

# COMPONDO SUBJETIVAÇÕES BIOGRAFEMÁTICAS: A ARTE COMO DISPOSITIVO NAS PRÁTICAS EM SAÚDE MENTAL.

*Composing Biographemathical subjectivations: art as a device in mental health's practice.*

Luis Artur Costa<sup>1</sup>

---

Artigo encaminhado: 14/03/2016  
Aceito para publicação: 29/04/2016

**RESUMO:** Partindo a experiência com oficinas autoetnográficas ficto-documentais que mesclam práticas das artes (plásticas, dramáticas, literárias, visuais) com da saúde mental, o presente artigo propõe uma compreensão teórica e metodológica dos modos e operações através dos quais podem se dar a relação entre Artes e Ciências no contexto da Saúde Mental. Para tanto, revisitamos as relações entre Arte e Conhecimento e questionamos quais diferentes éticas podem promover modos de utilizar as artes de maneiras muito diversas. Estabelecendo alguns dos diferentes estilos de mesclar as artes às práticas de saúde mental, passamos a apresentar nosso próprio modo e articulá-lo com a experiência das oficinas.

**Palavras-chave:** Saúde mental; Arte; Metodologia; Oficina; Subjetivação.

**ABSTRACT:** From the experience with workshops about docufiction autoethnography that mix of art's practices (visual, dramatic, literary, visual) with mental health, this article proposes a theoretical and methodological understanding of the ways and operations through which they can give the relationship between Art and science in the context of mental health. Therefore, we revisit the relationship between Art and Knowledge and inquire which different ethical can promote ways of using the arts in very different ways. Establishing some of the different styles of blending the arts to mental health practices, we now present our own way and articulate it with the experience of workshops.

**Keywords:** Mental health; Art; Methodology; Workshop; Subjectivations.

## 1. CONHECIMENTO E PRÁTICA: SENTIDOS DA ARTE NAS PRÁTICAS EM SAÚDE MENTAL.

Quando falamos em saber ou em conhecimento, geralmente somos remetidos a bibliotecas e laboratórios, a sábios e cientistas que se debruçam metodicamente sobre a concretude do mundo e aí desvelam a verdade inteligível

---

<sup>1</sup>Mestre em Psicologia Social e Institucional pela UFRGS e Doutor em informática na educação pelo Programa de Doutorado Interdisciplinar do PPGIE UFRGS. Docente do Programa de pós-graduação em Psicologia Social e Institucional (PPGPSI) e do Departamento de Psicologia Social e Institucional no Instituto de Psicologia da UFRGS. larturcosta@gmail.com

que dormitava na bruta sensibilidade. Elevando as coisas de seu estado mundano para um campo abstrato de palavras ou números tão universais quanto úteis.

Na Psicologia em especial, a imagem da ciência que guia a profissão pelo bom caminho das luzes é um velho clichê (FIGUEIREDO, 2002; FOUCAULT, 2008; SILVA, 2005). Lá está a clínica ou o clínico sentado em seu "setting clean", com suas roupas sóbrias, seu gestual manso e suas intervenções perfeitamente calculadas segundo a técnica. Não há dúvida que se a Psicologia é uma disciplina que nasceu para debelar patologias e curar vidas terá ela nos preceitos da ciência uma boa amiga. (FOUCAULT, 2008). Mas e as artes, a ficção e a filosofia onde ficariam nesta relação amorosa?

Os que veem o conhecimento como saber abstrato, campo matemático e formal a ser desvelado no mundo pelas ciências costumam ver às artes como práticas sensíveis, concretas, tão obtusas quanto belas em suas ações (COSTA, 2014; COSTA et al., 2014; FONSECA et al., 2010). A imagem do raquítico e inteligente rato de laboratório contrastaria com a do bruto pintor e sua impulsividade voluptuosa. A ciência seria a imaterial luz inteligível que desvela a verdade, enquanto as artes seriam a cega vibração da carne em seus desejos.

Na história da filosofia, por exemplo, muitos foram os que negaram qualquer relação entre saber e arte: a arte não possuiria em si qualquer espécie de conhecimento, qualquer possibilidade de verdade. Platão (1871; 1983; 1996), por exemplo, nos diz nos diálogos "República" e "Íon" que os artistas não passam de farsantes a fingir que sabem algo sobre o mundo<sup>2</sup>. Por isso o filósofo grego diz que expulsaria quase todos estes farsantes da sua República ideal. Os poucos poetas, músicos e artistas em geral que restassem, teriam apenas uma única função: escrever hinos e confeccionar estandartes que auxiliassem na motivação dos cidadãos quando estes estivessem em campo de batalha. Assim, a estes farsantes restaria seguir com sua confecção de mentiras degradadas, mas agora

---

<sup>2</sup> Enquanto um filósofo conhece a essência da virtude de todos os guerreiros (a ideia de honra), um general tem o conhecimento imperfeito desta mesma virtude pela sua experiência nas batalhas campais (onde viu a honra florescer em gestos heroicos). Mas pior do que o conhecimento do general é o do poeta Homero, que jamais estando em um campo de batalha cria diversas fantasias sobre a honra sobre a qual nada sabe, apenas inventando mentiras que não possuem qualquer relação com a verdadeira ideia de honra e virtude.

muito bem orientadas para insuflar as almas mais covardes com o pendão pela batalha e honra. Vemos aqui que na filosofia platônica a arte não possui saber e é capaz apenas de seduzir e enganar, servindo apenas como dispositivo de convencimento e motivação ao modo das propagandas nacionalistas da primeira metade do século XX (BADIOU, 2002).

No entanto, Platão não é o único a se desfazer da arte como instrumento de produção de conhecimento. No alvorecer da modernidade e do racionalismo que erigiria o iluminismo também vemos um desprezo da filosofia para com as artes. Para Descartes (1999a), por exemplo, a arte deveria ser elaborada segundo os princípios da simetria e proporcionalidade geométricos para adestrar os sentidos corporais segundo o esquadro da alma racional. Como cabia à alma humana adestrar seu corpo e mesurar as desmesuras de suas paixões animais, a arte serviria como mais um instrumento neste adestramento sensível, nesta educação do gosto que auxiliaria a alma na sua doma do corpo pela razão. (DESCARTES, 1999b). Mesmo outro racionalista menos restrito como Espinosa (1973), também não tinha grande apreço pelas artes e via a necessidade de guiá-las pela razão, o mais forte dos afetos.

