



UFRRJ

**UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS**

Stefano Fontana

Poetas doidos, práticas artísticas, formas de cidadania e luta antimanicomial: o Centro de Convivência Arthur Bispo do Rosário e a rede de saúde mental de Belo Horizonte.

Seropédica
2023

**UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO DE CIENCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS**

Stefano Fontana

Tese submetida como requisito parcial para obtenção do grau de **Doutor**, no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Área de Concentração em Ciências Sociais.

TESE APROVADA EM 18/12/2023

’,
Dra. Patricia Reinheimer. PPGCS-UFRRJ (orientador)

Dra. Carly Barboza Machado. PPGCS-UFRRJ

Dr. Roberto Malighetti. Department of Human Sciences for Education “R.
Massa”- Università degli Studi di Milano-Bicocca

’,
Dr. Giacomo Pozzi. Dipartimento di Studi Umanistici -IULM, Milano

Dra. Neli Maria Castro de Almeida. IFRJ



TERMO N° 1461/2023 - PPGCS (12.28.01.00.00.00.91)

(N° do Protocolo: NÃO PROTOCOLADO)

(Assinado digitalmente em 21/12/2023 13:02)

CARLY BARBOZA MACHADO
PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR
DeptCS (12.28.01.00.00.00.83)
Matricula: ###940#0

(Assinado digitalmente em 21/12/2023 12:51)

PATRICIA REINHEIMER
PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR
DeptCS (12.28.01.00.00.00.83)
Matricula: ###434#1

(Assinado digitalmente em 21/12/2023 13:03)

ROBERTO MALIGHETTI
ASSINANTE EXTERNO
Passaporte: ###5838#7

(Assinado digitalmente em 21/12/2023 13:36)

GIACOMO POZZI
ASSINANTE EXTERNO
Passaporte: ###8039#0

Visualize o documento original em <https://sipac.ufrrj.br/documentos/> informando seu número: **1461**, ano: **2023**,
tipo: **TERMO**, data de emissão: **21/12/2023** e o código de verificação: **b68f019512**



TERMO N° 1467/2023 - PPGCS (12.28.01.00.00.00.91)

(N° do Protocolo: NÃO PROTOCOLADO)

(Assinado digitalmente em 22/12/2023 14:03)

NELI MARIA CASTRO DE ALMEIDA

ASSINANTE EXTERNO

CPF: ###.###.357-##

*Visualize o documento original em <https://sipac.ufrrj.br/documentos/> informando seu número: 1467, ano: 2023,
tipo: **TERMO**, data de emissão: 22/12/2023 e o código de verificação: 7121a2abe2*

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Biblioteca Central / Seção de Processamento Técnico

Ficha catalográfica elaborada
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

F679p Fontana, Stefano, 1972-
 Poetas doidos, práticas artísticas, formas de
 cidadania e luta antimanicomial: o Centro de
 Convivência Arthur Bispo do Rosário e a rede de saúde
 mental de Belo Horizonte / Stefano Fontana. - Como,
 2023.
 193 f.: il.

 Orientadora: Patricia Reinheimer.
 Tese(Doutorado). -- Universidade Federal Rural do Rio
 de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Ciências
 Sociais, 2023.

 1. arte. 2. loucura. 3. margem. 4. cidade. 5.
 corpo. I. Reinheimer, Patricia , 1967-, orient. II
 Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro.
 Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais III.
 Título.

Stefano Fontana

Poetas doidos, práticas artísticas, formas de cidadania e luta antimanicomial: o Centro de Convivência Arthur Bispo do Rosário e a rede de saúde mental de Belo Horizonte.

Trabalho de Conclusão de Doutorado apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Ciências Sociais.

Orientadora: Prof^a. Dr^a.
Patricia Reinheimer

Seropédica
2023

Ad Adriana dai capelli blu che balla coi matti giù in cantina

A Giorgio che sorride dal Cassandra

Ringraziamenti

Un percorso lungo, un attraversamento faticoso con mille peripezie gioiose e terribili capitate nel cammino, prima di tutto ringrazio loro maestre di vita Ringrazio tutti i matti e la mia follia che è stata baciata da loro per risvegliarsi. Ringrazio il centro di convivenza Arthur Bispo do Rosario tutti gli artisti e tutta la rete di salute mentale di Belo Horizonte che mi hanno accolto con gentilezza e mi hanno permesso di trovare una nuova casa dentro e fuori di me piena di amici.

L'Università Bicocca di Milano e il professor Malighetti, la Universidade federal rural di Rio de Janeiro e Patricia, luoghi e persone in cui l'antropologia è florida

Rebecca e Cecilia, Mamma e Papà, per il loro calore e per aver sopportato e supportato le mie assenze fisiche e mentali.

Willie, Jaboo, Mario, Dalva, Denise, Natalia, Maria e tutta Santa Teresa che mi han dato un tetto un piatto e un bicchiere pieno

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Agradecimentos

Uma longa viagem, uma travessia cansativa com mil vicissitudes alegres e terríveis que aconteceram pelo caminho, em primeiro lugar agradeço-lhes mestres da vida.

Agradeço a todos os loucos e à minha loucura que foi beijada por eles para acordar.

Agradeço ao Centro de Convivência Arthur Bispo do Rosário, a todos os artistas e a toda a rede de saúde mental de Belo Horizonte que me acolheram com gentileza e me permitiram encontrar um novo lar dentro e fora de mim, cheio de amigos.

A Universidade Bicocca de Milão e ao Professor Malighetti, à Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro e à Patrícia Reinheimer, lugares e pessoas onde a antropologia prospera.

Rebecca e Cecília, mamá e papá, pelo seu carinho e por terem suportado e apoiado as minhas ausências físicas e mentais.

Willie, Jaboo, Mario, Dalva, Denise, Natalia, Maria e todos de Santa Teresa que me deram um teto, um prato e um copo cheio.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Resumo

Esta pesquisa tem como objetivo descrever e refletir sobre as dimensões de uma margem (limen) como um lugar criativo-ativo capaz de propor uma relação humana positiva através da prática artística, com exclusão da diversidade, criando espaços originais para o exercício e a experimentação de uma (nova?) Cidadania ativa que se desvia da cultura política hegemônica, aquela asilar. O objeto da reflexão antropológica é como a prática artística em um "dispositivo" inovador da rede pública de saúde mental de Belo Horizonte (Minas Gerais, Brasil), o Centro de Convivência (CdC), dá vida a novas formas de cidadania no "estado de exceção" da lógica do asilo. Os CDCs são lugares liminares, expressões ativas da luta antimanicomial e da reforma psiquiátrica brasileira e mundial. No CDC, por meio da prática artística se faz micropolítica, se constrói cidadania; "Lugares de experimentação que podem contribuir para a reconsideração da íntima relação entre conspiração, multissensorialidade e place making" (Minelli 2017), superando a crise da presença. A experiência do CDC está à margem da política pública de saúde mental de Belo Horizonte, mas é o emblema (por meio da prática cotidiana) da lógica de mudança que Basaglia e Rotelli então indicaram como direções a seguir para os "caminhantes" que já em meados dos anos 70 começaram a se mover que já em meados dos anos 70 começaram a se mover criticamente em direção à política de asilo. A reflexão, após uma necessária análise do processo de desinstitucionalização brasileiro (ainda em curso?) "que há mais de vinte anos persegue uma corajosa reforma do sistema de saúde mental" (B. Saraceno 2014) e que através de lutas, reflexões e inovações "viu nascer e se desenvolver um compacto movimento de renovação dos serviços públicos de saúde mental, envolvendo técnicos, familiares usuários e sociedade civil" (Ib. 2014), se centrará na prática artística cotidiana dos Centros de Convivência, contextualizando-a obrigatoriamente com o resto da rede de saúde mental da capital mineira (em grande parte funcionando segundo um esquema biomédico) e em sua relação com a comunidade, examinando "a problemática relação entre reprodução e descontinuidade nas ações terapêuticas e reabilitadoras, em uma fase de superação do hospital psiquiátrico". (Minelli 2014). Em um nível metodológico, será utilizada uma antropologia da experiência e do estudo com (Ingold 2013), participando assim do processo e estabelecendo, por meio da presença, importantes relações intersubjetivas por meio do "compromisso sensorial e pragmático" (Malighetti 2016, p.17), utilizando assim o corpo como principal instrumento de conhecimento. A abordagem poética evocativa será a orientação metodológica da escrita, a fim de manter uma certa consonância com a experiência etnográfica. Além disso, considerando a pluralidade dos lugares envolvidos, a pesquisa será realizada em um "campo espacialmente descontínuo" (Marcus, 1995), seguindo as práticas incorporadas nos e pelos atores, mapeando seu caminho em uma paisagem que muda a cada momento.

Abstract

This research aims to describe and reflect on the dimensions of a margin (limen) as a creative-active place capable of proposing a positive human relationship through artistic practice, with diversity excluded, creating original spaces for exercise and experimentation of a (new?) Citizenship. active that deviates from the hegemonic political culture, that asylum. The object of the anthropological reflection is how the artistic practice in an innovative "device" of the public mental health network of Belo Horizonte (Minas Gerais, Brazil), the Center for Coexistence (CdC) gives life to new forms of citizenship in the "state of exception" of the asylum logic. The CDCs are liminal places, active expressions of the antimanicomial struggle and of Brazilian and world psychiatric reform. In the CDC, through the artistic practice one becomes micro-politics, one builds citizenship; "Places of experimentation that can contribute to the reconsideration of the intimate relationship between conspiracy, multisensory and place making" (Minelli 2017), overcoming the crisis of presence. The CDC experience is on the sidelines of the public mental health policy of Belo Horizonte, but it is the emblem (through daily practice) of the logic of change that Basaglia and Rotelli then indicated as directions to follow to the "caminantes" who already in the mid-70s they began to move critically towards the asylum policy. The reflection after a necessary analysis of the Brazilian deinstitutionalization process (still in progress?) "Which for more than twenty years has pursued a courageous reform of the mental health system" (B. Saraceno 2014) and which through struggles, reflections and innovations "has having seen the birth and development of a compact movement for the renewal of public mental health services, involving technicians, family users and civil society "(Ib. 2014), it will focus on the daily artistic practice of the Coexistence Centers, obligatorily contextualizing it with the rest of the mental health network of the mineral capital (largely functioning according to a biomedical scheme) and in their relationship with the community by examining "the problematic relationship between reproduction and discontinuity in therapeutic and rehabilitative actions, in a phase of overcoming the psychiatric hospital. " (Minelli 2014 "). At a methodological level, an anthropology of experience will be used, and of studying with (Ingold 2013), thus participating in the process, and establishing through the presence, important intersubjective relationships through "sensory and pragmatic commitment" (Malighetti 2016, p .17), thus using the body as the main instrument of knowledge. The evocative poetic approach will be the methodological orientation of writing in order to maintain a certain assonance with the ethnographic experience. Furthermore, considering the plurality of the places involved, the research will be carried out in a "spatially discontinuous field" (Marcus, 1995), following the practices incorporated in and by the actors, mapping their path in a landscape that changes every moment.

Resumen

Esta conversa pretende describir y reflexionar sobre las dimensiones de un margen (limen) como lugar creativo-activo capaz de proponer una relación humana positiva a través de la práctica artística, con la diversidad excluida, creando espacios originales para el ejercicio y la experimentación de una (¿nueva?) Ciudadanía activa que se desvía de la cultura política hegemónica, la del asilo. El objeto de la reflexión antropológica es cómo la práctica artística en un "dispositivo" innovador de la red pública de salud mental de Belo Horizonte (Minas Gerais, Brasil), el Centro de Convivencia (CdC) da vida a nuevas formas de ciudadanía en el "estado de excepción" de la lógica asilar. Los CDC son lugares liminales, expresiones activas de la lucha antimanicomial y de la reforma psiquiátrica brasileña y mundial. En los CDC, a través de la práctica artística se hace micropolítica, se construye ciudadanía; "Lugares de experimentación que pueden contribuir a la reconsideración de la íntima relación entre conspiración, multisensorialidad y place making" (Minelli 2017), superando la crisis de la presencia. La experiencia del CDC está al margen de la política pública de salud mental de Belo Horizonte, pero es el emblema (a través de la práctica cotidiana) de la lógica de cambio que Basaglia y Rotelli indicaron entonces como direcciones a seguir a los "caminantes" que ya a mediados de los años 70 comenzaron a moverse críticamente hacia la política de asilo. La reflexión después de un necesario análisis del proceso de desinstitucionalización brasileño (¿aún en curso?) "Que durante más de veinte años ha perseguido una valiente reforma del sistema de salud mental" (B. Saraceno 2014) y que a través de luchas, reflexiones e innovaciones "ha visto nacer y desarrollarse un movimiento compacto para la renovación de los servicios públicos de salud mental, involucrando a técnicos, familiares usuarios y sociedad civil" (Ib. 2014), se centrará en la práctica artística cotidiana de los Centros de Convivencia, obligatoriamente contextualizándola con el resto de la red de salud mental de la capital mineral (en gran parte funcionando según un esquema biomédico) y en su relación con la comunidad examinando la relación problemática entre reproducción y discontinuidad en las acciones terapéuticas y rehabilitadoras, en una fase de superación del hospital psiquiátrico. (Minelli, 2014) A nivel metodológico, se utilizó una antropología de la experiencia, y de estudiar con (Ingold 2013), participando así en el proceso, y estableciendo a través de la presencia, importantes relaciones intersubjetivas a través del "compromiso sensorial y pragmático" (Malighetti 2016, p .17), utilizando así el cuerpo como principal instrumento de conocimiento. El enfoque poético evocativo será la orientación metodológica de la escritura con el fin de mantener una cierta asonancia con la experiencia etnográfica. Además, teniendo en cuenta la pluralidad de los lugares involucrados, la investigación se llevará a cabo en un "campo espacialmente discontinuo" (Marcus, 1995), siguiendo las prácticas incorporadas en y por los actores, mapeando su trayectoria en un paisaje que cambia a cada momento.

Sumário

Premissa da premissa.....	13
Premissa	23
Introdução.....	27
Capítulo 1.....	35
A minha entrada no campo e a não saída. Apontamentos metodológicos prévios.	35
1.1. Uma metodologia ingênua de encontros extraordinários e sem precedentes.....	35
1.2. O corpo poético do meu campo de pesquisa e o meu corpo poético no lugar da escrita: um diálogo possível entre evocação e o campo.....	42
1.3. Minha entrada no terreno, um acontecimento de extraordinária coincidência ..	47
Capítulo 2.....	51
Locura e doença mental. Às margens do ser humano.	51
2.1. Loucura e não razão. Você é um louco italiano?	51
2.2. Um conceito de margem útil para o nosso discurso	54
2.3. O Movimento de Luta Antimanicomial e a Reforma Psiquiátrica Brasileira: Uma abordagem etnográfica	62
2.4. Belo Horizonte e a rede pública de saúde mental.....	73
2.5. Os centros de convivência e a prática artística	77
Capítulo 3.....	79
Do carisma na cidade ao carisma da cidade os poetas doidos: Oficina de letras e Poesia, uma escolha difícil.....	79
3.1. Oficina de poesia. Um jogo de intersubjetividade.....	85
3.2. Arte que cura, que fortalece e que redime.....	95
3.3. A Oficina de letras como sarau poético na cidade.....	100
3.4. Saindo lentamente do CdC. Do carisma na cidade ao carisma na cidade, do lambe-lambe ao espírito do flâneur	103
3.4.1. Os <i>LAMBE-LAMBE</i> . Intervenção artística e microresistência urbana.....	110
3.4.2. Das cidades visíveis para si. Os poetas flâneurs e a circulação do <i>love speech</i> além da oficina de letras e poesia.....	142
Capítulo 4.....	167
Do espremer afora e do secretariar. Os monitores técnicos, sábios, o somente artistas? .	167
4.1. Secretariando o espremer afora e ultrapassar.....	168
Conclusões: Etnografar o futuro com o corpo através do passado.....	178
Referências bibliográficas.....	192

Premissa da premissa

Esse início faz parte de um trabalho que produzi junto com uma dessas pessoas com quem compartilhei reflexões, caminhadas e carinhos sobre o tema da saúde mental, sendo parte integrante do movimento antimanicomial brasileiro, especificamente de Belo Horizonte (BH). Pessoa militante, com quem tive a honra, por um caminho de intersubjetividade, de conceber e escrever um ensaio narrativo-fantástico com um pano de fundo de tudo o que do espelho pude etnografar em meu período de campo e além.

O ensaio faz parte integrante do livro “Literatura e Saúde Pública” que reúne autoras/es de todo o Brasil em uma coletânea de rara beleza que dialoga com os cenários e temáticas da saúde. O livro é uma parceria entre a Editora Rede Unida e o Laboratório de Políticas Públicas, Ações Coletivas e Saúde (LAPPACS/UFRGS).

Palavras que resumen tudo o meu processo de incorporação no campo e do campo.

Eu vi Paulo pela primeira vez no mês passado. Estava chovendo e eu, aos poucos, começava a perder a paz que este lugar estava me oferecendo. Estava flutuando, fumando cigarros de palha e bebendo qualquer tipo de bebida de última categoria, para me confundir, para esconder um aperto no coração, uma dor sufocada que já me levou a chorar e rir ao mesmo tempo... em estado de graça, quase insuportável para o meu corpo. Absorvido nessas sensações, comecei a escrever alguns versos:

“Momentos únicos.

Eu sei que tudo acaba

Mas eu não quero sair, não

Ainda não, ainda não

Ainda não, ainda não”.

Bebia e fumava um pouco, outra vez...

Olhando então para Paulo, pareceu-me que ele se deslocava no espaço da cidade como quem dança. Seus joelhos estavam levemente flexionados, a pélvis nem muito atrás nem muito longe, e ele começou a balançar da direita para a esquerda enchendo bem o abdome de ar. Esse balanço continuou por alguns minutos. Então ele começou a andar, dobrando os joelhos quase até o peito, de modo alternado: primeiro um, depois o outro, descansando o pé; começando do calcanhar, lentamente, até os dedos, enquanto a outra perna já estava flexionada para cima... De repente seus braços começaram a se mover

mais vigorosamente, balançando para o alto, fazendo um contraponto às pernas. Ele estava se movendo para frente, mas fazendo algumas reviravoltas em si mesmo, ocupando todo o universo com uma imagem deliciosa! Deixei o cigarro, ofereci minha bebida aos antepassados e segui respirando a dança de Paulo.

Algumas características de seus movimentos poderiam ser consideradas demasiado excêntricas, ou absurdas, desafiando a capacidade descritiva de quem o vê. Mas fato é que o espaço da cidade não seria o mesmo sem ele: Paulo carrega pedaços do mundo dentro de si e os vê refletidos em diferentes formas, conforme seu estado de espírito.

Naquele dia, havia acordado com o som das gotas de chuva, ao mesmo tempo em que outros borbulhamentos internos começavam a deslocar seus sentimentos, alterando seus fluxos e irrigando suas articulações. Seu corpo parecia gelatinoso e ele não entendia bem o que era aquela matéria que vibrava dentro dele mesmo. Sentiu-se provocado pelos barulhos do ambiente ao seu redor. Esticou os braços, respirando lentamente, e soltou seu tronco em direção ao chão. Subindo, de volta, começou a evocar lembranças que lhe ajudassem a acordar a mente. Observou um gato passando pelo muro, com os pelos das costas arrepiados em postura preventiva para um possível ataque; seus olhares se cruzaram, e Paulo percebeu como a sua disposição e a da vizinhança caminhavam juntas.

Paulo está acostumado a transitar por bairros distintos, conversando com quem tem oportunidade. Tem tentado, há anos, aprender a mensurar sua sensibilidade para lidar com as afetações e agressividades que a vida lhe traz através do vento, sem se submeter totalmente a ele, todavia tendo consciência de como isso o atravessa. Na região onde mora já é bem conhecido e a familiaridade traz também possibilidades mais leves de convivência. Frequentemente entra nas lojas para pedir café ou conversas - estas sempre objetivas, mas nunca despretensiosas. Pode se misturar com os demais homens, bem vestidos e apressados, mas também com as crianças que brincam de bola nas praças. Traz consigo um caleidoscópio, que serve frequentemente como objeto de troca em suas relações. Aliás, serve também como ferramenta, bengala, flauta - com a qual toca Bach, o seu compositor preferido - ou como telescópio, com o qual olha as constelações de Orion e Andrômeda, que se beijam... além de ter inúmeras outras funções inventadas. Ao entrar na banca de jornais, para conversar com o vendedor, mostra o caleidoscópio, agora como se fosse um arco: “veja que instrumento maravilhoso... Antônio Stradivari mandou-me pelo correio!”. Os dois sorriram. O vendedor já estava acostumado com aquele jeito do outro.

Passaram a discutir a conjuntura política. Comentaram algo sobre os últimos pronunciamentos do presidente da república, a quem consideram um idiota. Paulo falou sobre a proposta de alteração da lei que assegura o tratamento em liberdade das pessoas com necessidades de saúde especiais, sendo então imediatamente atravessado por um arrepio. A memória nunca esquecida de Barbacena e o medo do futuro atravessaram o seu corpo... Depois tiveram oportunidade também de tratar da verdadeira receita de pizza, do processo

fundamental de massa fermentada e se a pizza com quiabo poderia ser uma inovação interessante no panorama gastronômico mundial.

Paulo segue caminho. Para ele pouco importa a referência sobre a sua origem; não se prende a ninguém a quem possa chamar de familiar. Aprecia a passagem do tempo e das estações do ano. Sabe que os elementos naturais desse espaço onde circula garantem de algum modo sua permanência simbólica, numa época pouco afeita à apreciação dos detalhes da interação entre os humanos e seus jardins, as respirações animais e outras intimidades cutâneas que podem ser encontradas pelos que procuram outras cenas, que não as previstas, em seus cotidianos. Mas é preciso saber desejá-las de outro modo e ele pensa sobre isso enquanto espera o ônibus.

Ao entrar se dirige ao assento reservado para idosos, mesmo não tendo documento de identidade que possa comprovar sua idade. Quando precisa mostrar o comprovante apresenta uma sequência de números escritos à caneta na palma da mão; chega perto da câmera de segurança com a convicção de um gesto sempre repetido. Nem sempre é bem aceito pelo motorista, mas felizmente há aqueles que não se opõem e o deixam descer sem maiores enfrentamentos. Esses são os que riem dele e até gostam de contar para outros sobre o que o veem fazer.

