando um novo campo; campo tenso e com uma infinidade de novas questões abertas a partir de sua própria fundação. Podemos observar claramente, no decorrer de sua obra, algo assim como que uma política dos conceitos, voltada para o tratamento das questões produzidas no campo da psicanálise, para a sua delimitação com relação a outros saberes (MOURA, 1995, p.11).

A psicanálise se constitui como corte em relação a outros saberes; não à toa, tal perspectiva não prescinde de uma conexão, direta ou não, com outros campos. Ademais, a ressonância do pensamento freudiano no pensamento moderno pode ser traduzida pela desconfiança que ambos trazem a respeito da racionalidade. Em outras palavras, há uma quebra do absoluto e da autonomia da razão. No tocante à modernidade, é útil acompanhar a análise foucaultiana, que, à primeira vista, parece ser paradoxal, pois a sua crítica recai sobre a ideia iluminista de razão. Em seu texto de 1984, “O que são as luzes?”, Foucault problematiza um ensaio de Kant de 1784, “Resposta à pergunta: o que é Esclarecimento (*Aufklärung*)?”. Ao longo deste seu escrito, Foucault diz que na modernidade, as luzes, foram tantas que nos ofuscaram, de modo que este excesso que deveria iluminar acabou por criar obscuridades. Desse modo, ele convoca a pensar uma atitude filosófica que pode ser extensiva ao campo da pesquisa. Foucault, no arremate desse texto, diz:

Não sei se é preciso dizer hoje que o trabalho crítico também implica a fé nas luzes: ele sempre implica, penso, o trabalho sobre os nossos limites, ou seja, um trabalho paciente que dá forma à impaciência da liberdade (1984/2000, p. 351).

A modernidade redimensiona a razão iluminista mantendo algo desta razão, assim como a psicanálise freudiana aponta que o inconsciente está para além do pensamento racional sem, contudo, ser irracional. Tanto a modernidade quanto a psicanálise fazem a crítica dos limites da razão operando outros usos da linguagem.

A arte foi um dos terrenos sobre o qual a psicanálise mais rapidamente exerceu influência. Havia uma forte ressonância entre as idéias modernas da arte e o pensamento psicanalítico, ambos surgidos de um solo comum e constituídos em torno de uma concepção de subjetividade bastante próxima, no centro da qual está o inconsciente que se revelaria em palavras, em sonhos e em obras, por intermédio da linguagem (LIMA, 2009, p. 77).

Neste espectro, as experiências artísticas solicitam compreensões múltiplas que não devem ficar restritas a um campo teórico. Em outras palavras, não há uma verdade, há posições e discursos diversos. Nestas relações entre a psicanálise e a arte percebemos que:

A invenção da psicanálise marcou o século XX e influenciou de forma decisiva sua produção artística, sobretudo a partir do surrealismo. Seu surgimento se deu em um amplo contexto cultural no qual Sigmund Freud encontrou pontos de apoio para sua afirmação de que o eu não é mais senhor de sua casa, posto que o inconsciente governa subterraneamente boa parte de suas ações. A arte e a literatura exerceram papel de destaque nessa teorização, por lidarem com as mesmas questões que animam a clínica analítica: o desejo delineando o homem em suas contradições e desenhando o seu olhar sobre o mundo. (RIVERA e SAFATLE, 2006, s/p).

As aproximações que a psicanálise suscita proliferaram em muitas direções. Com a instauração de um outro olhar, Freud delineia novas possibilidades de pensar o desejo, em relação ao sujeito, à cultura de um modo abrangente e à linguagem. Estas referências foram tomadas por muitos outros campos, tal como o das artes. De uma maneira distinta, no interior do campo clínico isto também ocorreu, em relação ao pensamento da loucura e das psicoses que, embora não tenham sido foco privilegiado das pesquisas freudianas<sup>7</sup>, fomentaram e fomentam ainda um vasto campo de discussões.

Se Freud, declaradamente, foi avesso ao surrealismo - como é possível verificar no transcorrer de sua vida e de sua obra - o mesmo não ocorreu com Lacan. Enquanto prosseguia os seus estudos sobre a loucura em seu percurso como psiquiatra, o encontro

---

<sup>7</sup> É possível afirmar a existência de uma teoria freudiana da psicose, mas que não se desdobrou em uma teoria do tratamento da mesma, tal como ocorreu com Lacan, já que “embora Freud tome os casos de psicose como paradigmáticos de certos mecanismos do funcionamento psíquico, ele não propõe uma terapêutica para a psicose, diferente do que faz com a neurose” (METZGER, 2008, p.10).



com Salvador Dalí deu vários frutos. Ademais, os surrealistas representaram uma importante influência em seu itinerário. É neste caldo temperado com muitas referências que sustentaram (e porque não, determinaram) a edificação de um campo teórico idiossincrático que, posteriormente, derivou um sistema de pensamento:

Esse encontro logo o levará a rejeitar o automatismo e a inscrever, no cerne da alma humana, a plena significação antropológica da loucura. Terminada no outono de 1932, a tese sobre a paranóia era portanto atravessada por um movimento de reapropriação das posições surrealistas. Ora, Lacan não dizia uma palavra acerca dessa influência maior. Omitia cuidadosamente suas fontes nesse domínio, não mencionava nenhum dos grandes textos surrealistas que o haviam inspirado e guardava silêncio sobre os nomes de Dalí, de Breton e de Éluard. Preocupado com sua carreira, não queria desagradar nem seus mestres em psiquiatria, que rejeitavam a vanguarda literária, nem os defensores da ortodoxia freudiana, dos quais ainda era aluno. Cálculo errado: os primeiros a prestar-lhe homenagem serão aqueles cuja importância encobria, e os primeiros a execrá-lo, aqueles a quem queria agradar (ROUDINESCO, 2008, p. 83).

Se com o movimento surrealista as portas se veem abertas para que a recepção da obra de Freud pudesse adquirir consistência teórica e prática num espaço cultural que até a década de 1920 permaneceu refratário ao pensamento freudiano (MARINGUELA, 2005), com Lacan, o movimento psicanalítico passa a ganhar outras direções e implicações. O pensamento heteróclito articulado por ele acarretou consequências em sua produção teórica e em seu ensino. E não tinha como ser diferente, justamente porque, ao mesmo tempo em que elabora a sua radical retomada do pensamento freudiano, explora outros campos, e seus interesses obviamente não ficaram circunscritos ao surrealismo. Com o respaldo de sua biografia, realizada por Roudinesco (2008), sabe-se que foram marcantes alguns eventos de sua vida: o fértil encontro com Claude Lévi-Strauss, com Maurice Merleau-Ponty, e, por sua vez, da duradoura amizade com Georges Bataille – de quem pôde, inclusive, fazer empréstimos conceituais - servem como alguns exemplos. Estes encontros intelectuais e de amizade, rendendo-lhe a convivência com um grupo de vanguarda, foram evidentemente relevantes para a confecção da psicanálise lacaniana tal como ela é. Além disso, a proximidade com a teoria social e com a filosofia se deu também através dos textos filosóficos deveras inspiradores e o estruturalismo foi fundamental para a elaboração da teoria do sujeito.

Psicanálise, teoria social, filosofia, literatura, poesia, estética, linguística e, mais tarde, lógica e topologia. Espinosa, Hegel, Politzer, Saussure. Línguas orientais, viagens e colecionismos. No tocante a esta última característica, Lacan assemelha-se a Freud,

entretanto, as motivações e os gostos pelo ato de colecionar são, para ambos, distintos. Como se sabe, Lacan teve sob sua posse, vários objetos, livros raros e quadros de vários pintores. Uma de suas aquisições foi “A origem do mundo”, óleo de Gustave Courbet, de 1866, quadro que causou na época bastante escândalo, por representar abertamente o sexo feminino. Isto é apenas um pinçar de referências que se encerra por aqui, pois, se a escolha fosse mapeá-las com maior precisão e justificá-las tomaria um longo tempo, entretanto, não é este o intuito desta dissertação, evidentemente.

Ao gravitar por estes campos por vezes distintos e assumir os riscos das contradições e ambiguidades em sua produção teórica, Lacan ancorava o seu saber no freudismo e, sobretudo, para além dele, operando diferentemente de outros seguidores de Freud. Como observa Roudinesco:

Mas, enquanto Melaine Klein efetuava a sua reelaboração no próprio interior do pensamento freudiano – e com a aparelhagem conceitual forjada por Freud -, Lacan buscava sempre apoio num saber exterior ao freudismo: psiquiatria, surrealismo e filosofia. E sabe-se que, sem esse recurso constante a uma exterioridade, ele certamente não poderia ter lido Freud como o fará a partir de 1936 (2008, p. 156).

A tese intitulada *Da psicose paranóica em suas relações com a personalidade*<sup>8</sup> (1932), foi apreciada pelos surrealistas como já dito e, não por acaso, este entusiasmo advindo de artistas e escritores - o que não ocorreu com a sua banca examinadora nem no meio médico – rendeu-lhe escritos que louvavam o seu trabalho: Lacan foi igualmente saudado por René Crevel em um artigo de “*Le surréalisme au service de la révolution*” e, por Salvador Dalí, no primeiro número da *Le Minotaure*. Assim, reconhecido pela

---

<sup>8</sup> Primeiro livro por ele publicado, que resultou de sua tese de doutorado em psiquiatria, na qual trabalhou o caso Aimée, o seu único “caso clínico” em 50 anos de atividade profissional (SAFATLE, 2007). Marguerite Pantaine, verdadeiro nome da paciente, fora internada, em 1931, no Hospital de Sainte-Anne, local que Lacan trabalhava. Sua internação se deu após esfaquear uma famosa atriz parisiense, por acreditar que a mesma participava de um complô para assassinar o seu filho. Inspirado em um romance que ela não conseguira publicar, o nome Aimée serviu para dissimular a sua identidade, assim, como outros recursos utilizados por Lacan e que são amiúdes necessários à construção de um caso clínico. Inicialmente com essa tese, a sua ambição foi confrontar a tradição francesa e a germânica que compreendiam as afecções mentais de forma bastante distinta, adotando, na época uma perspectiva psicogênica, isto é, “uma perspectiva que insistia na irredutibilidade de um certo quadro de distúrbios mentais a toda e qualquer explicação causal de natureza orgânica ou mesmo funcional” (SAFATLE, 2007, p.15). A tese de Lacan teve muitos alcances e foi um passo importante para o que a psicanálise compreende até hoje por paranóia, uma das modalidades da psicose. Roudinesco ressalta que Lacan “[...] mostra bem o lugar que ocupa a tese em seu itinerário: ela é ainda uma obra de psiquiatria, embora já sendo um texto psicanalítico” (ROUDINESCO, 2008, p.77).

vanguarda parisiense, chegou a publicar alguns textos nesta última publicação (ROUDINESCO, 2008). Segundo Safatle:

Essa acolhida tinha uma razão clara: com sua tese, Lacan procurava constituir uma teoria na qual clínica, reflexão social e tematização da produção estética se articulam de maneira orgânica. Desde o início, essa teoria é um programa interdisciplinar cuidadosamente montado que, através da reconstrução dos modos de determinação do normal e do patológico, fornece os subsídios para uma crítica da razão que guarda semelhança com as expectativas de ruptura da vanguarda estética (2007, p.15).

Por outro lado, os textos de Dalí que cobrem um período de 40 anos foram reunidos e agrupados, redundando em um livro chamado *Sim ou a paranóia*. Estes trabalhos que abrangiam as artes, a psicanálise, a política foram publicados, inicialmente, na *Le Minotaure*, no supracitado artigo - “*Le surrealisme au service de la revolution*” -, ou sob a forma de fascículos, conforme consta no prefácio do editor<sup>9</sup>. Nesta coletânea, é com essas palavras que Dalí fala sobre a tese de Lacan:

Ao contrário das novas intervenções de raciocínio coercitivo de natureza a fazer impor uma outra intervenção da ideia de sistematização sobre os conteúdos delirantes, a consideração do mecanismo paranóico como força e poder ativo na própria base do fenômeno da personalidade, e seu caráter “homogêneo”, “total”, “repentino” das suas características de “permanência”, de “acréscimos”, de “positividade” inerentes ao fato sistemático apenas vem confirmar-se, de uma maneira rigorosa, a leitura da admirável tese de Lacan: *Dela psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité*. É a ela que devemos a motivação de conseguirmos, pela primeira vez, uma ideia homogênea e total do fenômeno, fora das misérias mecânicas onde se atola a psiquiatria corrente. O seu autor se levanta especialmente contra as ideias gerais das teorias constitucionalistas que arrasam o abstrato, conforme as quais a sistematização seria elaborada posteriormente por causa do desenvolvimento de alguns, muito tênues, fatores constitucionais, o que contribui para criar os equívocos grosseiros da “loucura do raciocínio”. Esta última noção, anulando a essência concreta e verdadeiramente fenomenológica do problema, mais ainda faz ressaltar, pelo seu estatismo unilateral, toda a ofuscante significação dialética do processo paranóico que não pode, nessa ocasião, deixar de parecer-nos como eminentemente exemplar. O trabalho de Lacan dá conta, perfeitamente da hiper-acuidade objetiva e “comunicável” do fenômeno, graças ao qual o declínio toma esse caráter ambíguo e impossível de ser contradito que o coloca mesmo nos antípodas da estereotipia do automatismo e do sonho. Longe de construir um elemento passivo, propício à interpretação e apto a intervenção como estes, o delírio paranóico constitui já, por si próprio, uma forma de interpretação. É precisamente esse elemento ativo nascido da “presença sistemática” que, além das considerações gerais que precedem, intervém como princípio dessa contradição na qual reside, para mim, o drama poético do surrealismo. Essa contradição nunca poderá encontrar uma melhor conciliação dialética que nas ideias novas que surgem a respeito da paranóia e, conforme as quais, o delírio surgiria já todo sistematizado (DALÍ, 1974, p. 31-32).

---

<sup>9</sup> Álvaro Pacheco.

É possível dizer que desde muito cedo Lacan interessou-se pelo dadaísmo e a sua ligação com o surrealismo nos dá a ver que, posteriormente, ele reconheceu a influência surrealista na sua obra. Alguns dizem que Jacques Lacan conheceu Breton antes mesmo de ler Freud. E, em 1929, escreveu “*Hiatus irrationalis*”, poema à moda dos surrealistas. Lacan que, logo em seguida, encontrou-se com aquela que seria a “Aimée” - nome retirado de um dos romances de sua paciente Marguerite –, reconheceu o valor literário de seus escritos, como ocorrido com os surrealistas. Jean Allouch faz a seguinte associação ao afirmar que “os temas desse poema [de Lacan], a água, o fogo, a natureza são a dos escritos de Marguerite” (ALLOUCH, 1997, p.511).

Dois anos antes de Lacan escrever a sua tese, Dalí cria a atividade crítico-paranoica - batizada por Breton de método. Aliás, para sermos mais exatos, neste ano de 1929, ele “começou a dar atenção aos mecanismos internos dos fenômenos paranóicos, encarando a possibilidade de um método experimental baseado no poder imediato das associações sistemáticas próprias à paranóia; esse método iria tornar-se, em seguida, a síntese delirante crítica que tem o nome de atividade crítico-paranoica” (DALÍ, 1974, p.18-19). Com estas palavras, Dalí a define:

Paranoica: delírio da associação interpretativa, comportando uma estrutura sistemática –  
 Atividade crítico-paranoica: método espontâneo de conhecimento irracional baseado na associação crítico interpretativa dos fenômenos delirantes. A presença dos elementos ativos e sistemáticos próprios da paranóia garantem o caráter evolutivo e produtivo próprio à atividade crítico-paranoica. A presença desses elementos ativos e sistemáticos não pressupõe a idéia do pensar dirigido voluntariamente, nem de um compromisso intelectual qualquer porque, como se sabe, na paranóia a estrutura ativa e sistemática é consubstancial ao fenômeno delirante em si – todo fenômeno delirante de caráter paranóico, mesmo instantâneo e repentino, comporta já, “no seu todo” a estrutura sistemática e nada faz senão subjetivar *a posteriori* pela intervenção da crítica. A atividade crítica intervém unicamente como líquido revelador das imagens, associações, coerências e finezas sistemáticas, graves e preexistentes no momento em que se produz a instantaneidade delirante, e que, nesse momento, nesse grau de realidade tangível, só a atividade crítico-paranoica permite devolver à luz objetiva. A atividade crítico-paranoica não mais considera isoladamente os fenômenos e as imagens surrealistas, mas, pelo contrário, num conjunto coerente de relações sistemáticas e significativas. Contra a atitude passiva, desinteressada, contemplativa e estética dos fenômenos irracionais, a atitude ativa, sistemática, organizadora, cognoscitiva, desses mesmos fenômenos, considerados como fenômenos associativos, parciais e significativos, no domínio autêntico de nossa experiência imediata e prática da vida (1974, p.19).

Sobre esta atividade, é assim que André Breton a qualifica:

Dalí doou ao surrealismo um instrumento de primeira grandeza, através do método crítico-paranoico, método que ele mostrou, desde o começo, capaz de aplicar tanto à pintura, à

poesia ou ao cinema, à construção de objetos surrealistas típicos, às modas, à escultura, à história da arte e até, em caso de necessidade, a qualquer tipo exegético (apud DALÍ, 1974, p.5).

Outro fato digno de nota: o contato com o texto de Dalí “O asno podre” - onde o artista apresentou a teoria que incidirá sobre a sua produção pictórica da década de 30 - foi determinante no início da elaboração teórica de Lacan (RIVERA, 2005).

Dá para dizer que o método de Dalí também é um acréscimo para a clínica, em especial, quando se trata da psicose, em outras palavras, a influência do pintor foi sensível na tese de Lacan que buscou estirpar o fosso entre a loucura e a razão. Por outro lado, Breton também procurou transpor, para os procedimentos artísticos, o procedimento analítico presente na sessão de análise, demonstrando que os procedimentos de criação surrealista, a saber: “automatismo psíquico”, “escrita automática”, técnicas como a “*frottage*” e a “*grattage*” e, ainda, o “método crítico-paranóico” possuem evidentes parentescos com a associação livre. Ademais, estes procedimentos plásticos encontram na psicanálise uma enorme afinidade, justamente porque esta, ao por em realce os atos falhos, os lapsos de linguagem, os sonhos e o sintoma (a deformação e a repetição) – engendram outra forma de recepcionar a linguagem uma vez que estes fenômenos saem do absurdo para ganhar a dignidade de atenção e eficácia no acesso aos conteúdos psíquicos.

Diante de tais informações, constata-se que essa influência entre o catalão e o francês foi mútua e, em alguma medida, simultânea; o “poder paranoico” para Dalí estava a serviço do inconsciente, demonstrando por assim dizer que foi na psicanálise que ele foi se inspirar e, ainda, como acentua Quinet, “a paranóia de Dalí como “uma sistematização da confusão” encontra em Lacan seu equivalente no conceito de conhecimento paranóico” (QUINET, 2006, p. 109):

Conhecimento paranóico é tudo que toma as vestes de conhecimento, parece conhecimento, mas, por mais estranho que pareça, é desconhecimento, pois não deixa de ser obtuso, por ser mera projeção da consciência. É importante fazer a distinção, que se pode depreender em Lacan, entre o que é da ordem do conhecimento (que para ele é sempre desconhecimento, pois é imaginário) e o que é da ordem do saber (que é simbólico, isto é, sempre não-todo, pois o saber contém um furo que impulsiona a elaboração) (QUINET, 2006, p. 110).

Diversos pesquisadores, que se interessam por esses entrecruzamentos entre arte e psicanálise, não cansam de afirmar que esta marcou a arte do século XX, ao mesmo

tempo que consideram repercussões importantes das artes na psicanálise. Ao acompanhar estes autores, verifica-se que os textos freudianos são, na ordem do dia, amplamente explorados, analisados e citados, mostrando que aquilo que se esboçou há aproximadamente cem anos não perde a sua validade para a aventura teórica frente à arte contemporânea.

A exemplo disso, o texto freudiano “*Das Unheimliche*” parece inesgotável para muitos pesquisadores que tomam a arte como objeto de investigação. O interesse pela estética também tem se efetuado na prática analítica, de forma cada vez mais corrente, bem como na produção teórica no campo psicanalítico. Mas isso não foi sempre assim. Como assegura Freud, logo nas primeiras linhas deste seu ensaio de 1919, ao afirmar que a investigação estética era um pouco rara na prática dos analistas da sua época, pois quando estes se interessavam pelo assunto este ocupava um lugar marginal, sendo negligenciado pela literatura especializada na matéria (FREUD, 1919/2010d). Hoje, o que se constata é que estas inclinações passaram de raras a amiúdes, mostrando que houve uma mudança ao longo dos anos. Apesar dessa constatação inicial, Freud considera que nos âmbitos da estética e da experiência analítica há um tanto de relações a serem investigadas ao afirmar que “ ‘O inquietante’ é um desses domínios” (1919/2010d, p. 329).

Ao remontar a *O Homem da Areia*, relacionando este conto à experiência psicanalítica, declara que o “E. T. A. Hoffmann é o inigualável mestre do inquietante na literatura” (FREUD, 1919/2010d, p. 350). Isto porque Freud considera que, em seus contos fantásticos, Hoffmann traz vários temas produtores dessa impressão. No conto cujo assunto gira em torno da incerteza, se a personagem é um autômato ou um ser de carne e osso, como se costuma dizer, este não é o aspecto mais inquietante da história em sua opinião. Sobre isso, escreve:

Mas, devo dizer - e espero que a maioria dos leitores da história concordem – que o tema da boneca aparentemente viva, Olímpia, não é o único nem o principal efeito incomparavelmente inquietante da narrativa. [...] No centro da história acha-se um outro elemento, que ademais lhe empresta o título, e que também retorna nas personagens decisivas: o tema do Homem da Areia, que arranca os olhos das crianças (FREUD, 1919/2010d, p. 341).

Para tanto, “Freud localiza a figura do Homem de Areia do conto de Hoffman o sentimento do estranho, pois é ele que dá corpo à ideia da perda dos olhos” (MASAGÃO,

2010, p.155). Esse é um traço peculiar da narrativa que Freud procura ressaltar, já que o elemento inquietante é por ele relacionado a uma angústia bastante conhecida:

A experiência psicanalítica nos diz, por outro lado, que o medo de ferir ou perder os olhos é uma terrível angústia infantil. Muitos adultos a conservam e, mais que qualquer outra lesão física, temem a lesão ocular. Não há o costume de dizer que uma pessoa cuida de algo como “a menina de seus olhos”? O estudo do sonho, das fantasias e dos mitos nos ensinou que o medo em relação aos olhos, o medo de ficar cego, é frequentemente um substituto para o medo da castração. O ato de cegar a si mesmo, do mítico criminoso Édipo, é apenas uma forma atenuada do castigo da castração, o único que lhe seria apropriado, conforme a lei de Talião. Pode-se procurar rejeitar, pensando de maneira racionalista, a derivação do medo relacionado aos olhos do medo da castração; acha-se compreensível que um órgão precioso como os olhos seja guardado por um medo correspondente enorme, que por trás do medo da castração não haja segredo profundo nem significado diverso. Mas assim não se leva em conta a relação substitutiva entre olho e membro viril, manifestada em sonhos, fantasias e mitos, e não se pode contrariar a impressão de que um sentimento bastante forte e obscuro dirige-se precisamente contra a ameaça de perder o membro sexual, e de apenas esse sentimento confere ressonância à ideia de perda de outros órgãos. Qualquer outra dúvida desaparece quando nos inteiramos, nas análises de pacientes neuróticos, dos detalhes do “complexo da castração”, e conhecemos o enorme papel que ele tem em suas vidas psíquicas (FREUD, 1919/2010d, p. 346-347).

Ora, nesse texto sobre a inquietante estranheza, Freud descreve o sentimento paradoxal do *Unheimlich*, como algo que oscila entre o que é familiar e o que é não familiar para a subjetividade em face de um acontecimento psíquico. Nas suas palavras: “o inquietante é aquela espécie de coisa assustadora que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar” (FREUD, 1919/2010d, p. 331). Para chegar nisso, Freud observa as derivações que a palavra *heimlich* sofreu na língua alemã, isto é, de um lado ela representa o familiar, o íntimo, o aconchego e, de outro, o segredo, o oculto, o mistério. Ele ainda destaca o uso da palavra feito por Schelling, uso que o atrai muito, diga-se de passagem, justamente porque “*Unheimlich* seria tudo o que deveria permanecer secreto, oculto, mas apareceu” (FREUD, 1919/2010d, p. 338).

Com esse deslocamento que desconcerta, o sinistro e o horror se impõem admitindo, por assim dizer, um pensar sobre a experiência estética, já que o que se propõe é um domínio da estética que foge às determinações clássicas da categoria de belo. E, ainda, no discurso freudiano, o descentramento encontraria no processo de produção da inquietante estranheza o seu engendramento e a sua condição de possibilidade (BIRMAN, 2002). No enfrentamento constante no campo das artes, parece não ser a obra em si que incide o foco investigativo, mas é a própria condição da arte que se deseja esmiuçar e, precisamente no âmbito da arte contemporânea, parece que aquilo que na obra não se

realiza, por exemplo, seria algo de profundo interesse – dito de outro modo, aquilo de que não há discurso possível, assimilável. Ao operar no vazio das certezas, no hiato dos discursos, a experiência psicanalítica e a experiência estética tornam-se cúmplices, sendo oportuno reafirmar que, na arte e na psicanálise, há relações a serem exploradas. Entretanto e, como é de se esperar, é com Lacan, o maior teórico do descentramento do sujeito, que este intercâmbio será mais pungente e agudo.

É preciso recordar que as noções fundadas e fundamentadas por Lacan procediam de diversos horizontes do saber e neles se achavam misturadas todas as disciplinas que o haviam nutrido. Em certa medida, tal característica já informa sobre o seu estilo, apesar de inicialmente ter-lhe causado problemas diversos, sendo, inclusive, acusado de obscurantista e barroco, o que lhe exigiu imensas empreitadas em busca do avanço de seus estudos (e reconhecimento) bem como a disseminação de seu ensino. Mesmo quando constatada a dificuldade de compreendê-lo, também esta característica lhe proporcionou destaque. Sem desconsiderar as outras influências, o surrealismo foi deveras promissor para o estilo lacaniano. O seu modo de pronunciar e escrever, a sua predileção pelos neologismos, enfim, a forma de seu ensino e de transmissão da psicanálise se vê marcada por essa vertente. Apesar de ter sido analisado por um divã ortodoxo e regulamentador, como afirma Roudinesco:

[...] Lacan era uma espécie de anti-herói, inapto à normalidade, prometido à extravagância e incapaz de obedecer à multidão de comportamentos comuns. Donde seu apego excessivo a um discurso da loucura que era o único a permitir interrogar a desrazão do mundo (2008, p.101).

Ora, a psicanalista e historiadora da psicanálise francesa “chega a considerar a teoria lacaniana, como uma síntese, em partes iguais, de três grandes tendências: o freudismo, a psiquiatria e o surrealismo” (RIVERA, 2005, p.24).

Com efeito, é válido aqui marcar que o desinteresse de Freud e o interesse de Lacan pelo movimento surrealista, embora contrastantes, são ambos indispensáveis. Ao invés de se propagar uma ligação imediata e sem tensões entre a arte e a psicanálise, neste caso, o surrealismo, o que está em jogo é a aproximação e o distanciamento, simultaneamente, que nesse ínterim ocorre. O descaso de Freud com relação à arte de sua época e a curiosidade de Lacan sobre ela são igualmente relevantes e propulsores para o que aqui se pretende enfrentar e interrogar.



Mais do que simples mal-entendidos, os desencontros entre Freud e os surrealistas refletem o fato de a psicanálise sofrer no surrealismo uma torção, uma distorção capaz de criar uma espécie de ficção de psicanálise. A intenção “sintética” e “totalizante” de Breton, nas palavras do psicanalista e escritor Jean-Bertrand Pontalis, nunca deixará de se chocar com a visão essencialmente analítica de Freud, fundada em pares sempre inconciliáveis, ao contrário dos “vasos comunicantes” do escritor francês. Mas tal confronto não deixa de ser frutuoso. Entre o surrealismo e a psicanálise há um hiato, uma impossibilidade de conjugação, um desencontro que é emblemático das relações entre a psicanálise e a arte em geral, mas este encontro manco, justamente por fracassar, deixa nos dois campos profundas marcas, incitando-os a transformações e criações, em um jogo de influências mútuas (RIVERA, 2005, p. 22-3).

E mesmo assim, evidentemente, as artes em seu sentido abrangente estiveram ali numa relação de reciprocidade com a psicanálise desde os seus primórdios: suspendendo as certezas do eu e pelo viés da fantasia é que as figuras do analisante e do poeta engendram novos horizontes, o que permite afirmar que se encontram aí os matriciadores de qualquer invenção possível.

Seria preciso desconstruir as certezas narcísicas, que nos remetem sempre ao mesmo numa repetição infinita, para que o “outro” como diferença possa acontecer efetivamente. Dessa maneira, sonhar devanear, jogar e pensar são experiências de alto risco, nas quais, de forma trágica e alegre, realizamos efetivamente algo da ordem da transgressão (...). Tudo isso estaria presente na experiência psicanalítica. Como se sabe, Freud reconheceu bem posteriormente, ao ser interpretado por Ferenczi, como o método psicanalítico, centrado nas figuras das livres associações, foi inventado a partir de um modelo estético de criação. Baseando-se num livro em que os poetas deveriam fazer para criar, Freud o transpôs como método por excelência para o dispositivo analítico (BIRMAN, 2002, p.129).

É nesta zona de risco e transgressão que ambas as experiências não recusam habitar e, ao contrário disso, o ambicionam; uma vez que seria este viés descentrado que se agencia a produção de novos enunciados, em outras palavras, onde as certezas vacilam é que se testemunha a possibilidade da criação humana. No tocante às elucubrações dos surrealistas e ao pensamento de Lacan que põem o discurso do louco em relevo e com isso promovem uma inversão do discurso médico científico sobre a loucura. Assim, escreve André Breton:

Resta a loucura, “a loucura que se trancafia”, como já houve quem dissesse tão acertadamente. Esta ou a outra... Sabem todos, com efeito, que a única razão pela qual os loucos estão internados é um pequeno número de atos legalmente repreensíveis e que, na ausência de tais atos, a liberdade deles (aquilo que se vê da liberdade deles) não estaria ameaçada. Que eles, em maior ou menor grau, sejam vítimas de sua imaginação, estou pronto a admiti-lo, no sentido em que ela os induz a não observar determinadas regras cuja inobservância faz com que nossa espécie sinta ameaçada, como todos têm o desprazer de saber. Mas a profunda indiferença que eles demonstram em relação às críticas que lhes fazemos e até mesmo às diversas punições que lhes são infligidas leva a crer que eles

haurem um grande conforto na própria imaginação, que eles saboreiam o próprio delírio a ponto de suportarem que ele não tenha validade para os outros. E a verdade é que as alucinações, as ilusões, etc., constituem uma fonte considerável de prazer [...]. As confidências dos loucos são algo que eu passaria toda a minha vida a suscitar. Eles são criaturas de uma honestidade escrupulosa cuja inocência só se pode comparar à minha. Foi preciso que Colombo embarcasse na companhia de loucos para descobrir a América. E é de ver como essa loucura tomou corpo e tem durado (1924/2001, p. 17-18).

Com efeito, o termo loucura, tomado em muitos momentos pelo psicanalista ao invés de esquizofrenia ou psicose, é proposital. Em uma época que ela está fortemente sob os domínios médicos, é relevante o interesse que Lacan e Breton tinham em instaurar que a razão não é seu antônimo. Longe disso...

No capítulo “O círculo antropológico” de seu célebre livro sobre a loucura, Michel Foucault salienta que “a loucura clássica pertencia às regiões do silêncio” (1995, p. 509). O discurso do louco não é de seu domínio e, nos textos dos séculos XVII e XVIII, como acentua Foucault, a loucura aparecia sob a forma de exemplos, mera ilustração; era, pois, considerada obliquamente, em sua dimensão negativa, enquanto a razão ocupava, em contrapartida, o polo positivo.

Seu sentido só pode aparecer diante do médico e do filósofo, isto é, daqueles que são capazes de conhecer a sua natureza profunda, dominá-la em seu não-ser e de ultrapassá-la na direção da verdade. Em si mesma, é coisa muda: não existe, na era clássica da literatura da loucura, no sentido em que não há para a loucura uma linguagem autônoma, uma possibilidade de que ela pudesse manter uma linguagem que fosse verdadeira. Reconhecia-se a linguagem secreta do delírio; faziam-se, sobre ela, discursos verdadeiros. Mas ela não tinha o poder de operar sobre si mesma, por um direito primitivo e por sua própria virtude, a síntese de sua linguagem e da verdade. Sua verdade só podia ser envolvida num discurso que lhe permanecia exterior. Mas, fazer o quê, “são loucos...” Descartes, no movimento pelo qual chega à verdade, torna impossível o lirismo do desatino (FOUCAULT, 1972/1995, p. 509-510).

Chaim Samuel Katz, diz que Foucault, em sua *História da loucura na Idade Clássica*, conclui que “a loucura é um outro da razão e que a razão não se exclui da loucura” (2001, p. 45). Mas o que isso quer dizer? Para situar o que alguns autores escrevem ao aludirem a Michel Foucault, julga-se necessário explicitar, mesmo que pontualmente, qual o seu posicionamento perante a modernidade.

Através da pesquisa arqueológica que incidiu sobre pensamento do moderno, situando-o em relação ao clássico, especificamente, na *História da loucura na Idade Clássica*, Foucault mostra que a medicina desta época é uma medicina classificatória, uma medicina das espécies patológicas, destoando, por assim dizer, da medicina moderna.

Se na época clássica, inexistia uma separação entre o físico e o mental, a maneira como se relacionava socialmente com o louco não era guiada pelo conhecimento que se tinha da loucura; na modernidade em contrapartida, isso se dá de forma diferente, já que o médico, na medida em que cria a categoria de doença mental, detém o poder de diagnosticá-la e tratá-la. A psiquiatria, desse modo, é uma invenção moderna que se funda na distinção entre o físico e o mental; o conceito de doença mental sustentado por essa racionalidade médica, por conseguinte, vai justificar, deste momento em diante, as práticas asilares e a existência dos grandes hospícios, mas agora, sob a alcunha de tratamento.

Roberto Machado, em uma palestra proferida em 1995, denominada “História da loucura e crítica da razão”, afirma que “esse primeiro grande livro de Foucault é uma crítica da razão, é uma análise dos limites da razão, uma análise das fronteiras que, em épocas diferentes, a razão estabelece e desloca, excluindo o que ameaça a sua ordem”. Neste caso, o grande enclausuramento da loucura não ficou restrito ao louco, mas àqueles que realizavam uma espécie de transgressão. A exemplo disso, tem-se aqueles que transgrediram os limites da sexualidade, os doentes venéreos (que se contaminaram fora da família), as prostitutas, os sodomitas, dentre outros, foram tomados, no século XVIII, como públicos não tão heterogêneos assim, já que estiveram elencados como “casos de polícia”. Acompanhamos com Foucault e seus comentadores que esse enclausuramento agrupava tudo aquilo que lhe era estrangeiro, que lhe aparecia como outro, no caso da loucura, o outro da razão e que, por sua vez, passou a ser classificado como desrazão e desatino.

## **Estética da existência e [ausência de] obra**

*Não é o registro da simples Wille, no sentido schopenhaueriano do termo, uma vez que ao contrário da representação, Schopenhauer quer fazer da essência da vida seu suporte.*

**Jacques Lacan**

Seria possível pensar que diante da normatização da loucura e, por conseguinte da vida, a arte que encontramos com Artaud e com tantos outros poderia funcionar como um lugar de resistência? Uma linha de fuga (como diria Deleuze e Guattari)? Algo da ordem

da afirmação pulsional? Acrescenta-se a estas perguntas, a constatação de que a arte se apresentava de um outro modo, tinha outra conotação, o que leva a imaginar que o que consideramos como arte hoje não foi sempre assim.

Jean Galard (2008) defende a existência de uma poética da conduta e o que sustenta, mesmo com ressalvas, é que o poético enquanto categoria reivindica, desde o romantismo, um campo de aplicação que exceda a esfera das palavras:

É, portanto, verdadeiro, em certo sentido, que só há poesia nos poemas (como só há aventura nos romances, intriga nas narrativas, dramatização no teatro) e que um gesto talvez deva o essencial de sua beleza ao talento com que é relatado. Entretanto, desde que não se minimizem esses privilégios da literatura, podem se reconhecer os procedimentos de que ela dispõe para tentar fazê-los operar alhures de outro modo. Apreendidos num grau suficiente de abstração, eles aparecem como operações estéticas, suscetíveis de se precisarem diversamente segundo a substância da arte que os emprega (2008, p. 31).

Foucault, ao compor a *História da sexualidade*, escolhe um material de investigação que lhe permite acentuar que a arte e a vida não seguem separadas. Para realizar tal análise, Foucault (1984) declara que preferiu os textos “prescritivos” aos teóricos, já que eles, qualquer que seja a sua forma (discurso, diálogo, tratado, coletânea de preceitos, cartas etc.) objetivavam propor regras de conduta:

O campo que analisarei é constituído por textos que pretendem estabelecer regras, dar opiniões, conselho, para se comportar como convém: textos ‘práticos que são eles próprios, objetos de ‘prática’ na medida em que eram feitos para serem lidos, aprendidos, meditados, utilizados, postos à prova, e visavam, no final das contas, constituir a armadura da conduta cotidiana (1984/2010, p. 19-20).

Ao fazer a história destas “tecnologias de si”, Foucault dá acesso a uma problematização sobre o corpo pela via da sexualidade que incide de forma drástica sobre o comportamento humano. Este conjunto de práticas (corporais) presentes na antiguidade e descrito no volume II da *História da sexualidade* - que estabelece a modulação da conduta - impondo regras levadas ao pé da letra pela sociedade e resultando numa “armadura” - é o que Foucault denominou “artes da existência”:

Não partirei de teorias gerais do prazer ou da virtude; apoiar-me-ei em práticas existentes e reconhecidas, pelas quais os homens procuravam dar forma à sua conduta: prática do regime, prática do governo doméstico, prática da corte no comportamento amoroso; tentarei mostrar de que maneira essas três práticas foram objeto de reflexão na medicina e na filosofia, e de que maneira essas reflexões propuseram diversos modos, não de codificar com precisão a conduta sexual, mas antes de “estilizar”; estilizações com o próprio corpo, na Econômica, como arte da conduta do homem enquanto chefe de família, na Erótica,

como arte da conduta recíproca entre o homem e o rapaz na relação de amor (1984/2010, p. 114-115).

Aqui parece que a aproximação arte e vida ganha algum destaque e talvez nem a ideia de aproximação mostra-se tão efetiva, tampouco precisa, já que seria algo da ordem da justaposição, junção, impregnação ou algo do tipo que se encontra marcado pela capacidade de imbricação de uma coisa na outra. Para aproximar-se precisa estar separado, antes de mais nada. Isso talvez impossibilita-nos julgar tais condutas da antiguidade como estéticas uma vez que, dentro do que diagnosticamos como arte hoje é da ordem do incomum, em outras palavras, não há algo comum a todos e regido por uma regra de condução em que todos podem/devem participar:

Deve-se entender, com isso, práticas refletidas e voluntárias através das quais os homens não somente se fixam regras de conduta, como também procuram se transformar, modificar-se em seu ser singular e fazer de sua vida uma obra que seja portadora de certos valores estéticos e responda a certos critérios de estilo. Essas “artes de existência”, essas técnicas de si perderam, sem dúvida, uma certa parte de sua importância e de sua autonomia quando, com o cristianismo, foram integradas no exercício de um poder pastoral e, mais tarde, em práticas de tipo educativo, médico ou psicológico (FOUCAULT, 1984/2010, p. 17-18).

Radicalmente distinto do contexto que Foucault descreve as estéticas da existência, constitutivas da experiência clássica grega, a artista contemporânea Sanghee Song, coreana e residente em Seul, cidade em que nasceu no início da década de 70, possui uma pesquisa que se elabora sobre o comportamento a partir de um mecanismo que incide no corpo, neste caso, não em qualquer corpo e, sim no feminino, no contexto da cultura de seu país. Um de seus trabalhos denominado “*Machines*” é resultado de um questionamento que ela faz incessantemente.

A obra “*Machines*” compõe-se de um conjunto de aparelhos e de instruções para o seu uso. Estas estruturas, visualmente, muito se assemelham a aparelhos de musculação, de fisioterapia ou algo entre os dois, como é o caso do Pilates, que por meio da postura, trabalha o tônus e a força muscular (não se esquecendo de que foi um método criado pelo Joseph Pilates para lesionados de guerra e, portanto, ligado aos ideais de reabilitação que proliferaram no pós-guerra). Numa entrevista cedida a Cristina Freire, a artista explicita, de forma sumária, do que se trata este seu trabalho:

Com a invenção destas “*Machines*”, quero falar de um mecanismo destinado a auto-tortura/auto-reconforto que deveria levar-me à fantasia de ser uma “boa filha”. Esta é uma obsessão coletiva e uma fantasia comum que as mulheres de classe média têm, nascidas da

ideologia da “boa filha” e da “mãe sábia e boa esposa”, que a sociedade patriarcal da Coreia impingiu nelas (apud LAGNADO; PEDROSA, 2006a, p.216).

A sua resposta à pergunta, “porque você sente e age dessa maneira?”, provém da constatação de que os sistemas que presidem à vida na Coreia levaram-na à invenção de artefatos e artifícios para verificar a existência e a pregnância deles. Ora, os procedimentos de interrogar e verificar, constitutivos da sua pesquisa como artista, dão coerência a seus trabalhos, sendo perceptíveis em sua poética. Em um trabalho mais antigo, a artista recolheu e apagou livros de exercícios - espécie de cartilha ou livro didático comumente utilizado nas escolas normais que tratam de um material de ensino bastante padronizado - deixando as marcas que cada aluno utilizava em seu processo de aprendizado (grifos, palavras destacadas, anotações na marginalia, etc). O que ela queria verificar e acentuar eram “as marcas do aprender”.

Apesar de não se constituir em trabalho autobiográfico, decorre de suas experiências. E, nesta mesma entrevista, Sanghee Song fala de suas motivações, desencadeadoras de sua pesquisa como artista que resultaram nestes trabalhos.

Estou interessada apenas em “mim”. O “mim” aqui se refere a uma mulher, nascida na classe média da Coreia do Sul, heterossexual, sem nenhuma deficiência. Em relação a isso, não se trata de um eu individual. É muito claro que o grupo a que pertença é um estrato social distinto. É também claro que existe uma memória coletiva e um padrão de comportamento a serem compartilhados, bem como uma ética que diz respeito a esse grupo (apud LAGNADO; PEDROSA, 2006a, p.216).

As máquinas inventadas por Sanghee Song servem para posicionar os corpos de forma extremamente precisa e calculada. Prescrições minuciosas e detalhadas da angulação do braço e o posicionamento do pescoço no gesto de cumprimentar e um aparelho que assegura que as pernas fiquem bem fechadas ao se sentar, são alguns exemplos. Estes aparelhos aliados a seus acessórios, isto é, textos com figuras explicativas, cujo intuito era orientar sua utilização, funcionariam como concretas armaduras da conduta feminina. É a construção do corpo em sua postura, conformação e gestos que assegura o comportamento em suas implicações existenciais.

Embora reconhecendo a distância, é possível paradoxalmente aproximar a proposição de Song ao pensamento de uma estética da existência de Foucault, fazendo de algum modo a arte intensificar o conceito e vice-versa. O que pode apoiar-se sobre pontos de ressonância do processo do artista entrevistados em alguns dos procedimentos do autor

que, ao examinar essa história geral das “técnicas de si”, dedicou-se também a problematizar o comportamento sexual na antiguidade. Nesta investigação, Foucault recupera a noção de *aphrodisia*, que na experiência grega, são atos, gestos, condutas, que proporcionam uma certa forma de prazer e resgata outras duas palavras na língua clássica para designar essa forma de relação consigo, essa atitude que é necessária à moral dos prazeres: a *enkrateia* e a *sophrosune*. Apesar de ambas aparecerem como acepções bem próximas, ele ressalta que ainda faltaria muito para serem sinônimas e teria sido Aristóteles o primeiro a fazer essa distinção. A *enkrateia*, com o seu oposto *akrasia* se situa sobre o eixo da luta, da resistência e do combate: ela é comedimento, tensão, “continência”. A *sophrosune*, por sua vez, pelo exercício do domínio e pelo comedimento na prática dos prazeres, é caracterizada como uma liberdade. Essa espécie de dominação de si implica para Foucault numa relação agonística e, não por acaso, a relação com os desejos e prazeres é concebida como uma relação de confronto:

A batalha a ser travada, a vitória a ser conseguida e a derrota que se corre o risco de sofrer são processos e acontecimentos que ocorrem de si para consigo. Os adversários que o indivíduo deve combater não estão simplesmente nele ou perto dele. São parte dele mesmo (1984/2010, p. 84).

Nesta prática moral dos prazeres, para o pensamento grego, “o indivíduo deve instaurar uma relação de si para consigo que é do tipo “dominação-obediência”, “comando-submissão”, “domínio-docilidade” (e não, como é o caso na espiritualidade cristã, uma relação do tipo “elucidação-renúncia”, “decifração-purificação”) (FOUCAULT, 1984/2010, p.87). Aquele que não domina os seus prazeres não detém a liberdade, justamente porque para “ser livre em relação aos prazeres é não estar a seu serviço, é não ser seu escravo (FOUCAULT, 1984/2010, p.98). Mais do que leis e suas formas de aplicação, o que importa a Foucault são as atitudes que fazem com que as mesmas sejam respeitadas:

A ênfase é colocada na relação consigo que permite não se deixar levar pelos apetites e pelos prazeres, que permite ter, em relação a eles, domínio e superioridade, manter os seus sentidos em um estado de tranquilidade, permanecer livre de qualquer escravidão interna das paixões, e atingir a um modo de ser que pode ser definido pelo pleno gozo de si ou pela soberania de si sobre si mesmo (1984/2010, p. 40).

Nesta dimensão vivencial da experiência dos gregos, Foucault adverte que a problematização moral da Antiguidade a propósito dos prazeres não orienta para uma codificação dos atos, nem para uma hermenêutica do sujeito, mas - ele insiste em dizer

que -, ela aponta para uma “estilização da atitude” e uma “estética da existência”, pois o uso dos prazeres é um exercício de liberdade que toma a forma no domínio de si e este domínio se manifesta na maneira como o sujeito se relaciona consigo e com os outros (1984/2010). A persistência neste pensamento implica em reconhecer que a estética e, neste caso, a estética da existência, para este pensador, encontra-se atrelada à dimensão ética.

Este campo investigativo nos dá a ver que sobre esse material incidiu a análise foucaultiana do homem de desejo e, para tanto, argumenta que o entrecruzamento entre uma arqueologia das problematizações e uma genealogia das práticas de si foi necessário. Na *História da sexualidade II: o uso dos prazeres*, Foucault assim caracteriza o seu método investigativo:

A dimensão arqueológica da análise permite analisar as próprias formas da problematização; a dimensão genealógica, sua formação a partir das práticas sociais e médicas, definindo um certo perfil de ‘normalização’; problematização da vida, da linguagem e do trabalho em práticas discursivas obedecendo a certas regras ‘epistêmicas’; problematização do crime e do comportamento criminoso a partir de certas práticas punitivas obedecendo a um modelo “disciplinar” (1984/2010, p.19).

Daí, pode-se dizer que Foucault opera a história de modo diferente dos historiadores; alguns atribuem a ele a denominação filósofo-historiador na tentativa de demarcar de que lugar ele está falando, um lugar que, no mínimo, comporta trânsitos e contaminações entre um campo e outro. Para efeito de exemplificação, sobre o seu estilo de fazer a história, na *História da sexualidade I: a vontade de saber*, ao listar inúmeras formas em que o sexo era proibido, censurado, reprimido, escondido, Foucault (1988) salienta que, por isso mesmo, ou melhor, com todas estas práticas de silenciamento, nunca se falou tanto dele. Desse modo, ele explicita os eventos numa relação paradoxal, que questiona o modelo de causalidade mais recorrente na produção da história, e dispõe os elementos de investigação num agenciamento complexo que impede a produção de uma versão exclusiva dos acontecimentos, não permite a reiteração de uma verdade. Em suma, o próprio método genealógico se recusa ao estabelecimento de uma origem, ao contrário disso, a defesa é que se pode começar a história de vários pontos diferentes e, conseqüentemente, o começo é sempre um começo e as origens podem ser variadas a depender de onde se começa.



No tocante ao seu estilo de trabalho investigativo surgem muitas perguntas. Ora, se Foucault não toma a racionalidade científica como uma norma para avaliar o passado, como ele procede, então, do ponto de vista epistemológico? É Roberto Machado quem faz esta interrogação e argumenta, logo em seguida, que o que Foucault faz na *História da loucura na idade clássica* mais o afasta da epistemologia e mais o aproxima da filosofia de Nietzsche:

E, com efeito, Foucault enuncia explicitamente no prefácio do livro que, ao fazer a “História da loucura” ele não quis partir de verdades terminais (e eu acho que o termo é maravilhoso na sua ambigüidade) que são justamente as últimas verdades, mas são, ao mesmo tempo, aquelas que estão a ponto de morrer. Ele quis, isso sim, se desvincular de qualquer verdade psiquiátrica, quis usar uma linguagem que ele chamou de neutra e que interpretaria como sendo uma linguagem livre da terminologia científica. E quis fazer tudo isso para ser capaz de se aproximar das palavras da loucura, das palavras do louco. Quer dizer, utiliza-se de uma linguagem sem apoio científico para ir até o fundo, que seria o lugar da loucura, e trazer à superfície da linguagem da razão as condições de sua separação com relação à loucura. A linguagem racional, científica sobre a loucura, ao invés de desvelar, de revelar, de descobrir a essência da loucura, para Foucault, encobriu, velou (1995, s/p).

A partir desta constatação, Machado (1995) formula uma hipótese: se Foucault não partiu das “verdades terminais”, se ele pôde utilizar uma linguagem sem apoio na razão científica (psiquiatria, psicologia), sem, ao mesmo tempo, ser meramente descritivo, isto foi possível porque partiu da “experiência trágica”. Ao invés de privilegiar a última verdade de uma ciência, trabalhava com aquilo que escapava; daí pode-se dizer que sua abordagem toma a loucura como uma experiência, uma “experiência trágica” na medida em que remete a algo não originário, intempestivo.

A loucura de Artaud não se esgueira para os interstícios da obra; ela é exatamente a ausência de obra, a presença repetida dessa ausência, seu vazio central experimentado e medido em todas as suas dimensões, que não acabam mais. O último grito de Nietzsche, proclamando-se ao mesmo tempo Cristo e Dionísio, não está nos confins da razão e do desatino, nas linhas de fuga da obra, seu sonho comum, enfim tocado e que logo desaparece, de uma reconciliação dos “pastores da Arcádia e dos pescadores de Tiberíades”; é bem o próprio aniquilamento da obra, aquilo a partir do quê ela se torna impossível, e onde deve calar-se; o martelo acabou de cair das mãos do filósofo. E Van Gogh sabia muito bem que sua obra e sua loucura eram incompatíveis; ele que não queria pedir “aos médicos a permissão para fazer quadros” (FOUCAULT, 1972/1995, p.528-529).

Com o deslocamento metodológico, a análise da discursividade se vê destacada no conjunto da obra foucaultiana. Dito de outro modo, a forma como aborda a ciência percorre de ponta a ponta os seus trabalhos e os discursos analisados, científicos ou não e, mesmo paradoxais, são tomados como saberes. Uma contribuição particularmente

importante na *História da loucura na idade clássica* é a atribuição à loucura, a ausência de obra, para ele, “a loucura é ruptura absoluta de obra” e “(...) pela loucura que a interrompe, uma obra abre um vazio, um tempo de silêncio, uma questão sem resposta, provoca um dilaceramento sem reconciliação onde o mundo é obrigado a interrogar-se” (1972/1995, p.529-530).

Neste aspecto, há algo inapreensível, irrepresentável, ou se preferir, informe em torno desta experiência que denominamos loucura cuja característica reside numa impossibilidade de apreensão justamente porque ela não é passível de ser codificada, encapsulada por um campo teórico que explicará tais fenômenos. Se isto fosse possível perderia toda a sua beleza, a sua dificuldade, o seu encantamento. Foucault parece sinalizar que a impossibilidade de apreensão inerente a esta experiência não deve ser eliminada quando se produz um saber e, assim, nos coloca uma tarefa: a de se posicionar diferente diante das questões. É para esta perspectiva foucaultiana que Chaim Samuel Katz chama a nossa atenção quando fala sobre a clínica: “eis o que os psicanalistas deverão para sempre a Foucault, não se postando no lugar de algum supereu sábio e orientador” (2001, p. 57).

No último parágrafo do último capítulo que encerra a *História da loucura na idade clássica*, são estas as palavras de Foucault:

Artifício e novo triunfo da loucura: esse mundo que acredita avaliá-la, justificá-la através da psicologia, deve justificar-se diante dela, uma vez que em seu esforço e em seus debates ele se mede por obras desmedidas como a de Nietzsche, de Van Gogh, de Artaud. E nele não há nada, especialmente aquilo que pode conhecer da loucura, capaz de assegurar-lhe que essas obras da loucura o justificam (1972/1995, p. 530).

## Entre a ciência e a ficção

*Gosto da palavra crer. Em geral, quando alguém diz eu sei, não sabe, acredita. [...] Viver é crer – ao menos é isso que eu creio.*

**Marcel Duchamp**

Se constatarmos que no plano investigativo e teórico, Freud procurava certa unidade nos sintomas, regularidade esta que permitia uma organização dos mesmos em grupos com o intuito de uma possível sistematização, também é perceptível acompanharmos outra direção em Freud, como foi verificado por vários estudiosos de sua obra que, por vezes, salientaram o seu caráter paradoxal.

*Grosso modo*, tal caráter pode ser explicitado quando Freud atribui ao delírio de Schreber compatibilidade à psicanálise. Em uma das últimas páginas do texto “O caso Schreber: notas sobre um relato autobiográfico de um caso de paranóia (dementia paranoides)”, Freud fez algumas observações relacionando o processo de reconstrução do Presidente aos fundamentos propostos em sua teoria da libido e da paranoia:

Os “raios divinos” de Schreber, feitos de uma condensação de raios solares, fibras nervosas e espermatozoides, não são outra coisa senão os investimentos libidinais concretamente representados e projetados para fora, e conferem ao seu delírio uma espantosa concordância com nossa teoria (1911/2010b, p.103).

Na tentativa de concluir o que ali havia se desenrolado, contudo, sem encerrar completamente, ele diz: “o futuro decidirá se na teoria há mais delírio do que eu penso, ou se no delírio há mais verdade do que outros atualmente acreditam” (FREUD, 1911/2010b, p. 103).

Assim, Freud encontrou no discurso de Schreber uma organização semelhante à do saber psicanalítico e divulgou estas suas considerações aos leitores sabendo que corria o risco de ser criticado; não obstante, o que poderia ser tomado como um aspecto pontual configurou-se, entretanto, como uma compreensão que se estende por sua produção teórica, o que nos leva a atribuir uma marca diferente e (porque não) abrangente quando nos referimos ao pensar freudiano nas suas modalidades diversas.

Mas não se trata de uma exceção, tal identificação entre os pressupostos teóricos da Psicanálise e o discurso louco de Schreber para Freud. E sim de uma constatação

permanente, que diz respeito ao estatuto da loucura e seus traços diferenciais similares aos da Psicanálise enquanto teoria sobre a loucura (KATZ, 2001, p. 52).