É com o romantismo que vemos a arte ser alçada ao status de saber na filosofia. Mas para elaborar esta operação muitas vezes se inverte a gangorra: agora é a ciência que não passa de falseamento e/ou degradação do saber apreendido pelas artes em todas as suas sutilezas e complexidades sensíveis (BADIOU, 2002). A realidade do mundo, conforme Schopenhauer (BADIOU, 2002), é um fluxo desvairado de vontade, uma tempestade de ímpeto, um devir de volição que desfaz as fronteiras entre indivíduos, entre sujeitos e objetos. As representações de coisas, objetos, indivíduos, sujeitos, etc. que a ciência e nossa memória cotidiana utilizam para facilitar nossa sobrevivência em meio a tanta vertigem e abismamento não passam de uma simplificação ilusória deste fluxo. Deste modo, apenas as artes (e em especial a música por seu fluxo intempestuoso) podem se aproximar da essência real do mundo, para além de suas falhas representações científicas. Aqui não apenas a arte possui relação com

o conhecimento como é elevada ao status de verdadeira e única ciência capaz de apreender a realidade.

Conforme nos atenta Alain Badiou (2002) em seu Manual de Inestética, enquanto as duas primeiras soluções (Platão e Descartes) negam qualquer relação entre arte e conhecimento (a arte é cega e apenas sensível, sem relação com o inteligível), a terceira solução para a relação entre arte e conhecimento reconhece saber na arte, mas sob o preço de negar os demais saberes produzidos, por exemplo, pelas ciências. Assim, se não temos qualquer saber nas artes nas primeiras soluções, na última o saber que a arte afirma no mundo não possui singularidade ou relação com os saberes das ciências: se tratando de um saber absoluto e em nada singular e fragmentado.

Assim, me defronto eu, um Psicólogo tergiversando sobre o por que levar um grupo de um CAPS para uma oficina de produção de vídeos em uma semana e a uma galeria de arte na outra? Poderíamos pensar conforme estas três soluções históricas da filosofia em três opções de justificativas para tal atividade. Segundo a solução didática (Platônica) temos que ocupar o tempo deles com algo que os distraia da sua terrível realidade, vamos convencê-los de que poderão ser grandes artistas para possuírem um sonho ilusório que justifique o seu despertar em cada manhã. Segundo a solução clássica (Cartesiana) temos que civilizar seus sentimentos desmedidos devidos à loucura, reforçar a camada de verniz civilizatório que molda seus gestos, afetos e pensamentos. Podemos dizer ainda que vamos treinar sua atenção, memória, coordenação para melhor prepará-los para as atividades do dia a dia (vamos auxiliar o desenvolvimento de suas habilidades sociais, etc.). Segundo a solução romântica (Schopenhauer) temos que possibilitar a livre expressão de suas essências reprimidas as quais permitirão o avanço deles nos seus processos de tornarem-se quem realmente eles são. Com a arte eles poderão integrar seu Self e encontrar seu verdadeiro eu em um processo de individuação crescente.

Como pesquisador e profissional da saúde mental não vejo qualquer problema inerente em nenhuma destas posturas e compreendo que as três costumam visitar nossos pensamentos quando planejamos os encontros entre as

Psicologias e as Artes nas práticas da saúde mental. Não se trata aqui de julgar os modos como temos nos relacionado com as artes e provocar risos de escárnio sobre eles. Não se trata de produzir hierarquia entre os três modos ou ajuizar o melhor entre eles. A intenção deste escrito é nos apropriarmos destes conceitos e pensarmos sobre estas e outras relações possíveis entre as artes e as práticas em saúde mental para que possamos inquirir a ética que pauta nossa práxis.

## **2. INVENTANDO NOVAS ARTICULAÇÕES ENTRE ARTE E CIÊNCIA NA SAÚDE MENTAL.**

Para pensar um quarto ou quinto modo de relação entre artes e conhecimento na saúde mental, teremos antes de abandonar a definição de conhecimento como abstração, a definição de conhecimento como um espectro inteligível que paira sobre o mundo na forma de uma língua lógica e matemática (PLATÃO, 1983; 1996; DESCARTES, 1999a). Teremos que ver o conhecimento não como um protocolo técnico geral, mas como uma ação concreta e sempre singular em seus efeitos no mundo. Isso nos exige igualar em concretude uma fórmula de bhaskara ou uma concepção cognitivista de processamento "Botton Up" e "Top Down", com um poema, com uma pintura ou uma escultura em bronze. Todos estes se constituem em nosso mundo como ações concretas que agem sobre nós mesmos delimitando um campo possível de ações para nossas existências: são ações que se imbricam em tecnologias de subjetivação a formar nós mesmos e o mundo.

No entanto, ainda que as artes e as ciências sejam ambas ações concretas, relações nossas com o mundo, seriam dois modos distintos e singulares de produção de conhecimento, modos distintos e singulares de produzir ao nosso mundo e a nós mesmos. Evidentemente, qualquer generalização categorial que divida Arte e Ciência peca pela simplificação e generalização. Mas tomemos tal distinção como uma discriminação que permitirá complexificar nossas misturas e hibridismos entre artes e ciências nas práticas cotidianas em saúde mental.

Deleuze e Guattari (1992) no seu livro "O que é a filosofia?" dividem os planos de criação das artes, das ciências e das filosofias. Pensemos a partir deles

uma diferenciação possível entre artes e ciências no que se refere aos seus modos de se relacionar com o mundo, no que se refere a suas tecnologias de produção de mundo e de nós mesmos.