A cidade tem seus viadutos lotados de carros, avenidas cinzentas, milhares de pessoas que circulam tendo o trabalho como centralidade. Em algumas esquinas há canteiros bonitos, espaços arborizados, refúgios de pássaros que convidam outros organismos a desacelerar seus ritmos. Paulo se lembra de ter entrado em um dos parques, certa vez, onde encontrou uma garota que lia um livro, e ele queria saber se se tratava de um romance. “Romance, como?”, ela perguntou. “Ora, pessoas que se veem e se apaixonam, testam algumas experiências pra ver se conseguem viver juntas, essas coisas...”. Mas não. Ela lia outro gênero, não achava que o amor era um tema que valesse a pena procurar cultivar. Mesmo que conhecesse romances que abordam as vivências humanas comuns. Essa moça usava o livro como forma de refletir o que via e tinha esperança de que isso a ajudasse a conversar com as pessoas - o que era uma quase semelhança com Paulo, embora ele não soubesse disso. Ela se sentiu provocada pela presença dele, e disse “mesmo quando leio um tema técnico, penso em como melhorar a civilidade dessa gente. Você não acha que as pessoas são estranhas, sem se preocuparem umas com as outras?”. Na verdade, ele pensou, era mesmo estranho que ela dissesse isso, pois, de sua parte, estava ali justamente buscando um contato que não servisse para corroborar esse alheamento comum. São contradições pelas quais todos já passamos em nossos encontros.

Foi quando percebeu que o caleidoscópio que trazia consigo havia virado um mapa, com indicações para se chegar a uma mata preservada, com uma queda d’água portentosa e onde nunca tinha ido, mas da qual já havia ouvido falar. Perguntou à jovem se ela queria acompanhá-lo, e ela disse não. “Mas te desejo sorte!”. E ele assim seguiu.

Resolveu pegar o metrô para ir ao Centro de Convivência. No trajeto observava as casas simples, algumas pessoas vivendo precariamente nas ruas, lixos jogados a qualquer canto. Viu um velho descendo a rua, sujo e descalço,

desembaraçando os cabelos longos com suas mãos, com insuspeitável zelo. Paulo não estava à parte disso. E sentia o movimento e o barulho do vagão deslizando pelos trilhos, ressonando em suas vísceras.

Logo na entrada do Centro de Convivência Luciana passou por ele, gritando e chorando. Paulo já a viu deste modo, antes, e sabe quando ela não está em um bom momento. Ele sente um grande amor por ela e por isso guarda consigo essa imagem, em que ela passa por ele, misturando cores e perturbando a composição atmosférica ao seu redor; tenta, assim, aceitar essa sua forma de amor.

Ele frequenta o Centro de Convivência três vezes por semana: duas vezes a oficina de música e uma vez a de letras e poesia. No Centro de Convivência são ofertados diversos tipos de oficinas, mas Paulo, como todos os seus colegas, artistas por paixão, escolheu o que mais permitia ao seu coração bater em todas partes do seu corpo.

Desde muito tempo Paulo havia escolhido que o corpo inteiro era o verdadeiro coração e que sua mente era distribuída em todos os órgãos... só assim podia ser parte consciente e integrante do universo. Esta sua escolha não era absolutamente reversível, mas sim uma luta cotidiana. Acreditava que os momentos de felicidade intensa e de futuro incerto recompensariam os de compressão, opressão e de curto circuito.

Começou então a observar o som delicado dos alicates que, na sala ao lado, na oficina de mosaicos, quebravam os azulejos em pequenos pedaços, que depois serão recompostos em uma obra maior. Geralmente não é chamado “som” algo que é semelhante a um ruído; mas a mente poética foi capaz de integrar esse *clac* a um processo artístico. Como se cada *clac* carregasse consigo a imagem colorida quebrada, compondo fragmentos de algo novo através de uma metamorfose. E isso também era poesia, e, portanto, inspirador.

Paulo se sentou na minha frente, depois de cumprimentar o grupo, um a um. A monitora que conduz a oficina distribuiu uma folha para cada, com o tema sobre o qual nos sugeria criar, em três palavras. O doce silêncio da composição poética nos envolveu.

Todos os corações podiam pulsar em sua singularidade e cada pulsação se transformava em uma palavra com sua própria subjetividade... Há quem escreve em *itálico*, quem escreve em letras grandes, em letras pequenas, quem utiliza o espaço na vertical, em diagonal ou horizontal - e todas essas possibilidades encontravam ali algum cabimento.

Acabamos a escrita e começamos a declamar, recitar e ler as nossas poesias, um de cada vez. Naquele dia eu chorei pelo que escrevi e percebi como ler é reincorporar as coisas que saem de nós. Também o momento da leitura foi uma descoberta daqueles diferentes modos, altos e baixos, que os participantes da oficina têm para se expressar.

Mas a tranquilidade de cada pulsação ficava como um copo cheio, ali na mesa, para todos os que se tornaram poetas, tornando-se a única coisa comum. Os

aplausos e cumprimentos recebidos certamente não eram como os de qualquer conferência, onde apenas a voz que é emitida e ouvida é parabenizada artificialmente... Não. Naquele espaço nos ouvimos a sério. Neste processo, em que estamos colocados em condição de nos extrair, bebemos cada um um pouco do outro, tirando o que temos sem nos desorganizarmos, compondo assim uma força que está em aceitar o que todo mundo tem para espremer, em uma comunidade espontânea.

Foi então a vez de Paulo, mas antes de declamar ele disse que este escrito agora era poesia e mais tarde na oficina de composição musical viraria uma canção. Esta era uma oportunidade de aproveitar para ouvir a poesia, porque depois as palavras iriam usar outro vestido, outra roupagem.

“..... Bom dia mulheres!!

Mulheres bonitas pra mim não precisam de PASSAPORTE

Pois os seus fortes atravessam minhas fronteiras

Umas ficam e vão deixando paz e alegria no meu coração”

Paulo levantou-se e começou a cantar. Já estava tudo a virar canção! E continuou:

“ CANTO, CANTO PARA MULHER BONITA

EU NÃO DEIXO DE CANTAR

CANTO PRA QUALQUER MULHER BONITA

EU NÃO CANSO DE CANTAR

Ontem mesmo eu cantei, hoje vou cantar, já sorri, já chorei e hoje vou comemorar

Não sei se vou encontrar um corpo ideal,

Mas o corpo ideal para mim é qualquer mulher que curta o meu astral

Meu corpo é 0800 a qualquer forma de sorriso feminino

Um anseio carinhoso vindo de uma mulher retribuo com flores poesias canções

E - ou com o que ela quiser

PRA MULHER BONITA EU NÃO PEÇO PASSAPORTE

ABRO TODAS AS FRONTEIRAS E DEIXO ELA INDEPENDENTE
LIVRE DA MORTE
O QUE É BOM
FICO EM PAZ, COMPLETO, COM MUITO MUITO AMOR

CANTO, CANTO PARA MULHER BONITA”

E Paulo, enquanto isso, cantava e dançava...

“EU NÃO DEIXO DE CANTAR
CANTO PRA QUALQUER MULHER BONITA
EU NAO CANSO DE CANTAR.... MUITO MUITO AMOR!!! ”

Terminou a declamação e guardou o papel dobrado em um caderno. Todos aplaudiram, parabenizando Paulo, que levantou, acariciou sua barba branca, olhou para mim e disse: “Vamos”, “Aonde?”, perguntei, “Na exposição lá no Centro.... tem uma exposição de arte *naïf*.... um colega está expondo e tem comida à vontade”; “Vamos”. Chegamos no ponto de ônibus, onde o painel eletrônico indicava quatro minutos de espera: quatro minutos necessários e bem-vindos, pois eu queria tanto estar com Paulo! Ele me dava paz e eu realmente precisava disso, naquele instante. A poesia declamada no Centro de Convivência deixou-me em descoberto e vulnerável... "Eu aprendi a ter paciência e tolerância", falou-me, “é por isso que às vezes estou em paz total. E nesse momento eu entendo quem no mundo me discrimina, chamando-me de doido. Eles não têm informações sobre ‘nós’ e sobre como nós atuamos no mundo”; seu olhar ficou então muito doce. E continuou, “assim temos que entender e integrar no nosso ser”.

Nós entramos no primeiro ônibus que passou. Subitamente Paulo deixou de ser filósofo e o ímpeto do poeta enamorado incorporou-lhe. Logo que se sentou, virou-se para a direção de uma mulher, aproximou-se, pegou o caderno que acabara de fechar e, olhando diretamente nos olhos dela, declamou seus sentimentos, buscando o mesmo ritmo da pulsação do coração dela. Era bonito ver como ela se emocionava, ouvindo-o atentamente, com brilho no olhar e o rosto em rubor! Em seguida uma nuance de silêncio se fez.

Paulo desceu do ônibus de repente, me cumprimentou com um determinado movimento de olhos, sem dizer nada. Lembrou-se do local com a queda d’água, fez da sua poesia uma bicicleta, acrescentando a ela mais um pouco de papel; e através de dobraduras complexas pôde sair pedalando, deslocando-se com graça e velocidades alternadas. Ia pensando no contato

com a água, e só isso já o fazia ver peixes ao seu redor: alguns eram seres misturados, com rostos humanos, enfurecidos, outros tantos tranquilos, nadando pela cidade indiferentemente. Suas mãos estavam molhadas e sinalizavam uma pequena expectativa quanto ao local desconhecido.

Um sujeito jovem passou por ele, olhando-o de modo incômodo, e Paulo sentiu no deslocamento de ar provocado, mais uma vez, o vento da discriminação. Mas ele não ousou lhe dizer nada. “Melhor andar armado, com uma faca, além da poesia”. Da mesma forma que pretende se preparar para tocar piano com raiva, quando necessário. “Estarei forte e atento o suficiente? Sem perder a minha poesia?”, indagava-se.

Passando pela periferia da zona norte, chegou ao parque indicado no mapa que trazia consigo. Na portaria observou algumas aves pousadas sobre um carro estacionado, que logo voaram até um poste próximo. A princípio pareciam enfeites arquitetônicos estáticos, monumentos delicados colocados por mãos humanas naquele cenário. Mas olhou novamente e viu que eram três corujas brancas e a menor delas seguiu-o, virando atentamente seu pescoço, ambos se perguntando o que o outro estava fazendo ali. Achou que esse encontro era um bom sinal, já que nessa terra onde vive aqueles que voam alto, predominantemente, são os urubus, felizmente ausentes naquela cena.

Percebeu que o pio da coruja se endereçava a ele, e começaram a conversar: “*Bom dia humano*” disseram juntas, “*Bom dia corujas, tudo bem ???*”, “*Bom, humano, estamos um pouco cansadas com a jornada conturbada, mas tudo bem... qual o seu nome?*”, “*Meu nome é Paulo e o de vocês? E por que um dia conturbado?*”, “*Nós estávamos quietas aqui para treinar um blues, que nós tínhamos composto ontem sob a lua cheia, mas de repente um grupo de pequenos humanos começou a nos perseguir, nós tivemos que ficar de árvore em árvore durante toda a manhã e não pudemos fazer nosso descanso*”. Começaram a rir. “*Meu nome é Lili, esse é meu irmão Mohamed e aquela é minha tia Fátima. E você, de onde você vem, humano?*”, “*Eu venho desta cidade, que me define todos os dias. Tem quem me chama de louco, quem me chama de doente mental, quem me chama de poeta e quem me ignora ou exclui, porque tem medo de mim... Mas sou apenas Paulo, cidadão da cidade*”, “*Paulo, você sabe que vocês, seres humanos, são esquisitos... o medo de si mesmo é maior que o sentimento de fraternidade!*”.

O diálogo continuou por um tempo, passando por temas densos e filosóficos. Aquela coruja sabia de muitas coisas! Comentou sua forma de andar, deu conselhos sobre como lidar com as mulheres. Depois disse, “*Sabe, Paulo, considerar sua sensibilidade, ouvir a materialidade do corpo, não é ingenuidade. É um tipo de relação com a expressão da vida. Não deixe as pessoas tirarem isso de você*”. Esse comentário lhe causou impressão especial. Refletiu um pouco e disse, “*Ah, sim! Agora, querida, eu tenho que ir, tenho que ir compor*”, “*Claro. Tchau, Paulo, tenha um bom dia! Lembre-se que na saída do parque há urubus. Não lhes dê atenção, porque eles são seres que não conhecem poesia... e então eles não querem que ela exista. É por isso que eles a matam*”, “*Obrigado, eu vou lembrar disso*”. Paulo ficou de fato impressionado, pois antes nem imaginava que era capaz de falar com as aves. Cumprimentou as corujas e dirigiu-se para a saída do parque. A noite

estava chegando e ele sabia que na escuridão seu espírito não ficaria seguro. A saída estava na frente dele, a um quilômetro mais ou menos... assim, ele continuou caminhando, dançando.

Logo começou a ouvir o barulho das águas. O cheiro da vegetação modificava intensamente o ar, penetrando o corpo de Paulo de maneira vívida. Sentiu vontade de girar e foi com uma coreografia singela que chegou à cachoeira. Deixou o seu silêncio interno crescer enquanto a contemplava.

E ele dançou, se concentrando em respirar e descansar os pés... "*A respiração é nômade*", disseram-lhe um dia. Ele nunca entendeu o que isso queria dizer, mas quando começava a mover-se ficava mais claro... Quando ele dançava, seu ouvido era preciso, quase absoluto. Ele sentia tudo por dentro e por fora de seu corpo, tudo permeava tudo, o universo se fundia numa infinidade de sons.

Tum tum tum tum... Sua doce dança foi novamente interrompida. E ele amava as interrupções! Chamava-as de passagens de estrelas, estrelas que ele queria contemplar um pouco para beber do copo da ternura necessária para amar.

Paulo voltou-se suavemente para o som do que parecia ser um surdo. Na beira do lago tinha um coelho, que com as patas traseiras batia no tronco de um pinheiro. "*Que diabos faz um pinheiro aqui*", pensou, e foi até o animal. Quando este viu que Paulo se aproximava, parou de tocar a árvore, sentou-se de cabeça para baixo com as patas dobradas para cima e na direção de Paulo. Este sentou-se com as pernas cruzadas na frente dele; suas mãos faziam *tauc papapum* e as patas do coelho também se batiam, em um samba maravilhoso!

Logo começou a escurecer. Paulo se levantou e cumprimentou o coelho, em reverência, e continuou até a saída, interrompendo sua dança e andando normalmente, um pé atrás do outro, depois cada vez mais rápido, esquecendo que anos atrás sua musa inspiradora lhe dizia "a pressa mata a poesia"; esquecendo também o que as corujas lhe disseram sobre os urubus. A única coisa que passava pela sua cabeça, nesse momento, era o samba e o blues.

O encontro com o coelho lhe lembrou das possibilidades de reposição de equilíbrio após eventos traumáticos. O que seria traumático para um coelho? Poderia tornar-se um louco? Lembrou também de uma peça de teatro feita no Centro de Convivência, certa vez, em que interpretaram uma adaptação da história de Alice. Agora pensava em trazer o mundo maravilhoso de Alice para a selva urbana. Queria sensibilizar as pessoas para as diferenças pessoais que carregava em si e queria o mesmo para tantos amigos e conhecidos que sofrem diversas formas de discriminação. Queria um bom espaço para uma outra história de amor. Queria que Luciana estivesse com ele, para ajudar a criar um novo roteiro para suas vidas. Que fosse provisório, e durasse talvez só até a próxima chuva. Era feliz, mas tinha pressa.

Na saída do parque três figuras vazias começaram a cercar Paulo e a girar em torno dele, lentamente. Começaram a sussurrar "você não serve, você não presta pra nada, você não serve", repetidamente. Aos poucos as vozes se elevavam, o giro se tornava mais rápido e mais estreito, "*VOCÊ NÃO SERVE, VOCÊ NAO PRESTA PRA NADA, VOCÊ NAO SERVE*", sempre mais forte e

cada vez mais perto. Paulo começou a girar a cabeça, caiu e começou a vomitar, sentindo que o que saía da sua boca era algo de íntimo, sua liberdade, sua poesia. Chorava intensamente.

Então as figuras, que agora ele podia identificar como os urubus, foram embora, com um sorriso de vitória e carregando um poema - o qual imediatamente queimaram em um crematório. Atrás do forno estava escrito “CEMITÉRIO DE POESIA” e em volta dele havia um espaço isolado, feito de cinzas.

Paulo estava no chão e não podia se mover. Pior do que isso, ele não podia mais ouvir o poeta clandestino dentro de si. Levantou-se, machucado, com o cabelo revolto, e começou a correr gritando, gritando, aos prantos, chamando “*poetaaaaa poetaaaaaa!!*”. Atravessou a cidade desta maneira; passou na frente de um Cersam, para onde já foi encaminhado pela equipe que o acompanha há não muito tempo, mas não o reconheceu; talvez lá eles o acalmassem... mas sua única preocupação não era se acalmar, era encontrar o que havia perdido.

Finalmente chegou ao Centro de Convivência, lugar que ele podia visualizar e reconhecer. Chegou completamente suado, com o coração na garganta, os olhos bem abertos e inundados. Entrou impetuosamente na oficina de música e sentou-se com uma força barulhenta, me olhando diretamente nos olhos. Os seus estavam cheios de lágrimas e as pupilas estreitas os transformavam em dois lagos salgados. Segurando a cabeça entre as mãos, continuou chorando, mas aos poucos foi se reencontrando.

O violão e a voz do monitor dessa oficina acompanhavam precisamente, com delicadeza, quem tinha o microfone e cantava a música escolhida; o seu conhecimento musical era impressionante, bem como sua capacidade de criar rapidamente a convivência pela música. Logo uma música terminava e outra começava em seguida:

“... Você é assim

Um sonho pra mim

E quando eu não te vejo

Eu penso em você

Desde o amanhecer

Até quando eu me deito

Eu gosto de você...”

Naquele momento Paulo começou a cantar. Chora, chora, ri. Chora, canta, ri. Chora e ri. Ele canta e começa a dançar, fechando os olhos, abraçando o seu

amor, a lembrança de Luciana. Ouvindo o poeta que, ternamente, começava a se aproximar de novo.

Paulo saiu do Centro de Convivência cansado e satisfeito. Retornou aos espaços cinzentos da capital. Olhava as pessoas sem a menor curiosidade. Era como se naquele período do dia tivesse perdido a capacidade de comunicação com o mundo exterior. E seu corpo mantinha-se relativamente sólido. Podia se alimentar dos acontecimentos quase de maneira anônima, mas oferecendo seu corpo substancialmente por onde passasse. Assim digeriria os fenômenos, assimilando-os a um nível demasiadamente humano e nem sempre simples de compartilhar com as outras pessoas.

Chegou em casa, que era uma caixa de papelão com alguns pertences em volta, umas poucas roupas, um canivete que nem sabia como tinha conseguido e várias peças de artesanato. Do lado de dentro havia uma série de poesias escritas por ele mesmo, que ele gostava de carregar consigo. Um cheiro particular lhe fez pensar que o coelho havia estado ali, sinal de que podia já se mudar e construir nova provisoriamente. O amigo, vizinho da mesma marquise, percebeu o movimento e perguntou onde ele ia. *“Preciso encontrar outra casa. Foi muito bom conviver aqui com você. Não esquece de me pagar os cinco cigarros que você pegou comigo!”*. Apenas acenou com os ombros e os pés, em resposta.

Depois de tanto andar, sujo e suado, parou para descansar. Seu cristal cintilava no bolso ao alcance das suas mãos. Deitou-se para ver umas poucas estrelas, reintegrando-se ao solo, que lhe queria fértil, apesar de tudo.

Ainda hoje me lembro de Paulo, com frequência, especialmente ao me olhar no espelho para fazer a barba e enquanto danço pela cidade.

Come eravamo innamorati, noi,
laggiù nei manicomi
quando speravamo un giorno
di tornare a fiorire
ma la cosa più inaudita, credi,
è stato quando abbiamo scoperto
che non eravamo mai stati malati.

Como estávamos apaixonados, nós,
lá embaixo nos asilos
Quando esperávamos que um dia
Florescesse novamente
Mas a coisa mais inédita, você acha,
foi quando descobrimos
Que nunca havíamos ficado doentes.

Premissa

Maputo é uma cidade maravilhosa, como todo Moçambique. Há lugares que expressam as contradições, mas que para mim não são mais do que expressões de lugares que dão vida a práticas de vida. Para mim, isso é interessante, mesmo que seja apenas um detalhe mental que eu poderia usar para me distanciar das suas experiências. Mas não é o caso e não é o caso para o meu discurso sobre este produto de pesquisa.

O que importa para um pesquisador era traçar com meu corpo e sobre meu corpo um caminho ao qual devo justiça e respeito consciente que mesmo agora no momento em que escrevo não termina, mas passa a ir sabe-se lá para onde.

Moçambique foi o lugar onde comecei a fazer cooperação internacional, onde vivi quase 10 anos, onde a minha filha cresceu, mas sobretudo o lugar que me obrigou a começar a refletir realmente e não por clichê sobre o conceito de margem e principalmente sobre aquelas figuras chamadas marginais, vulneráveis ou desviantes às quais estou inextricavelmente ligado graças à minha longa carreira como educador.

Um lugar onde o fazer se torna MCGyveriano, pode-se ser artista, carpinteiro, empresário e bêbado ao mesmo tempo.

Um lugar que me fez apaixonar e depois me afastar (momentaneamente) daquela cooperação internacional em que tanto acredito com o termo que ora por falta de ferramentas antropológicas (e não por má-fé) inconscientemente cria impactos ora inesperados (e talvez indesejados). “Soberanias móveis” (Appadurai 1996; Agamben 2003; Pandolfi 2005), realidades que se movem pelo mundo impondo regras e imperativos, legitimados por valores proclamados etnocentricamente como universais. “Comunidades de especialistas e poderes coercitivos se mobilizam para desagregar redes de influência e conceber novas alianças. Sem conseguirem substituir efetivamente as soberanias pré-existentes, confundem as estratégias das autoridades locais: designam competências, distribuem papéis e integram grupos e elites locais no circuito internacional, promovendo-os ao papel de negociadores de formas desterritorializadas e deslocalizadas de governança” (Malighetti, 2004).

O autor diz que as agências para o desenvolvimento não conseguiram eliminar as práticas sociais "reais", que são, na terminologia da cooperação, 'consequências imprevistas'. A modernidade e suas ideias evolutivas ajudam a entender melhor o desenvolvimento em sua contradição, o decrescimento.

Tornar-se Nyanga (médico tradicional) em Moçambique seguindo também as teorias de Paulo Granjo (2009) tem um caminho definido. Granjo fala de “doença de chamada”. Sempre biomédica, a doença atinge o corpo (febre, dor de cabeça, etc.) e a mente, atrapalhando ao ouvir "vozes" ou sons ou simplesmente "barulho" como me disse meu vizinho curandeiro. Sinais que

te tocam, que a partir daí você não pode escapar da sua nova forma de vida, que é ser um curandeiro.

O futuro Nyanga é aquele que escuta as vozes dos seus ancestrais e conversa com eles para descobrir a causa da doença.

Talvez seja por isso, mas essa é minha livre interpretação, os malucos, circulam, ou melhor, circulavam pelas ruas das cidades. Talvez exista e tenha havido uma espécie de reverência por quem ouviu e ouve vozes, um lugar mágico reconhecido dentro da cosmogonia local.

Avião morava na avenida Karl Marx, uma das principais artérias da capital que liga a zona alta da baixa da cidade, o porto e a zona comercial. Conheci-o um dia quando caminhava para a sede da ONG onde trabalhava na época.