Estas ideias mostram que, com relação à loucura, pode haver alguns pontos de contato entre esses pensadores, sem, contudo, desconsiderar que há muitas diferenças. Embora Foucault tenha com a psicanálise, como preferem alguns, uma relação ambivalente - pois se de um lado, enaltece-a por ter rompido com a polaridade normal e o patológico, de outro, atribui a ela uma “reconstituição do poder médico, produtor de verdade, num espaço preparado para que esta produção permaneça sempre adequada ao poder” (apud COUTINHO, 2001, p.79). Sobre esta relação com a psicanálise, alguns autores afirmam que, mesmo quando Foucault não menciona Lacan, em alguns de seus textos, é com ele o diálogo.

E, com efeito, a crítica de Foucault direciona-se ao operar com pequenas verdades e não verdades que serviriam para toda e qualquer situação, desse modo, universais, o que engendraria uma análise totalizadora. Já diria um surrealista ao escrever o seu manifesto:

Se num cacho de uvas não há duas iguais, por que tenho eu de descrever uma uva baseando-me em outra, em todas as outras, ou supor que ela se presta a ser comida? A mania incurável em reduzir o desconhecido ao conhecido, ao classificável, só serve de entorpecer o cérebro (BRETON, 1924/2001, p.22).

Nesse sentido, aprendemos com Foucault, na extensão de sua obra, que os acontecimentos solicitam questionamentos incessantes, um pensar que não se silencia com evidências. Quando destitui a pretensa verdade que explicaria, de forma sufocante e determinante, o sujeito, Foucault restitui outro modo de operar com ela, ativando o singular e o contingente, e, faz mais do que isso, ao atribuir à verdade, o estatuto de ficção:

Eu estou completamente consciente de que nunca escrevi nada além de ficções. Com isso não quero dizer que elas estejam fora da verdade. Parece-me plausível fazer um trabalho de ficção dentro da verdade, introduzir efeitos de verdade dentro de um discurso ficcional e, de algum modo, fazer com que o discurso permita surgir, fabrique algo que não existe, portanto, ficcione algo. Ficcione-se a história partindo de uma realidade política que a torna verdadeira; ficcione-se uma política que ainda não existe partindo de uma realidade histórica (apud COUTINHO, 2001, p.67).

Como diz Deleuze, em um livro com alguns ensaios que versam sobre o pensamento foucaultiano, “a obra de Foucault entra na corrente das grandes obras que alteraram, para nós, o que significa pensar” (2005, p. 128). E, a partir da citação de

Foucault: “nunca escrevi senão ficções...” que aqui se retoma, acrescenta: “mas a ficção nunca produziu, tanto, verdade e realidade” (DELEUZE, 2005, p. 128).

Desse modo, convém destacar que a psicanálise implica subjetividades, não mais identificadas com a consciência e a racionalidade, mas com uma relação com a produção de verdade dimensionada à ordem do sujeito. E neste sentido, a psicanálise não vai colocar “a questão do sujeito da verdade, mas a questão da verdade do sujeito” (GARCIA, 1996). Quando se trata de pesquisa em psicanálise, Freud considerou impróprias as categorias de racionalidade e objetividade, em função do mundo simbólico da linguagem a que o homem está imerso. Frente aos impasses na clínica é que a produção do saber se agencia. Diante dessas considerações, o ato de clinicar é coincidente ao de investigar, justamente porque:

Freud construiu conhecimento a partir dos impasses da clínica, formulando o seu método – como quando chamou os efeitos de amor na relação terapêutica de transferência – e reformulando toda a sua própria teoria a partir de novos impasses. O método é a escuta e interpretação do sujeito do desejo, em que o saber está no sujeito, um saber que ele não sabe que tem e que se produz na relação que será chamada de transferencial. Nessa medida, o psicanalista escuta o sofrimento e descobre que não deve eliminá-lo, mas criar uma nova posição diante de seu sentido (ROSA, 2004, p.341).

Assim, com a metapsicologia, Freud reconhece a existência do inconsciente não apenas como espaço psíquico outro, heterogêneo ao espaço da consciência, mas enquanto espaço psíquico fundamental. Desse modo, ele empreende o que conhecemos como descentramento do sujeito dos registros do eu e da consciência. Posteriormente, Lacan leva este empreendimento à radicalidade se opondo à filosofia de Descartes, ao sustentar que “pelos pressupostos do discurso psicanalítico, o sujeito psicanalítico existia onde não pensava e, em contrapartida, pensava onde não podia efetivamente existir” (BIRMAN, 2009, p.43). Dito de outro modo, o descentramento do sujeito, na situação analítica, implica a seguinte operação: falo onde necessariamente não penso e penso onde necessariamente não falo, o que leva a supor que só há o indizível onde há linguagem, ou melhor, o indizível está na estrutura da linguagem.

A questão do descentramento do sujeito foi, diga-se de passagem, bastante explorada pelos surrealistas e Breton, um dos maiores representantes deste movimento, destaca que a psicanálise põe em evidência instâncias que antes eram tomadas como secundárias ou inexistentes.

Cumpra sermos gratos às descobertas de Freud. Baseada nelas delineia-se, enfim, uma corrente de opinião graças à qual o explorador humano poderá ir mais longe em suas investigações, uma vez que estará autorizado a não levar em conta tão-somente as realidades sumárias. É possível que a imaginação esteja prestes a recobrar seus direitos. Se as profundezas de nossa mente albergam estranhas forças, capazes de aumentar as forças da superfície ou de lutar vitoriosamente contra elas, é do maior interesse capturá-las: capturá-las para em seguida, se for o caso, submetê-las ao controle da razão. Os próprios analistas nisso só têm a ganhar. Mas é preciso notar que não há nenhum meio designado a priori para levar a cabo este empreendimento; que, até segunda ordem, ele pode ser considerado tanto da alçada dos poetas quanto da dos homens; e que seu bom êxito não depende dos métodos mais ou menos arbitrários que serão seguidos (BRETON, 1924/2001, p.23-24).

Novamente, as verdades locais que Foucault defende de forma insistente em detrimento das universais e/ou terminais nos convocam a fazer um enfrentamento diante destas questões; um enfrentar que diz respeito aos modos de se conhecer, de se investigar, de se produzir conhecimento e de se relacionar com o saber. Neste aspecto, seria interessante uma relação com o fazer psicanalítico que não tomasse a psicanálise como um campo teórico estável e encerrado, mas ao contrário disso, um campo inconcluso (como diria Freud) que se encontra eternamente inacabado, se é que cabem estas duas últimas palavras aqui.

A ordem psicanalítica discursiva e seu principal artefato técnico, a transferência, fazem obra. Permitem que os termos se elaborem em torno de um campo específico, que se define por pequeno número de conceitos inapagáveis (inconsciente, resistência, transferência, pulsão, compulsão à repetição etc). Com isto, ela se dobra sobre si mesma, procura-se nesta articulação específica entre uma língua e a fala singular. E se refere simultaneamente a um contexto onde é demandada. O registro do que chamamos Psicanálise permite recorrências e a construção de um discurso que não só se torna para si mesmo, na busca de suas afirmações, como se propõe a transformar os outros, os outros que nos procuram e os outros da vida social mais ampla. Só que esta Razão psicanalítica é longe do equilíbrio, está sempre se fazendo, em devir (KATZ, 2001, p.52-53).

Diante destas afirmações, cabe transportá-las ao universo das pesquisas e ressaltar que, o que as mobiliza é um desejo de verdade. Todavia, pensar uma pesquisa que tenha o compromisso de não encapsular a vida em prol desta verdade com risco de produzir artificialismos é tomá-la em seu registro ético. Se o desejo para psicanálise está relacionado à falta, o desejo de verdade deveria ser um condutor que não obliterasse o desejo de conhecer. Isto equivale a dizer que é sempre bem vinda, neste universo da pesquisa, uma curiosidade genuína pelas coisas do mundo que não se amortizasse com descobertas ou conclusões apressadas. Algo desta curiosidade foi enunciado por Foucault:

Quanto ao motivo que me impulsionou foi muito simples. Para alguns, espero, esse motivo poderá ser suficiente por ele mesmo. É a curiosidade – em todo caso, a única espécie de

curiosidade que vale a pena ser praticada com um pouco de obstinação: não aquela que procura assimilar o que convém conhecer, mas a que permite separar-se de si mesmo. De que valeria a obstinação do saber se ele assegurasse apenas a aquisição dos conhecimentos e não, de certa maneira, e tanto quanto possível, o descaminho daquele que conhece? Existem momentos na vida onde a questão de saber se se pode pensar diferentemente do que se vê, é indispensável para continuar a olhar ou a refletir. Talvez me digam que esses jogos consigo mesmo têm que permanecer nos bastidores; e que no máximo eles fazem parte desses trabalhos de preparação que desaparecem por si sós a partir do momento em que produzem seus efeitos. Mas o que é filosofar hoje em dia – quero dizer, a atividade filosófica – senão o trabalho crítico do pensamento sobre o próprio pensamento? Se não consistir em tentar saber de que maneira e até onde seria possível pensar diferentemente em vez de legitimar o que já se sabe? Existe sempre algo de irrisório no discurso filosófico quando ele quer, do exterior, fazer a lei para os outros, dizer-lhes onde está a sua verdade e de que maneira encontrá-la, ou quando pretende demonstrar-se por positividade ingênua; mas é seu direito explorar o que pode ser mudado, no seu próprio pensamento, através do exercício de um saber que lhe é estranho. O “ensaio” – que é necessário entender como experiência modificadora de si no jogo da verdade, e não como apropriação simplificadora de outrem para fins de comunicação – é o corpo vivo da filosofia, se, pelo menos, ela for ainda hoje o que era outrora, ou seja, uma “ascese”, um exercício de si sobre o pensamento (1984/2010, p.15-16).

## II - Arte e vida

*A arte não me interessa, apenas os artistas.*

**Marcel Duchamp**

Circunscritas e circunstanciadas a ambientações diferentes, algumas narrativas aqui produzidas adquirem sentido, não pelo que elas possuem de espetacular, mas pela sutileza que marca a experiência que circunscrevem. A aproximação entre arte e vida é o eixo que atravessa e recodifica a experiência em um conjunto de relatos, tornando-os passíveis de configurar uma pesquisa. Seu ponto de partida são inquietações advindas do exercício da clínica com aqueles que se encontram tomados por intenso sofrimento psíquico. Estes exercícios caracterizam-se, de modo geral, por se darem através de processos artísticos em que o corpo emerge como temática principal. Isto permitiu a esta pesquisa produzir-se num agenciamento que elege o corpo como critério para a proposição de seus questionamentos, em algumas de suas distintas e, por vezes, entrecruzadas incidências: na clínica e na arte, na *performance* e na dança. Para esta investigação faz-se, portanto, necessário um trânsito por elementos nestas diferentes áreas de experimentação prática e de produção conceitual que contribuam para um encontro entre as artes e a clínica suficientemente produtora.

Realizar um debate com elementos de campos distintos exige que se respeitem e se preservem as particularidades e limites de cada referencial. Para resguardar as características singulares de cada campo teórico e conceitual parece pertinente a ideia de uma aproximação entre eles. Em sua acepção literal, aproximar aqui não é fundir, quer sim dizer um encontro de campos, algo da ordem do fazer borda, interface e não intersecção - pois esta implicaria a sobreposição de dois conjuntos diferentes, resultando em um terceiro. Ao contrário, a proposta aqui é que as diferenças entre os campos persistam, impedindo a fagocitação de um campo por outro, sustentando que não se trata de um encontro absoluto, totalizador. Aproximar arte e clínica não prevê a aplicação da arte, nem da psicanálise, muito menos uma psicologização da arte; ao pensar na perspectiva de uma aproximação, a arte e a clínica emergem como dois campos em que intervêm relações variadas não cedem em suas singularidades. Nos trabalhos que se pautam pela ideia da interface, o intuito não é erigir campos mistos que exercem



harmoniosas composições e nem perfeitas complementaridades. Daí a importância da conjunção aditiva “e”, o que não é um mero detalhe, neste caso, pois gramaticalmente a conjunção serve para unir duas orações ou palavras e não fundi-las e transformá-las em outra expressão.

Para discutir esta aproximação do campo da arte com a vida, na perspectiva das estéticas da existência não há como fugir de algumas temáticas que não cessam de aparecer nos discursos atuais que vão da perspectiva da modernidade ao contemporâneo.

A modernidade implica, dentre outras variáveis, a explicitação do corpo na arte, na cultura, nos comportamentos. De modo especial, permite articulações entre discursos e práticas artísticas com ambientes educacionais e clínicos. Ela instaura a abertura para o indeterminado, evidenciado nas experiências do choque, da ruptura, da descontinuidade, da produção do novo. Na modernidade, os avanços tecnológicos e científicos, acarretaram transformações nos modos de agir e pensar, de se relacionar e de produzir conhecimentos, em que as vivências cotidianas múltiplas e simultâneas, engendram a experiência moderna por excelência: do transitório, do efêmero, do contingente.

Com o propósito de escrever sobre a vida do pintor Constantin Guys<sup>10</sup> (1805-1892), aquele que “enamorado pela multidão e pelo incógnito leva a originalidade às raiais da modéstia” (1859/1996, p.15), Baudelaire, em seu ensaio literário de 1859, através das figuras do *flanêur* e do *dândi*, remete às transformações estéticas e dos costumes que marcaram a segunda metade do século XIX. Ele indica que ser moderno implica uma atitude que consiste, sobremaneira, em elementos perenes e circunstanciais.

Houve uma modernidade para cada pintor antigo: a maior parte dos belos retratos que nos provém das épocas passadas está revestida de costumes da própria época. São perfeitamente harmoniosos; assim a indumentária, o penteado e mesmo o gesto, o olhar e o sorriso (cada época tem seu porte, seu olhar e seu sorriso) formam um todo de completa vitalidade. Não temos o direito de desprezar ou de prescindir desse elemento transitório, fugidio, cujas metamorfoses são tão freqüentes. Suprimindo-os, caímos forçosamente no vazio de uma beleza abstrata e indefinível, como a da única mulher antes do primeiro pecado (BAUDELAIRE, 1859/1996, p.26).

Ora, a contemplação desses brilhos múltiplos e intermitentes, da efemeridade e do passageiro, produz um atravessamento nas artes que começa a ser pensado sob outro viés:

---

<sup>10</sup> *O pintor da vida moderna.*

Quando um verdadeiro artista chega à execução definitiva de sua obra, o modelo lhe será mais um *embaraço* do que um auxílio [...]. Estabelece-se assim um duelo entre a vontade de tudo ver, de nada esquecer, e a faculdade da memória, que adquiriu o hábito de absorver com vivacidade a cor geral e a silhueta, o arabesco do contorno. Um artista que tem o sentimento perfeito da forma, mas acostumado a exercitar sobretudo a memória e a imaginação, encontra-se então como que assaltado por uma turba de detalhes, todos reclamando justiça com a mesma fúria de uma multidão ávida por igualdade absoluta. Toda justiça acha-se forçosamente violada, toda harmonia destruída e sacrificada; muitas trivialidades assumem importância, muitos detalhes sem importância tornam-se usurpadores. Quanto mais o artista se curva com imparcialidade sobre o detalhe, mais aumenta a anarquia. Se for míope ou presbita, toda hierarquia e toda subordinação desaparecem. É um acidente que aparece constantemente nas obras de um de nossos pintores mais em voga, cujos defeitos, aliás, são tão bem apropriados aos da multidão que contribuíram singularmente para sua popularidade (BAUDELAIRE, 1859/1996, p. 32-33).

Ao valorizar o efêmero e o passageiro, há um estado que substitui imediatamente o outro e que não deixa de agravar a concomitância entre o notório e o etéreo que a modernidade impinge. Não à toa, Baudelaire fora considerado um influente crítico dos paradigmas máximos da modernidade, ao passo que, como escritor, produziu ensaios que apresentavam reflexões estéticas incomuns para a época.

A teoria da modernidade em Baudelaire, tal como a desenvolve em seu famoso ensaio, *O pintor da vida moderna* (1859), repousa sobre esse caráter paradoxal do moderno. Baudelaire se opõe à concepção acadêmica e tradicional do Belo como forma eterna e absoluta, ironizando os turistas apressados que atravessam o Louvre em sua busca, parando religiosamente na frente dos quadros famosos e obrigatórios, negligenciados os “menores”. Contra essa ideia atemporal do Belo, Baudelaire pretende desenvolver uma “teoria racional e histórica do belo” que dê conta do elemento temporal, histórico, fugitivo da beleza. Esse vela, mas, ao mesmo tempo, mostra e exprime o eterno da Beleza que só pode se manifestar sob a aparência transitória e fugaz. O exemplo privilegiado de Baudelaire é a moda, (categoria que tornar-se-á muito mais importante para Benjamin), que, longe de ser um fenômeno superficial, dá a ver, mostra a beleza em cada uma de suas configurações históricas (GAGNEBIN, 1997, p.143).

Reconhecemos essa herança dos primórdios da vida moderna em outros escritores e artistas - de forma mais patente nos surrealistas - em que a nova paisagem passará a ser descoberta e capturada; de modo a explorar e empreender a errância e a beleza não premeditada que da vida cosmopolita pode constelar. É o que lembra Benjamin quando diz que: “Não se encontrar numa cidade não significa muito. Mas se perder numa cidade como alguém se perde numa floresta requer instrução” (apud GAGNEBIN, 1997, p. 155).

Como acontece em *Nadja*, a disponibilidade para os mistérios da cidade que o surrealismo herda do *flâneur* de Baudelaire será decisiva para o aparecimento de uma tópica central do movimento: a noção de “encontro fortuito”:

Nada dos inóspitos rochedos de outrora, onde criaturas monstruosas ameaçavam solitários viajantes. Quando André Breton publica *Nadja*, 1928, os enigmas humanos já ecoam em novo endereço há muito tempo. É nas cidades que eles repercutem, quase sempre nos ouvidos de caminhantes entregues aos próprios devaneios ao burburinho da multidão. Pelo menos desde meados do século XIX, as modernas capitais européias se converteram em espaço privilegiado das grandes interrogações metafísicas, acolhendo a inquietude dos espíritos sensíveis que não cessam de explorar suas esquinas mais obscuras. Nessa cartografia, de referências a um só tempo concretas e imaginárias, a cidade de Paris ocupa um lugar especial, sobretudo nos escritos literários que não raro a envolvem numa misteriosa aura (MORAES, 2007, p.7).

Em um de seus escritos sobre o surrealismo, Walter Benjamin, ao comentar este livro de Breton, escreve:

No centro desse mundo de coisas está o mais onírico dos seus objetos, a própria cidade de Paris. Mas somente a revolta desvenda inteiramente o seu rosto surrealista (ruas desertas, em que a decisão é ditada por apitos e tiros). E nenhum rosto é tão surrealista quanto o rosto verdadeiro de uma cidade. Nenhum quadro de De Chirico ou de Max Ernest pode comparar-se aos fortes traços de suas fortalezas internas, que precisam primeiro ser conquistadas e ocupadas, antes que possamos controlar o seu destino e, em seu destino, no destino das suas massas, o nosso próprio destino.

[...] Também a Paris dos surrealistas é um “pequeno mundo”. Ou seja, no grande, no cosmos, as coisas têm o mesmo aspecto. Também ali existem encruzilhadas, nas quais sinais fantasmagóricos cintilam através do tráfico; também ali se inscrevem na ordem do dia inconcebíveis analogias e acontecimentos entrecruzados. É esse espaço que a lírica surrealista descreve (1929/1994b, p.26-27).

Evidentemente, com suas análises sobre a vida moderna - deste mundo que se ergue como múltiplo e extremamente proliferante - Baudelaire chama a atenção para extrair o eterno do transitório, e, desse modo, prenunciam-se os movimentos de vanguarda, o que o eleva à condição de precursor da estética moderna: “Em poucas palavras, para que a Modernidade seja digna de tornar-se Antiguidade, é necessário que dela se extraia a beleza misteriosa que a vida humana involuntariamente lhe confere” (1859/1996, p.27).

Jeanne-Marie Gagnebin, em seu texto “Baudelaire, Benjamin e o Moderno”, afirma que Walter Benjamin escreveu vários ensaios sobre Charles Baudelaire. Alguns destes fariam parte de um projeto mais amplo de uma reconstrução histórico-filosófica do século XIX e outros participariam de uma coletânea sobre o escritor. Ambos os projetos, infelizmente, ficaram inacabados, como acentua a autora, sendo que alguns destes textos, que pertenceriam à coletânea, foram publicados de maneira independente. Gagnebin

lembra rapidamente a história conturbada da publicação destes ensaios, pois “ela testemunha, de maneira exemplar, as dificuldades de toda ordem, que Benjamin enfrentou nos seus últimos anos de vida” (1997, p.140). De acordo com o trabalho desta autora, estudiosa da obra de Benjamin, parece difícil falar da experiência moderna sem recorrer à produção escrita desses dois autores. Sobre eles, ela escreve:

Baudelaire não é nem um poeta *kitsch* romântico, que ficaria preso à nostalgia do passado, nem um poeta triunfalista modernoso, que limitar-se-ia à apologia do presente. A sua verdadeira modernidade consiste em ousar afirmar, ao mesmo tempo e com a mesma intensidade, a força e a fragilidade da lembrança, o desejo de volta e a impossibilidade de retorno, o vigor do presente e a sua morte próxima. Se essa tensão define, na leitura benjaminiana, a modernidade de Baudelaire, talvez possamos afirmar que ela também descreve, na nossa interpretação, a modernidade de Benjamin (1997, p.154).

Em meados de 1960, surgem questionamentos acerca da positividade da modernidade, destacando o insuportável da existência contemporânea, expresso em textos, manifestos, críticas, ensaios e obras de arte. É o conjunto destas inquietações que assinalam a chamada crise da modernidade e o diagnóstico constatado é que vivemos um momento de angústia marcado pela perda de referenciais, das grandes utopias, das grandes narrativas – como evidencia Jean-François Lyotard - não havendo, por conseguinte, nenhuma teoria capaz de explicar, de responder aos questionamentos e aplacar esse sofrimento, configurado na experiência do desamparo inevitável. Por isso, pensar uma possível superação da modernidade – por uma suposta pós-modernidade ou contemporaneidade -, é um desafio que exige um pensamento de fronteira, e implica a tangência entre campos teóricos e conceituais específicos, como os da filosofia, da psicanálise e das artes.

Uma pergunta relevante deve ser feita: de que modernidade estamos falando?

Lyotard afirma em seu texto “Reescrever a modernidade” que “nem a modernidade nem a dita pós-modernidade podem ser identificadas e definidas como entidades históricas claramente circunscritas, onde a segunda sempre chegaria ‘depois’ da primeira” (s/d, p.34). O seu pensamento propicia a compreensão de que o pós-moderno não significa oposição ao moderno, neste caso, o que se opõe à modernidade é, para ele, a idade clássica, uma vez que “a temporalidade moderna comporta em si o impulso para se exceder num estado que não é o seu. [...] Devido à sua constituição, e sem descanso, a

modernidade está grávida de seu pós-modernismo” (LYOTARD, s/d, p. 34). Ao justificar o título deste seu ensaio, ele afirma a ambiguidade do termo para logo em seguida nos explicar que reescrever, neste caso, não é um retorno ao ponto de partida que, por sua vez, anularia o passado. Trata-se, pois, de um gesto fundamentalmente ligado à escrita e, por assim dizer, relacionado com aquilo que Freud designou como perlaboração (*Durcharbeitung*)<sup>11</sup>:

[...] um trabalho dedicado a pensar no que, do acontecimento e do sentido do acontecimento, nos é escondido de forma constitutiva, não apenas pelo pressuposto anterior, mas também por estas dimensões do futuro que são o pro-jeto, o pro-grama, a prospectiva, e mesmo a pro-posição e o propósito de psicanalizar (LYOTARD, s/d, p.35).

E ainda:

Contrariamente à memorização, a perlaboração definir-se-ia como um trabalho sem fim e, portanto, sem vontade: sem fim, no sentido de não ser guiado pelo conceito de um objectivo, mas não sem finalidade. (LYOTARD, s/d, p.38-9).

No texto freudiano “Recordar, repetir e elaborar” - utilizado por Lyotard ao propor a perlaboração como o modo analítico produtivo para a sua interpretação da reescrita da modernidade -, Freud diz que aquilo que não conseguimos elaborar, repetimos sob a forma de ato. Ao falar da situação de análise, ele escreve que: “é lícito afirmar que o analisando não recorda absolutamente o que foi esquecido e reprimido, mas sim o atua. Ele não o reproduz como lembrança, mas como ato, ele o repete, naturalmente sem saber o que faz” (1914/2010a, p.199-200).

Cabe sublinhar que essas ideias de Lyotard colocam em relevo a importância da psicanálise para se pensar a paisagem contemporânea. Lembremos, inclusive, que Walter Benjamin, em seu texto “A obra de arte no tempo de suas técnicas de reprodução”,

---

<sup>11</sup> Freud inventou este conceito para dar conta de fatos da experiência clínica que mostravam que o conhecimento do esquecido não apaziguava a angústia. O termo perlaboração é reservado ao tipo específico de elaboração psíquica que ocorre na situação analítica e consiste no trabalho realizado pelo analisado. Baseada, sobretudo, nas construções freudianas, Laplanche e Pontalis (2000), ao discorrerem sobre o termo perlaboração, acentuam a dificuldade de tradução da palavra alemã *Durcharbeitung* (ou *Durcharbeiten*) e a definição que propõem aponta para uma espécie de “elaboração interpretativa”, justamente por corresponder ao “processo pelo qual a análise integra uma interpretação e supera as resistências que ela suscita. Seria uma espécie de trabalho psíquico que permitiria ao sujeito aceitar certos elementos recalçados e libertar-se da influência dos mecanismos repetitivos. A perlaboração é constante no tratamento, mas atua mais particularmente em certas fases em que o tratamento parece estagnar e em que persiste uma resistência, ainda que interpretada” (Laplanche; Pontalis, 2000, p. 339).

reconhece, por exemplo, uma mudança na percepção propiciada pela descoberta do inconsciente. Ao falar sobre o cinema, ele enuncia:

Há cinquenta anos, não se prestava a atenção a um lapso que escapava durante uma conversa. Não se via senão uma simples anomalia, talvez, no fato de que esse lapso pudesse abrir bruscamente perspectivas profundas sobre uma conversa que parecia desenrolar-se de um modo mais normal. Mas depois da Psicopatologia da vida cotidiana, as coisas mudaram muito. O método de Freud, ao mesmo tempo que as isolava, permitiu análises de realidades que até então se perdiam, sem que isso fosse notado na grande vaga do percebido (1935-1936/ 1969, p. 38).

Nesta articulação com o pensamento de Freud, a noção de reescrita aparece associada a uma outra noção psicanalítica, a “atenção flutuante” – frequentemente empregada no ambiente da clínica por aqueles que ofertam sua escuta - e que poderia ser definida, de forma sucinta, como uma espécie de regra que o analista deveria observar em relação ao paciente e que consiste em dar a mesma atenção a todos os elementos das falas de seu analisante, por mais insignificantes e fúteis que estes possam parecer (LYOTARD, s/d, p.39).

A regra diz em suma: não ter preconceitos, suspender o julgamento, receber, dar a mesma atenção a tudo o que acontece e à forma como acontece. Por outro lado, o paciente deve respeitar a simetria: libertar as palavras, dar livre curso a todas as ‘ideias’, figuras, cenas, nomes, frases da forma como surgem na sua boca e no seu corpo, em ‘desordem’, sem selecção nem repressão (LYOTARD, s/d, p. 38-9).

Em outro texto, denominado “Nota sobre os sentidos de ‘pós’” (1987), Lyotard acentua esta aproximação com os termos da psicanálise para construir uma crítica ao modo como a noção de “pós-modernidade” é empregada para justificar a superação dos movimentos de vanguarda, pois não mais corresponderia aos acontecimentos do momento presente. Resistindo a esta acepção, o autor propõe a perlaboração psicanalítica como referencial no trato com as trajetórias de vários artistas compreendidas neste período, considerando que estes processos são vanguardistas, pois buscam uma elaboração que ao associar elementos que, aparentemente estariam encerrados no passado, passam a colaborar na constituição dos sentidos do presente:

Percebes que, entendido assim, o ‘pós’ do ‘pós-moderno’ não significa um movimento de *come back*, de *feed back*, ou seja, de repetição, mas um processo em ‘ana’, um processo de análise, de anamnese, de anagogia, e de anamorfose, que elabora um ‘esquecimento inicial’ (LYOTARD, 1987, p.98).

Reescrever, enquanto uma perlaboração que considera esta coexistência temporal, para Lyotard, é a anamnese da Coisa (concebida por Freud e por Lacan como algo que escapa à representação), não somente no seu espectro de uma singularidade individual, mas “a Coisa que assombra ‘a linguagem’, a tradição, o material com o qual, contra o qual e no qual se escreve” (LYOTARD, s/d, p.42).

Pensado nesta perspectiva da análise, a pós-modernidade reaciona a problemática do sublime, na medida em que o sublime é entendido como aquilo que é impresentificável. De acordo com a acepção kantiana, ele é um sentimento que ocorre quando “a imaginação falha ao ‘presentificar’ um objecto que venha, nem que seja apenas em princípio, entrar em concordância com um conceito” (LYOTARD, 1987, p.22). Para Lyotard, é importante investigar esta relação e diferenciá-la de modo a compreender uma certa distância entre os termos:

É portanto este o diferendo: a estética moderna é uma estética do sublime, mas nostálgica; permite que o ‘impresentificável’ seja alegado apenas como um conteúdo ausente, mas a forma continua a proporcionar ao leitor ou ao espectador, graças à sua consistência reconhecível, matéria para consolação e prazer. Ora estes sentimentos não formam o verdadeiro sentimento sublime, que é uma combinação intrínseca entre prazer e dor: o prazer de que a razão exceda qualquer ‘presentificação’, a dor de que a imaginação ou a sensibilidade não estejam à altura do conceito (1987, p.26).

Considerando moderna a arte que vai ‘presentificar’ o ‘impresentificável’, ela não se inscreveria numa estética do sublime, na medida em que ela prossegue sob a égide da falta, inadmitindo a impossibilidade de presentificação:

O pós-moderno seria aquilo que no moderno alega o ‘impresentificável’ na própria ‘presentificação’; aquilo que se recusa à consolação das boas formas, ao consenso de um gosto que permitiria sentir em comum a nostalgia do impossível; aquilo que se investiga com ‘presentificações’ novas, não para as desfrutar, mas para melhor fazer sentir o que há de ‘impresentificável’. Um artista, um escritor pós-moderno está na situação de um filósofo: o texto que escreve, a obra que realiza não são em princípio governadas por regras estabelecidas, e não podem ser julgadas mediante um juízo determinante, aplicando a esse texto, a essa obra categorias conhecidas. Estas regras e estas categorias são aquilo que a obra ou o texto procura. O artista e o escritor trabalham portanto sem regras, e para estabelecer as regras daquilo que foi feito. Daí que a obra e o texto tenham as propriedades do acontecimento (...) (LYOTARD, 1987, p.28).

A dimensão do acontecimento, por sua vez, é o que permite verificar que as esferas da arte e do cotidiano não se encontram separadas no mundo moderno e esta característica é uma de suas principais conquistas. A própria noção de obra de arte passa a ser insuficiente para descrever as experiências artísticas, e cada vez mais os feitos da arte

não podem circunscrever-se ao seu nível material, necessitando ser acompanhados de discursos e historicizações para poderem ser apreendidos circunstancialmente. Sobre isso, Ronaldo Brito escreve:

Com a explosão das vanguardas nas primeiras décadas do século, a obra de arte passou a ser tudo e qualquer coisa. Nenhum ideal teórico, nenhum princípio formal poderiam mais defini-la ou qualificá-la a priori. Seguindo um movimento paralelo ao da ciência – e até da própria realidade, com o afluxo das massas – a arte tornou-se Estranha (1980, p.5).

O conjunto denominado arte, a partir deste momento, não pode mais restringir-se à ideia de obra de arte, sendo necessário pensar a criação de um território que compreenda práticas, gestos, discursos e percursos, que pode ser chamado o campo das artes, sem com isso suplantar sua transitoriedade.

Outras denominações modificadas no percurso da história das artes são constatadas no uso dos termos belas artes, artes plásticas e, mais atualmente, artes visuais. Essas alterações indicam, mais do que uma troca de palavras, distintas políticas de produção das subjetividades, relacionadas aos dispositivos de poder concernentes às passagens históricas a que cada um destes termos se refere (romantismo, liberalismo, modernidade e regime disciplinar; e em seguida, capitalismo, neoliberalismo e sociedades de controle).

Estas mudanças de termos não dão conta desse território vasto e múltiplo da arte e, desse modo, toda e qualquer tentativa de definir ou significar pode ser tomada como uma ameaça de restringir ou de acentuar a imprecisão.

A palavra “obra de arte” parece ser insuficiente para pensar a arte hoje - com todas essas mudanças e com o modo como ela se insere no contexto dito contemporâneo. Partindo da discussão de Walter Benjamin quando refere o declínio da aura da obra de arte e suas consequências, Gérard Lebrun (1983), em seu texto sobre “A mutação da obra de arte” diz que a expressão obra de arte que referimos hoje muito se distingue do século passado. Esta mutação é mais do que transformação, ela é brutal, chegando a ser uma inversão, pois, para ele, trata-se de uma mutação “conceptual”, nas suas palavras: ela é – “talvez tão profunda que possa estar dando à palavra ‘arte’, sem o percebermos, um sentido que já não tenha nada a ver com o corrente no século passado” (LEBRUN, 1983, p.21). E esta mutação, tão bem pressentida por Walter Benjamin, cuja investigação em seu ensaio emblemático que procurou elucidar como as técnicas de reprodução chegam a



transformar a própria noção de arte. Com base no texto de Benjamin, Lebrun (1983) nos conduz a pensar que, neste caso, as palavras se mantiveram, mas, entretanto, não se trata mais da mesma coisa.

Não se pinta para o mercado assim como se pintava para um mecenas. Não se concebe o Centro Beaubourg como se concebia um castelo de recreação do rei. As palavras ‘pintura’, ‘arquitetura’, ‘decoreação’ podem permanecer, mas não se trata mais do mesmo tipo de produção (LEBRUN, 1983, p.23).

Lacan diz algo similar quando afirma que, para avaliar a sublimação, deve-se considerar que a produção na arte, especialmente das Belas-Artes, é historicamente datada, pois:

Não se pinta na época de Picasso como se pintava na época de Velázquez, não se escreve tampouco um romance em 1930 como se escrevia no tempo de Stendhal. Este é um elemento absolutamente essencial que não devemos, por enquanto, conotar no registro do coletivo ou do individual – coloquemo-lo no registro do cultural (1959-1960/2008a, p.132).

Walter Benjamin formula esta transição considerando que “no tempo das técnicas de reprodução, o que é atingido na obra de arte é a sua aura” (1935-1936/1969, p.19). Entende-se por aura “a única aparição de uma realidade longínqua - por mais próxima que ela possa estar” e mais “aquilo que é essencialmente longínquo é o inaproximável” (BENJAMIN, 1935-1936/1969, p.22).

Nesse sentido, a noção de aura, tal como afirma Benjamin:

[...] permite resumir essas características: o que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte é a sua aura. Esse processo é sintomático, e sua significação vai muito além da esfera da arte. Generalizando, podemos dizer que a técnica de reprodução destaca do domínio da tradição o objeto reproduzido. Na medida em que ela multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência serial. E, na medida em que essa técnica permite à reprodução vir ao encontro do espectador, em todas as situações, ela atualiza o objeto reproduzido. Esses dois processos resultam num violento abalo da tradição, que constitui o reverso da crise atual e a renovação da humanidade (1935-1936/1994a, p.168-169).

Isto posto, novas condições foram criadas pelas técnicas de reprodução, a autenticidade foi desvalorizada e as obras desaturizadas, não mais convidando à contemplação e ao recolhimento.

A obra de arte, então, não convidava mais o seu receptor a sonhar com base nela, mas a analisar a sua percepção a partir das indicações que ela fornecia. Assim, o olho, que aprendera somente a ser espectador passivo, achava-se em presença de uma arte cujo objetivo não era mais mostrar o mundo, porém balizar a minha construção de mundo. O olho foi educado para olhar; e propunham-lhes que escutasse (LEBRUN, 1983, p.30).

Com a perda da aura da obra de arte, a percepção estética desloca-se da contemplação para outra experiência e nos convoca a outro tipo de recepção (BENJAMIN, 1935-1936/1969). Assim, é possível pensar, que é da aproximação, ou fusão com a vida, que procedem as poéticas da atitude na arte:

Nas atitudes, que implicam operações como as de Duchamp e Oiticica – que deslocam a ênfase da produção de obras de arte para idéias, gestos, ações, objetos e comportamento -, o que se designa como arte e experiência estética concentra-se em proposições que acentuam o processual e o conceitual; no fundo, ressaltando a atitude crítica sobre a arte e o sistema cultural que lhe dá sustentação (FAVARETTO, 2004, p.103).

Essa tônica processual e conceitual está presente em toda arte moderna e contemporânea. Conceitual, pois a obra incita o receptor a um pensamento sobre ela mesma e, processual, porque expõe o processo e, assim, o modo de fazer torna-se mais importante do que o que foi feito.

Alguns autores consideram que a presença da dimensão conceitual na arte advém das proposições duchampianas e arriscam afirmar que toda arte depois de Duchamp é conceitual. Anne Cauquelin (2005, p. 89) traz uma constatação e uma pergunta importante que é um convite a pensar porque a referência a Duchamp no campo das artes contemporâneas cresce na medida em que os anos passam? Pois, apesar de estarmos próximos de quase cem anos que este artista apresentou o primeiro *ready-made*, as discussões trazidas pela sua produção são bastante atuais e fazem pensar o quanto Duchamp é contemporâneo.

Em função de seu comportamento e sua atitude singulares, Cauquelin se reporta ao artista como o “embreante Marcel Duchamp”, que anunciou uma nova realidade. Deste modo, o crescente interesse por Duchamp é compreensível se acompanharmos o seu percurso: ele rompe com a prática estética da pintura e se declara um antiartista, e esta ruptura, no entanto, não é tida como oposição, mas como um deslocamento de domínio, sendo assim, a arte não é mais para ele uma questão de conteúdo (formas, cores, visões, interpretações da realidade, maneira ou estilo), mas de continente, pois: “Expondo objetos ‘prontos’, já existentes e em geral utilizados na vida cotidiana como a roda de bicicleta ou o mictório batizado de *fontaine* (fonte), ele faz notar que apenas o lugar de exposição torna esses objetos obra de arte” (CAUQUELIN, 2005, p.93-94).

Em relação à obra, ela pode ser, para Duchamp, “qualquer coisa, mas numa hora determinada” (apud CAUQUELIN, 2005, p.94). Percebe-se que, neste deslocamento, o valor desertou o objeto e agora está relacionado ao lugar e ao tempo. “O autor desaparece como artista-pintor, ele é apenas aquele que mostra. Basta-lhe apontar, assinalar” (CAUQUELIN, 2005, p.94).

Cabe sublinhar que Duchamp, ao se apropriar dos objetos cotidianos e introduzi-los no museu, elimina a fronteira, antes bastante demarcada entre a arte e a não-arte, assim, a arte, com as atitudes e os gestos duchampianos, tornou-se um exercício contínuo de desorientação. Essas ocorrências encontram-se contextualizadas às observações de Benjamin em torno da corrosão da aura; quer dizer, a aura declina com a tecnologia e essas mudanças expandem-se para além dos limites artísticos e modificam, inclusive, a relação da massa com a arte.

Ora, diante das artes rigorosamente modernas – a fotografia e o cinema – há, para Benjamin, um deslocamento fundamental: a obra deixa de ser um objeto de culto para ser um objeto mostrável que entra no circuito da exibição. Nesse cenário, a pintura não poderia ser objeto de uma recepção coletiva, como aconteceu com a arquitetura e, posteriormente, com o cinema (BENJAMIN, 1935-1936/1994). No caso da realização de um filme, há um afastamento definitivo da natureza, já que não é mais possível a imitação, é nesse sentido que ele afirma que a câmera opera o real. A partir do confronto com a pintura, ele escreve:

A pergunta aqui é a seguinte: qual a relação entre o cinegrafista e o pintor? A resposta pode ser facilitada por uma construção auxiliar, baseada na figura do cirurgião. O cirurgião está no pólo oposto ao do mágico<sup>12</sup>. O comportamento do mágico, que deposita as mãos sobre um doente para curá-lo, é distinto do comportamento do cirurgião, que realiza uma intervenção em seu corpo. O mágico preserva a distância natural entre ele e o paciente, ou antes, ele a diminui um pouco, graças à sua mão estendida, e a aumenta muito, graças a sua autoridade. O contrário ocorre com o cirurgião. Ele diminui muito a sua distância com relação ao paciente, ao penetrar em seu organismo, e a aumenta pouco, devido à cautela com que sua mão se move entre os órgãos. Em suma, diferentemente do mágico (do qual restam alguns traços no prático), o cirurgião renuncia, no momento decisivo, a relacionar-se com o seu paciente de homem a homem e em vez disso intervém nele, pela operação. O mágico e o cirurgião estão entre si como o pintor e o cinegrafista. O pintor observa em seu trabalho uma distância natural entre a realidade dada e ele próprio, ao passo que o cinegrafista penetra profundamente as vísceras dessa realidade. As imagens que cada um produz são essencialmente diferentes. A imagem do pintor é total, a do operador é composta de inúmeros fragmentos, que se recompõe segundo novas leis. Assim, a descrição

---

<sup>12</sup>Talvez a melhor tradução aqui fosse curandeiro.

cinematográfica da realidade é para o homem moderno infinitivamente mais significativa que a pictórica, porque ela lhe oferece o que temos o direito de exigir da arte: um aspecto da realidade livre de qualquer manipulação pelos aparelhos, precisamente graças ao procedimento de penetrar, com os aparelhos, no âmago da realidade (1935-1936/1994a, p.186-187).

Como pudemos acompanhar com Benjamin, a mudança na forma de percepção das obras de arte foi deveras radical levando a crer que ela não está mais no mito de que somente o original facultava a experiência estética, justamente porque “[...] no momento em que o critério da autenticidade deixa de aplicar-se à produção artística, toda a função da arte se transforma. Em vez de fundar-se no ritual, ela passa a fundar em outra práxis: a política” (1994, p. 171).

É neste cenário da modernidade em que não há explicações seguras e absolutas que a arte moderna vai acusar, na arte tradicional, o prazer da beleza substituindo as sensações de vida. E vai reivindicar o corpo, a carne, o sangue que, nas obras clássicas, tinham desaparecido... Com as artes visuais inscritas no contemporâneo, adentramos em um campo enorme de trabalhos que falam disso: a arte conceitual - que prescinde de obra, de objetos e pode se efetuar unicamente na ideia - e toda a constelação de trabalhos que valorizam o risco do presencial como é o caso da *performance* e dos *happenings*, que estilham a representação; daí o que resta após a sua realização são os vestígios e registros (quando existem) que servem para situá-los, mas que não substituem em nada o valor do evento.

A respeito da *body art*, acompanhamos, com Henri-Pierre Jeudy, que:

[...] [ela] exalta o corpo lacerado, o corpo mutilado, a carne oferecida às incisões do bisturi, à lâmina de navalha... Essa ação de exhibir o corpo em todos os seus estados de lesão vem, primeiro, opor-se à longa tradição do papel atribuído à arte de transfigurar a verdade orgânica do corpo. De uma maneira geral, o interior corporal e suas secreções são considerados feios. E a feiúra dessa vida orgânica “interna” é sinal tangível de nossa degenerescência. Assim, Nietzsche invoca “o que há de esteticamente ofensivo no interior do homem sem epiderme: massas sangrentas, intestinos carregados de excrementos, vísceras, todos esses monstros que sorvem e aspiram e sugam, informes ou feios ou grotescos, e dos mais temíveis ao olfato”. O invólucro do corpo tem por função esconder essa mecânica que produz a putrefação, e a arte não deve, sobretudo, revelar essa verdade orgânica. O que Nietzsche propõe é a ideia de um corpo que supera a si mesmo. “Admite-se aqui que todo o organismo pensa, que todas as formações orgânicas participam do pensar, do sentir, do querer, e, em consequência, que o cérebro é apenas um enorme aparelho de concentração”. Mas, o corpo é o ponto de partida, o Si, ele não deve ser reduzido a uma máquina orgânica. Ao contrário, o *body art* parece encenar o corpo orgânico como a origem natural absoluta que se inverte em negação de pensamento. O que está em jogo é demonstrar com um certo cinismo da zombaria que, mesmo que o corpo pareça belo, mesmo que a consciência seja imagem dessa beleza, trata-se apenas de uma ilusão.

Qualquer esperança de transcendência reduz-se ao logro de sua expressão pela evocação brutal da organicidade primeira do corpo (2002, p. 122-123).

No que concerne ao evento, percebe-se que a instituição museu passa a enfrentar a sua mais nova exigência que, diga-se de passagem, fora engendrada por esses movimentos, ou seja, este ambiente deveria, pois, efetuar-se como espaço de experimentação do artista e não só exposição de suas obras. Por exemplo: em torno do experimental, alguns artistas reconhecem alguma filiação e com os trabalhos de Hélio Oiticica (1939-1980), em que se percebe que há uma atitude estética, melhor dizendo, é uma atitude em que o ético e o estético não se separam. Os “Parangolés” são propositivos na medida em que incluem o público; a experiência artística não está na apreciação da indumentária, mas no ato de vestir-se: desfilarmos com a roupa, interagir com o próprio corpo e com o ambiente. Esta obra - se é que cabe esta denominação - como outras do mesmo artista, existe na presença do outro; a vestimenta pendurada em um cabide não diz muita coisa sobre ela, mas vesti-la torna-se um evento, nunca igual. Nas manifestações ambientais desenvolvidas no “Penetrável”, o acento também está no aspecto propositivo e não no contemplativo, de modo que “o espectador torna-se assim participante e propositor: as experiências não são meras obras, mas intervenções ativíssimas” (FAVARETTO, 2000, p.66).

Ao deslizar, paulatinamente, da pintura às estruturas e manifestações ambientais, depois às estruturas-comportamento, a atividade de Oiticica mantém, entretanto, a unidade proveniente da tensão entre uma básica tônica conceitual (que reconceitua a arte) e a categoria de vivência (que valoriza as ações, os gestos, os comportamentos). O que antes era obra ou objeto transmuta-se em invenção, acontecimento: alguma coisa que desborda da Arte, pela intensificação de forças, afetos, sensações e idéias tramadas em perspectiva cultural: potências de um “puro viver” em disponibilidade criadora. O operador dessas transformações é a categoria de “participação” que circulava na época, mas que em Oiticica singulariza-se por ser considerada prática construtiva que retém as exigências e o rigor da construtividade da forma, da cor, das estruturas plásticas, enfim, o “sentido de construção” – princípio estético e procedimento que atravessa de ponta a ponta a experimentação (FAVARETTO, 2001, p.106-107).

O “ambiental” e as “instalações” passam a ser termos de uso corrente a partir dos anos 70 para dar conta da crescente frequência com que os espectadores viam o “estar na obra” como condição para poder apreciá-la (ARCHER, 2001).

Acentuando esta relação entre a obra e o conceito, Benjamin interroga a função da obra de arte: se não é contemplação o que pode vir a ser? No caso da arquitetura, o que predomina é a acolhida tátil e, para ele, “no âmbito tátil, nada existe, deveras, que

corresponda ao que é contemplação no âmbito visual” (BENJAMIN apud LEBRUN, 1983, p.28).

\* \* \*

Na esteira desta discussão, uma imagem pôde se compor, intensificando esta paisagem crítica: no acompanhamento dos processos do projeto educativo da 27ª Bienal de Artes<sup>13</sup>, intitulada “Como viver junto”, ainda que a prerrogativa do trabalho de monitoria estivesse orientada para levar em consideração as particularidades de cada grupo, correspondendo às expectativas, condições e contextos dos visitantes, era frequente a emergência de situações não contempladas na elaboração dos roteiros de visita deixando os monitores, muitas vezes, sem elementos para realizar sua função. O que se evidenciava é que aquilo que deveria servir como norteador para o trabalho com o público passava a ser tomado como regra, e tornava inesperado o que deveria ser o próprio esperado do trabalho.

Muitas vezes, o agendamento era resultado da institucionalização da relação entre a Bienal e os equipamentos educativos da cidade, e o público era trazido sem que houvesse um desejo pela visita. Diante do pavilhão da Bienal, repleto de trabalhos ditos artísticos, alguns visitantes encontravam-se perdidos, sobretudo porque, estar ali não era necessariamente uma escolha; muitos deles talvez tivessem se interessado pelo deslocamento do passeio, pela saída em grupo etc. e não exatamente por um interesse pela mostra de artes. Isto não impedia que este interesse pudesse ser construído ao longo da visita, a partir da relação com o monitor, transformando o trânsito pela exposição numa experiência significativa.

Numa destas visitas, a monitoria viu-se diante de um grupo de aproximadamente doze pessoas, agendado por uma instituição filantrópica destinada a deficientes visuais. Ora, a preocupação que se anunciava imediatamente era de como proporcionar a apreciação de uma mostra de artes visuais para um público que traz como marca de apresentação a incapacidade de enxergar? O agendamento deste grupo só foi realizado

---

<sup>13</sup> Nesta versão da bienal ocorrida em 2006; o título “Como viver-junto” foi pensado com base nos seminários de Roland Barthes, realizados no *Colège de France*, na década de 70. Outra presença na concepção desta bienal foi o artista Hélio Oiticica e seu Programa Ambiental.

porque isto estava previsto, entretanto, no momento de sua chegada verificava-se que esta previsão era inviável. Tomados por uma espécie de incapacidade de conduzi-los, mas convocados a responder àquela tarefa institucional, restava aos monitores construir uma mediação a partir do próprio acontecimento daquela chegada, pautada inicialmente na experiência impregnada de susto, paralisias e, ao mesmo tempo, curiosidade e desafio. O próprio encontro já fornecia material para inventar não somente um roteiro mais adequado, mas um manejo, uma maneira singular de apresentação da mostra. A abertura para isso que não se sabe e a construção conjunta entre a monitora e os supostos “espectadores” são condições para quem se lança neste tipo de trabalho. Tal postura pôde contar com a própria tendência das produções artísticas contemporâneas que privilegiam cada vez mais o comportamento de quem participa. Um olhar aguçado e ao mesmo tempo abrangente faz-se necessário ao monitor, para disponibilizar-se ao risco desta aproximação, de modo a construir um percurso com aqueles que vêm ao encontro desta experiência.

Durante o percurso com o grupo, um momento relevante desta visita deu-se no contato com a obra de Alberto Baraya - artista que vive em Bogotá e que residiu no Acre por alguns meses em função da Bienal que teve como pauta além da mostra propriamente dita, um projeto de residência artística.

O trabalho de Alberto Baraya para a 27ª Bienal de Artes de São Paulo contava com o projeto de um “*Herbáreo de plantas artificiales*”, em que o artista recolheu plantas e flores artificiais que enfeitavam as casas de moradores da Amazônia, dispondo no museu essa sua coleção, e especificando-a como faz um botânico. Esse procedimento era recorrente em sua obra, presente em outros momentos de sua produção, mas especificamente sobre esta experiência, e a respeito do encontro com estas plantas e flores de plástico, o artista declarou que:

O fato de deparar com elas, acabou sendo uma espécie de confirmação daquilo que eu denominava as “leis da decoração”. Até mesmo os lugares mais “naturais” precisam ser ornamentados, custe o que custar. Assim, a globalização penetra nos lugares mais remotos do mundo e evidencia uma ruptura das fronteiras culturais (apud LAGNADO; PEDROSA, 2006a, p.24).

Evidentemente, o trabalho de Baraya chama a atenção não somente pelo que ele recolhe, adorna e dispõe nos museus sob a alcunha de obra, mas, sobretudo, por sua

atitude, pelo gesto florescido, por exemplo, no contato com os seringueiros e com a população daquela região, quando residiu alguns meses no Brasil - proposição desta Bienal. Considera-se que a força do trabalho localiza-se mais na experiência de morar em outro lugar, de ocupá-lo (mesmo que por alguns meses) e de apreender aquele ambiente, atribuindo, muitas vezes, ao produto final ou àquilo que se concretizou como obra, uma parte desta e, às vezes, para ser visualizada, ela se acentua, como dependente da experiência quando não uma mera função de registro. Para o artista-residente, aceitar esta proposição já é um gesto, pois sabemos que a arte do século XX tem esta obstinação: “uma grande arte deste século parece mobilizada pela intenção de apagar as fronteiras entre a obra e seus entornos, entre a cena e seu espectador, entre a religião da arte e o mundo comum” (GALARD, 2008, p.16).

E a propósito da palavra gesto, cabe destacar aqui o que nos explicita Jean Galard, em seu livro *A beleza do gesto*, cuja defesa é que a arte do comportamento, mesmo sendo a mais rudimentar e desprovida de categorias estilísticas, apresenta-se como a mais necessária; se se considera que “forma de agir, maneira, jeito” são algumas de suas significações, conforme nos traz o Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa – o autor chega a qualificá-la como “a arte ao pé da letra” e, deste modo, eleva o gesto à sua proposição radical.

Se é verdade que toda a reação é socialmente modelada, que nossos gestos inclusive os mais elementares, são educados, a arte que se dedicasse a eles não contradiria o “natural”, substituiria uma arte anterior, uma estética implícita, pouco consciente, que regula o porte e a atitude, a continência e as conveniências, que subentende a exigência da contenção, quando não do comedimento. Uma arte deliberada, associada às condutas, não teria como objetivo opor seus eventuais refinamentos aos extravasamentos dos instintos; ela experimentaria gestos inusitados, que a estética herdada exclui.

É preciso entender aqui o “gesto” na maior extensão do termo: não só no sentido próprio (os movimentos do corpo, os usos corporais), mas também na acepção figurada. Permanecer resolutamente exposto a um perigo, enfrentar um adversário mais forte, lançar-se em nome da honra numa aventura sem esperança é “agir pela beleza do gesto” – como se um sistema estético, de princípios constantemente ativos, mas informados, nos incitasse a acreditar que a beleza nunca pode aparecer tão bem como nas poses de desafio, nas reações suicidas, no brilho e na gratuidade (GALARD, 2008, p.21-22).

É notável como a presença do gesto está – em evidência ou nas minúcias - no trabalho do artista contemporâneo. O gesto marcante de Duchamp, que retira um objeto de seu uso, um objeto qualquer e o desloca para outra situação é emblemático desta mudança. Ao seu modo, Alberto Baraya confirma esta afirmativa com o seu gesto de



abordar as pessoas e recolher estas plantas artificiais nas casas e nas ruas. Para efeito desta pesquisa, vale ressaltar que este delicadíssimo trabalho inscreve-se como obra de arte a partir do que a modernidade constelou no cenário artístico.