O plano das ciências se denomina "Plano de Coordenadas" (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p.153). Ele delimita um quadrante em sua superfície. Este quadrante é constituído por variáveis independentes que formam em sua variação o eixo X e Y. A partir deste isolamento de variáveis e esquadramento do plano, podemos afirmar ou negar a existência e localização de qualquer objeto no mundo. Há ou não esquizofrenia neste corpo? Ele é pobre ou classe média? De direita ou esquerda? O plano de coordenadas serve para a emissão de juízos que definem e delimitam claramente os limites e a existência ou não de certos objetos. Tal plano tem como principal operação no mundo a busca de generalizações e replicações, de controle e previsão. Por isso neste plano tudo se torna claro e evidente: ou é preto ou é branco, ou é louco ou é são. Não apenas o passado é homogêneo com relação ao futuro (já que podemos prever o futuro e verificar o que ocorreu no passado a partir das mesmas medidas) como também o aqui é homogêneo com o lá (pois os critérios nosográficos da esquizofrenia serão os mesmos aqui, no Japão ou na Etiópia).

Pelas mãos do plano de coordenadas tudo se torna simples, nítido, transparente, homogêneo, replicável. Mas nas práticas promotoras de saúde mental existem outras tecnologias de produção do mundo e de nós para além do Plano de Coordenadas e seus juízos: há também um conhecimento que busca não a simplificação generalizante, mas sim a complexificação e singularização de suas relações em uma artesanaria tão inteligível quanto sensível, cito a título de exemplo, certas perspectivas clínicas, onde se faz necessário repensar constantemente nossas ferramentas conceituais e práticas a partir da relação destas com o nó problemático de cada caso, de cada trama metaestável e singular (BARROS; PASSOS, 2005; PASSOS; BENEVIDES, 2009).

Ainda que seja fundamental ao homem produzir um saber capaz de previsão e controle, este modo de relação com o mundo não dá conta de todos nossos problemas, de todas nossas questões e desafios existenciais. Há espaço

também para um saber que não quer apenas definir as fronteiras duras do que é dado, mas sim desfazer as fronteiras instituídas para permitir novos pensares, novos afetos, novas existências. Um saber que não quer apenas excluir as piores hipóteses com o juízo, mas sim multiplicar entendimentos possíveis, abrir mais os regimes do visível, do dizível, do que nos afeta e do que podemos afetar. Um saber que não quer apenas simplificar nossas relações com o mundo para prever e controlar seus efeitos, mas adensar nossa trama de relações com o mundo. Multiplicar a biodiversidade, a heterogeneidade das nossas tecnologias de produção singulares do mundo e de nós. Todo trabalhador e pesquisador em saúde mental compreende a importância dos protocolos gerais, ao mesmo tempo, que sabe da necessidade de constantemente ultrapassá-los, reinventá-los, singularizá-los.

Para este outro modo de produção do conhecimento, que ultrapassa a definição estrita da ciência, é que necessitamos das artes como aliadas do pensamento. Pensamento para produzir desvio, singularidade e complexidade. Um pensamento que não exija tanta clareza e precisão, tanto controle e previsão ao custo de generalizações e replicações que patrolam as sutilezas e complexidades do singular. Se o Plano de Coordenadas se guiava pela produção de mundos coerentes, sem sobreposições, ambiguidades, paradoxos, imprecisões, fragmentariedades, incoerências, etc., O plano das artes é denominado por Deleuze e Guattari (1992) como "Plano de Composições" (p. 213), pois aqui não importa a coerência interna que provê aos objetos do mundo limites e localizações claras e bem definidas. No Plano de composições nosso objetivo é a produção de novas afetações possíveis.

Não existem leis ou princípios que delimitem como deve ser composta uma obra de arte, um bloco de percepções e afetações possíveis, a única condição da existência de uma obra de arte é que este bloco provoque novas afetações, desloque os regimes de pensamento, visibilidade, sentimento, etc. Enquanto a ciência busca articular planos com limites únicos dados pelo juízo, a arte quer desarticular tais planos para promover a emergência de novos limites, outras

composições possíveis de afetos e percepções: “tornar sensíveis às forças insensíveis que povoam o mundo” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 235).

Quando somos afetados para além de nossas linhas estabelecidas do dizível, pensável, sensível, ampliamos também nossa potência de afetar ao mundo. Quando somos afetados por uma nova melodia, ao adentrarmos em um novo universo ficcional, ao sermos afetados por um sentimento insuspeito durante um filme, estamos produzindo novas relações possíveis com o mundo que adensam sua realidade. A ficção e as artes provêm, assim, mais realidade para o mundo. Uma realidade singular, fugidia, brumosa, mas tão real quanto a vida e a morte.

Para provocá-los com este lusco-fusco e não incorrer desde já em uma negação da arte como produtora de saber, sigo minha explanação com um pequeno fragmento narrativo que pretende problematizar o hibridismo entre artes e ciências. Compreendendo que a heterogeneidade na própria escrita e sua estilística nos possibilita uma riqueza nas formas de ser e pensar, apostamos em um breve deslocamento na estética própria dos artigos científicos, ousando sua mescla com operações estéticas da literatura e do Plano de Composições.

### **3. UM ELOGIO AO LUSCO-FUSCO: AS BRUMAS DOS BECOS DA SAÚDE MENTAL.**

Caminho por uma avenida em um solo noturno. Só, mas nada soturno, pois a esta hora o passo é rápido sob o risco de marcar passo nos sortilégios da cidade e seus azares. Um rio de luz em gotas de faróis desliza na cabeceira do meio-fio ao lado. São como milis pequenos sóis a cegar meus olhos com sua intensa luz. Os vultos avultam silhuetas vulgares em meu caminho, mas eu pouco identifico dos meus vizinhos, pois há luz demais e eles se desfazem em sombras sempre iguais... Sob os fortes faróis se apagam seus traços, a luz branca dói na retina e limpa o cristalino de qualquer marca singular. Meu rosto se volta ao solo para escapar dos raios luminosos e eu fico ainda mais só, a mirar apenas o calçamento e meus calçados. Passo a passo, passo por todos que para mim são nenhum, não passam de uma sombra qualquer com toda essa luz.