Eu morava na fronteira entre a zona alta e a Baixa entre a Avenida V. Lenine e a Marx. Preferia a Lenine porque era mais calma. Descia e atravessava o parque do Tunduro. Dava para ver o porto e vislumbrar a mar e ir direto para o escritório. Mas naquele dia optei pela Karl Marx. Após 200 metros, "Avião" apareceu atrás de mim, "waoooooooooooooo, tatatatatatata, wooooooooooooo" virando uma vez (acho que foi o suficiente para me derrubar) e retomando a descida, com os braços estendidos. Acho que muitas pessoas ele conheceu no caminho, ou talvez esteja procurando o caminho dos outros. Daquele dia em diante, minha trajetória para ir ao trabalho passou a ser pela Karl Marx, esperando em um encontro voador. Às vezes eu o via comendo "badjas das mamas" na estrada ou bebendo refrescos durante a subida, para descansar e recarregá-lo. Uma recuperação acolhedora no círculo mágico goffmaniano em que o sábio era a rua e os seus habitantes, ainda que temporário, impondo um estado de exceção talvez invertido em que, decididamente, evitava qualquer obrigação de observância ao expressar talvez uma singularidade representada e também incluída, ainda que efêmera (Agamben, 2001).

Saí de Maputo para seguir um projeto na província de Nampula, no norte do país. Quando voltei, encontrei a cidade limpa, não de resíduos sólidos, mas de "resíduos humano-urbanos" que provavelmente danificavam a decoração da cidade para visitantes estrangeiros, que, devido (talvez) aos jogos pan-africanos, foram aumentando cada vez mais. Isso fazia desses "resíduos" numa excrescência que poderia ser excepcionalmente definida através de uma deportação (Agamben, 2001).

Avião já não estava lá e como ele Bruce Lee, o jogador de garrafas quebradas e o batedor de mulheres e todas as outras histórias incrivelmente dignas de serem contadas.

Um dia Honório, meu amigo e colega psicólogo me disse "Ei, Stefano você quer ver Avião?" Claro que eu queria!

Saímos de manhã cedo do centro de Maputo, tomamos a estrada nacional N1 que "liga" a capital ao Rovuma na fronteira com a Tanzânia, e paramos algumas dezenas de quilômetros em frente ao hospital de Infulene para onde Avião & Cia. haviam sido deportados. Entramos, subimos ao segundo andar e encontramos Avião sentado em uma cadeira. Seu olhar estava fixo com um

movimento sincopado de sua cabeça. Às vezes ele se levantava, dava dois passos muito rápidos para frente e dois passos para trás, se sentava e começava a balançar novamente. Não estava mais voando.

Iniciar uma tese de doutorado com um voo pindárico pode ser arriscado, fazendo com que ela perca imediatamente sua consistência. Mas é a minha decisão que se repetirá ao longo da escrita, de me colocar em diálogo com o campo em um processo de deslocamento contínuo. Um campo que não vejo limitado a um lugar e a um território espaço-tempo com fronteiras.

Sim, claro que há um tema proposto e aceito, um título a ser depositado que circunscreve ainda mais o trabalho, mas há também um campo sutil e transversal que parte de antes do trabalho de campo para a tese, um primeiro que me trouxe à medida que veremos no campo do doutorado, e um depois que é feito não apenas da análise dos dados coletados de uma reconstrução geertziana por meio de fragmentos de diários de campo traduzidos e interpretados, mas que é aberto e se constitui em reminiscências corporais transformadas em evocações poéticas que permitem para dar vida ao discurso e à pesquisa. Mais tarde, pelo menos no meu caso (e era a segunda parte do projeto de tese original, não me lembro porque foi cancelado) tentei e ainda tento colocar em prática um modelo de práticas no que diz respeito a chamada loucura, emprestada da experiência brasileira (e não só) que absolutamente não pode me isentar de estabelecer um diálogo temporalmente mais amplo sem tentar perder o fio da pesquisa.

Na travessia de Avião está toda a minha tese lida de trás para a frente.

Avião é um artista do corpo, sua transformação, ou melhor, entrar e sair do avião, o usuário referido por Turner (1999) referindo-se a Dilthey (1969), um espremer afora, dentro da comunidade, ou melhor, o encontro com a comunidade em um jogo de intersubjetividade ao qual Silvana Borutti (2015) dedica um belo ensaio. Avião mira em você para disparar na fórmula errante e se move em direção ao seu círculo mágico. Não importa o que ele esprema, na arqueologia de seu possível trauma pode haver qualquer coisa, mas não há espaço para diagnosticar, aliás, não é necessário diagnosticar às vezes, como nos lembra Beneduce. Avião é mágico, e pode ser um nyanga. Talvez seja, e talvez por causa dessa conexão não refinada com o mundo dos ancestrais, ele é incluído ao incluí-lo.

Avião é deportado por dignidade cidadina e nacional. Os aviões de outras partes não voam e não se chamam Avião, chamam-se loucos-doentes mentais e devem ser "tratados". E então, Avião fica sentado no asilo do Infulene, esperamos em busca da liberdade. Se o asilo químico, de que fala Cipriano (2015), não cumpriu plenamente o seu dever, resta uma brecha à aspiração e à reminiscência.

Autores: Marcelo Rodrigues/ Anderson Luiz/ João Pereira



Realização:



FÓRUM
MINEIRO DE
SAÚDE MENTAL



ASSUSAM
ASSOCIAÇÃO DOS
USUÁRIOS DOS SERVIÇOS
DE SAÚDE MENTAL - MG



REDE NACIONAL
INTERNÚCLEOS DA
LUTA ANTIMANICOMIAL

Apoio:



Introdução

Esta pesquisa tem como objetivo descrever e refletir sobre as dimensões de uma margem (*limem*) introduzida por Van Genep (1981), elaborada depois por Turner (1999) como um lugar criativo-ativo capaz de propor uma relação humana positiva, através da prática artística (performance), com certa diversidade excluída, criando espaços originais de exercício e experimentação de uma cidadania (nova?) ativa, diferenciando-se das práticas de fechamento da política manicomial.

O objeto da reflexão antropológica é como a prática artística realizada em um "dispositivo" da rede pública de saúde mental de Belo Horizonte (Minas Gerais, Brasil), o Centro de Convivência (CdC), dá origem a novas formas de cidadania inclusiva, oposta à lógica manicomial de exclusão.

CdCs são lugares liminares, expressões ativas e espaços de práticas da luta antimanicomial e da reforma psiquiátrica brasileira e mundial. No CdC, a micro-política é feita através da prática artística, e a cidadania é (re)construída; "São locais de experimentação que podem contribuir para a reconsideração da íntima relação entre corporeidade, multissensorial e tomada de lugar" (Minelli, 2014), superando a crise de presença que qualquer prática de fechamento enfatiza.

A experiência dos CdCs, parte integrante da política pública de saúde mental de Belo Horizonte, é o símbolo da lógica de mudança de perspectiva que, a partir dos anos 70 e 80, se desenvolveu no Brasil graças também à influência de experiências externas (incluindo Basaglia, Foucault, Castel, Goffman) que inspiraram e fortaleceram os movimentos ("caminhantes") que começaram a mover-se criticamente em comparação a política manicomial.

A reflexão após uma análise necessária do processo de desinstitucionalização brasileiro (ainda em curso?) "Que vem perseguindo uma reforma corajosa do sistema de saúde mental há mais de vinte anos" (Saraceno, 2004) e que através de lutas, reflexões e inovações viu o nascimento e desenvolvimento de um movimento compacto para a renovação dos serviços públicos de saúde mental, envolvendo técnicos, familiares e sociedade civil" (Ib. 2004), a pesquisa se concentrará na prática artística-diária dos Centros de Convivência, contextualizando-os obrigatoriamente com o resto da rede de saúde mental da capital mineira e na sua relação com a comunidade, examinando "a relação problemática entre reprodução e descontinuidade" nas ações terapêuticas e reabilitadoras, em uma fase de superação do hospital psiquiátrico" (Minelli, 2014")

No nível metodológico, em conjunto com as ferramentas clássicas da antropologia, utilizaremos uma "antropologia da experiência" e da atenção (Ingold, 2013), participando do processo e estabelecendo, através da presença importantes relações intersubjetivas por meio do "compromisso sensorial e pragmático" (Malighetti, 2016: 17), utilizando assim o corpo como principal instrumento de conhecimento. Considerando a pluralidade dos lugares envolvidos, a pesquisa será realizada em um "campo espacialmente descontínuo" (Marcus, 1995), seguindo as práticas incorporadas nos e pelos atores mapeando o caminho em uma paisagem que muda a cada momento.

Premissa essencial para este trabalho de pesquisa foi a pesquisa exploratória por mim realizada no período de 2015-2017 dentro do sistema de saúde mental de Belo Horizonte, que permitiu identificar a importância da área de pesquisa e criar relações humanas, institucionais e acadêmicas que permitiram que a pesquisa ocorresse de forma colaborativa.

No Brasil, o fenômeno da reforma psiquiátrica começou a ganhar importância na década de 1970-80, quando "a restauração democrática decidiu acima de tudo proteger as bandas marginais" (Tenório, 2002: 27). É a luta pelos direitos dos doentes mentais que constituía sua marca distintiva nesse processo. Denúncias e críticas diversas a essa situação surgiram no Brasil nos anos 70. Diversos segmentos sociais se organizaram nessa época, ao longo do processo de redemocratização do país. Nesse contexto, segundo César Campos, o Movimento de Trabalhadores em Saúde Mental começou a tomar corpo: trabalhadores da área se organizaram, apontando os graves problemas do sistema de assistência psiquiátrica do país e propondo formas de trabalho que pudessem romper com o modelo vigente.

Naqueles anos, além disso, no contexto internacional, principalmente a partir do final da Segunda Guerra Mundial, propunha-se no campo psiquiátrico e de saúde mental experiências humanizadoras de diferentes moldes paradigmáticos, como a psiquiatria comunitária (EUA), setorial (França) ou a psiquiatria territorial de Basaglia (Itália). Foi também graças à presença de Basaglia, em 1979, (bem como de Castel, Foucault e Deleuze) e à divulgação de alguns textos (a partir dos anos 60)¹, essenciais para uma reflexão teórica contemporânea na área de Saúde Mental, que um movimento crítico para os hospitais psiquiátricos tomou forma mais concreta no país; "As conferências, assim, produziram uma ruptura na maneira de pensar da instituição psiquiátrica, configurando uma referência fundamental em nosso projeto de mudança" (Machado em Basaglia, 2000).

Esta profunda reflexão resultará no Movimento Nacional de Luta Antimanicomial, nascido oficialmente em 1987, que envolveu e envolve instituições, associações, trabalhadores, "usuários" e familiares, em uma militância e ação técnica diária, realizando mudanças significativas na direção do fechamento de hospitais psiquiátricos e para a criação de serviços territoriais alternativos produzindo uma nova gramática da loucura. Um importante mecanismo de mudança no qual a sociedade que não tolera a diferença se transforma em uma sociedade que coexiste com a diversidade.

Isso inspirou e inspira a formulação e implementação de um projeto antimanicomial brasileiro através da criação de experiências inovadoras e dispositivos substitutivos ao hospital psiquiátrico.

Minas Gerais sempre esteve presente no cenário nacional da Reforma Psiquiátrica, sobretudo a partir da realização do III Congresso Mineiro de

¹ Destacam-se Manicômios, conventos e prisões, do sociólogo americano Goffman (2001); A ordem psiquiátrica: a idade de ouro do alienismo (1978), do também sociólogo francês Robert Castel. Na filosofia, a História da loucura na Idade Clássica (2011), dentre vários outros do filósofo francês Michel Foucault; e o Anti-Édipo (2010), dos filósofos franceses Giles Deleuze e Félix Guattari; a Instituição Negada (1985), do psiquiatra italiano Franco Basaglia.

Psiquiatria, em 1979, já citado no item anterior. Produções mineiras deste período, como as reportagens nos Porões da Loucura de Hiram Firmino (2014), e o filme “Em nome da razão” de Helvécio Ratton, chocaram a opinião pública, divulgando as condições desumanas dos hospitais. Fortaleceu-se a organização dos trabalhadores mineiros de Saúde Mental.

Após a experiência de Santos (SP), com a construção do primeiro projeto antimanicomial, Belo Horizonte é certamente o município brasileiro que mais avançou na implementação da lei n. 10.216, referente à Reforma Psiquiátrica, em especial no contexto da humanização do tratamento psiquiátrico no país.

Em 1993, um grupo de trabalhadores do sistema psiquiátrico apresentou aos gestores municipais recém-eleitos um projeto de política de saúde mental, que definiu a urgência de se criar uma rede de serviços substitutivos ao manicômio, modificando totalmente a oferta para os portadores de sofrimento mental (assim são chamados desde então), até então representado pelo hospital psiquiátrico.

Um grande sinal das mudanças radicais desenvolvidas em Minas Gerais consiste na aprovação das leis estaduais 11.802 de 1995 e 12.684 de 1997, que indicam a progressiva extinção dos leitos psiquiátricos e sua substituição por uma rede de serviços caracterizada pelo respeito à dignidade e à liberdade dos portadores de sofrimento mental. A lei nacional posterior 10.216, de 2001, continuará então a fortalecer a política do Estado. A introdução da "loucura" na cidade foi um dos pontos estratégicos fundamentais, opostos à lógica anterior do manicômio, que separa, exclui e condena a viver fora da cultura da cidadania.

Em mais de 20 anos, a política de saúde mental de Belo Horizonte veio construir as experiências mais inovadoras da reforma psiquiátrica nacional (e, arrisco dizer, internacional) articulando dois objetivos estratégicos: de um lado, a "desativação" de leitos psiquiátricos e, de outro, a ativação de uma rede de serviços substitutivos ao asilo em diálogo contínuo com a cidade, tentando produzir novos cidadãos.

Múltiplos são os territórios de desinstitucionalização criados em Belo Horizonte; "Centros de Referência em Saúde Mental" - CERSAM (onde a terapia visa a estabilização do quadro clínico, a reconstrução da vida familiar, e reinserção social) funcionando 24 horas, Centros de Convivência (objeto de pesquisa), equipes de saúde mental nos centros de saúde, serviços Residencial terapêutico – SRT, um Serviço de Emergência Psiquiátrica Noturna, uma "Incubadora" de empreendimentos econômicos solidários e equipes complementares de atendimento a crianças e adolescentes, serviços que trabalham em colaboração com as equipes de Saúde da Família e com o SAMU². Todos esses dispositivos, e outros locais de saúde mental, experimentam a Rede todos os dias - como conceito e ação - e possibilitam o nascimento de uma nova cultura de resposta que é a inclusão da loucura na

² Serviço de Atendimento Móvel de Urgência, que atende os casos de urgência e emergência, financiado pelos Governos Federal, Estadual e Municipais.

cidade e na cidadania. Um lugar (a rede) que visa experimentar a hospitalidade do "estranho", o portador de sofrimento mental.

Exemplar nesta direção são os Centros de Convivência, "dispositivos" públicos, que representam a luta antimanicomial e que, através da prática artística, propõem a convivência da diversidade na sociedade: *"Um lugar diferenciado dentro da rede de tratamento e ao mesmo tempo articulado a ela"* (K. gerente do Centro de Convivência Artur Bispo do Rosário – A.B. do Rosário)

Os Centros de Convivência (CdC) fazem parte da rede de saúde mental de Belo Horizonte, estão localizados um em cada um dos nove distritos da cidade e são centros diurnos. Dentro dos CdCs existem oficinas de arte (que variam em número e tipo) que são conduzidas por "monitores" que são contratados única e exclusivamente graças ao seu currículo artístico: *"Quando eu tenho que contratar um novo operador, a primeira coisa que olhamos é que ele não tem absolutamente nenhum treinamento psíquico em seu currículo. Consideramos apenas a trajetória artística que deve ser relevante"* (Martha, Diretora do CdC São Paulo, diário de Campo, março de 2017).

Os usuários são pessoas tanto ligadas ao sistema de saúde mental e orientadas pelo mesmo, quanto pessoas com um diagnóstico de sofrimento mental. Uma vez que o portador de sofrimento mental chega no CdC, enfrenta uma entrevista informal pelo gerente do Centro, mas acima de tudo assiste e experimenta, por um período, as ofertas artísticas propostas, e livremente escolhe (ou não escolhe) participar de uma forma mais ou menos definitiva das oficinas que mais o satisfazem: *"a escolha não é definitiva, ou seja, pode variar no tempo"*. (Karina, Gerente do um dos CdC de BH, CdC A.B. do Rosário).

Daniel músico e monitor da oficina de música argumenta que *"a liberdade está em escolher e não escolher. Às vezes o usuário vem aqui e flutua entre uma oficina e outra ou às vezes opta por não fazer nada; só ficar. Isso "não escolher" é liberdade transformadora. A oficina também ocorre fora da oficina; e o ambiente do CdC permite isso"*. Esse primeiro aspecto identifica uma primeira peculiaridade da transitoriedade do CdC e das fronteiras móveis de um sistema não exclusivo.

Os CdCs são áreas de fronteira, margens ou *membranas timpânicas* entre o sistema de saúde mental (do qual fazem parte) e a cidade, lugares onde mais mundos são colocados em comunicação através da prática e da convivência artística cotidiana. Assim, trata-se de uma margem vista positivamente, uma margem criativa que contém *"na sua essência a liberdade e o potencial para a formação de novas ideias, símbolos, modelos, crenças"* (Turner, 1999:102) e cidadania. A categoria de arte da margem (o melhor do *limem* como fala o antropólogo Victor Turner), um *limem* que se torna uma oficina de arte e de artesanato onde o artista se torna o artesão falado por Sennett que *"curioso sobre as coisas, quer entender como elas podem gerar valores religiosos, sociais ou políticos"* (Sennett, 2014), mas também um espaço que constitui, portanto o terreno para a elaboração de estratégias do eu como indivíduos e como um grupo" que dão origem a novos sinais de identidade e lugares

inovadores para desenvolver colaboração e contestação no próprio ato em que a ideia da sociedade é definida (Sennett, 2014).

"Através da arte os portadores de sofrimento mental se-colocam" (Maira, monitora do laboratório de poesia; Diário de campo março de 2017). Colocar-se, estar presente através de um exercício prático; um exercício que põe em diálogo o estado de exceção (Agamben, 1996) da lógica manicomial³ com uma poética que cria a cidadania. Nos CdCs, pratica-se arte. Mas que tipo de arte?

Além da mudança política, devemos considerar também a relação entre arte e saúde mental no Brasil, para então refletir sobre o processo artístico como ferramenta de mudança dentro da reforma psiquiátrica. Temos que procurar alguns dos fatores que levaram a essa mudança; a arte tem sido e é funcional na intenção (também pública) de reativar a cidadania para categorias excluídas. Segundo a antropóloga P. Reinheimer (2013)⁴, a aliança entre arte e psiquiatria ocorre antes de tudo graças à transformação axiológico-artística que, no final dos anos 40, viu no Brasil se constituir como um modelo "a partir do qual a produção estética era a representação do universo interior do indivíduo" (Reinheimer, 2013). Assim, essas instâncias importadas da Europa por Mário Pedrosa, foram perfeitamente combinadas com algumas ideias no campo da psiquiatria alternativa, dando vida a intervenções exemplares em que a arte substituiu ou integrou a abordagem biomédica⁵. Daí a divulgação da arte no campo da saúde mental no Brasil.

Como diz Lula Wanderley em seu texto O dragão pousou no espaço: arte contemporânea, sofrimento psíquico e o Objeto Relacional de Lygia Clark, "Em nosso tempo, arte e loucura parecem ter uma relação muito próxima, a ponto de se imaginar que toda arte tem alguma loucura e toda loucura tem seus momentos de arte. Mas arte e loucura não têm nada em comum, exceto o fato de que ambas dizem respeito à vida como forças e limites da experiência de viver" (Wanderley, 2002: 9). Duas situações-limite que levam

3 A lógica do Holocausto segundo Agamben (e no nosso caso, o asilo) prevê "uma espécie de animalização do homem, realizada através das técnicas políticas mais sofisticadas que incluem a exclusão, autorizando o estado de exceção" (1996).

4 No estudo realizado por Reinheimer, Mario Pedrosa foi fundamental, por um lado para trazer para o Brasil as novas instâncias relacionadas à arte que exaltaram a singularidade do artista como originalidade e "o inconsciente será o mecanismo subjetivo desta atividade (artística) em frente à obra realizada" (que poderia ao mesmo tempo expressar sua interioridade atingindo a universalidade" (Reinheimer, 2013:116). A autora brasileira (2013) sustenta que essa posição aliada à vocação como subjacente à ação artística, foi legitimada no Brasil no final dos anos 40 minando os valores de tradição e técnica presentes no modernismo retratado por Portinari, que até então dominava e direcionava o caminho da arte no Brasil. Segundo a antropóloga, Pedrosa atribuiu à arte uma força educativa.

5 Exemplar é a experiência do hospital psiquiátrico Pedro II do Rio de Janeiro que viu na década de 1940 nascer e desenvolver a experiência realizada pela psiquiatra Nise de Silveira. Silveira, reuniu artistas, médicos, pacientes, críticos literários, sobretudo para fins terapêuticos. O ateliê foi fundado em maio de 1946 e teve como primeiro "monitor" o artista plástico Almir Mavigner. Este ateliê deu origem, em 1952, ao Museu da Imagem do Inconsciente, uma emoção brasileira singular que uniu e une as obras das pessoas em sofrimento mental. Atualmente, o museu reúne mais de 350 mil obras, e apesar do contato entre arte e loucura não ser novo no Brasil, o ateliê é um experimento sistemático e estruturado dentro do mundo da psiquiatria da época, fornecendo o fundamento para a criação de um novo paradigma psiquiátrico. Representa um precedente importante para a área da saúde mental.

o ser humano a um limite que por vezes não é e não pode ser controlado. Dois limites diferentes, um mais ou menos protegido, o outro barbarizado por mil razões.

Nesta pesquisa mostrarei como esses dois limites (margens) podem ser usados para vestir um ao outro e como podem criar novas categorias de direitos de cidadania, questionados aqui e agora, propondo uma visão que mostra "que a expressão criativa, além de ser terapêutica em si mesma (pode ser usada pelos pacientes na tentativa de se comunicar com o mundo e reestruturar sua ordem interna), é um importante acesso à realidade da fragmentação psicótica" (Wanderley, 2002: 11).

Dentro do CdC, a arte tem uma função micropolítica e os monitores atuam como "servidores" "secretariando" os usuários em sua prática artística. *"Se aqui um artista quer desenhar uma vaca laranja que voa, vou explicar-lhe que a laranja é feita de amarelo e vermelho em quantidades diferentes, dependendo se ele quer um mais intenso ou menos"* (C, monitor de arte plástica). O objeto não é, portanto, discutido. Não é arte terapia.