E sob este aspecto, é difícil falar do gesto e das poéticas da atitude sem aludir ao corpo. Sem ambicionar que não havia a presença do corpo em outras artes, neste âmbito da arte moderna e suas extensões contemporâneas, surgem e ganham relevo os trabalhos que incidem sobre a descoberta do corpo ou que o tomam como matéria – como é o caso da *body art* e das *performances* – derivando, inclusive, numa “nova” terminologia, quiçá, categoria ao designar o corpo como suporte quando reportamos a estes trabalhos. As produções de artistas contemporâneos não comportam mais certas denominações que se mostram insuficientes ou imprecisas para situá-las:

No início dos anos 60 ainda era possível pensar nas obras de arte como pertencentes a uma de duas amplas categorias: a pintura e a escultura. As colagens cubistas e outras, a *performance* futurista e os eventos dadaístas já haviam começado a desafiar este singelo “duopólio”, e a fotografia reivindicava, cada vez mais, seu reconhecimento como expressão artística. No entanto, ainda persistia a noção de que a arte compreende essencialmente aqueles produtos do esforço criativo humano que gostaríamos de chamar de pintura e escultura. Depois de 1960 houve uma decomposição das certezas quanto a este sistema de classificação. Sem dúvida, alguns artistas ainda pintam e outros fazem aquilo a que a tradição se referiria como escultura, mas estas práticas agora ocorrem num espectro muito mais amplo de atividades (ARCHER, 2001, p.1).

Isso ocorre com o artista Javacheff Christo - e da sua dupla Jeanne-Claude - que em decorrência de suas intervenções em espaços públicos em que embrulha objetos de grandes dimensões e encobre grandes extensões (monumentos, ilhas, parques, estradas, vales etc) é conhecido como “escultor ambiental”. Este procedimento de retirar o objeto do olhar para chamar a atenção para ele faz saltar aos nossos olhos a tônica de seus trabalhos; como sua ocorrência se dá em espaços/monumentos públicos, o tempo e as negociações necessárias para conseguirem autorização, bem como os recursos para sua realização fazem parte do resultado final.

Ou Sterlac que cria e une estruturas em seu corpo, perspectivando potencializar a sua funcionalidade, para tanto, implantou em seu braço uma terceira orelha; a premissa de que o corpo humano tornou-se obsoleto rege o conjunto de suas intervenções corporais que acontecem apoiadas, sobretudo, pela medicina e pela tecnologia. Como seus trabalhos ocorrerem nesta interface, ele é comumente reportado como “escultor genético”.

A “*body sculpture*” da alemã Rebecca Horn parece seguir a mesma linha quando se trata da procura de uma expressão mais precisa para efeito de nomeação; entretanto, as diferenças entre estes dois artistas se intensificam na medida em que se observa a intencionalidade e a própria forma de apresentação de seus trabalhos radicalmente diversa; neste último caso, a escultura é feita a partir do seu corpo, mas não se funde a ele. Acoplando-se nele estruturas de materiais diversos o que deseja provocar são extensões, prolonga-se o corpo, amplia-se e alastra-se o movimento que dele parte. Em outro momento, estas estruturas abandonam o seu corpo e outro mecanismo é implantado nelas para garantir a movimentação:

As obras feitas por Horn serviram como vestuário em seus primeiros filmes. Normalmente projetadas para serem usadas, elas exageravam ou atenuavam algum aspecto da anatomia ou de uma função do corpo: estendendo a cabeça, como em *Unicórnio* (1970-72), e, em outras ocasiões, prolongando os dedos, cobrindo o corpo com penas ou amarrando cuidadosamente as pernas e braços de dois protagonistas uns nos outros de modo que o movimento independente se tornasse impossível (ARCHER, 2001, p. 103).

Se por um lado, para a denominação de alguns desses artistas – Christo, Sterlac, Horn - e na categorização de seus trabalhos a escultura se manteve na falta de uma palavra melhor, também podemos pensar que, neste terreno de muitas mudanças e de proliferações de nomes e expressões - em que a pintura e a escultura não são mais as únicas determinações para os procedimentos artísticos -, ainda persiste, (de modo intencional ou não) e mesmo que por um fio, uma ligação das produções destes artistas ao que conhecemos tradicionalmente como escultura. Contudo, não são mais aqueles materiais, nem aquelas técnicas, nem aqueles resultados, convencionalmente reconhecidos deste campo que se engenam neste fazer, talvez, trata-se de um modo de operar, um pensamento presente na escultura que resiste ali.

Joseph Beuys trouxe o conceito de escultura de forma reincidente em seu discurso e, evidentemente, suas instalações e ações – como comumente denominava suas *performances* – em sua apresentação final despertavam outras possibilidades, e mesmo assim, ele eleva a escultura como eixo de suas proposições, efetuando-a de forma radical em alguns trabalhos:

Não é a gordura sobre a cadeira que é exposta, mas a gordura em todos os seus estados, considerados em sua evolução, até chegar ao apodrecimento: “a natureza de minhas esculturas não é imutável e definitiva. Várias operações se dão na maior parte delas: reações químicas, fermentações, mudanças de cor, degradação, ressecamento. Tudo está em estado de mudança” (BORER, 2001, p. 26).

A partir dos anos 50, Beuys passa a utilizar os materiais “pobres”: feltro, gordura, animais mortos, cobre, enxofre, mel, sangue, ossos etc., mesmo constatando que outros artistas fizeram uso dos materiais considerados indignos da arte (levando-os a criar a *Arte Povera*, no final da década de 60), alguns deles – como é o caso do feltro e da gordura – são imediatamente associados a sua poética, ressaltando-se que nunca o artista havia estimulando tanto a capacidade olfativa nas artes. E mesmo quando se constata similaridade formal entre a sua obra e a dos artistas minimalistas – ao observar como ele apresenta os objetos e os materiais - acentua-se a afirmação de que a forma como cada artista se aproxima da vida é absolutamente distinta. E isto também se aplica às suas ações e aos eventos.

Em termos mais gerais, a distinção entre a arte americana e a alemã do período também poderia ser demonstrada por uma comparação entre o caráter dos *Happenings* e dos eventos do Fluxus. Ambos recorriam ao Dadá, mas enquanto os *Happenings* eram extensivos, uma multiplicidade de coisas, os eventos do Fluxus eram simples e unitários na concepção. Além disso, a “antiarte” dos artistas do Fluxus, e isto obviamente incluía Beuys, visava reconectar a arte com a vida num sentido plenamente político (ARCHER, 2002, p. 116).

Há uma especificidade concernente a cada processo e produção do artista que por serem tão específicos e singulares servem única e exclusivamente para aquele artista. Isto ocorre na “arte carnal” comumente assimilada como sinônimo da artista francesa Orlan. Tal expressão é apropriada para designar um momento de seu trabalho artístico, no qual se submete a diversas cirurgias culminando na transformação de sua imagem. Ao recosturar o seu corpo, leva esta metamorfose até a sua carne, submetendo-a ao mesmo tratamento que se dá a outros suportes. Compõe o seu rosto a partir de uma bricolagem de referências de figuras mitológicas, deusas, quadros etc. e, neste ínterim, o corpo original vai sendo substituído por um corpo estranho. Nestas intervenções não é o antes e o depois que a interessava, mas o durante; para tanto, enfeitava o ambiente cirúrgico com frutas, convidava músicos e poetas para suas performances-cirúrgicas que eram sempre acompanhadas de textos literários, filosóficos e psicanalíticos e transmitidas ao público. Para ela não se trata de *body art* uma vez que não é a relação com a dor que pretende explorar, ao contrário disso, o estado sem dor possibilita outros acontecimentos – como, por exemplo, desenhar com o seu próprio sangue no momento da cirurgia - e para isso recorreu aos mais potentes anestésicos durante os procedimentos cirúrgicos que submeteu. Mesmo se distinguindo dos artistas da *body art*, o corpo é o lugar de suas

intervenções, ainda que não feitas por suas mãos e, assim, é designado como objeto de arte: “dei o meu corpo a arte” é o que declara Orlan (JEUDY, 2002, p.118).

Tudo o que Orlan faz para transfigurar o seu corpo em objeto de arte deve frustrar as significações cirúrgicas e se opor ao funcionalismo biológico que associa esse gênero de operação a experiências futuristas. Em semelhantes performances, ela arrisca tornar-se vítima das técnicas que utiliza sobre seu próprio corpo. É a obstinação de defender a idéia do advento do corpo como objeto de arte que lhe permite contornar e imitar qualquer significação “tecnicista” de suas operações (JEUDY, 2002, p.119).

Um discurso em formato de manifesto permite acessar, em certa medida, o seu percurso bem como suas intenções, de modo que, as referências e os conceitos que alicerçam o seu trabalho – aparelhados ora pelas artes, ora pela psicanálise - são explicitados e transmitidos:

A Arte Carnal é um trabalho de autorretrato no sentido clássico, mas com meios tecnológicos que são os da nossa época. Oscila entre desfiguração e refiguração. Se inscreve na carne porque nossa época começa a oferecer essa possibilidade (ORLAN, s/d).

Face ao exposto, constata-se que, no âmbito das artes, esta expressão – “arte carnal” - só diz respeito a estas intervenções e nem pode ser aplicado a outras da mesma artista que, apesar de ter sempre o corpo como temática central de suas obras e mesmo quando lança mão de outros suportes, seus trabalhos são evidentemente, de natureza diferente, coexistindo uma relação de extrema coerência entre eles.

Os trabalhos de Gordon Matta-Clark, por outro lado, estiveram profundamente ligados à questão política, mostrando-nos que a arte acontece em um campo expandido. No início de década de 70, ele e um grupo de artistas, músicos e bailarinos estabeleceram-se em um imóvel de SoHo em Nova Iorque, remodelando-o e abrindo um restaurante, “*Foods*”, que teve o intuito de funcionar como uma estratégia alternativa para obtenção de fundos – destinados a financiar o trabalho de outros artistas. O grupo “*Anarchitects*”, também ocorreu em colaboração, por meio de ocupações dos lugares vazios e abandonados da cidade. Tal atitude foi radicalizada por Matta-Clark em várias intervenções no espaço urbano, muitas com cunho performático; utilizando serras, marretas e maçaricos como instrumentos, recortava pedaços de prédios e casas, deixando a cavidade como intervenção e levando o recorte à galeria. “Fragmento” (1970) foi a sua primeira intervenção e que envolveu um corte total de uma casa de dois andares pela metade, sendo a mesma levemente inclinada. O conjunto de seus trabalhos também

implica no exame do que é arte, atividade esta necessária à produção artística e relevante para a arte contemporânea.

Tais questões são, em certa medida, atuais e se atualizam conforme as correntes e as novas formas associadas ao fazer artístico são apresentadas neste cenário. Uma vez verificado que as categorias transcendentais presentes nas obras da tradição - únicas, acabadas, autênticas e absolutas – não vigoram mais, nos levando a considerar que a dissolução da obra de arte não diz respeito somente à questão artística, formal, mas a mudanças da civilização. Com Baudelaire, sabe-se que a beleza moderna, ora existe, ora não existe mais, contrapondo-se à beleza da tradição, algo que sempre se cultiva. Com efeito, a zona de indeterminação da arte contemporânea faz agravar a dificuldade em qualificar a obra de arte, demonstrando que não é mais possível categorizar estes trabalhos *à priori*; as categorias vão sendo construídas posteriormente. Cabe sublinhar, ainda, que o intuito de elencar os trabalhos dos artistas contemporâneos (de alguns, pelo menos) não é guiado por uma sede de organização desse mundo, o que deflagraria a evidência de que há um fetiche por categorias. O que interessa marcar, aqui, ao fazer referência às obras de arte produzidas na contemporaneidade não são categorias universais, ao contrário disso, as categorias, na melhor das hipóteses, servem para os trabalhos de alguns e, na maior parte das vezes, servem somente para aquele artista. Ao acompanhar estas transformações no campo das artes, constatamos, então, um paradoxo: a corrosão da aura não atinge quem produz arte, isto é, na contemporaneidade, não há uma preponderância da obra de arte, mas há um acento no artista.

É neste sentido que se pode referir ao projeto de uma arte desestetizada que é sempre uma arte do corpo e da vida, afinal não seria este o deslocamento propiciado pelo movimento das vanguardas?

Na esteira desta pergunta, retomemos o que se tentou desenvolver ao longo deste capítulo: se não é possível mais a contemplação, conforme Benjamin, se houve esta radical mutação na obra de arte, como nos mostrou Lebrun, se a arte “pode ser tudo e qualquer coisa” como nos apontou Ronaldo Brito e, em suma, se a experiência contemporânea é essa abertura e indeterminação total, então, afinal o que é arte?

Sabe-se muito bem do deslocamento produzido pelo trabalho das vanguardas: desidealizou a idéia de arte e seus objetos. Elaborando-se sobre as teorias, as ações, os resíduos e os fragmentos da arte moderna; atravessando e utilizando suas obras, o trabalho

contemporâneo, que está em curso pelo menos desde a redistribuição estética promovida pela pop art, está reconfigurando a imagem da arte, suas atividades, obras e outras manifestações (FAVARETTO, 2004, p.98).

Cabe reiterar que se a contemplação não é mais condição da apreciação da obra dita visual e, examinando a variedade de possibilidades que comporta esta arte que se produz hoje que não possui mais a autonomia, nem categorias à priori como outrora, percebe-se o quanto, na atualidade, a arte é designativa e o artista um propositor. Nesse sentido, as possibilidades de percepção e recepção com relação aos trabalhos artísticos também são variadas, como nos confirma a reflexão de Lebrun, “o segredo da obra de arte talvez seja que ela, hoje, começa a nos fazer conquistar o imaginário que está ao alcance de cada um de nós” (1983, p.31).

Diante dessas obras contemporâneas, a apreciação se dá, obviamente, de outro modo; o olhar do espectador não é mais passivo, havendo trabalhos que só conseguem acontecer na presença e com a participação de um público. Nem chega a ser necessário, como afirma Michael Archer (2001), as exigências extremas e espetaculares das *performances* de Marina Abramovic, Vito Acconci, Gina Pane, Chris Burner dentre outros, contudo, o importante é marcar que, neste terreno, as obrigações mútuas se fazem igualmente presentes.

Retomando a visita daquele grupo de deficientes visuais, a mesma monitora propôs que percorressem uma outra obra do mesmo artista, Alberto Baraya, intitulada de “*Árbol de Caucho*” - uma árvore de látex feita com a ajuda dos seringueiros durante a sua residência no Rio Branco. Esta escultura/instalação, de aproximadamente 20 metros, foi disposta horizontalmente no chão do pavilhão. Conforme sugerido pela monitora, todos daquele grupo, de mãos dadas, percorreram a extensão daquele trabalho, contando os passos. O resultado mais imediato desta proposição foi que ficaram impressionadíssimos com o tamanho da obra, que foi “vista” por outra acolhida que não era visual.

Considerando que há muitas possibilidades de acesso à obra contemporânea, o trabalho de mediação aqui exemplificado pôde contar muito com uso da linguagem, com o trabalho discursivo, demonstrando mais uma vez que arte contemporânea pensa com palavras. Dito de outro modo, as obras de arte contemporânea não se desligam de um discurso, aquilo que se fala sobre as obras é tão importante quanto elas, aliás, inclui-se nelas. A mediação deve lançar mão não só do contato com a obra, mas da crítica que a

acompanha, acentuando a constatação de que, na contemporaneidade, ela não é mais autônoma. Por outro lado, para além da apresentação daquela mostra, da troca a respeito dos trabalhos e dos percursos dos artistas é necessário que se possibilite o experimental da visita e que o mediador não assuma o lugar de o único detentor do saber, mas que seja o intercessor.

Em muitos momentos dessa dissertação as aproximações entre arte e vida durante o percurso histórico das artes se fizeram presentes na discussão, impondo outros modos de apresentar essa arte, como ocorre com o trabalho de mediação que impõe uma abertura, à figura do monitor, para o público e para os imprevistos. Nas produções mais recentes voltadas às questões educativas neste âmbito atentam para distanciar da crença de que a função da mediação seja “explicar arte”, ao contrário desta posição de mão única, a mediação deve ser pensada “como um processo que nunca pode ser completado, em que o conhecimento do visitante e o conhecimento oferecido pelo mediador se entrecruzam e se conflitam entre si” (HONORATO, 2009, p.61). Contudo, quando se trata da arte e da clínica, muitas tentativas de proximidade já se apresentam e ainda serão produzidas, mas, vale antecipar que há uma diferença crucial entre o artista e o clínico, que os coloca em posições distintas senão opostas: enquanto aquele está imbuído de ser um propositor, este ficará, ao oferecer sua escuta, numa atitude de prontidão.

Podemos acordar ainda que, com relação às artes de hoje, esse campo se expande indefinidamente, se mantém à revelia de quaisquer denominações fixas e precisas, resiste a modelos e procedimentos rígidos, comporta trabalhos um tanto discrepantes entre si e exige sempre uma construção de um pensar contínuo que se desdobra a partir de cada poética. Com o fim das vanguardas e, por conseguinte, com a inexistência da ruptura e do fracasso da instauração do novo, “o que vigora é a indeterminação que necessita inventar suas regras e categorias singulares de modo a definir-se a cada caso” (FAVARETTO, 2008, p.15), esta paisagem se mostra consoante ao procedimento clínico: “Esta arte vale para a clínica, na medida da impossibilidade de qualquer situação tornar-se modelo, pois a resposta que qualquer um encontra, furtivamente, à pergunta que muitas vezes ignora, não serve, sequer convém a outrem” (INFORSATO, 2010, p. 169).

### III – Ambientações

*A casa é uma máquina para ser habitada.*

**Le Corbusier**

O pavilhão da Bienal de São Paulo, projeto arquitetônico de Oscar Niemayer, consiste de algumas colunas enormes com as quais a artista Dominique Gonzalez-Foerster (nascida em Estrasburgo e residente em Paris) se relacionou para realizar sua obra “*Double terrain de jeu (pavillon – marquise)*”, na mostra da Bienal Internacional de Artes, na sua 27ª edição. A intervenção desta arquiteta se deu na obra de outro ao proliferar mais algumas das colunas (visualmente idênticas, contudo, falsas porque construídas com outros materiais que não o concreto sendo possível até serem deslocadas de lugar)<sup>14</sup>. Com essa obra, que pode ser inscrita na categoria *site specific* da arte contemporânea, ela alterou provisoriamente a arquitetura da marquise de forma frenética e, ao mesmo tempo, sutil. Possivelmente, muitos que não tinham qualquer familiaridade com o pavilhão, nem notaram a intervenção da artista; outros, com a proliferação das colunas, talvez tivessem um estranhamento ao chegarem neste espaço expositivo, em que obra e espaço se confundiam, sem, contudo, conseguirem imediatamente extrair o que acontecia; e, para outros ainda, poderia estar óbvio que foram anexadas mais colunas por conhecerem aquele espaço em suas minúcias ou saberem desta informação por outra via e diante da obra apenas a constatavam sem surpreenderem-se.

Ao tomar o ambiente ou ambiência como um “espaço preparado para criar um meio físico e estético (ou psicológico), para o exercício de atividades humanas” (HOUAISS, 2009), a arquitetura instaura uma nova possibilidade, fortemente considerada nas artes ditas moderna e contemporânea. O trabalho de vários artistas (muitos deles, arquitetos) orientou-se para a experimentação no espaço a partir da arquitetura e das condições locais, dentre eles estão os trabalhos artísticos denominados *site specific*. Para dizer algo simples e já implícito no termo, a obra é pensada para acontecer especificamente naquele lugar, o espaço não é apenas considerado na concepção, mas faz

---

<sup>14</sup> A obra “Playground duplo (pavilhão – marquise)”, 2006, é assim descrita: ambiente *site specific* com 36 colunas de compensado, dimensões variáveis.



parte dela, neste caso, ela só vale ali, em outro espaço, perde-se aquela obra ou tem-se outra inédita.

Antes da década de 60, o termo instalação se referia apenas à montagem da exposição e, depois disso, passa a ser uma nomeação atribuída a essa operação artística em que o espaço torna-se constituinte da obra. A ideia é não se limitar a ocupar o espaço, mas reconstruí-lo criticamente (FREIRE, 1999):

Sua origem, no entanto, remonta aos *environments* dos dadaístas. Mais tarde o *Environmental Art* e a *Land Art* tomariam não apenas o contexto da galeria, mas todo o seu entorno, a natureza inteira, como objeto de apreciação estética. [...] Antes do uso geral do termo Instalação, que se popularizou só nos anos 70, as expressões Ambiente, *Environment* e *Assemblage* nomeavam, mais frequentemente, operações nas quais os artistas reuniam os mais diferentes materiais num dado espaço (FREIRE, 1999, p.91).

Nesse sentido, o ambiente nas manifestações artísticas encontra-se entrelaçado a uma política de ocupação do espaço real, uma vez que a arte acontece fora da moldura também pode ocorrer em qualquer espaço. O próprio “Parangolé” é uma expressão mais abrangente, sendo a capa de vestir apenas uma de suas acepções. Dentro da concepção de Oiticica, “Parangolé e Programa ambiental são sinônimos, tornando-se um programa político de apropriação de espaços coletivos e públicos [...]” (LAGNADO; PEDROSA, 2006b, p.57). Os conceitos de museu, de galeria de arte bem como a própria ideia de exposição são subvertidos; com suas proposições, Oiticica chama o público à participação, e faz com que a sua famosa expressão “museu é o mundo” reafirme o seu sentido:

O programa desencadeado pelo “Parangolé”, ou antiarte ambiental, imbrica reconceituação da experiência estética e “posição ética” numa visionária concepção das relações de arte e vida. Inconformismo estético e social, radicalidade e marginalidade (nada circunstancial), exemplares na vanguarda brasileira, são atitudes que afirmaram Oiticica como emblema de inventor, antena e intérprete de seu tempo (FAVARETTO, 2001, p.106).

Para a arte moderna e contemporânea os espaços tradicionalmente destinados a exposições deixam de ser únicos e privilegiados. O papel difusor das operações artísticas perde sua indicação à priori, e pode dar-se por vários espaços e veículos. Como observa Cristina Freire, a respeito da arte postal, “as instituições privilegiadas para a troca de informações deixam de ser galerias e museus. Não por acaso, foi corrente entre os artistas conceituais dos anos 60 e 70 o questionamento dessas instituições” (1999, p.35).

A atmosfera destas questões no campo das artes talvez sustente aquilo que, a partir de situações clínicas em tangência com outras áreas, aparece nesta pesquisa sob a ideia de ambiente. A apresentação das narrativas presentes nesta dissertação encontrou sua forma predominante nesta noção, admitindo-a, no limite, como seu próprio método. O ambiente é tomado aqui para além de sua acepção vocabular corriqueira de “recinto, espaço, âmbito em que se vive” (HOUAISS, 2009). A dimensão física do espaço compõe a ideia de um ambiente, mas não o restringe. Aqui, importa que ao ambiente também estejam relacionados a escuta, o campo transferencial, o espaço psíquico, o corpo, o cotidiano e a linguagem.

Outras experiências com a noção ambiental que podem compor para o trabalho desta pesquisa encontram-se no âmbito da clínica psicanalítica. A expressão “psicanálise sem divã” passou a ser comumente referida para situar trabalhos clínicos realizados por profissionais que tomam a psicanálise como um referencial, levando em consideração a sua técnica e a sua ética e que, contudo, ocorrem em situações não idênticas ao seu exercício clássico. No âmbito da saúde mental, quando atravessado pela psicanálise, encontramos nos equipamentos destinados ao cuidado de casos graves, que demandam intensidade, o ultrapassamento das questões relacionadas às circunscrições do espaço físico, em prol da construção de um ambiente clínico que acolha esta necessidade. Esta possibilidade relaciona-se ao panorama atual da saúde mental, em que os serviços estão pensados e planejados em espaços arquitetônicos diferentes do modelo arquitetural do manicômio. Nesse sentido, interessa pensar que a passagem que revoluciona a noção de espaço de tratamento em saúde mental é um plano importante daquilo que aqui se constituiu sob a ideia de ambiente. Esta mudança advém não só da intercessão dos estudos psicanalíticos, mas de uma série de acontecimentos na história que se desdobraram no tensionamento e, por vezes, na desmontagem daquela estruturação espacial.

O asilo, conforme Foucault em *Vigiar e punir*, privilegiava o espaço fechado, recortado e protegido de toda e qualquer contaminação do fora, sendo possível compará-lo às prisões - “instituições completas e austeras” (1975/2011, p. 217) - lugares favoráveis ao exercício disciplinar cuja finalidade era a promoção de corpos de utilidade extrema, desprovidos de toda e qualquer iniciativa. A disciplina, para Foucault, é um dispositivo,

um mecanismo, uma técnica e um instrumento de poder que, tanto do ponto de vista econômico quanto político, objetiva tornar o homem “útil e dócil” (MACHADO, 1979).

Com o nascimento da psiquiatria cria-se o hospício, sob a insígnia de um espaço terapêutico, uma “máquina de curar” que, ao controlar o louco, cria simultaneamente um espaço próprio para assegurar a sua especificidade. A partir das relações disciplinares de poder, o hospital psiquiátrico produz o doente mental; “do mesmo modo que a escola está na origem da pedagogia, a prisão da criminologia, o hospício da psiquiatria” (MACHADO, 1979, p. XXII). A disciplina acarreta um registro contínuo de conhecimento - esta é a tese foucaultiana: poder e saber se implicando mutuamente.

A ação sobre o corpo, o adestramento do gesto, a regulação do comportamento, a normalização do prazer, a interpretação do discurso, com o objetivo de separar, comparar, distribuir, avaliar, hierarquizar, tudo isso faz com que apareça pela primeira vez na história, essa figura singular, individualizada – o homem, como objeto de saber. Das técnicas disciplinares, que são técnicas de individuação, nasce um tipo específico de saber: as ciências humanas (MACHADO, 1979, p. XX).

Apesar das análises de Foucault sobre esta questão serem resultados de investigações circunscritas, com objetos bem demarcados<sup>15</sup>, sabemos que este exercício de poder, como ele mesmo sublinha, não opera com exclusividade no manicômio. Todavia, o que talvez melhor defina a relação entre arquitetura e projeto de tratamento asilar é a ideia do panóptico:

O princípio é conhecido: na periferia uma construção em anel; no centro, uma torre: esta é vazada de largas janelas que se abrem sobre a face interna do anel; a construção periférica é dividida em celas, cada uma atravessando toda a espessura da construção; elas têm duas janelas, uma para o interior, correspondendo às janelas da torre; outra, que dá para o exterior, permite que a luz atravesse a cela de lado a lado. Basta então colocar um vigia na torre central, e em cada cela trancar um louco, um doente, um condenado, um operário ou um escolar. Pelo efeito da contraluz, pode-se perceber da torre, recortando-se exatamente sobre a claridade, as pequenas silhuetas cativas nas celas da periferia. Tantas jaulas, tantos pequenos teatros, em que cada ator está sozinho, perfeitamente individualizado e constantemente visível. O dispositivo panóptico organiza unidades espaciais que permitem ver sem parar e reconhecer imediatamente. Em suma, o princípio da masmorra é invertido; ou antes, de suas três funções: - trancar, privar de luz e esconder – só se conserva a primeira e se exprime as outras duas. A plena luz e um olhar de um vigia captam melhor que a

---

<sup>15</sup> Segundo Roberto Machado, a formulação da questão do poder ocorreu para dar seguimento à pesquisa a qual Foucault se dedicava sobre a história da penalidade. “Colocou-se então o problema de uma relação específica de poder sobre os indivíduos enclausurados que incidia sobre os seus corpos e utilizava uma tecnologia própria de controle. E essa tecnologia não era exclusiva da prisão, encontrando-se também em outras instituições, como o hospital, o exército, a escola, a fábrica, como inclusive indicava o texto mais expressivo sobre o assunto, o *Panopticon*, de Jeremy Bentham” (1979, p. XVII).

sombra, que finalmente protegia. A visibilidade é uma armadilha (FOUCAULT, 1975/2011, p. 190).

O dispositivo panóptico se vê encarnado na organização asilar, uma vez que o isolamento e a vigilância sobre os corpos são fundamentos dos asilos (SOUZA, 2003). Este estado permanente de visibilidade, implantado por este aparelho arquitetural, assegura o seu efeito mais importante: o funcionamento automático de seu poder. Esse vigiar é, segundo as palavras foucaultianas, intermitente:

Para isso, é ao mesmo tempo excessivo e muito pouco que o prisioneiro seja observado sem cessar por um vigia: muito pouco, pois o essencial é que ele saiba vigiado; excessivo, porque ele não tem necessidade de sê-lo efetivamente (1975/2011, p. 191).

Desde o nascimento da psiquiatria - que teve o grande asilo como modelo terapêutico -, ocorrem mudanças na paisagem e na arquitetura dos espaços destinados ao tratamento da loucura bem como da própria concepção do que é tratar. Autores diversos afirmam que o século XX foi marcado por um amplo espectro de movimentos que, cada qual ao seu modo, contestavam o asilo e a atenção à loucura como exclusividade da psiquiatria (AMARANTE, 1992; DESVIAT, 1999; GOLDBERG, 1998a). Sob o termo “reforma psiquiátrica” encontram-se reunidos alguns destes movimentos, como é o caso das comunidades terapêuticas, das quais David Cooper é seu principal expoente; a psiquiatria democrática italiana que, com Franco Basaglia, na cidade de Trieste, teve sua experiência mais marcante; a psicoterapia institucional francesa, com experiências iniciais realizadas pelo psiquiatra catalão François Tosquelles e, posteriormente por Jean Oury e Félix Guattari. Uma das tentativas que boa parte destas experiências enfrentaram foi construir novos dispositivos institucionais, que passaram a ser chamados corriqueiramente de serviços substitutivos (ao manicômio) e, ao forjarem outros estabelecimentos de tratamento, mudaram também suas balizas.

Foge à proposta dessa dissertação apresentar um histórico ou uma retrospectiva sobre a reforma psiquiátrica; aqui serão realizados alguns breves apontamentos, considerando inclusive que muitas pesquisas disponíveis já bem desempenharam esta tarefa. Os elementos pinçados estão direcionados à perspectiva dos ambientes bem como às repercussões nos modos de tratar; aliás, com os acontecimentos neles circunscritos as narrativas encontraram uma escrita.

Ainda é preciso ressaltar que se as décadas de 60 e 70 foram momentos de alargamentos das expressões artísticas que acarretaram, como já dito, a invenção e inclusão de outros ambientes como espaço expositivo no campo das artes, tais mudanças estiveram acompanhadas da emergência de outras nomeações para se referir à obra de arte, para marcar, dentro de um campo vasto, de forma mais específica, do que se trata cada trabalho. Neste período, acompanhamos um conjunto de transformações políticas e sociais - no qual o movimento estudantil de maio de 1968 e o da contracultura são expoentes -, clamantes por mudanças que causaram repercussões em muitos campos.

Aquilo que conhecemos como saúde mental hoje não passou ileso destas transformações mundiais, pois, além dos três movimentos - da reforma psiquiátrica - já mencionados, tem-se a descoberta do primeiro psicofármaco, a partir de um anestésico que, como outros medicamentos que vieram a seguir passaram a ser referidos como “camisa de força química” por permitir que a contenção física da loucura pudesse ser suprimida como prática habitual, e ser posta em questão; o lançamento do livro *A história da loucura*, de Michel Foucault e suas repercussões em diversos campos; e, ainda, o avanço da psicanálise no tratamento das psicoses; dentre outros.

Na experiência brasileira, temos a criação de ambientes substitutivos - os centros de atenção psicossocial (CAPS), os hospitais-dia, os centros de convivência e cooperativa (CECCOs), as enfermarias psiquiátricas em hospitais gerais, etc. -, destinados à atenção daqueles que possuem intenso sofrimento psíquico aos quais, pelo discurso dos militantes da reforma e da luta antimanicomial, convencionou-se denominar *usuários* dos serviços de saúde mental. Do ponto de vista organizacional, estes equipamentos, comportam características bastante específicas: a enfermaria psiquiátrica, cuja proposta é atender a crise através da internação de curta permanência, difere substancialmente dos CECCOs. Seu objetivo central é a circulação de pessoas da comunidade em geral, além dos considerados público-alvo (determinação que compreende usuários de equipamentos de saúde mental, indivíduos em situação de risco ou vulnerabilidade social e portadores de deficiências); foram idealmente pensados para que suas sedes estivessem alocadas em espaços públicos da cidade, como é o caso dos parques. Nos CECCOs, pautado pela ideia de heterogeneidade, as atividades e os grupos são configurados pela convivência e cooperação, propondo-se outras formas de compreender o sofrimento humano e, por expansão, de abordá-lo. Outro ponto importante é que tais serviços de saúde, norteados

pelos princípios reformistas, devem ser planejados para acontecer em rede, distribuídos por toda a cidade, seguindo critérios de regionalização, o que implica, cada vez mais, a noção de território.

Em equipamentos como CAPS, o trabalho acontece a partir da lógica territorial<sup>16</sup>. Yasui ao explicar como seria esse trabalho no âmbito da saúde mental recorre ao geógrafo brasileiro Milton Santos, que, por sua vez, ao negar a visão tradicional do território como um objeto estático com suas formações naturais, apresenta-o, por assim dizer, como um objeto dinâmico, vivo de relações. Ao expandir o conceito, tece uma crítica à visão descritiva da geografia, propondo uma revisão de seus fundamentos e métodos, para detalhar as relações de reciprocidade entre território e sociedade, seu papel essencial sobre a vida do indivíduo e do corpo social. De acordo com o autor, o território passa a englobar as características físicas de uma dada área, e também as marcas produzidas pelo homem, acarretando uma inseparabilidade estrutural, funcional e processual entre a sociedade e o espaço geográfico (YASUI, 2010).

Nesse sentido, podemos pensar que trabalhar sob a lógica do território, no campo da saúde mental, contrapõe-se radicalmente ao asilamento, em que o hospital encarnava a única medida de tratamento e ocupava um lugar central das práticas clínicas sem nenhuma conexão com o seu entorno. Trata-se, pois, não somente de substituir o manicômio, mas, sobretudo, de instalar um modo de pensar e fazer a clínica em que os ambientes dos pacientes e os decorrentes laços sociais que estes fazem com os seus territórios sejam determinantes na condução de um projeto terapêutico singular, que ocorra na vida com todas as suas limitações, precariedades e potencialidades que ela possa enfrentar.

Pautada por outras premissas que se contrapõem radicalmente à lógica manicomial (embora ainda prenhe em muitas instituições), o ambiente institucional é tomado como o lugar de exercício da clínica ampliada por excelência, em que as ações e estratégias psicossociais vão acontecer, dentro e fora do serviço de saúde mental. Sendo múltiplas e

---

<sup>16</sup> Tal incumbência está prescrita na lei e os CAPS de todo o território nacional são atualmente regulamentados pela portaria 336/GM, de 19 de fevereiro de 2002 e integram a rede de serviços do Sistema Único de Saúde (SUS). Outros serviços como as Unidades Básicas de Saúde (UBS) e os Núcleos de Apoio à Saúde da Família (NASF) foram criados pelo Ministério da Saúde, expandido a rede de atendimento à população. Nesse sentido, uma das atribuições de um CAPS é articular com outros equipamentos através do Apoio Matricial.

diversificadas, o propósito é fugir da assepsia do modelo hospitalar, do controle e da vigilância permanente dos asilos, o que não significa restringir-se ao modelo ambulatorial, voltado a consulta médicas e, quando muito, a psicoterapias que, em geral, não são para todos os casos. É preciso salientar que a questão territorial não é algo que flui harmonicamente, mas é dotada de muitos nós, alguns fáceis de serem desatados, outros nem tanto. Ela carrega um paradoxo, pois, ao mesmo tempo que é legítimo criar porosidades entre o serviço de saúde mental com o seu território, constata-se, muito frequentemente, que nem sempre o território é coincidente com espaços potenciais e abertos, repletos de recursos e possibilidades de trocas; muitas vezes, o que se encontra são paisagens cuja marca é a precariedade, enfrentada em territórios dotados de relações hostis, atravessados pelo desinvestimento das políticas públicas em várias instâncias – habitacionais, educacionais, culturais... - cuja consequência é o abandono, a miséria, a violência.

No que concerne aos CAPS, a aposta na ampliação das modalidades de atendimento, e em ações sustentadas por esta baliza, deve ser tomada em sua dimensão psicoterápica, tal como defende o movimento da psicoterapia institucional. Este modelo institucional francês - que tem a psicanálise como o seu maior pilar - não busca suprimir o hospital e, ainda, acredita que certa dose de contenção é necessária, não para promover confinamento e cronificação, mas para criar um território institucional em torno dessa demanda específica de tratamento (HERMAN, 2010). Em última análise, a questão primordial é que a instituição deve se interrogar continuamente para produzir uma prática mais efetiva, e as prerrogativas deste modelo estariam na suspensão do hospital como um depositário de insanos, doentes e excluídos para inventar uma ambientação cuja finalidade é instalar um trabalho cotidiano com a loucura, fazendo valer, dentre outras contribuições, a proposição lacaniana endereçada aos analistas, a saber: de não recuarem diante da psicose.

A forma como se organiza o ambiente de tratamento é correlata a como se dão as relações com a loucura. “Estar atento ao ambiente” é uma das expressões a que Oury recorre com muita frequência para falar do ambiente na Clínica de La Borde, pois para ele:

Uma das primeiras condições para que esse trabalho possa ser exercido reside na desalienação do hospital psiquiátrico – o ambiente tem um valor estrutural na edificação de

uma parte da síndrome psiquiátrica de tal modo que o ambiente no qual o doente é colocado frequentemente altera o estilo da doença [...]. Nesse sentido, um trabalho contínuo deve ser feito para que o hospital possa ser hospitaleiro – podendo acolher o outro – de um modo não traumatizante e estabelecendo com ele relações de autenticidade (apud SILVA, 2001, p.102).

Nesta perspectiva, os espaços informais passaram a ser vistos como uma ocasião privilegiada para a clínica e por isso mesmo trazem grandes possibilidades terapêuticas, não por acaso, ao longo dos anos, passaram a ser contemplados e reconhecidos como lugares de acontecimentos, de múltiplas transferências e, portanto, passíveis de escuta e intervenção (SOUZA, 2003).

Não à toa, aquilo que denominamos ambiência na clínica difere do *setting* analítico tradicional e encontra nas proposições ambientais da arte uma ressonância das mais interessantes, tal como se pode ver nos ambientes a seguir.

## **Ambiente 1 - A instituição [o equipamento a serviço da clínica]**

### **Cena 1**

Quase não consegue permanecer nos espaços de tratamento, suporta alguns minutos dentro de uma sala, em atendimento individual ou em um grupo. Em geral, transita. Tem muitas ideias, mas não persiste nelas. Escreve um texto sem pé nem cabeça e diz não se tratar de um plágio. Tudo se esvai e nada acontece. Certa vez, escapa-lhe o desejo de fazer uma vestimenta que evolui para um sobretudo, mais precisamente um “sobretudo *dark*”. Tinha muita pressa, queria vesti-lo logo, mal tinha pensado no tipo de tecido que utilizaria e nem sequer sabia como se põe linha na agulha. Pretendia algo que chamasse a atenção, por isto deveria [o sobretudo] ser longo, nesta mesma linha, a cor do tecido seria preta e, caso tivesse algum detalhe - tipo botões, uma faixa na cintura, um lenço no pescoço - seria em vermelho. Vestido com este traje, que ia até seus pés, seguraria flores e cantaria uma canção de sua autoria, o efeito da música sobre as flores seria, por assim dizer, murchá-las. “Como fazer isso sem efeitos especiais?”, pergunta. E



ainda: quer segurar em suas mãos, flores de cemitérios, mas tem medo de ser repreendido pela polícia ao furtá-las de um túmulo qualquer. Com a ajuda de alguns, compra as flores em uma banca e passeia com elas pelo cemitério para que se contaminem e se tornem flores fúnebres, enquanto isso, confessa que acredita na imortalidade, que é um imortal. Retorna e deixa as flores secando por entre páginas de um velho e pesado livro, um dos volumes de uma enciclopédia. Quer prensá-las entre vários vidros ou porta-retratos e fazer disto a sua escultura, uma “escultura gótica”.

O diagnóstico inicial era que se tratava de alguém que não sustentava nenhum projeto. Algo deveria ser feito, mas não se sabia o quê. O seu percurso foi acompanhado minuciosamente, garantindo que, aos poucos e à sua maneira, viesse a participar de um ateliê, dentro da instituição. Sabia que era autor de muitas ideias e percebeu que precisaria de certa ajuda para viabilizá-las, então, aquele que inicialmente “não esquentava lugar” passou a ser frequentador assíduo.

## **Cena 2**

Nos registros institucionais, uma mulher de um pouco mais de 60 anos, aparecia descrita assim: “paciente grave que, ao longo de 40 anos de doença e, por expansão de tratamento, não apresentou boa evolução, tratando-se, portanto, de um caso crônico”. Não saía do leito. Aliás, saía para hábitos de higiene e, o que pudesse fazer, ali fazia. Os profissionais atribuíram a ela prejuízos no desempenho funcional, embora, na sua concepção, estava destinada ao árduo trabalho de “controlar o mundo da sua própria cama”. Raramente ia ao equipamento de saúde, apenas para as consultas médicas as quais fazia questão que fossem espaçadas para evitar o seu deslocamento. A partir desse diagnóstico situacional, a indicação de tratamento para esta paciente foi atendimento individual e domiciliar. Ao conhecê-la, faço uma aposta na contramão do que havia sido prescrito e proponho que venha ao serviço ao menos uma vez por semana e que fique o quanto for possível: um período, uma hora ou cinco minutos. Acreditando que esta intervenção pudesse ser compreendida por ela como um convite e, na tentativa de implicá-la, fui enfática ao solicitar a sua presença. Ela passou a vir, sem retrucar, surpreendendo muitos, inclusive a mim. No início, falava sem pausas e todos se assustavam com o volume de sua voz, o que era evidentemente necessário, já que

“precisava falar para o universo”. Dada a sua condição - refiro-me aqui à obesidade mórbida, decorrente destes vários anos no leito - tinha dificuldades para fazer qualquer coisa, mesmo tarefas mais simples, de modo que sentar-se numa cadeira ou poltrona era algo muito exigente para o seu corpo enorme. No passado, cursou Filosofia e chegou a ser professora universitária. O seu repertório era vasto: recitava Fernando Pessoa com o mesmo apreço que cantava músicas da dupla sertaneja Bruno e Marrone, versava sobre o suicídio e a teoria de Durkheim, mas também se interessava pela história das santas, em especial, de Nossa Senhora de Aparecida. Dentre muitas convicções, havia uma muito peculiar que afirmava em quase todos os atendimentos: “tive 24 filhos sem nunca ter tido relação sexual”. Em virtude da dificuldade em acompanhá-la por sua incontinência verbal e no intuito de fazer um recorte dos assuntos que trazia propus (caso me autorizasse) escrever tudo aquilo que me dizia (caso conseguisse) e, depois (se quisesse), poderia ler. Por um período, foi assim que funcionamos: ela vinha, eu escrevia e depois lia. Alguns meses depois, passa a vir com óculos (não os usava mais há muitos anos), e ocorre uma sensível mudança: eu escrevo, ela rasura, rabisca por cima dos meus escritos, corta palavras ou frases, acrescenta ao texto outras, algumas vezes, toma para si a tarefa de ler e, durante a sua leitura, pula períodos, emenda palavras, faz aliterações. O seu ato interventivo poderia ser lido como uma quebra de enquadre ou uma inadequação; ao invés disso e - por mais difícil que possa ser o manejo diante desta situação desconcertante - era visto como satisfatório na medida em que fez precipitar, diante de certa letargia, um acontecimento. Alguns dias depois, o seu irmão informa que ela espontaneamente saiu do quarto e ficou com todos na sala durante uma hora. E não se tratava de um fato qualquer, fazia 25 anos que isso não ocorria naquela casa.

### **Cena 3**

Dentro da instituição de tratamento, o que mais se escutava sobre ele era que era muito trabalhoso para equipe porque possuía muita dificuldade em seguir os combinados. Vivía de pequenas vendas: comprava algo por R\$ 2,00 pela manhã e vendia por R\$ 2,50 à tarde. Apesar de parecer meio malandro, sempre se dava muito mal neste seu pequeno negócio, mais perdia dinheiro do que ganhava. Por alguns meses, ficou na porta da instituição, recusando-se a entrar mesmo quando convidado. Não saía dali, ficou vários

dias, talvez meses, na porta, sempre falando ou perguntando algo para os que entravam ou saíam. Certa vez deixa no *hall* do casarão, onde funciona o serviço em que se trata, uma enorme mala, muito antiga e mal conservada, com um papel escrito e colado nela: “vende-se”. A mala fica ali por alguns dias, alguns a mudavam de lugar: ora próximo à lareira, ora da escada ou do banheiro... - ninguém se interessava em comprá-la, nem outros usuários nem funcionários, mas todos paravam para olhá-la, sem entender do que se tratava. Havia muitas dúvidas com relação a este rapaz que não tinha nenhum suporte familiar: havia dúvida diagnóstica, dúvida sobre os manejos, dúvida sobre a sua história... Tropeçar neste objeto fora de lugar poderia desencadear condutas: livrar-se daquilo retirando do espaço; perguntar o que aquilo faz ali; indagar sobre o que estamos fazendo ali.

#### **Cena 4**

Numa sala bastante aconchegante, passou a acontecer, sem muito planejar, um grupo denominado de Biblioteca. Alocada no segundo andar de um casarão - com sótão e porão - essa sala bastante inspiradora, se no passado foi ou não um espaço que acolhia livros e leitores, não se sabe, mas tinha ares de ter sido. Com duas portas grandes - uma delas dava para uma varanda -, que ficavam abertas para que permitisse a circulação das pessoas, mas quem ali parava e sentava para a tarefa eram aqueles que tinham, com os textos, com os livros, com as palavras, com o saber, uma intimidade senão, ao menos, uma admiração. A ideia inicial desse espaço foi precipitada pela atividade de reunir os diversos livros espalhados pela instituição e organizá-los em duas cristaleiras e disponibilizá-los juntamente com o mobiliário e a sala, de modo a criar um ambiente para os que frequentavam a instituição pudessem ter lá momentos de leitura, como ocorre numa biblioteca. Com alguns encontros, criou-se um ritual de se reunir semanalmente, sempre no mesmo horário, um pequeno grupo, que passou a selecionar um texto, qualquer que fosse – um conto, uma crônica, uma letra de música, uma matéria jornalística, um poema, uma biografia até uma passagem da Bíblia. Aqueles que gostavam de ler para todos, liam e, ao término da leitura, abria-se para a discussão a partir do que o texto provocou em cada um. É preciso dizer que, em muitos momentos, discutia-se todo e qualquer assunto, menos o texto escolhido: religião, mutilação, física quântica, filosofia

*hare krishna*, ditadura militar, guerra, psicanálise, cultura egípcia, marxismo, esquizofrenia, inquisição, ciência, loucura, solidão, medicina, política, xamanismo, perseguição, fim do mundo, fobia social, comunidade *hippie*, melancolia, nirvana, suicídio – e, assim, o texto se tornava pretexto. Num desses encontros, um rapaz que com muita frequência se oferecia para fazer a leitura, escolheu um texto de Clarice Lispector chamado “Cem anos de perdão”. Tratava-se de uma coletânea de escritores diversos, agrupados pelo gênero literário, nesse caso, o conto. De início, como tinha uma boa dicção e gosto declarado pela leitura, a mesma fluiu perfeitamente, como de costume. No entanto, alguns segundos depois, o leitor começou a tropeçar nas palavras, gaguejar, mesmo assim, persistiu na leitura, decerto com considerável desconforto, pois era perceptível que o modo como lia estava um tanto estranho, diferente do habitual. Apesar de ser um texto curto de apenas três ou quatro páginas, parecia que se arrastava e, de curto, passou a longo; diante disso, o rapaz começou a tremer sutilmente as mãos que seguravam o livro e a transpirar. De repente, não era só a leitura que estava estranha, mas o conteúdo, a sensação era como se, de uma hora para outra, tivesse mudado radicalmente o rumo da história. Mas, não demorou muito para que alguém o interrompesse, dizendo: “não estou entendendo nada!” Muitos, senão todos, concordaram e imediatamente, o próprio rapaz que lia, identificou o problema: ao invés de passar uma página, passou (sem querer) duas e, assim, pulou do conto de Clarice para um outro, de outro autor, chamado “A armadilha”. Com a pausa para verificar o motivo da confusão, ele expressou que estava profundamente incomodado porque ao ler um texto escrito em primeira pessoa cuja autora era uma mulher, percebeu que sua voz, de masculina, saía feminina, o que fez instalar uma dúvida: “Sou um homem ou uma mulher?” A questão não foi aplacada imediatamente com a resposta “você é um homem!”, mas foi possível acolher coletivamente a sua angústia. Uma vez que estávamos numa situação grupal não era um assunto a ser explorado com ele, pelo menos naquele espaço, de modo que ouvir uma declaração do tipo: “Ah! Às vezes sinto algo parecido, mas depois passa!” de outro paciente é de alguma serventia, aliás, pode ser mais eficaz do que desfazer o equívoco. Ele, ao término do grupo, pareceu encontrar uma explicação apaziguadora para aquela situação desconfortante quando relatou que “só consegui compartilhar o meu incômodo na Biblioteca porque percebeu que aquilo que ocorrera com ele se tratava de uma armadilha e, todos que ali estavam, testemunharam”.

## Cena 5

Um pequeno grupo saiu até o supermercado mais próximo ao equipamento. A intenção era comprar alguns ingredientes para fazer um bolo. Éramos em torno de 10 pessoas, entre homens e mulheres, coordenadores e participantes do grupo. Todos envolvidos com a tarefa, logo que chegamos ao Pão de Açúcar uma das participantes para e diz, num tom, afirmativo: “Não posso entrar neste lugar!” Todos perguntaram, surpresos: “por quê?” e ela responde, imediatamente: “Porque o Pão de Açúcar é lugar de gente feliz!”. Se alguma escuta de acolhimento puder se constituir neste momento, a simples repetição de um slogan comercial poderia ser tomada como um enunciado singular, que conta algo não imediatamente discernível, mas que apela para uma suspensão. O gesto automático da inclusão, que desencadearia uma série de insistências para convencer a mulher a adentrar o supermercado que não representa perigo algum, precisa ser interrompido, para dar lugar a outras possíveis significações, que contam dela, e do mundo em que ela vive, e, eventualmente, no qual todos vivemos.

\* \* \*

As experiências transformadas aqui em relatos ocorreram em uma instituição, ou mantiveram com ela alguma relação, a qual assim poderia ser brevemente descrita: Centro de Atenção Psicossocial “Professor Luís da Rocha Cerqueira”, comumente apelidado, por profissionais e usuários, de “CAPS Itapeva”. Tal nomeação foi designada, ao longo de seus 25 anos de existência, por localizar-se, na cidade de São Paulo, entre duas ruas próximas à Avenida Paulista - as ruas Itapeva e a Dr. Carlos Comenalle – e, hoje, é uma estrutura que compreende dois prédios: um casarão do início do século passado e um prédio onde funcionava um antigo ambulatório. O equipamento aqui citado é uma instituição de caráter público da Secretaria do Estado da Saúde destinada ao tratamento de pacientes com quadros mentais graves e seus familiares, que necessitam de uma atenção complexa e singular que abarque as necessidades desses sujeitos em estado de intenso sofrimento.

O CAPS é um serviço estratégico uma vez que o seu modelo de intervenção deve ser substitutivo ao modelo centrado nas internações psiquiátricas e a sua criação ocorreu

em 1987 a partir da organização horizontalizada da rede de saúde - que retirava o hospital psiquiátrico da posição central - somada ao investimento em serviços extra-hospitalares (GOLDBERG, 1996a). A existência do CAPS Itapeva, então, ocorreu “em virtude de três fatores: cenário sociopolítico favorável, interesse de um grupo de profissionais comprometidos com um novo modelo de atendimento em saúde mental e diretrizes da reforma psiquiátrica embasadoras da proposta desses técnicos” (CEMBRANELLI, 2009, p. 22).

Desde a sua fundação, ele congrega práticas e intervenções pautadas na saúde e na produção de vida, cujas influências vieram de movimentos e experiências importantes como é o caso da reforma psiquiátrica, ou seja, da desinstitucionalização italiana, da reabilitação psicossocial, da psicoterapia institucional francesa, dentre outras. Vale dizer ainda que a proposta encampada pelas políticas públicas remete à produção de saúde mental e, desta forma, deriva no deslocamento do “objeto-doença” para “existência-sofrimento” (GOLDBERG, 1996b). Tal compreensão marca uma diferença crucial nas práticas neste campo e o CAPS Itapeva neste contexto teve, no seu início, um caráter experimental no que refere à clínica ampliada, isto é, quando se pretende que a instituição funcione como recurso da clínica.

Sobre a noção de clínica ampliada, um estudo realizado por Garcia (1996) a problematiza a partir de sua trajetória profissional que vai desde a psicanálise, com suas derivações grupais, até a análise institucional. O referido autor cartografa as correntes de análise institucional e as produções teórico-conceituais de diversos autores: a Sociopsicanálise de Gerard Mendel, a Análise Institucional de Lourau e Lapassade, a Psicologia Institucional de José Bleger e a Esquizoanálise de Deleuze e Guattari, e circunscreve a clínica ampliada pelo viés do Institucionalismo, sob a justificativa de que a análise institucional “é um dispositivo de desnaturalização e desarticulação das totalizações instituídas e reconhecidas, apontando suas lacunas, brechas, potencializando as multiplicidades” (GARCIA, 1996, p.4). O clínico e o político entrelaçam-se de tal modo que o que se almeja é:

Uma clínica comprometida com a crítica, construção e produção de uma subjetividade heterogenética, aliançada com a escuta daquilo que propicia a criação e potencializa os processos de transformação do cotidiano (GARCIA, 1996, p.4).

Dentro dos princípios que regem o CAPS - e que também se pautam no fortalecimento de espaços coletivos - os projetos para além da clínica estrita são, em certa medida, o que o diferencia de outros serviços de saúde que compõem a rede. Neste campo múltiplo que vai se alicerçar no encontro entre a saúde e a cultura, a saúde e o político, engendram-se novos dispositivos e novas sociabilidades. De certa forma, almeja-se um trabalho cotidiano que ocorre nas minúcias de cada acontecimento e se dá na zona entre a crítica e a clínica, indissociavelmente imbricadas.

Essa multiplicidade parece estar sustentada, como defende Jean Oury - um dos fundadores da Clínica de La Borde na França - pela ideia de multirreferencialidade da transferência, e conseqüentemente, do espaço de tratamento (MOURA, 2003):

Disto resulta que a transferência no psicótico só pode se fazer sobre uma multiplicidade de pontos: pessoas, lugares, coisas, linguagens, hábitos. Ora, essa multiplicidade de pontos de transferência necessita da presença de várias pessoas e de diferentes lugares (OURY, 1995, p. 96).

Mas o que deve haver de comum em toda essa multiplicidade é o exercício da clínica, concebida por nós, “não como mera remissão de sintomas, muito menos como normalização (...), mas, como diz Guattari, como recomposição de universos existenciais, como produção mutante de enunciação” (PELBART, 2009, p. 13).

Jean Oury (2009), em seu livro *O Coletivo*, propõe um desafio ao se referir ao trabalho dentro da instituição como um colocar em prática sistemas coletivos e, ao mesmo tempo, preservar a dimensão de singularidade de cada um. Ele nos aponta ainda que, apesar de aí residir um paradoxo, é necessário realizar uma espécie de “bifurcação”. Pois bem, para fazer operar o Coletivo é necessário que se resguarde a singularidade, diga-se de passagem, julga-se que esta é uma prerrogativa.