Canso do meu trajeto ensimesmado em mim e saio da avenida por uma rua transversal em busca de uma paralela com alguma alegria para além dos faróis de xenon e sua cegueira branca. Nossos tempos sofrem demais desta cegueira branca, cegueira de tanto ver. São tantas imagens sobrepostas e sempre prontas, que por vezes é difícil enxergar as outras que se interpõe entre estas. A intensa luz da nossa humanidade geral e dos seus diferentes clichês nos impede de ver a realidade das sombras que lhes escapam. As imagens luminosas e suas totalidades bem definidas em seus contornos preenchem todo campo possível do visível. É como se vivêssemos na prática aquela velha arguição cosmológica que vinha confrontar a possibilidade de um universo infinito: imaginem sobre suas cabeças o negro firmamento noturno, se infinito fosse o universo em sua duração e espaço, infinitas seriam agora as estrelas a oscilarem no céu, e, com isso, infinitos seriam os pontos luminosos a preencher nossas noites, um mar de pequenos sóis incendiaria os céus noturnos, que noites não mais seriam, mas sim dias fustigantes a castigar os insones com uma abóbada fogo, um céu pleno de luz por uma infinidade de estrelas.

Nossos tempos por vezes se parecem com esse céu ou com aquela avenida que agora a pouco abandonei em meu trajeto: um mar infinito de estrelas a cegar por tanto fazer ver. Nesta época de hiper-luzes, de hiper-estimulação, não se dá o devido valor ao obscuro, ao brumoso. Será que precisamos de uma era das trevas para vencer as luzes das centenas de milhares de imagens cintilantes a cegar nossos cidadãos contemporâneos? Mal acabara de proferir este pensamento e vi a minha esquerda uma pequena ruela que poderia ser paralela à avenida. No entanto, era uma rua muito pequena que eu jamais percebera antes nos meus flanares citadinos. Uma rua pequena, ínfima e tomada de um breu denso, uma treva impenetrável ao meu olhar. Um soluço mudo de medo subiu pelo meu peito e estancou na garganta. O que haverá lá? Como um ponto preto em meio à paisagem, a entrada da rua escura pedia minha passagem. Mas haveria eu de me aventurar neste desconhecido? Receei logo a possibilidade de ali existirem traficantes, mas de fato, pensando bem, por que isso seria um problema? Prontamente me lembrei da prostituição. Bueno, seria melhor ainda.

Moradores de rua? Fora o incômodo de invadir seu mocó de modo mal educado não havia outro risco. Mas a humana paranoia urbana é rica em possibilidades prontas para o uso, e logo me assaltaram a mente os roubos, estupros e assassinatos cruéis. Isso sim seria um impeditivo. Assim que fui invadido por este temor me envergonhei de minha covardia, da completa ausência de ousadia de enfrentar a escuridão desconhecida e, tomado dos afetos mais estúpidos e imbecis, adentrei no beco escuro sem mais perguntar “por que não?”.

Em passos intempestivos fui pisando e avançando por um chão que não via. Coloquei os braços à frente, com as mãos espalmadas para sondar por onde eu ia, tateando meus rumos. Por sorte, pois logo quase dei de cara em um muro que cessou minha inflamada fleuma. Olhei em volta e nada vi. O escuro era tão absoluto que não via nem mesmo a mim mesmo. Era um breu absurdo. Estava ainda mais cego do que antes na avenida (lá ao menos via minhas mãos e pés!). Retomei meu caminho contrário, em uma fuga daquele mau presságio que se formava pouco a pouco com o acelerar do meu coração. Mas logo me deparei com outro muro. Mudei a direção e... outro muro. Já desesperado vou e... outro muro. Muro. Muro. Muro. Murro ao escuro com uma esperança infantil de dispersá-lo, como alguém que se vingava de uma cômoda, aos chutes tento espantar o breu que me envolve. Mas nada. Só escutava minha respiração e a pulsação a latejar em minhas têmporas. Há quanto tempo estava ali? O que havia a minha volta? Estava perdido. De fato, eu apenas mudará o lado da moeda. Passei das certezas dos todos para as certezas dos nadas. Da luz absoluta e sua alva cegueira para a treva completa. Do iluminismo deslumbrado das mariposas amantes de lâmpadas ao apocalipse desencantado dos ascetas desencarnados. Tanto na hipermodernidade luminosa quanto nas trevas do beco eu estava cego e tudo me parecia igual. Como se fossem dois modelos distintos, mas equivalentes de niilismo: em um eu vejo tudo e nada há mais para ver; e no outro eu nada vejo e nem adianta tentar mirar.

Logo percebi que falta me fazia a beleza incerta do lusco-fusco. As brumas do amanhecer e do anoitecer. A luz difusa da lua minguando. O desenho dramático de uma vela a marcar a expressão de uma face com sombras. A

possibilidade de entre ver com olhos semi-cerrados, sem certeza alguma. Mas podendo desferir uma saraivada de hipóteses possíveis a pintar paisagens incríveis jamais vistas antes. Como ao olhar os corpos das nuvens , acompanhando suas sutilezas e as preenchendo com nossas perspectivas. (COSTA, 2014). O corpo de uma nuvem pode aceitar várias formas, diversas definições dadas por namorados preguiçosamente deitados em uma relva qualquer, alucinando formas possíveis, versões várias que não se anulam entre si. Mundos impossíveis que podem conviver pela poética nebulosa de produzir sentidos vários nas nuvens. Podem ser bois, tubos, galos, vermes, carros, rostos, e tudo mais, sem deixarem de ser o corpo de nuvem que são.