O objetivo da pesquisa foi refletir, antes de tudo, sobre o valor micro-político da prática (artística) diária realizada pelos monitores⁶ em centros de convivência e sobre como essa prática produz cidadania dentro e fora dos centros de convivência. A ideia foi enfocar como as categorias e as práticas artísticas formam novos significados e ferramentas para exercer o direito à cidadania ativa, pois "prepara-se para ser cidadão, construindo e reconstruindo a força vital de todos através do processo e do convívio artístico" (Bhabha, 2001) reforçando a capacidade de aspirar do indivíduo, concebida como "uma capacidade cultural no sentido que extrai a sua força dos sistemas locais de valor, de significado, de comunicação e de dissensão" (Appadurai, 2014:398). O que parece interessante do nosso ponto de vista, é que, desse modo, aspirar significa visar objetivos concretos, que devem ser alcançados, trazer as pessoas a agir ativamente para o momento presente. E isso é fundamental para os portadores de sofrimento mental que, por causa da experiência de vida, vivem uma condição de perda de significado. As aspirações permitem atribuir significado ao futuro; e isso acontece quando as pessoas têm objetivos concretos que precisam ser implementados com ações concretas no presente. A capacidade de aspirar é uma espécie de meta-capacidade que é transversal a todos os outros, isto é, o ponto de partida que permite aos sujeitos acessar livremente oportunidades reais úteis para alcançar seu bem-estar pessoal.

Contudo, essa cidadania é construída dentro de um lugar (o Centro de Convivência) que é parte da rede de saúde mental e representa uma fronteira entre o sistema de saúde mental e a comunidade e as próprias histórias de vida dos usuários. Assim, torna-se interessante, fundamental e necessário

6 Os monitores representam o que Basaglia chamou de "novos técnicos que estão lá para ajudar a comunidade a entender o que a presença de uma pessoa louca significa na sociedade" (M.G. Gannichedda, em Basaglia 2000, p.XVII)

posicionar-se antropológicamente em diferentes lugares⁷ seguindo o fluxo das pessoas dentro do campo explorando e mapeando⁸ etnograficamente as relações entre "corpo e ambientes de vida" (Minelli 2017) dos usuários, tentando compreender tanto os modos de reprodução quanto as inovações em relação à lógica manicomial. "Uma antropologia pelo corpo e do corpo. O primeiro atento ao que o corpo produz e o segundo ao que é feito ao corpo" (Quaranta, 2006 P.23).

Como síntese: o usuário existe dentro do CdC, mas também existe fora dele, existe nos outros dispositivos da rede de saúde mental e existe na comunidade. A pesquisa exige em sua reflexão, descrever como a cidadania se modifica dentro dessas diferentes paisagens sociais em um diálogo contínuo entre o que o antropólogo Paul Farmer (2006) chama de "violência estrutural" e a liberação.

Dentro de uma dramaturgia do real, termo usado por Biehl (2013) a partir de Foucault, onde as formas legais são usadas para distrair as pessoas, ligando-as a uma morte social e consequentemente transformando-as em ex-humanos, existem movimentos de resistência opositivas que certamente não desertam da reflexão crítica, esquecendo o passado, mas usam-no implementando práticas revolucionárias transformadoras.

A finalidade desta pesquisa é compreender como a arte pode influenciar também a si mesma, criando um novo paradigma de loucura e, acima de tudo, manifestando novas formas de estar na cidade, radicalmente opostas à "gaiola de aço" e à "indiferença burocrática" isolante, isolada e desoladora.

A proposta de pesquisa é ultrapassar os limites do Centro de Convivência e focar numa condição que expressa de forma intensa a relação entre as escalas espaciais do corpo e do espaço urbano: um corpo precário produzido pelo sofrimento social (Biehl) em relação a um corpo que se traduz na despossessão da vulnerabilidade que constitui as assimetrias de poder e dominação que governam a cidade, na aquisição de um corpo de direito na cidade.

Meu trabalho visa demonstrar como uma prática artística bem servida e secretariada, "pode" ser um evento de cura destinado a impulsionar a autodeterminação da loucura e sua circulação autoritária. Assim, tornando-se uma sobrevivência (Fassin, 2010) que desperta e revive através da beleza do convívio da arte.

Para atingir tal objetivo de investigação, considerarei esses espaços através daquilo a que chamo uma antropologia caleidoscópica, analisando, através do convívio, a oficina de poesia, rodando assim lentamente o caleidoscópio da experiência etnográfica, e detendo-me nos aspectos que constituem a sua to-

7 Seguindo a linha de Marcus (1986), a essência da etnografia multi-situada é investigar os movimentos de pessoas, coisas, ideias, informações e as mudanças que eles determinam nas relações humanas, nas histórias da vida e na memória.

8 Referimo-nos ao conceito de rizomas na cartografia proposta por Deleuze e Guattari (2017).

talidade. Só no final é necessário recordar que a habitação é apenas um artifício necessário para compreender como a oficina cria um processo carismático que passa de um carisma "na cidade" para um carisma "da cidade".

A oficina como ritual de intersubjetividade, como processo de cuidado em presença, e como sarau poético, representará a produção de um carisma relacionado à cidade, uma oficina íntimo-colectiva constituindo um movimento auto-determinativo que produzirá um carisma na cidade, analisado no nosso caso através da prática coletiva de intervenção urbana do lambe-lambe e da deambulação artística do *flâneur*.

Um novo corpo, que de precário (Frangella & Rui, 2018) passa a ser um membro vital.

Capítulo 1

A minha entrada no campo e a não saída. Apontamentos metodológicos prévios.

1.1. Uma metodologia ingênua de encontros extraordinários e sem precedentes

Você acredita em espíritos? Acredita na magia? Você acredita nos sonhos? Essas são questões que, muitas vezes, não nos auxiliam a compreender as diferentes formas de relacionamento com estes mundos invisíveis. "Para além das respostas << de acreditar e não acreditar, é necessário investigar o que as pessoas fazem ou não fazem, sentem ou não sentem em relação ao que dizem acreditar ou não acreditar" (Cecconi, 2012: p.272)

Estou interessado em refletir sobre o poder performativo (Tedlock, 1987) ou mesmo transformador dos sonhos e das experiências extraordinárias, não só como lugares com um efeito na realidade, como Cecconi (2012) propõe, mas como lugares reais da realidade.

Estar no Centro de Convivência e, provavelmente, escolher este campo de estudo, e mais especificamente, escolher na minha vida ser um educador de arte em situações de desconforto psicossocial, ou trabalhar em projetos de desenvolvimento relacionados a práticas sociais (prisões, deficiências, etc.) não é mais do que uma tentativa constante de libertação através da busca pela diversidade, uma diversidade que não é mais do que uma chance, como diz o antropólogo Lavenda (2015), de sobreviver no campo minado da vida.

Uma última tentativa de resistência à homologação estrutural do mundo ocidental que, incessantemente, propõe processos de inclusão através da exclusão (Agamben, 1998), criando reservas e enclaves de diversidade escravizados por uma bio-potência sempre perpetrada através da agitação de um sono profundo nos que sofrem com a sua ação.

No entanto, um homem adormecido não é uma pessoa morta, como Bastide (1967) nos lembra. Neste lugar aparentemente marginal, ocorrem os eventos mais revolucionários que a humanidade pode experimentar neste período histórico.

Eu não desejo apresentar críticas metodológicas a todos os níveis, mas sim relatar uma experiência que pode ter ultrapassado a abordagem tradicional e reconhecida da pesquisa de doutorado. Procuro apresentar um pequeno panorama metodológico nestas páginas dedicadas a me ajudar a encontrar qualquer emaranhado de uma história em retrospectiva e a desvendar seus equívocos.

Quarta-feira é o dia da oficina de música. Eu não canto, provavelmente devido à vergonha atávica de ser desafinado. A oficina de música não é nem julgadora, nem acadêmica, todos pegam no instrumento que querem, se querem, e cantam se querem e quando querem. Eles também dançam. O intervalo é de cerca de 10:15 e dura 15 minutos. Alguns cigarros, café e conversas. Intervalo é aquele não-lugar onde os corpos permanecem próximos pela propensão química. Um procura-se pelo outro. O meu encontro-amizade com Ed durante o meu tempo no campo foi sempre corporal, poucas palavras. Encontrámo-nos a caminhar como *flâneurs* fraternais pelas ruas apinhadas de BH, fomos nadar juntos na piscina do oásis do clube, jogamos muitas vezes o jogo dos três palitos enquanto fumávamos cigarros sem parar, ou na oficina de pernas-de-pau que foi oferecida pelo grupo de teatro Sapos e Afogados nas longas e quentes manhãs de sábado, quando entendi pela primeira vez a força da loucura casada com a arte e como as pessoas loucas queriam ensinar-me a ser louco, alguns com plantas mágicas da floresta tropical amazônica, outros com verdadeiros lecionadores do poema musical 'Maluco beleza', de Raul Seixas.

“Enquanto você se esforça pra ser
Um sujeito normal e fazer tudo igual
Eu do meu lado aprendendo a ser louco
Um maluco total, na loucura real
Controlando a minha maluquez
Misturada com minha lucidez
Vou ficar
Ficar com certeza
Maluco beleza
Eu vou ficar
Ficar com certeza
Maluco beleza
Esse caminho que eu mesmo escolhi
É tão fácil seguir, por não ter onde ir
Controlando a minha maluquez
Misturada com minha lucidez, eu
Controlando a minha maluquez
Misturada com minha lucidez
Vou ficar

Ficar com certeza

Maluco beleza

Eu vou ficar

Ficar com certeza

Maluco beleza

Eu vou ficar

Ficar com certeza

Maluco beleza, beleza

Eu vou ficar

Vou ficar com toda certeza

Maluco, maluco beleza, beleza (Seixa, 1977)

Edmundo sempre buscou a minha loucura, ensinando-me as técnicas que experimentou, tanto artísticas quanto humanas. A primeira vez que estivemos no terraço do Horto cine teatro, durante uma pausa na oficina de palafitas, Edmundo pediu-me que imitasse os seus movimentos. Era uma espécie de caminhada emprestada do Qi Gong, descomplicada e longa, na qual os membros inferiores e superiores se movem de maneira espelhada. O braço direito dobrava e a perna esquerda dobrava enquanto repousava no chão, girando em direção contrária ao sentido dos ponteiros do relógio. Um movimento que Ed insistiu em ensinar-me diversas vezes, solicitando-me, diversas vezes, que fechasse os olhos e voasse para longe de qualquer pessoa que quisesse. Com poucos resultados, apesar dos meus melhores esforços. Só uma vez eu lembrei de abraçar minha mãe.

Nesse dia, durante esse intervalo, Ed aproximou-se de mim e disse "Vamos flutuar juntos" e começamos a mover-nos lentamente no lugar, movendo-nos pelo espaço. Após o meu receio inicial de tentar fazer essas coisas loucas, logo a minha tranquilidade racional cedeu lugar e se transformou em tranquilidade corporal. Já tinha os olhos fechados, Ed aproximou-se de mim e disse-me de forma brusca e autoritária: "Vai ter com a tua mãe, abraça-a e volta aqui imediatamente". Um acontecimento extraordinário.

À noite, depois de escrever este texto incrível, tive que lidar com meus sonhos. Não é a primeira vez que Ed apareceu em sonhos, o que combinamos era que, se eu chegasse atrasado ao CdC, ele me chamaria em um sonho que flutuava de lá para cá, como sempre fez. A minha mãe já se foi há um ano e eu não vou ao CdC desde antes do advento da pandemia. Falar de sonhos é aparentemente deslocado. Os sonhos vêm de fora", dizem os comuneiros quéchuas que vivem nos Andes peruanos. Por que sonhamos? De onde vêm os sonhos? Serão mensagens das divindades, visitas das almas dos mortos, desejos reprimidos que se aproveitam da escuridão para falar? Estas

perguntas, às quais a Arianna Cecconi tentou responder com um maravilhoso trabalho de investigação realizado nos Andes peruanos, levaram-me a contar também este trabalho.

Cecconi, ao analisar alguns dos sonhos, revela a relação estabelecida entre o antropólogo e os habitantes da área de investigação, através de uma observação da participação no sonho (Cecconi, 2020).

Considerar os sonhos como locais de conhecimento significa "considerá-los como experiências que influenciam e interagem com essa realidade construída todos os dias" (Cecconi, 2012: p.17).

Seguindo o caminho da antropóloga italiana, devemos certamente considerar os sonhos, não só como experiências visuais (uma consideração típica da sociedade ocidental racional), mas devemos considerá-los como "experiências na qual os corpos são muitas vezes os protagonistas: há sonhos que fazem as pessoas adoecer, e sonhos que curam, sonhos que deixam vestígios da sua presença mesmo na pele e na pele das pessoas" (Cecconi, 2012 p.19), uma espécie de incorporação de sonhos que não posso deixar de lado na minha discussão.

Cecconi (2012) nos lembra, apesar de a experiência e a narrativa do sonho não coincidirem, e as duas formas de vida poderem confrontar-se com um problema metodológico em relação às metodologias clássicas da prática etnográfica, os sonhos devem ser considerados como uma fonte de conhecimento, tanto para o indivíduo quanto para os moradores presentes (no trabalho de campo) e distantes (no tempo da escrita).

Apesar de estarmos discutindo um plano aparentemente invisível, mencionar a metodologia como uma abordagem utilizada nesta pesquisa parece adequado, considerando as diversas dificuldades enfrentadas durante a escrita como um meio de reconstrução evocativa e reflexiva do campo.

Farei esta reflexão, durante a redação da tese, sobre a aprendizagem através dos sentidos e do corpo, refletindo sobre a minha experiência pessoal, durante a qual testei a minha dimensão física. É daqui que nasceu a ideia de incluir o elemento extra-sensorial como parte integrante do processo de aprendizagem. O meu corpo, contendo uma alma dupla, de um artista-educador e de um antropólogo guiado por um homem.

Uma dificuldade dada sobretudo pela minha inexperiência intelectual e por vezes pela minha relutância arrogante que levou meu corpo, várias vezes, a denegrir o processo de escrita como parte fundadora da prática antropológica, considerando-a como um detalhe acessório do meu trabalho.

E se, como penso que é o ideal, a metodologia utilizada no meu trabalho deve sair do próprio trabalho e não ter um espaço específico, penso que não sou capaz de tal abordagem e por isso prefiro embarcar numa reflexão metodológica para tentar acima de tudo compreender-me a mim próprio.

Como Fava (2013) nos lembra, o campo está sempre fora, sempre noutro lugar. O destino da viagem alienante do antropólogo e a sua permanência prolongada, quer seja de canoa, avião ou trem metropolitano, já não fazem

muita diferença; E o texto à nossa frente é o texto que permanece como o simulacro dessa viagem e dessa estadia? Ou é um campo de pesquisa?

Um campo constituído por laços emergentes (Fava, 2013), efêmeros, mas vinculativos que transcendem o campo e abraçam o antes e o depois do antropólogo. Um campo que evidentemente não é um lugar físico, mas é antes de mais nada "uma unidade psicológica e relacional" (Fava, 2013: 43) num encontro contínuo do qual a parte textual é apenas uma pequena parte, quase um marcador de página. Um campo baseado na intersubjetividade dinâmica com os presentes e ausentes, um campo que pertence sobretudo "à subjetividade do antropólogo, às suas mudanças ligadas às relações no lugar e depois do campo, uma subjetividade que evolui com o tempo, espaços e eventos (antes, durante e depois do trabalho de campo)" (Fava, 2013: 43).

A minha reflexão não pode, portanto, fazer mais do que entrar na tese como anexo à introdução, mas no tempo da escrita e no meu próprio tempo mental chega como uma palavra complementar esclarecedora. Um campo que nunca acaba. Este axioma permanece como um substrato na minha escrita, desafiando-me continuamente intelectualmente e moralmente, confrontando-me com contínuas visões dialógicas que surgem na prática da vida quotidiana.

O meu esforço, portanto, nesta parte é ancorar-me em contribuições metodológicas inerentes à minha presença no Centro de Convivência.

E se há algo "extravagante" na construção de textos aparentemente científicos a partir de experiências largamente biográficas (Geertz, 1990: 17), todo o trabalho de campo se deslocou em torno de dois eixos metodológicos, o chamado antropologia do corpo e o (no meu caso) relacionado com a antropologia de eventos extraordinários.

Após a importante reflexão metodológica de Roberto Malighetti "nos espaços conceptuais inaugurados pela viragem reflexiva", o reconhecimento da importância dos aspectos autobiográficos e da subjetividade na construção do conhecimento etnográfico abriu novas perspectivas de investigação. Entre estes, a abordagem experiencial, ou "a antropologia da experiência extraordinária orienta o campo epistemológico e metodológico no sentido da compreensão e análise científica de experiências etnográficas particulares" (Malighetti, 2016: 236), ou seja, de tudo o que possa parecer estranho ou fora do espaço intelectual jogado pela razão, mesmo que distribuído no corpo.

Um corpo que tenta, através da escrita, escapar à ingenuidade metodológica alertada por Dei (1996), provavelmente não será capaz de fazê-lo, uma vez que a minha perspectiva se moveu no horizonte de uma participação prolongada, formal e informal, numa participação radicalmente enraizada em mim como investigador. Uma espécie de simples desejo de participação da minha parte que se resolveu "na celebração idealizada de um sentido genérico de pertença à comunidade" (Malighetti, 2016: 243). E talvez sempre tenha feito um trabalho ingênuo, colocando-me no papel de aprendiz (Malighetti, 2016).

Mas este é o risco que decidi correr, sabendo muito bem que a abordagem do objeto de estudo sob forma mimética poderia não me permitir aceder aos

anteriores dos outros, mas sim simulá-los a partir dos meus próprios anteriores.

Certamente o meu trabalho de investigação no terreno, considerando este campo também o momento em que estou agora a refletir, teve lugar de forma afetiva, preenchendo o conceito de mímica com novos conteúdos.

Em uma palestra sobre Saúde e Sociedade, sobre o qual tive a honra de ministrar na Universidade de Sommelweis (campus de Lugano), com os alunos de fisioterapia do primeiro ano, discutimos o conceito de imitação como um *locus* comunicativo no âmbito do processo de cura. Se a imitação é ou não um instrumento válido para se conhecer o outro.

A discussão começou por ver um vídeo que se referia ao método terapêutico chamado *contact* - interação total, um método concebido no Reino Unido para trabalhar com pessoas com autismo. O *contact* baseia-se no estabelecimento de pontes comunicativas entre o praticante e 'o paciente' através, em primeiro lugar, da imitação corporal. Um corpo que imita a fim de sair de si e experimentar a outra realidade com a qual estabelecer uma ligação relacional. Precisamos especificar como a imitação é ingênua e não funcional; para compreender a verdadeira natureza das coisas, precisamos participar com mais ingenuidade, precisamos de compreender menos e permanecer estupefatos, impregnando-nos da realidade pelo corpo.

Distanciando-me de Jean-Pierre Olivier de Sardan, esta impregnação deve ser tomada como um fato etnográfico e não ser descartada como uma ferramenta para chegar à realidade.

Isto poderia ajudar-me a não me concentrar no que Appadurai chama de "conceitos guardiões" da teorização antropológica (2004): ou seja, conceitos que parecem limitar a teorização antropológica sobre o lugar em questão e que definem as questões essenciais de interesse dominante na região. Tais conceitos levam, portanto, a uma dissimulação das outras características de um campo que podem ser importantes para o antropólogo, a fim de realizar plenamente o seu estudo.

Toda a minha experiência de campo tem sido jogada na minha vulnerabilidade à participação radical como investigador e como ser humano, aceitando o compromisso com o campo e comigo próprio numa contínua predisposição para me abandonar à realidade, permitindo-me transformar, e sempre seguindo o caminho traçado por Malighetti, referindo-se aos estudos feitos por Goulet e Miller, num devir que poderia "adquirir as características da iniciação por esoterismo" (Malighetti, 2016: 238).

"Grande parte da nossa investigação etnográfica é melhor realizada quando estamos 'loucos', ou seja, enquanto relaxamos os nossos controles interiores, esquecemos os nossos propósitos, deixamo-nos ir. Em suma, há um lado extático do trabalho de campo que deve ser contado entre as condições de produção do conhecimento, daí a objetividade" (Fabian, 2001).

É nesta linha que encarnamos o conhecimento para explorar os conteúdos, as condições prévias e a relevância etnográfica do "lado extático do trabalho de

campo" - incluindo, mas não exclusivamente, experiências de visões ou sonhos pessoais e socialmente significativos no contexto do trabalho de campo. Dessa forma, o êxtase, assim como a empatia, a comunicação e o diálogo, bem como a idade, o sexo, a classe social e as relações de poder, são conceitos que se impõem quando analisamos criticamente o que nos faz ter sucesso ou fracasso nos nossos esforços para produzir conhecimento sobre os outros, à medida que interagimos com eles nos seus mundos (Fabian, 2000: 280)

"A participação radical como um processo torna-se intrínseca à nossa busca de conhecimento e compreensão da experiência humana. Através da participação radical ou da experiência do lado extático do trabalho de campo, descobrimos novas formas de envolvimento com os outros no mundo cotidiano. Somos então confrontados com a percepção de que muitas vezes não conseguimos encontrar a linha para saber se a ultrapassamos, que transcendemos os limites academicamente definidos do conhecedor e que estamos, portanto, em território relativamente novo" (Goulet e Miller, 2007: 11).

A hospitalidade é o centro da transformação no terreno: a dos nossos anfitriões, que nos introduzem no mundo social em todas as suas complexidades; a de nós próprios, que aprendemos com as experiências pessoais dimensões importantes do potencial humano para uma interação significativa com os outros; finalmente, a da disciplina que procura compreender o melhor possível como os seres humanos moldam suas experiências de si próprios, individual e coletivamente, no contexto de circunstâncias e convicções em mutação.

Este envolvimento direto de mim como investigador, propôs novas soluções metodológicas, descobriu efeitos e causas quando reli e reconstruí os dados etnográficos e sobretudo quando abri os diários de campo; uma abertura que não permitia a releitura, uma vez que trazia em jogo cada vez uma experiência Stanislawskiana que eu evitava. A abordagem proposta por Tedlock (1991) de observar a participação tem, em parte, desconstruído a evocação dos participantes, levando-a a um nível intelectualmente aceitável. Porque "a etnografia emerge como a dimensão prática da produção de conhecimentos antropológicos na sua qualidade de prática cultural embutida, enraizada na participação como o momento vivido de produção de entendimento" (tedlock, 1991: 260).

Certamente a metodologia acima descrita foi acompanhada por dois outros ângulos que são mais compreensíveis para o leitor e talvez também para mim, em momentos em que a pesquisa tomou inconscientemente um caminho ligeiramente mais inclinado e deformado pela minha profissão, de um educador com um posicionamento talvez menos poético mas mais 'terapêutico'.

Considero este posicionamento como um filho ilegítimo do que foi dito até agora do ponto de vista metodológico, mas como faz parte do caminho metodológico relacionado com a investigação, é necessário mencioná-lo.

Gostaria de ir um pouco mais longe, tentando tocar em extremos metodológicos que só reconheço como extremos espontâneos formulados pelo meu corpo no meu trabalho de campo.