Faz-se necessário aqui resgatar a problemática enfrentada por muitos pesquisadores ao demarcarem suas pesquisas no campo da psicanálise e que se trata desta separação entre o clínico e o social. Já que o sujeito se constitui a partir do outro – de acordo com a acepção lacaniana – estas separações (clínico e social, individual e coletivo) parecem não se sustentar no escopo da psicanálise. Sendo assim, o individual ou o social - quer se trate do atendimento em consultório ou na instituição - está, há todo momento, em plena fruição, o que assegura, por assim dizer, a sua coexistência. Vale a pena destacar o que escreve Freud a respeito disto em um texto de 1921:

A oposição entre psicologia individual e psicologia social ou de grupo, que à primeira vista pode parecer plena de significações, perde grande parte de sua nitidez quando examinada mais a fundo. É verdade que a psicologia individual relaciona-se com o ser humano singular e explora os caminhos pelos quais ele busca encontrar satisfação para seus impulsos pulsionais; contudo, apenas raramente e sob certas condições excepcionais, a psicologia individual se acha em posição de desprezar a relação dos indivíduos com os outros. Algo mais está invariavelmente envolvido na vida mental do indivíduo, como um modelo, um objeto, um auxiliar, um oponente, de maneira que, desde o começo, a psicologia individual, neste sentido ampliado, mas inteiramente legítimo das palavras, é, ao mesmo tempo, também psicologia social (1921/2004, p. 91).

Em um texto mais recente, Antonio Quinet (2006), ao abordar a questão da inclusão do psicótico no campo social diz que ela é tributária do conceito de sujeito em Lacan, na medida em que não há sujeito sem Outro, em outras palavras, o que se passa com ele depende do que se desenrole com os outros. Sendo assim:

O conceito de sujeito, portanto, é ao mesmo tempo, individual e coletivo. Não há sujeito sem outro - daí a dificuldade de encontrarmos as manifestações do sujeito no autismo, onde há um curto-circuito da alteridade. É por isso que tanto Bleuler quanto Freud não admitiam, como veremos, um autismo total, onde existiria um sujeito sem Outro (QUINET, 2006, p. 49).

Preocupando-se, sobretudo, com a complexidade presente nas formas de alienação do sujeito, Oury nos fala de uma dupla alienação: a alienação psicótica – a partir da acepção lacaniana, ao se pensar a estruturação do sujeito via linguagem e desejo – e a alienação social, calcada no pensamento marxista (HERMANN, 2010). Ele desenvolve sua proposta de tratamento em torno deste conceito e, desse modo, trabalhar com o Coletivo não se trata de uma atuação na esfera do “inconsciente coletivo” junguiano nem, contudo, algo que dependa exclusivamente de uma situação grupal ou que resulte de empreendimentos dos grupos; pode-se intervir desse modo coletivo, individualmente com o paciente. Em suma, o Coletivo, para Oury, “é uma máquina abstrata para tratar a alienação” (OURY, 2009).

O tratamento na instituição, dentro da orquestração da psicoterapia institucional, não é algo que siga uma doutrina comum, uma ideologia, sendo necessário estar de acordo com alguns pontos para que estes possam se sustentar, pois “(...) é preciso, no mínimo, não estar ‘alhures’ e ter uma certa paixão pelo o que se faz” (OURY, 2009, p.146). Tal assertiva comporta uma dimensão ética, e a partir das contribuições de Lacan em seu seminário dedicado à ética em psicanálise, Oury (2009) afirma estar em questão



no trabalho que fazemos, justamente, uma medida que existe entre a ação e o desejo de cada um.

Neste mesmo trabalho, Oury (2009) nos fala da função diacrítica como uma função essencial do Coletivo. Na medicina, os sintomas diacríticos servem para distinguir uma doença de outra quando estas possuem uma sintomatologia muito semelhante. Na gramática, este termo refere certos signos que permitem marcar a diferença com outro signo, como por exemplo, nas palavras “pais” e “país”, o acento agudo faz a distinção entre uma e outra e, assim, ele se comporta como um sinal diacrítico. Na instituição, a diacrítica só pode funcionar se tiver uma função de decisão, que pode ser traduzida como uma tentativa de romper com o estabelecido e, seguindo este raciocínio, os acontecimentos importantes merecem ser ressaltados, mas sem correr o risco de cair numa espécie de hábito interpretativo que ao invés de provocar uma ruptura pode ser da ordem da repetição, portanto, do instituído:

A decisão de considerar um acontecimento como não sendo óbvio já é o exercício de uma função diacrítica que permite destacar esse acontecimento de uma espécie de monotonia cotidiana. Vemos bem que essa função de decisão tem algo a ver com uma função de corte (OURY, 2009, p.97).

A psicoterapia institucional animada por François Tosquelles, Jean Oury e Felix Guattari fornece arsenal teórico que permite uma aproximação com as particularidades desta clínica onde a vida cotidiana é o suporte do tratamento, ela pode ser considerada como pano de fundo, uma linha institucional, uma ferramenta pela qual podemos nos orientar (OURY, 1991).

Devemos, portanto, ser acessíveis às nuances da ambiência, à complexidade multifatorial que determina as formas de evolução de tal ou tal síndrome: fraturas na linha de existência de uma pessoa podem tornar pregnante tal fator que, se é considerado pela equipe, poderá eventualmente ser decisivo para a sequência dos eventos que escandem a vida de um sujeito em aflição. Esta dialética concreta, feita frequentemente de intervenções mínimas, exige uma reflexão coletiva, um certo saber sobre o que se trata. É nessa perspectiva que os operadores, as ferramentas conceituais verificam-se indispensáveis (OURY, 1991, p.6).

É evidente que o CAPS surge de outras influências, mas interessa aqui priorizar a psicoterapia institucional na tentativa de identificar determinados conceitos que servem para pensar que clínica é essa, que constela um certo número de pessoas, coisas, lugares, projetos em torno de um paciente que, pela via da transferência, vai endereçar seus significantes.

\* \* \*

De acordo com as descrições de Jean Aymè (1994), embora desde a metade dos anos 40, a corrente da psicoterapia institucional já existisse, foi em 1952, que se pronunciou pela primeira vez este sintagma por Georges Daumézon, indicando, por assim dizer, a sua dupla origem: a psicanálise e a psiquiatria pública. Obviamente não é algo que surge da noite para o dia e, sim, resultado de um processo que se iniciou no encontro dos herdeiros de Pinel com os de Freud. Em 1925, ano da criação da revista *L'Évolution Psychiatrique*, deu-se um período de muitas reflexões no plano clínico, psicopatológico e epistemológico, contudo, sem incidências práticas nas estruturas de tratamento. Com o fim da II guerra mundial, a corrente da psicoterapia institucional encontra condições mais favoráveis e se desenvolve, posteriormente, em complementaridade à instalação da política de setor na França. E é por meio dos embates políticos e no campo psicanalítico que se desenrola a história da psicoterapia institucional em que muitos pareciam concordar sobre a necessidade de transformar o dispositivo de tratamento, rompendo com a lógica asilar. A psicoterapia institucional é, em alguma medida, sem abrir mão de uma certa contenção, o paradigma de substituição do manicômio na França.

Obrigado a sair da Espanha após a vitória de Franco, François Tosquelles<sup>17</sup> chega à França em 1941, onde fundamentará esta nova práxis, com duas obras debaixo do braço que lhe servirão como referência: o livro de Hermann Simon e a tese de Jacques Lacan. De forma bastante resumida, é possível afirmar que de Lacan ele empresta a compreensão

---

<sup>17</sup> Tosquelles é considerado o precursor da psicoterapia institucional mesmo antes dela receber esta denominação e foi em Saint-Alban onde tudo começou. Ao relatar esta experiência, ele conta que, em um determinado momento, aquele hospital estava “povoado de loucos e estrangeiros”, visto que passou a acolher pessoas que fugiam em massa do campo. Dentre os refugiados que acolheu estavam George Canguilhem e sua família, Bonnafé e sua esposa, Paul Éluard, dentre outros. Através de Bonnafé os artistas e escritores chegaram a Saint-Alban e isto foi determinante para formular aquela experiência. Nas passagens de Tosquelles: “os artistas de St.-Alban eram também surrealistas e foi graças a Bonnafé que esta inteligência foi colocada a serviço das práticas”. [...] “Foi então que um novo capítulo começou, o que retrata o papel do surrealismo na minha formação intelectual e na vida de St.-Alban, naqueles anos. Porque eu era catalão e o surrealismo tem seus ramos com Dalí e aragoneses com Buñuel. Os surrealistas fizeram da loucura um movimento experimental, produto da sociedade, mostrando as ligações profundas com o sexo, as pulsões, a libido. Colocaram o freudismo ao alcance da cidade, antes que transformasse numa série de truques para se vender um produto. Foram os surrealistas que conduziram experimentos acerca de como tornar alguém insano, muito antes que os analfabetos americanos descobrissem, através da seriedade da psiquiatria, que a família se coloca de acordo para tornar um de seus membros louco” (TOSQUELLES apud GALLIO & CONSTANTINO, 1993, p.105). Desde modo, a partir do que Tosquelles relata nesta entrevista, é perceptível a proximidade e influências mútuas entre a corrente e o movimento.

da psicose apoiada, sobretudo, nas descobertas freudianas; a consequência mais imediata disso é a valorização do discurso do psicótico e, assim, sinaliza a importância de dotar-se de meios de leitura e de lugares de fala na instituição de tratamento. De Hermann Simon, Tosquelles empresta a ideia de que é preciso simultaneamente tratar o estabelecimento e tratar cada doente, ao qual ele confere iniciativa e responsabilidade, multiplicando as ocasiões de trabalho e criatividade (AYMÈ, 1994). Nesse sentido:

Muitas coisas, por conseguinte, já haviam sido tentadas no mundo para “humanizar os destinos dos pobres doentes mentais”; mas o esforço sistemático de revolução psiquiátrica nos planos teóricos e práticos só veio a se estruturar de fato no hospital psiquiátrico de Saint-Alban, em Lozère, pelas mãos das sucessivas equipes que se constituíram em torno de François Tosquelles (GUATTARI, 2004, p.59).

É notável que a psicoterapia institucional encontra-se inserida dentro de um processo de renovação da psiquiatria francesa e tem como grandes referências as obras de Marx e Freud, mas é algo que bebe em muitas fontes. Nas palavras de Goldberg (1996a), ela adquire impulso no pós-guerra, elaborando-se nas ressonâncias de acontecimentos de grande repercussão histórica e cultural, como a Revolução Espanhola, o Surrealismo, o teatro de Artaud, a Arte Bruta de Dubuffet. Além disso, a psicoterapia institucional exige uma reestruturação permanente que recorre aos conceitos emprestados de vários campos (psicanálise, filosofia, antropologia, linguística etc.), o que torna evidente a necessidade de possibilitar esta constelação e orquestrar esta polifonia.

É nessa tentativa de estabelecer um campo conceitual no qual se ancora a psicoterapia institucional que encontramos com Jean Oury, em seus seminários em La Borde, na França, um depoimento importante. Como já explicitado, reconhecido, junto com François Tosquelles e Felix Guattari, como um importante nome do Movimento Institucionalista ou Movimento de Psicoterapia Institucional, define esta última como uma técnica específica cujo protótipo é a relação analítica. Ao mesmo tempo que a define, afirma que ainda continua sem saber [o que é a psicoterapia institucional]. E justifica-se:

E não poderia ser de outra forma para uma atitude que se funda sobre o equívoco e o precário. Todo enunciado é recheado de palavras com duplo sentido, de esquecimentos, de lapsos, ele é marcado de incertezas, de ambiguidade, de equívoco. O equívoco é a essência da atitude freudiana que distingue o conteúdo manifesto do latente, ou para dizê-lo em termos lacanianos, o enunciado da enunciação. É esta imperfeição do discurso que permite a interpretação no enquadre da transferência. Quanto ao precário, ele designa o destino reservado a toda instituição se ela quer continuar viva e visível, por oposição às instituições acabadas e imutáveis, por isto, mesmo totalitárias (OURY apud AYMÈ, 1994, p.40).

Após esta incursão pela psicoterapia institucional vemos precipitar uma prática certamente difícil, porque ao acolher esta movência, exige-se um trabalho em vários níveis. No próprio conceito de Coletivo há uma aposta que coloca o paciente na posição de sujeito, pois ele deve ser visto em suas particularidades, sempre conectado à sua história pessoal. A instituição deve ser construída pelos indivíduos que fazem parte dela: pacientes, familiares, funcionários e comunidade. Por conseguinte, o termo usuário deve ser, para Oury (2009), extensivo àqueles que usam instituição, neste caso o equipamento de saúde mental, não ficando o seu acesso permitido apenas ao paciente, mas também a seus familiares e a seus amigos. Todos devem estar envolvidos e participarem - cada qual a seu modo e dentro das suas possibilidades - da construção do projeto institucional. Encarar tal empreitada é um exercício político para todos e uma luta necessária contra as práticas homogeneizadoras, normatizantes que priorizam a hierarquização e a burocratização, tão nocivas à saúde mental.

As contribuições dos autores aqui apresentadas podem ser expandidas a outros contextos quando se trata do encontro e do lidar com os acasos – como é o caso da situação de monitoria explicitada em outro momento deste trabalho em que, para proporcionar a mediação numa mostra de artes, abdica-se de um roteiro rígido e previamente definido para lidar com aquilo que se desconhece.

Para instituir a psicoterapia institucional é da psicanálise que Oury se serve e o contato tão próximo com a arte também proporcionou a ele um pensamento não encerrado na psiquiatria ou nos procedimentos estanques ao campo da saúde e, neste caso, ao se debruçar sobre a clínica no âmbito da instituição, constatamos que a intervenção não está dada, ela é inventada a partir do que acontece, em geral, a partir de muitos imprevistos. Não à toa, com relação ao trabalho clínico com pacientes graves, há uma “proximidade” específica para cada “caso” e a improvisação como um recurso permanente na sua prática:

A improvisação tornou-se, para mim, uma necessidade ética. O que eu digo é da ordem do que eu posso “apresentar” (*darstellen*) de um encaminhamento presente: é com isso que, sem ajuda, sem apoio, encostado na parede, nós abordamos o outro, o alheio, na sua miséria existencial (OURY, 2009, p.17).

No tocante ao que se passa no ambiente da instituição, seria pertinente uma espécie de espera ativa. *Grosso modo*, na ambiência nada se propõe, mas deve haver, contudo, uma prontidão.

Para desvendar tal forma de manifestação patológica é preciso estar “advertido”. Problema banal semelhante à aprendizagem da escuta dos barulhos do coração: se não estamos preparados, não adianta escutá-lo com o estetoscópio, pois não ouvimos senão ruídos confusos. Basta que nos digam que é preciso ouvir “tum-tá” para que rapidamente ao redor desse esquema, possamos distinguir os ruídos, os sopros, o ritmo, etc. podemos dizer que o “tum-tá” é uma espécie de ferramenta conceitual, ou mesmo um “extrator” lógico. E o mesmo ocorre para se descobrir a estrutura de uma “ambiência”, as maneiras da civilização local que permitem acolher o insólito. (OURY, 1991, p.47)

O acolhimento é a base de todo o trabalho de agenciamento psicoterapêutico, sendo necessário que se decifre, naquilo que se apresenta, o que é importante acolher e de qual maneira acolhê-lo, pois:

O acolhimento, sendo coletivo na sua textura, não se torna eficaz senão pela valorização da pura singularidade daquele que é acolhido. Esse processo pode-se fazer progressivamente, por patamares, e às vezes não senão ao fim de muitos meses que ele se torna eficaz para tal ou tal sujeito psicótico à deriva. Tudo isso exige uma certa sensibilidade ao próprio estilo dos encontros: esperar passivamente, isto não é neutralidade, mas frequentemente, uma espécie de sadismo camuflado.

Devemos nos envolver, ao contrário, numa “espera ativa”, numa “espera instrumentalizada”. É esta a verdadeira neutralidade que permite liberar rapidamente o que é pregnante e vai permitir ao outro se manifestar. E somente neste momento que poderemos fazer um diagnóstico. Pois o diagnóstico é essencial para poder fazer alguma coisa. Em qualquer campo científico, se desejamos ser eficazes, é preciso poder descrever corretamente o objeto de pesquisa, o próprio diagnóstico é uma forma de encontro sobre esse fundo de polifonia, ele deve ter em conta a história, o contexto local e a “subjacência” (OURY, 1991, p. 48).

Baseado, sobretudo, nas construções de Tosquelles, Oury (1991) insiste que, no contexto institucional, trata-se de fazer um agenciamento polifônico, e é esta polifonia que é necessário decifrar.

E é este processo de decifragem que exige um mínimo de ferramentas. Como em música: conhecer os elementos da escritura musical, saber descobrir os alcances que podem decrescer, ser sensível ao contraponto, etc. (OURY, 1991, p. 48).

No plano institucional, Oury demarca que há aqueles que não destacam nada de novo no Coletivo (“*ça va de soi*”) e outros que possuem uma atenção maior para perceber o novo e sublinhá-lo como acontecimento (“*ça ne va pas de soi*”). Tais posições, decerto, não se cristalizam, isto circula de algum modo. Mas tal aceção está calcada no argumento que aqueles mais inclinados a se apoiarem na crença de uma

mesmice, que estão tomados pela inércia, funcionam no registro do imaginário e, por outro lado, aqueles que são capazes de destacar um acontecimento da rotina institucional funcionam, por assim dizer, no registro do simbólico. Tal impasse nos leva a crer na importância do trabalho institucional, que deve ser empreitado cotidianamente.

Desta forma, uma das funções do Coletivo, isto é, a função diacrítica, leva em conta a subjacência que não pode ser articulada, nos cuidados terapêuticos sem que o semblante seja destacado. Se não se considerar isto, corre-se o risco de sermos ultrapassados pelos acontecimentos e pelas empresas tecnocráticas (OURY, 2009).

Oury descreve a característica do ambiente ao se referir ao conceito de semblante, tal como Lacan o formula. Assim, o coletivo se funda na possibilidade de sustentar o semblante, no qual se possibilita a ocorrência do discurso analítico. Sustentar o semblante não é uma tarefa trivial. Pensa-se em certo tom diante do acontecimento, uma disposição interna diante do insólito, um esforço tenaz em sustentar aquilo que é da ordem do não saber (HERMANN, 2010, p.47-48).

Nesta perspectiva, a formulação da ambiência se pauta numa determinada compreensão acerca do corpo na psicose norteadada pela psicanálise, e Oury se apoia nas elaborações de Gisela Pankow - psiquiatra e psicanalista francesa, muito influenciada por Freud, Lacan e pela fenomenologia – que, por sua vez, procurava abordar a ruptura da imagem do corpo no psicótico por meio do conceito de *Spaltung*, aqui entendido como dissociação. Em seu trabalho *O homem e sua psicose* (1989), ela defende que a cisão na psicose encontra-se remetida à impossibilidade de restabelecer uma ligação entre as partes e a totalidade do corpo onde a parte é tomada pelo todo. A partir desta evidência - quer dizer, que a fragmentação do corpo é vivenciada drasticamente pelo psicótico e propiciada por meio de sua experiência com doentes para os quais não estava indicada a análise clássica - é que se edifica o seu estilo de trabalho do qual Oury também se serve para formular o tratamento na instituição.

O psicótico não é bem delimitado, ele tem dificuldades com os limites de seu corpo, de seu espaço. Trata-se, então, de delimitar bem um espaço, mas no campo transferencial, por “enxertos de transferência”; a fim de que num dado momento algo de um discurso possa manifestar-se (OURY, 2009, p.116).

Em virtude de o psicótico estar privado desta unidade corpórea como já explicitado acima, a transferência deverá acontecer em todos os espaços institucionais e com vários membros da equipe: o enfermeiro, o terapeuta ocupacional, o psicólogo, o médico etc., mas também o jardineiro, o cozinheiro, dentre outros que transitam e

trabalham no equipamento. Para tanto, no espaço institucional, onde emergem os encontros e acontecimentos, deve-se disponibilizar o sentimento de pertencimento e continuidade àqueles de “desencarrilharam no simbólico”, como gosta de pronunciar Oury.

Oury (2009), aludindo Gisela Pankow, diz:

[...] em todo trabalho analítico, na transferência (o que ela chama de enxertos de transferência), tenta-se reedificar, reconstruir com pequenos pedaços, em uma relação de transferência parcial, o que ela nomeia “a imagem do corpo”. A “imagem do corpo” não é simplesmente a imagem que se vê no espelho. Ela distingue o “corpo sentido”, o “corpo reconhecido” e o “corpo vivido”. Parece-me que, por exemplo, com a massa de modelar, ou com o tricô, ou com as estruturas intencionais, ou mesmo com as fabricações de objetos, pode-se muito bem acompanhar a reconstrução do corpo (OURY, 2009, p.113-114).

E mais:

Mesmo numa dimensão normativa, o corpo continua sendo um protótipo do espaço. Ou, como lembra ainda Gisela Pankow: “o corpo é o modelo estrutural do espaço”. Na esfera institucional, uma das tarefas essenciais é, portanto, trabalhar em relação ao espaço. Mas não forçosamente enquanto arquiteto! (...) Quando se diz “o espaço”, trata-se de uma topologia particular. Trata-se de tentar desimpedir – mas com que trabalho! – “espaços do dizer” (por oposição ao dito). O espaço do dizer é o espaço que permite que haja possibilidade do “dizer”. Pois, nos processos psicóticos, o que está alterado, as lesões, são lesões da “fabricação do dizer”. Ou se quisermos lesões no registro de “*lalangue*”, no sentido de Lacan. E “*lalangue*” é o lugar da fábrica do dizer. É isto que está em questão. Há dificuldades frequentemente insuperáveis para que se possa “dizer” alguma coisa. Dizer, isto não quer dizer falar; frequentemente, o dizer está no silêncio. Não é o “dito”. E, nesse sentido, para que haja emergência, uma limitação, uma delimitação é necessária. Um discurso da ordem do dizer é o que Lacan chamava de “discurso sem palavras”. É essencial recuperar o nível da existência do psicótico, o qual não consegue justamente delimitar-se. Se não, nos casos mais graves, eles não estão em “parte alguma”. Para lutar contra a parte alguma, é preciso um espaço do dizer, um espaço de emergência. Emergência do quê? Do que toma o lugar do objeto “a”. Não se pode falar em transferência sem falar em objeto “a”. Metodologicamente falando, falar da transferência sem evocar a problemática do objeto “a”, é falar de absolutamente nada, a não ser simplesmente de inter-relações. É neste sentido – fabricação do lugar-tenente do objeto “a” – que se pode dizer que se trata tanto da fabricação do espaço quanto da fabricação do corpo (OURY, 2009, p. 115).

Sem mais, o que se supõe é: o ambiente institucional vai encarnar o papel de dispositivo simbólico, fazendo às vezes a função de um agente unificado.

Chegando a este momento da discussão, cabe aqui um brevíssimo apontamento acerca de outra experiência que também consistiu um trabalho bastante exemplar que pensa a instituição como recurso da clínica. Trata-se, pois, da Escola Experimental de Bonneuil, situada na França e criada pela psicanalista Maud Mannoni em 1969. Apesar de

um contexto muito diferente do da Clínica de La Borde - já que a pretensão em Bonneuil consistia em acolher crianças psicóticas, autistas e débeis<sup>18</sup> que não foram incluídas em escolas regulares tal como nos informa Maria Cristina Machado Kupfer (2007) - pode-se dizer que há pontos em comum entre estas duas experiências, um deles diz respeito à sustentação do argumento de que a instituição deve se assentar numa pluralidade. A hipótese de trabalho da psicanalista francesa, também atravessada pelo pensamento de Lacan, é que a própria montagem institucional deveria funcionar como ferramenta terapêutica, valendo-se, por sua vez, das diferentes linguagens para instituir artificialmente a diferença, a alternância; podendo ser esta última empreendida como uma tentativa de ampliar o dispositivo clássico e individual de tratamento (KUPFER, 2007). De acordo com Kupfer (2007), em Bonneuil foi evidenciado que a alternância tem efeitos estruturantes, pois, como defende Mannoni, “a alternância pode criar uma dialética de presença/ausência decisiva para o psicótico, para quem justamente a ‘noção’ de ausência, de falta, não foi estabelecida, e não pode por isso produzir seus efeitos estruturantes” (KUPFER, 2007, p. 73).

Aymè (1994), mesmo de forma sumária, também situa as contribuições de Maud Mannoni e a experiência de Bonneuil no seu ensaio sobre a psicoterapia institucional ressaltando, sobretudo, o que foi designado por ela de “instituições explodidas ou estouradas” e que se trata de colocações das crianças (em atendimento na instituição) em outros ambientes, em geral, no campo ou no exterior em condições muito diversas com um acompanhamento da equipe de tratamento. Este trabalho encontra-se pautado na crença de que é fundamental para estas crianças viver a experiência de alternar lugares de vida (KUPFER, 2007).

Ao falar das possíveis relações entre psicanálise e educação nas práticas desenvolvidas na Pré-Escola Terapêutica “Lugar de Vida”, instituição bastante

---

<sup>18</sup> Em sua dissertação *Clínica psicanalítica: a debilidade mental em questão*, Daniele Rosa Sanches discute a categoria clínica – debilidade mental - do ponto de vista da psicanálise que, por sua vez, difere da medicina. Sua pesquisa parte das contribuições de Mannoni, cuja premissa é a realização do diagnóstico por meio da escuta clínica. Tal distinção ela apresenta assim: “na concepção psicanalítica a debilidade mental não é uma patologia da inteligência, mas sim uma psicopatologia expressa por um sujeito que não se apropria do que diz nem do que deseja. No campo psicanalítico, a debilidade mental refere-se a um sujeito completamente submetido à demanda do outro” (SANCHES, 2008, p.3). Por isso a preferência pela categoria debilidade mental em detrimento da deficiência mental (em que a questão fica imediatamente associada ao déficit e não ao posicionamento do sujeito).



influenciada pela experiência de Bonneuil, quer dizer, pelo pensamento de Mannoni, como o próprio nome da instituição nos faz supor, Kupfer valida esta aposta na montagem institucional:

O que se visa é o surgimento do sujeito a partir daí. Apostamos em seu surgimento como efeito do funcionamento da máquina da linguagem, operada pelo Outro institucional. Apostamos na possibilidade de a criança que habita mal a linguagem – ou melhor, que a habita de modo idiossincrático, não participante do pacto simbólico, não participante dos códigos da cultura, eleitora de modos de gozo não socializados – aprender um pouco mais sobre os modos instituídos de gozo, atravessando, mergulhando cotidianamente em uma instituição que está estruturada como linguagem (KUPFER, 2007, p.93).

Nesta trama de empreendimentos voltados à possibilidade de cuidar por um viés clínico-institucional, também Felix Guattari, que desde muito jovem não cessara de militar em diversos movimentos de extrema esquerda, participou, por mais de 40 anos, da equipe da clínica de La Borde - clínica que definiu em termos práticos e teóricos as bases da psicoterapia institucional. Em suas palavras, “a máquina institucional que instalávamos não se contentava em operar uma simples remodelagem das subjetividades existentes, mas se propunha, de fato, a produzir um novo tipo de subjetividade” (GUATTARI, 1992, p.187).

Sobre esta paisagem em que os equipamentos estão se instalando e que deveriam se tornar a primeira experiência de psicoterapia institucional, “a palavra de ordem proposta era que antes de levar a efeito qualquer cura individual que fosse, era preciso ‘curar a área’” (GUATTARI, 2004, p.60). E esta cura merece aspas e aqui elas têm a sua importância.

Ao considerar que a gestão não se desliga da clínica (ou pelo menos não deveria se desligar), a análise institucional, vai dar suporte à psicoterapia institucional e, sem a primeira, a segunda perde o seu poder de tratamento. Na tentativa de não se pautar a direção do tratamento no âmbito da instituição em decisões protocolares, ressalta-se o papel da análise institucional que deve ser entendida como um trabalho de todos e de cada um (MOURA, 2003). Na proposição de Oury de destacar a função diacrítica, isto é, produzir uma distinguibilidade máxima a fim de que haja agenciamentos, opera-se, por conseguinte, o que Guattari nomeou como transversalidade.

Em um texto de 1962-1963, Guattari apresenta alguns elementos da psicoterapia institucional nos quais a invenção de conceitos mostra-se em plena convivência com a

prática que se realizava na Clínica de La Borde. Transpondo a fórmula de Lacan acerca do Inconsciente, ele arrisca a dizer que também o grupo é “estruturado como uma linguagem” e propõe a distinção entre o grupo sujeitado (ou grupo sintoma) e o grupo sujeito. No prefácio do seu livro *Psicanálise e transversalidade: ensaios de análise institucional*, esta distinção é retomada por Deleuze assim:

Os grupos sujeitados não o são menos no nível dos senhores que dão a si mesmo, ou a quem aceitam, do que no nível das suas massas; a hierarquia, a organização vertical ou piramidal que os caracteriza tem por meta conjurar toda possível inscrição de não-sentido, de morte ou de estilhaçamento, impedir o desenvolvimento de destruições criativas, assegurar mecanismos de auto-conservação fundados na exclusão de outros grupos; seu centralismo opera por estruturação, totalização, unificação, substituindo as condições de uma verdadeira “enunciação” coletiva pela organização de enunciados estereotipados apartados a um só tempo do real e da subjetividade (...). Os grupos sujeitos se definem, ao contrário, por coeficientes de transversalidade que conjuram as totalidades e hierarquias; são agentes de enunciação, suportes de desejo, elementos de criação institucional; por meio de sua prática, não param de se confrontar no limite de seu próprio não-sentido, de sua própria morte ou fragmentação (2004, p.13).

Diante das respectivas definições, é válida a seguinte ressalva: ambos os grupos, quando alcançada uma de suas formas, não atingem a estabilidade porque eles são, antes, polos de tensão, isto é, um grupo sujeito pode se tornar sujeitado e vice-versa, sendo a única constância, o risco.

Uma analogia que parece pertinente, neste instante, é que o CAPS por ser um serviço aberto, pautado na reforma psiquiátrica e aliançado a concepções libertárias, não está livre de ser manicomial como muitos acreditam, justamente porque a reprodução, nas práticas cotidianas, de uma lógica coercitiva, violenta, excludente e, portanto, fascista ultrapassa os muros do manicômio e, assim, o antimanicomial deixa de ser uma garantia e, em muitos casos, restringe-se pura e simplesmente a uma questão semântica. A própria bandeira da inclusão transforma-se facilmente em uma regra, numa ordenação; em suma, deve-se incluir todos a todo custo, e sabemos, que qualquer direcionamento feito “para todos” peca à medida que ameaça a dimensão da singularidade.

Isto posto, é possível persistir neste pensamento que valoriza a instituição como um recurso da clínica, mas ao mesmo tempo não nega que a mesma possa significar um lugar de alienação, cronificação, pois, à medida que o sofrimento mental passa a ser institucionalizado, atribui-se a ela a iatrogenia do tratamento? Como operar a tensão entre o instituído e o instituinte no funcionamento institucional cujo traço é a normatização?

Acrescenta-se a estas interrogações o fato de que na maioria das vezes estes exercícios de poder não estão escancarados, mas estão sob a alcunha de tratamento, da reabilitação e de tantos outros imperativos da inclusão - que são, em sua maioria, advindos de profissionais bem intencionados - desdobram-se em práticas de gerir a vida do outro, efetivando, por conseguinte, a passividade daqueles que são tratados nos serviços de saúde de forma a levar ao pé da letra a nomeação “paciente”. Este gerenciamento, pautado por múltiplas intervenções terapêuticas - referenciadas, muitas vezes, em movimentos considerados revolucionários e libertários - implica numa tutela do outro - sutil, por isso mesmo sofisticada - quando os equipamentos administram quase por completo a vida daqueles que o utilizam.

Estas propostas não são de início desprezíveis, ao contrário, a maioria delas guarda consigo pontos de partida revolucionários, experiências de êxito e relevância para a vida de muitas pessoas, e uma militância cuja intenção proclamada está preocupada com a questão de garantir a todos uma existência política e opor-se aos funcionamentos preponderantes. Entretanto, na medida em que pretendem responder universalmente a esta questão, inscrita na esfera do direito, tornam-se autoritárias: operam por ideologias e palavras de ordem; impõem o funcionamento democrático; endurecem com os desvios como se para garantir a radicalidade de sua proposição só restasse englobar ou destituir qualquer outra proposição. Esta relação entre democracia e totalitarismo surpreende em sua aparente contradição, mas tem sido explorada de modo a verificar sua contigüidade (INFORSATO, 2010, p.23-24).

Sublinhemos: os imperativos da inclusão também sustentam a exclusão, a díade inclusão-exclusão aparentemente funcionando como uma oposição, como lembra Inforsato (2005), são termos que se reiteram continuamente.

A própria noção de inclusão pode congelar a produção de algumas subjetividades num suposto lado de fora, aliado dos processos sociais. Isto porque, para considerar que precisam ser incluídas, supõem-se que elas estão excluídas. Fora, no sentido de serem exteriores, marginais a um certo território estabelecido (2005, p. 75).

Além disso, mesmo o discurso da inclusão, atacando e substituindo o discurso médico, por vezes, torna-se muito próximo daquilo que ataca. Se antes o foco era o tratamento, agora é a inclusão. Se antes o foco era o doente mental, agora são os cidadãos universais. Mudam-se os nomes, mas as práticas ainda se fundam na criação de identidades fixas circunscritas a generalizações. Os serviços substitutivos ao manicômio nascidos para romper com a lógica asilar e com o confinamento não estão imunes de produzirem uma nova clausura e novas formas de domesticação, ainda mais sofisticadas. Não se pode negligenciar que esse discurso da inclusão para todos mantém uma efetiva sintonia com as relações de poder.

Como se sabe, vários trabalhos de Michel Foucault investigam de forma minuciosa como o poder se articula nas sociedades capitalistas. Segundo o seu livro *Microfísica do poder*, como o próprio título sugere, esse poder é micro, age nas entrelinhas e, por isso mesmo, é eficiente. Os textos, que se encontram ali dispostos sob a forma de artigos, entrevistas e conferências, voltam-se à questão do poder: sua natureza, seu exercício e, sobretudo, sua relação com a produção de verdade; pois saber e poder encontram-se emaranhados.

No capítulo, “A casa dos loucos”, Foucault mostra esta relação entre o poder e o saber no ambiente hospitalar, ambiente este que encarcera o louco apoiado pelo discurso psiquiátrico científico.

Assim se estabelece a função muito curiosa do hospital psiquiátrico do século XIX: lugar de diagnóstico e de classificação, retângulo botânico onde as espécies de doenças são divididas em compartimentos cuja disposição lembra uma vasta horta. Mas também espaço fechado para o confronto, lugar de uma disputa, campo institucional onde se trata de vitória e de submissão. O grande médico do asilo – seja ele Leuret, Charcot ou Kraepelin – é ao mesmo tempo aquele que pode dizer a verdade da doença pelo saber que dela tem, e aquele que pode produzir a doença em sua verdade e submetê-la, na realidade, pelo poder que sua vontade exerce sobre o próprio doente. Todas as técnicas ou procedimentos efetuados no asilo do século XIX – isolamento, interrogatório particular ou público, tratamentos-punições, como a ducha, pregações morais, encorajamentos ou repreensões, disciplina rigorosa, trabalho obrigatório, recompensa, relações preferenciais entre o médico e alguns de seus doentes, relações de vassalagem, de posse, de domesticidade e às vezes de servidão entre doente e médico – tudo isso tinha por função fazer do personagem do médico o “mestre da loucura”; aquele que a faz manifestar em sua verdade quando ela se esconde, quando permanece soterrada e silenciosa, e aquele que a domina, a acalma e a absorve depois de a ter sabiamente desencadeado (1979/2012, p.122).

Com efeito, estes mecanismos, como mostra este pensador, são exercidos capilarmente sob a forma de governamentalização da vida e da liberdade regulada. Isto vale para as instituições de agora, mesmo em tempos em que os hospitais já foram desqualificados como espaço de tratamento. Daí, a normatização encontra-se nos discursos e nas práticas, mesmo que às vezes não se mostre tão evidente e passível de ser, imediatamente, identificada.

Por isso, seria razoável pensar o Centro de Atenção Psicossocial tal como defende Jairo Goldberg (1996b), um de seus fundadores, isto é, ao invés de “modelo CAPS” que pressupõe algo acabado e que pode ser replicado, opta-se por “projeto CAPS”; em virtude de seu inacabamento, esta construção é interminável e faz com que o tratamento se reinvente de forma incessante. No que concerne ao tratamento na instituição, parece

razoável que consideremos que um campo de conhecimento mostra-se insuficiente para nos fornecer subsídios conceituais e teóricos que deem conta da complexidade da questão.

No tocante à prática institucional temos muito a aprender com Guattari. Apesar de ter a psicanálise como referência, ele também a critica na perspectiva de apontar seus limites. De acordo com o que escreve Deleuze citando Guattari, podemos acompanhar que:

A psicanálise, afirma ele, parte de uma espécie de narcisismo absoluto (*Das Ding – A Coisa, o Isso*) para chegar a um ideal de adaptação social a que dá o nome de cura; mas este empreendimento deixa sempre na sombra uma constelação social singular, que é necessário pelo contrário explorar em vez de sacrificá-la à invenção de um inconsciente simbólico abstrato (2004, p.8).

Neste horizonte, vale retomar o que Guattari propôs ao pensar a transferência fora do campo estrito da experiência analítica, referindo à transferência no âmbito do grupo, melhor dizendo, à transferência institucional. O problema da transferência... como alguns sinalizam. Em função disto, ele propõe uma substituição: introduzir no lugar da noção de transferência institucional - demasiado ambígua para ele – um novo conceito: transversalidade no grupo (GUATTARI, 2004). Ele argumenta:

Transversalidade em oposição a:

- uma verticalidade que se encontra, por exemplo, nas descrições feitas pelo organograma de uma estrutura piramidal (chefes, subchefes etc.);
- uma horizontalidade como aquela que se pode realizar no pátio do hospital, na ala dos agitados, ou melhor, a dos cretinos, isto é, certo estado de fato em que as coisas e as pessoas se arranjam como podem à situação na qual se encontram (GUATTARI, 2004, p.110).

O próprio conceito de transversalidade articulável ao funcionamento da instituição foi forjado por Guattari e tal noção é considerada uma contribuição especial à psicoterapia institucional:

A transversalidade é uma dimensão que pretende superar os dois impasses, quais sejam o de uma verticalidade pura e o de uma simples horizontalidade; a transversalidade tende a se realizar quando ocorre uma comunicação máxima entre os diferentes níveis e, sobretudo, nos diferentes sentidos (2004, p.111).

A respeito da invenção destes termos, Guattari, faz a sua ressalva: “nossa preocupação é a de determinar as condições que permitem à instituição desempenhar um papel analítico no sentido freudiano” (GUATTARI, 2004, p.122). O remanejamento das

concepções e métodos oriundos do campo da psicanálise se faz necessário na sua proposição de análise institucional e, nesse sentido, transversalizar-se é um modo de aproximação da função do analista à do militante. Para tanto, nas palavras de Deleuze:

A contribuição especial de Guattari à psicoterapia institucional consiste em certo número de noções cuja formação vamos acompanhar aqui: a distinção de dois tipos de grupos, a oposição entre fantasias de grupo e fantasias individuais, a concepção de transversalidade. Trata-se, além disso, de noções com uma orientação prática bem precisa: introduzir na instituição uma função política militante, criar uma espécie de “monstro” que não é nem psicanálise nem prática hospitalar, e menos ainda dinâmica de grupo, algo além disso que deseja ser aplicável em toda parte, seja no hospital, na escola ou na militância uma máquina de produção e enunciação de desejo. Eis porque Guattari exigia antes a designação “análise institucional” a “psicoterapia institucional” (2004, p.17).

Este modo de conceber a clínica vai de encontro à psicologia da adaptação, que hoje assistimos proliferar aos montes não apenas em serviços de saúde mental, mas em escolas, centros de reabilitação e tantos outros. Tanto Oury quanto Guattari atuam à revelia desta prática e produzem pensamentos de envergadura quando consideram que tais procedimentos adaptativos podem até atingir bons resultados, porém, não possuem condições de alcançar verdadeiramente o registro do sujeito. Para Guattari, “o acesso aos desejos mais fundamentais implica certos desvios, certas mediações” (2004, p.61). Oury (2009), por sua vez, diz que, se o nosso trabalho é colocar “os insensatos no senso (no sentido)”, é preciso permitir-lhes desviar sem que eles possam se perder. Ainda nesta perspectiva, Oury atribui ao Coletivo uma característica de ser o “agente do oblíquo” (2009). Para ele, é a capacidade de fazer desvios que conta e deveria ser possível traçar desvios específicos para cada um (2009). Isto quer dizer que é algo da ordem da transferência, porque ela “é antes de tudo transferir e transferir sentidos é fazer desvios” (2009, p.201)

Oury, em seu texto “Itinerários de formação”, argumenta que estes percursos personalizados de formação não podem se privar de uma reflexão coletiva enquanto durar a função e é, em torno disto, que a função do tratamento vai se tecendo neste seminário. Ele sustenta que, por analogia, é possível dizer que a formação assemelha-se a um processo analítico e o mesmo não pode se deter:

Quanto ao acesso à formação, concretamente, deveríamos respeitar seu caráter de processo, não indeterminado, mas interminável. Nunca estamos “formados”, com efeito, mesmo no plano objetivo, existe uma mudança de tal modo rápida das condições materiais e científicas do trabalho em psiquiatria, que é necessário permanecer aberto a este movimento (OURY, 1991, p.2).

No tocante à trajetória profissional, Oury (1991) diz que se trata de levar em conta o itinerário de cada um, seus engajamentos pessoais. A competência, diferente da performance, está em relação com o que marca a vida de cada um: as preferências, os gostos e as paixões. Aqui vale repetir que nesta tese de que os desvios, as linhas de errância serviriam para pensar o percurso do paciente, também subjaz uma outra: que tais itinerários não são em linha reta; e que a formação, ao invés de ser uma forma de ação, deveria contemplar a deformação.

Ora, nesta toada, o clínico deveria acolher/possibilitar tais desvios, algo da ordem do *clinamen*, fazendo uma associação à filosofia de Lucrecio e tomando-a como imagem. Nesta mesma esteira, Eduardo Passos e Regina Benevides formulam a noção de clínica emprestando-se da noção de *clinamen*:

O sentido da clínica, para nós, não se reduz a esse movimento do inclinar-se sobre o leito do doente, como se poderia supor a partir do sentido etimológico da palavra derivada do grego *klinikos* (“que concerne ao leito”, ao caírem no vazio em virtude de seu peso”; de *Klíne*, “leito, repouso”; *klíno* “inclinar, dobrar”). Mais do que essa atitude de acolhimento de quem demanda tratamento, entendemos o ato clínico como a produção de um desvio (*clinamen*). (...) Esse conceito da filosofia grega designa o desvio que permite aos átomos, ao caírem no vazio em virtude de seu peso e de sua velocidade, se chocarem, articulando-se na composição das coisas. (...) É na afirmação desse desvio, do *clinamen*, portanto, que a clínica se faz (2001, p. 90-91).

Neste espectro, as posições absolutizadas de cuidador-cuidado são desertadas para que posições do saber/não saber possam circular entre ambos; assim, acompanhar o paciente em qualquer situação clínica tem seu aspecto formador para quem faz este acompanhamento.

É nessa dimensão que aquela fórmula “aprender a aprender” ganha todo o seu sentido: o psicótico poderá então se exprimir e nos ensinar a sintaxe sutil de seus problemas. Mas isso só é possível quando ele próprio é apreendido num contexto de convivência e respeito (OURY, 1991, p. 6).

Resta ainda dizer que os fundamentos da psicoterapia institucional/análise institucional estiveram visceralmente ligados à clínica das psicoses, ou seja, para estes autores, foi a partir da clínica (ou dos impasses da clínica) que se esboçou a teoria. Para tanto, julgou-se necessária tal incursão por este campo, bem como pela construção do

CAPS<sup>19</sup> - que está atravessado por estes movimentos, mas não só por eles - uma vez que se pretendeu aqui acentuar a ambiência institucional como um dispositivo.

\* \* \*

As cinco cenas que abrem este capítulo não funcionarão como ilustrações da prática institucional, nem como vinhetas clínicas cuja finalidade estaria na adequação das cenas aos conceitos, sequer serão interpretadas... Constituídas em enquadres diferentes, elas - assim como ocorre nas artes dos dias de hoje em que o estatuto de obra se dilui para assistir-se à emergência do evento - abdicam do estatuto de cena para ganhar propriedade de acontecimento.

Lembremos: a primeira cena constitui-se da sustentação do projeto da “escultura gótica” para aquele que “não esquentava lugar”, efemeridade pura para uma materialidade que se desdobrou em numa mudança que irradiou para um novo modo do sujeito se relacionar, com a instituição, com os outros. Nesse sentido, o nome escultura dado por ele a uma vestimenta de feltro com adornos em cetim - desobedecia à qualificação das artes que provavelmente a descreveria como objeto, pois, para ser escultura deve-se ter volume. Entretanto, a denominação não está relacionada ao traje no cabide, similar aos Parangolés de Oiticica, mas à indumentária em seu corpo (e, diferente dos Parangolés, somente em seu corpo), - sugere que não foi só vestimenta que ali se confeccionou. Curiosamente, aquele que nunca terminava o que começava, passou a nomear as suas produções, mesmo aquelas que ainda só existiam na ideia ou esboçadas no papel, fazendo, por assim dizer, precipitar um autor. Lembremos que se tornou recorrente, ao

---

<sup>19</sup> A construção deste CAPS esteve bastante referenciada a estes princípios em seus primórdios, ainda nos tempos em que os ideais da reforma psiquiátrica se encontravam em efervescência e em puro exercício político, entretanto, com o panorama da saúde pública atual, estas balizas se veem ameaçadas pela privatização. Em meio a uma situação de sucateamento dos recursos na saúde pública, marcada por uma inoperância, as Organizações Sociais entram em cena e passam a gerenciar os estabelecimentos. Muitas vezes, as práticas de saúde correm o risco de ficarem marcadas pela lógica da empresa e, portanto, do capital. *Grosso modo*, a consequência mais imediata desta nova condição da saúde mental na cidade de São Paulo é a verticalização do poder em que a construção coletiva do projeto institucional se vê fragilizada e subordinada à gestão centralizada nas mãos de alguns; os servidores públicos vão sendo substituídos paulatinamente, repercutindo num enfraquecimento da militância pela saúde pública gerenciada por todos e, conseqüentemente, no enfraquecimento do SUS.



mencionar qualquer uma de suas produções, reivindicar a autoria com a seguinte afirmação: “isso não é um plágio!”.

Na cena dois - com a trajetória da senhora que controlava o mundo refugiada em seu quarto -, o que se procurou destacar foi a realização da rasura, um corte que aponta para a incidência do sujeito, o intervalo na cadeia significativa que antes era pura metonímia desenfreada. Ao invés de barrar essa produção aparentemente improdutiva – considerando o lugar da rasura relacionada à escrita – sustentou que ela ocorresse sem muito saber qual o intuito daquele gesto ou no que ele poderia desdobrar. A incontinência verbal, palavras às vezes aos berros - porque o que dizia “era para todo o universo ouvir” – encontrou outra cadência no gesto de rasurar, reescrever e apropriar daquilo que dizia a seu respeito, posicionando-se frontalmente ao que inicialmente fora escrito por outro punho. Aquilo que de início era para todos ouvirem, provocando por assim dizer uma sensação desagradável, precisou ser escutado. Destituindo a escriba com o gesto de rasurar e escrever por cima, ato que tornou executável a sua escrita - foram decorrentes da emergência do sujeito que fala e que por sua vez acarretou numa outra: ficar no leito agora não era mais a sua única postura, em ambos os sentidos.

Na terceira cena, a mala deixada no limiar da instituição poderia ser considerada mera banalidade que não diz nada sobre o caso ou sobre a situação, que poderia ser solucionada administrativamente, do ponto de vista do estabelecimento, mas enfraquecendo a instituição como um recurso da clínica. Concomitante a presença da mala que se deslocava a depender das circunstâncias, ou seja, se estava atrapalhando o trânsito no corredor ia para a escada, se iam limpar as escadas, mudava, novamente, cada hora por mãos diferentes, para o quintal e assim por diante... O dono da mala - que insistia em vendê-la - estava há muito tempo ali na instituição, no entanto não era o melhor jeito de se estar em um lugar; mudou de profissionais diversas vezes, o seu projeto terapêutico estava desatualizado, não havia clareza de seu diagnóstico. O que estava lhe ocorrendo é o que se costuma nomear no âmbito institucional como “limbo”, de fato, não se sabia o que fazer e, diante desta realidade, nada de novo se fazia. Da mala com a inscrição “vende-se”, objeto fora de lugar, podia-se simplesmente livrar-se; objeto-resto que encontra no lixo um destino, ou tomá-lo como enigma, o que também supõe um sujeito.

Nesta linha de tangência entre prática clínica e coletiva devem comportar essencialmente estas experimentações vitais: as cinco cenas, três delas aqui retomadas, em um primeiro momento do texto, preludiam o ambiente em que ocorreram: a instituição. Em um segundo momento, elas cumprem outra função: explicitadas aqui como acontecimentos, na medida em que servirão para problematizar a prática institucional, esboça-se uma noção de clínica. Ademais, cada um destes acontecimentos, espalhados neste ambiente, causaram uma vontade de pesquisa.

Uma vez atravessada por esta experiência institucional, outros ambientes puderam se inscrever - nem todos pretenderam se efetivar como espaços de tratamento - e, mesmo assim, por comportarem uma composição híbrida, permitiram a coexistência de uma certa clínica com uma certa arte, como acompanharemos nas páginas que seguem e, deste modo, talvez o que, por ora, desenha-se aqui ainda não suporte uma nomeação precisa.

## **Ambiente 2 - O ateliê no asilo, a “casa-museu” e o ateliê aberto [um ambiente em outro]**

*Vois habitantes da terra  
Eu apresento as suas nações.*

**Arthur Bispo do Rosário**

Ao implementar um espaço de convivência com as artes e seus procedimentos contemporâneos num curso<sup>20</sup> sediado em um museu público, foi possível constituir um trabalho que escapava às configurações tradicionais: ao invés de um espaço de ensino de técnicas e transmissão de informações sobre artistas e movimentos, o processo de ensino

---

<sup>20</sup> Promovido pela Divisão de Educação e Ação Cultural do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP) e coordenado junto com a artista e arte-educadora Christiana Moraes, esse projeto ocorreu nos anos de 2001 e 2002 em parceria com o Laboratório de Ensino e Pesquisa Arte e Corpo em Terapia Ocupacional do Curso de Terapia Ocupacional da Faculdade de Medicina da Universidade de São Paulo, coordenado pelas docentes Profas. Dras. Eliane Dias de Castro e Elizabeth de Araujo Lima. Além da parceria com este projeto, outros programas alocados no MAC foram parceiros do laboratório, constituindo-se como campo de estágio para alunos da graduação em Terapia Ocupacional. Uma das características do Laboratório é efetivar estas parcerias com equipamentos do campo da cultura, configurando a sua tripla função de extensão, de ensino e de pesquisa. Parte da discussão proposta por este estudo esteve ancorada pelas discussões proporcionadas, inicialmente, por este laboratório.

elegia como ponto de partida o projeto de cada participante. Em seu nome “Orientação para projetos artísticos”, explicitava-se sua proposta, isto é, fornecer orientação e respaldo àqueles que se consideravam artistas (mesmo que iniciantes), na condução de seus trabalhos. Logo no momento da inscrição, o curso solicitava que o interessado anexasse seu projeto de pesquisa e/ou trabalho no campo das artes, tornando o próprio ato de inscrever-se uma autorização de pertencimento ao universo artístico. Tal iniciativa destoava da noção convencional de um curso, pelo seu caráter não doutrinário, uma vez que a vivência de ateliê fazia parte da proposta, mas não exclusivamente, pois o acesso aos procedimentos artísticos contemporâneos não se restringia a procedimentos técnicos relacionados exclusivamente ao fazer, mas a um campo mais abrangente que este fazer estivesse incluído. Neste caso, atividades externas ao ateliê tangenciavam todo o curso para proporcionar aos integrantes adentrar os ambientes em que o trabalho com as artes se perfaz, considerando produções discursivas de artistas de reconhecimento público acerca de seus trabalhos e suas trajetórias, ambientes de ateliê individual e coletivo de artistas da cidade de São Paulo, galerias e acervos dos principais museus, que configuravam o programa que o curso oferecia. A construção deste trabalho experimental dentro da Divisão de Educação do museu foi tomado como um exercício para implementar uma proposta dissonante dos demais cursos oferecidos, mas que guardasse relação com este núcleo e por ele fosse respaldado. Esta experiência permite pensar um outro modo de operar no campo da educação e do trabalho em artes, admitindo as transversalidades que isso exige na contemporaneidade.

Destes atravessamentos, decorreu uma das visitas feitas no bojo deste curso, que não aconteceu num espaço institucionalizado da arte. Não era um centro cultural, nem museu, nem galeria, muito se assemelhava a um espaço de ateliê e também a um espaço expositivo, no entanto os ultrapassava, difícil definir. Tratava-se de uma casa, aliás, de várias casas e o seu conjunto dizia respeito a uma única residência. Não era uma residência qualquer, pelo contrário, tratava-se da moradia do artista Arcangelo Ianelli (1922-2009) e de sua esposa; as casas, que somavam doze, eram todas vizinhas. Uma vez adquirida, o proprietário mantivera em cada uma o seu estilo, a construção original e as ligações entre os terrenos que comportavam os imóveis foram necessárias para possibilitar a circulação. Além da sua própria residência, cada casa tinha uma finalidade: numa delas se concentrou o ateliê de pintura onde ficavam dispostas enormes telas, tintas,

solventes, recipientes, pincéis, godês, estantes, livros, bancada, tanque... Em outra, as esculturas, também enormes, em mármore. Entre estes espaços, havia um jardim com muitas plantas e várias esculturas também de grandes dimensões que, segundo Ianelli, serviam como “fontes de inspiração” efetuando ali “momentos contemplativos”, para ele, necessários a qualquer artista. Pelo fato de receber há alguns anos, com certa frequência, visitantes, ele decidiu fazer, em uma das casas, uma retrospectiva de suas obras do início da sua carreira até aquele momento, efetuando ali um pequeno museu.

Transitar por essa ambientação artesanalmente construída ao longo de décadas pelo artista, exigia por parte do visitante, aclimatar-se àquilo que conjugava seu espaço de trabalho e intimidade de sua casa ao seu percurso como artista e à sua história com as artes. Dessa experiência pontual, bastante singular, resultou uma impressão: a construção de tudo aquilo era decorrente de um empenho enorme e investimentos de várias ordens, por parte do artista, entretanto, parecia não se tratar de uma escolha exatamente, aquela produção incessante era algo que não dava para não ser feito.

A dimensão compulsória na produção artística é tema de muitos acontecimentos reportados no campo das artes. Num documentário realizado por um programa jornalístico e transmitido em rede nacional sobre a Colônia Juliano Moreira no Rio de Janeiro, uma familiar, em visita a um parente que ali estava internado, ao deparar-se com a produção de Artur Bispo do Rosário (que a partir desta reportagem foi reconhecido como artista) e, impressionada com o que via, dirigiu-se a ele com uma pergunta: “você deve gostar muito dessas coisas que faz, não é mesmo?”. A impressão da mulher não foi confirmada para a sua surpresa, pois Bispo lhe respondeu algo assim: “não, não gosto, faço porque sou obrigado a fazer!”.