Assim se dá a relação da obscuridade do poema com as luzes dos matemas (BADIOU, 2002; FONSECA et al, 2010): no lusco fusco das passagens entre o dia e a noite. Entre as artes com seus afetos, percepções, contágios e a ciências com suas formalizações, representações, comunicações, construímos uma multiplicidade de corpos de nuvens, um breu entre apontar objetos e permitir o devir dos mesmos. Entrevemos as formas sem delimitá-las por completo, podendo recompô-las a cada mirada pelas forças que nelas habitam, que as habitam na sua leve indefinição de bruma, de lusco-fusco. Com tal hibridismo entre ciência e arte podemos falar com o mundo sem a pretensão de esgotá-lo em objetos dados, mantendo sua atmosfera, suas virtualidades, seu corpo fluido de nuvem. Podemos produzir uma miríade de sentidos:

É uma hecceidade, ou melhor, uma istidade, ou seja, aquele evento que nos permite falar em “isso” sem perder a singularidade do acontecimento. Permite-nos dizer que “isso é isso, e não aquilo” sem apelar a formas e substâncias, mas sim a modulações de estilos, tendências a propiciar certos modos de relação. Apresenta-se na tensão entre a contração do hábito em uma estabilidade e o acontecimento que irrompe intempestivo desfazendo nossas relações em outras, disparando-nos a produção de novos sentidos. Trata-se do objeto concebido como objeto-problema, tensão entre díspares a disparar novas individualizações no ser-conhecer, modulando a sua e a nossa metaestabilidade nesta relação apreensão. Por isso, nessa ontologia estética, importa-nos pensar “o que podem?” (a potência, a tensão) as estilísticas e não sedimentá-las em um conjunto fechado que nos responda “o que é?”, apoiado sobre uma substância, forma ou assemelhado indentitário (...) O cartógrafo aguça o paradoxo em seu olhar ao se preocupar em produzir consistências fluidas através das

modulações das relações que constituem os objetos-problema e que estes, por sua vez, constituem com os demais fluxos. Oscilando constantemente entre os abismos o cartógrafo opera com o paradoxo a constituição dos seus objetos-problemas (FONSECA; COSTA, 2013, p.427).

Aliás, o que exatamente é fazer sentido? Quando elaboramos um escrito acadêmico, nas ciências humanas ou na crítica das artes, em geral sempre pensamos que estamos construindo algum sentido. No entanto, seria o sentido algo necessariamente claro e límpido como o vidro e o cristal? Seria ele um condutor da luz da razão ou até mesmo a fonte luminosa do entendimento? Na obscuridade também podemos construir sentidos. Com os paradoxos (DELEUZE, 1975), por exemplo, quando fazemos a natureza transfazer, como nos diz o mesmo poeta Manoel de Barros: “Aqui o organismo do poeta adoece a natureza. Atribuir-se natureza vegetal aos pregos para que eles brotem na primavera... Isso é fazer natureza. Transfazer. Essas pré-coisas da poesia” (BARROS, 2010, p.197), ou ainda, quando fazemos a língua delirar pela poética:

No começo era o verbo, só depois é que veio o delírio do verbo. O delírio do verbo estava no começo lá onde a criança diz ‘Eu escuto a cor dos passarinhos’. A criança não sabe que o verbo escutar não funciona para cor, mas para som. Então se a criança muda a função de um verbo, ele delira. E pois. Em poesia que é voz de poeta, que é voz de fazer nascimentos. O verbo tem que pegar delírio”(BARROS, 2010, p.301).

Claro que não se trata de mera obscuridade por si, não se trata de apenas criar uma aura de mistério impenetrável na qual possamos ditar os sentidos como em uma ditadura da hermenêutica do autor, e acabar fazendo o que Foucault chamou de terrorismo obscurantista ao se referir à escrita de Derrida (MANZI, 2013). Pois, segundo Foucault (SEARLE Apud: MANZI, 2013), Derrida escrevia de modo tão obscuro que você jamais sabia exatamente sobre o que ele estava falando, e, quando você fazia a ele uma interpretação do que fora dito, ele logo praticava o tal terrorismo de autor lhe acusando de ser um idiota por não haver compreendido sobre o que se tratava o texto. Deste modo, se esquivava sempre de todo e qualquer confronto, utilizando-se da confortável depreciação do seu

interlocutor, afirmando que apenas ele, o autor, era capaz de se guiar dentro da sua obscura teoria.

com Derrida, como ele é tão obscuro, você dificilmente pode interpretá-lo mal. Cada vez que você diz: "ele disse tal e tal". Ele sempre diz: "você não entendeu nada!". Mas se você tenta imaginar a interpretação correta, não será tão fácil. Uma vez disse isso a Foucault, que era ainda mais hostil a Derrida do que eu, e ele disse que Derrida praticava o método do obscurantismo terrorista (...) Derrida escreve de maneira tão obscura que você não pode definir sobre o que ele está falando, esta é a parte obscurantista; e quando você o critica, ele sempre pode dizer "você não entendeu nada, você é um idiota". Essa é a parte terrorista (SEARLE Apud: MANZI, 2013, p.164).

Não me interessa aqui avaliar se Derrida cometia realmente tal prática em sua obra e vida, quero apenas marcar que esta seria uma obscuridade que impede a criação de novos sentidos e impossibilita as batalhas que forjam os conceitos. Os hibridismos das Ciências com as Artes na saúde mental não visam, portanto, uma obscuridade inexpugnável que impossibilita toda e qualquer articulação com o outro, ao contrário: aposta-se em uma abertura das definições, uma flexibilização das coerências e juízos, exatamente para promover mais possibilidades de articulação com os outros e suas singularidades. Falo aqui de outra bruma, de uma obscuridade que impede a formação de fronteiras fechadas, de uma obscuridade que impede a definição de um sentido único para cada proposição, para cada palavra, para cada ação, para cada gesto, objeto, etc. Uma obscuridade que nos garante a multiplicação de possibilidades, permitindo ao leitor, ao espectador, ao paciente ou ao profissional da saúde mental a criação de uma gama variada de sentidos. Uma bruma que habita as obras, os livros, os corpos, e que age ao modo de uma fábrica, usinando sempre novos sentidos distintos. Trata-se da tensão que impele constantemente ao movimento, tensão própria, por exemplo, aos paradoxos e seu desassossego perpétuo (DELEUZE, 1975).