Estou a falar de uma possível antropologia do inaudito que nada tem a ver com os termos que se acredita serem os próximos fabulosos prodigiosos, espantosos ou mesmo extraordinários. O inaudito e não o escondido com o segredo tanto quanto o último em evidência como tal ligado inseparavelmente ao óbvio apesar de parecer seu oposto (Jullien, 2019).

1.2. O corpo poético do meu campo de pesquisa e o meu corpo poético no lugar da escrita: um diálogo possível entre evocação e o campo.

“Ontem fiz aniversário, mas meu presente chegou hoje: aprendi a levitar. Edmundo canta o mundo. Edmundo ouve os pássaros enquanto eu ouço os passos da formiga. Edmundo é o próprio desafio. Torna bonito o lugar quando ensina. Falou que o amor está em tudo ao redor e é preciso ter saúde pra perceber. Falou sobre três olhos. Me fez respirar três vezes. Pediu pra ser espelho e se espelhou em mim também. Obrigada Ed. O mundo precisa da sua aula de mirra. Precisa da sua voz e do seu amor levitando nos dias comuns” (Poesia de Maira Paiva monitora de poesia no Centro de Convivência ABDR).

Considero neste momento dois textos necessários e fundamentais para ter estimulado o desejo e o enamoramento na escrita da minha tese de doutoramento e ter contribuído para um novo caminho de investigação dialógica e evocativa, Devereux (1967) e Bastide (1972). Devereux possibilitou “fazer” e considerar o território da ansiedade como lugar importante da pesquisa, não tanto no método no campo, mas quanto considerar com ansiedade a escrita, um lugar até agora considerado por mim inutilizável e não semelhante ao meu corpo no campo. Uma redação que não encontrou um posicionamento metodológico na participação no processo de pesquisa. Em suma, uma escrita que, como o analista freudiano, estava atrás do sofá.

Bastide indicou-me um caminho de resposta propondo um direcionamento para uma abordagem na escritura e no dialogo poético como forma "científica" de representar o campo mantendo-o vivo, permitindo-me começar a refletir com o meu campo de forma eletiva, com meus diários, entrevistas, memórias, poemas produzidos durante a pesquisa, emoções, permitindo assim uma extensão do meu corpo poético em um diálogo emocionante com a escrita, revisando assim o Deveroniano Sonderstellung, dobrando-o em uma presença bipolar.

Meu corpo poético e a ansiedade de escrever.

“Quando Pica pica?”

Vamos subir Pica Pica?”

Pica pica é como me chama Filippo, hóspede da comunidade terapêutica em Albiolo, na província de Como em Itália, com quem atualmente colaboro duas vezes por semana como atelierista-mosaicista. Nessa comunidade procuro criar, reproduzir o que o antigo projeto de pesquisa em Antropologia aspirava; reproduzir em meu território o que o trabalho de campo de Belo Horizonte no Centro de Convivência Arthur Bispo do Rosário mostrou-me em um diálogo de 3 anos (que ainda segue), podendo contribuir assim como pesquisador-ativista ao movimento de luta antimanicomial propondo a prática artística como lugar de construção de novos valores de cidadania que escapam das linhas do tratamento terapêutico na direção da construção de novos conceitos de convivência e inclusão.

Pica Pica "Está fechado no exterior, constituído assim numa interioridade não só esperada ou de exceção, como diz Agamben, mas também espancado e despoetizado". Um diálogo que além de ter questionado muitas crenças profissionais, questionou primeiro meu corpo como ser humano e depois como pesquisador, mostrando-me uma linguagem que estava escondida em mim e me permitindo "espremer" (Turner, 1990) através do encontro poético na convivência artística.

Chego na comunidade, Filippo olha para mim, recebe-me com os olhos. Espero por suas costumeiras palavras cerimoniais de boas-vindas depois de passar por mim lendo um de seus livros folheados verticalmente: "Vamos Pica pica, lá em cima, PICA PICA?", mas isso não acontece. O educador de plantão aproxima-se dele e pede-lhe que me dirija com as palavras certas, MOSAICO (que é a prática artística que estou propondo) e não PICA PICA.

Pica pica é um som, não um nome, é o gre gre de sapos do poeta Giovanni Pascoli que fono-simboliza um significado que inclui toda a prática artística proposta nesta comunidade. Uma chamada vocacional. Filippo deve tentar dizer mosaico em vez de pica pica, deve aprender a linguagem das *“pessoas normais”*, ou melhor, *“pode usar pica pica, mas deve saber que a usa em vez da palavra mosaico, a certa”* (M. responsável pela casa comunitária de Guido). Pica Pica “está encerrada do lado de fora, constituindo-se assim numa interioridade não só esperada na exceção”, como diz Agamben (2003), mas torturada e despoetizada.

Eu olho em volta, me sinto sozinho no meu conceito de valores e de direitos de cidadania. Em meu corpo aparece o meu trabalho de campo no Centro de Convivência Arthur Bispo do Rosário, aparecem os ideais do movimento da

luta antimanicomial e aparecem os pontos de vista do coletivo de artistas-monitores, trabalhadores da rede de saúde mental, que propõem a prática artística no sistema dos centros de convivência de BH. Todo o corpo poético do meu trabalho de campo me incorpora novamente com toda sua clareza, me fazendo estremecer e finalmente trazendo à minha pele, porque até agora eu não tinha conseguido escrever quase nada da minha tese de doutorado, tentando apenas produzir textos com rigorosos referenciais teóricos e procurando produzir uma linguagem a mais acadêmica possível, com o resultado de jogar no lixo todas as páginas escritas, evitando ir ao centro da questão. Como traduzir a poética do Centro de Convivência e como resgatar os muitos Pica Pica do meu campo de pesquisa sem fecha-los em “mosaico” e sem me transformar em um vago conceito de nativo?

O trabalho de campo foi realizado com o corpo, um corpo intersubjetivo vivenciado dia após dia em uma oscilação contínua da reflexividade timpânica. Mover-se com os outros deu à luz não apenas um corpo pensante, mas também um corpo excitante e apaixonado. E se a prática compartilhada certamente me ajudou em certa compreensão antropológica, a ansiedade quanto ao método citado por Devereux se transfere para o processo de escrita, assustado pelo fato de que “existem dados etnográficos intrinsecamente opacos, que são coletados apenas pelo corpo pelo o pesquisador (Malighetti 2016: 246).

Como dizer a eles? Como fazer um conhecimento enraizado no fazer algo escrito, no corpo, fugindo do logocentrismo antropológico? Talvez seja esse o ponto. Sair do centralismo da escrita e reconsiderar que o território da palavra escrita não é um lugar de reconstrução por meio de fragmentos de uma realidade, mas um processo de diálogo renovado de pesquisa. Segundo Peirano, uma "(boa) etnografia precisa ser tão rica que pode sustentar uma reanálise dos dados iniciais", é necessário transformar o campo “de maneira feliz para a linguagem escrita ou que foi viva e intensa na pesquisa de campo, transformando experiência em texto” (Peirano, 2005: 219).

Bastide justifica o uso da poética como meio de expressão apropriado para exprimir de maneira mais fiel os elementos estéticos da vida social convidando a “colocar a intuição de poeta no coração de sua lógica” (BASTIDE, 1972: 32), utilizando assim a intuição poética como forma de apreensão da realidade sociológica, e antropológica. Produzir uma linha melódica que lembra, ou melhor, evoca a do campo da pesquisa permitindo-nos como Milliet exorta a "permanecer humanos" (Milliet, 1981).

Se o trabalho de campo é feito por meio de um diálogo vívido, ele é revelado por meio da escrita. E se o trabalho de campo inclui meu corpo, como traduzi-lo nas palavras de um texto acadêmico? E sobretudo se o meu campo é um corpo poético (que tentarei descrever mais tarde), como resgatar sua

subjetividade sem encerrá-la em uma produção científica? Como narrar? Esta é uma questão delicada à qual todo pesquisador teve que dar uma resposta diante dos dados coletados em campo, dados que trazem consigo os gestos, sensações, aromas, cores e emoções, mas acima de tudo trazem consigo o corpo do pesquisador e as suas reflexões por onde passa o rio de toda uma experiência inteira, da qual permanecem gotas escritas em um diário de campo ou memórias que rememoram estados emocionais fora do contexto, ou apenas tentando reconstruir o texto das páginas desbotadas de meu diário de campo (Geertz, 1978).

A proposta de Devereux de reintroduzir "o observador como ele realmente é, na situação experimental" (Devereux, 1967) deve se expandir reintroduzindo-o por completo mesmo no momento da escrita, tornando-o um criador em diálogo. Busco, assim, uma experiência de escrita antropológica que se multiplique em um duplo prazer de fazer e representar o que se busca (Gallardo, 1995). Certamente não pretendo me transformar em lugar de escrita antropológica em poeta ou jogador de xadrez, mas me refiro à produção do texto como companheiro poético e interlocutor da pesquisa. Sem esta forma de produção, a antropologia que proponho carecerá de expansão e será apenas no plano virtual uma suspeita de outra coisa ou simplesmente um gesto sem interesse (Carrasco, 2001) por parte de mim, deixando de ser pesquisador. Só assim posso descrever minha ligação presente com a situação observada; Meu acesso à diversidade no texto se dá pela presença de um self redondo em que a subjetividade do pesquisador também dialoga no processo de elaboração do texto (Carrasco, 2003).

A poesia e a linguagem poética permitem definir de outra forma o encontro com o campo centrado no prolongamento do diálogo do campo também na escrita, num processo de intensificação da própria subjetividade. E como afirma Kuschnir, a respeito da contribuição do desenho à antropologia, que "o argumento é que esse diálogo produz uma temporalidade estendida que se contrapõe ao tempo "congelado" (Kuschnir, 2016) da fotografia de uma escrita asséptica, então a linguagem poética, mas sobretudo o corpo poético do pesquisador, deve também viver o momento da escrita, propondo o nascimento de uma nova subjetividade que dialoga com o material do campo. E se o desenho como meio etnográfico permite aos investigadores desenvolver uma certa apreciação do mundo que os rodeia, considerando o processo e não o produto (Causey, 2017), o mesmo deve valer para a poesia que nos permite reviver a experiência etnográfica não somente no campo, mas estendendo-a a um novo envolvimento, em que a escrita é um território de expressão e exploração. Uma forma de compromisso e "contínua reelaboração da própria natureza das dinâmicas" (Barad, 2003) vividas no campo.

Mas qual poesia? Como a poesia e a linguagem poética podem se tornar etnográficas? E, acima de tudo, como explorar com sensibilidade o espaço da escrita?

A evocação e a extensão do campo por escrito. Não é proibido nascer sem paraíso

Maira,

Maira, amiga de coração

Maira poetisa, magia das palavras e das cores

Lutadora da humanidade

Companheira de cerveja

Formiga atômica e abelha pacífica

Lambe de cores no muro mudo da rodoviária do mundo

Em uma vídeo-chamada com minha orientadora da UFRRJ, Patricia Reinheimer, expliquei minha angústia com o método de escrever e não sentir que o relato respeitava meu trabalho de campo. Não me lembro perfeitamente de todas as passagens da chamada, lembro-me apenas de um conceito que ficou na minha cabeça: evocar.

E se o poeta é como um sismógrafo que, escondido no porão, grava todas as vibrações em sua própria alma, é com a evocação que O CORPO POÉTICO volta a vibrar re-chamando a ausência, mas sem a cancelar, criando um território no qual a ausência pode se tornar presença sem estar fora do contexto, me permitindo dialogar com o campo de pesquisa propondo uma polifonia bakhtiniana que inclua o corpo do pesquisador como um dos interlocutores também no processo de escrita, e confirmando que o “percurso” da pesquisa não é um parêntese ou uma “Suspensão da vida ordinária” (Jedlowski, 2000: 92), mas um lugar de convivência “normal” e contínua. No corpo do pesquisador estão inscritos.... as tatuagens do campo que perdem o som, o ruído das agulhas entrando na pele, causando aquela dor intensa, mas permanecem com sua força evocativa e sua poeticidade.

Por isso mesmo a escrita deveria, a meu ver, aspirar a essa coexistência sem esmaecer a reconstrução dos fragmentos, relegando assim a produção escrita a cova e nada mais. Evocar não é nominar diz Heidegger (1959), não é distribuir nomes, não é aplicar a palavra, é chamar a palavra para dentro. Chamar aproxima o que chama. Essa abordagem não significa que o que é chamado seja transferido, depositado e colocado na presença imediata, chamar significa chamar para perto. O que é chamado não fica subtraído, à distância, na qual aquele mesmo sinal de chamar de longe o faz persistir.

“Chamar é sempre uma chamada próxima e distante; próximo: na presença; longe: na ausência” (Heidegger, 1959).

Agora, nesta dinâmica da palavra que se aproxima, mantendo o que se chama na ausência, é possível reconhecer o poder evocativo da linguagem poética, que chama os entes à presença e ao mesmo tempo não os esgota na simples presença, permitindo assim chamá-los sempre de novo e dialogar com eles. Esta palavra não é, portanto, a palavra da ciência, a palavra que torna o ente simplesmente presente, ou seja, a palavra que objetifica o ser da entidade, reduzindo o ser ao próprio ente, mas é a palavra que deixa cada vez a essência do ser manifestar pelo que é. E de fato Heidegger continua: “Chamar é um convite” (Heidegger, 1959). Um retorno ao lar, através do diálogo com um mundo original que se renova na escrita, mostrando-a como um acontecimento em andamento.

Nesse sentido, considero inútil escrever uma tese que não seja evocativa que não passe por uma contínua renovação da incorporação como método de pesquisa (Csordas, 2003) que não só tome consciência de sua experiência corporal como “literalmente se coloque no lugar de outra pessoa: para viver em seu mundo” (Jackson, 1989: 340), mas o supera colocando-se no lugar de si mesmo em diálogo com a experiência evocada. E é o que tentarei fazer, ciente de que a linguagem poética é a que mais me aproxima de mim e do meu campo de investigação escolhido, aparentemente ao acaso, mas expressão de uma afinidade eletiva tão forte que me fez e me faz vacilar na escrita que conta de um campo que me fez entrar no ringue (Wacquant) em todos momentos e não apenas para uma única e última partida. E talvez por isso, ao escrever, procurei manter uma distância protetora do que poderia ter feito, dialogando outra vez (novamente) com meu sofrimento mental, com a minha clausura e com a clareza de que a diferença que marca traz a possibilidade de novos direitos de cidadania também para mim. Escrevendo evocando viabilizando o nascer da escrita no paraíso, na ilha, através do diálogo poético recusando o barco que me levaria para fora e para longe da minha pátria e das minhas intimidades.

De volta à comunidade terapêutica, já se passaram duas semanas desde que PICA PICA desapareceu do corpo poético de Filippo, tive uma conversa tranquila com o coordenador da comunidade, sobre como “pica pica” é uma evocação. Subo ao meu laboratório. Filippo se junta a mim: “Hoje pica pica?”

Tudo me faz lembrar o Centro de Convivência, Belo Horizonte e os meus companheiros poetas loucos.

1.3. Minha entrada no terreno, um acontecimento de extraordinária coincidência

Em 2016, fui a Belo Horizonte para uma consultoria com a ONG italiana GVC, para um projeto de educação artística chamado EDUCA, um projeto triangular que envolve o sistema de ensino primário da cidade de Pemba (Moçambique), Reggio Emilia (Itália) e, mais especificamente, Belo Horizonte. O projeto pretendia (juntamente com as autoridades educativas locais) promover a prática artística como complemento dos programas governamentais clássicos que deixavam cada vez menos espaço para a arte. Dessa forma, previa-se a criação de oficinas artísticas em algumas escolas primárias através do trabalho de artistas profissionais que capacitariam os professores das escolas na prática artística. Fui responsável pela realização do estudo de viabilidade em Pemba e pelo acompanhamento do projeto em Moçambique, uma vez que este decorreu entre 2012 e 2016. Ao final do projeto, GVC ofereceu-me uma missão para a avaliação final do projeto em Belo Horizonte. Aceitei e tive a oportunidade de conhecer Luciana Mendes Vellos. Luciana foi uma das artistas que trabalhou para o projeto dentro da Escola de Castro, na zona Oeste da cidade. Uma artista polivalente, principalmente ceramista, mas que também trabalhou em vários grupos de teatro na cidade. Um dia, ela convidou-me a assistir à peça "A Rua" do grupo Sapos e Afogados, dizendo-me que se tratava de um grupo de loucos. Para mim, os artistas são todos um pouco loucos e isso pareceu-me normal. Mas ela insistiu e disse-me que eram pessoas loucas que pertenciam à rede de saúde mental de BH e que faziam arte nos Centros de Convivências. Ela explicou-me que os Centros de Convivências eram casas de arte onde funcionavam oficinas de vários tipos e onde se realizavam diariamente 'diagnósticos' com sofrimento mental. Tinha trabalhado lá durante 10 anos.

Fiquei completamente fascinado por poder haver um lugar onde os loucos pudessem ficar loucos e fazer arte. Regressei à Itália, tive de escrever um relatório de avaliação, mas algo na minha cabeça me chamava para ir mais fundo. Escrevi e-mails à Câmara Municipal de BH, mas sem resposta; até que Mario, um amigo de longa data que vivia em BH e que me tinha acolhido, me disse que uma amiga da sua esposa, a professora Stella Goulart, da UFMG, estava encarregada de estudar a rede de saúde mental e especificamente o Centro de Convivência Arthur Bispo do Rosário. Tendo feito contato, escrevemos reciprocamente várias vezes, eu a expressar a minha intenção de compreender esse dispositivo e talvez inscrever-me num doutoramento em Antropologia na minha venerável idade, e ela a convidar-me várias vezes. Decidi investir e visitei Belo Horizonte. Com Stella, a colaboração não deu os frutos esperados, mas a minha viagem na rede tinha apenas começado.

Foi uma segunda-feira quando me encontrei com Karen, gerente do Arthur Bispo do Rosário CdC, a primeira vez nos escritórios da rede municipal de saúde mental, localizada no 5º andar de um grande edifício na avenida Alfonso Pena, sede do SUS. Na reunião, além de Karen, estava presente a então diretora de saúde mental Patricia e outros funcionários. Expliquei a

minha intenção de compreender a prática artística proposta nos Centros de Convivências e sobretudo fiz compreender a minha posição sobre a diversidade e as chamadas categorias marginais. Um posicionamento construído ao longo dos anos de trabalho social aqui e ali no mundo, que consiste numa atração visceral quase como se fosse um apelo de partes íntimas que não tinham lugar no mundo, transformado numa consciência razoável de que, como dizem Lavenda e Schulz, se "a sobrevivência da espécie e a autossuficiência dos indivíduos dependem da possibilidade de escolha, da percepção e praticabilidade de alternativas nas diferentes circunstâncias da vida, e se a vida for um campo minado, quanto mais caminhos pudermos ver e imaginar atravessá-la, maior será a probabilidade de a fazer ou pelo menos de encontrar uma tentativa interessante. " (Lavenda, Schulz, 2006: 333).

Resumidamente, eles compreenderam minha natureza anti-clausura e que eu pertencia a eles. Eu percebi depois que havia dois grupos de pessoas: os que eram pró-manicômio e os que eram anti-manicômio. De um lado estavam aqueles que queriam fechar todas as pessoas loucas em asilos, e do outro, aqueles que queriam vê-las a vaguear pelas ruas. Eles eram e são desta segunda espécie e eu também sou.

Assim, foi-me dada a oportunidade de circular pela rede de saúde mental e no dia seguinte apresentei-me no CdC Arthur Bispo do Rosário para a minha primeira visita que durou primeiro uma semana, depois um mês e depois outro mês.

Aqui e Aí começou o meu campo que nunca vai acabar.

Sentado num círculo com um tambor na mão, ou talvez umas maracas a cantar Cassia Eller e música folclórica brasileira com 10 loucos.

De pé, depois deitado a fazer teatro do absurdo e a saltar com 9 loucos.

Com lápis na mão escrevendo poesia com 6 loucos.

Com agulha e linha a coser uma casa numa *T-shirt* juntamente com 15 pessoas loucas.

Pintar uma casa em forma de coração sobre uma madeira juntamente com 9 pessoas loucas.

Manipulando barro juntamente com 12 malucos.

Esmagar azulejos e reconstruí-los num Tao em mosaico juntamente com 7 malucos.

A beber café e a fumar cigarros, circulando no CdC, saindo para fora, voltando a entrar sem barreiras juntamente com a minha loucura.

Enquanto a máquina burocrática estava a resolver todas as questões éticas relacionadas com a utilização de imagens, as autorizações para fazer entrevistas já estavam a ser investigadas.

Fui oficialmente apresentado à rede pública de saúde mental quando a minha investigação de campo estava a chegar ao fim. Foi convocada uma reunião no serviço distrital de saúde em que participaram os vários gestores e "colegas" com quem pude partilhar o meu tempo no terreno e informalmente em momentos de lazer.

"Bom dia. Estamos aqui para apresentar o investigador italiano Stefano Fontana, que a partir de hoje irá realizar pesquisas no Centro de Convivência Arthur Bispo do Rosário, aqui na zona leste da cidade. Esta reunião visa oficializar a investigação e apresentar o trabalho de Stefano Fontana".

Alguns dias mais tarde tive o meu avião de volta a Itália. O meu campo tinha terminado.

Capítulo 2.

Locura e doença mental. Às margens do ser humano.

2.1. Loucura e não razão. Você é um louco italiano?

- Você é um louco italiano que está aqui conosco a fazer arte?

- Não, sou um quase-antropólogo que pretende pesquisar arte e loucura para um doutoramento.

- Ah, você não é um louco. Se quiseses, posso ensinar-te quando tiveres tempo.

Quem está louco? O que é a loucura? Quando é que a loucura se torna doença mental? E quando é que a doença mental se transforma em sofrimento mental, que todos experimentamos em diferentes graus ao longo da nossa vida?

Se, como diz Mattera, uma totalidade definida implica um centro e uma margem, criando uma marginalidade em que experimentamos tanto a exclusão como a liminaridade e a resistência (Mattera, 2015), recordemos com o autor como centro e periferia são produtos ideológicos e históricos em que a produção de minorias que lhes permite exercer o poder significa que estes grupos não podem participar "nos processos de modernização que lhes são negados porque a rejeitam, tornando-se parte da periferia e assumindo características de marginalidade (Mattera, 2015: 42), encapsulando as suas ações através da exclusão inclusiva (Agamben, 1995, 2005)

A loucura na história tem sido um lugar que tem abrigado diferentes temas e se caracterizado por diferentes estruturas de arquitetura social e física, experimentando e sendo experimentado como um lugar de violência estrutural. Por violência estrutural entendemos "a violência exercida sistematicamente - ou seja, indiretamente - por qualquer pessoa pertencente a uma certa ordem social: daí o mal-estar que estas ideias provocam numa economia moral ainda ligada à atribuição de culpas a atores individuais" (de quem é isso?). Em suma, o conceito de violência estrutural visa informar o estudo dos mecanismos sociais de opressão. Opressão é resultado de diversas condições, sobretudo as conscientes (Farmer, 2004: pág?), ou seja, um tipo específico de violência exercida por meio indireto, que não precisa de um agente para ser executada, produzida pela organização social e pelas profundas desigualdades sociais, e que resulta em patologias, miséria, mortalidade infantil, abuso sexual, etc., e que depois se transforma em violência pessoal dentro da organização.