As diferenças entre uma situação e outra devem ser respeitadas, mas a questão da obrigatoriedade pode se aplicar a ambos. Para Bispo, ela estava relacionada a uma ordenação divina para evitar a sua aniquilação que, em suma, consistia em apresentar a Deus “tudo o que existe e toda a produção de saber existente na face da terra” (QUINET, 2009, p. 234), por isso a necessidade daquele afã primoroso e infundável feito por suas próprias mãos. Decerto, para Ianelli a obrigatoriedade não se relaciona a nenhum elemento exterior, ela é imanente, resultado de uma mobilização inevitável, numa conjunção imprevista. De todo modo, nas duas situações vemos em operação as ideias

iniciais apresentadas nesta pesquisa com respeito ao movimento pulsional.

Mais tarde, ainda inspirado por esta experiência desenvolvida junto ao museu, um espaço de ateliê, denominado Ateliê Aberto, foi instalado no ambiente do Centro de Atenção Psicossocial Professor Luís da Rocha Cerqueira (CAPS Itapeva), fazendo parte da grade de atividades desta instituição, cuja característica primordial era a participação optativa dos usuários. De início, as coordenadas do Ateliê obedeciam à criação de um espaço para receber aqueles que tinham interesse por esse tipo de proposta, com o intuito de ser um ambiente não exclusivo para pacientes, de modo a constituir um grupo heterogêneo, aberto à comunidade. A necessidade de interromper os encaminhamentos genéricos, que obrigam alguns usuários a frequentar atividades exclusivamente para preencher sua grade horária na instituição fez com que a ideia de um espaço aberto se sustentasse, com o risco deste Ateliê transitar por configurações que iriam desde um espaço de quebra do ócio até um espaço hegemônico – que pudesse beneficiar a todos. No dia-a-dia da experiência, o Ateliê passou a se constituir paulatinamente como um lugar de muitos trânsitos, efetuados a partir das indicações realizadas pelos próprios funcionários do CAPS, com critérios variáveis, alguns, inclusive, questionáveis. Assim como qualquer outro procedimento, o Ateliê viu-se afetado pela dinâmica institucional. Variados também foram os motivos mencionados por cada um que chegava: porque gostava de desenhar, porque acabava de ingressar na instituição, porque estava em crise, porque estava curioso, porque queria estar onde os demais estavam, porque alguém falou para ele ir e ele por sua vez nem sabia o que estava fazendo ali, etc. Neste tipo de proposta em que a participação dos usuários é permitida e não obrigatória, a configuração grupal acaba por comportar demasiada flutuação. A depender do próprio cotidiano institucional, havia dias que a sala ficava lotada e, outros, que contava com dois ou três participantes; além disso, com este tipo de enquadre, a chegada de um novo integrante, totalmente alheio ao que se passava ali, estava sempre posta. À medida que a proposta foi amadurecendo, aqueles que tinham uma conexão com este espaço se tornaram seus frequentadores assíduos.

O Ateliê foi instalado de modo ressonante aos princípios norteadores do CAPS e, ao mesmo tempo, como algo inaugural. Naquele momento, o serviço estava marcado por uma tônica mais convencional no que concerne à prática clínica - o que podia atribuir-se a uma série de fatores, dentre eles, as consecutivas mudanças de gestão, com pressupostos

clínicos muito distintos dos anteriores, sucessivas mudanças no projeto institucional, que não cabe esmiuçar-se aqui. Em favor de experimentos que saíssem do foco do discurso médico, do recorte pela doença, muito presente naquele momento institucional - tanto por parte dos usuários e seus familiares, sobretudo pelos profissionais -, impregnado nestes lugares de tratamento, tornou-se essencial constituir um trabalho tangenciando campos e habitando fronteiras, de modo a destacar a experimentação e a efetuação de procedimentos artísticos, sem desconsiderar a sua dimensão clínica.

Como é conhecido, no CAPS, há uma sobreposição de papéis e funções, os profissionais de um modo geral estão mergulhados nas solicitações da clínica que exige que se possa fazê-la de vários modos. Por exemplo, um médico pode se ocupar de consultas médicas onde acompanhará alguns pacientes e coordenar um grupo de família ou uma oficina de escrita, onde a sua função será outra. No caso da experiência de uma oficina de escrita, viabilizada por meio da parceria de um psiquiatra como um jornalista e escritor, um jornal foi confeccionado para circular a produção dos que frequentavam aquele espaço e que se desdobrou em um Jornal chamado *Tarja Preta*, nome sugerido por um dos pacientes. Nem é preciso dizer que ali se instaura um espaço para discutir assuntos diversos relacionados ao dia-a-dia da instituição e outros; a medicação pode ser um deles, ao serem trabalhados sem ser uma consulta médica e em um espaço mais coletivo. Por exemplo, ao escolherem fazer uma matéria sobre a indústria farmacológica, pôde surgir ao longo desse debate a percepção, dos participantes da oficina com relação aos profissionais do CAPS, que os mesmos, ao se depararem com um paciente em crise, optam primeiramente por medicar. A acolher esta situação, inicialmente delicada, tem-se a oportunidade de que o assunto possa ser tratado por todos e de outros modos. Além disso, podemos pensar que a medicação como primeira resposta à crise, em detrimento de outras formas de abordar o sujeito em um CAPS, pode funcionar como um analisador institucional. Se tomarmos a psicoterapia institucional francesa como já foi abordada, acompanharemos como a psicanálise contribui e dialoga com estas perspectivas que buscam engendrar uma atitude que leve em consideração a existência de um sujeito o qual possui um saber sobre si.

No que concerne ao Ateliê, vale dizer, entretanto, que esse tipo de proposta dentro de um CAPS não é nova, aliás, as oficinas expressivas ou artísticas são pressupostos de trabalho deste tipo de equipamento desde a sua origem, bem como a

inclusão de profissionais não “psis” na construção do cotidiano institucional. De outro modo, algumas experiências institucionais do século passado já tinham sido atravessadas pelas artes e, neste sentido, o trabalho de Osório César e o de Nise da Silveira, transcorridos no início e na metade do século passado, merecem ser destacados.

Como se sabe, Osório César, além de médico, músico e crítico de arte, fora casado com Tarsila do Amaral e tornara-se frequentador dos salões modernistas paulistas. Além destes interesses, havia um outro, igualmente importante para ele, a psicanálise. O seu empenho, no campo da psiquiatria, esteve voltado para a busca de uma fundamentação teórica que pudesse auxiliá-lo na pesquisa de uma estética dos alienados, à qual se dedicava (LIMA, 2009, p.115). Para este psiquiatra paraibano que chegou ao Hospital Psiquiátrico do Juquery para ocupar o cargo de assistente de laboratório no início da década de 20, estudar a arte dos internos foi o seu projeto, que se estendeu por longos anos. Vale sublinhar que, inicialmente, esta produção plástica acontecera sem nenhum apoio do hospício e, como ocorria em geral, as produções dos internos foram realizadas com os materiais extraídos do cotidiano institucional. As iniciativas nesse ambiente foram decorrentes, principalmente, do trabalho deste psiquiatra que, ao criar condições mais favoráveis para que essas manifestações pudessem acontecer, constatou e valorizou a qualidade da produção dos pacientes, e possibilitou que este tipo de trabalho e experiência pudessem existir em um ambiente tão árido quanto o asilar.

Para tanto, Osório César organizou, arquivou e catalogou estas produções que recolheu do manicômio, comparando-as com a dos primitivos, a das crianças e a de vanguarda e, como resultado deste trabalho, publicou, em 1929, *A expressão artística nos alienados*; este livro, como outras publicações sobre o assunto, foi considerado um marco nos estudos que aproximavam arte e loucura no contexto brasileiro. É notável que essa conexão aconteceu numa via de mão dupla, pois também vários artistas modernos “vão se esforçar para contaminar-se com loucos, crianças e povos exóticos” (LIMA, 2009, p.75). Aliás, a tese de Elizabeth Araújo Lima aponta justamente para essa questão, isto é, se a psiquiatria foi atravessada pelas artes no início do século, também “a arte brasileira moderna e contemporânea foi marcada, em alguma medida, pela força de obras produzidas fora do espaço institucional da arte, em especial, nos manicômios” (LIMA, 2009, p. 210).

Ao analisar essa produção de Osório César, Lima comenta que a psicanálise trouxe para o psiquiatra uma importante contribuição no acesso aos conteúdos psíquicos dos internos:

Por isso, diz o autor, se deparássemos com um poema de um esquizofrênico com vocábulos deslocados ou sem sentido e os estudássemos à luz da psicanálise, poderíamos esclarecer em grande parte acontecimentos remotos de sua vida; o mesmo se daria com os desenhos (2009, p.118).

No entanto, parece que estes dois campos de análise permaneceram separados para ele, pois:

Após essas considerações de caráter geral, César desenvolveu seu método de trabalho, que consistia em apresentar alguns *artistas do Juquery*, transcrevendo a sua história psiquiátrica – uma *anamnese* médica -, e analisar esteticamente suas obras. O método empregado por Osório César tinha linhas que o prendiam a um olhar estritamente psiquiátrico e outras que escapavam dessa grade de compreensão, revelando o lugar duplo que ocupava, de psiquiatra e crítico de arte, bem como a dificuldade de produzir uma leitura que comportasse e articulasse esses dois olhares (LIMA, 2009, p.119).

Em 1946 foi criada a Seção de Artes Plásticas, mais tarde, transformada na Escola Livre de Artes Plásticas do Juquery, cuja pretensão era oferecer recursos materiais e técnicos para os internos do hospital que tinham uma vocação artística. Posteriormente, foram convidados, por Osório César, alguns artistas para trabalharem junto aos pacientes.

Neste mesmo ano, no Centro Psiquiátrico Pedro II, localizado no Engenho de Dentro, Rio de Janeiro, a psiquiatra Nise da Silveira, implanta um ateliê de pintura para os internos, “sustentando então a aposta de que lá onde eram jogados os rebotalhos da sociedade utilitarista, havia sujeitos – sujeito do inconsciente” (QUINET, 2009, p.209).

A jovem psiquiatra opôs-se frontalmente aos procedimentos usuais da época para conter a loucura: os eletrochoques, os comas insulínicos e as psicocirurgias e, mais tarde, contra o abuso dos neurolépticos e das internações sucessivas. Para tanto, teve que se refugiar no Setor de Terapêutica Ocupacional e Reabilitação do hospital e, logo de início, já declarava que o seu interesse pelas artes estava atrelado a construir um procedimento terapêutico que destinaria ao tratamento dos esquizofrênicos, como ela própria os denominava. Nesse sentido, sua opção foi seguir esse caminho da terapêutica ocupacional, considerado na época um método subalterno, destinado à distração do louco ou contribuição para a economia hospitalar (LIMA, 2009).



Também como Osório César, a psiquiatra, no início de seu trabalho, não teve apoio institucional para criar o ambiente de ateliê e os recursos que assegurassem uma produção – especialmente, desenho, pintura e modelagem – com recursos materiais mais adequados. Mas, diferente dele, o interesse dela “pela pintura era decorrente de sua investigação clínica e não de uma aproximação primeira com o campo da arte” (LIMA, 2009, p.144).

Diante dessa escolha e para a sua sobrevivência no campo psiquiátrico, Nise da Silveira teve que se dedicar a pesquisas que registrassem, em síntese, “os resultados obtidos com a utilização de atividades, comprovar a eficácia dessa forma de tratamento, investigar efeitos nocivos dos tratamentos tradicionais, comprovar capacidades criativas e de aprendizados dos esquizofrênicos” (LIMA, 2009, p.139). A psicologia junguiana lhe serviu de aporte teórico para que pudesse se embrenhar nessa tarefa de análise dos trabalhos pictóricos dos loucos e ter acesso ao que mais ambicionava, isto é, as produções inconscientes daqueles que tratava. Assim, comenta Quinet:

O encontro de Nise da Silveira com a psicologia junguiana nos anos 50 vai doravante dar o enquadramento teórico desse ateliê de pintura [...]. O método de deciframento das obras, segundo a busca de símbolos do inconsciente coletivo, de mandalas e arquétipos caros a Jung, fez a doutora Nise da Silveira escrever bastante sobre essa experiência e sustentar e estimular a criação de outros ateliês, em outros lugares [...] (2009, p.210).

Em 1952, o Museu de Imagens do Inconsciente foi criado pela psiquiatra alagoana, inicialmente como um espaço para possibilitar o estudo dessas obras; ele não deixa de ser isso, mas vale dizer que é muito mais do que isso. Embora alocado em Engenho de Dentro, este ambiente que comporta fazeres enigmáticos e uma poética incomum de cada um dos internos foi arquitetado, conforme as palavras de sua criadora, para ser um “museu-vivo” (SILVEIRA, 1980).

Como é possível constatar, as experiências de Engenho de Dentro foram para fora, por exemplo, a Casa das Palmeiras, fundada por Nise em 1956, instituição pioneira de tratamento para pacientes graves em regime de portas abertas. Esta expansão não parou por aí, a trilogia *Imagens do inconsciente: em busca do espaço cotidiano* (1983), dirigida pelo cineasta Leon Hirshman sobre o Museu e os seus artistas propiciou que tais produções pudessem circular em outros meios. Antes disso, houve o encontro promissor com o crítico de arte Mário Pedrosa - culminando na arte virgem – que, além de elevar a iniciativa da psiquiatra, interessou-se profundamente pelas manifestações daqueles que,

mesmo alheios ao campo artístico, estiveram bastante atravessados pelo fenômeno estético. Na perspectiva do crítico, “os termos normalidade e anormalidade não teriam qualquer relevância no domínio das artes” (LIMA, 2009, p.163). Ademais, pinturas e desenhos de Fernando Diniz, Raphael, Emydio, Abelardo, Carlos Petruis, Octávio Inácio, Adelina Gomes puderam participar de exposições nacionais e internacionais e, muitos deles, inclusive, “puderam sair do anonimato asilar e se situar no mundo do mercado onde o Outro dita a lei” (QUINET, 2009, p.209).

Enfim, neste parêntese sobre estes dois psiquiatras e suas experimentações estético-clínicas cabe sublinhar que a vitalidade destes espaços adveio substancialmente de um ambiente híbrido, com efeitos para a clínica da psicose irrefutáveis. Ao criar um ambiente em outro, na contramão daquele que o abrigava, estas experiências fazem pensar que não apenas o compromisso clínico e suas repercussões para cada paciente estava em questão, mas também seus efeitos colaterais: sua dimensão ética e política – o que nos remete às narrativas iniciais deste ambiente.

Diante da proliferação de encaminhamentos pautados pela ocupação do tempo livre, impõe-se à clínica, mesmo àquela que tangencia as artes, uma lógica capitalista, próxima à linha de produção, que evidencia um movimento que quer transformar tudo imediatamente em produto passível de circulação econômica e social. Este funcionamento, frequente nas instituições de saúde mental dos dias de hoje, inscreve, talvez, a dimensão inaugural do Ateliê Aberto na legitimação de um dispositivo estético-clínico que permita a construção de um espaço paradoxalmente autoral e de resistência às formas automatizadas de produção institucional. No Ateliê, o percurso de cada participante poderia se desenvolver a partir de um agenciamento de desejo, com suas formas precárias e intermitentes, presentificadas diferentemente para cada um. Para tanto, o projeto deveria nadar contra a corrente das solicitações institucionais, aquelas que em geral desconsideram o caráter singular, se apoiam no discurso universalizante da inclusão social, grudam louco e arte sem nenhum critério, e determinam toda e qualquer manifestação dos pacientes ao rótulo de obra de arte, instaurando, por assim dizer, uma dupla banalização: da arte e da produção destes sujeitos.

Ademais, diante de toda a mutação no terreno das artes há, no mínimo, uma questão a ser considerada: se os artistas contemporâneos têm, cada vez mais, recusado

este rótulo, reinventando categorias que expressem melhor suas manifestações, que muitas vezes não redundam em um objeto - como é o caso dos artistas conceituais - na instituição, por outro lado, há uma fetichização deste ao associar *à priori* a produção dos pacientes como obra, que acaba por desconsiderar até mesmo os referenciais do campo das artes instituídas. Com isso, muitas possibilidades ficam inviabilizadas, pois, antes de qualquer destinação aos trabalhos que venham a ser produzidos, do ponto de vista estético-clínico, seria interessante pensar que os desdobramentos e encaminhamentos da produção podem seguir por caminhos singulares, que não corroborem com os funcionamentos hegemônicos nas relações socioeconômicas. A tônica singular do Ateliê agenciava-se com proposições artísticas que propiciavam a seus frequentadores a construção de uma poética própria. Desse modo, engenhou-se no Ateliê Aberto um espaço múltiplo por excelência, de modo que o acento estava na instalação de uma atmosfera de ateliê (muito mais do que produzir obras de artes) em um ambiente clínico onde a questão da aprendizagem por vezes se coloca. Como o compromisso estava pautado em fazer uma marca do trabalho em artes, do fazer utilizando suportes e materiais os mais variados possíveis, a proximidade de uma jovem artista e arte-educadora junto ao Ateliê, incrementava a sua função no âmbito institucional e na relação com os participantes. O diálogo com as práticas desenvolvidas pelos ambientes artísticos e programas educativos e de ações culturais presentes em museus e seus pressupostos enunciou o enquadre e o desenho dessa proposta, que congregava elementos distintos da clínica e, muitas vezes, a ela articulados. Isto não significava uma aplicação cega de métodos de ensinos de arte, mas supunha um lugar diferente diante de tantas clínicas existentes na instituição; isto é, psicoterapias, consultas médicas, visitas domiciliares etc.

Toda a digressão que um espaço como o Ateliê Aberto podia fazer em relação aos funcionamentos predominantes, pode entrever-se no percurso de uma das participantes. Era uma mulher que frequentava o Ateliê e deixava todos pasmos com a sua produção, com um gestual muito rápido e um traço preciso, sem nunca ter se submetido a nenhum curso, desenhava croquis, muitos. Os seus desenhos, extremamente delicados, a todos impressionavam; sua temática eram sempre mulheres, mais precisamente manequins - e o que variava era sua posição e as vestimentas, sempre muito femininas, por vezes, sensuais. O conjunto de seus trabalhos se contrapunha radicalmente a sua aparência: tanto fazia se fosse inverno ou verão, vinha com muitas roupas pesadas (casacos com capuz,

cachecol, calças largas e botas, chapéus, gorros ou bonés, adereços indispensáveis, recorria aos óculos escuros, mesmo em ambientes internos e, por vezes, fones de ouvidos), além disso, as poucas vezes que falava, punha uma das mãos na frente dos lábios. Toda essa parafernália produzia uma primeira impressão, uma imagem de uma mulher bastante masculinizada que parecia querer se esconder. Sempre acostumada a papel sulfite e grafite, no ateliê, ampliou suas possibilidades com relação aos materiais e suportes sem alterar a sua produção, mas incrementando-a. Além de papéis de tipos e gramatura diferentes e grafites diversos variando quanto ao grau de dureza, também teve acesso à pena, nanquim, tecido, giz pastel, carvão vegetal, acetato. Como aceitou experimentar outros materiais, seus croquis ganharam ainda mais visibilidade. Tornou-se costumeiro quando elogiada, por algum participante do Ateliê, solicitar que outros também fossem elogiados. Mais tarde, justificou a sua atitude de se esquivar dos que apreciavam o seu trabalho ou de hostilizá-los: os elogios para ela correspondiam a “maus olhados” que ela tentava com muito custo evitar. Por mais que tivesse uma produção enorme e com bastante qualidade não poderia sequer ser cogitada uma exposição de seus trabalhos – pelo menos naquele momento –, seria expô-la demais a muitos olhares. De todo modo, ao longo das conversas sobre como apresentar seus desenhos e porque apresentá-los ao outro, também pôde expor que gostaria de conhecer um estilista para saber como exerce o seu ofício e que seria muito bom mesmo se alguma costureira executasse o seu projeto, fazendo que saísse do papel. A partir do que esboçou em seus trabalhos e do que desencadeou ao falar sobre cada um deles, ficou evidente que com estes desenhos ela não esperava tratamento de produto final, contrariando a vontade de muitos. Para ela, nada daquilo deveria ser exposto, tudo parecia ser tomado como esboço, rascunho, projeto a ser cumprido em outros fazeres.

A psicanálise, desse modo, ensina que a intervenção clínica não deve ser algo naturalizado que siga uma regra e, portanto, desprovida de significação. Isto vale para o Ateliê e outros espaços híbridos da clínica. Resta dizer, ainda, que no caso do trabalho em um equipamento de saúde mental é necessário instalar e sustentar o *setting* em um contexto institucional que, na maior parte das vezes, difere do da clínica tradicional. Há uma oferta de acontecimentos dentro desta clínica pedindo disponibilidade do profissional que ali se encontra para acompanhar e intervir quando necessário, sem *a priori*. Esta

intervenção não se baseia apenas em interpretações, mas também no ato analítico.

No tocante a esta ambientação, em que há um ateliê dentro de um equipamento de saúde mental, são necessárias algumas considerações: o lugar é o da clínica, isto é evidente, mas as proposições desta clínica podem ser referenciadas às artes e, em alguma medida, à arte moderna e contemporânea, por comportarem uma abertura maior às manifestações dessa natureza. A arte tradicional não é excluída obviamente; é apresentada a depender do interesse e das relações surgidas ali por intermédio de obras dos artistas, mas não é sob esta base que o Ateliê se agencia. Para tanto, uma relação de aprendizagem aí ocorre e o seu caráter educativo deve ser tomado como propositivo, não tendo, portanto, a ver com disciplinar, normatizar, isto é, a proposta é realizada, sobretudo, com ofertas que fujam à livre expressão e das estereotípias.

Uma conjectura possível do trabalho clínico numa configuração grupal ou num ambiente institucional, onde o Ateliê Aberto instala-se, é a possibilidade de fortalecer as relações desses sujeitos com o mundo; em outras palavras, articular a suas produções a outras dimensões fazendo com que a loucura passe a ser vista como um traço da subjetividade. Nesse sentido, é razoável que se adense o entendimento que na instituição qualquer invenção pode se tornar instantaneamente instituída; como consequência disso, há o enfraquecimento do trabalho clínico pois, à medida que fica surdo para os acontecimentos de cada um, que jamais se aplicariam a dois quanto mais a todos, perde o seu efeito. Desse modo, seria necessário interromper essa missão de inclusão salvacionista que se engendra no equipamento de saúde mental de modo que o ambiente institucional não perca sua eficácia.

Assim, as experiências do Ateliê apontam que, neste enquadre de trabalho com as artes no âmbito institucional, deve-se fazer valer o difícil e instigante compromisso de construção de percursos singulares, lembrando que o caráter singular é, nas artes, a criação de um vocabulário próprio. Cabe arrematar que, neste espaço, subtrai-se a formatação, mas de modo algum o ritual; ensaia-se, cotidianamente, procedimentos coletivos e, ao mesmo tempo, investe-se numa orientação que se verticaliza para cada um, de modo a perseguir uma poética.

Ao trazer alguns acontecimentos à tona, como ocorreu em vários momentos desta dissertação, buscou-se favorecer a articulação que cada um deles pôde suscitar, nesse

sentido, uma situação sobre um usuário do CAPS que, posteriormente, passou a frequentar o Ateliê Aberto, cumpre esta expectativa descritiva do ambiente e, ao mesmo tempo, possibilita formular algumas indagações e compreensões acerca da aproximação arte e vida.

Além de sua própria história de vida, bem como o seu percurso de tratamento, que aqui não vem ao caso expor, este jovem chamava a atenção porque fazia inúmeros emaranhados que aconteciam com diferentes materiais, ora a linha era construída com grafite, ora com tinta, ora com fios; no caso deste último, ele não recusava nenhum: usava fios de plásticos, de arame, linhas de costura, de bordado, lãs, barbantes... Era comum vê-lo na instituição com roupas feitas em sua própria casa com uma espécie de customização: agregava objetos em seus sapatos, em suas camisetas, jaquetas e calças, costurando-os. Sendo ele de corpo esguio, estas constantes intervenções em suas vestimentas não permitiam que passasse despercebido. Aliás, este era um dos conflitos frequentes em seu ambiente familiar, pois seu pai sumia com todas as suas produções (jaquetas, tênis, camisetas, etc.) sob a justificativa que aquilo que fazia era “coisa de palhaço”, o que fez com que o paciente interrompesse durante muito tempo a produção destes trajes, considerados excêntricos, estranhos aos olhos de muitos. Ao interromper esta sua atitude, não produziu nada mais, passando muitos anos sem sair de casa e, muitas vezes, sem sair do quarto.

No passado, fora acompanhado em Terapia Ocupacional e lá solicitou linhas e agulhas. Uma pessoa do grupo perguntou se ele gostaria de bordar e, outra, se aquilo que fazia era um trabalho abstrato; ele, de fato, pareceu estranhar estas perguntas, pois o que fazia, na sua concepção, não era bordado, nem costura – talvez essa denominação possuísse uma conotação muito feminina para ele - e, sim, desenhos com linhas (“emaranhados”). O produto final, denominado por ele era “Bem bolados” ou “Bem criados” não estavam ali à toa, tinham uma função, de acordo com suas explicações, “nada de abstrato”, já que sua tarefa, ao executá-los, consistia em “dar existência a coisas que não existiam no mundo”. Possivelmente, reside aí, além da construção delirante, a construção de uma poética, ambas tão emaranhadas que aquilo que fazia não possuía nenhuma atribuição artística; sua motivação, inicialmente, passava longe disso. Contudo, tratava-se de um engenhoso trabalho passível de relações com o campo das artes, no que ela se vê determinada hoje. Sucede que desta linha que desenhava também assinava, para

assegurar que foi ele quem fez, todavia, o desenho e assinatura também se emaranhavam, demonstrando que não se tratava apenas de uma questão de identificação; essa fusão da palavra e imagem, dele com sua produção, repetia em seus trabalhos, acentuando esse modo formal de apresentação de suas criações.

Curiosamente, a sua chegada ao Ateliê decorreu da atitude de alguns pacientes que, ao reconhecerem o potencial de seu trabalho, fizeram o encaminhamento. Quando passou a frequentar este espaço, cada vez mais, a se interessar por materiais inusitados e a descobrir outros suportes que não precisavam ser sempre as suas roupas, o que fez com que buscasse especialmente aqueles materiais que habitualmente não se usa para aquela finalidade. Quis desenhar com pregos e aqui vale uma ressalva: desenhar com este material não era friccioná-los numa base de madeira, fazendo riscos, traços como ocorreria com o grafite; a sua intenção era com muitos pregos, de forma e tamanhos variados, fazer um arranjo que poderia ser apoiado ou fixado em um suporte ou não; assim, a disposição dos mesmos redundaria em uma forma, um arranjo, um desenho. Além de pregos, dizia querer desenhar com fumaça, com feixes de luz, com elásticos, com sobras de materiais, com os invólucros dos materiais: o plástico que a tela vem embrulhada, o folheto de informações sobre o uso da ferramenta, os frascos de cola e tinta, até as ferramentas (tesoura, estilete, régua, transferidor, martelo, goivas etc.), poderiam tornar-se materiais a ser agregados às suas invenções. Às vezes dizia querer desenhar com todos eles juntos e conseguia - mesmo não sendo a sua intenção - verdadeiras *assemblages*. Suas colagens também seguiam uma orientação similar, sendo um suporte bidimensional, desconsiderava o direito e o avesso; ao recortar a imagem, ambas as faces o interessavam, então, fazia torções, dobradiças, para que um lado e o outro da figura recortada pudessem participar da colagem, apontando para algo semelhante à Banda de Moebius, em que o dentro vira fora e o fora, dentro. Apesar de muitas vezes não se importar com o acabamento do trabalho, conseguia, de fato, efeitos bastante inusitados. E, embora, costumava-se categorizar os seus trabalhos como desenhos, era no campo tridimensional que ele atuava, porém era a relação com o desenho que persistia em realçar. Nos momentos de conversar sobre a sua produção, relatava que, quando estava em sua casa, gostava de manusear um único livro de artes que tinha – tratava-se de desenhos de Leonardo da Vinci - e, de tanto olhá-los, percebeu que este artista criava algo parecido com o que fazia, não por acaso, insiste em dizer parecido,

já que não há igual quando há invenções; segundo suas palavras: “as invenções são sempre invenções, antes de inventadas, nada existe”. À medida que pôde explorar muitos materiais diferentes, declara que o seu maior interesse eram as linhas, os fios, as cordas, pois, materiais desse tipo eram mais adequados para ele criar verdadeiros “Bem Bolados”, no entanto, qualquer coisa que construía cabia nessa denominação, uma espécie de título único para tudo, funcionando, por assim dizer, como uma espécie de categoria. Este foi o seu critério de definição que coadunaria as suas produções: “com os Bem Bolados, dou existência ao que não existia antes, mas quando prontos, você olha, olha uma vez, olha de novo e não sabe identificar o que é, então, é possível concluir que eles existem, mas não representam nada”. Bastante coerente é a sua atribuição dada aos seus inventos, já que uma das designações para o verbo *bolar* é: “criar na mente, idealizar, inventar” (HOUAISS, 2009).

Cabe sublinhar que os exemplos de dois frequentadores do Ateliê aqui explicitados – a mulher que fazia croquis e o jovem que construía “Bem Bolados” –, sugerem que ambos trazem poéticas que até podem ser aproximadas sob um determinado ponto de vista, ou seja, no tocante a questões da construção do traço, mesmo com materiais distintos, e da temática de produção de indumentárias, por vezes, demonstravam similaridade entre eles. No entanto, estes trabalhos são radialmente diversos e seus endereçamentos também, portanto, devem ser encaminhados de modos distintos. Para o rapaz, os “Bem bolados”, mesmo com todo o seu inacabamento, jamais seriam esboços, inclusive, seria uma depreciação denominá-los assim, ao contrário disso, as estruturas de seus emaranhados ganham imediatamente o status de produto final; vale arriscar dizer que ele aprecia a ideia de outros apreciarem seus trabalhos. Entretanto, no caso da mulher, até onde foi possível acompanhá-la, mesmo seus croquis atingindo um resultado de produto acabado, eram considerados por ela meramente esboços de um projeto maior que estaria por vir, nada a ser visto nem apreciado, além do mais, o seu destinatário não eram as artes, mas a alta costura.

Ora, não seria esta a determinação do artista contemporâneo, ao invés de se fechar numa técnica (por exemplo, desenho) ou numa atribuição (desenhista) poder recorrer aos materiais a partir de seus projetos, de suas intenções? Além disso, o interesse desse rapaz era explorar materiais nunca utilizados, quer dizer, mudar a função de algo, era o que



passou a se interessar. Mas, um dia, surge uma pergunta: “e quando eu tiver experimentado tudo, o que vai acontecer?”.

A associação mais imediata que advém no contato com suas produções é com a dos artistas que utilizam tais recursos e suportes, mais precisamente, Arthur Bispo do Rosário e Leonilson. No caso deste último, o bordado foi assumido como um procedimento fundamental no seu percurso e, aliás, em entrevista concedida a Lisette Lagnado, disse que ficou fascinado pela exposição do Bispo, mas, também, reconheceu que havia uma disposição anterior para o uso dos fios e agulhas, pois, sendo filho de um comerciante de tecidos, passou a infância entre retalhos amontoados no quarto de costura onde a sua mãe bordava diariamente (LAGNADO, 1998, p.32).

No caso de Bispo, isso também ocorrera. Nascido em Japaratuba, interior do Sergipe, cresceu em meio a beatas e rosários, das festas populares ligadas ao catolicismo e, apesar de não constar em seu prontuário tais informações, sabe-se que a sua produção tinha profunda relação com a sua cultura; ademais a sua cidade natal era:

[...] uma usina de tradições e alegorias. As festas da Folia de Reis começavam com semanas de antecedência, nos dedos ligeiros das costureiras a cerzir as roupas dos folguedos. Cada traje impunha seu respeito, encerrava tradições africanas, indígenas, nordestinas.

Os bordados eram a mais bem-acabada tradução da cultura matuta. Agulhas abriam trilhas em pontos de cruz e redendês, a formar desenhos, salpicar brilhos. Fantasias prontas, todo dia de Reis, 6 de janeiro, grupos folclóricos as vestiam e dançavam pelas ruas de Japaratuba em atenção ao nascimento de Jesus e aos reis magos. O clímax dos folguedos era a coroação do rei e da rainha, obrigatoriamente negros, metidos em vestes de cravejadas de bordados e franjas. Toda uma estética condicionada na memória de Bispo, latente em suas obras, variações de um mesmo tema.

Detalhes de cada roupa, cada cor incrustaram-se nos bordados de Bispo, fossem do reisado, danças de origem ibérica levada a Sergipe no período colonial, ou do catumbi, um bailado brejeiro em homenagem a Nossa Senhora do Rosário e São Benedito, conduzidos ao som de cuíca, pandeiro, reco-reco, caixa e ganzá.

De todos esses, a chegada era um espetáculo à parte. Auto popular ligado ao ciclo natalino, a dança chegou a ser proibida em Portugal por Dom João V no século XVIII, sob pena de açoite no tronco. Seu enredo era histórico, reunindo temas vinculados à rotina no mar e às lutas entre cristãos e mouros. Integrantes vestiam réplicas de trajes da Marinha e encarnavam almirantes, tenentes, grumetes. Embarcavam na farsa folclórica e abusavam de encenações náuticas. O rei mouro usava um manto vermelho cheio de bordados, coroa e espada.

Toda essa ficção do folclore coroava reis e rainhas também na taieira, folgado que alternava cores religiosas e profanas ao rufar dos tambores. Na rédea do cortejo, iam duas rainhas coroadas, cetro nas mãos. Lado a lado, o rei, o ministro e dois capacetes, os guardiães reais. Um rito de louvação a Nossa Senhora do Rosário e São Benedito, encenado em peregrinações pelas ruas da cidade até a igreja. O rei esbanjava exuberância, vestido de manto, capa, luvas, espada e coroa dourada (HIDALGO, 2011, p.33-34).

Egresso de uma cidade cravada por tradições seculares, Bispo fez uso desta diversidade ao realizar aquilo que era a sua intenção maior, isto é, por meio de bordados, *assemblages* e objetos, inventariar o universo. Resignado a uma missão mística, ao longo de anos de estadia no manicômio, recusava a nomeação de artista, entretanto, ao olhar do crítico Frederico Morais, curador e organizador da primeira grande exposição individual após a sua morte, intitulada *Registros de minha passagem pela terra*, Bispo já se inseria na encorpada genealogia de vanguardas e neovanguardas (HIDALGO, 2011). Certo de sua relevância para a arte contemporânea e, recorrendo a uma sequência de analogias, é assim que Frederico Morais fala sobre ele:

Sua obra transita, com absoluta maturidade e competência, no território da arte de vanguarda, do dada. Começamos por aproximá-lo de Marcel Duchamp, o artista fundador de quase tudo o que se faz hoje. Alguns objetos aqui expostos poderiam ser confrontados sem dificuldade com obras muito conhecidas de Duchamp, tais como Roda de bicicleta (1913/1964), Porta-garrafas (1914/1964), como aquela capa de plástico das antigas máquinas de escrever *Underwood*, que ele chamou de *Pliant de Voyage* (1966). Suprema ironia, antes de vir para cá, esta capa de plástico preto, na qual fala-se de histórias de pescadores, cobria a “roda da fortuna”, ou seja, literalmente Bispo pôs arte sobre arte, fez um ready-made duplo, duas obras de Duchamp em uma. Entre os objetos criados por Bispo, existem duas sacolas que ele chamou de urnas femininas e que servem para guardar as tiras contendo os nomes das mulheres. Duchamp também mandou costurar duas sacolas de tecido axadrezado, a que deu o nome de personagem masculino e personagem feminino. Outro ponto a aproximá-los: o jogo de xadrez<sup>21</sup> (apud HIDALGO, 2011).

Trabalhos assim levam a considerar que não se trata de pensar a arte como um regime separado da vida. Ao situar a produção artística contemporânea, levando em consideração a dimensão da vida que dela irrompe, não estamos falando apenas de trabalhos emblemáticos como o “Manto de Apresentação”, “Os Estandartes”, a “Cama-nave”, as *assemblages* que reunia e agrupava elementos da rotina do hospício, dando-lhes outros sentidos, dentre outras produções que se tornaram tão conhecidas de Bispo ou mesmo do conjunto de pinturas, bordados, objetos e instalações de Leonilson. Também estamos fazendo referência ao rapaz que cotidianamente alinhava os seus “Bem bolados”, no seu corpo e com o seu corpo, e a atitude do pintor e escultor Arcangelo Ianelli que,

---

<sup>21</sup> Como se sabe, o xadrez foi uma paixão de Marcel Duchamp, atividade que o acompanhou durante toda a sua vida. Durante a abertura da primeira grande retrospectiva de seus trabalhos, em 1963, no Pasadena Art Museum (Califórnia), Duchamp aparece jogando xadrez com uma anônima nua; ele surge à direita, enquanto a mulher está sentada à esquerda, como ocorre com as figuras em “Rapaz e rapariga na primavera” (óleo sobre tela de 1911); participando desta cena, ao fundo, a obra “O Grande vidro” (MINK, 2000).

para mostrar suas pinturas e esculturas, abre a sua residência. Com relação a este, apreciar o seu trabalho e seu percurso numa mostra evidentemente é interessante, mas não se compara a adentrar em seu ambiente, ou melhor, em seus ambientes de trabalho, impregnados de histórias, sendo o próprio artista, o mediador de suas obras. Ao mostrar uma série de pinturas feita com têmpera, comenta sobre a época que, em decorrência de uma intoxicação com os solventes - teve que dar um descanso da tinta a óleo até se recuperar e, assim, para não parar de pintar, recorreu à tinta em seus primórdios. Com visitantes em sua maioria desconhecidos, ele engenhava ali, em seu ambiente mais íntimo e presencialmente, um discurso sobre as motivações que o fizeram pintor e escultor e, concomitantemente, tornava acessível a apreciação do conjunto de seus trabalhos. A própria residência é a sua grande obra, sua invenção, seu “bem bolado”, embora o acento, durante a visita e em seu discurso, não estivesse nela.

Com o que brevemente se explicitou aqui, não sabemos demarcar onde começa a vida muito menos onde irrompe a arte, fato este demonstrado ao transitar pelas instalações artesanais de Ianelli em sua casa-museu ou percorrer as imagens de Bispo que recriou um mundo driblando o sistema asilar ou ainda o “museu-vivo” instalado por Nise da Silveira.

Por fim, a convivialidade com as artes permite circunscrever o que nestas narrativas puderam tramar como poéticas que comportaram intencionalidades e trabalhos distintos, com materiais e suporte diversos, mas, em geral, com extrema coerência entre eles. Embora não se encontrando restrita necessariamente a trabalhos autobiográficos, uma poética dever-se-ia apontar para aqueles que inventaram um universo particular, esse traço de singularidade que é o traço do sujeito, uma escrita própria, em suma, um estilo.

### Ambiente 3: O ateliê no museu [o corpo em sete atos]

*A linha que o centro de gravidade tem para descrever era simples, conforme ele acreditava, e, na maioria das vezes, reta. Nos casos em que era curva, a lei de sua curvatura parecia ser no mínimo de primeiro e no máximo de segundo grau; e mesmo neste caso apenas elíptica, forma do movimento que é certamente natural para as extremidades do corpo humano (graças às articulações), não custando ao operador, por isso, nenhuma grande habilidade para esboçá-la. Todavia, essa linha era, por outro lado, algo muito misterioso. Pois era nada menos do que o **caminho da alma do bailarino**. E ele duvida que ela possa ser encontrada, a não ser que o operador se transfira para o centro de gravidade da marionete, isto é, em outras palavras, que ele **dance**.*

Heinrich Von Kleist

Em um ateliê inserido no programa educativo de um museu público, alguns acontecimentos foram registrados para auxiliar no acompanhamento dos participantes em seus percursos.

Diante de algumas destas anotações, foi possível construir pequenas narrativas com aquilo que se apresentou ao acaso. No tocante aos modos de narrar e sabendo que tal empreendimento pode se tornar uma forma de dominação, um exercício de poder sobre o outro, procurou-se desenvolvê-las, admitindo estes riscos, amparando-as por esta crítica.

As narrativas que serão aqui apresentadas comportam uma relação com a dimensão experimental da escrita, em que imagens literárias entrelaçam-se ao pensamento, e corporificam, na constituição do texto, o acontecimento.

Giorgio Agamben lembra que a literatura e o pensamento também fazem experimentos, tal como a ciência. Mas enquanto a ciência visa a provar a verdade ou a falsidade de uma hipótese, a literatura e o pensamento têm outro objetivo. São experimentos sem verdade. Eis alguns exemplos. Avicenas propõe sua experiência do homem voador e desmembra em imaginação o corpo de um homem, pedaço por pedaço, para provar que, mesmo quebrado e suspenso no ar, ele pode ainda dizer “eu sou”. Rimbaud diz: “Eu sou um outro”. Kleist evoca o corpo perfeito da marionete como paradigma do absoluto. Heidegger substitui ao eu psicossomático um ser vazio e inessencial. Segundo Agamben, é preciso deixar-se levar por tais experimentos. Por meio deles, arriscamos menos nossas convicções do que nossos modos de existência. No domínio de nossa história subjetiva, tais experimentos equivalem, lembra Agamben, ao que foi para o primata a liberação das mãos na sua postura ereta, ou para o réptil a transformação dos membros anteriores, que lhe permitiram transformar-se em pássaros. É sempre do corpo que se trata, mesmo e principalmente quando se parte do corpo de escrita (PELBART, 2004, p. 41).

Cada parte da narrativa será denominada de ato, no sentido de “exercício da faculdade de agir ou o seu resultado; aquilo que se faz ou se pode fazer”, bem como na acepção deste termo usada no teatro e na dança enquanto “cada uma das partes em que se divide a peça” (HOUAISS, 2009) cujo número pode variar. Cada ato mantém a fragmentação e, por se tratar de um ensaio, comporta certa desarticulação: como a boneca Olímpia do conto de E. T. A. Hoffmann e as marionetes de Heinrich Von Kleist.

Resta ainda dizer que os atos que seguem possuem discreta independência, não obrigando a uma sequencialidade tal qual o curso das páginas, o que permite ao leitor subverter a ordem e criar para si o arranjo que desejar.

## 1º ATO

*O cavalo anda nas pontas dos cascos. Quatro unhas o carregam. Nenhum animal se parece tanto com uma primeira bailarina, uma estrela do corpo de balé, quanto um puro sangue em perfeito equilíbrio, que a mão de quem o monta parece manter suspenso, e que avança em passos curtos em pleno sol, Degas pintou-o com um verso; dizia ele: Nervosamente nu em seu vestido de seda em um soneto muito bem feito no qual divertiu-se e procurou concentrar todos os aspectos e funções do cavalo de corrida: treinamento, velocidade, apostas e fraudes, beleza, elegância suprema.*

**Paul Valéry**

Conhecer a mulher de estranha elegância foi um grande acontecimento: com um pouco mais que 60 anos, apresenta-se como se tivesse muito mais; face enrugada e corpo muito emagrecido; sempre com muitas roupas sobrepostas, faça calor ou frio. Acompanhada de cigarros das mais diferentes marcas, desfila com uma elegância estranha. Um universo enigmático aguça a curiosidade de quem se aproxima dela, muito inteligente e até irônica, é um "rato" de biblioteca e teve um passado marcado por internações psiquiátricas e relações muito intensas com as artes: a mãe, professora de dança, e uma família aristocrática que frequentava *vernissages*, colecionava antiguidades e escrevia poesia. Adepta da pintura, ela imprime com suas pinceladas uma gestualidade surpreendente. E, assim, vai construindo narrativas, reimplantando este passado enterrado e agora passível de se reconstruir por meio da materialidade da pintura. Ela perde a sua avó na infância e quando adulta casa-se com o marido dela, e a partir de então o avô postigo passa a ser seu grande companheiro. Por ser bem mais velho que ela, falece em

decorrência das vicissitudes do próprio processo de envelhecer, e a deixa numa situação de desamparo. Numa visita à sua casa, um ambiente bastante decadente, mas impregnado de suas memórias, ela interrompe a conversa regada a café e chocolate quente - mais para frios que quentes -, pega uma porcelana europeia antiga e muito delicada já com algum desgaste do tempo e da falta de cuidado e diz: "Como pode um objeto durar mais que uma pessoa?".

Motivada por essa angústia, inventa três máquinas e as batiza com os nomes: a "Microssônica", a "Antiprogenética antiprogenética" e "Salva vidas infindus infinitus". Cada uma delas atua sobre o corpo humano provocando incríveis modificações: a primeira rejuvenesce, a segunda recupera deformidades, deficiências, doenças de quaisquer tipos, ou seja, congênitas ou adquiridas e, a última, por ser mais potente e eficiente, devolve a vida ao cadáver. A "Salva vidas infindus infinitus" não só é capaz de ressuscitar mortos, mas, sobretudo, possibilita, "vidas mais felizes com luzes e cheiros das melhores comidas"... Apesar da mulher elegante ter frequentado vários equipamentos de saúde mental, ao longo de muitos anos de tratamento, foi em um programa de um museu que pôde compartilhar suas ideias, desenvolver seus projetos.

Sabemos que o interesse por máquinas de diversas espécies, autômatos, artefatos animados é bastante antigo. Diante desse encantamento por esses simulacros mecânicos é possível ver instaurada uma interrogação sobre a própria existência do homem. Dá para dizer que qualquer dançarino inveja a fluidez das marionetes. A perfeição dos bonecos denuncia falhas constitutivas do humano, coloca em xeque sua humanidade. Sobre o conto de Kleist, Eliane Robert de Moraes afirma que:

[...] nesse caso a réplica é considerada mais perfeita que o ator vivo: seu poder de interrogar as qualidades humanas decorre justamente do fato de estar privada de toda a consciência e obedecer apenas às leis da matéria (MORAES, 2002, p.42).

Assim como a existência da máquina faz questionar os atributos humanos, "a psicose seria uma das formas de denunciar a 'saúde' de nossa 'normalidade'" (KATZ, 1991, p.15). Tal contribuição trazida por Chaim Samuel Katz ancora-se no que Lacan hipotetizou ao longo de seu ensino, pois, quando supõe que o psicótico está fora do discurso devido à forclusão do Nome-do-Pai - mecanismo essencial da psicose para Lacan e que abordaremos mais adiante -, que não se trata de um déficit, mas é algo que ocorre na contramão disso:

O louco, como o avesso dos discursos, nos interroga sobre a forma como nos relacionamos com os outros. Ele tem uma função interpretante para nós. Lacan o situa também como mestre e senhor na cidade do discurso, no campo social da pólis, na qual fez sua entrada como cavalo de Tróia – imagem que nos faz sentir o poder e a ameaça para a Ordem estabelecida que o louco representa. E ele entra na cidade com a impossibilidade de seu discurso pulverulento, pulverizante e virulento, desfazendo o estabelecido, o instituído, o conhecido, as significações adotadas, as conexões entre significantes e significados, as articulações corporais e corporativas (...) (QUINET, 2006, p.52-53).

A mulher que aqui procuro descrever passa horas empenhada em concretizar suas fantásticas invenções e, por viver uma situação de abandono, compensa a sua solidão contemplando os objetos, seus pertences... que, com seus relatos, se presentificam e ganham vida.

## 2º ATO

*Julga-se um civilizado pelo modo como se comporta e ele pensa tal como se comporta; mas já quanto à palavra civilizado há confusão; para todo mundo, um civilizado culto é um homem informado sobre sistemas e que pensa em sistemas, em formas, em signo, em representações. É um monstro no qual se desenvolveu até o absurdo a faculdade que temos de extrair pensamentos de nossos atos em vez de identificar nossos atos como nossos pensamentos.*

**Antonin Artaud**

A mulher elegante diz que só come comidas sofisticadas, faz menção a suflês e crepes com a expressão de quem está com água na boca. Tem a convicção de que comidas brasileiras, tipo arroz com feijão, são “comidas de negro” e possuem certa toxicidade para o corpo humano. Não faz nenhum esforço para camuflar seus preconceitos. Com frequência, dirigia-se ao prédio da FIESP e lá acompanhava notícias de jornais sobre descobertas científicas, entretanto, para ela, só valia a pena ler o francês “*Le Monde*”. A finitude do homem lhe causava um incômodo avassalador e a vida eterna é um projeto completamente viável que envolve muita pesquisa, trabalho e recursos. Por isso, preocupa-se tanto com o desenvolvimento da ciência, em especial com os avanços da genética. Deixa-se constantemente ser invadida pelas lembranças do passado, lamenta-se do seu destino e da morte do seu esposo. Mantém guardadas as cinzas do seu corpo em seu guarda-roupas, uma forma de tê-lo vivo, próximo. Ter sido internada exatamente no

dia que o homem chegou à lua foi para ela um golpe cruel, sentia uma mágoa gigantesca por não ter acompanhado essa notícia pela T.V.

As suas conclusões são sustentadas pela construção delirante que persiste ao longo dos anos e, sem desconsiderar suas dificuldades e sofrimento, escutá-la é muitas vezes mergulhar no universo rico de imagens e poesia passível de muitas relações com o universo literário.

Inventa um conjunto de máquinas e descreve o seu funcionamento, assim como Kafka que “descreve uma máquina que produz também uma metamorfose do corpo, uma transfiguração” (GIL, 1997, p.103). Durante esse processo de execução descrito por ele, a pele do condenado é gravada, marcada com a frase: “honra o teu superior!” (KAFKA, s/d, p. 36). O corpo é designado como superfície de escrita, como superfície apta para receber o texto legível da lei; e, sendo assim, a lei, a escrita e o corpo formam uma tríplice aliança (CLASTRES, 1978, p.124). O aparelho da colônia penal criado por Kafka, que tortura e executa, exige do condenado ocupar o lugar de submissão.

[...] o condenado parecia de uma sujeição tão canina que a impressão que dava era a de que se poderia deixá-lo vagar livremente pelas encostas sendo preciso apenas que se assobiasse no começo da execução para que ele viesse. (KAFKA, s/d, p. 29).

Diferente de Kafka e dos rituais de iniciação, presentes em algumas sociedades primitivas, como descreve Pierre Clastres, a invenção desta mulher não tem finalidades de tortura, nem ritos de crueldade, humilhação e/ou submissão. Ela busca, com suas potentes engenhocas, uma metamorfose do corpo, mas, decerto, com outras motivações. Apesar de ter alguns procedimentos invasivos, como, por exemplo, “enxerto de gordura de porco no corpo humano”, em nenhum momento parece haver relação com o sofrimento, mutilação, condenação; pelo contrário, parece ser um procedimento rápido, seguro e indolor. Muitas vezes usufruir das possibilidades dessas máquinas relaciona-se muito mais com produção de prazer, quiçá, de prazeres, algo similar a efeitos sinestésicos. Por isso a importância da tecnologia para atingir essa radical transformação sem produzir danos de qualquer ordem.

O fracasso para ela reside na humanidade, o processo de envelhecer, adoecer, ter ou adquirir uma disfunção, deformidade e/ou deficiência e, enfim, a falência dos órgãos na morte são processos de intenso sofrimento. As máquinas então serviriam para aniquilar esses eventos, inerentes à condição humana. Por isso, a necessidade de um artifício inumano capaz de solucionar essa angústia de não ser totalmente eficiente, do ponto de



vista do funcionamento do corpo, de não ser perpétuo, do ponto de vista do prolongamento da vida.

Como o Doutor Frankenstein, ela também “via a corrupção da morte suceder o frescor da vida” (LE BRETON, 1995, p. 49), mas não tem a intenção de colocar no mundo uma criatura a partir da matéria prima humana dotada de perfeição. Seu objetivo está em oferecer uma possibilidade de transformação para os que já existem. A intervenção corporal que ela supõe não parece ser uma reconstrução artesanal que envolve o aparato médico-cirúrgico como vem fazendo a artista francesa Orlan, que se submeteu a diversas cirurgias que reconstruíam seu corpo, “transformando-o em território de espetaculares explorações e inusitadas metamorfoses” (SANT’ANNA, 2001, p.65). Também não tem o intuito de hibridizar o corpo com a máquina e nem parece ter a crença de que o corpo se tornou obsoleto, como acredita o artista Sterlac. Para ela, o corpo continuaria matéria orgânica: carne, osso, gordura, célula, tecido, sangue e outros líquidos, órgãos, vísceras, pele etc., e, tais procedimentos, teriam a serventia de vitalizá-lo, potencializá-lo.

Por aproximação ou distanciamento com as artes, convém ressaltar que o que brevemente se explicitou aqui diz algo de sua produção; ou seja, o seu trabalho pôde conversar com algumas produções artísticas, especialmente, as que têm como o suporte o corpo. O seu projeto também encontra ressonância no mundo contemporâneo, com seus evidentes esforços científicos para entender e intervir no funcionamento do corpo humano. Em torno disso, recorreremos a muitos debates em diferentes campos do conhecimento. Bastante voltada à questão do corpo, a historiadora Denise Bernuzzi de Sant’Anna, fala que desde o final do século XIX, já havia uma enorme preocupação em torno da degenerescência. Nas suas palavras:

Como se fosse moda degenerar: degenerava-se devido a doenças, por intoxicação e maus costumes, degenera-se em razão de certos climas, pela consaguinidade, devido à mistura das raças, e, em breve, se tornaria famosa a acusação de uma arte degenerada (2001, p.78).

A arte degenerada - que também se encontra na perspectiva de tangenciar aquilo que não é regrado, que não são os procedimentos que muito se distanciam das convenções artísticas e das produções expostas em ambientes especializados - possivelmente serviria como um eixo desta discussão, entretanto, este viés não será explorado neste trabalho, obviamente porque transformaria numa outra pesquisa. Contudo, é válido, apenas uma

explicitação, breve. Certa vez, um artista, professor e pesquisador do campo das artes, na tentativa de delimitar qual era a sua pesquisa, dizia: “interesse-me por tudo aquilo que a arte despreza, descarta por isso prefiro a pichação ao grafite”. Nesta frase já verificamos uma separação entre arte e não arte, arte instituída e uma outra. Também encontramos outras designações cujo intuito está em nomear estas produções que, estando fora do contexto artístico, não são consideradas possuidoras deste reconhecimento no âmbito cultural nem no mercadológico. Em contrapartida, esta arte que encontramos nos museus, nas mostras, nas galerias, nos centros culturais, esta arte reconhecida, institucionalizada parece não necessitar de nenhum adjetivo acessório para designá-la. Os adjetivos arte tecnológica, arte minimalista dentre muitos servem para uma especificação, mas todas as produções que advém desta categoria encontram-se rotuladas como arte e por isso mesmo detêm o valor de obra.

Com Jean Dubuffet, encontramos a terminologia arte bruta, que, vale dizer, não se trata de uma categoria distintiva cujo intuito seria demarcar, separar o que seria uma arte patológica de arte não patológica, mas, pelo contrário, ele acredita não ser possível fazer esta distinção. A arte bruta, neste caso e segundo Dubuffet, trata-se “de produções de todas as espécies [...] que apresentam um caráter espontâneo e fortemente inventivo, e tão pouco quanto possível tributária da arte habitual” (apud QUINET, 2009, p. 210). Na sua trajetória no campo das artes, a noção de arte bruta - algo que tanto prezava - decorre da ruptura com a norma artística, permitindo que empreendesse trabalhos que traziam esta militância e que foram designados por ele de “anticulturais” e, decerto, almejava situá-los em outro terreno (PACQUEMENT, 2009). Em 1945, Jean Dubuffet fundou a Companhia da Arte Bruta cujo intuito era reunir a produção artística de pacientes internados em hospitais psiquiátricos, presidiários e marginais de toda espécie. A arte bruta, neste caso, estaria para a arte virgem, como estas produções foram designadas por Mário Pedrosa (QUINET, 2009, p. 210). Se por um lado ao criar estas categorias, amplificam a abrangência da arte, estendendo a outros grupos, sendo o crivo aquilo que está fora, elas acabam ganhando existência, sobretudo, fazendo contraposição a uma arte culta.