Assim, ao olharmos o firmamento sobre nossas cabeças ou a pele que envolve nossos corpos não veremos limites, mas sim abismos invertidos, que nos lançam sempre além. O firmamento e a pele não seriam fronteiras, mas sim passagens, relações. Não são barreiras ou interdições, mas sim convites ao flerte,

ao namoro, ao sexo e à fuga. Do mesmo modo, nossos pressupostos teóricos e protocolos técnicos ao se abrirem para a lógica da composição com as singularidades própria das artes, tornam-se propulsores de novas relações possíveis mais do que regramentos normalizadores da prática em saúde mental. Com as tecnologias de subjetivação das artes produzimos em nós a ontologia incerta e errante dos corpos das nuvens e suas atmosferas sutis, suas densidades virtuais grávidas de mil possibilidades de ser.

#### **4. AS POTÊNCIAS DA ARTE NA SAÚDE MENTAL: INVENTAR E COMPARTILHAR MODOS DE VIDA.**

Quando o que nos interessa não é obter certezas, mas sim multiplicar as perspectivas possíveis, expandir os modos de relação conhecidos, temos, de algum modo, de nos servir das artes não a partir da estética do matema, mas sim a partir da estética do poema, a partir da definição de poética presente na obra de Barros (2010) e Deleuze (1988): a poética como excesso. Devemos, portanto, fazer delirar as coisas, os modos, deformando seus limites, transformando-os em outras coisas que jamais foram..., subvertendo seus regimes e provocando *clinamens*, desvios que abrem as formas em fluxos.

Pensamos então na poética como um modo de produzir saber não a partir do raciocínio indutivo-dedutivo, mas sim da “razão imaginativa” de Whitehead (1956), do “raciocínio abdutivo” de Pierce (COSTA, 2014; PIERCE Apud: SILVA, 2009), da “transdução” de Simondon (2009), entre outros muitos. Não nos interessa selecionar a melhor hipótese a partir do juízo, mas sim multiplicar hipóteses possíveis e fazer composições heterogêneas, multiplicar perspectivas de mundos possíveis e pensar sobre as tensões existentes entre suas diferenças.

O uso da poética como estratégia de problematização da sociedade e suas questões não se apresenta exatamente como uma novidade aos nossos olhos. Há muito tempo existe uma estreita relação entre as artes plásticas, a literatura, o cinema e as ciências humanas, estando aí incluída o pensamento e as práticas em saúde mental. Diversas foram as experimentações em saúde mental que se utilizaram das artes plásticas, dramáticas, literárias e cinematográficas como

estratégia para a composição de uma rede colaborativa a qual permite novos modos dos usuários se apropriarem das próprias narrativas e articularem suas vidas com o território no qual habitam. Sabemos que muitas destas estratégias foram fundamentais para as experimentações da reforma psiquiátrica no mundo e no Brasil, seja como modo de produção de novas tecnologias de si para além do medicamento e práticas disciplinares de normalização, seja como dispositivo de comunicação e articulação com a comunidade urbana na tentativa de dirimir os usuais preconceitos para com a população atendida pelas práticas em saúde mental.(COSTA, 2007). É sabido também que a abertura própria das artes ao imprevisto e experimentação inventiva foi fundamental para constituir novas práticas em saúde mental no mundo e Brasil (GUATTARI, 1981; LANCETTI, 2006).

A partir das artes, diversos foram os autores que exploraram esta relação com as ciências, criando obras que oscilaram entre ambas: os filmes ensaios de Godard e Dziga Vertov, as etnografias poéticas de Jean Rouch e Jorma Puranen, o conceito de ensaio em Adorno e a Cartografia em Deleuze e Guattari, os aforismos Nietzscheanos e os diálogos Platônicos, as Memórias do Subsolo de Dostoiévski e a Água Viva de Clarice Lispector, a enciclopédia de literatura nazi de Bolaño e o almoço nu de Burroughs, entre uma multidão de outros exemplos possíveis. Desde o clássico "O Alienista" (onde Machado de Assis desenvolve um ponto de vista através da operação lógica da redução ao absurdo, demonstrando de modo nítido e poético a um só tempo o território movediço sobre o qual se fundam os axiomas dos Planos de Coordenadas) temos uma larga trajetória de obras que chegam das artes à saúde mental interrogando nossas práticas com uma miríade de afecções e experimentações. É exatamente sobre essa nebulosa fronteira que pretendemos construir as relações entre arte, ciência e filosofia, levando em consideração sua inevitável inteligibilidade sensível e sensível inteligibilidade: ponto brumoso do paradoxo. "A manifestação da filosofia não é o bom senso, mas o paradoxo" Deleuze (1988, p.364). Entre a clareza do matema (consistência) e a obscuridade do poema (vertigem): "Entre a consistência do matema e a potência do poema (...)" (BADIOU, 2002, p. 42). O poeta experimental

é um artífice das relações intempestivas, um estrategista despudorado das afecções não planejadas: há que ter leveza ao saltar no precipício, dançar na queda e gargalhar ao atingir o solo em um estampido úmido de frutas de fim de feira.