É apenas justo fazer alguns esclarecimentos sobre o conceito de loucura que são úteis para a compreensão deste trabalho.

Não é importante entender o que a loucura é; não se tentará, portanto responder à questão, “nem à outra questão, urgente, social, inadiável de “o que fazer com os loucos” (formulada somente a partir do século XVII e em virtude de condições historicamente determinadas) (Pelbart,1989: 37). Somente fazer uma reflexão útil a este trabalho.

Uma mudança fundamental que ocorre com a modernidade é evidente; enquanto antes “a relação do homem com a loucura não é a do homem com sua loucura” (Pelbart, 1989: 43). “A modernidade poderá pensar a loucura porque, ao subordiná-la antiteticamente à racionalidade, médica ou filosófica, terá consumado, no mesmo gesto, sua subjugação” (Pelbart,1989: 44).

“O alienismo nascente da modernidade preconiza o “tratamento moral”, que consistia grosso modo em aplicar as quatro técnicas seguintes na remodelação dos reclusos recém-libertados dos grilhões: o silêncio institucional (que esvaziasse por si só os delírios, tornando-os literalmente “sem efeito”), o julgamento perpétuo (a vigilância e a punição interiorizariam a culpa e a consciência da loucura), a ridicularização da loucura (que Foucault chamou de “reconhecimento pelo espelho”, em que se convocava a loucura de um para julgar absurda a do outro, e assim invalidar a ambas) e, finalmente, a autoridade do médico, peça-chave do dispositivo. O espaço asilar deveria ser uma cidade perfeita, transparente, racional e moral, em que a loucura pudesse ao mesmo tempo aparecer e ser abolida. Aparecer como uma verdade não só do louco, mas do homem, e ser superada pela força da racionalidade reinante na organização e no funcionamento do asilo” (Pelbart, 1989: 46).

A loucura é percebida na era moderna como uma característica interna do ser humano, como uma contradição interna, e não como uma saída para o sagrado, o extraordinário ou o monstruoso, como uma determinação egoísta do coração que afasta o louco da loucura que existe dentro dele. Um posicionamento inevitável que levará o ser humano a superar esse conflito, fazendo da loucura uma etapa essencial do seu processo de autonomização, em que ele se torna uma reflexividade absoluta (Pelbart, 1989: 51). Não mais é possível capturar forças externas, mas sim dicotômicas que gradualmente se transformam em desvios e doenças, levando a todos os modelos de fechamento físico, social e psicológico.

Podemos começar com Foucault, que traçou uma linha de desenvolvimento ou subdesenvolvimento ligado à loucura, composta por diversas microlinhas que ainda encontramos nas diversas ações.

Tem havido a fascinante loucura em que o louco também é visto como o possuidor de conhecimentos obscuros e proibidos, capaz de ver realidades superiores que escondem segredos misteriosos ou revelações religiosas. É frequentemente associado à figura do mágico e do sábio.

A loucura tem sido, ao mesmo tempo, assustadora, que nos leva ao jardim interior secreto e à viagem para o desconhecido. No retrato da loucura de Bosch também encontramos uma tendência para retratar animais fantásticos e mais frequentemente monstruosos, homens com rostos deformados e membros mutilados, e uma série de outras visões desconcertantes no qual os medos inconscientes da sociedade contemporânea a ele foram ventilados.

Na distinção, iniciada por Erasmus de Roterdão, podemos identificar dois tipos de loucura: uma "loucura insana", que rejeita a loucura característica da razão e a rejeita em dobro, caindo na mais simples, fechada e imediata das loucuras; e uma "loucura sábia", que acolhe a loucura da razão, ouve-a e deixa-a penetrar nos seus pensamentos: mas, ao fazê-lo, defende-se contra ela. A loucura faz parte de um dualismo com a razão, fazendo-se passar por uma das duas respostas de um sistema binário.

Tem havido a loucura do grande internamento que é definido por Foucault (2011) como "o terceiro estado de repressão", em que a loucura é uma doença e deve ser removida e curada. Uma testemunha conta: "Vi-os nus, cobertos de trapos, apenas com um pouco de palha para os proteger da umidade fria do pavimento sobre o qual se deitaram. Vi-os alimentados grosseiramente, privados de ar para respirar, de água para saciar a sede, e das coisas mais necessárias à vida. Vi-os à mercê de verdadeiros carcereiros, abandonados à sua brutal vigilância. Já os vi em casernas estreitas, imundas, infectadas, sem ar, sem luz, trancadas em cavernas onde se temeria trancar feras ferozes... ". (Foucault, 2011: 117).

Houve uma loucura que foi além da razão como lugar de referência e que rapidamente voltou ao caldeirão que se tornou um corretivo dos males da sociedade, chegando a colocar outra estrutura distal nos determinantes da razão ao impor uma distinção entre o amor à razão e o amor ao desarrazoado, colocando a homossexualidade nos limites do amor ao desarrazoado.

"A partir do século XVII, o homem desarrazoado é um personagem concreto, retirado de um mundo social real, julgado e condenado pela sociedade... a loucura foi bruscamente investida por um mundo social no qual encontra o seu lugar privilegiado e exclusivo de aparição; foi-lhe dado um território limitado onde todos o podem reconhecer e denunciar" (Foucault, 2011).

Uma Loucura bem descrita em *O Alienista*, de Machado de Assis (1991), cujo protagonista é o Dr. Bracamarte no lento e inexorável processo de reclusão dos amantes não racionais.

Na história, o campo de ação do Dr. Bacamarte é a medicina, o seu objetivo é identificar e curar doenças da mente e, com um primeiro salto lógico perverso, a sua ação, embora circunscrita a uma pequena cidade, a sua nativa Itaguaí à qual regressa depois de estudar na Europa, tem imediatamente a

ambição de ser universal, pois como sempre declarou a Sua Majestade "Itaguaí é o meu universo". O médico mostra imediatamente que tem ideias claras.

Ao dirigir-se ao farmacêutico da aldeia Crispim Soares, esclarece: "Concebo o espírito humano como uma concha, e o meu objetivo, Sr. Soares, é tentar extrair a pérola, ou seja, a razão; por outras palavras, traçar a linha entre razão e loucura. A razão é o equilíbrio perfeito de todas as faculdades; o resto é loucura, loucura e só loucura".

Tudo se torna rapidamente contra a razão, mesmo os sentimentos da natureza humana até mesmo o medo: "Simão Bacamarte não o contrariou; disse, porém, aos circunstantes que o terror também é pai da loucura, e que o caso de Crispim Soares lhe parecia dos mais caracterizados" (Assis, 1991) ou as ações de coexistência humana", tudo era loucura. Os cultores de enigmas, os fabricantes de charadas, de anagramas, os maldizentes, os curiosos da vida alheia, os que põem todo o seu cuidado na tafalaria, um ou outro almotacé enfunado, ninguém escapava aos emissários do alienista.

Uma linha reta que nos leva a sermos tocados por "Deus", a sermos tocados pelo mal eterno. Todos os posicionamentos habilmente descritos por Foucault podem ser consequentes ou podem encontrar-se num olhar em direção à loucura, um olhar que não deixa escapar à distância. O isolamento da doença; "o enfermo, logotipo que internado no hospital, é definido como doente, e todas as suas ações, participações e reações são interpretadas e explicadas em termos de doenças" (Basaglia, 1985: 274).

Assim, uma negação perpétua dos valores humanos, através da mortificação contínua do corpo livre.

2.2. Um conceito de margem útil para o nosso discurso

Definir a margem não é uma tarefa difícil, mas é difícil defini-la para nossa intenção de pesquisa. Podemos, sem dúvida, pensar ou imaginar uma fronteira, uma linha real ou mental que delimita algo, que faz algo ser o que é e, portanto, não é outra coisa. Não ser outro significa que é possível ser tudo o que uma fronteira inclui em seu ser, incluindo o outro.

Uma margem que, no nosso caso, não apenas revela a negação de algo, mas também tem um significado profundo e profundamente positivo. Uma margem que não permanece estática ou estacionária, mas que é dinâmica. Em qualquer forma ou grau de realidade, a função do limite é produzir limitação; no reconhecimento subjetivo e na consciência imediata de qualquer limitação está enraizada a positividade da margem.

Vou tentar refletir sobre a margem sob dois ângulos, uma margem definida de forma filosófica e antropológica que assume um valor vívido e não liberal, e uma margem poética como uma casa habitada pela prática artística.

Desta forma, darei sentido e significado à existência do Centro de Convivência como um lugar de margem que assume uma centralidade timpânica tanto para a sociedade-cidade quanto para a rede de saúde mental de Belo Horizonte, dando-lhe continuidade e oposição.

Antes de entrar em diálogo com a filosofia e a antropologia, definamos o conceito de margem. A margem é a parte extrema de uma superfície, a parte em branco de uma página escrita, mas também se fala de algo mais. Do latim *margo-marginis* derivamos o verbo *marginar* e dele *marginator* e *marginatura*. Estar na margem ou margens significa estar em uma posição de fronteira, limite. Também é usado para dizer na margem para . . . com o significado de em relação a algo, embora em relação a aspectos secundários. Tudo o que pode ser considerado como superior a um certo limite também é chamado de margem.

Do substantivo margem vem o adjetivo marginal, que significa a margem, ou estar na margem, ou constituir uma margem. A marginalidade indica, exatamente, estar na margem ou à margem. Nas ciências sociais falamos da condição marginal, que é típica daqueles que experimentam os efeitos da marginalização, ou marginalização como resultado da exclusão de certos níveis de consumo ou condição social. Também são marginais os grupos ou populações nômades (pense nos aborígenes australianos) que vivem em lugares inóspitos para escapar da dominação de povos sedentários. Mas os ciganos nômades também são marginais neste sentido. Nosso verbo *marginalize* é um elenco do *émarger* francês (derivado de *marge*). Atualmente é usado para indicar precisamente a ação de exclusão, mas também tem um significado positivo e burocrático, quando é usado para indicar que se marcou nas margens de certos documentos os elementos úteis para seu processamento: neste caso, marginalizar não é usado no sentido de excluir, de impedir alguém de agir de forma política ou culturalmente influente sobre outros. O fato é que ser ou sentir-se marginalizado pode frequentemente ocorrer por várias razões: a marginalização indica precisamente esta condição. Como se pode ver, portanto, a margem, mesmo sem chegar ao ponto de indicar um caráter de exclusão, sugere um sentido limitador, especialmente em referência a um centro ou fenômeno que é central, no sentido de que ocupa o centro.

Derrida apresenta não somente uma referência ao tímpano, ou melhor, à sua fragilidade, mas também à associação da margem com o mistério. "Mistério. . . pode ser representado como uma margem, uma franja que envolve o objeto com uma auréola, isolando-o no exato momento em que enfatiza sua presença" (Derrida, 1982: 20-21).

Um elemento que emerge poderosamente da noção de margem é a opacidade que a caracteriza. Neste sentido, a margem - entendida como uma construção social - é paradoxal, como um Jano de duas faces: ela coloca os atores sociais simultaneamente dentro e fora do sistema, no limite - ou talvez na fronteira - do que é aceitável para uma determinada comunidade de referência. De acordo com Agamben (2005), a margem - assim como a relação de exceção - "estabelece, etimologicamente (*ex-capere*), a inclusão por exclusão e realiza uma soberania que se situa no meio do sistema legal, fundando a lei e suspendendo-a" (Malighetti, 2012: 9).

No seu trabalho o Antropólogo Italiano Giacomo Pozzi considera-se o marginal desde o Hobo até o residente da *Street Corner Society*, desde o

Homem Marginal até o residente da favela. A noção de que a sociedade não se baseia apenas nas desigualdades devidas ao acesso diferenciado aos recursos e a uma hierarquia interna devido à distribuição do poder, mas também em uma escala gradual de formas de integração social, emerge poderosamente. Neste sentido, a margem e os marginalizados que a habitam representam o poder ambíguo, em termos espinozianos, de romper o contrato social e, portanto, a constante ameaça de emergência de formas de desvio e crítica da ordem estabelecida. Mas, ao mesmo tempo, emerge a possibilidade de formas de inovação que emergem das margens (Pozzi, 2019).

Por esta razão, nas páginas seguintes tentarei fornecer - através das vozes dos autores que, na minha opinião, desempenharam um papel fundamental na construção de um olhar original e a partir das margens - algumas indicações que espero sejam úteis para imaginar uma nova "centralidade das margens" (Malighetti, 2012).

Na análise foucaultiana pode ser feita uma interpretação como um exercício destinado a investigar as próprias margens de uma sociedade, ou melhor, a produção dessas margens, a partir de uma taxonomia - principalmente moral - do real. O discurso sobre a margem se atesta assim como um elemento-chave da invenção da modernidade, o resultado precipitado de uma forma mais ampla de governança dos próprios limites da existência. Neste sentido, é precisamente a noção do limite que desempenha um papel chave - embora um pouco negligenciado - na jornada intelectual do filósofo francês. Em um pequeno ensaio dedicado ao tema da transgressão nos trabalhos de Bataille, Foucault discute o significado profundo da noção de limite - daí a margem, eu acrescentaria - ligando-a diretamente à própria possibilidade de superação, de transgredir. "A transgressão é um gesto que diz respeito ao limite; é aí, nesta sutileza da linha, que se manifesta o brilho de sua passagem, mas talvez também sua trajetória em sua totalidade, sua própria origem. A linha que ela cruza também poderia ser todo o seu espaço. O jogo de limites e transgressões parece ser governado por uma simples obstinação: a transgressão supera e não cessa de ultrapassar uma linha que, atrás dela, se fecha imediatamente novamente numa onda de pouca memória, recuando assim novamente ao horizonte do insuperável" (Foucault, 2004: 58). Foucault destaca como o limite, daí a margem, só pode se tornar real no momento em que é ultrapassado, transgredido, realizado. Assim, começamos a pintar um lugar onde se escreve ao lado do texto que já foi escrito, transgredindo a brancura da margem e transgredindo ou talvez simplesmente explicando o texto que já foi escrito. A margem de uma página eventualmente 'poderia' servir para animá-la, contradizê-la ou simplesmente superá-la no simples gesto de usar uma caneta verde que traça e formula símbolos de novas obras.

O antropólogo Vitor Turner, referindo-se ao trabalho "Ritos de Passagem" de Van Gennep, de 1908, propõe uma reflexão sobre o conceito de margem.

O livro de Victor Turner, *From ritual to theatre* (1999), publicado em 1986, contém uma série de conceitos interessantes e operacionais, que permitem a reflexão e o confronto, metafórico, mas não só, com o conceito de margem em relação aos Centros de Convivência.

O método antropológico de Turner, filho de muitas contaminações, nunca é caracterizado por um único modelo e grelhas pré-constituídas, mas sim por modelos em transformação, abertos a novas opções e reconsiderações resultantes da observação e da experiência.

Em oposição à estática estrutural-funcionalista conservadora, de Durkheim aos cânones clássicos da antropologia social britânica da Escola de Manchester, Turner visa identificar o componente dinâmico e processual das relações sociais, o surgimento de princípios e valores antagônicos e opositoristas capazes de remodelar toda a estrutura social. Sua abordagem consegue captar as fissuras e as desconfianças entre declarações e comportamentos, posições sociais e crises pré-estabelecidas, o prelúdio para as transformações. Nessas bolsas de mudança, as sementes da mudança espregam, daí o renascimento e o desenvolvimento do rico conceito de liminaridade.

Tomado emprestado de Van Gennep, o termo liminaridade indica a zona de margem e limite, a antecâmara de passagem para novas agregações sociais e culturais. Ela oferece a compreensão do sentido de 'cruzamento', ampliando seu significado em energia em movimento, que recupera a riqueza e a processualidade das dimensões individual e coletiva.

Deve-se lembrar também que Van Gennep em seus ritos de passagem considerava o limiar, precisamente "limen", um ponto intermediário entre a fase anterior "preliminar" e a fase posterior "pós liminar". Este foi o ponto de partida de Turner na introdução do conceito de "drama social", e na esteira de Van Gennep, ele considera a fase preliminar como uma sensação de "ruptura" (de relações, de interações); isto é seguido pela "crise" onde tudo é indeterminado, tudo é limiar, limen, zona de fronteira, zona de cruzamento, e finalmente a fase "pós-liminar" que pode levar a uma nova "agregação" ou a uma "ruptura".

O liminar, portanto, representa um contexto de hibridização social e cultural, uma zona de fronteira onde novos modelos, paradigmas podem potencialmente surgir, onde a criatividade encena sua dança. É o teatro, em seu aspecto produtivo, consegue dar forma a esses momentos de passagem, e para o confronto/clash com o público é um laboratório, uma vanguarda de mudanças importantes e rotinas sociais estabelecidas.

O conceito de liminaridade hoje, ao estudar, organizações ou experimentar a dinâmica e as emoções numa sala de aula, é mais diluído e menos marcado. O que se observa é uma falta de limites definidos, uma perda de pertencimento grupal e coletivo, e para compreender essas "passagens", a consciência deve ser aumentada: tanto do observador quanto do protagonista. Na era de um presente infinito, em que o indivíduo está frequentemente sozinho e cercado de contradições, somente uma forte consciência pode fornecer as chaves para ler e montar os rebentos de possíveis mudanças.

No centro, estão as pessoas e as relações. Turner introduz um conceito que é muito importante para Dilthey (1969): "experiência vivida", que significa "o que se viveu até o fim". Experiência vivida, tão rica a ponto de ser difícil de pregar em categorias formais e, ao mesmo tempo, ter em si mesma uma tendência a se formar. Um *Erlebnis* que permite uma conexão estrutural entre antes e depois, entre singularidade e multiplicidade, entre semelhança e diferença, até o momento que inclui o cruzamento entre "drama social" e "teatro": a performance.

A antropologia da performance de Turner é uma antropologia da experiência: todo tipo de performance cultural é uma explicação da própria vida: "através do próprio processo da performance, aquilo que em condições normais é

hermeticamente selado, inacessível à observação e ao raciocínio cotidiano, enterrado nas profundezas da vida sociocultural, é trazido à luz" (Dilthey, 1969).

A referência aqui é a capacidade do treinador de 'extrair' as emoções, a experiência, o que está presente dentro de si e dos participantes e o que emerge, empurrado para fora: uma experiência vivida já é em si um processo que 'empurra para fora', em direção a uma expressão que a completa. É aqui que Turner vem em nosso auxílio, tornando o conceito ainda mais explícito, partindo da raiz indo-europeia - per - "tentar, arriscar, arriscar", e depois passando para a "experiência" grega. Assim, de "fazer", "tentar" experimentar, fica resolvido que "o termo desempenho deriva do antigo *parfournir* francês que literalmente significa "fornecer completa ou exaustivamente". Realizar, portanto, significa produzir algo, levar algo à conclusão, ou executar um drama, uma ordem ou um projeto. Mas no decorrer da 'realização', algo novo pode ser gerado. O desempenho se transforma (...). As regras podem "enquadrá-lo", mas o "fluxo" de ação e interação dentro deste enquadramento pode levar a insights sem precedentes e até mesmo gerar novos símbolos e significados que podem ser incorporados em performances subsequentes". O desempenho é assim a conclusão apropriada de uma experiência, não estática, mas mutável e generativa.

A performance é experimental e crítica: através da atuação psicofísica podemos viver e completar uma experiência e na encenação do corpo podemos refletir sobre a experiência.

A performance, em um nível mais amplo, é uma forma, um tipo de história que um indivíduo ou um grupo conta para si mesmo: isso facilita a leitura da própria experiência, revivendo a experiência, ou permitindo que novas situações sejam vividas de novas maneiras; também incentiva uma reflexão crítica sobre a realidade, permitindo uma exploração dos símbolos culturais, dando sentido aos conflitos do presente. A necessidade e a importância da auto-observação, que muitas vezes se perde hoje em dia, volta aqui. Através dela, o indivíduo se aceita, se escrutina, decide forçar certos limites e barreiras, descobre dentro de si a motivação e o desejo de crescer.

Uma riqueza de significados, diretos ou metafóricos, no que diz respeito à atividade de treinamento e desenvolvimento. A leitura do texto pode proporcionar mais estímulo ou debate sobre tópicos como mudanças, contaminações e conexões entre experiências em uma era instável de rápidas comparações entre culturas e onde lutamos para dar sentido à ação.

A questão da posicionalidade me convida a assumir o ponto de vista de um autor que, partindo de uma condição biográfica de marginalidade, tentou captar o potencial fermento generativo inerente às margens. Refiro-me especificamente a bell hooks (1984, 1989, 1998), escritora americana, ativista e feminista de origem afro-americana. Em suas reflexões, bell hooks propõe repensar a noção de margem a partir do que ela define como a política de localização (bell hooks, 1989: 203). Especificamente, ele delinea a possibilidade de entender o valor da margem como um espaço - ou talvez mais como um ritmo (Lefebvre, 2004) ou espaço de resistência. No prefácio do livro Teoria Feminista: Da Margem ao Centro (1984), a autora esclarece a mudança paradigmática proposta em suas reflexões, a partir da constatação de que as margens podem representar um ponto de vista privilegiado sobre a realidade social, um lugar que pode ser habitado pela criação. Essa

marginalidade, que se define como estratégica para a criação de um discurso contra-hegemônico, está presente não somente em palavras, mas também em formas de ser e de viver. Não me referia, portanto, a uma marginalidade que se espera perder - sair ou abandonar - à medida que se aproxima do centro, mas sim a um lugar para habitar, para permanecer apegado e fiel, pois nossa capacidade de resistência é alimentada por ela. Um lugar capaz de nos oferecer a possibilidade de uma perspectiva radical a partir da qual olhar, criar, imaginar alternativas e novos mundos. Esta não é uma noção mística de marginalidade. É o fruto da experiência vivida" (bell hooks, 1998: 68), o espaço de rejeição do qual se pode dizer não ao colonizador, àqueles que o oprimem, está à margem. E você só pode dizer não, deixe a voz da resistência falar, porque é aí que existe uma contra-língua.

Estar na margem significa pertencer, enquanto externo, ao corpo principal, escreve a autora.

Neste sentido, podemos supor que as práticas marginais abrem espaços de desenho cujo entendimento é um pré-requisito fundamental para a formulação de novos lugares e tempos de cidadania (Malighetti, 2012), "ativos" e "flexíveis". Isto nos convida não apenas a olhar as margens como objetos privilegiados de estudo, um exercício que certamente não é original, mas também a repensar epistemologicamente a construção do conhecimento crítico a partir de arenas sociais marginais e da efervescência que nelas se localiza e se reproduz diariamente. Uma margem, portanto, que se proclama como central.