Mesmo a mulher elegante não se enquadrando naquilo que se convencionou chamar de arte instituída, não participando de circuitos desta arte, com suas produções restritas à saúde mental em função de sua trajetória de tratamento e pelo programa educativo de um museu e a alguns admiradores que conheceu nestes lugares por onde

transitou - o que resultou em uma participação em um filme<sup>22</sup> - em seu projeto das máquinas, há um percurso, uma pesquisa que muito se assemelha (e porque não dizer confunde-se) à do artista. A degenerescência, a imortalidade, a reinvenção do corpo, os avanços tecnológicos são temáticas que se apresentam claramente em seu trabalho que, apoiado pelo seu delírio, ganha contorno, organização e consistência. Dentro do sistema delirante, a persecutoriedade destacava-se; o medo de ser envenenada foi recorrente por um período de sua vida o que lhe causou um emagrecimento significativo, pois a decisão de se alimentar ou não, muitas vezes, atrelava-se a este sentimento. Neste universo, suas ideias foram se desdobrando ao ponto de formular pequenas teorias, como é o caso da dos alimentos, ou seja, falava das comidas que fazem bem e das fazem mal ao corpo, das saudáveis e das nocivas e até tóxicas para o organismo, no entanto, esta distinção não possuía correspondência ao que comumente reconhecemos como saudáveis ou nutritivas. As comidas de línguas estrangeiras (*apfel strudel, risoto, em especial as francesas, croissant, cassoulet, tarte tatin, soufflé, crêpe*) e, mesmo sendo bastante calóricas, com alto nível de gordura, colesterol e açúcares, estavam para ela no rol das saudáveis, contrariando as determinações comumente feitas pelos especialistas neste assunto, oriundos do campo da medicina e da saúde. O seu marco distintivo não estava nos componentes nutricionais dos alimentos, mas na origem e na língua. A classificação das comidas obedecendo tais critérios aponta justamente para a incidência da linguagem para a construção do corpo. Com a sua pesquisa sobre as qualidades dos alimentos - que determinaria na criação de máquinas que agiria sobre o corpo marcado por imperfeições em seu aspecto e funcionamento e cujos efeitos seriam reconstrução, cura, modificação e, finalmente, ressuscitação - ela mostra que comer não é somente comer... O valor do alimento, por conseguinte, não se restringiria a suas características orgânicas e funcionais, mas principalmente a seu valor de símbolo. Assim, a ingestão do alimento é mediada pela linguagem, constituindo-se no registro do erotismo e não apenas como necessidade fisiológica.

As invenções desta mulher são uma reinvenção do corpo e estão sustentadas por uma convicção: é possível subverter a lei “nasce, cresce e morre”; os processos naturais,

---

<sup>22</sup> *O ZERO não é vazio*. Dirigido por Andrea Menezes Masagão e Marcelo Masagão. São Paulo: Televisão Cultura, 2005, DVD (56 min), som, colorido.

os processos de envelhecimento, de adoecimento, de morte deveriam ser suprimidos em favor da vida.

A própria máquina como metáfora do corpo é uma questão passível de ser problematizada, isto é, um corpo em perfeitas condições, no máximo de sua capacidade e funcionalidade, podendo ser tratado como uma máquina: se quebra, conserta, se estraga, troca. Parece ser este um tema tão contemporâneo e, ao mesmo tempo, tão corriqueiro visto que está em todos os lugares, podendo ser evidenciado em diversos discursos que se edificam e se proliferam a partir de uma eficiente aliança entre a publicidade e a medicina; desta aliança emana, a cada dia, uma nova fórmula, um novo procedimento, uma nova regra, um novo estatuto cuja promessa é o prolongamento da juventude e da vida, por expansão. Mesmo sem o intuito de evidenciar tais questões, as máquinas imaginadas por esta mulher possuem outra conotação já que em seu discurso não era esta a crítica que gostaria de relançar, ou seja, não era disso que se tratava, era no corpo real que o seu projeto deveria incidir. Ademais, a sua peleja era, concretamente, alcançar os seguintes objetivos: o rejuvenescimento, a perfeição do corpo e de suas funções e, finalmente, o ressuscitar o corpo após a morte. Evidentemente, a possibilidade de existir essas máquinas a deixa mais pulsante, trata-se de uma reinvenção do mundo, o que permite a ela resistir ao cotidiano, daria até para dizer resistir à vida, em seus aspectos mortíferos.

### 3º ATO

*Cada movimento, segundo disse, tinha um centro de gravidade; era suficiente comandar este centro, no interior da figura; os membros, que não eram mais do que pêndulos, acompanhavam por si mesmos qualquer intervenção de maneira mecânica. Acrescentou que tal movimento era muito simples; que, cada vez, quando o centro de gravidade era movimentado em uma **linha reta**, os membros descreviam **curvas**; e que com frequência, mesmo sendo sacudido de maneira puramente acidental, o todo ganhava um tipo de movimento rítmico semelhante à dança.*

**Heinrich Von Kleist**

O que chamava mais atenção era como dispunha seus pertences. Nada tinha seu lugar funcional, tudo era nômade. Roupas dividiam espaço com comidas e pincéis

ressecados porque nunca foram lavados devidamente. Cada cômodo tinha potencial para ser quarto, sala de estar ou até mesmo um ateliê. Enquanto falava, circulava por todos esses lugares de sua casa como se tivesse esgotando o espaço. Mesmo mergulhada nessa organização caótica, consegue criar condições propícias para a leitura. Conta-nos que recentemente sentiu uma imensa vontade de reler *Memórias de um sargento de milícias* e diante das primeiras páginas já percebeu que “a única coisa que prestava naquele livro era a capa”. Dessa apreciação surgiu mais uma tela pintada e o ressentimento de não conseguir pintar um retrato de seu avô, não conseguia captar sua expressão facial. Em todo canto de sua casa, há resquício de criação. Bem ao lado da sua cama, um criado-mudo com inúmeras velas derretidas e apagadas. E aqueles restos, desprovidos de qualquer intencionalidade, ela os transforma numa verdadeira escultura de parafina sustentada pelo móvel de madeira nobre.

#### 4º ATO

*Tenho agora vontade de vos contar, senhores, queirais ouvi-lo ou não, por que não consegui tornar-me sequer um inseto. Vou dizer-vos solenemente que, muitas vezes, quis tornar-me um inseto. Mas nem disso fui digno. Juro-vos, senhores, que uma consciência muito perspicaz é uma doença, uma doença autêntica, completa. Para uso cotidiano, seria mais do que suficiente a consciência humana comum, isto é, a metade, um quarto a menos da porção que cabe a um homem instruído do nosso infeliz século dezanove e que tenha, além disso, a infelicidade de habitar Petersburgo, a cidade mais abstrata e meditativa de todo o globo terrestre.*

**Fiódor Dostoiévski**

Vive ela farejando a cultura russa. Ao falar da sua origem brota uma narrativa sempre inédita, sua história se fosse contada mil vezes teria mil desfechos diferentes e a Rússia sempre estará lá, intocável. Persistiu nesse tema por alguns meses, no curso “Orientação para projetos artísticos” do Museu de Arte Contemporânea do qual era aluna, e chegou a fazer uma série representando personagens russos e seus familiares. O trono do “Ivan, o terrível” recebeu um investimento fora do habitual. Para a pintura do trono, comprou um spray prateado. Atitude corajosa por parte dela que do momento da compra

até a pintura ser concluída teve o spray em sua bolsa escondido. Tinha certeza que a polícia, ao confundi-la com pichadores, iria prendê-la.

Frequentemente invadida por sensações de perseguição, aprendeu a conviver com elas da melhor forma possível, foi criando atalhos e interlocutores que permitiram outras possibilidades que não a institucionalização da sua loucura. Sua história se enlaça com a cultura russa de modo a não saber mais o que são fatos da realidade e ou pertence ao delírio. O nome próprio russo já não é mais suficiente, assim, agrega à sua assinatura um sobrenome da mesma origem.

## 5º ATO

*Esta é a questão: a volúpia está morrendo. Ninguém mais sabe fruir. Alcançamos a intensidade, a enormidade, a velocidade, as ações indiretas sobre os centros nervosos pelo caminho mais curto. A arte, e até o amor, devem ceder frente a novas formas de dissipação do tempo livre e da superabundância vital; e essas formas serão o que puderem ser...*

**Paul Valéry**

Um jovem pintor, estudante de artes plásticas se interessou por suas pinturas, certamente muito mais pelo seu modo de ver o mundo e relatar as suas experiências. Propôs a ela que pintassem no mesmo espaço físico e fizessem da sua caótica casa - de causar arrepios a um obsessivo, mas repleto de estímulos visuais e pulsações - um ateliê promissor. Ali se encontravam semanalmente para pintar juntos, cada um com o seu trabalho pessoal. Enquanto ele oferecia informações técnicas, ela o ensinava os motivos para pintar. Desse encontro não se sabia quem aprendia com quem. Ele se irritava muitas vezes com ela, pois era uma aluna indisciplinada, não tinha material e quando o tinha não havia nenhum ritual de cuidado com sua durabilidade. Da escassez de recursos materiais foram percorrer a Avenida Paulista em busca de suportes não convencionais que substituíssem a tela. Encontram uma caixa de papelão que foi aberta e transformada numa estrutura bidimensional; ele a ensinou produzir têmpera com gema de ovo e pó de café e disso resultou uma pintura delicada de uma figura humana. Para ela “era uma mulher que acabara de cair”.

Enquanto pinta, desenha, escreve, reflete sobre suas questões e a falência do corpo é um tema recorrente em seus trabalhos por isso nunca abandona seu projeto.

As máquinas por ela inventadas podem não ter nenhuma repercussão no campo científico propriamente dito e, talvez, estejam muito longe de serem concretizadas, do ponto de vista da eficácia, tal como ela deseja, no entanto, elas já adquiriram uma existência simbólica possível de serem respaldadas, sustentadas e valorizadas no campo das artes e da literatura.

Por mais que os fatos, pessoas, objetos e ambientes dos livros não passem, no fundo, de tinta preta impressa no papel – palavras, palavras, palavras... -, aquilo que se guarda deles começa a fazer parte da vida do leitor, em possibilidades tão numerosas quantas são as da imaginação (SÚSSEKIND, 2005, p.42).

Numa sociedade cada vez mais voltada para as coisas que são úteis, funcionais, parece ser esse o papel das artes e da literatura: instaurar o universo da fabulação, abrir espaço para a desconfiança da realidade.

Na medida em que se narra, a própria narrativa se interroga. Esta é sua posição de discurso, e a perspectiva na qual aí se enuncia fabula o acontecimento. “Não há literatura sem fabulação” (Deleuze, 1997, p.13). A estratégia de fabulação é reticente no âmbito da clínica. Fabular a clínica implica, na escrita, fabricar experimentos com uma narração heteróclita, que é invenção e ao mesmo tempo alusão de um vivencial desejado e não realizado na experiência. Supondo uma “faculdade especial de alucinação voluntária” Bergson (1998, p.161) nomeou por função fabuladora aquilo que pode alinhar-se à ficção e que, entretanto, não pode circunscrever-se a ser pensado como apenas uma variedade de imaginação. A fabulação guarda com as sensações e percepções de memória, entretanto ela funciona como uma espécie de resistência à dimensão factual (da ciência, sobretudo) que tende a acachapar toda experiência (INFORSATO, 2010, p. 87).

Decerto a relação entre literatura e loucura tem suas razões para existir. A própria impossibilidade de dizermos é o que institui e anima a escrita; na insistência em dar forma àquilo que não se rende à forma reside o seu inacabamento e, possivelmente, a agonística enfrentada no ato de escrever. Entretanto, se a possibilidade de transgredir a linguagem existe para ambas – literatura e loucura -, faz com que nesta escrita opere o desvio, aquilo que dispersa e disjunta:

Não o Ser, mas o Outro, o Fora, o Neutro. Paixão do fora que atravessa a escrita em Kafka, bem como a de Blanchot, e que reverbera na obsessão de Foucault com o tema das fronteiras e limites, da alteridade e da exterioridade, ou em Deleuze-Guatarri, na sua reivindicação por uma relação com o fora e toda maquinaria nômade que daí deriva (PELBART, 2005, p.288).

Tais citações desencadeadas a partir do projeto das máquinas nos convocam a pensar no pragmatismo das ciências e a sua influência no entendimento da loucura que vigora no contemporâneo. O estatuto de verdade, tão pregnante na ciência, anseia por uma pesquisa asséptica em que se proliferam os dogmas. Tais experimentações realizadas pela mulher elegante encontram ressonância nos campos das artes e da literatura, desse modo, acompanhar o desenvolvimento científico-tecnológico, algo que fazia cotidianamente, foi validada como tarefa empreendida em sua pesquisa, além de criar acessibilidade a percursos/trabalhos de artistas que tangenciavam tais questões.

Em contrapartida, se os encontros e as aproximações com as artes fazem precipitar muitas coisas, uma delas é certa convicção de não abandonar a nossa verdade, entendida como aquilo que nos atravessa. E é aquilo que o atravessa que guia a pesquisa do artista. Com Leonilson, não por acaso, aprendemos que “são tantas as verdades”; a verdade era, para ele, plural, pluralidade esta tida como condição para a sua sinceridade (LAGNADO, 1998).

## 6º ATO

*Alguém que escuto [na clínica], certo dia, disse:  
“Esse corpo enorme, sem dentes, sem sobrelhas, com cabelo ralo...  
Fico paralisada na cama, não consigo alcançar o lenço para limpar o que da minha boca escorre...  
Não trabalho com o corpo, trabalho o corpo. Faço nexos, plexos e sexo”.*

Desfilava, entre um intervalo e outro, pelo espaço expositivo do museu, em que o ambiente do ateliê encontrava-se anexado. Enquanto os demais frequentadores davam uma pausa para um cafezinho ou uma água, ela continuava, sem pausas; abordava pessoas que também transitavam por ali para informá-las, sem lhes fornecer detalhes e maiores explicações, sobre seus inventos. Em geral, se dirigia aos frequentadores de outro programa, “O museu e o público especial”- que naquele momento se alocava naquele museu. Essa escolha não era sem propósitos já que ali se concentrava o seu público-alvo: cadeirantes, portadores de deficiências sensoriais e idosos. Em geral, abordava-os



convicta; sem pudores ou receio de ser invasiva, dizia-lhes coisas do tipo: “Fique tranquilo, estou inventando uma máquina e em breve você poderá se beneficiar dela e se livrar definitivamente destas cadeiras de rodas e andar com as suas próprias pernas”.

Por frequentar um ateliê, o seu projeto pôde se inscrever fora do espaço de tratamento, mas ainda, dentro de outra instituição: o museu. Mais precisamente, se inseriu em um programa educativo que existe na maior parte dos museus da cidade e que, no MAC-USP, era denominado de Divisão de Educação e Ação Cultural. Dentro deste espaço e sob a alcunha do curso “Orientação para projetos artísticos”, foi possível agenciar uma equipe de coordenadores e monitores e/ou estagiários, estes últimos, na sua maioria ainda alunos advindos de vários cursos de graduação da universidade. Desse modo, tornou-se possível constituir um grupo de trabalho que tinha como marca - além do interesse e vontade de trabalhar nestes projetos de interface - a heterogeneidade. Como a equipe de trabalho, os participantes do ateliê também tinham esta característica e o comum que eles traziam eram projetos de suas autorias que demandavam, em certa medida, orientação artística.

A diferença de cada projeto que foi orientado naquele espaço é enunciada de modo exemplar com estes dois casos. Uma das participantes viera da Alemanha, mas não nos explicitou os motivos de sua migração para o Brasil, aqui vivia como professora de desenho/pintura e de vendas eventuais de trabalhos; o seu projeto se traduz de forma simplória e sucinta pela pesquisa da cor preta e sua hipótese era que na pintura esta cor era coadjuvante uma vez que servia apenas para ressaltar as outras cores. Outra participante era arquiteta e trabalhava nesta profissão havia muitos anos e o seu projeto no curso era experimentar algo diferente daquilo que no trabalho realizava; seu intuito era construir objetos e instalações que desafiassem os princípios da arquitetura, ou seja, beleza, conforto e funcionalidade.

Pelo fato de o curso a que me refiro engendrar um espaço para desenvolvimento de trabalhos pessoais e, concomitantemente, um espaço para discuti-los, numa situação coletiva que fosse promotora de contaminações, a orientação, muitas vezes, não ficou como exclusividade da coordenação. O intuito era que isso se dissolvesse de tal modo que qualquer um estaria apto a realizar esta tarefa e, assim, muitas perguntas e sugestões puderam ser lançadas.

Neste cenário, com o cuidado de não formatar o projeto das máquinas da mulher elegante de modo apressado sob o risco de descaracterizá-lo, transformá-lo em outra coisa, o debate em torno dele se prolongou por meses a fio, engenhando muitas questões, inclusive, questões formais. Até então, os experimentos desta integrante - que ambicionava ser reconhecida pela comunidade científica - se restringiam a esboços das máquinas: desenhos, escritos, esquemas e anotações sobre a sua estrutura e o seu modo de funcionamento e, em certa medida, o que o saber sobre elas causava no outro. Tais descrições não tinham estabilidade, pois a cada dia, algo inédito se acrescentava criando arranjos outros. Diante de tais evidências, como materializar seus projetos? Que materiais e equipamentos seriam necessários e quais os mais adequados? Objetos ou instalações? Talvez uma espécie de *happening* ou *performance*? Nada disso...

Ao escutá-la, ao longo dos encontros, generosamente fornecia algumas pistas. Uma vez, perguntou: “não teria aí [se referindo ao museu] um geneticista, um engenheiro químico [que pudesse me auxiliar]?” demonstrando que sua pesquisa se endereçava à ciência. Com a sua inserção no museu, certamente, a orientação deste projeto poderia se dar de muitos modos, mas tivemos que escolher uma direção, fazer um posicionamento. Mesmo buscando um reconhecimento do campo da ciência, da medicina e da tecnologia, frequentar o ambiente do museu e trabalhar o seu projeto fazendo interlocuções com artistas atravessados por questionamentos, em certa medida similares, nunca foi recusado por ela, pois lhe dava um reconhecimento também, uma espécie de status pelo viés das artes, nada descartável para ela; pelo contrário, era um lugar que a religava aos seus antepassados, a um momento de sua história familiar em que as artes ocuparam um lugar de destaque. Tudo o que havia produzido até então - dentro do curso e fora dele - fazia parte de seu projeto artístico e, desse modo, pareceu interessante preservar o seu aspecto de projetualidade, de porvir, em detrimento de uma “obra acabada”, que se encerraria ali. Ao perceber que o que conjecturava em seus relatos era o objetivo de que as máquinas funcionassem, sendo uma condição *sine qua non* para que saíssem do papel e, ao mesmo tempo, acreditando na força discursiva que fazia em defesa do seu projeto, bem como a qualidade dos desenhos e esboços, validou-se que o trabalho já era aquele.

Possivelmente, há efeitos nesta aposta em que a sustentação de seu projeto de construir um corpo imune à dor e à passagem do tempo se dá no ambiente artístico e, para tanto, merece algumas considerações. Ao invés de sustentá-lo, endereçando-o

exclusivamente à ciência em busca da construção de uma máquina e/ou um corpo ideal, endereçamento, diga-se de passagem, fadado ao fracasso, optou-se por sustentar o projeto endereçando-o ao campo das artes em que o sujeito é posto justamente no intervalo, na falta que é potência e não insuficiência.

Aqui, esboça-se uma questão que parece ser uma provocação deste projeto: se para a arte de hoje o corpo foi tomado como suporte - suporte que progressivamente foi sendo cada vez mais utilizado pelos artistas contemporâneos – chegando até ao extremo de ser objeto de arte – daria para dizer, então, que para a psicose, esta assertiva se inverte completamente na medida em se trata de construir um suporte para o sujeito ter um corpo?

## 7º ATO

*A mais livre, a mais flexível, a mais voluptuosa das danças possíveis apareceu-me numa tela onde se mostravam grandes Medusas: Não eram mulheres e não dançavam. Não são mulheres, mas seres de uma substância incomparável, translúcida e sensível, carnes de vidro alucinadamente irritáveis, cúpulas de seda flutuante, coroas hialinas, longas correias vivas percorridas por ondas rápidas, franjas e pregas que dobram, desdobram; ao mesmo tempo que se viram, se deformam, desaparecem, tão fluidas quanto o fluido maciço que as comprime, esposa, sustenta por todos os lados, dá-lhes lugar a menor inflexão e as substitui em sua forma. Lá, na plenitude incompreensível da água que não parece opor nenhuma resistência, essas criaturas dispõem do ideal da mobilidade, lá se distendem, lá se recolhem sua radiante simetria, não há solo, não há sólidos para essas bailarinas absolutas; não há palcos; mas um meio onde é possível apoiar-se por todos os pontos que cedem na direção em que se quiser. Não há sólidos, tampouco, em seus corpos de cristal elástico, não há ossos, não há articulações, ligações invariáveis, segmentos em que se possam contar...*

**Paul Valéry**

A experiência de contato com as invenções da mulher elegante são pontos de instauração de novos critérios para a clínica. As máquinas “Microsônica”, “Antiprogenética e antiprogenético” e a “Salva vidas infinidus infintus” uma vez fabricadas teriam alguns usuários potenciais. No cotidiano de trabalho no próprio CAPS, em hospitais, projetos artísticos e/ou no consultório produz um crivo maquínico para o meu olhar, e algumas histórias vão sendo imaginariamente submetidas a este novo critério.

Eis uma delas: uma jovem fora internada à revelia pelo pai e pelo irmão, um pouco mais velho que ela, numa enfermaria psiquiátrica em um hospital geral. Ela, muito enlouquecida no momento da admissão neste equipamento, carregava - diferente da mulher elegante - o vigor da juventude: muito falante, tinha por volta de 20 anos, a sua pele muito branca e traços delicadíssimos enganava a sua idade, fazendo-nos acreditar que tinha muito menos; tinha uma expressão bastante angelical, o seu rosto arredondado e os cabelos longos, ralos e pretos lembravam a Mona Lisa. Dizia-nos, na tentativa de encontrar alguma explicação - para justificar a atitude de seus familiares diante de seu comportamento, a qual culminou na internação - que ficou “doente dos nervos” porque “o seu coração não aguentou a perda da mãe”. Vivia com o pai e o irmão na periferia de São Paulo e, durante os últimos anos, passava completamente isolada em seu quarto. Fez de tudo para o pai instalar uma banheira e uma máquina de lavar roupas dentro do lugar onde dormia, alegando medidas de higiene. E, ele aceitou mesmo a contragosto e lá ela fazia todas as suas refeições, tomava banho e lavava suas roupas... Saía de casa só em caso de extrema urgência; saídas repentinas: escondida de todos, dirigia-se ao supermercado para comprar formicida. Chegando à casa, preparava para si um “delicioso” e estranho chocolate temperado com veneno para ratos. Nessa mistura, a sua receita era colocar uma minúscula porção de veneno, quase imperceptível... Não era uma tentativa de suicídio, longe disso; o seu sofrimento era em demasia, sem sombra de dúvida, o que até poderia justificar tal impulso. O que queria mesmo era se envenenar em doses homeopáticas para garantir que levaria muitos anos para vir a falecer, mas que, contudo, seria antes do pai e do irmão, que eram mais velhos do que ela, seguindo o seu raciocínio, ambos morreriam antes. A jovem confeitadeira, como a mulher elegante, não suportava a ideia de morte e, certamente, se interessaria pela “Salva vidas infidus infinitus”. Até o momento que pudemos acompanhá-la, suas arriscadas invenções apontavam mais para uma desorganização psíquica, sem dúvida, merecedora de atenção e que poderia convergir para outras produções, possivelmente uma construção minuciosa que levaria alguns ou muitos anos e, portanto, necessitaria mais alguns atos.

## Ambiente 4: A situação clínica [o ateliê de palavras]

*Em suma, a linguagem é, ela mesma, um órgão.*

**Jacques Lacan**

*Em uma situação grupal, um dos participantes não cessa de falar. Com intuito de justificar a sua incontinência verbal, diz a todos, em um tom professoral: “Veja bem, são seis os órgãos dos sentidos: a visão que nos permite o acesso às imagens... a audição que faz com que ouvimos a voz das pessoas e todos os outros sons... com o olfato, podemos sentir os aromas de comidas, cheiros de perfumes, odores ruins também..., com o tato, percebemos a pele, tateamos os contornos das coisas, se são pontudas, arredondadas, macias...; já o paladar é o órgão responsável pelo gosto, os sabores amargo e doce e, finalmente, aquele que nos permite emitir sons e palavras: o órgão da fala...”*

Roland Barthes (2010) escreve nas últimas linhas de seu livro *O prazer do texto*, que se fosse possível imaginar uma estética do prazer textual, fatalmente incluir-se-ia nela a escritura em voz alta. Nessa articulação entre corpo e língua sucede a exteriorização corporal do discurso; o *grão* da voz, como ele pronuncia, marcado pela repetição, este misto erótico de timbre e linguagem, cujo objetivo não seria, por assim dizer, a clareza da mensagem, mas, sobretudo, a arte de conduzir o próprio corpo. Esta escritura vocal, que não se trata absolutamente da fala, não é mais tão praticada já que a melodia está morta, como ele próprio enfatiza e, talvez, hoje seja possível encontrá-la no cinema mais facilmente:

Basta com efeito que o cinema tome de muito perto o som da fala (é em suma a definição generalizada do “grão” da escritura) e faça ouvir na sua materialidade, na sua sensualidade, a respiração, o embrechamento, a polpa dos lábios, toda a presença do focinho humano (que a voz, que a escritura sejam frescas, flexíveis, lubrificadas, finamente granuladas e vibrantes como o focinho do animal), para que consiga deportar o significado para muito longe e jogar, por assim dizer, o corpo anônimo do ator em minha orelha: isso granula, isso acaricia, isso raspa, isso corta: isso frui (2010, p. 78).

*Grosso modo*, a psicanálise é uma experiência de fala e não de escrita; como costuma-se dizer, a sua proposição se funda numa regra fundamental: falar supostamente livre<sup>23</sup>. Ora, este jargão “fale tudo o que vier a sua cabeça” daria para ser substituído por

---

<sup>23</sup> Marco Antônio Coutinho Jorge comenta que, ao tomar a tese freudiana do determinismo psíquico, segundo a qual todos os atos, vontades, ditos, etc. dos sujeitos são determinados de modo universal -, Lacan pondera que, a rigor, a chamada regra de associação livre esteia-se precisamente no fato de que a associação produzida pelo sujeito em análise não é nada livre, mas ao contrário, demasiadamente determinada, (por

um outro: “fale tudo o que se passa pelo seu corpo”. Fale do desejo, do possível, da loucura, da morte, da infância, da velhice, da violência, do amor... Apesar de não ser a situação analítica o assunto tratado por Barthes, parece que a sua proposição pode ser vislumbrada nesta situação onde deve perseverar a suspensão dos significados para advir o sujeito, propósito da escuta se se deseja fazer que prevaleça em sua particularidade; nas suas palavras, “o prazer do texto é isso: o valor passado ao grau suntuoso do significante” (BARTHES, 2010, p. 77). É possível que aí esteja localizada uma ética do analista que se funda quando o seu inconsciente não abafa nem neutraliza o singular, não silencia o sujeito, mas o faça falar. Neste aspecto diz-se que a interpretação do analista para Lacan é uma pontuação do discurso do analisando e não um acréscimo de sentido (JORGE, 2007).

Ora, dá para dizer que o texto de Barthes alude ao campo da linguagem, precisamente, quando o seu autor declara “eu me interesso pela linguagem porque ela me fere ou me seduz” (2010, p.47). Ao falar da linguagem fora da pele, ele aponta para a articulação do corpo e da língua e não do sentido e da linguagem, quer dizer, a sua frase não é, necessariamente, uma figura de linguagem; é também o que como ocorre em algumas condições onde a extravagância dos significantes encontra a sua máxima, como veremos, na psicose.

Como se sabe, a teoria psicanalítica não cessa a sua análise sobre este tema, contudo este não é um empreendimento restrito a este campo, uma vez que tem se elaborado em muitos outros, como é o caso da filosofia, da educação, da literatura e das artes. Nesse sentido, constata-se que a linguagem é, para muitos, um interesse comum: o analista, o educador, o filósofo, o escritor, o artista (ou crítico de arte) ocupam-se dela, cada qual em seu contexto, em seus ambientes e com suas aparelhagens conceituais.

Contudo, com as contribuições da psicanálise, passou-se a entender a linguagem como produção; não só consciência, mas, sobretudo, inconsciente, e isto produz um salto acompanhado de uma série de desdobramentos. O descentramento do sujeito, constructo da psicanálise freudiana e lacaniana, abriu um terreno fecundo, um caminho a perseguir, mas, com a cautela de não operar um discurso totalizador (ademais, sabemos com o

---

isso, aqui, nesta dissertação, empregou-se o termo ‘supostamente’). Com base nestas constatações, a categoria freudiana da *sobreterminação* inconsciente põe em evidência a primazia do simbólico na constituição do sujeito, daí Lacan sustentar que, para Freud, “o sintoma é estruturado como uma linguagem” (JORGE, 2011).

próprio Freud que o inconsciente é uma hipótese de trabalho). Vale a pena, então, insistir no uso do artigo indefinido “um”, pois como mostra Fink (1998), ao falar do discurso lacaniano, a psicanálise não é de forma alguma um discurso essencial, sendo apenas um discurso entre outros.

Todavia, se é a linguagem que concede um corpo ao sujeito para a psicanálise, a linguagem na psicose torna-se um mote, por vezes, uma vertente de pesquisa, dada as características próprias deste fenômeno, não por mero acaso, frequentemente, o termo clínica da psicose é utilizado para se fazer uma marca distintiva. Sobre isto, é assim que escreve a psicanalista Colette Soler, ao se referir ao texto lacaniano “De uma questão preliminar a todo tratamento possível das psicoses”:

[...] Lacan inclui a psicose no que chamou de função da fala e da linguagem. Afirmou que a relação com o significante, obra da linguagem, é o que constitui a unidade da neurose e da psicose. O que constitui sua unidade e também sua diferença. Observo, de passagem, que essa inclusão da psicose no campo dos fatos da linguagem é situada por ele como parte do “aspecto do fenômeno”, daquilo que aparece, portanto, ao passo que na neurose, ao contrário, a estrutura linguageira do sintoma só aparece por meio da decifração (1955-56/2007, p.11).

Com efeito, no campo das estruturas clínicas, a linguagem está para todos, mesmo que ela opere de modos distintos. Clinicamente, esta questão é um ponto de partida que inaugura um posicionamento crucial com relação ao discurso médico, pois “a clínica psicanalítica não é uma clínica descritiva nem fenomenológica, mas é uma clínica estrutural, na medida em que o diagnóstico se estabelece na transferência” (CALLIGARIS, 1989, p. 9).

Com a descoberta do inconsciente por Freud e, posteriormente, com as contribuições de Lacan que forja a acepção, “o inconsciente é estruturado como uma linguagem”, constata-se que o psicótico lida com a linguagem de forma bastante particular e peculiar. Em seu seminário que trata das psicoses, Lacan diz:

É clássico dizer que, na psicose, o inconsciente está à superfície, é consciente. Por isso mesmo não parece que isso tenha grande efeito em ser articulado. Nessa perspectiva, bastante intrusiva em si mesma, podemos observar de saída que não é pura e simplesmente, como Freud sempre sublinhou, desse traço negativo de ser um *Unbewusst*, um não consciente, que o inconsciente guarda a sua eficácia. Traduzindo Freud, dizemos – o inconsciente é uma linguagem. Que ela seja articulada nem por isso implica dizer que ela seja reconhecida. A prova é que tudo se passa como se Freud traduzisse uma língua estrangeira, e mesmo a reconstituísse recortando-a. O sujeito está simplesmente, no que diz respeito à sua linguagem, na mesma relação que Freud. A se supor que alguém possa falar

numa língua que lhe seja totalmente ignorada, diremos que o sujeito psicótico ignora a língua que fala (1955-1956/ 2008, p.21).

Ao expor esta metáfora, Lacan não a reconhece como satisfatória, pois, para ele, a questão não é por que o inconsciente permanece não assumido no sujeito, mas porque ele aparece no real. A exemplo disso, as alucinações – mas não somente elas - são entendidas, do ponto de vista da psicanálise, como aquilo que é rejeitado pelo sujeito e por isso apresenta-se para ele como algo que lhe é exterior.

Ainda neste seminário dedicado às psicoses, ocorrido entre 1955 e 1956, a hipótese lacaniana é que previamente a qualquer articulação simbólica, haveria uma etapa em que uma parte da simbolização não efetivaria na psicose; o que não foi simbolizado vai se manifestar no real, que, por sua vez, trata-se do registro do irrepresentável:

Não é inútil lembrar-lhes a esse respeito minha comparação do ano passado entre certos fenômenos da ordem simbólica e o que se passa nas máquinas, no sentido moderno do termo, essas máquinas que não falam ainda completamente, mas que vão falar de um minuto para o outro. Elas são alimentadas com pequenas cifras e espera-se que nos dêem o que teríamos talvez posto cem mil anos para calcular. Mas não podemos introduzir coisas no circuito a não ser respeitando o ritmo próprio da máquina – senão isso fica abaixo do limiar, isso não pode entrar nela. Pode-se retomar a imagem. Sucede, entretanto, além disso, que tudo o que é recusado na ordem simbólica, no sentido da *Verwerfung*, reaparece no real (LACAN, 1955-1956/ 2008, p.22).

Esse processo de não reconhecimento do que fala pelo sujeito que fala é farto de repercussões. Na loucura, os conteúdos inconscientes encontram-se mais manifestos, daí a expressão lacaniana que o inconsciente encontra-se “a céu aberto na psicose”. É bastante comum escutar na clínica com psicóticos expressões do tipo: “falam em mim, usam a minha boca para dizer tal coisa, fui impelido a pronunciar tais palavras ou conduzindo a dizer outras, mesmo não concordando, etc.”.

Com base na teoria dos discursos de Lacan, costumou-se recorrer à expressão “fora-do-discurso”, atribuição dada aos psicóticos para tentar elucidar o modo como circulam pelos laços sociais. Ademais, também é fato que são os mestres da linguagem como afirma Lacan, o que pode ser traduzido, de forma sumária, como aqueles que estão “de fora”, e não fora da linguagem; o psicótico está, portanto, fora dos discursos e é mestre deles, justamente porque é o seu avesso, pois a sua interferência se dá desarranjando os costumes e desacomodando os hábitos da ordem social (QUINET, 2006). Cabe acrescentar que, quando Lacan atribui ao louco como o avesso dos discursos,



é por acreditar que ele nos interroga sobre a forma como nos relacionamos com os outros.

Sobre isso, escreve Quinet:

Como se manifesta no psicótico o discurso pulverulento? Fragmentando a linguagem, despedaçando seu corpo (que, no caso do esquizofrênico, não é tomado em nenhum discurso), desobedecendo a partilha dos sexos (tendência ao transexualismo – travessia dos sexos -, ou empuxo-à-mulher) por estar para além da norma fálica, presentificando a morte como recusa do laço. Ele também ataca o laço social não só não entrando nele mas criticando-o, apontando suas impossibilidades e denunciando o semblante social. Ele aponta igualmente a inconsistência do Outro: o Outro como garantia da lei e do amor. Outras armas que ele utiliza para rasgar os semblantes e acabar com o Outro no social são a ironia, o cinismo e a descrença (2006, p. 53).

Numa primeira elaboração, Lacan supõe que, em virtude da falha na função do pai, enquanto função simbólica, o psicótico sofre as consequências de ter suas palavras aprisionadas à sua pura literalidade, onde a relação do sujeito com o significante ocorre em seu caráter puro, quer dizer, o significante não circula na cadeia. O caráter de literalidade da palavra pode ser verificado a partir de exemplos advindos da clínica com psicóticos como veremos adiante. Mas, já deparamos com esse fenômeno em uma das cenas desenvolvidas para situar a primeira ambientação desta dissertação, a qual traz o impasse da moça que se recusa a entrar no supermercado Pão de açúcar pelo fato de lá “ser um lugar de gente feliz”, como prega o seu slogan; não se considera feliz, portanto, não entra. Além desta situação, temos uma outra: trata-se de uma jovem que leva para o atendimento as suas dificuldades, enfrentadas cotidianamente, com a lição de casa de um curso de capacitação para o trabalho, destinado a egressos do ensino médio e que ainda não se inseriram no mercado. Uma dessas dificuldades fora apresentada através de um enunciado do exercício de língua portuguesa, o qual pedia para que completasse as frases de vários ditos populares, todos bastante conhecidos. Ao observar o exemplo que ilustrava como a tarefa deveria ser feita, ela considera tudo aquilo incoerente, ameaçando deixar o exercício em branco, mesmo com condições (cognitivas, intelectuais) para resolvê-lo. Então, decide fazê-lo a sua maneira, correndo o risco de não acertá-lo; nesse sentido, na frase que deveria ser assim completada: “Em terra de cego, quem tem um olho é rei”; ela insiste em continuá-la de outro modo: “Em terra de cego, quem tem um olho, enxerga”. Altera o ditado popular, aclamando os seus princípios com a declaração: “Não gosto dessas mentiras!”.

Pois bem, este capítulo, no conjunto dessa dissertação, pretende ser o último ambiente, um ambiente marcado por um procedimento mais usual, em geral, atribuído

como a clínica no seu sentido *stritu sensu*, cujo enquadre é o atendimento individual em que a escuta é o procedimento do trabalho que, vale dizer, desde a invenção freudiana, não caduca.

A construção, pela via da escrita, deste ambiente, foi tomando a forma de apresentação de caso clínico, necessidade tão frequente dos processos de tratamento, embora esta não tenha sido exatamente a tarefa essencial deste texto. Em outras palavras, não foi o intuito esmiuçar a apresentação do paciente e sua problemática, a prática clínica de quem escuta, a saber, os impasses e os manejos da transferência nem tampouco o rumo do tratamento e seus resultados. Cumpre repetir que não foi priorizado este aspecto, o que não quer dizer que tenha sido menosprezado; dá para dizer que está tudo isso aí, mas o acento está em outro lugar, ou seja, este último ambiente, decerto, poderia ser desenvolvido sob diversos recortes, contudo, priorizou-se o enfoque na questão da linguagem na psicose, por isso, o subtítulo: o ateliê de palavras.

Também capítulos e ambientes precedentes a este, a escrita da experiência na clínica ocupou uma função primordial por se tratar de uma tarefa indispensável à confecção da dissertação. Porém, os exemplos e as situações não foram tomados como ilustração - pelo menos esse não foi o objetivo. Mas, diferente disto, as formulações foram decorrentes da construção deste material, de forma que este foi norteando a pesquisa e determinando o curso da dissertação. Com relação à construção do caso, não é apenas nessa ambientação aqui nomeada “A situação clínica”, mas, há outros em outros, como é possível observar.

Como ocorreu em todo o percurso da confecção das narrativas presentes nesta dissertação, foi feita uma aliança entre a clínica e as artes, incluindo aí, a literatura. Essa foi uma posição mencionada desde a introdução, a qual redundou em uma forma de escrita que traz em seu bojo a dimensão ética. É assim que formula Nasio (2001) quando admite que o caso é uma ficção, pois ainda que, para a prática psicanalítica, tenha as suas funções – didática, metafórica e heurística<sup>24</sup> - trata-se, pois, de um relato de um encontro clínico que, diga-se de passagem, nunca é o reflexo fiel de um fato concreto, mas sua

---

<sup>24</sup> De acordo com a tese de Nasio, o caso clínico pode ter “uma função *didática*, como exemplo que corrobora uma tese, uma função *metafórica*, como metáfora de um conceito, ou uma função *heurística*, como uma centelha que está na origem de um novo saber [...]” (2001, p. 17).

reconstituição fictícia; deste ponto de vista, o exemplo nunca é um acontecimento puro, mas sempre uma história reformulada e, por que não dizer, fabulada. Diante deste crivo, torna-se redundante dizer que a psicanálise concebe o caso diferentemente da medicina, pois o seu esforço consiste em subverter a acepção do caso clínico como representante de uma doença, assim, o discurso psicanalítico assume um sentido radicalmente distinto do discurso médico, pois, o caso, para o primeiro, “exprime a própria singularidade do ser que sofre e da fala que ele nos dirige” (NASIO, 2001, p. 11).

Para o psicanalista Christian Dunker, a escrita da clínica em psicanálise não opera traçando uma linha divisória entre literatura e ciência, mas ao contrário disso, estas duas formas de discursos se fundem em prol da construção do caso:

Dessa maneira as habilidades literárias da exposição seriam combinadas com as formas diagnósticas ou conceituais da ciência. A hermenêutica compreensiva se enlaçaria com a explicação causal, o poema se acasalaria com o matema (2011, p. 566).

O conjunto da obra freudiana é a maior ilustração de que literatura e ciência não andaram separadas, prova disso é que, sendo o estatuto científico da psicanálise a grande causa defendida a duras penas pelo seu inventor, não houve por ele nem recusa nem abandono da literatura ao longo desse seu empreendimento, é este o depoimento de Freud: “eu mesmo me surpreendo ao constatar que minhas observações dos pacientes podem ser lidas como romances [...]” (apud NASIO, 2001, p.11).

Paulo César de Souza, ao referir-se ao estilo de Freud, constata que a sua produção era diversa da maioria dos cientistas de seu tempo: “sua qualidade de mestre da prosa alemã já fora reconhecida por vários de seus contemporâneos<sup>25</sup>” (2010, p.23). E não poderia ser diferente, já que “conhecendo intimamente a obra de Goethe – o autor que mais citava, juntamente com Shakespeare -, sabia como era impróprio distinguir o sábio do poeta, o cientista do escritor” (SOUZA, 2010, p. 24).

Apresentar como o caso foi construído e exposto nesta dissertação foi um posicionamento que se julgou necessário, em um trabalho que insiste em operar na

---

<sup>25</sup> Assim, Paulo César de Souza, no livro cujo intuito foi preparar terreno para uma nova tradução das obras de Freud em português, que tem sido realizada diretamente do alemão, escreve: “Em 1930 sucederam dois fatos decisivos para a reputação literária de Freud: ele recebeu o prêmio Goethe da cidade de Frankfurt e foi objeto de estudo de um renomado crítico suíço, Walter Muschg, num ensaio intitulado, de maneira simples e pertinente, “Freud como escritor”” (2010, p.23).

interface, contudo, esta concepção não é nenhuma novidade já que esse aspecto da escrita da clínica tem sido bastante explorado por vários pesquisadores. Ademais, a própria ideia freudiana de que os poetas e escritores antecedem o trabalho dos psicanalistas é comentada por muitos autores (DE CERTEAU, 2011; DUNKER, 2011; SOUZA, 2010).

Assim, a construção de um caso clínico, como afirma Dunker, deve ser para além de um relatório que explicita um conjunto de procedimentos relacionados ao tratamento, como acontece com muita frequência nos registros de prontuários, em geral, bastante protocolares. Ademais, na situação clínica, o que temos são histórias repletas de lacunas, mal-entendidos, rupturas, equívocos, etc., o que, porventura, leva à suposição que toda história dos sujeitos é marcada por estes hiatos; a quem escuta, deve-se estar advertido com relação a isso. O que interessa destacar, mesmo correndo o risco de tornar-se repetitivo como um estribilho, é que, na construção do caso clínico, é cabível a invenção de quem o escreve, aliás, tal aspecto é quase uma condição, o que permite considerar a escrita do caso clínico como um gênero literário. A partir desse ponto de vista, é deveras necessário distinguir o paciente do caso, como aponta Dunker, que, ao fazer a analogia ao romance policial – pois, o que se encontra, à primeira vista, é a impossibilidade do leitor construir uma história linear e completa neste tipo de literatura -, escreve:

A rigor, um paciente em análise, um psicanalisante, não tem nada a ver com um caso clínico. Ele se torna um caso clínico quando é escrito, e como tal desaparecido, rasurado por esta operação. Em acordo com a ideia de queda presente na etimologia da palavra caso (*Fall*) talvez a escrita clínica seja uma forma de nos separarmos da experiência acontecida na análise, uma forma de encontrarmos no que nela não encontrou inscrição, tempo e representação. É preciso evitar que um psicanalisante transforme-se em um caso clínico, identifique-se com esta condição, como parece ter ocorrido com o Homem dos Lobos. Para isso é preciso introduzir o que poderia ter acontecido (a falsa solução necessária) e também o impossível de ter acontecido (o real impossível de representar) como condições para a construção do caso clínico (2011, p.573).

Diante do que foi exposto, “introduzir o que poderia ter acontecido” e “o impossível de ter acontecido” é desertar a verificação e/ou o estabelecimento de uma verdade, para imprimir um procedimento de escrita da clínica que possa interrogar a teoria. A expressão “caso clínico”, como vimos até então, está atrelada ao relato de uma experiência singular e que pode ser intercambiada com outros afins, como diz Nasio, “quer se trate do relato de uma sessão, do desenrolar de uma análise ou da exposição da vida e dos sintomas de uma analisando, um caso é sempre um texto escrito para ser lido e discutido” (2001, p.11-12). Decerto, dentro desta noção podem coexistir aspectos

factíveis de muitas relações, a depender do estilo de escrita, constructos teóricos-conceituais, etc., todavia, para o caso ser considerado clínico, deve se inscrever em um sistema de transmissão – sistema das artes ou literatura, sistema científico, médico ou jurídico e ainda filosófico (DUNKER, 2011).

De fato a experiência de uma psicanálise envolve uma transmissão cultural que muito se assemelha a da narração, em sentido forte do termo, pelos seguintes traços (Benjamin, 1936): transformação criativa entre memória e história, valorização do lado épico da verdade, inerência a uma tradição oral, recusa da soberania da informação, economia de explicações, fala autoral que se elabora em seu próprio processo e apropriação coletiva de uma experiência. Contudo esta forma de transmissão cultural não deve se confundir com o romance formado sobre esta mesma experiência. E Freud estava advertido desse problema: “Sei que há – ao menos nesta cidade – muitos médicos que (coisa bastante repugnante) vão querer ler um caso clínico desta índole como uma novela destinada a sua diversão e não como uma contribuição a psicopatologia das neuroses” (1905d, p.8) (DUNKER, 2011, p.567).

Este objetivo da transmissão está sempre perpassado aos que se dedicam à clínica e que porventura escrevem seus casos e os expõem a um público. Se a construção do caso clínico encontra-se dependente da escrita e este material, para ser lido e discutido, contém, como já explicitado, além das construções do paciente, a invenção de quem o atende, ao expor um caso, seria razoável supor que, em certa medida, é da exposição do clínico que se trata também: o que escolher relatar na história do sujeito, que efeitos utiliza para velar e garantir o sigilo, os manejos transferenciais realizados, bem como o seu estilo de conceber e escrever o que faz. Muitos concordam que expor esta experiência pode trazer a este tipo de pesquisa mais vida e, muitas vezes, são os aspectos inerentes à clínica que nos impõem que reformulemos a teoria. É sempre uma questão para a clínica a exposição. Com relação à divulgação e a publicação dos casos, é este o excerto que Nasio traz de um dos textos freudianos:

[...] a discrição é incompatível com uma boa exposição da análise: há que não ter escrúpulos, expor-se, entregar-se como pasto, trair-se, portar-se como um artista que compra tintas com o dinheiro das despesas de casa e usa os móveis como lenha para aquecer seu modelo. Sem alguns desses atos criminosos, não se pode realizar nada corretamente (FREUD apud NASIO, 2001, p. 25-26).

Assim, após este parêntese sobre a escrita da clínica, o caso.

Um rapaz, em uma situação cujo enquadre de acompanhamento era o atendimento individual, ao chegar faz questão de dizer que só compareceu porque foi mandado (pelo médico, pela família). Durante alguns meses, manifestou bastante desdém com o

encaminhamento feito pelo psiquiatra que o acompanhava há alguns anos, dizendo que “a esquizofrenia não existia e tinha provas que ela realmente é uma invenção”; ao longo do tratamento, foi constatando que “os enfermeiros o vampirizam e teve que aceitar o diagnóstico a contra gosto e a duras penas para que os psiquiatras e seus assistentes continuassem com os seus empregos, cargos ou funções”.

O trabalho nesse espaço se deu ao longo de alguns anos prioritariamente pela palavra, mas certa vez, quis esboçar algo, utilizando materiais plásticos. Desenhou com tinta, em uma tela, vários olhos – cada um olhando para uma direção diferente – e o conjunto de olhos formava o desenho de um outro olho (grande) sobre o fundo azul. Ao terminá-la, disse uma frase como se arriscasse uma nomeação para o que tinha feito, quiçá, um possível título: “Olhos sobre tela” ou “Óleos sobre tela”. Utilizou a expressão “olhos sobre tela” para designar que as imagens de olhos (representadas por meio do desenho) estavam dispostas sobre uma tela e também “óleos sobre tela” referindo-se à tinta a óleo que foi aplicada sobre o suporte. A forma como ele apresenta o que executou é similar à descrição da técnica para explicação dos procedimentos utilizados. Só poderia ser este título, na sua opinião, e ainda, “olhos” e “óleos”, apesar de comportar grafias diferentes, têm sonoridade similar, o que permite esta associação em seu aspecto literal.

Com relação à literalidade dá para dizer que a possibilidade de representação vacila na psicose e as palavras se apresentam. No contexto do atendimento, este rapaz diz que gostaria de falar sobre gramática, mais precisamente sobre os pronomes possessivos. Elege este assunto porque deseja estudar, lembrar aquilo que estudou durante anos na escola e na faculdade, e por se encontrar afastado destes ambientes, o seu objetivo “era recordar para não esquecer o que aprendeu”, acreditava que poderia fazer isso nos atendimentos, já que discordava do diagnóstico e, conseqüentemente, da necessidade em seguir qualquer tipo de acompanhamento. Em seguida, parece que suas motivações - quando quis falar sobre gramática - também eram outras, evidenciando-se por assim dizer a gramática do inconsciente. As regras gramaticais serviriam para elucidar suas atitudes no ambiente familiar, explica, então, que sua mãe é de sua posse, do mesmo modo, a sua irmã o tem como sua propriedade, o que justificaria a sua autoridade sobre a primeira, pois “não é a mãe e, sim, é minha mãe” e, por conseguinte, explicaria as represálias que sofre da irmã. Assim, a mesma regra se aplica na relação entre os dois, conforme explicitada em seu argumento: “por ser eu o seu irmão, é ela quem escolhe as músicas que

devo escutar, os programas de TV que devo assistir, as roupas e acessórios que devo comprar e usar”. Os pronomes possessivos estavam ali para adverti-lo sobre a relação de posse que ocorria entre os membros familiares - bastante numerosos -, ora justificava a sua atitude autoritária com a mãe e ora a autoridade da irmã sobre ele. Esta característica, isto é, o modo como lida com as palavras, sempre atravessou a situação clínica, posteriormente, chegou até a fazer brincadeiras com os seus trocadilhos. Contou que certa vez um de seus irmãos no momento que escrevia um texto, perguntou para ele - a pretexto de esclarecer como era a grafia de algumas palavras -, “se “criança” tinha acento”, ele respondeu sabiamente: “só se for na Academia Brasileira de Letras”, e em seguida, justificou: “pois não é o que dizem, que as crianças são os verdadeiros professores?”.

Também na situação clínica era incisivo ao relatar, especialmente nos momentos de crise, as sensações corporais sinestésicas intensas de cunho hipocondríaco sendo “travar o corpo”, “doer os dentes” e “escutar zumbidos”, experiências recorrentes descritas por ele. Estas questões levaram-no a passar por diversos médicos e especialistas sem, contudo, encontrar algo em seu corpo que explicasse/justificasse do ponto de vista fisiológico tais manifestações, o que é, diga-se de passagem, característico dos quadros hipocondríacos. Além disso, era frequente a sensação de que colocam movimentos em seu corpo, palavras que não são suas em sua boca, pensamentos que não são seus em sua mente, o que o levou a concluir, de forma bastante convicta, que aquilo que não reconhecia como seu tratava-se de “enxertos de memórias”. Diz com estas palavras: “tinha frequentemente uma lembrança de quando era criança e saltava os degraus de uma escadaria, cada salto alcançava uma distância de 2 metros, hoje, adulto, com pernas maiores e mais fortes, tentei repetir a experiência e, ao constatar que não conseguia saltar tão distante, acabei descobrindo que aquela lembrança só poderia ser de outra pessoa e que estava em minha mente por um erro, uma clonagem ou coisas do tipo”. Uma vez que são fatos e acontecimentos que não ocorreram com ele, obviamente, só poderiam ter sido enxertados como se fossem lembranças suas.

É habitual uma frase deste paciente - que se diz sem autonomia nos seus gestos, movimentos e pensamentos e, na tentativa de explicitar a invasão e a dispersão que vive cotidianamente em seu corpo, fala: “não sei se fui completamente digitalizado ou se sou apenas um cérebro mergulhado em um aquário”. De tempos em tempos, os sintomas de extrema invasão se tornavam tão intensos, desencadeando uma crise. Certa vez, numa

ocasião em que praticava esporte, ouviu uma voz que lhe disse, com um sotaque caipira: “vá tomar banho, porrrrco!”. A partir deste episódio, percebeu que transpirava muito mais do que a maioria das pessoas que conhece e, assim, foi tomado por uma “crise de higiene avassaladora” que persistiu por dias a fio. Sem tréguas, acreditou que tinha que tomar uma atitude, assim, inicialmente, começou a esterilizar tudo o que tinha em casa com álcool; passava o dia inteiro fazendo isso e, ao terminar, começava tudo de novo, obsessivamente, pois tal gesto deveria ser repetido continuamente por acreditar que o efeito esterilizante havia vencido o seu prazo. Tal sensação, com o passar dos dias, foi tomando uma proporção cada vez maior, saindo totalmente de seu controle. Um dia era apenas uma chuva de bactérias – visualizava tudo aquilo impossível se ser visto a olho nu: os bacilos, os bastonetes e todas as classes possíveis -, depois chegou ao ponto de acreditar que a contaminação por germes atingiu o seu sistema sanguíneo e, assim, a saída que encontrou para interromper este evento foi trocar todo o seu sangue, chegando a fazer algumas tentativas.

Nos momentos de “crise”, o sujeito fica exilado de sua subjetividade, não se reconhece mais como si mesmo, pois não consegue distinguir nem interior nem exterior. A voz que vem do Outro não faz borda no corpo, não recorta um orifício, não estabelece uma fronteira entre o que é próprio e o que não é; ela retorna como vinda de fora, como por exemplo uma alucinação auditiva. Nesses momentos o sujeito pode assimilar o que vem de fora, subjetivando-o ou não (MASAGÃO, 2007, p.139).

A crise, entendida aqui como as rupturas de tentativas de laço, neste rapaz era bastante devastadora. Do ponto de vista da psicanálise, tais experiências devem encontrar um modo de explicação pelo sujeito em aflição, de modo a transformar tais incômodos, porventura demasiados invasivos, em um discurso. Neste aspecto, é possível considerar que, na clínica psicanalítica, há uma aposta: a de escutar o delírio. A subversão freudiana é que a formação delirante é uma tentativa de restabelecimento e não enfermidade propriamente dita, conforme a psicose era interpretada até então, passando a ser entendida como uma manifestação do sujeito e não como déficit ou patologia a ser eliminada a qualquer custo (FREUD, 1911/2010).