Vemos, assim, que uma das grandes potências da utilização das artes junto das práticas em saúde mental pode ser dividida em algumas categorias: potência à singularização da operação composição (ao não exigir a formação de coerências, consistências e generalizações, o Plano de Composições permite a coadunação com as singularidades das vidas dos usuários, equipes e territórios); potência à invenção (a ausência de fronteiras e protocolos claramente definidos, a obscuridade do lusco-fusco, nos leva a um tensionamento que propicia a invenção de novas estratégias experimentais de práticas em saúde mental); potência ao contágio (por se tratar de um plano que lida com percepções e afecções do nosso campo sensível, possuem uma forte capacidade em agir sobre usuários, equipe e comunidade de modo a implicar fortemente todos os atores nos processos de promoção de saúde). O Plano de Composições tem como característica primar pela elaboração de composições complexas, densas tramas hiperconectadas mesmo que se produza tensão, paradoxos, incoerências nestas composições (DELEUZE; GUATTARI, 1992). Tal modo de operação próprio do Plano de Composições nos provê a potência para articularmo-nos com a singularidade das hecceidades, dos acontecimentos. Tal lógica da Composição ao interferir na lógica da Coordenação (do plano das ciências, que exige proposições e juízos claros e coerentes) nos permite transformar nossos protocolos técnicos a partir da relação destes com a realidade do território, a qual se apresenta como desmedida diante da pretensão de simetria da planificação das políticas de saúde mental. Esse ponto nos abre para a segunda potência, a da possibilidade de invenção, já que passamos a não mais atuar como em um leito de Procusto (cortando, excluindo as diferenças que não cabem em nossos protocolos), mas a nos tensionarmos com a desmedida do território que nos obriga a reinventar nosso aparato técnico de modo radicalmente experimental.



Por fim, temos ainda a terceira potência, a do contágio, a qual é fundamental na eficácia das estratégias em saúde mental que flertam com as artes, posto que apenas se conseguimos uma real implicação afetiva de todos os atores envolvidos nos processos de promoção de saúde mental obteremos resultados efetivos de transformação das realidades dos territórios. O conhecimento que se utiliza das artes tem uma grande capacidade de contágio, articulando facilmente uma rede de colaboração no território através da fruição estética em produzir ou apenas experienciar a arte em suas diversas linguagens. O Plano de Composições atua constituindo blocos de perceptos e afectos que nada mais são do que campos de possibilidades de percepções e afetações, campos de possibilidade de experiências sensíveis. (DELEUZE; GUATTARI, 1992). Poesia e as artes não estabelecem relações pela pretensa transmissão de conteúdos presente no conceito de comunicação e seu pressuposto do saber como representação. Antes arte e poesia se relacionam por contágio: a arte e a poesia provocam arte e poesia naquele que com elas se relaciona. Não se trata da mera transmissão de um conteúdo abstrato, de uma representação, mas sim da provocação de experiências possíveis. Essa terceira potência da mistura das artes com as práticas de saúde mental se faz fundamental, em especial no que se refere às possibilidades de compartilharmos as experiências da loucura em toda sua complexidade com um território onde muitas vezes tal experiência é estigmatizada como pobre, sem sentido ou perigosa.

## **5. OFICINAS DE AUTOETNOGRAFIA FICTO-DOCUMENTAIS: EXPLORANDO A ARTE DE INVENTAR A SI E AO MUNDO.**

Através do projeto de extensão "Cidade, arte, memória e devir: experimentações ético-estéticas em tecnologias de subjetivação" e do projeto de pesquisa "Imagens dos Encontros entre a loucura e a cidade: saúde e assistência em dispersão pelo território da biopolítica contemporânea" realizamos oficinas de narrativas biografemáticas (BARTHES, 1977; FONSECA et al., 2015) com usuários, técnicos e comunidade dos territórios atendidos por unidades do Sistema Único de Assistência (SUAS) e do Sistema Único de Saúde (SUS).

Nestas, elaboramos narrativas autoetnográficas (etnografias produzidas a partir da própria experiência de cada um junto aos seus cotidianos urbanos) ficto-documentais (onde compomos personagens fictícios os quais agenciam fragmentos documentais variados oriundos das experiências compartilhadas pelos participantes das oficinas) as quais permitem que os diferentes atores (equipe, usuários e comunidade) possam compartilhar os diferentes afetos, percepções, pensamentos, experiências enfim, através da construção colaborativa de narrativas literárias, audiovisuais, dramáticas, etc.. Tal compartilhar sensível dos modos de vida de cada um nas cidades nos permite repensar os modos como nossas políticas públicas se atrelam a tais vidas, além de promoverem um processo de apropriação da própria vida e da vida dos outros, diferentes de nós.

Pudemos perceber a ação das três potências das práticas híbridas entre artes e ciências no caso destas oficinas: pensar criticamente nossa realidade de modo sensível e inteligível por meio da construção de narrativas que afirmam afetos e pensamentos compostos em um só plano híbrido no qual as práticas não são apenas técnicas, mas também ético-estéticas ao afirmarem estilos de vida. A potência de se articular às singularidades das vidas dos usuários foi incrementada ao podermos entrar em contato com detalhes cotidianos intempestivos das vidas destes. A possibilidade de expressão da própria singularidade é ampliada significativamente pelo uso da estratégia ficcional, pois não apenas se sentem livres para dividir suas intimidades sem o peso da confissão (se trata de um personagem), como a própria fruição da criação literária os motiva a uma entrega na operação de compartilhar seus modos de existência. Claro que para o presente trabalho de transformar os modos das políticas públicas em políticas do comum não basta a constituição das ditas autoetnografias, mas também sua dispersão e debate envolvendo todos os atores mais uma vez. (BARROS; PIMENTEL, 2012). Apenas assim chegaríamos à segunda potência da mescla entre artes e saúde mental: a reinvenção das políticas públicas. Mas para obter êxito nesta tarefa, nos valem da terceira potência, a do contágio: pois o compartilhar das experiências sensíveis por meio da produção colaborativa de narrativas literárias e audiovisuais, ou mesmo da sua dispersão para outros usuários e servidores da

rede de saúde mental, contágia e provoca estados afetivos nos demais que passam a experienciar fragmentos intensivos das experiências vividas por estes usuários em seus cotidianos, levando-os a um processo de alteridade radical o qual promove desvios nos modos de ser e pensar. Assim, pensamos tais práticas como um dispositivo heterotópico (FOUCAULT, 2001), a possibilidade de um espelho-bizarro que nos devolve uma imagem deslocada a qual nos provoca um estranhamento com o óbvio e nos permite um deslocamento do nosso regime de visibilidade, dizibilidade, pensamento, etc. (FOUCAULT, 2004). A intrusão das artes na saúde mental faz aqui, portanto, um dispositivo heterotópico e clínico que não está voltado apenas para os usuários, mas sim para todos nós: equipes, usuários, comunidade, etc.