Roberto Malighetti avança uma proposta antropológica que promove uma centralidade sem precedentes das formas marginais de cidadania trazidas em jogo nos espaços de ação social investigados etnograficamente. Baseando suas reflexões em uma experiência de campo realizada nas favelas brasileiras, Malighetti argumenta que a articulação entre restrições materiais, a implementação de políticas públicas especiais, a criminalização de territórios, a demonização da pobreza e a violência exercida pelas forças armadas contribuem para a "apartheidização" das favelas e sua definição como "territórios de exceção". O estado de exceção medeia a relação entre a favela e "o asfalto", o interior e o exterior, o centro e as margens, entre o sentimento de pertença e a estrangeirice. No entanto, formas de resistência são utilizadas no contexto sob investigação, numa tentativa de "superar" o estado de exceção e marginalidade social. Assim, o antropólogo italiano supera (sem, contudo, repudiar) os conceitos de marginalidade social e os processos de exclusão ali presentes, no sentido de que reconhece na margem uma vitalidade contra-sistêmica capaz de produzir soluções alternativas ao hegemônico.

Nesta parte, gostaria de examinar o artigo de diálogo de Roberto Malighetti com Runa Lazzarino, "Rio de Janeiro: La centralità dei margini" (2011), na qual os dois autores refletem sobre a margem como lugar de vida e resistência, referindo-se à favela e aos favelados. O meu será apenas um pequeno exercício de decomposição e recomposição, substituindo essencialmente o conceito de favela pelo de loucura como lugar marginalizado, como um lugar denso com estigma que abre outra visão interessante para o meu discurso.

A loucura é certamente objeto de estereótipos que contribuem para a construção de uma representação altamente marginalizada. Representações que passam antes de tudo pelo medo da irracionalidade indefinida e

indefinível; irracionalidade que abre tudo o que a razão encerra. O mundo animal dos instintos. A improvisação não planejada.

"Quando fui designado para o CdC, não dormi durante dias. Nos primeiros dias como secretária, muitas vezes me tranquei no banheiro com medo de que algo perigoso pudesse acontecer. O encontro com a loucura nos primeiros dias me abalou muito" (Jenny, secretária do CdC A.B. do Rosário).

"Eu estava realmente com medo de fazer o estágio no CdC. Um medo inacreditável" (estagiário da faculdade de Psicologia)

A loucura torna-se assim um isolado homogêneo reunido sobre um iconismo que estigmatiza e territorializa, objetivando e alienando o que deve ser tornado estranho. "A violência destas representações estereotipadas atua como um dispositivo de confinamento" (Lazzarino e Malighetti, 2011: 246). Um lugar, portanto, controlado interna e externamente com sistemas e dispositivos físicos e sociais semelhantes ao asilo que produzem visões estéticas semelhantes ao navio do louco e, portanto, esperançosamente criador de medo. E "o fato de tanto as representações externas quanto as autorrepresentações de práticas dentro desta arena de atores serem articuladas conforme a lógica de dentro/fora é o resultado de uma necessidade ordenadora de contenção e ocultação de constantes transgressões e contaminações" (Lazzarino e Malighetti, 2011: 249). Uma estrutura de loucura que é incluída através de sua exclusão (Agamben, 1995) sustentando perfis de cidadania limitada (Malighetti, 2012) ou cancelada. Uma percepção da loucura que "resulta de uma polarização do medo social que usa a desvalorização da vida humana (Malighetti, 2012: 250) ou sua aniquilação como no asilo físico ou químico". Uma alteração temerosa, então. Se olharmos a loucura como um estado de exceção bem descrito por Agamben, podemos vê-la como uma margem que não deixa espaço para movimentos de autodeterminação e valorização do direito à própria vida. No entanto, Malighetti cava sob esta crosta, reconhecendo antes de tudo "uma divisão social que se manifesta na presença simultânea tanto do desejo geralmente irrealizável de abandonar a loucura (favela, nos termos do autor) quanto de uma forte adaptação à vida comunitária (Malighetti, 2012 p.253) através da construção de espaços de sociabilidade e convivência.

Desta forma, encontra-se uma margem na qual, se por um lado há uma exclusão óbvia dos direitos produzidos por uma inclusão limitada, por outro lado, há um convite "para considerar como as condições dos condenados da terra, dos povos colonizados e escravos, dos migrantes e refugiados, dos refugiados e imigrantes ilegais, dos indígenas e dos indigentes podem representar modelos para interpretar a condição das subjetividades contemporâneas, descentralizadas e deslocadas pela aceleração dos mecanismos perturbadores e deslocadores da globalização". Seus estatutos negativos (sem-terra, sem trabalho, sem direitos, sem cidadania, sem papéis) baseados na lacuna entre cidadania formal e substancial, são portadores de questões que não se baseiam simplesmente na política de reconhecimento do direito de ser diferente" (Malighetti, 2012: 255) fundando novas formas de cidadania ativa.

Há outra margem que quero considerar nesta pequena reflexão, a margem do poeta como habitante da "favela" da razão, como habitante da margem timpânica que é o Centro de Convivência como um lugar físico e criativo.

"A margem, então, é o lugar do nada, é o mar em sua imensidão horizontal; é onde habita o poeta, que é o 'tenente do nada', mas também o 'pastor do ser'. Ele é o "guardião desta fronteira" que a fecha abrindo-a para o estranho - para a vinda do além -, na medida em que esta pátria deve ser um "estar em casa", sem fazer dela um "espaço claustrofóbico". "Assim, a linha da fronteira não só se fecha e se desfaz, mas se abre ao relacionamento com o outro, sem contudo, querer reduzi-la a si mesma", pois os segredos se acompanham sem possibilidade de serem anulados, "é preciso pensar na linha como aquela linha que separa e desfaz o diferente, remetendo-o à sua diferença infinita. Aquele que, como o poeta, permanece perto da fronteira, que vive nas margens, sabe melhor do que ninguém que só através do confinamento no estranho é que se pode experimentar o que é próprio" (Resta, 1996: 99).

O homem que habita a margem torna-se ele próprio uma margem, como um limite secreto, mas, ao mesmo tempo uma fronteira para o outro, aberta ao encontro e à diferença "porque o limiar é o lugar da tolerância e do respeito pelo segredo" (Marini, 2014: 7). Um segredo que o poeta só poderia encontrar ao cruzar a fronteira, que é um limiar. Este é o lugar habitado pelo poeta ou artista em sua poeticidade; há uma dupla razão que remete o poeta para este meio-termo: "daqui seu olhar pode varrer para além do horizonte fechado da pátria, "para o que é estrangeiro [Fremde] e distante [Ferne]", e é ainda aqui que ele pode acolher a vinda dos deuses para sua pátria" (Marini, 2014: 4)

Somente habitando a fronteira é que o evento pode ocorrer: é, portanto, o lugar da decisão em relação às fronteiras ou à sua essência: o poeta deve estar na fronteira, para que o que acontece possa chegar a ele. Somente nas fronteiras acontecem decisões, que sempre dizem respeito às fronteiras e à falta de fronteiras.

O poeta é um guardião da fronteira: o guardião de um lugar que, na realidade, é um "não-lugar" (Agier, 2020) e sobre o qual o poeta não tem nenhum controle lógico-racional. Aqueles que, como o poeta, ficam perto da fronteira, aqueles que vivem no limite, nas margens, sabem melhor do que ninguém que só através da invasão de situações de fronteira é que podemos experimentar o que há de mais adequado e autêntico em nossa existência. A subcave de Von Hofmanstadt na qual o poeta se torna um sismógrafo, sondando as arqueologias de si mesmo e da humanidade através da poesia, antes de tudo removendo a própria subcave, fugindo dos riscos identificados por Roberto Beneduce para quem o ato de recordar poderia ser uma renovação do doloroso evento (Beneduce, 2019), mas em nosso caso reviver através da prática artística não se reproduz, mas produz roupas novas.

Nesta perspectiva, constitui-se um aspecto essencial do conceito de limiar: o movimento e a transformação que implica é, antes de tudo, uma mudança "dinâmica". A mudança não está entre dois espaços ou esferas, mas sim dentro da subjetividade da pessoa que cruza o limiar e assim se modifica. No limiar, uma mudança realmente ocorre, uma transformação dinâmica que implica um antes e um depois, um aqui e um ali. Estes últimos aspectos não estão "além" dessa variação, mas são configurados a partir da própria variação, que corresponde à natureza do limiar em sua autenticidade.

Portanto, voltemos a Turner por um segundo. No mundo contemporâneo, há uma série de práticas que envolvem os três momentos de desapego, experiência limite e reintegração; mas estas são em sua maioria opcionais, livremente escolhidas, ligadas à esfera do lazer (tempo livre, entretenimento

ou performances artísticas e estéticas), desprovidas de conotações sacras e frequentemente desacompanhadas de formas de exegese (doutrinas, cosmologias, sistemas normativos e de valores estáveis). Eles também estão ligados a uma ordem social muito mais fluida, e com um resultado um pouco mais incerto na reintegração, às vezes com a possibilidade de resultados revolucionários (Turner 1999).

2.3. O Movimento de Luta Antimanicomial e a Reforma

Psiquiátrica Brasileira: Uma abordagem etnográfica

Rebaixamentos estão ocorrendo no que diz respeito ao avanço da reforma psiquiátrica brasileira.

“As medidas tomadas pelo governo federal a partir de 2016, no governo Temer, e aprofundadas nos primeiros meses do governo Bolsonaro, e seu impacto em alguns indicadores da política de saúde mental, permitem afirmar que está em curso um processo acelerado de desmonte dos avanços alcançados pela reforma psiquiátrica” (Delgado, 2019).

Segundo Delgado, entre 2016 e 2019, o governo federal tomou as seguintes medidas: 1) modificou a PNAB - Política Nacional de Atenção Básica, alterando os parâmetros populacionais e dispensando a obrigatoriedade da presença do agente comunitário de saúde nas equipes de saúde da família, com consequências imediatas de descaracterização e fragilização da atenção básica; 2) ampliou o financiamento dos hospitais psiquiátricos, concedendo reajuste acima de 60% no valor das diárias; 3) reduziu o cadastramento de Centros de Atenção Psicossocial (CAPS), em proporção ainda imprecisa, uma vez que o Ministério da Saúde deixou de fornecer os dados sobre a rede de serviços de saúde mental; 4) ampliou o financiamento para mais 12 mil vagas em Comunidades Terapêuticas; 5) restaurou a centralidade do hospital psiquiátrico, em norma já publicada, e recomendou a não utilização da palavra 'substitutivo' para designar qualquer serviço de saúde mental (embora seja medida esdrúxula do ponto de vista da gestão, tem uma intenção simbólica clara, de negar a mudança de modelo de atenção); 6) recriou o hospital-dia, um arcaísmo assistencial, vinculado aos hospitais psiquiátricos, sem definir sua finalidade, em evidente reforço ao modelo desterritorializado; e 7) recriou o ambulatório de especialidade, igualmente sem referência territorial.

Este artigo representa um início de reflexão e sistematização sobre o tema inserido em uma parte de minha pesquisa de doutorado sobre um dispositivo da rede pública de saúde de Belo Horizonte, o Centro de Convivência Arthur Bispo do Rosário, filho legítimo desse dispositivo. Esta reflexão não tem começo nem fim temporal, pois tudo está em construção, mas baseia-se principalmente numa abordagem etnográfica como lugar temporal para uma tentativa de reconstrução viva.

“Não se morre de loucura. Pelo menos em Barbacena”. Na cidade do Holocausto brasileiro, mais de 60 mil pessoas perderam a vida no Hospital Colônia, sendo 1.853 corpos vendidos para 17 faculdades de medicina até o início dos anos 1980, um comércio que incluía ainda a negociação de peças anatômicas, como fígado e coração, além de esqueletos. As milhares de vítimas travestidas de pacientes psiquiátricos, já que mais de 70% dos

internados não sofria de doença mental, sucumbiram de fome, frio, diarreia, pneumonia, maus-tratos, abandono, tortura” (Arbex, 2013).

Arbex fala do hospital psiquiátrico de Barbacena, a cerca de 250 km de Belo Horizonte, cidade onde vive uma das experiências mais marcantes da luta antimanicomial.

A Barbacena trens de todas as partes do Brasil levavam, em grandes vagões de carga, os pacientes do Hospital Colônia, instituição responsável pela morte de cerca de 60 mil pessoas. À época em que houve o maior número de mortes, entre os anos 1960 e 1970, a situação do hospital ganhou o apelido de “Holocausto Brasileiro”.

Etnografia de uma memória de violência

Muitas vezes a memória evocativa parte de um posicionamento oculocêntrico que, no entanto, abre caminho para arqueologias traumáticas que envolvem todos os sentidos e o corpo do protagonista que consegue transmitir aos seus interlocutores cenários mentais e reações físicas de importante valor etnográfico.

Situações evocativas às vezes assumem um carisma, dependendo de quem as conta.

Meu encontro com Marta remonta a cerca de dois meses, desde que estou escrevendo este capítulo. Como todos os verões trabalho como instrutor de natação no clube desportivo Como Nuoto, na minha cidade natal de Como - Itália. A temporada estava chegando ao fim.

Naquele dia, eu estava terminando uma aula particular quando vejo uma senhora negra com cabelos brancos olhando com curiosidade para a piscina com a intenção de pedir algo. Matteo, que cuida da piscina, se aproxima dela, conversa um pouco, depois dirige-se por mim, dizendo que a mulher não falava bem italiano e segundo ele falava português ou coisa parecida. Eu vou até ela, ela me fala que é uma brasileira de Minas Gerais. A própria palavra Minas Gerais cria em meu corpo um sentido de disponibilidade automática, convido-a a me encontrar na entrada para que possamos falar melhor.

“*Sou de Barbacena*”, diz-me. Com esse nome, um choque me permeia. Que coincidência. Barbacena foi o lugar onde o Holocausto brasileiro tomou sua forma mais elevada na direção do mal e que levou à morte dezenas de milhares de pessoas, lugar onde foram cometidos os piores crimes contra a humanidade, lugar documentado no final da década de 1970 por Hiram Firmino (1979, 2016) primeiro e por Helvécio Ratton (1980) logo a seguir, local denunciado por Basaglia durante sua visita ao Brasil em 1979.

Um dos lugares de onde, por meio de denúncias e rebeliões, viemos iniciar um caminho que culminou na reforma psiquiátrica brasileira, da qual nasceram e estão nascendo os serviços de assistência substitutiva em liberdade.

Digo a Marta que estou fazendo pesquisa em Belo Horizonte na rede de saúde mental da capital mineira e ela responde.

“Trabalhei 7 anos no hospital psiquiátrico de Barbacena como auxiliar de enfermagem”. Na hora eu estava pensando em uma piada. Marta queria aprender a nadar e tornou-se minha aluna com uma gentileza pela água que foi imediatamente retribuída.

A água é um daqueles elementos que bem incorporam os conceitos expressos pelo profeta gentileza nos murais próximos à rodoviária de Rio de Janeiro "gentileza gera gentileza". Se nosso corpo na água for gentil, a água suavemente o apoiará e a experiência do encontro com o líquido será agradável. Mas provavelmente o Profeta Gentileza estava se referindo a seres humanos, quem sabe.

Nas aulas com a Marta nunca tocamos o tema Barbacena, mesmo que minha curiosidade fosse enorme. Limitamo-nos a concordar simbolicamente por outro momento fora da prática de natação, momento em que conversariamos sobre o hospício de Barbacena e sua vivência.

As aulas de natação terminam no final de setembro, quando termina o verão. Nesse período, enviei uma mensagem de texto para Marta não apenas para satisfazer minha curiosidade sobre Barbacena, mas também por pura gentileza. Claro que sempre vi como um sinal do destino encontrar Marta no “meu” território (água) a milhares de quilômetros do meu campo de investigação antropológica que infelizmente estava a perder a sua nitidez e consequentemente a minha capacidade evocativa.

Finalmente, graças à mediação de sua filha, encontrei Marta na casa dela. Fui convidado para um lanche da tarde junto com sua filha Jaqueline que descobri morar na Suíça e colecionar antigos Luxury Combies, mas talvez essa seja outra história.

Marta é uma pessoa muito religiosa, ela me mostra as lembranças recolhidas durante as visitas aos principais lugares sagrados no último mês aqui na Europa

Vamos preparar um chá

"Vou buscar algo para comer, então você conta a ele sobre a picada que torce os corpos"

História da picada que ele entorta?

Marta conta que trabalhava em Barbacena como ajudante, não possuía qualificação em saúde, cuidava das tarefas relacionadas às necessidades básicas, lavar, cozinhar, limpar, uma espécie de auxiliar, trabalhava de 7 a 7, 12 horas ou 24 horas dependendo dos turnos.

“Naquela época, eu não tinha a autoridade que tenho hoje, porque se tivesse, teria ido embora. Todos os dias vivia uma situação forte e inaceitável para o ser humano, mas precisava trabalhar, mas se tivesse que voltar mesmo que precisasse trabalhar, teria ido embora”

De acordo com o testemunho de Antonio Soares Simone, um dos organizadores da visita do italiano a Barbacena, Franco Basaglia, sábado, 7 de julho de 1979 participa de um debate no final da semana de trabalho em belo Horizonte, última etapa da sua passagem pela conferência no Brasil.

“A visita ao terceiro hospital (Barbacena) teve um impacto tão violento nele que o deixou profundamente deprimido. Nos últimos dias, ele viu uma situação que ele mesmo definiu como "pior do que campos de concentração" comover o público. Ele tinha visto 1.600 pessoas trancadas em pátios imundos, sentadas sobre suas próprias fezes, nuas e amarradas. Ele tinha visto a fome e a degradação humana fabricadas pelo hospital psiquiátrico" (Basaglia, 1979).

Enquanto se lembra, Martha se levanta para lembrar melhor auxiliada por seu corpo.

“Essa injeção foi ministrada a pacientes por causa do comportamento deles, não por necessidade médica. Havia funcionários que conversavam com os médicos de visita semanal apenas pelo comportamento deles e só assim certificavam de que esses pacientes recebessem essa injeção horrível. Quando o médico chegava semanalmente para a visita, o oficial falava com ele relatando seu comportamento e o médico administrava o tratamento médico sem visitar o paciente. A pessoa se contorcia, como se todos os nervos estivessem encurtando uma espécie de caibra epiléptico que não deixa você se mover”.

O antropólogo Biehl fala da experimentação farmacológica a quem foi considerado "agressivo", como a Catarina narrada pelo autor, que foi imediatamente sedada, anulando-a (Biehl, 2008) : “A dor da Ciência, A dor transmite a ciência doente, o estudo doente.” Cérebro, doença, Buscopan, Haldol, Neozine, espírito invocado” (Catarina in Biehl, 2008).

A questão farmacológica ligada ao controle social e à subjetividade e, portanto, à produção intersubjetiva da cultura no encontro, o chamado manicômio das drogas, decorrente e produzida por uma medicalização química, é infelizmente um lastro que vive e se multiplica também à experiência em movimento e experimentação nascida da denúncia da não humanidade do sistema manicomial, como foi e é a trajetória da reforma psiquiátrica brasileira. Um lastro que muitas vezes mina o conceito de cuidado em liberdade e atento ao hino de uma sociedade sem asilo.

Neste momento lembro e evoco a oficina de poesia dentro do Centro de Convivência Arthur Bispo do Rosário, local privilegiado de minhas pesquisas, dispositivo nascido da reforma psiquiátrica brasileira, em que a prática artística não tem tanto uma função terapêutica, mas sim uma função micropolítica do exercício da liberdade. Uma função Deleuziana de “libertar no delírio a criação de uma saúde e a invenção da gente possibilitando a vida” (Deleuze, 1997).

Naquela segunda feira o grupo usual de poetas da oficina de poesia no Centro de Convivência se reúne em torno da mesa e começa a criar. J pega a caneta na mão; a mão começa a tremer. J larga a caneta, levanta-se e diz "*Hoje o medicamento ta matando o meu poeta*" O asilo é uma questão de reclusão, seja o que for.

“Tem outra história horrorosa da qual graças a Deus não testemunhei diretamente” Marta se levanta e abaixa o volume da voz, começando a contar a história de Irma Maria.

"Como você provavelmente sabe, os cadáveres foram vendidos para as faculdades de medicina de São Paulo, e também os esqueletos"

Lembro perfeitamente como um capítulo inteiro do livro de Daniela Arbex (2013) relata essa prática que, como diz Martha, é apavorante. A voz de Martinha (como a chamavam os hóspedes de Barbacena por causa da sua altura e com carinho desde que administrava a quem sofria as picadas das contorções, Akinedol para ajudar a acalmar as convulsões) abaixa cada vez mais, quase sussurros, e o seu rosto torna-se sério. *"M me conta que havia um pavilhão onde os cadáveres eram tratados para diversos fins acadêmicos. Uma prática era extrair todo o esqueleto do corpo após ferver o cadáver em potes gigantes pelo tempo necessário ..."*

A história continua e o silêncio torna-se ensurdecedor mesmo agora no momento da escrita.

Jaqueline volta e finalmente lanchamos.

Reforma e movimento

Partindo dessa história, meu trabalho foi provavelmente uma escolha inadequada, mas necessária para entender bem de onde a reforma psiquiátrica e o movimento de luta antimanicomial moveram e qual foi o ponto de partida que em si já continha pequenas sementes de mudança. Protagonistas e testemunhas de certas práticas brutais.

Também nas conferências brasileiras Basaglia afirmou que "há situações em que é impossível encontrar soluções de compromisso porque, se o fizermos, estamos nos comprometendo com a morte, e com a morte não há compromisso possível" (Basaglia, 1979: 158).

E a história da reforma psiquiátrica brasileira por meio de um processo de reflexão e reflexividade tem mostrado que compromissos são apenas terríveis rebaixamentos.

Para tentar compreender como chegamos à teoria-prática de afirmação dos direitos das pessoas com sofrimento psíquico e como se redireciona o conceito de cuidado que lhes é dirigido, é necessário colocar-nos, antes de mais nada, numa visão histórica que nos permita compreender como nasceu a reforma psiquiátrica e como o movimento de luta antimanicomial tem constantemente apoiado e dialogado com a reforma.

No Brasil, o fenômeno da reforma psiquiátrica começou a ganhar relevância na década de 1970-80, momento em que, como afirma Fernando Tenório, "a restauração democrática decidiu antes de tudo proteger os grupos marginais". (Tenório, 2002: 27). É a luta pelos direitos dos doentes mentais que constitui a marca registrada desse processo. Naqueles anos, aliás, estamos inseridos em um contexto internacional, que a partir do final da Segunda Guerra Mundial propõe no campo da psiquiatria vivências humanizadoras relacionadas ao mundo da saúde mental de diferentes formas paradigmáticas como a psiquiatria comunitária (EUA), o setor (França) ou a psiquiatria territorial de Basaglia (Itália). E é graças à presença de F. Basaglia em 1979 que um movimento crítico da lógica do hospital psiquiátrico se concretiza na cidade; "As conferências produziram, assim, uma ruptura na forma de pensar a instituição psiquiátrica, configurando uma referência fundamental no nosso projeto de mudança" (Machado in Basaglia 2000).