Posteriormente com Lacan, é possível apreciar a ideia de que a psicose não é um caos nem desordem e, sim, uma outra, o que ele chama de uma ordem do sujeito:

Sob o pretexto que o sujeito é um delirante, não devemos partir da ideia de que o seu sistema é discordante. É sem dúvida inaplicável, é um dos signos distintivos de um delírio. No que se comunica no seio da sociedade, ele é absurdo, como se diz, e mesmo muito incômodo. A primeira reação do psiquiatra em presença de um sujeito que lhe começa a lhe



contar coisas desse gênero com todas as cores, é sentir desagradado. Ouvir um senhor proferir afirmações ao mesmo tempo peremptórias e contrárias ao que se está habituado a reter com a ordem normal de casualidade, isso o incomoda, a sua primeira preocupação no interrogatório é fazer encaixar as pequenas cavilhas nos buracinhos, como dizia Péguy nos seus últimos escritos, falando da experiência que ele assumia, e dessas pessoas que querem, no momento em que a grande catástrofe está declarada, que as coisas conservem a mesma relação que antes. *Proceda por partes, senhor*, dizem eles ao doente e os capítulos já estão feitos (1955-1956/2008, p. 144).

Lacan, ao abordar a temática das psicoses tanto no Seminário III quanto no texto “De uma questão preliminar a todo tratamento possível das psicoses”, seguirá os passos de Freud. Examinando estes textos, constata-se, então, que caberia favorecer este trabalho com a palavra, assegurando que o trabalho clínico se constitui de um outro, feito necessariamente e exclusivamente pelo psicótico:

Dizer “trabalho da psicose”, tal como se diz “trabalho da transferência” no caso da neurose, é também marcar uma diferença fundamental entre neurose e psicose. Essa diferença é consequência de uma outra, entre o recalçamento, mecanismo linguageiro que Freud reconheceu na base do sintoma neurótico, e a forclusão, promovida por Lacan como a causa significante da psicose. Se o trabalho da transferência supõe a ligação libidinal com um Outro feito objeto, no trabalho do delírio é o próprio sujeito que se encarrega, solitariamente, não do retorno do recalçado, mas dos “retornos no real” que o abatem. Se não existe auto-análise do neurótico, o delírio, por sua vez, é de fato uma auto-elaboração, da qual se manifesta de maneira evidente o que Lacan chama de “eficácia do sujeito” (SOLER, 2007, p.185).

Face ao exposto, a questão trazida por Colette Soler, “é saber se esse trabalho da psicose pode inserir-se no discurso analítico e, em caso afirmativo, de que modo” (2007, p.185-186). Sucede que, como gosta de insistir Jean Oury, para os que estão nessa posição de escutar o sofrimento do psicótico, seria mais preciso falar em não impedir ao invés de facilitar (1991). É assim que Lacan se reporta sobre a produção daquele que Freud só pôde conhecer por meio de seus próprios escritos: “Quanto a Schreber, deixaram-no falar, por uma boa razão, é que não lhe diziam nada, e ele teve todo o tempo para nos escrever seu grande livro” (1955-1956/2008, p.145).

Encontra-se sustentada nesse posicionamento técnico e ético a tarefa de secretariar o delírio, isto é, tomar a produção do psicótico ao pé da letra, aliás, esta primeira atribuição supõe a segunda afirmação. Neste sistema de pensamento e proposição de trabalho clínico inaugurado por Lacan, há uma subversão com relação ao próprio ato de interpretar, justamente porque a interpretação é uma tarefa que cabe mais ao analisante que ao analista. A despeito da compreensão, assinala Lacan:

O progresso maior da psiquiatria, desde a introdução deste sistema de investigação que se chama psicanálise, consistiu, acredita-se, em restituir o sentido na cadeia dos fenômenos. Isso não é falso em si. Porém, o que é falso, é conceber que o sentido de quem se trata é aquele que se compreende. O que teríamos apreendido de novo, de acordo com o que se pensa de maneira ambiente nas salas de plantão, expressão do *sensus commune* dos psiquiatras, é compreender os doentes. É uma pura miragem (1955-1956/2008, p.14).

Ainda a propósito do sistema delirante, para escutá-lo, seria necessário não compreender, é esta a advertência que faz Lacan, logo no início do Seminário III:

Comecem por não crer que vocês compreendem. Partam da ideia do mal-entendido fundamental. Aí está uma dimensão primeira, na falta da qual não há verdadeiramente nenhuma razão para que vocês não compreendam tudo e não importa o quê. Tal autor lhes dá tal comportamento como um signo de inafetividade num certo contexto, alhures será o contrário. Que se recomeça sua obra após ter-lhe acusado a perda, pode ser compreendido em sentidos completamente opostos. Faz-se apelo de modo perpétuo a noções consideradas como estabelecidas, quando de modo algum elas os são (1955-1956/2008, p.31).

Lembremos também que no texto “O sentido dos sintomas”, Freud diz que os sintomas sempre portam um sentido e têm uma conexão com a vida de quem os produz (1916-17/1996, p.265). Com o discurso freudiano, “o sintoma assume decisivamente uma versão positiva e não mais negativa, como na psiquiatria de então, de forma a ser uma maneira do sujeito dizer algo sobre si e sobre o mundo” (BIRMAN, 2006, p.13). Sabe-se que esse dizer não está restrito à palavra, mas a diferentes manifestações. *Grosso modo*, tanto em Freud quanto em Lacan, é possível observar que a questão dos sentidos dos sintomas tem suas particularidades, também, a depender da estrutura clínica:

Se, nas neuroses, o sujeito constantemente se interroga a respeito dos sentidos de sua fala, de seus sonhos, de seus sintomas, sempre guiado pela dúvida e pela incerteza, nas psicoses o que se observa é uma suposição de que o sentido nasce junto com tais expressões e tem existência independente de sua vontade. O sistema é hermético, a linguagem é em si (FARIA, 2012, p.11).

No tocante as afirmações de Lacan de não compreender a fala do psicótico, deve-se deduzir que, no tratamento desses sujeitos, não é da passividade que se trata, pelo contrário. No texto “A direção do tratamento e os princípios de seu poder”, Lacan logo de saída diz que a ação do analista implica numa posição de princípio, desse modo, dirigir a cura na situação analítica, tanto na neurose quanto na psicose - salvaguardadas suas diferenças -, não implica em direcionamento da consciência e, desse modo, opõe-se radicalmente à direção do paciente:

Consiste, em primeiro lugar, em fazer com que o sujeito aplique a regra analítica, isto é, as diretrizes cuja presença não se pode desconhecer como princípio do que é chamado de “a situação analítica”, sob o pretexto de que o sujeito as aplicaria melhor sem pensar nelas.

[...] Digamos apenas que, ao reduzi-lo à sua vontade, esse tempo consiste em fazer o paciente esquecer que se trata apenas de palavras, mas isso não justifica que o próprio analista o esqueça (1958/1998, p.592).

Contudo, a proposição lacaniana endereçada aos analistas, a saber, de não recuarem diante da psicose, supõe que há um manejo específico para o seu tratamento:

A psicose, dizia Lacan, é um esforço de rigor. Nisso apreciamos o rigor do próprio Lacan em sua abordagem da psicose. Seu famoso preceito – o psicanalista não deve recuar diante da psicose – não deve ser interpretado em termos de heroísmo terapêutico, como se fosse uma simples questão de “agüentar o fardo da psicose”, conforme a expressão que alguns gostam de repetir. A coragem evocada por ele deve ser situada no nível do pensamento. Consiste em resolver os problemas que a psicose formula à psicanálise e, no fim, extrair as consequências do obstáculo que ela opõe a seu tratamento por meio da transferência (SOLER, 2007, p. 99-100).

Permitir a aparente desordem e tomar a palavra ao pé da letra constituem-se manejos clínicos para a construção delirante, já que a sua análise pode elucidar a relação fundamental do sujeito no registro no qual se organizam e se desenvolvem todas as manifestações do inconsciente (LACAN, 1955-1956/2008).

Voltando alguns passos, no texto de 1915, “O inconsciente”, Freud diz que na psicose há uma predominância do que tem a ver com as palavras sobre o que tem a ver com as coisas, o que permite verificar, então, que há uma espécie de “coisificação” das palavras, a observação deste fenômeno faz precipitar a expressão freudiana “língua do órgão”. Tal designação é uma espécie de substituição, isto é, na falta de mediação simbólica, o significante incide sobre o real do corpo.

No desenvolvimento de um dos capítulos deste texto chamado “A identificação do inconsciente”, Freud, com o intuito de testar as suas teses acerca do inconsciente, faz uma distinção da linguagem na esquizofrenia e na histeria. Ao tratar deste assunto, explica que lançará mão de algumas observações de Victor Tausk, feitas nas etapas iniciais da esquizofrenia de uma paciente. Freud considerou tal material particularmente precioso, uma vez que a própria paciente se prontificava a explicar suas manifestações orais e, justamente por este motivo, declara que suas considerações tinham um valor de uma análise. Assim ele escreve:

Uma das doentes de Tausk, uma garota que foi levada para a clínica após uma briga com o seu namorado, queixa-se de que “os olhos não estão direitos, estão virados”. Isso ela

mesma explica, ao fazer, em linguagem coerente, várias recriminações ao namorado. Ela não o compreende, ele parece diferente a cada vez, é um hipócrita, um virador de olhos<sup>26</sup>, ele virou os olhos dela, agora ela tem os olhos virados, não são mais seus olhos, agora ela vê o mundo com outros olhos.

As declarações da doente sobre sua frase ininteligível têm o valor de uma análise, pois contêm o equivalente da frase em linguagem compreendida por todos. Ao mesmo tempo, esclarecem a respeito da significação e da gênese da formação de palavras na esquizofrenia. Em concordância com Tausk, quero ressaltar que nesse exemplo a relação com o órgão (o olho) se arvora em representação de todo o conteúdo. A fala esquizofrênica tem aí um traço hipocondríaco, torna-se linguagem do órgão (1915/2010, p. 141).

Quinet (2006), com base neste texto freudiano, a partir da ilustração de um caso de sua clínica, afirma que:

Para ele [o analisante] nem as dores nem as palavras estão presas no Simbólico, e é por isso que elas se equivalem. Dores e palavras são uma coisa só. Quando ele diz ‘estou bloqueado’ trata-se do Real, ele não consegue mais se mexer. Não há distinção entre significante e órgão” (2006, p. 85).

Desse modo, Freud demonstra que a combinação significativa (a relação de palavra) não implica a relação de coisa (o efeito de significação), daí o recurso da “língua do órgão” (QUINET, 2006, p. 84). Percorrendo este mesmo artigo, a hipocondria e a língua do órgão são correlatas, inclusive, Freud refere a fala hipocondríaca e a fala do órgão como sinônimos (FREUD, 1915/1996).

É no esquizofrênico que podemos notar que o significante se situa ao nível da coisa gozo, pois nele o significante não faz barreira ao gozo. Ao utilizarem a “língua do órgão”, os fenômenos corporais não deixam de ser uma tentativa de recuperar o órgão pela palavra. Primeiro passo da tentativa de que seu corpo seja “mordido” por um discurso (QUINET, 2006, p.85).

Relacionando este texto freudiano às formulações lacanianas acerca da psicose, Colette Soler diz que “poderíamos imaginar, por simples indução verbal, que essa formulação, ‘linguagem de órgão’, corrobora a ideia de inconsciente ‘estruturado como uma linguagem’” (2007, p. 117).

Como se sabe, essa conclusão de Freud, formulada a partir da observação da paciente de Tausk - de que os esquizofrênicos tratam das palavras como coisas -, presume que elas não representam nada; perdem a sua qualidade significativa e, por isso, ficaram reduzidas ao estado de coisa, de simples matéria sonora ou visual. Isso porque “o acesso

---

<sup>26</sup> O tradutor chama a nossa atenção ao afirmar que “virador de olhos” é a versão literal de *Augenverdreher*; em português, seria algo similar a expressão “ele virou a cabeça dela” (apud FREUD, 1915/2010).

ao simbólico supõe mais que uma aprendizagem da língua; ele supõe o efeito de esvaziamento no real do ser vivo, que produz a promoção de um significante” (SOLER, 2007, p. 119).

Vale sublinhar como Lacan fala deste evento:

O que é o fenômeno psicótico? É a emergência na realidade de uma significação enorme que não se parece com nada – e isso, na medida em que não se pode ligá-la a nada, já que ela jamais entrou no sistema da simbolização – mas que pode em certas condições, ameaçar todo o edifício (1955-1956/2010, p. 105).

Voltando ao caso, este rapaz que havia deixado de fazer várias coisas para preservar os seus órgãos e, portanto, diminuiu radicalmente as suas atividades cotidianas, era afirmativo ao dizer que “não lia mais nem assistia TV para não lesar o seu cristalino, não escutava músicas para preservar o seu aparelho auditivo, dentre outras contenções corporais cujo objetivo era único e exclusivamente em prol da preservação de seu corpo de modo a deixá-lo com as suas funções intactas”; contudo, tais contenções não eram exatamente uma escolha, tratava-se de uma imposição, pois se não as fizesse, era convicto que chegaria cego aos 50 anos: o dito “basta ter para perder” é por ele levado a sério, consistindo numa espécie de aviso, de ameaça, de destino. Em um período de sua vida, estas medidas de contenção chegaram ao extremo, permanecia recluso no domicílio e lá sem poder fazer quase nada. Mesmo dizendo ter interesses diversos – música, literatura, línguas estrangeiras, cinema, esportes, viagens, etc. -, suas atividades se restringiram ao tratamento; durante muito tempo, deslocava-se apenas para as consultas médicas. Tais sensações corporais além de comandar completamente os seus fazeres, por vezes, determinavam a posição de seu corpo, interferindo em seu gestual: “veludos nos dentes e fibras de vidro em seus braços, mãos e dedos” fazem com que fique com a boca entreaberta, com os membros superiores distanciados de seu tronco e os dedos das mãos também afastados, pois esse contato entre as partes de seu corpo poderia ser altamente alergênico, doloroso, cortante, pois “com fibra de vidro não se brinca”; assim, conclui que “alergia corresponde a preconceito”.

Os relatos de suas experiências de contenção merecem ser deslizados para outros lugares, pois talvez haja uma curiosa conexão com a abordagem de Foucault na *História da Sexualidade: o uso dos prazeres*, a despeito de uma dietética dos *aphrodisias* que, por sua vez, determinavam quando era útil e quando era nocivo praticar os prazeres,

esboçando, assim, uma tendência geral para uma economia restritiva<sup>27</sup> (1984/2010), para tanto, “o regime físico dos prazeres e a economia que ele impõe faz parte de toda uma arte de si” (p. 175). Esta entrada súbita pelas condutas moduladas pelo uso dos prazeres é conveniente para a circunstância desta dissertação que se propôs pensar as construções de cada sujeito aqui narrado, relacionando-as ao que Foucault denominou de “estética da existência”. Portanto, aqui não há uma pretensão de que estas associações funcionem orquestrando teorias que desemboquem numa relação total nem numa conclusão universal. No mais, o que a construção deste rapaz - como de outros que protagonizaram as narrativas -, traz como possibilidade é pensar que um acontecimento pode ser visto de vários ângulos, favorecendo muitas associações; estas visões distintas podem ser justapostas, desde que preserve o seu caráter disjuntivo ou disruptivo.

Este rapaz também contava - além das medidas de contenção corporal -, as estratégias que foi inventando na tentativa de barrar aquilo que o invadia - as palavras ocupavam um lugar essencial. Dizia que quando transitava pelas ruas, especialmente quando utilizava o metrô, escutava música em o seu *walkman*, que possibilitava barrar o som externo, pois as palavras/frases pronunciadas nestes ambientes, como, por exemplo, “Estação Paraíso”, eram como sentenças. Estas frases o chicoteavam, cada palavra que chegava até seu corpo pelo seu ouvido tinha o valor de uma chibatada. Assim como as palavras são chicotes, elas se apresentam, ao invés de persistirem como se fossem; diferente disso, elas são, uma vez que incidem sobre a sua pele, os seus músculos, a sua carne.

Seus relatos levam a crer que ele vive em seu corpo esta experiência em diversas situações em que as palavras têm este valor real, literal. Ao relatar que determinado fenômeno lhe ocorrera por ordenação do “Sistema”, diz que isto era gritante e ao pronunciar tal descoberta a faz gritando em alto e bom tom: “O Sistema existe! A radiação é efeito do Sistema!”. A sua reclusão tinha claramente um objetivo de preservação, pois, considerava infundáveis as frases dirigidas a ele. Por exemplo, deixou

---

<sup>27</sup> De acordo com Foucault, esta dieta dos prazeres relacionava a alimentação aos exercícios, ao ato sexual, etc. A necessidade de dar à prática sexual uma atenção vigilante não se baseava no fato de que os atos sexuais seriam impróprios ou maus para os *aphodisias*, mas esta vigilância se pautava na desconfiança que se manifesta “na idéia de que muitos órgãos, dentre os mais importantes, são afetados pela atividade sexual e podem sofrer com os seus excessos” (1984/2008, p. 150).

de assistir TV, pois as propagandas publicitárias faziam piadas com seu nome ou com parte dele, nesse sentido, usar uma sílaba ou um nome de sonoridade similar ao seu já era suficiente. Os *outdoors* - numa época em que era possível vê-los espalhados pela cidade - também continham frases em resposta ao seu pensamento, certa vez, leu um com a seguinte expressão: “odeio o seu ódio!”, naquele momento, entendeu que era uma reação dos outros ao ódio que sente de grandes centros empresariais por onde circulam executivos bem sucedidos. Costumava dizer que estas frases eram respostas que vinham de todos os lados, até gestos de pessoas, que transitavam pela rua insinuavam algo para ele. Também interrompeu a atividade de trabalho porque “tudo o incitava a ser um homossexual” e, como optou por não ser, a restrição destes estímulos tornou-se uma medida necessária.

Numa época em que acreditava estar se sentindo melhor, decidiu fazer uma viagem e, ao adentrar no avião, a primeira coisa que visualizou foi uma frase que dizia: “pense com a sua cabeça!”. Apesar de saber que se tratava de uma espécie de aviso a todos passageiros, era também uma constatação que assegurava com todas as letras que, de fato, ele possuía dois cérebros, sendo um biológico e outro eletrônico e, desse modo, o segundo comanda o primeiro. Diz que não é por acaso que existe uma música chamada *Cérebro eletrônico* e, assim, “a letra da música servia como prova que essa possibilidade existe e que não se trata de coisas apenas da sua cabeça”. Entremeados por momentos de angústia extrema, construir explicações para o que se passava com ele, tornou-se algo essencial, produzindo inclusive justificativas para a sua passividade, a sua falta de atividade, queixas recorrentes de seus familiares aos profissionais que já o atenderam. Essa suposta passividade é explicada por ele com argumentos que apontam para a cisão imposta pela esquizofrenia: “Com dois cérebros, duas mentes, fica difícil o corpo saber qual vai obedecer”.

Neste aspecto, a clínica psicanalítica toma o tratamento como efetivação da ordem da linguagem. Algumas destas constatações acerca da psicose já haviam sido preludiadas por Freud, como reconhecem vários autores (GUERRA, 2010; NASIO, 2001; QUINET, 2009; SOLER, 2007) e, neste caso, é necessário identificar essa origem:

Assim, é preciso entrar na definição psicanalítica da psicose, que teve início com Freud. Ela consiste em considerar a psicose como uma vicissitude do sujeito, na medida em que o sujeito é um efeito de linguagem. Em 1966, em sua apresentação da tradução das memórias

do presidente Schreber, o caso comentado por Freud em 1911, Lacan rendeu homenagem a Freud por ele haver introduzido o sujeito na consideração da loucura, em vez de pensar essa loucura em termos de déficit e de dissociação das funções. O ponto de partida do assunto no ensino de Lacan, ou pelo menos, o grande ponto de partida, foi o texto intitulado “De uma questão preliminar a todo tratamento possível da psicose”. Foi nesse texto que ele construiu sua primeira doutrina da estrutura da psicose. Essa doutrina inscreveu a psicose em sua tese do inconsciente estruturado como uma linguagem. Ela implicou, cito, que “o estado do sujeito [neurótico ou psicótico] depende do que se desenrola no Outro” (SOLER, 2007, p.194).

Ainda fiel à metapsicologia freudiana, Lacan propõe uma leitura da realidade psíquica a partir de três registros, a saber: real, imaginário e simbólico. Esta trindade denominada RSI – iniciais de real, simbólico e imaginário – foi introduzida por Lacan numa conferência em 1953 e, retomada no seminário de mesmo nome, ocorrido no período entre 1974-75. Assim:

[...] Lacan inspirando-se nas ciências de seu tempo – a lingüística, a antropologia estrutural e a matemática -, revê a obra de Freud com uma nova lente e descobre implícitos nela três registros heterogêneos que constituem o aparelho psíquico: RSI. A nomeação desses registros não só fornece um enorme alcance às teses freudianas, mas também permite a compreensão e o enriquecimento dos conceitos (JORGE; FERREIRA, 2007, p. 30).

Em suma, Lacan vai dizer que do entrelaçamento entre o real, imaginário e simbólico, realizado pelo nó borromeano, advém o sintoma, definido neste seminário, como efeito do simbólico no real. Assim, o significante Nome-do-Pai, que tem como função representar o Outro<sup>28</sup>, enlaça estes três registros da estrutura, para que se estabeleça uma interligação entre eles.

A partir do que Freud desenvolveu acerca do narcisismo, Lacan vai propor uma nova operação psíquica, denominada “estádio do espelho”. Nas palavras lacanianas:

Esse desenvolvimento é vivido como uma dialética temporal que projeta decisivamente na história a formação do indivíduo: o estágio do espelho é um drama cujo impulso interno precipita-se da insuficiência para a antecipação – e que fabrica para o sujeito apanhado no engodo da identificação espacial, as fantasias que se sucedem desde uma imagem despedaçada do corpo até uma forma de sua totalidade que chamaremos de ortopédica – e para a armadura enfim assumida de uma identidade alienante, que marcará com sua estrutura rígida todo o seu desenvolvimento mental. Assim, o rompimento do círculo do

---

<sup>28</sup> Nas palavras de Roudinesco e Plon (1998), trata-se de um termo utilizado por Lacan para “designar um lugar simbólico – o significante, a lei, a linguagem, o inconsciente, ou, ainda, Deus – que determina o sujeito, ora de maneira externa a ele, ora de maneira intra-subjetiva em relação com o seu desejo” (p.558). Ainda, segundo estes autores, Lacan forjou esta terminologia específica (Outro/outro) visando à distinção da determinação pelo inconsciente freudiano (Outro), do que é do campo da pura dualidade (outro) no sentido da psicologia (ROUDINESCO; PLON, 1998).



*Innenwelt* para o *Umwelt* gera a quadratura inesgotável dos arrolamentos do eu (1949/1998, p. 100).

Assim, o que Lacan afirma no texto “O estádio do espelho como formador da função do eu” é que a unidade corporal é antecipada antes mesmo do esquema sensório-motor estar pronto para dar sustentação ao corpo. Se de um lado do espelho, temos a fragmentação corporal, de outro, temos a totalidade. A antecipação por meio dessa *gestalt* - ou seja, ao identificar-se com essa imagem, a criança tem uma noção de si como completa - enuncia o ponto de partida da constituição do eu. Na acepção lacaniana, este campo da imagem é da ordem do Imaginário, pois se é o olhar que permite ver a imagem no espelho, permite também ver quem nos olha; posteriormente, Lacan vai introduzir o Outro via olhar, o olhar da mãe funcionando, para a criança, como um espelho.

O Estádio do Espelho elaborado por Lacan a partir da década de 1940 e retomado no decorrer de todo o seu ensino permite-nos estabelecer uma junção/disjunção entre o que se registra como unidade e remete ao campo do imaginário, o que se registra como distintivo e remete ao campo do simbólico e o que se registra como parcial e refere-se ao campo do real. Nesse sentido, o Estádio do Espelho permite não apenas uma abordagem da importância do registro do imaginário na formação do Eu, mas também a abordagem das articulações entre os diferentes registros nas relações entre sujeito e objeto, bem como nas relações entre o especular e o não especular na representação e existência do espaço (MASAGÃO, 2010, p.146-147).

A experiência na clínica permite observar que os fenômenos corporais ocorrem em demasia na esquizofrenia e que tais manifestações dizem respeito à falta de unificação de um corpo vivido como uma dispersão dos órgãos fazendo corresponder à imagem do corpo despedaçado:

Os fenômenos relativos à dispersão dos órgãos se referem ao despedaçamento do corpo como um avatar do estádio do espelho. Neste estado nativo de despedaçamento, o corpo é cortado pelas pulsões, sendo através da imagem do outro que este corpo despedaçado toma uma forma una, chamada por Lacan de forma ortopédica: uma armadura que lhe dá a ilusão de ter um corpo unificado. Mas a armadura da imagem não é suficiente para construir o Um do corpo, pois é necessário que ele possa ser tomado pelo corpo simbólico a partir da inscrição do Nome-do-Pai, que introduz o Um do significante responsável pela constituição do conjunto de outros significantes (QUINET, 2006, p.83).

Voltando ao caso, a partir das alucinações, as interpretações formuladas pelo rapaz permitem considerar que cumprem uma função. Para ele, elas inicialmente eram uma espécie de tortura, mas como não fez nada de cunho criminoso, preferiu acreditar que elas o protegem da inveja dos outros. Inveja decorrente da sua posição: diz que, certa vez, foi carimbada, em sua testa, a expressão “com louvor” e, a partir daí, adveio a constatação de

que concluiu um doutorado, tornando-se um *PhD*, assim, “dor de dente” remete à circunstância de que é um “doutor-doente”.

Essa passagem, quase uma inversão, apresenta uma sutileza espetacular que permite que o seu corpo extremamente invadido, lugar de tortura, possa ceder para outra condição mais favorável, pois ele agora se vê possuidor de uma proteção contra a invasão indeterminada de outrem. A experiência desse rapaz diz muito sobre a vivência psicótica, uma vez que, como se sabe, o Outro na psicose tem existência real e, por isso, persegue, ama, modifica o corpo do psicótico, altera sua vontade, impõe-lhes pensamentos (GUERRA, 2010).

Contudo, vale sublinhar que se num primeiro momento ele se apresenta como apenas uma peça de um computador, absolutamente submetido a um sistema computacional que a tudo gerencia e controla, passa a atribuir às crises os momentos de descontrole que resultaram em sucessivas internações psiquiátricas. Considerando estes momentos críticos e deveras angustiantes, a sua desorganização era inevitável, pois decorria da pane do “Sistema”. A construção de seu delírio, ao longo do processo de escuta, permitiu estabilizar-se e interromper as frequentes internações. É por isso que se costuma dizer que o delírio quando estruturado, mostra o simbólico funcionando na psicose.

A produção delirante deste rapaz ao longo do tempo é incrementada, sofisticada-se ao ponto de emergir, em um segundo momento, certa flexibilização: esta máquina que o controla ainda é absoluta, sem sombra de dúvida, mas, agora, são cabíveis algumas negociações. Ou seja, aquilo que antes era só causador de sofrimento, que era vivido como um caos intermitente e avassalador - já que o invadia, tomava completamente o seu corpo e o seu pensamento - vai se modificando sutilmente de forma que as sensações de puro horror vão se tornando algo “tolerável”, assim, sempre que pensa nisso, repete uma pontuação que certa vez lhe foi feita: “Deus dá o frio conforme o cobertor!”. O “Sistema” passa a ser nomeado como “Sistema-máquina-Deus”, modificação esta que incide sobre a seguinte explicação: “trata-se de uma máquina muito potente porque faz o impossível, aquilo que só possível a Deus”. Sucede que as palavras “sistema”, “máquina” e “Deus” possuem notável equivalência, ao ponto de serem frequentemente utilizadas, por ele,

como sinônimos. Posteriormente, o “Sistema” ganha novos atributos e sofisticadas funções, passando a ser referido como “Sistema Computacional Gigantesco Biônico”.

Assim, foi possível acompanhá-lo, numa outra passagem bastante satisfatória: de uma peça totalmente submetida às ordens do computador a um ser biônico (contudo, não se trata de um ciborgue, pois o seu corpo não é um misto de corpo humano e máquina). Ele é um doutor, um “doutor-doente” (já que teve que aceitar o diagnóstico de doença mental). Não é um híbrido de homem-máquina, mas suas ações, pensamentos, criações são mediadas pelo “Sistema”, desse modo, ele está sob a égide de algo com extrema complexidade porque se trata, na sua acepção, de “um fenômeno físico, químico, biológico, radioativo, biônico e espiritual”. Em suma, é possível constatar determinada operação que se desenrolou ao longo de vários anos, na qual ele foi paulatinamente se tornando agente de sua própria história.

É preciso lembrar que em um momento inicial foi dominado por uma invasão extrema, geradora de intenso e extenso sofrimento, assim verbalizada: “tenho zero de privacidade”. Entretanto, esta percepção pôde evoluir, com o passar dos anos, para uma outra, mais admissível: “tenho zero de privacidade” mas, “sei disso [da existência do “Sistema”], daí o sofrimento, não desaparece, mas diminui”. Antes, apenas submetido a esse “Sistema” que tudo vê e que tudo sabe, uma peça que pode ser desligada a qualquer momento, como ocorre no filme de Stanley Kubrick, *2001: uma odisseia no espaço*, filme que assisti mais de dez vezes. Chegou a cantar algumas vezes nas sessões a música que *Hal 9000* (o computador dotado de inteligência artificial e personagem do filme) canta para o astronauta, na tentativa de evitar o seu desligamento. Nesta mesma linha, o contato com as músicas da banda *Kraftwerk* - pioneira do gênero eletrônico -, cujas letras abordam temáticas como a tecnologia, os computadores, os robôs etc., também lhe causa, simultaneamente, interesse e pavor, pois, semelhantes ao filme do Kubrick, estas músicas permitem-lhe constatar que “a grande máquina tem existência real”. Em um clip do grupo alemão em que os integrantes saem do palco - deixando bonecos no lugar deles -, e a música continua sendo tocada pelos instrumentos eletrônicos, nas suas palavras, é a confirmação do que se passa com ele, já que, frequentemente, julga-se “uma réplica”, “um ser replicante”, enfim, “uma máquina que acredita ser um humano”.

Se alguns filmes têm uma conotação, por vezes, assustadora, outros têm menos, principalmente quando não aludem de forma mais direta à questão que enfrenta cotidianamente. Inclusive tornou-se possível usar alguns deles para transmitir a outros. Esta é uma mudança que aqui merece ser ressaltada, pois, mesmo sendo um apreciador do cinema, passou longos anos sem assistir filmes nem mesmo pela TV, para preservar a sua visão. Quando retomou esta atividade, aos poucos foi expandindo a mesma para outras pessoas, já que a sua constatação era que, a partir dos filmes, poderia “fazer grandes feitos com pequenos gestos”. É como se as imagens e as palavras tivessem em si muito mais que um efeito, mas uma eficácia. É o que observa Lacan: “Se o neurótico habita a linguagem, o psicótico é habitado, possuído por ela” (1955-1956/2008, p.292).

A exemplo disso, reuniu em sua casa, alguns sobrinhos e vizinhos com idades entre 7 e 12 anos e passou para eles o filme *E.T. – o extraterrestre*, de Steven Spielberg, acreditando que se as crianças da sua família e de seu entorno assistissem ao sofrimento do pequeno ator e do extra terrestre ficariam imediatamente mais sensibilizadas com os idosos e pessoas adoentadas ou acamadas, podendo, no futuro, assisti-las. Já o clip da cantora norte-americana Kate Bush, *Wuthering height*, transmitiu para algumas primas que tinham mais que um filho. Cabe dizer que o seu intuito não era diversão e, sim, o “controle de natalidade”, pois - tanto o título da música quanto o sobrenome da cantora -, continham palavras que se assemelham ao órgão reprodutor feminino. De acordo com sua explicação, “*Bush*” remete a “bicho” – na nossa língua, há os seguintes significados: “barriga”, “ventre feminino”, “em estado de gravidez” (HOUAISS, 2009) – e tanto a grafia quanto a pronuncia da palavra inglesa “*wuthering*”, por sua vez, lembram útero, uterino, apesar de saber que sua tradução para o português não tem nenhuma relação com o órgão.

Cabe lembrar neste sentido, como defende Freud, que “a formação delirante, é na realidade tentativa de cura, reconstrução” (1911/2010, p.94). E em seu texto de 1924, “Neurose e psicose”, ele diz:

Sobre a gênese das formações delirantes, algumas análises nos ensinaram que o delírio é como um remendo colocado onde originalmente surgiria uma fissura na relação do Eu com o mundo exterior. Se essa precondição, o conflito com o mundo externo não é muito mais patente do que agora notamos, a razão para isso está no fato de no quadro clínico da psicose as manifestações do processo patogênico serem frequentemente cobertas por aquelas de uma tentativa de cura ou reconstrução (FREUD, 1924/2011, p.180).

Ancorado nesta suposição freudiana, Quinet argumenta que:

O investimento nas palavras, a alucinação, o delírio e a arte são tentativas espontâneas de cura promovidas pelo sujeito na esquizofrenia (...). Mas cura de quê, se eles são considerados, como diz Freud, a própria doença? São tentativas de cura do autismo, da radical exclusão do discurso com laço social. O autismo é a situação que o esquizofrênico se encontra; fora de qualquer laço, isolado, pois o seu investimento todo retorna sobre si mesmo, concentrando o próprio gozo em seu corpo. Todas as manifestações consideradas patológicas do esquizofrênico são tentativas de restabelecer o vínculo com os outros ou, segundo Freud, com os objetos (2006, p.53).

Nesta situação clínica, foi possível verificar que novas formulações e detalhes vieram a acrescentar e incrementar o delírio deste rapaz, o que sugere que esta organização se deu pela construção de uma metáfora delirante. Uma vez que a metáfora paterna não se efetuou, o seu advento tem como função suprir o Nome-do-Pai, foracluído<sup>29</sup> do simbólico (QUINET, 2009).

Este movimento psíquico é reconstrução, criação de um remendo de algo que não pode ser assumido pelo sujeito, e construção de balizas imaginárias; desse modo, dá para dizer que o real avassalador foi sendo suturado pelo sentido do delírio que, por sua vez, passou a constelar todos os seus pensamentos, sentimentos e acontecimentos. Este é um dos contextos em que Lacan emprega o termo *suplência*; para designar a função estabilizante do delírio na psicose, assim, a foraclusão do Nome-do-Pai é suplementada, mas não complementada, pelo delírio quando este atinge uma forma específica (DUNKER, 2002).

Com relação ao rapaz, estas mudanças não ocorreram da noite para o dia, mas em etapas graduais, com altos e baixos. No entanto, a denominação “Agente Secreto”, embora ainda pertencente ao “Sistema” e dele dependente, produz uma diferença sutil, mas que inegavelmente fez toda a diferença: de submissão à missão, já que todo agente tem pelo menos uma. Esta nova nomeação aponta para uma possibilidade e um limite; embora possuidor de todos os aparatos para ser um agente, faz questão de fazer uma

---

<sup>29</sup> De acordo com Joël Dor, “etimologicamente a foraclusão é um termo saído do corpo da terminologia jurídica, que significa a *abolição simbólica* de um direito que não foi exercido no prazo prescrito. Portanto, é principalmente essa ideia de uma anulação simbólica que Lacan subescreve, ao utilizar o conceito de foraclusão. Trata-se, para ele, de enfatizar a abolição de um significante. Todavia, é só na medida em que essa abolição incide sobre um significante particular – o *significante Nome-do-Pai* – que ela pode especificar a indução dos processos psicóticos; ou seja, o significante que é convocado a vir substituir o significante originário do desejo da mãe” (2011, p. 97).

ressalva, ou seja, de que não precisa sequer exercer essa função, “um agente sem agir”, essa é a sua lógica! Tal argumento se pauta numa constatação, pois descobriu que o mundo é repleto de “mentiras combinadas” - de acordo com as suas minuciosas explicações, supõe-se que elas seriam o equivalente a convenções. Por exemplo, diz que determinados alimentos possuem um tipo de metal na sua constituição, mas para a população leiga isso poderia ser muito assustador; então os meios pelos quais as indústrias informam a presença destes elementos – através dos rótulos que apresentam as descrições sobre o produto - aos prováveis consumidores, são simplificados, por vezes, modificados. Tais “mentiras combinadas” que não se tratam de mentiras quaisquer, pois dizem respeito a assuntos relevantes e são compartilhadas por muitos indivíduos, senão por todos de uma determinada cultura; desse modo, para ele, elas possuem uma única função: o controle social.

Ora, impossível não relacionar estas suas impressões ao falar sobre a “grande máquina” que é o “Sistema”, ao panóptico, aparelho de controle de grande eficácia porque máquina que tudo vê..., contudo, inverificável, justamente porque se trata de “[...] uma máquina de dissociar o par ver-ser visto: no anel periférico, se é totalmente visto, sem nunca ver; na torre central, vê-se tudo, sem nunca ser visto” (FOUCAULT, 1975/2011, p.191). Admitida a persecutoriedade no modo como passa a construir o seu discurso, curiosamente, as suas formulações sobre o mundo também revelam razoável compatibilidade às “sociedades de controle”. Se seu delírio de cunho paranóico foi organizador para as sensações invasivas, é como se também ele cumprisse discretamente uma outra função, ou seja, a de denunciar a existência do controle – que, por vezes, banalizamos ou desconsideramos – e que, contudo, incide sobre todos nós. É assim que Deleuze escreve no “*Post-scriptum sobre as sociedades de controle*”<sup>30</sup>:

É fácil fazer corresponder a cada sociedade certos tipos de máquina, não porque as máquinas sejam determinantes, mas porque elas exprimem as formas sociais capazes de lhes darem nascimento e utilizá-las. As antigas sociedades de soberania manejavam máquinas simples, alavancas, roldanas relógios; mas as sociedades disciplinares recentes

---

<sup>30</sup> Neste texto, Deleuze formula uma hipótese de que as “sociedades de controle” estão substituindo as “sociedades disciplinares”. Curiosamente esta sua hipótese possui uma íntima relação com a tese foucaultiana do biopoder e da biopolítica. Em suma, ele evidencia que esta nova disposição social diz respeito à crise generalizada de todos os meios de confinamento em que “a setorização, os hospitais-dias, o atendimento em domicílio puderam marcar de início novas liberdades que rivalizam com os mais duros confinamentos” (DELEUZE, 1990, p.1).

tinham por equipamentos máquinas energéticas, com o perigo passivo da entropia e o perigo ativo da sabotagem; as sociedades de controle operam por máquinas de uma terceira espécie, máquinas de informática e computadores, cujo perigo passivo é a interferência, e o ativo a pirataria e a introdução de vírus (1992, p. 2).

Em sua missão, enquanto agente do “Sistema”, desvendar as “mentiras combinadas” que servem para controlar toda uma massa seria um de seus trabalhos; para tanto, coleciona uma série de exemplos, “provas vivas” que diz confirmar a sua tese: “o vírus do HIV não existe, é uma invenção para controlar o comportamento sexual e a taxa de natalidade”; “a Dengue é uma outra invenção que serve para incentivar hábitos de higiene”; “o câncer também não existe, já que todas as doenças são transmitidas por vírus como ocorre no computador, uma contaminação que modifica tudo, deixa o sistema corporal, computacional completamente em pane”. A analogia entre a mutação genética dos corpos e a tecnologia é um fato a ser considerado em que delírio e realidade passam a ser articulados. Desde que se tornou agente, diz ele, tem evitado comer sementes para evitar a contradição, afinal, “Cê mente?”.

Examinando alguns elementos aqui apresentados, constata-se que a sua produção, como ocorre com todo sistema delirante, constitui-se de uma fala repleta de certezas. É este o estatuto da linguagem com que Lacan vai se deparar no delírio; ao fazer referência ao texto de Schreber, ao dizer que se trata de “[...] uma significação que basicamente só remete a ela própria, que permanece irreduzível. O próprio doente sublinha que a palavra tem peso em si mesma” (2010, p.44). O que não quer dizer que esta significação fixa e estas ideias inabaláveis não possam se enlaçar com o Outro. Nesse sentido, o tratamento possível das psicoses, segundo o pensamento lacaniano, é não tomar o modelo de tratamento da neurose, mas, apostar de que tal construção, pela via do delírio, possa viabilizar o laço social. Em outras palavras, a estabilização é decorrente da construção do sistema delirante, entendida aqui como uma tentativa do psicótico retomar o laço, mesmo que parcialmente, precariamente.

Assim, podemos observar que o rapaz, de peça sem qualquer autonomia, faz autoria, aliás, cria um nome próprio: “G-Cristo ou *Guy* (rapaz) Manoel Homem de Deus”. Ademais, não só são nomes próprios e neologismos que ele inventa, justamente porque o que ele engenha com isso é outra língua, nas suas palavras, uma língua entre duas já conhecidas. Ora, deste encontro entre o inglês e o português – a grafia de uma com a

sonoridade de outra e vice-versa – cria, pois, um extenso vocabulário. Diante das combinações feitas por ele, muitas vezes, subverte o significado mais corrente das palavras com o acréscimo de um sentido que lhe é oposto<sup>31</sup>. Ora, todos estes percursos linguageiros permitem esculpir um mundo, um mundo que ele acessa e passou a partilhar. À medida que empreende uma língua autoral - e não autista encerrada em si mesma – suas invenções ocorrem anexadas a uma proposição de enlace e funcionam como convites ao outro para participar deste incessante jogo de enigma-decifração.

A função do delírio como estabilizadora pode ser acompanhada em outras passagens neste caso. Por não suportar este sofrimento que o acompanha 24 horas por dia, no passado, pensou em suicídio, e fez algumas tentativas. Descreve-as, assim: “passei formicida no pão, mas desisti de ingeri-lo porque o gosto era horrível, tentei perfurar o meu abdômen com uma espada, mas só de encostá-la na pele percebi que a dor seria insuportável, tentei tirar todo o meu sangue com uma seringa e a mesma entupiu, quis me atirar no vão do metrô e, naquele instante, o meu corpo travou”. Ao mencionar o fracasso destes atos, percebeu que por ser controlado pelo “Sistema” não tinha a autonomia, o que

---

<sup>31</sup>Freud em seu texto “A significação antitética das palavras primitivas”, expõe que, em contato com o trabalho do filólogo Karl Abel, publicado em 1884, possibilitou verificar que o comportamento do trabalho do sonho é idêntico a uma particularidade das línguas mais antigas que conhecemos – referindo-se à egípcia. “Atualmente na língua egípcia, esta relíquia única de um mundo primitivo, há um bom número de palavras com duas significações, uma das quais é o oposto exato da outra. Suponhamos, se é que se pode imaginar um exemplo tão evidente de absurdo, que em alemão a palavra “forte” signifique ao mesmo tempo “forte” e “fraco”; que em Berlim o substantivo “luz” se use para significar ao mesmo tempo “luz” e “escuridão”; que um cidadão de Munique chame cerveja de “cerveja”, enquanto outro use a mesma palavra para falar de água: nisto é que importaria o surpreendente costume usado regularmente pelos antigos egípcios em sua linguagem” (ABEL apud FREUD, 1924/1970, p. 142). Ao constatar que a significação antitética das palavras são evidenciadas nas raízes mais antigas em que, ao mesmo tempo, um vocábulo designa uma coisa e o seu oposto, Freud retoma a questão formulada por Abel, “por que os egípcios permitiram uma linguagem tão contraditória?”. A sua hipótese é que nossos conceitos devem sua existência a comparações. “De vez que o conceito de força não se podia formar exceto como um contrário de fraqueza, a palavra designando “forte” continha uma lembrança simultânea de “fraco”, como coisa por meio da qual ele ganhou existência. Na realidade, esta palavra não designava nem forte nem fraco, mas a relação e diferença entre os dois, que criou a ambos igualmente. O homem não foi de fato capaz de adquirir seus conceitos mais antigos e mais simples a não ser como os contrários dos contrários, e só gradativamente aprendeu a separar os dois lados de uma antítese e a pensar em um deles sem a comparação consciente com os outros” (ABEL apud FREUD, 1924/1970, p.143). Neste mesmo texto, Freud chama a atenção ao afirmar que: “[...] não podemos escapar à suspeita de que melhor entenderíamos e traduziríamos a língua dos sonhos se soubéssemos mais sobre o desenvolvimento da linguagem” (1924/1970, p.146). Mesmo quando não se trata de uma interpretação dos sonhos, a linguagem deve ser tomada com grande investimento, de modo que, a escuta na clínica não se furtasse de ser minuciosa, aguda e, em certa medida, refinada. Podemos tomar a afirmação de Freud em suas conferências de 1915 - ao falar do trabalho do psicoterapeuta - de que “não depreciaremos o uso das palavras...” como algo que ele procurou transmitir em vários outros textos de sua obra?



seria extensivo a se matar, e tais tentativas param de ser atuadas, cessam. Não é à toa que diz: “não sou mais um suicida, agora, quando penso em morrer, penso em eutanásia”, tal mudança sugere que, por ora, tem recusado a incumbência desta tarefa e, clinicamente, não se trata de uma mudança qualquer, mas é algo a ser bastante considerado.

A questão da literalidade também aqui se denota mais uma vez ao falar de uma música que muito aprecia por ser difícil de ser cantada. Difícil por dois motivos: para achar o ritmo e a entonação adequados, permitindo cantá-la sem tropeçar nas palavras e pelo assunto que ela evoca. São estes os versos que ele enfrenta como um enorme desafio:

Tome, Dr., essa tesoura, e... corte  
 Minha singularíssima pessoa.  
 Que importa a mim que a bicharia roa  
 Todo o meu coração, depois da morte?!

Ah! Um urubu pousou na minha sorte!  
 Também nas diatomáceas da lagoa  
 A criptógama cápsula se esbroa  
 Ao contacto de bronca destra forte!

Dissolva-se, portanto, minha vida  
 Iguamente a uma célula caída  
 Na aberração de um óvulo infecundo;

Mas o agregado abstrato das saudades  
 Fique batendo nas perpétuas grades  
 Do último verso que eu fizer no mundo!

*(Budismo moderno, Augusto dos Anjos/Arnaldo Antunes)*

Cantar a música é uma forma de apreendê-la; a existência destes versos é uma prova do que enfrenta cotidianamente, pois, para ele, por se tratar de uma música que versa sobre a relação médico-paciente, entretanto, não uma relação qualquer, pois é da eutanásia que ela trata. Apesar de ser algo real e que implica em conceder a morte ao corpo – do ponto de vista médico e jurídico – este ato não o assusta, visto que a eutanásia é sempre um recurso médico utilizado em casos extremos e sempre empregado para o alívio do sofrimento. Ora, o primeiro verso já é conclusivo: o verbo cortar não é uma mera figura de linguagem; cortar é cortar, a apreensão se dá pelo corpo e é literal. Certa vez perguntou o que deveria fazer, referindo-se aos papéis (que desenhou, esboçou, escreveu), oferecendo logo em seguida duas opções: “ou você os dilacera ou os guarda”. A resposta, “fico com a última opção”, por parte de quem o escuta, embora sutil, produz

alguma eficácia frente à ameaça de dilaceração que se apresenta como uma constância para ele.

Para efeito de retomada, na psicose não há disjunção entre significante e órgão. Por utilizar a língua do órgão (termo freudiano), o significante não se liga ao significado, a consequência disso é que palavras e coisas se equivalem; daí poder dizer que para o psicótico o corpo é recortado pelo significante. O que parece ser interessante ressaltar é que na psicose há uma questão relativa à dificuldade de um discurso que figurativamente simbolize as coisas representadas e, assim, as palavras assumem um estatuto real. É o que ressalta Moustapha Safouan:

Para Schreber, os nervos são nervos, os vestibulos do céu são os vestibulos do céu etc. Quando Freud traduz os “pássaros do céu” por “moças” ele o faz a fim de reconstruir o drama subjetivo de Schreber, mas sem nenhuma pretensão de extrair uma significação que lhe seria restituível (1991, p.231).

O trabalho por meio da linguagem que incide sobre a produção de um discurso é, em suma, o que permite ao sujeito uma reconstrução do mundo por intermédio da significação delirante. Esta reconstrução do psicótico redundante, pois, na possibilidade de se ter um corpo.

O corpo só se constitui como tal a partir do corpo simbólico, e é efetivamente deste que dependem o estatuto e a unificação do corpo humano. É através da apreensão desse corpo na cadeia de significantes, entrando num discurso, que o sujeito encontrará as funções para o seu próprio corpo. Os corpos, para entrarem em função, precisam habitar um discurso (QUINET, 2006, p. 83).

Sucedem que no caso desse jovem houve uma produção incessante; com que incidia em demasia em seu corpo, ele pôde fazer teoria, fazer língua, fazer texto. Habitualmente referia-se à articulação entre duas línguas que produz uma terceira, o que o aproxima das construções de Schreber que também não ignorou o uso particular que fez da linguagem quando considerava suas expressões pertencentes a uma outra língua, a “língua fundamental” (*Grundsprache*): “um alemão um tanto arcaico, mas ainda vigoroso” [...] (apud LACAN, 1955-1956/1998, p. 544) e que diz respeito ao seu reconhecimento de “uma língua falada pelo próprio Deus” (Schreber, 1903/1995, p.37).

A glossolalia, este caráter inventivo de palavras, frases e até mesmo uma nova língua, remete à reconstrução da catástrofe como destacada por Freud em sua análise das

*Memórias de um paciente dos nervos:*

A atitude do nosso doente em relação a Deus é tão singular e cheia de contradições, que é preciso haver muita confiança para se manter a expectativa de achar “método” nessa “loucura”. Com o auxílio das declarações existentes nas Memórias, devemos buscar orientação mais precisa sobre o sistema teológico-psicológico do dr. Schreber e apresentar os seus pontos de vista sobre os nervos, a beatitude, a hierarquia divina e os atributos de Deus, em sua aparente (delirante) conexão. Em todos os pontos da teoria nota-se a curiosa mistura de banalidade e inteligência, de elementos tomados de empréstimos e originais.

A alma humana se acha contida nos nervos do corpo, que devem ser imaginados como estruturas de sutileza extraordinária – comparáveis aos fios de costura mais sutis. Alguns desses nervos são adequados apenas para receber percepções sensoriais, e outros (os nervos do entendimento) operam tudo o que é psíquico, sendo que cada nervo do entendimento representa toda a individualidade espiritual de uma pessoa e o maior ou menor número de nervos do entendimento influencia apenas no lapso de tempo durante o qual as impressões podem ser conservadas.

Enquanto os seres humanos consistem em corpo e nervos, Deus é, já de início, somente nervos. No entanto, os nervos de Deus não existem em número limitado, como no corpo humano, mas são infinitos ou eternos. Possuem todas as propriedades dos nervos humanos em grau extremamente elevado. Em sua capacidade de criar, isto é, de transfigurar-se em todas as coisas possíveis do mundo criado, eles chamam-se raios. Há uma íntima relação entre Deus e o céu estrelado ou o Sol.

Finda a obra da criação, Deus retirou-se para uma distância enorme (pp.11,252) e, em geral, abandonou o mundo as suas próprias leis. Limitou-se a atrair até Ele as almas dos que morrem. Apenas de modo excepcional quis comunicar-se com alguns seres humanos altamente dotados ou intervir com um milagre nos destinos do mundo. Apenas depois da morte, segundo a Ordem do Mundo, há um relacionamento regular entre Deus e as almas humanas. Quando uma pessoa morre, as partes de sua alma (nervos) são submetidas a um processo de purificação, para serem finalmente reintegradas a Deus, como “vestíbulos do céu”. Assim é formado um eterno ciclo de coisas, que subjaz à Ordem do Mundo (p.19). Criando algo, Deus aliena parte de si mesmo, dá uma parte de seus nervos uma forma alterada. A perda daí resultante é compensada quando, após centenas e milhares de anos, os nevos beatificados dos mortos são novamente juntados a Ele como “vestíbulos do céu” (1911/2010, p. 29-31).

Ainda, com relação à invenção de uma língua, acompanhamos com James Joyce em *Finnegans Wake* uma reinvenção de certas estruturas linguísticas a partir da língua materna, o que traz como consequência a dificuldade e até a impossibilidade de traduzir sua obra, tal como ocorre com a tradução do texto schreberiano. Haroldo de Campos também comenta algumas invenções linguísticas de Lacan, como é o caso, da expressão “alíngua”:

Já me detive, em outra oportunidade, sobre a invenção lexical em Lacan, sobre o seu procedimento de criação neológica. Pus em relevo o fato de que, na cunhagem de uma de suas palavras-chave – *lalangue* – Lacan parece ter querido justamente enfatizar a instância de uma língua tensionada pela “função poética”, uma língua que “serve a coisas inteiramente diversas da comunicação” (2001, p. 113).

Na situação analítica, que se funda na regra da associação livre, percebe-se um efeito na experiência com a palavra, submergindo por assim dizer uma espécie de escrita em que a verdade possui valor de ficção.

Como se sabe, a escrita foi inventada com finalidades de registro, constituindo assim um mundo de ordem, muito diferente da sensibilidade oral. Se a linguagem oral é somática, diria até visceral, é com a escrita que temos a possibilidade da linguagem sair fora do corpo. Apesar disso, ela parece ainda guardar essa vinculação.

Os textos assimilam a enunciação ao corpo humano. Eles introduzem um gosto por “cabeçalhos” em acumulação de conhecimento: “capítulo” deriva do latim *caput*, que significa “cabeça” (como a do corpo humano). As páginas não possuem apenas “cabeças”, mas também “pés”, para notas de rodapé. Fazem-se referência ao que está “acima” ou “abaixo” em um texto, quando na verdade se quer dizer são várias páginas atrás ou adiante (ONG, 1998, p.116).

Belintane, a partir das contribuições de Pommier, afirma que o desenho, que a criança começa a traçar ainda como pura expressão do corpo psíquico, pode ser considerado uma letra, profundamente marcada pela palavra, nomeada e, muitas vezes, narrada (2008). Ele fala do manhês, das cantigas, dos brincos, das parlendas, das mnemonias, das adivinhas... como textos compromissados com a *lalangue* que, de acordo com a teoria lacaniana, é a primeira marca da entrada da criança na linguagem, mediada pela figura materna. Assim:

Do nascimento à idade escolar, temos aí um percurso que a voz parental matricial, que inclui cantigas, narrativas e jogos linguageiros cujas origens filogenéticas se perdem nos tempos, mas que em tempos de boa maternância, em geral, retornam com delicadeza (BELINTANE, 2008, p.17).

Por outro lado, com Barthes, aprendemos que há uma escrita que acontece com a repetição, algo da ordem pulsional, que nunca vai ser inscrito no corpo e que por isso mesmo insiste em repetir. Nas linhas de seus escritos em *O prazer do texto*, ele insinua a articulação do corpo e da língua:

Parece que os eruditos árabes, falando do texto, empregam esta expressão admirável: o corpo certo. Que corpo? Temos muitos; o corpo dos anatomistas e dos fisiologistas; aquele

que a ciência vê ou de que fala: é o texto dos gramáticos, dos críticos, dos comentadores, filólogos (é o fenotexto). Mas nós temos também um corpo de fruição feito unicamente de relações eróticas, sem qualquer relação com o primeiro: é um outro corte, uma outra nomeação; do mesmo modo o texto: ele não é senão a lista aberta dos jogos de linguagem (esses fogos vivos, intermitentes, esses traços vagabundos dispostos no texto como sementes e que substituem vantajosamente para nós as sementes aeternitatis, os zopyra, as noções comuns, as assunções fundamentais da antiga filosofia). O texto tem uma forma humana, é uma figura, um anagrama do corpo? Sim, mas de nosso corpo erótico.