## REFERÊNCIAS

BADIOU, A. **Pequeno Manual de Inestética**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

BARROS, M. Poesia completa. São Paulo: Leya, 2010.

BARROS, R.; PASSOS, E. A humanização como dimensão pública das políticas de saúde. **Ciência e Saúde Coletiva**, 10 (3), p.561-571, 2005.

BARROS, M. E. B. de; PIMENTEL, E. H. do C. Políticas públicas e a construção do comum: interrogando práticas PSI. Em: **Revista Polis e Psique**, Vol. 2, n2, p.03-22, 2012.

BARTHES, R. **Roland Barthes por Roland Barthes**. São Paulo: Cultrix, 1977.

COSTA, L. A. **Brutas cidades sutis: o espaço tempo da diferença na contemporaneidade**. Dissertação de mestrado não publicada, Programa de Pós-graduação em Psicologia Social e Institucional, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007. Disponível no site: <http://hdl.handle.net/10183/13404>

COSTA, L. A. O corpo das nuvens: o uso da ficção na Psicologia Social. Em: **Fractal: Revista de Psicologia**, v. 26, n. esp., p. 551-576, 2014.

COSTA, L. A.; FONSECA, T. M. G.; AXT, M. A imagem e as ciências humanas: a poética visual como possibilidade de construção do saber. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 39, n. 4, p. 1153-1168, out./dez. 2014.

Cadernos Brasileiros de Saúde Mental, ISSN 1984-2147, Florianópolis, v.8, n.18, p.04-24, 2016.

Disponível em: <[http://www.ufrgs.br/edu\\_realidade](http://www.ufrgs.br/edu_realidade)> Acesso em 13/03/2016.

DELEUZE, G. **Lógica do Sentido**. São Paulo: Ed. Perspectiva S.A., 1975.

DELEUZE, G. **Diferença e repetição**. São Paulo: Graal, 1988

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O que é a filosofia?** São Paulo: Ed. 34, 1992.

DESCARTES, R. **As meditações**. São Paulo: Nova Cultural, 1999a.

DESCARTES, R. **Tratado das paixões da alma**. São Paulo: Nova Cultural, 1999b.

ESPINOSA, B. **Ética**. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

FIGUEIREDO, L. C. M. **A invenção do psicológico: quatro séculos de subjetivação**. São Paulo: escuta, 2002.

FONSECA, T. M. G.; COSTA, L. A.; MOEHLECK, V.; NEVES, J. M. O delírio como método: a poética desmedida das singularidades. **Revista Estudos em Psicologia**, UERJ, Rio de Janeiro, ano 10, número 1, p. 169-189, 2010.

FONSECA, T. M. G.; COSTA, L. A.; FILHO, C. A. C.; GARAVELO, L. M. da C. Narrativas das infâmias: um pouco de possível para a subjetivação contemporânea. **Athenea Digital**, Barcelona, ano 15, número 1, p.225-247, 2015. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5565/rev/athenea.1430>. Acesso em 13/03/2016.

FONSECA, T. G. M.; COSTA, L. A. As durações do devir: como construir objetos-problema com a cartografia. Em: **Fractal: Revista de Psicologia**, v. 25 – n. 2, p. 415-432, Maio/Ago. 2013. Disponível em: <http://www.uff.br/periodicoshumanas/index.php/Fractal/article/view/1120> Acesso em 13/03/2016.

FOUCAULT, M. **Enfermedad Mental y Personalidad**. Buenos Aires: Paidós, 2008.

FOUCAULT, M. Outros espaços. Em: MOTA, M. B. da (Org.), **Ditos & escritos vol.III**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

FOUCAULT, M. A ética do cuidado de si como prática da liberdade. Em: M. B. da (Org.), **Ditos & escritos vol.III**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

GUATTARI, F. **Revolução Molecular: pulsações políticas do desejo**. São Paulo: Editora Brasiliense S. A., 1981.

MANZI, Ronaldo Filho. O cógito e a loucura: revisitando o debate de Foucault e Derrida em torno da continuidade ou descontinuidade dos saberes. **Revista Synesis**, v.5, n.2, p. 148-166, jul/dez 2013. Disponível na web no endereço: [https://www.academia.edu/5841094/O\\_cogito\\_e\\_a\\_loucura\\_\\_revisitando\\_o\\_debat\\_e\\_de\\_Foucault\\_e\\_Derrida\\_em\\_torno\\_da\\_continuidade\\_ou\\_descontinuidade\\_dos\\_saberes](https://www.academia.edu/5841094/O_cogito_e_a_loucura__revisitando_o_debat_e_de_Foucault_e_Derrida_em_torno_da_continuidade_ou_descontinuidade_dos_saberes) Acessado em 10/03/2016.

LANCETTI, A. **Clínica Peripatética**. São Paulo: HUCITEC, 2006.

PASSOS, E. & BENEVIDES, R. Por uma política da narratividade. Em Passos, E.; Kastrup, V.; Escócia, L. (Orgs.), **Pistas do método da cartografia. Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade** (pp. 150-171). Porto Alegre: Ed. Sulina, 2009.

PLATÃO. Íon. Em: **Platón, obras completas tomo III**. Madrid: Edición de Patricio de Azcarate, 1871.

PLATÃO. Sofista. Em: **Os pensadores**. São Paulo: Abril cultural, 1983.

PLATÃO. **A república**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

SILVA, R. N. **A invenção da Psicologia Social**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2005.

SILVA, A. P. R. de F. **Metamorfoses do conceito de abdução em Pierce: o exemplo de Kepler**. Dissertação de mestrado em história e filosofia das ciências defendida na Faculdade de Ciências da Universidade de Lisboa, 2009.

SIMONDON, G. **La individuación: a la luz de las nociones de forma y de información**. Buenos Aires: La Cebra, Cactus, 2009.

WHITEHEAD, A. N. **Proceso y realidad**. Buenos Aires: Losada, 1956.