O prazer do texto seria irreduzível a seu funcionamento gramatical (fenotextual), como o prazer do corpo é irreduzível à necessidade fisiológica. O prazer do texto é esse momento em que o meu corpo vai seguir suas próprias idéias – pois meu corpo não tem as mesmas idéias que eu (2010, p. 23-24).

As várias manifestações plásticas engenhadas por Arthur Bispo do Rosário, coadunavam-se com a escrita, aliás, declara em um de seus panôs: “preciso destas palavras.escrita”. A figura humana representada no tecido não é suficiente, para tanto, a frase ilustra que as palavras são necessárias não apenas como fala, mas, sobretudo, como escrita. Os textos, na maioria das vezes, bordados que acompanham quase tudo o que fez, de significado inestimável para o seu autor, configuravam uma espécie de “literatura plástica” (HIDALGO, 2011); dá para dizer que se por um lado os trabalhos plásticos foram tantos, textos escritos também o foram:

Os anjos vão arriando  
A formosa fina pluma  
Por onde sahi  
O verbo  
Estrondo<sup>32</sup>

No processo minucioso de inventariar o mundo, embrenhou-se numa extensa catalogação dos objetos, por exemplo, quando escreveu: “10.016 calçado cor bege para mulher de luxo”. Ao examinar a produção de Bispo, Quinet (2006) afirma que o processo de significantização pelo esquizofrênico como tentativa de cura inclui o próprio corpo:

Daí encontramos sua série: “lábios língua – voz – falar / cantar / frontal / supercílio / clavicular / artéria / coração da pressão / o sangue nas virilhas / as amídalas / tosse / veias / cintura-tórax / de estrutura / hematomas / aspecto masculino / garganta grita.” A reconstrução do dicionário do corpo com as palavras, ou melhor, de um corpo simbólico, é necessária para que o sujeito tenha um corpo e para que este funcione como tal, ou seja, para que ele não seja um amontoado de órgãos dispersos sem corpo. Podemos completar a frase de Bispo: Preciso destas palavras... para construir um corpo. Escrita corporal. Aqui se

---

<sup>32</sup> (apud HIDALGO, 2011, p. 11)

particulariza não propriamente a língua do órgão, mas sim a escrita do corpo. Neste procedimento de escrever o corpo, o sujeito da esquizofrenia faz sua tentativa de entrar num discurso para sair do autismo do corpo sem Outro (2006, p. 86).

O rapaz que se descobriu agente secreto, também descobriu a escrita, por outra via. Ao compor letras de música ou mesmo quando altera as letras já existentes, fazendo uma espécie de correção, passa a usufruir desta língua somente sua. Também quando arriscava tocar suas músicas no violão ou no teclado, dizia “fazer previsões meteorológicas incríveis”. Por outro lado, também era convicto de que algumas bandas famosas introduziam o seu nome no meio das letras de suas canções - bastava a palavra ter uma sonoridade semelhante ao seu nome para que evidenciasse tal fato - ; sentia-se prestigiado, uma espécie de reconhecimento de seu trabalho pelos artistas. Em uma de suas canções, o grupo *The Beatles* faz referência ao seu nome, designando-o “*superstar*”, elogio que o leva a crer que é um “líder” da comunidade tecnológica.

Se as escritas de Bispo não foram com lápis e sim com linha e agulha, quer dizer, se o suporte utilizado por ele não fora papel, mas principalmente panôs, provavelmente tinha uma intencionalidade nas escolhas destes materiais, algo a que não temos acesso. Entretanto, em contato com o conjunto de suas produções, constatamos que ele fez com que cada letra bordada ganhasse relevo no tecido, transformasse em matéria. Curiosamente, o seu gesto, aponta, mesmo sem querer, para a etimologia da palavra, já que como diz Barthes:

*Texto* quer dizer tecido; mas enquanto até aqui esse tecido foi sempre tomado por um produto, por um véu todo acabado, por trás do qual se mantém, mais ou menos oculto, o sentido (a verdade), nos acentuamos agora, no tecido, a ideia gerativa de que o texto se faz, se trabalha através de um entrelaçamento perpétuo, perdido neste tecido – nesta textura – o sujeito se desfaz nele, qual uma aranha que se dissolvesse ela mesma nas secreções construtivas de sua teia. Se gostássemos dos neologismos, poderíamos definir a teoria do texto como uma hifologia (*hyphos* é o tecido e a teia de aranha) (2010, p. 74-75).

No asilo, ambiente repleto de regras e coerção, Bispo pôde encontrar alguns colaboradores, que o ajudaram ao acesso aos materiais, a recusar, por vezes, o uniforme em favor de suas vestimentas, que o ajudavam a instalar tais produções e a guardarem quando, por vezes, saía do manicômio. Mas, nestas idas e vindas, também pôde encontrar com Rosângela, estagiária de psicologia, aquela com quem quis contracenar o texto shakesperiano, *Romeu e Julieta*.

As virgens vem  
Em cardume  
A mim<sup>33</sup>

Enfim, Arthur herdou o sobrenome paterno “Bispo do Rosário”, embora a mãe tivesse em seu nome “de Jesus”, ambos sobrecarregados por designações católicas, chegou, em alguns trabalhos, inclusive, a assinar “Bispo Jesus” (HIDALGO, 2011). A moça que recuou ao entrar no supermercado - acontecimento relatado em outro ambiente -, disse, uma vez, que se casou com Deus e quando alguém lhe perguntou o que mais ela era (além de esposa de Deus), ela respondeu indignada: “Você quer mais do que isso?”. A outra moça que corrige o ditado popular quando escreve: “Em terra de cego, que tem um olho, enxerga”, sempre elegante - com vestido, sapato, penteado e maquiagem, caprichados - com ares de que está indo a uma festa, diz que o seu trabalho “é servir a Deus”. A “crença” herdada de uma família evangélica ganha um valor de certeza em seu discurso, desse modo, o emprego do verbo “servir” está atravessado pelo delírio, fazendo com que comporte apenas um único significado: “satisfazer sexualmente”; para ela, “não é apenas a Deus que serve, mas a uma legião inteira”. Após estas passagens, convêm aqui mencionar o argumento de Quinet, com relação à crença, ou melhor, à descrença na psicose: “[...] o Deus do psicótico jamais é o mesmo do crente, do fiel, pois o psicótico não pede nada a seu Deus, como faz o crente, é antes Deus que lhe pede, ordena coisas” (2009, p. 76).

Nesta mesma linha, foi possível acompanhar ao longo do texto que o Agente Secreto passou a designar-se: “G-Cristo” ou “*Guy* (rapaz) Manoel Homem de Deus”, um produto do “Sistema” que a tudo controla e comanda, o “Sistema Computacional Gigantesco Biônico”, que age como se fosse Deus, portanto, na sua língua, “Sistema” e “Deus” são sinônimos. Resta lembrar, nessas linhas finais, que, agora, não mais submetido a uma peça desta “grande máquina”, arrisca dizer que é quase um “super-herói”, porém, um agente que não age, ou melhor, que não precisa agir. Se for o caso de pensar em um desfecho para este caso, mesmo que circunstancial, dá para dizer que, por estar sustentado em um delírio estruturado, estas suas invenções de nomes e suas respectivas funções – “doutor-doente”, “agente secreto”, “super-herói”, “líder”,

---

<sup>33</sup> (apud HIDALGO, 2011, p.59)

“*superstar*”, “homem de Deus” - estão permeadas pela atribuição fálica. Para Lacan, na psicose seria preciso extrair do campo do Outro o gozo excessivo que invade o sujeito e, nesse sentido, “a solução, enquanto trabalho de estabilização na psicose, poderia se valer de diferentes expedientes, isolados ou conjugados, tais como ato, obra, metáfora delirante, identificação, transferência” (GUERRA, 2010, p.67).

Ainda nesta trilha, mesmo “não precisando agir”, o rapaz tem experimentado, frequentemente, emitir conselhos aos outros: afinal, “aconselhar é, pela transmissão da palavra a um semelhante, um modo de fazer um bem, importante para os heróis ou para os que se dizem religiosos”. Lembremos que, como assinalado por Freud, “o juiz-presidente Schreber fora, nos tempos saudáveis, um cético em coisas de religião” (2010, p. 33), também o rapaz declara que, na maior parte de sua vida, “foi socialista e ateu, nunca deu importância à fé religiosa”. Posteriormente, essa possibilidade de laço social realizado com a comunidade católica permite que os seus endereçamentos de textos que prescrevem, como um doutor – o “doutor-doente”-, receitas e passe a ordenar, por sua vez, fazeres. Apesar de se dizer “católico apostólico romano”, é na situação clínica, atravessada pela transferência que, com estas palavras, aconselha-me:

“Não fale de Deus às crianças, não antecipe à infância este ser que tudo sabe e que tudo vê”.



## IV – Conclusão [Um último suspiro!]

Eis a máquina duchampiana:

A Noiva Despida por seus Celibatários é um vidro duplo, de dois metros e setenta centímetros de altura e um metro e setenta centímetros de largura, pintado a óleo e dividido horizontalmente em duas partes idênticas por um fio de prumo. Na parte mais alta da metade superior, domínio da Noiva, flutua uma nuvem de cor acinzentada. É a Via Láctea. Segundo Carrouges também é uma crisálida, forma anterior da Noiva-libélula; Roché, por outro lado, vê na nuvem uma espécie de crocodilo gasoso. A Via Láctea envolve três tabuletas, semelhantes às que usam nos estádios para marcar a “pontuação” das equipes ou nos aeroportos para avisar a chegada e a saída dos aviões. Estas tabuletas são os Letreiros de Clima; sua função consiste em transmitir aos solteiros as descargas da Noiva – seus mandamentos. Para Roché são o “Mistério Original, a Causa das Causas, uma Trindade de caixas vazias”. Um pouco abaixo do Letreiro de Clima, na extrema esquerda, aparece a Noiva. É uma máquina (agrícola, esclarece Duchamp; alusão a Ceres?). Também é um esqueleto, um motor, um corpo oscilante no espaço, um inseto terrível, uma encarnação mecânica de Kali e uma Alegoria de Assunção da Virgem. Duchamp disse que é a sombra em duas dimensões que, por sua vez, é a projeção de um objeto (desconhecido) de quatro dimensões: a sombra, a cópia de uma cópia de uma Ideia. A esta visão platônica se superpõe outra: Lebel pensa que a quarta dimensão designa o instante do abraço carnal durante o qual o par funde todas as realidades em uma – a dimensão erótica. Omito a descrição da complicada morfologia dos órgãos que compõem a Noiva, tais como o emissor e o receptor de ondas dirigido para o grupo de solteiros. Na extrema direita da parte superior há uma zona de pontos: são os disparos dos solteiros. Duchamp não pintou outras duas partes: a roupa da noiva sobre um fio de prumo e, para o centro e a direita, o Vigilante ou Maquinista da Gravidade.

Na metade inferior, à esquerda, se encontra o grupo dos Nove Moldes Machos ou Cemitério de Librés e uniformes. São “a base arquitetônica da Noiva-Apoteose”. Os nove fantoches estão “como que envoltos por um espelho que lhes envia sua própria complexidade até aluciná-los”. Machos enlouquecidos pelo desejo ou por sua vaidade? À direita dos Nove, há um carrinho com patins: é a Carreta. Este aparelho aloja um Moinho de Água, seu propulsor. Graças a um engenhoso mecanismo que inclui, entre outras coisas, a queda de umas garrafas de beneditino (não pintadas), o Moinho anima a Carreta com um movimento de vaivém. Na ida e na volta da carreta recita intermináveis litânias: “Vida lenta. Círculo vicioso. Onanismo. Horizontal. Pacotilha de vida...” O Tamis, formado por sete cones, encontra-se à direita da Carreta. Está unido aos Moldes machos por um sistema de tubos capilares que outros não são “unidades métricas de longitude caprichosa”, obtidas pelo método anteriormente descrito. Entre os cones do Tamis e o Moinho de Chocolate abrem-se e fecham-se as Tesouras. O Moinho de Chocolate ocupa a parte central da metade inferior do Vidro. Define-o um adágio de espontaneidade: “o solteiro mói ele mesmo o seu chocolate”, fórmula que de certo modo condensa as litânias do Carrinho ambulante. No lado direito, estão as Testemunhas Oculistas, figuras geométricas que recordam as de óptica. Aludem, ademais, às testemunhas que presenciam os milagres nos quadros religiosos e ao voyeur da pornografia. Abaixo, na extrema direita, uma das partes não pintadas: a região de salpicos.

Devo completar este sumário catálogo com uma brevíssima descrição do funcionamento da Máquina. A noiva envia a seus solteiros um fluido magnético ou elétrico, por meio do Letreiro de Clima. Despertados pela descarga, os moldes se inflam e emitem, por sua vez, um gás que, após várias peripécias, passa pelos sete cones do Tamis, enquanto o Carrinho ambulante recita as suas monótonas litânias. O fluido, filtrado pelos cones e convertidos em

um líquido, chega até as Tesouras que, ao fecharem-se e abrirem-se, dispersam-nos: uma parte cai na “região de salpicos” e a outra, explosiva, dispara para cima e perfura o vidro (zona de tiros de canhão). Nesse instante a Noiva se desprende (imaginariamente) de suas vestimentas. Fim do ato. A origem de todo esse movimento erótico-mecânico é um órgão da Virgem: o Motor-Desejo. Duchamp sublinha que o motor está “separado da Noiva por um esfriador de água”. O esfriador “expressa que a noiva, longe de ser um pedaço de gelo sem sensualidade, recusa calidamente (não castamente) o inopinado oferecimento de seus solteiros”. Assim pois, entre a Noiva e os solteiros não há contato direto, mas à distância – um contato às vezes imaginário e outras elétrico. Esta nova ambigüidade reflete, suponho, outra analogia verbal: o pensamento é elétrico e a matéria é o pensamento. A operação termina quando a Noiva, por fim despida, experimenta uma tríplice sensação de distensão ou gozo: uma material (consequência do ato de ser despida por seus solteiros), outra imaginária e uma terceira que engloba as duas primeiras, isto é, a realidade erótico mecânica e a mental. É uma operação circular: começa no Motor-desejo da Noiva e termina nela. Um mundo auto-suficiente. Não necessita, inclusive, de espectadores porque a própria obra os inclui: as Testemunhas Oculistas. Como não recordar Velázquez e suas Meninas? (PAZ, 2008, p.33-36).

O fragmento da descrição de Octavio Paz (2008) acerca de “A noiva despida pelos seus celibatários, mesmo<sup>34</sup>” sugere que esta obra de Marcel Duchamp, para a qual se dedicou de 1912 a 1923, funciona como um jogo de palavras. Aliás, a declaração do próprio artista é que foi um escritor o responsável pelo seu “grande vidro”; quando disse ter recorrido ao livro de Roussel<sup>35</sup> - *Impressões de África* - para buscar inspirações, percebeu, naquele momento, que era mais influenciado por um escritor do que por um pintor (MINK, 2000).

Se Duchamp é um artista, talvez o mais emblemático até os dias de hoje, “A noiva despida por seus celibatários, mesmo” acompanha o seu inventor, tratando-se, por assim dizer, de uma das obras mais herméticas do nosso século. Distingue-se da maioria dos textos modernos – porque este quadro é um texto; para tanto, o autor fornece a chave, mas ela é incompleta, insuficiente; comporta-se como um quebra-cabeça, signos dispersos que devemos reagrupar e decifrar. Numerosas são as interpretações desta obra enigmática (PAZ, 2008). Desse modo, Duchamp interrompe a sua carreira de pintor precocemente aos 25 anos, mas continua a fazer quadros e a pintar, no entanto, são pinturas-ideias. Isto

---

<sup>34</sup> Óleo, verniz, folha de chumbo, fio de chumbo e pó sobre dois painéis de vidro montados em molduras de alumínio, madeira e aço.

<sup>35</sup> Raymond Roussel (1877-1933), poeta e ator, um dos precursores do surrealismo.

ressoa com o trabalho dos sonhos<sup>36</sup> introduzido por Freud, quando refere que o aspecto pictórico inerente ao sonho esconde a sua verdadeira estruturação de rébus, quer dizer, de quebra-cabeças feito de figuras, no qual as imagens têm valor de significante (JORGE, 2011).

Há muito o que falar deste trabalho de Duchamp, ele repercute em infinitas relações, em particular com o campo da psicanálise, cuja aproximação é recorrente nas produções que exploram a grandiloquência desta composição plástica. É com esta aproximação que o desfecho desta pesquisa vai fazer-se e, nestas últimas páginas, atar alguns dos fios diversos e dispersos da escrita.

O extenso título enigmático que dá nome à obra “A noiva despida pelos seus celibatários, mesmo” pode simplesmente ser designado como “O grande vidro”; dizem que “está na fronteira da modernidade que agoniza e o novo que começa e ainda não tem forma” (PAZ, 2008, p.51) Em seu comentário sobre este título, Octavio Paz escreve que:

Em primeiro lugar *mise à nu* não quer dizer exatamente despida ou desvestida; é uma expressão muito mais energética do que nosso particípio: posta a nu, ex-posta. Impossível não associá-la com um ato público ou um rito: o teatro (*mise-en-scène*), a execução capital (*mise à morte*). Usar a palavra solteiro (*célibataire*) em lugar da que pareceria normal, noivo ou pretendente, indica uma separação infranqueável entre o feminino e o masculino: o solteiro não é nem sequer pretendente e a noiva não será nunca desposada. O plural de solteiro e o possessivo *seus* acentua a inferioridade dos machos: mais do que a poliandria fazem pensar em um rebanho. O advérbio *même* – ainda, também, inclusive, até, etc. – sublinha a ação e converte-a em uma verdadeira exposição, no sentido litúrgico e também no mundano. No título já estão presentes todos os elementos da obra: o mítico ou religioso, o popular de barraca ou tenda de feira, o erótico ou pseudotécnico ou irônico (2008, p.31-32).

Ao mesmo tempo em que esta máquina de símbolo de Duchamp, prescinde de espectadores, como assegura Paz (2008), ao longo de sua descrição, o observador é parte dela, pois é convocado a responder ao enigma, mas, também, porque ao aproximar-se da obra, além dos elementos nela contidos, é a imagem do corpo de quem se aproxima que passa a compor com os seus elementos, ao entrar no corpo da obra; ora, por ser de vidro transparente, o ambiente se integra ao quadro e, pelo reflexo da imagem proporcionado pelo material, não há possibilidade de ver sem ser visto.

---

<sup>36</sup> A noção trabalho do sonho, introduzida por Freud, refere-se ao trabalho, efetuado no inconsciente, de transformação do conteúdo latente em conteúdo manifesto; cujas leis sintáticas foram isoladas por ele no trabalho de condensação e de deslocamento (Jorge, 2011).

Assim, como em seu último trabalho: “Dados: 1º- A Queda de Água, 2º- O Gás de Iluminação” (1946-1966), trata-se de um jogo de ver e não ver. Esta obra, que fora concebida em grande segredo e que se arrastou por um período de 20 anos, apresenta uma parede com duas velhas portas de madeira, sem maçaneta. Ao aproximar-se delas, o espectador verá que há dois buracos aproximadamente à altura de seus olhos; o olhar através dos orifícios vai permitir ao observador deparar-se com um corpo feminino nu, sugerindo que ele fora abandonado numa clareira (MINK, 2000). A figura feminina é assim apresentada: com o corpo coberto de couro fino para dar à pele uma aparência tão real quanto possível, encontra-se deitada de costas, sem deixar aparecer o rosto, apenas uma pequena mecha dos cabelos, tem o seu tronco estendido e suas pernas escancaradas, Duchamp dispensou a representação dos pelos pubianos e dos órgãos genitais e, apesar disso, não há dúvida que se trate de uma mulher. É possível passar por esta obra sem vê-la, já que se trata de uma porta que não se abre e somente se vê a imagem descrita pelo buraco. A existência da obra acontece na presença do olhar do espectador, que é sempre um recorte.

Duchamp vai dizer que quem olha faz o quadro e Lacan, em um de seus seminários, também diz: “Para começar, preciso insistir nisso – no campo escópico, o olhar está do lado de fora, sou olhado, quer dizer, sou quadro” (1964/2008, p.107). Ao introduzir o Outro como olhar, Lacan vai fazer a distinção entre o olho, o órgão da visão, e sua função; “ele aponta que o olhar não se refere à imagem, ao reflexo no espelho, mas justamente ao que não possui reflexibilidade, ao furo do espelho” (MASAGÃO, 2012, p.151). Desse modo, o olhar inscreve-se como objeto da pulsão<sup>37</sup>.

Na obra de Duchamp, vemos algo pelo buraco da fechadura, entretanto, o que se olha não se pode ver (LYOTARD apud RIVERA, 2005) e, vale dizer que, este artifício aponta para a castração, isto é, se é concernente à pulsão a insatisfação é porque ela se apresenta como persistente e indomada, daí, a sua força constante.

Nesta mesma vertente, Marco Antônio Coutinho Jorge, a partir de Freud, afirma que, no que diz respeito à sexualidade, as mudanças impostas à espécie humana na decorrência da aquisição da postura ereta foram tantas e tão profundas que o olhar passou

---

<sup>37</sup> Como lembram Roudinesco e Plon (1998), além das fezes e do seio, Lacan introduziu dois novos objetos pulsionais: a voz e o olhar.

a ter uma primazia radical na função das trocas sexuais. Assim, ele afirma que a pulsão para Lacan é, essencialmente escópica, já que é característico da pulsão insatisfazer-se.

Lacan deu grande ênfase a essa indicação freudiana afirmando que na satisfação da pulsão entra em jogo a categoria do impossível e que é precisamente nesse impossível, o real em jogo na pulsão, que reside sua característica mais primordial (JORGE, 2011, p.55).

Tanto este último trabalho de Duchamp, que já completou 50 anos, quanto “O grande vidro”, que completará logo mais 100 anos, apontam um jogo entre o especular e o escópico. E há algo mais contemporâneo que a inclusão do olhar do espectador como condição para a efetivação da obra? Pelo fato da instalação consistir em duas portas de madeira maciça fechadas e sem maçaneta, incrustadas numa parede de tijolos, pode-se dizer que inicialmente ela é uma barreira para não olhar, no entanto, ao descobrir os orifícios, incita que olhem. No caso destas duas obras, o espectador é convertido em *voyeur* e também em testemunha ocular, no sentido óptico, judicial - de achar-se presente no caso -, e no religioso que dá fé de uma paixão ou de um martírio; este testemunho é parte da obra e, ao mesmo tempo, elemento central, pois, sem este rito do *voyeurismo*, a obra duchampiana não se cumpriria (PAZ, 2008). Aproximar-se dela é deparar-se com a queda da contemplação, para aventurar-se na decifração dessa maquinaria.

Não à toa, ao longo desta dissertação, pudemos acompanhar a construção de algumas máquinas, distribuídas em algumas ambientações, a saber: a trilogia composta pelas “Microssônica”, “Antiprogenéica antiprogenéico” e “Salva vidas infindus infinitus” da Mulher Elegante; a grande-máquina denominada pelo Agente Secreto de “Sistema-Máquina-Deus” ou “Sistema Computacional Gigantesco Biônico” ou, simplesmente, “Sistema”; e além destas, as “*Machines*”, da artista coreana Sanghee Song, que funcionam como máquinas de autotortura - aparelhos de posicionamento corporal destinados às mulheres e que resultam na impressão de uma conduta, um comportamento. E, ainda, a maquinaria delirante de Schreber que reconstrói a origem do mundo e institui a “língua fundamental” de Deus e, por fim, a de Arthur Bispo do Rosário que inventaria o seu mundo, reconstruindo-o incessantemente com diversos materiais e objetos.

Cada uma destas máquinas foi decorrente de percursos singulares e ocorreram em contextos distintos, com motivações e endereçamentos bastante diferentes, considerando que tanto o sintoma quanto a obra de arte procura um destinatário. Na relação com cada uma destas máquinas e seus ambientes de emergência e constituição, os lugares de partida

foram distintos, no entanto, há pontos de encontro: a vida e a arte radicalmente tecidas, evidenciando que a existência é algo que escapa à representação, e foi aqui pensada a partir do registro da pulsão. Pulsão (de morte) que, para Freud, corresponde àquilo que não para de não se inscrever, escreve seus caminhos pelo corpo na recusa de ser completamente redutível à palavra. A pulsão não produz representações e foi ela um dos conceitos que atravessou este texto de ponta a ponta; vale sublinhar que nenhum objeto foi tomado em si, como interesse maior desta investigação. Cada elemento relacionado nos ambientes desta pesquisa teve sua importância atrelada ao trabalho laborioso que em cada um pôde fazer ao deparar-se com o real.

Decerto, essas “máquinas delirantes” constituíram-se aqui por meio de narrativas que, erguendo os ambientes, circunscreveram vários acontecimentos durante esta dissertação. A ambientação, defendida aqui como método, proporcionou a construção desse cotidiano do trabalho clínico, apontando para os seus diferentes enquadres, na insistência de que a escuta fosse o quesito de todos eles. Se as experiências nestes ambientes foram tomadas como campo desta pesquisa, o próprio exercício de produzir conhecimento a partir delas foi um constante experimentar-se. Já disse Deleuze (1998), certa vez, que “um conceito é uma experiência” e, em alguma medida, foi disso que se tratou neste alinhavar de pensamentos com experiências que deu corpo a esta dissertação.

Estabelecer um recorte para a pesquisa, gerenciar o tempo, administrar o empenho e o esforço para digerir textos difíceis, conceitos arduos, teorias vastas: o trabalho para realizar este texto e neste ponto encerrá-lo. A emergência da questão que sustenta todo seu movimento, os impasses do próprio estudo, as confusões e contradições na escrita, o abandono do projeto inicial para que adviesse a dissertação em sua versão final, tantas dificuldades para interromper este afã infindável para que o texto possa ganhar uma vida própria. Todavia, ao final deste percurso, a realização de um trabalho possível redundou numa significativa transformação. Possível porque, mesmo que se quisesse, não daria para prosseguir nas sucessivas associações sobre o que foi cogitado, sempre há uma porção que não se processará; é um limite de todo trabalho. Dissertar implica desertar a ambição de falar plenamente, de esgotar o assunto.

Dá para dizer que as máquinas funcionaram como um dos pontos de convergência. Isto não foi determinado no projeto da pesquisa, foi determinando-se no decorrer dela.

Aproximar-se dessas máquinas foi essencial para reaproximar-se, de outro modo, da clínica.

Algumas destas engenhocas puderam desdobrar-se numa materialidade, outras se efeturaram apenas na ideia, como numa metáfora delirante - trabalho feito pelo psicótico que se efetua, em certa medida, ao nível do seu pensamento. Nas palavras de um surrealista: a sistematização da confusão. E a dimensão material ou não de cada uma destas máquinas não definiu a intensidade de sua existência, pois na perspectiva da “estética da existência” de Foucault, que aqui se procurou elevar, é a noção ética que a define. Trata-se de uma maneira de viver que provém “[...] de certos princípios formais gerais no uso dos prazeres, na distribuição que se faz deles, nos limites que se observa, na hierarquia que se respeita” (CASTRO, 2009, p. 150-151).

Para Foucault os temas da estética, em sua acepção geral, e da estética da existência, em particular, estão estreitamente ligados e relacionam-se à invenção de si. Esta invenção não deve ser tomada imediatamente como um retorno à figura do sujeito soberano, pois “a estética da existência, na medida em que é uma prática ética de produção de subjetividade, é tanto assujeitada quanto resistente: é assim, um gesto eminentemente político” (REVEL, 2011, p. 55).

Sob o título de *Arte e vida: ambientações clínicas e estéticas da existência*, esta dissertação estabeleceu algumas correspondências com esta noção de estética da existência em Foucault. Foram priorizados os comportamentos, gestos, atitudes em detrimento das obras; é neste registro que a invenção de si corrobora para a insígnia foucaultiana de “fazer de sua vida uma obra de arte”. E por se tratar de um trabalho de luta de si consigo mesmo, seria prudente pensar que a estética da existência não pode limitar-se à obra acabada, mas à vida interminável.

Ainda, seguindo os rastros de Foucault, tentou-se fugir da colagem arte e loucura que as funde numa acepção total universalizante, que resulta em posições fixas, por vezes, empobrecedoras. No tocante à loucura, é possível lembrar com ele que ela:

[...] não manifesta nem relata o nascimento de uma obra (ou de alguma coisa que, com a genialidade ou com a chance, teria podido tornar-se uma obra); ela designa a forma vazia de onde vem essa obra, quer dizer o lugar de onde ela não cessa de estar ausente, no qual jamais a encontramos porque jamais ela aí se encontrou. Lá, nessa região pálida, sob essa camada sensível essencial, desvela-se a incompatibilidade gemelar da obra com a loucura; é

o ponto cego da possibilidade de cada uma e de sua exclusão mútua (FOUCAULT, 1999, p. 197).

Ademais, a loucura, na acepção foucaultiana, é a ausência de obra, pois, com a invenção da doença mental, constata-se que “[...] não há porque duvidar, [ela] vai entrar em um espaço técnico de controle cada vez melhor: nos hospitais, a farmacologia já transformou as alas dos agitados em grandes aquários mornos” (FOUCAULT, 1999, p. 198). Entretanto, não estanque à figura do louco, mas à linguagem da loucura, Foucault reconhece uma estranha vizinhança entre literatura e loucura: “eu escrevo e eu deliro” (1999, p.197).

E se essa cultura tem o gosto da história, ela se lembrará, de fato, que Nietzsche, ao se tornar louco, proclamou (foi em 1887) que ele era a verdade (porque sou tão erudito, porque tenho conhecimento tão vasto, porque escrevo tão bons livros, porque sou uma fatalidade); e, menos de 50 anos depois, Roussel, na véspera de seu suicídio, escreveu em *Coment j'ai écrit certains de mes livres*, o relato, germinado sistematicamente, de sua loucura e de seus procedimentos de escrita. E surpreender-se-ão, sem dúvida nenhuma, que nós tenhamos podido reconhecer um tão estranho parentesco entre o que, por muito tempo, foi temido como grito, e que, por muito tempo, foi esperado como canto (FOUCAULT, 1999, p.198).

Apesar de, em certos momentos, a dissertação ter uma forte conotação do domínio das artes, evidenciando narrativas que se estenderam pelas trajetórias de alguns artistas, por vezes detalhadas, de modo a situá-los no campo das artes da modernidade e contemporânea, este trabalho também fala de clínica. Aliás, é, sobretudo, da clínica que ele procurou falar. Se Freud, no início do século passado, já chamou a atenção para a estética, constatando que não era o foco dos clínicos de sua época, também mostrou vivamente o seu interesse pelas artes - a arte da tradição e a literatura - que atravessaram sobremaneira a sua criação teórica e científica. Além disso, curiosamente, a escuta, seu “método” de trabalho psicanalítico, supõe que há, para o clínico, uma dimensão de apreciação estética do que dizem aqueles que, naquela situação, são seus pacientes. Seria um modo de acolhê-los em algum momento deste percurso de “ser inventado, hora após hora, e não ficar pronta a nossa edição convincente” (DRUMMOND apud LIMA, 2009, p. 227).

Espera-se que, ao aproximar-se do fim da escrita desta dissertação, seja alcançável a percepção de que a dimensão clínica está espalhada em cada linha deste texto, visto que a engenhosa “forma de viver”, daqueles que visitaram suas páginas em cada um dos casos



clínicos e dos ambientes nela engendrados. Desse material precipitaram sucessivas perguntas: o que apresentar e como, o que velar, o que valorizar, como relatar sem produzir caricaturas, como relacionar as narrativas aos conceitos, dentre outras indagações agudas e necessárias.

Para tanto, o resultado do esforço desta pesquisa para que não ocorresse desmembrada da clínica aponta para alguns efeitos, dos quais se destaca que o trabalho clínico conduz-se como uma maquinaria. Em um de seus seminários Lacan refere:

Não pensem que eu estou brincando. Quando vocês constroem uma fábrica em algum lugar, naturalmente recolhem energia, e podem mesmo acumulá-la. Pois bem os aparelhos que se põe em ação para que essas espécies de turbinas funcionem até que se possa meter a energia em recipientes, tais aparelhos são fabricados com a mesma lógica de que eu estou falando, ou seja, a função do significante. Hoje em dia uma máquina não tem nada a ver com uma ferramenta. Não há qualquer genealogia da pá à turbina. A prova disso é que vocês podem legitimamente chamar de máquina um desenhinho que fizeram neste papel. Com quase nada é suficiente. Basta simplesmente que tenham uma tinta que seja condutora para que isso seja uma máquina muito eficaz. E por isso não haveria de ser condutora, dado que a marca já é em si mesma, condutora de voluptuosidade? (1992, p.50-51).

Produzir uma conclusão é o momento mais inquietante da escrita, o pedaço mais inconcluso do texto, pois quando parece ter-se conseguido fechar determinados problemas, nota-se, de imediato, que se abrem outros; dá para dizer que é um trabalho que beira a instabilidade ou aponta para uma impossibilidade. Entretanto, encerrar com um ponto final é um gesto de relativa importância. Este último ato do texto que são, na melhor das hipóteses, apenas algumas considerações finais, não deve ser lido como um encerramento total. Possivelmente, em todo o conjunto desta dissertação, caberão suas porções de inacabamento, algo ainda por fazer e que mereceria ser feito. Assim, seria mais adequado terminá-la com reticências, na esperança de que outros desdobramentos estão por vir e o enfrentamento das questões engendradas neste estudo ocorrerão em outros lugares. O que se efetuou aqui foi um exercício de experimentação com o pensamento, as narrativas, as ideias, os conceitos, os autores, os movimentos... na tentativa de formalizar um certo percurso. Apesar da escrita desta dissertação ter se efetuado numa solidão, ao mesmo tempo, deve-se considerar que ela decorreu de encontros incontáveis, de várias espécies.

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 ou 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. 2).

Enfim, Marcel Duchamp fez texto com o seu vidro “A Noiva e os seus Celibatários, mesmo” - obra considerada inacabada porque em perpétuo acabamento - também fez uma máquina; aliás, é com esta expressão que ele a define. Se esta dissertação quis expressar-se aludindo à atmosfera dadaísta e surrealista que insiste na arte não apartada da vida, conforme a promessa da introdução, é favorável terminá-la, mesmo que provisoriamente, na companhia deste que elegeu o gesto como o desencadeador das operações artísticas, que “[...] em vez de pintar corpos radiantes e perecíveis, pintou máquinas opacas e rangentes” (PAZ, 2008, p. 46).

## Referências Bibliográficas

- ALLOUCH, J. *Paranóia: Marguerite ou "Aimée" de Lacan*. Trad. Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 1997.
- AMARANTE, P. (org.). *Loucos pela vida: a trajetória da reforma psiquiátrica no Brasil*. Rio de Janeiro: Fiocruz, 1995.
- ARCHER, M. *Arte contemporânea: uma história concisa*. Trad. Alexandre Krug e Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ARTAUD, A. *O teatro e o seu duplo*. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- AYMÈ, J. Ensaio de psicoterapia institucional. Trad. Arthur Hyppolito de Moura. In: DELION, P. (org.) *Actualité de la psychothérapie institutionnelle*. Paris: Matrice, p. 32-69.
- BARTHES, R. *Como viver junto. Aulas e Seminários no Collège de France (1976-1977)*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- \_\_\_\_\_. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- BAUDELAIRE, C. *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna*. Trad. Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- BELINTANE, C. Vozes da escrita: em tempos de crianças e menestréis. *Revista Estilos de Clínica*. Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, 2008, vol. XIII, n. 25, p. 36-51.
- BENJAMIN, W. A obra de arte no tempo de suas técnicas de reprodução. Trad. Dora Rocha. In: VELHO, G. (org.). *Sociologia da Arte, IV*. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1969.
- \_\_\_\_\_. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994a.
- \_\_\_\_\_. O surrealismo. O último instantâneo da inteligência européia. In: *Magia e técnica: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994b.
- BIRMAN, J. Fantasiando sobre a sublime ação. In: Bartucci, G. *Psicanálise, arte e estéticas da subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago, 2002, pp. 89-130.

- \_\_\_\_\_. Prefácio. In: RIBEIRO, A. M. *Em busca de um lugar: itinerário de uma psicanalista pela clínica das psicoses*. São Paulo: Via Lettera, 2007.
- \_\_\_\_\_. *As pulsões e seus destinos: do corporal ao psíquico*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.
- BORER, A. *Joseph Beuys*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- BOURGEOIS, L; BERNADAC, M. ; OBRIST, H. *Louise de Bourgeois; destruição do pai, reconstrução do pai*. Trad. de Álvaro Machado e Luís Roberto Mendes Gonçalves. São Paulo: Cosac Naify, 2000.
- BRETON, A. *Manifesto do surrealismo*. Trad. Sérgio Pachá. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001.
- BRITO, R. O Moderno e o contemporâneo: o novo e o outro novo. VVAA. *Arte Brasileira Contemporânea*. (Caderno de texto, 1). Rio de Janeiro: Funarte, 1980.
- CALLIGARIS, C. *Introdução a uma clínica diferencial das psicoses*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1989.
- CAMPOS, C. O poeta e o psicanalista: algumas intervenções lingüísticas de Lacan. In: SOUSA, E. L. A.; TESSLER, E.; SLAVUTZKY, A. (orgs.) *A invenção da vida: arte e psicanálise*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2001. Pp. 113-124.
- CASTRO, E. *Vocabulário de Foucault: um percurso pelos seus temas, conceitos e autores*. Trad. Ingrid Müller Xavier. Belo Horizonte: Autêntica Editores, 2009.
- CAUQUELIN, A. *Arte contemporânea: uma introdução*. Trad. Rejane Janowitz. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CEMBRANELLI, A. M. M. *Entre o limite e a esperança: reflexões sobre a ética na instituição*. Monografia apresentada ao Programa de Aprimoramento Multiprofissional em Saúde Mental (SES/CAPS/FUNDAP). São Paulo, 2009.
- CLASTRES, P. *A sociedade contra o estado*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1978.
- COUTINHO, A. M. M. O que nós, psicanalistas podemos aprender com Foucault. *Revista Psicologia Clínica (Foucault: 40 anos de História da loucura)*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud/PUC-Rio, v. 13, n1, 2001, p.65-85.
- CRUXÊN, O. *A sublimação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.
- DALÍ, S. *Sim ou a paranóia*. Trad. Denise Vreuls. Rio de Janeiro: Editora Arte Nova, 1974.
- DE CERTEAU, M. *História e psicanálise: entre ciência e ficção*. Trad. Guilherme João de Freitas Teixeira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

DELEUZE, G. Prefácio. In: Guatarri, F. *Psicanálise e transversalidade: ensaios de análise institucional*. Trad. Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. Aparecida – SP: Ideias & Letras, 2004, p.7-19.

\_\_\_\_\_. *Foucault*. Trad. Claudia Sant'Anna Martins. São Paulo: Brasiliense, 2005.

\_\_\_\_\_. *Post-scriptum* sobre as sociedades de controle. In: *Conversações*. Trad. Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992. Disponível em: <http://www.ufes.br/ppgsi/files/textos/Deleuze/postscriptumsobreassociedadesdecontrole.pdf>

DELEUZE, G.; PARNET, C. *Diálogos*. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora Escuta, 1998.

DERRIDA, J. O teatro da crueldade e o fechamento da representação. In: *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, Pedro Leite Lopes e Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2011.

DESVIAT, M. *A reforma psiquiátrica*. Rio de Janeiro: Fiocruz, 1999.

DOR, J. *O pai e sua função em psicanálise*. Trad. Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

DOSTOIÉVSKI, F. *Memórias do Subsolo*. Trad. Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2000.

DUNKER, C. I. L. *O cálculo neurótico do gozo*. São Paulo: Escuta, 2002.

\_\_\_\_\_. *Estrutura e constituição da clínica psicanalítica: uma arqueologia das práticas de cura, psicoterapia e tratamento*. São Paulo: Annablume, 2011.

FARIA, M. R. Delírio, linguagem e psicose: contribuições dos primeiros seminários de Lacan ao tratamento possível das psicoses. *Revista Acheronta*, n.27, maio/2012, p. 1-41.

FAVARETTO, C. F. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 2000.

\_\_\_\_\_. Transformar a arte, mudar a vida. SOUSA, E. L. A.; TESSLER, E.; SLAVUTZKY, A. (org.) In: *A invenção da vida: arte e psicanálise*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2001.

\_\_\_\_\_. *Moderno, pós-moderno, contemporâneo na educação e na arte*. Livre-Docência, Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo (FEUSP), 2004.

\_\_\_\_\_. A cena contemporânea, criação e resistência. In: FONSECA, T. G. ; PELBART, P. P.; ENGELMAN, S. *A vida em cena*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008, p.13-22.

FINK, B. *O sujeito lacaniano: entre a linguagem e o gozo*. São Paulo: Jorge Zahar Ed., 1998.

FOUCAULT, M. *Microfísica do poder*. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

\_\_\_\_\_. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

\_\_\_\_\_. *A história da loucura na idade clássica*. Trad. José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 1995.

\_\_\_\_\_. A loucura, a ausência de obra. In: *Problematização do sujeito: psicologia, psiquiatria e psicanálise*. [Coleção Ditos & Escritos I]. Org. Manoel B. da Motta. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999.

\_\_\_\_\_. O que são as luzes? In: *Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento*. [Coleção Ditos & Escritos II]. Org. Manoel B. da Motta. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

\_\_\_\_\_. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo, 2007.

\_\_\_\_\_. *História da sexualidade 2: o uso dos prazeres*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 2010.

\_\_\_\_\_. *Vigiar e punir: história da violência nas prisões*. Trad. Raquel Ramalhete. Petrópolis: Vozes, 2011.

FREIRE, C. *Poéticas do processo: arte conceitual no museu*. São Paulo: Iluminuras/MAC-USP, 1999.

FREUD, S. O sentido dos sintomas. In: *Edição standart brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1970.

\_\_\_\_\_. Os caminhos da formação dos sintomas. In: *Edição standart brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1970.

\_\_\_\_\_. A significação antitética das palavras primitivas. In: *Edição standart brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1970.

\_\_\_\_\_. Lo inconciente. In: *Obras completas*. Vol. XIV. Buenos Aires: Amorrortu, 2004, p.153-201.

\_\_\_\_\_. Pulsiones y os destinos de pulsión. In: *Obras completas*. Vol. XIV. Buenos Aires: Amorrortu, 2004, p.105-134.

- \_\_\_\_\_. *Psicologia de las masas y análisis del yo*. In: *Obras completas*. Vol. XVIII. Buenos Aires: Amorrortu, 2004, p.63-126.
- \_\_\_\_\_. *Pulsões e os destinos das pulsões*. In: *Escritos sobre a psicologia do inconsciente*. Vol. I. Trad. Luiz Alberto Hanns. São Paulo: Imago, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Recordar, repetir, elaborar*. In: *Obras completas*. Vol. 10. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010a.
- \_\_\_\_\_. *Observações psicanalíticas sobre um caso de paranóia (Dementia Paranoides) Relato em autobiografia (“O caso Schreber”)*. In: *Obras completas*. Vol. 10. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010b.
- \_\_\_\_\_. *O inconsciente*. In: *Obras completas*. Vol. 12. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010c.
- \_\_\_\_\_. *O inquietante*. In: *Obras completas*. Vol. 14. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010d.
- \_\_\_\_\_. *Neurose e psicose*. In: *Obras completas*. Vol. 16. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- GAGNEBIN, J. M. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- GALARD, J. *A beleza do gesto: uma estética das condutas*. Trad. Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Edusp, 2008.
- GALLIO, G.; CONSTANTINO, M. François Tosquelles: a escola de liberdade. In: LANCETTI, A. (org.) *Saúdeloucura 4*. São Paulo: Hucitec, 1993, p.85-128.
- GARCIA, M. L. *Análise institucional: considerações sobre a clínica ampliada*. Dissertação (Mestrado), Pontifícia Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996.
- GARCIA-ROZA, L. A. *Pulsão: Parénklisis ou Clinamen?* In: Moura, A. H. *As pulsões*. São Paulo: Escuta/EDUC, 1995, p. 65-77.
- \_\_\_\_\_. *Introdução à metapsicologia freudiana: artigos de metapsicologia narcisismo, pulsão, recalque e inconsciente (1914-1917)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.
- GIL, J. *As metamorfoses do corpo*. Lisboa: Relógio D’ Água, 1997.
- GOLDBERG, J. I. *Clínica da psicose: um projeto na rede pública*. Rio de Janeiro: Te Corá/Instituto Franco Basaglia, 1996a.
- \_\_\_\_\_. *Reabilitação como processo: o Centro de Atenção Psicossocial – CAPS*. In: PITTA, A. (org.). *Reabilitação Psicossocial no Brasil*. São Paulo:

- Hucitec, 1996b.
- GUATTARI, F. *Psicanálise e transversalidade: ensaios de análise institucional*. Trad. Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. Aparecida-SP: Ideias & Letras, 2004.
- GUERRA, A. M. C. *A psicose*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 2010.
- HERMAN, M. C. *Acompanhamento terapêutico e psicose: articulador do real, simbólico e imaginário*. São Paulo: Metodista, 2010.
- HIDALGO, L. *Arthur Bispo do Rosário: o senhor do labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- HONORATO, C. Mediação na arte contemporânea: posições entre sistemas de valores adversos. In: *Marcelina: eu-você etc. Revista do Mestrado em Artes Visuais da Faculdade Santa Marcelina*, ano 2, n.3, 2009. Pp.52-68.
- HOUAISS, A.; VILLAR, M. S. *Dicionário Houaiss de língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- INFORSATO, E. *Clínica barroca: exercícios de simpatia e feitiçaria*. Dissertação (Mestrado), Pontifícia Universidade Católica (PUC-SP), 2005.
- \_\_\_\_\_. *Desdobramento: constelações clínicas e políticas do comum*. Tese (Doutorado), Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo (FEUSP), São Paulo, 2010.
- JEUDY, H-P. *O corpo como objeto de arte*. Trad. Tereza Lourenço. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- JORGE, M. A. C. *Fundamentos da Psicanálise de Freud a Lacan, vol. 1: as bases conceituais*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- JORGE, M. A. C.; FERREIRA, N. P. *Lacan: o grande freudiano*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2007.
- KAFKA, F. *O veredicto/Na colônia penal*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Cia das Letras, 1998.
- KATZ, C. S. Introdução. In: KATZ, C.S. (org.) *Psicose: uma leitura psicanalítica*. São Paulo: Escuta, 1991, p. 9-16.
- \_\_\_\_\_. Foucault e a loucura como ausência de obra. *Revista Psicologia Clínica (Foucault: 40 anos de História da loucura)*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud/PUC-Rio, v. 13, n1, 2001, p.37-64.
- KLEIST, H. *Sobre o teatro de marionetes*. Trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro:



7Letras, 2005.

KUPFER, M. C. M. *Educação para o futuro: psicanálise e educação*. São Paulo: Escuta, 2007.

LACAN, J. *O seminário, livro III: as psicoses*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

\_\_\_\_\_. *O seminário, livro XVII: o avesso da psicanálise*. Trad. Ary Roitman. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.

\_\_\_\_\_. De uma questão preliminar a todo tratamento possível da psicose. In: *Escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

\_\_\_\_\_. O estádio do espelho como formador da função do eu. In: *Escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

\_\_\_\_\_. A direção do tratamento e os princípios de seu poder. In: *Escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

\_\_\_\_\_. *O seminário, livro VII: a ética da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008a.

\_\_\_\_\_. *O seminário, livro XI: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008b.

LAGNADO, L.; PEDROSA, A. 27<sup>o</sup>. *Bienal de São Paulo: como viver junto (guia)*. São Paulo: Fundação Bienal, 2006a.

\_\_\_\_\_. 27<sup>o</sup>. *Bienal de São Paulo: como viver junto*. São Paulo: Fundação Bienal, 2006b.

LAGNADO, L. *Leonilson: são tantas as verdades*. São Paulo: DBA Artes Gráficas/Companhia Melhoramentos de São Paulo, São Paulo, 1998.

LAPLANCHE, J; PONTALIS, J.-B. *Vocabulário da psicanálise*. Trad. Pedro Tamen. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

LE BRETON, D. A síndrome de Frankenstein. In: SANT'ANNA, D. B. (org.) *Políticas do corpo*. São Paulo: Estação Liberdade, 1995, p.49-67.

LEBRUN, G. A mutação da obra de arte In: LEÃO, Emmanuel Carneiro et alii. *Arte e filosofia*. Rio de Janeiro: FUNARTE/INAP, 1983.

LIMA, E. F. A. *Arte, clínica e loucura: territórios em mutação*. São Paulo: Summus editorial/FAPESP, 2009.

LISPECTOR, C. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

- LYOTARD, J. F. *O pós-moderno explicado às crianças*. Lisboa: Dom Quixote, 1987.
- \_\_\_\_\_. *O inumano*. Lisboa: Estampa, s/d.
- MACHADO, R. Introdução: por uma genealogia do poder. In: Foucault, M. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1979.
- \_\_\_\_\_. *História da loucura e crítica da razão*. Palestra proferida na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), 1995.
- MASAGÃO, A. M. Vestígios. *Psyche*, v.11, n.20, São Paulo, jun.2007, p.129-140.
- \_\_\_\_\_. A casa assombrada. *Psicologia USP/Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo*, v.21, n.1, São Paulo, jan/mar 2010, p.145-163.
- MARINGUELA, M. A. *Jacques Lacan, o passador de Georges Politzer: surrealismo e psicanálise*. Tese (Doutorado). Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação. Campinas, 2005.
- METZGER, C. *Derivações da sublimação em Freud*. Dissertação (Mestrado). Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008.
- MINK, J. *Marcel Duchamp: a arte como contra arte*. Trad. Zita Moraes. Taschen, 2000.
- MONZANI, L. R. *Freud, o movimento de um pensamento*. Campinas: Unicamp, 1989.
- MORAES, E. R. *O corpo impossível*. São Paulo: FAPESP/Iluminúrias, 2002.
- \_\_\_\_\_. Breton e a esfinge. In: BRETON, A. *Nadja*. Trad. de Ivo Barroso. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- MORAIS, F. *Arte é o que eu e você chamamos arte: 801 definições sobre arte e o sistema da arte*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- MOURA, A. H. Introdução. In: MOURA, A. H. *As pulsões*. São Paulo: Escuta/educ, 1995, p.11-13.
- \_\_\_\_\_. *A psicoterapia institucional e o clube dos saberes*. São Paulo: Hucitec, 2003.
- NASIO, J.-D. et al. *Os grandes casos de psicose*. Trad: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
- ONG, W. *Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra*. Trad. de Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papirus, 1998.
- ORLAN. *Le Manifeste de l'Art Charnel*. Disponível em: <http://telemaquetime.free.fr/ArtCharnel.htm>.

- OURY, J. *O coletivo*. Trad. Antoine Ménard, Clara Novaes, Karina Soares Montmasson e Máira Uehbe Dubena. São Paulo: Hucitec, 2009.
- \_\_\_\_\_. Itinerários de formação. Trad. Jairo Idel Goldberg. França, *Revue Pratique*, n.1,1991, p.42-50.
- PACQUEMENT, A. Jean Dubuffet, entre a intervenção e a ausência. In: *Jean Dubuffet (Catálogo da Exposição)*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, França: Fondation Dubuffet, 2009.
- PANKOW, G. *O homem e sua psicose*. Campinas: Papirus, 1989.
- PASSOS, E.; BENEVIDES, R. Clínica e biopolítica na experiência do contemporâneo. *Revista Psicologia Clínica (Foucault: 40 anos de história da loucura)*. Rio de Janeiro, v.13, n.1, 2001, p.89-99.
- PAZ, O. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*. Trad: Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PELBART, P. P. O corpo do informe. In: FONSECA, T. M. G.; ENGELMAN, S. (orgs.) *Corpo, arte e clínica*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.
- \_\_\_\_\_. Literatura e loucura. In: RAGO, M; ORLANDI, L.B.L.; VEIGA-NETO, A. (orgs.). *Imagens de Foucault e Deleuze: ressonâncias nietzschianas*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005, p.278-298.
- QUINET, A. *Psicose e laço social: esquizofrenia, paranoia e melancolia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.
- \_\_\_\_\_. *Teoria e clínica da psicose*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- REVEL, J. *Dicionário Foucault*. Trad. Anderson Alexandre da Silva. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.
- RICHTER, H. *Historia del dadaísmo*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1973.
- RIVERA, T. e SAFATLE, V. (org.). *Sobre arte e psicanálise*. São Paulo: Escuta, 2006.
- RIVERA, T. *Arte e psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
- ROSA, M. D. A pesquisa psicanalítica dos fenômenos sociais e políticos: metodologia e fundamentação teórica. *Revista Mal-Estar e Subjetividade*. Fortaleza, v. IV, n.2, set/2004, p. 313-328.
- ROUDINESCO, E. *Jacques Lacan: esboço de uma vida, história de um sistema de pensamento*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

- ROUDINESCO, E.; PLON, M. *Dicionário de Psicanálise*. Trad. Vera Ribeiro; Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- SAFATLE, V. Estética do real: pulsão e sublimação na reflexão lacaniana sobre as artes. In: IANNINI, G.; ROCHA, G. M.; PINTO, J. M. ; SAFATLE, V. (org.) *O tempo, o objeto e o avesso: ensaios de filosofia e psicanálise*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004, p.113-135.
- \_\_\_\_\_. *Lacan*. São Paulo: Publifolha, 2009.
- SAFOUAN, M. Da forclusão. Trad. Anamaria Skynner Styzey. In: KATZ, C.S. (org.) *Psicose: uma leitura psicanalítica*. São Paulo: Escuta, 1991, p. 213-232.
- SANCHES, D. R. *Clínica psicanalítica: a debilidade mental em questão*. Dissertação (Mestrado), Pontifícia Universidade Católica (PUC-SP), São Paulo, 2008.
- SANT' ANNA, D. B. *Corpos de passagem: ensaios sobre a subjetividade contemporânea*. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.
- SCHREBER, D. P. *Memórias de um doente dos nervos*. Trad. Vera Ribeiro. São Paulo: Paz e Terra, 1903/1995.
- SILVA, L.C.S. *Doença mental, psicose, loucura: representações e práticas da equipe multiprofissional de um Hospital-Dia*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2001.
- SILVEIRA, N. *Museu de Imagens do inconsciente*. Rio de Janeiro: MEC/Funarte, 1980. Coleção Museus Brasileiros – 2 (catálogo).
- SOLER, C. *O inconsciente a céu aberto da psicose*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- SONG, S. Entrevista de Sanghee Song a Cristina Freire. In: LAGNADO, L.; PEDROSA, A. *27a. Bienal de São Paulo: como viver junto (guia)*. São Paulo: Fundação Bienal, 2006a, p.216-217.
- SOUZA, A. M. O. *Loucura em cena: a “ambiência” como espaço informal de tratamento em um centro de atenção psicossocial*. Dissertação (Mestrado), Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo (IPUSP), São Paulo: 2003.
- SOUZA, P. C. *As palavras de Freud: o vocabulário freudiano e suas versões*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- SÜSSEKIND, P. Posfácio: o mundo em forma de anel. KLEIST, H. *Sobre o teatro de marionetes*. Trad. Pedro Süsskind. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.
- VALÉRY, P. *Degas dança desenho*. Trad. Christina Murachco e Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

YASUI, S. *A produção do cuidado no território: “há tanta vida lá fora”*. Disponível em:  
<http://www.portal.saude.gov.br/portal/arquivos/pdf/cuidadossilvioyasui.pdf>

ZALTZMAN, N. *A pulsão anarquista*. Trad. Anna Cristina Ribeiro Aguilar. São Paulo:  
Escuta, 1993.