Esta reflexão profunda conduzirá ao Movimento Nacional da Luta Anti-Manicomial, oficialmente nascido em 1987 que envolveu e sobretudo continua a envolver instituições, associações, trabalhadores, "usuários" e famílias diretamente num caminho de militância e de ação e prática quotidiana, concretizando transformações significativas no rumo do fechamento de hospitais psiquiátricos e no rumo à criação de serviços territoriais alternativos produzindo uma nova gramática da loucura por meio de um importante mecanismo de mudança em que uma sociedade que não tolera a diferença se transforma em uma sociedade que convive com a diversidade. Isso inspirou e inspira a formulação e implementação de um projeto antimanicomial brasileiro e a criação de dispositivos-experiências de substituição de hospitais psiquiátricos inovadores.

A reforma psiquiátrica e o movimento de luta antimanicomial têm sido e são uma experiência de política social e mobilização ímpar, pois impõem uma nova postura na prática "terapêutica" tanto na defesa dos direitos das pessoas com sofrimento psíquico como na organização dos serviços e na prática querida para a vida cotidiana.

O que muda fundamentalmente é o conceito de LOUCURA e sobretudo a abordagem a ele.

O que hoje se denomina direito fundamental à saúde mental está diretamente ligado à forma como historicamente foi tratada a questão referente aos cuidados dispensados às pessoas portadoras de transtornos mentais, como a internação destas em instituições, os manicômios. O denominado 'louco' passa a ser excluído da sociedade, pois "ele perturba a ordem do espaço social" (Lima e Neto, 2011).

A viagem histórica começa com a saída do período da ditadura militar, período que sustentou um modelo específico de saúde mental, um modelo de hospital psiquiátrico.

Segundo Pedro Gabriel Delgado, podem ser identificados 3 momentos históricos que sancionam o processo de mudança paradigmática na consideração da loucura, levando-a a considerá-la a nível institucional como parte do ser humano e, portanto, como parte da arquitetura social e urbana.

Primeiro momento no final dos anos 70 em que surge com clareza um movimento de crítica ao modelo manicomial que decretava a impossibilidade de convivência com a loucura. Um modelo de distanciamento em primeiro lugar e depois aniquilação de si em todas as suas dimensões (cf. Goffmann) até a morte. Internações de longa duração. O modelo manicomial sofrera uma terrível expansão no período da ditadura militar, período em que o hospital psiquiátrico era proposto como local de encontro de desviantes em sentido geral, desviantes que incluíam não só os portadores de sofrimento psíquico, mas toda a diversidade considerada perigosa para o sistema, transformado o manicômio "em um instrumento de controle social sobre os indivíduos cujos problemas estão ligados principalmente às contradições sociais e às condições políticas que os levam a serem internados como pessoas socialmente perigosas" (Basaglia, 1979: 160).

Em sua história, Marta fazia questão de me contar que muitas pessoas que estavam internadas não eram loucas e estavam lá por outros motivos.

Esse modelo, portanto, remodela e reforma o de tratamento das doenças mentais que existia antes, como o proposto por Juliano Moreira no início do século XX.

Segundo Delgado, neste momento parece haver uma crítica e sobretudo o início da constituição de um movimento de trabalhadores da saúde mental (MTSM) que passam a criticar o sistema por dentro.

É o período em que olhamos também para experiências fora do país. Os movimentos precursores da Reforma Psiquiátrica brasileira, surgidos nos Estados Unidos e Europa a partir de meados do século XX, apontavam críticas ao atendimento dispensado aos portadores de doença mental, quando eram excluídos e segregados da sociedade, demandando ações com vistas a um atendimento mais humanizado, de forma a garantir sua dignidade, enquanto cidadão (Esperidião, 2001).

E é também o período em que o paradigma intelectual se transforma profundamente.

“Os “novos estudiosos” dos movimentos sociais que passam a atuar principalmente a partir dos anos 1970 vão se contrapor a essa tradição de pensamento anterior, desenvolvendo e propugnando o que chamo de “legitimidade teórica e analítica” das experiências populares” (Perruso, 2010).

A transformação do estatuto de intelectual oferece subsídios para os trabalhadores e seus movimentos considerados segundo o autor "os verdadeiros motores da democratização do país" (Perruso, 2010). O intelectual, portanto, transforma sua prática acadêmica passando necessariamente para uma prática engajada, postura que retroalimenta a teoria por dentro.

Evidentemente, este período representa a concepção de uma semente que florescerá nos próximos anos. E se o segundo momento não chega a uma definição paradigmática, não importa; faz parte do processo e representa a tentativa de reformar o modelo por dentro, uma reforma do hospital psiquiátrico, tentando melhorar e humanizar o manicômio ao propor um sistema de apoio ambulatorial e ao mesmo tempo emergir e construir uma consciência coletiva em relação a ineficácia do compromisso (como Basaglia havia declarado) e como o sistema hospitalar teve que ser superado.

Esse duplo movimento, de “reforma do Asilo” e de ambulatorização, característicos dos anos de 1980, representou algum avanço, principalmente tornando possível a tomada de consciência dos objetivos poderosos que a Reforma Psiquiátrica teria que enfrentar. Sem uma ação de âmbito nacional, que tomasse como objeto a mudança dos dois paradigmas, o hospitalocêntrico e o da invalidação social e jurídica do usuário de Saúde Mental, as transformações exigidas na política de saúde mental não seriam atingidas.

O terceiro momento que identifica Delgado diz respeito à construção de um projeto de superação do modelo asilar de 1987 a 2001 com a aprovação da lei Paulo Delgado, e consiste em momentos-chave.

Em primeiro lugar, o segundo encontro (o primeiro ocorreu em São Paulo em 1979) dos trabalhadores da saúde mental em Bauru em 1987 é fundamental e marca o início neste sentido já que se sanciona uma bandeira de luta "por uma

sociedade sem manicômio”, emprestado da rede internacional de alternativas à psiquiatria que Basaglia, Castel e Felix Guattari, entre outros, formavam.

O manicômio está desatualizado em sua concepção e a reflexão se desloca para a construção de um modelo adequado que condensa a territorialidade dos serviços e do cuidado em liberdade. Tudo parte do manicômio contado por Marta, por Firmino, Basaglia, Ratton.

O manicômio é a tradução mais completa da exclusão, controle e violência. Seus muros escondem a violência (física e simbólica) através de uma roupagem protetora que desculpabiliza a sociedade e descontextualiza os processos sócio-históricos da produção e reprodução da loucura.

Tendo em vista uma significativa aproximação dos usuários e dos familiares, é criado, neste II Congresso, o Manifesto de Bauru que se constitui como uma espécie de documento de fundação do movimento antimanicomial que marca a afirmação do laço social entre os profissionais com a sociedade para o enfrentamento da questão da loucura e suas formas de tratamento.

Durante o II Congresso Nacional de Trabalhadores de Saúde Mental, surgiu também a ideia de instituir o Dia Nacional da Luta Antimanicomial. Originalmente previsto para o dia 13 de maio devido à data de aprovação da Lei n. 180 na Itália, que modificou o paradigma de atenção à saúde mental no país e, no Brasil, da data da Abolição da Escravatura, o Dia Nacional da Luta Antimanicomial terminou sendo comemorado no dia 18 de maio.

Em segundo lugar a constituição de 1988 com a criação do SUS e a aprovação da discussão do projeto de lei de Paulo Delgado, transformado em lei em 6 de abril de 2001, o Governo Federal promulga a Lei n.10.216 que dispõe sobre a proteção e os direitos das pessoas portadoras de transtornos mentais e redireciona o modelo assistencial em saúde mental. Esse texto reflete o consenso possível sobre uma lei nacional para a reforma psiquiátrica no Brasil.

Com a promulgação da lei 10.216/2001, depois de mais de doze anos tramitando no Congresso, o tema dos direitos humanos é colocado no centro do debate da reforma psiquiátrica, e deve ser vista, conforme consta no Relatório da III Conferência sobre saúde mental, como um “poderoso instrumento para a conquista da cidadania dos usuários e familiares. O germe da ideia de cidadania é justamente este: compartilhar uma cidade, convivendo com outros cidadãos em busca do bem comum, com direitos e deveres” (CONFERÊNCIA NACIONAL DE SAÚDE MENTAL, 2001: 34).

A Reforma Psiquiátrica Brasileira realiza-se, então, por meio de uma complexa e sistemática política pública consubstanciada em leis e portarias ministeriais, leis estaduais e municipais, movimentos políticos e apolíticos, aporte de uma intelectualidade engajada com uma influência externa reinterpretada que, no curso do período 1970-2001-2021, alterna movimentos de avanços e de retrocessos perigosos.

18 de maio dia da luta antimanicomial, etnografia de uma presença distante.

Os movimentos sociais são gestados no cotidiano por um mosaico de pessoas e grupos que questionam a realidade social, e que podem permanecer em estado de latência. Sua visibilidade ocorre nas mobilizações coletivas, por meio de manifestações, encontros, eventos, protestos e conflitos.

A comemoração do dia 18 de maio provoca a sensibilização da sociedade, pois convida a refletir sobre a violência do modelo psiquiátrico e a aderir à luta de transformação do paradigma de assistência. A sensibilização da sociedade se daria a partir de atividades científicas, culturais, políticas etc. Em Belo Horizonte, o desfile do Dia Nacional da Luta Antimanicomial acontece desde 1998, sendo promovido pela Associação de Usuários dos Serviços de Saúde Mental de Minas Gerais (ASSUSAM), Fórum Mineiro de Saúde Mental, Secretaria Municipal de Saúde, Conselhos Profissionais e Universidades. No desfile participam profissionais e usuários dos serviços de Saúde Mental, familiares, ONGs, universidades e conselhos regionais das cidades da região metropolitana e do interior.

Eu participei duas vezes no dia 18 de maio, tanto na preparação quanto na celebração. A segunda vez à distância, por causa do início da pandemia de COVID19. Enquanto o primeiro me permitiu colocar-me como parte do corpo do Centro de Convivência Arthur Bispo do Rosário, o segundo me permitiu ter uma visão geral e perceber o movimento como um rio feito por diferentes correntes.

O dia 18 de maio, em Belo Horizonte, é um dia importante para quem sabe que a diversidade é um recurso para a humanidade. É o dia da comemoração da luta antimanicomial, em que todas as pequenas e coloridas peças que formam o mosaico mural caem nas ruas da cidade, onde arte e política se tornam uma só. É o movimento antimanicomial que vai ao encontro do grito de "hospício nunca mais" mostrando suas conquistas de liberdade.

Um movimento, um rio que escorreu das rochas impermeáveis e dolorosas do hospital psiquiátrico onde "*o mantemos quieto, pelo menos damos-lhe uma boa alta*", era a norma. E em que o fechamento de todas aquelas formas de diversidade se concentrou na interpretação negativa de "loucura", tristemente transformando "*ter o vento na cabeça*" em uma falha grave, uma doença e, finalmente, confinando o "irracional" à cerca de razão, aniquilando-a.

O dia 18 de maio em Belo Horizonte é uma grande festa. Um carnaval fora do lugar. Um grande concerto orquestral, que a partir de janeiro, é construído com atenção ordenada e desorganizada. Cada instrumento é concebido, inventado e criado nas oficinas de artesãos e *luthiers*, e depois passado para as mãos dos músicos, que irão compor a música a ser tocada em conjunto.

Cada peça do mosaico é assim criada para chegar no início do dia 18 de maio e se acomodar ao lado de outra, formando uma obra de rara beleza estética e poderosa manifestação política. Por outro lado, é fácil entender como a arte e a mensagem política condensadas em um único *graffiti* podem tornar a parede, que os acolhe sem replicação, perfeita ou, como diz minha filha, "maravilhosa".

Em 2019, dizem que eram milhares. Em 2018 (quando eu participei) ainda mais. O encontro foi para quatorze pessoas na Praça da Liberdade desfilarem até a Praça da Estação. Uma procissão de cinco quilômetros, um dragão de cinco quilômetros abrindo suas asas. Cada ala da marcha é - e não tem - um

tema de direitos humanos. Elas cantam, dançam, se manifestam. Tolos, familiares de loucos, amigos de loucos, trabalhadores da rede de saúde mental, intelectuais, andarilhos, poetas e todas essas categorias, maltratados pelo mundo, juntos por uma causa justa. Lembro-me do gigantesco cavalo azul construído pelo Centro de Convivência de São Paulo em homenagem e em memória do empreendimento basagliano em Trieste. Lembro-me dele desfilando orgulhoso de seu "azul".

Ano 2020, ano do novo zero, em que parecem recair as prerrogativas e sobretudo as aspirações práticas em que assentam os esforços anti-manicômios, a pandemia fecha tudo. A convivência dos corpos não é possível, a distância social é plausível. Os centros de convivência estão fechados. Esses locais (dispositivos) da rede pública de saúde mental não podem funcionar. Aqui, por meio da arte convivente, a "irracionalidade" pode circular com alegria, mas certamente não pode ser arriscada, diz o sábio.

Maira (operadora da oficina de poesia) decide não fechar o negócio. Todas as segundas-feiras ele manda mensagens no WhatsApp em que propõe a atividade poética da semana. O lugar físico torna-se virtual, mas aos poucos ganha vida, e os poemas são trocados e ouvidos ao telefone. Primeiro exercício "delirar é verdade?"

Então, todas as segundas-feiras, me pego escrevendo um texto que sei que será bem-vindo no telefone da outra pessoa ...

“Você sabe Stefano” - Maira me diz ao telefone - “no começo foi difícil. Os usuários tiveram dificuldades porque não se encontraram como coletivo poético no lugar da poesia, onde o olhar acompanhava o gesto artístico, mas tiveram que abrir espaços no cotidiano familiar, o que às vezes era difícil. A seguir integraram-se gradativamente à atividade, construindo espaços solitários para a poesia sabendo que o olhar do outro se deslocaria no gesto de segurar o celular junto ao ouvido e ouvir o que o outro inventou. E assim foi. A coexistência foi salva”.

O 18 de maio "não pode ser feito"

O dia 18 de maio está se aproximando, o que fazer?

O skate organizacional que começou em janeiro abrupta e inesperadamente deve parar.

O evento não pode ser realizado. Este ano, 18 de maio não estará lá. Não será possível decolar. Regras anticovid.

Mas o que é a loucura se não (também) essa capacidade de tirar a calça e ficar por baixo da saia como o bom Ed (usuário do CdC) me ensinou fisicamente. E vice-versa. Até as pernas nuas (desde que as calças e a saia sejam da cintura para baixo). Coloridos de verde e azul.

Como poemas escritos com marcador de ouro na nova língua com que Davi (louco do Centro de Convivência Arthur Bispo do Rosário) escreveu longas cartas para o mundo e para si mesmo.

Isso não pode ser feito! Recite o refrão de quem pensa bem.

Segunda-feira, 11 de maio, recebo uma mensagem de Maira: *“Stefano, tivemos uma ideia, recuperamos fotos significativas, transformamo-las integrando-as com frases relacionadas com a luta asilar e este período do Corona vírus. Essas imagens circularão nas diversas plataformas relacionadas ao dia da luta antimanicomial e serão o lambe-lambe das paredes virtuais do evento”*

Toda a organização foi reiniciada. Cada um por si sabe muito bem o que fazer e que aquelas pernas nuas e coloridas andam mesmo sem se mover, ficando a duas palmas do chão.

Todo mundo público, manifesta sua mensagem, conta sua história maluca, sua resistência, sua fuga.

Na semana anterior, o aplicativo "manifestapp" é ativado, permitindo que cada um participe virtualmente do evento. Cada um tem um pequeno homem vermelho estilizado (avatar) para dar um slogan e depois colocá-lo no mapa do local onde o evento deveria acontecer, a Praça da Liberdade. Eu "Poesia poesia poesiaaaa" me coloco no meio entre "Fora Bolsonaro" e "Asilo nunca mais" ... mais adiante estão "Doidão" e "Delirar sim, mentir não". Somos 300 e hoje é 13 de maio. O avatar deve ser movido em 24 horas, caso contrário, ele desaparece. Todos os dias abro o aplicativo e movo minha pequenina para perto de novos companheiros. Isso me faz sorrir sério. No dia 18 somos mais de 1000.

No dia 12 de maio, o símbolo do samba deste ano é divulgado no grande grupo WhatsApp do dia 18 de maio.

O samba é mutilado normalmente cada um dos 9 centros de convivência compõe um samba original (letra e música) dentro da oficina de música que concorre para ser trilha sonora no dia 18 de maio daquele ano. O mesmo procedimento para o símbolo e o slogan (na oficina de pintura e poesia) que será impresso em todo tipo de mensagem visual. Este ano isso não acontece, o samba está mutilado por sua trajetória autocriativa. É composta por alguns músicos da rede de saúde mental e assume um tom mais político do que o habitual, mais racional. Mas tudo bem ... quem sabe onde estão os malucos dessa época?

O Enconção

Aproximamo-nos do chamado Enconção, marcado para as 14h (horário de Brasília).

A hora chegou. Segunda-feira, 18 de maio. São 13h30 e os links são distribuídos no grande grupo do WhatsApp para a entrada no encontro que acontecerá na plataforma "googlemeet". Todos chegam ao encontro com uma placa com sua mensagem (os rumos são precisos): falam alguma coisa e cantam o samba do ano "juntos". Isso é tudo!! Sim TUDO aqui.

Mesmo nesta situação, prevalece a lógica (a do caminho) que permite que a loucura circule felizmente: é o movimento louco da mão que deixa o seu rasto na pintura, que permite a existência da subjetividade; só a memória visível desse movimento fica no traço, tem menos importância, ou melhor, é secundária.

É assim que a rede substitutiva de saúde mental de Belo Horizonte e todo o movimento antimanicomial manifestam sua resistência ao manicômio no absurdo 2020.

25 de maio. Agora. Olho para o telefone enquanto tento colocar esse relato para traçá-lo, uma mensagem da Maira: "*eii Stefi, então o exercício poético dessa semana é ... tudo flui, tem que fluir para continuar existindo fora das grades*".

Passaram 2 anos e tudo volta à normalidade louca.

2.4. Belo Horizonte e a rede pública de saúde mental.

O movimento de luta anti-manicomial foi capaz de conduzir a uma grande mudança na forma como o sofrimento mental era interpretado e tratado, dando certamente origem a uma nova visão dos loucos como pessoas com direitos.

Neste contexto de fervor sócio-político e intelectual, Belo Horizonte foi certamente a cidade que, no âmbito da reforma psiquiátrica brasileira, criou a partir de 1993 uma sólida rede de substituição que mais avançou ao codificar aquilo a que Paulo Amarante (2006) chama a trajetória de desinstitucionalização.

A rede pública de saúde mental de Belo Horizonte faz parte do SUS (Serviço Único de Saúde) e é composta por vários serviços substitutivos em contínua relação uns com os outros. Os centros de saúde apoiados por equipes de saúde mental e de cuidados básicos são a porta de entrada para a rede. Uma vez integrado na rede, um utilizador pode fazer uso de um serviço de emergência psiquiátrica (SUP) que, articulado com o SAMU, recebe emergências psíquicas, dos CERSAMs (Centro de Referência em Saúde Mental), que prestam territorialmente terapia psicofarmacológica, procurando a estabilização do quadro clínico, estando aberto 7 dias por semana, 24 horas por dia, e dos Centros de Convivências.

Trazer a "loucura" para a cidade foi um dos pontos fundamentais do projeto Belo-horizontino e, como bem explica Reinheimer (2010), o contexto urbano se transformou em um dos principais espaços de reconstrução dessas identidades destruídas e da arte como dimensão cuja subjetividade pode ser expressa reorganizando no ritual artístico os valores negativos da loucura nos positivos de ter "o vento na cabeça" (desrazão). Exemplares nessa direção são os Centros de Convivência, "dispositivos" públicos, que representam a luta antimanicomial, e que, por meio do processo artístico, propõem a convivência da diversidade na sociedade. "*Um lugar diferenciado dentro da rede de tratamento e ao mesmo tempo articulado a ela*" (K. Diretor do Centro de Convivência A.B.do Rosário).

Em resumo, pode dizer-se que a política de saúde mental pública no município de Belo Horizonte surgiu em meio a um processo sistêmico e contingencial, onde foi reconhecido que a lógica manicomial não atendia as

necessidades dos loucos, tendo em vista que a mesma prezava por práticas que infringem os direitos humanos e a dignidade humana.

Uma revolta que, no entanto, tem um início histórico em 1979 quando Franco Basaglia e Robert Castel visitaram Belo Horizonte durante o III Congresso do Mineiro de psiquiatria, um evento no qual participaram usuários, familiares, jornalistas, sindicalistas, promovendo uma ampla discussão que foi a semente para a construção de um imaginário social diferente (Amarante, 2010)

Iniciativas de cidadãos e profissionais da saúde mental também surgiram nesta direção, tais como a criação do Fórum Mineiro de Saúde Mental, que desde finais dos anos 80 tem criado espaços de encontro entre usuários, familiares e profissionais sobre questões relacionadas com a construção de direitos à pressão política e a organização de eventos como o 18 de maio, eventos de importância política essencial.

As reuniões do Fórum realizam-se regularmente uma vez por mês aos sábados de manhã em diferentes locais da cidade.

"Nesse dia eu estava sentado nas filas de trás da reunião do Fórum. Fui lá talvez mais porque estava interessado (assisti a pelo menos 10 reuniões). Queria apenas contextualizar os vários movimentos 'políticos' que apoiaram o anti-manicomial. Bolsonaro tinha acabado de ser eleito e essa reunião foi a primeira após as eleições. As discussões foram acesas. As pessoas estavam a ver e a comentar os pontos programáticos que o novo presidente tinha em mente. O medo de uma despromoção estava no ar e especialmente nos corpos. As pessoas levantavam as suas mãos para comentar ou apenas desabafar. Da fila da frente levantou-se uma mulher, a sua voz tremia de medo mas firme *“Eu sou mulher, negra, pobre e louca, estou fodida”*

O Fórum e outros marcos políticos, incluindo a fundação da ASUSSAM (Associação dos Usuários dos Serviços de Saúde Mental de Minas Gerais) marcaram um caminho que visa a substituição progressiva do hospital psiquiátrico por um modelo de assistência territorial e, acima de tudo, que visa um posicionamento político antimanicomial.

Mas pode certamente dizer-se que um evento importante teve lugar nos anos 90 quando foi criada uma comissão para realizar uma auditoria técnica em todos os hospitais de Minas Gerais (36 hospitais) que revelou a precariedade das condições e do funcionamento tanto das estruturas físicas como dos cuidados aos doentes. Uma investigação que deu origem a uma série de queixas ao Conselho Regional de Medicina de Minas Gerais, ao Ministério Público e à Auditoria do Estado.

Deste reconhecimento por um grupo de trabalhadores deu vida na década de 1990 a um processo no certo de forma tranquila e sem conflitos, um movimento de questionamentos e tensões. Este grupo, criticando fortemente um modelo centrado na exclusão e práticas violentas cometidas contra doentes "apresenta um novo projeto de saúde mental para os moradores da sua cidade. Esse projeto irá delinear uma política na área da assistência de caráter descentralizado e territorializado, objetivando fazer caber uma certa "falta de cabimento" na cidade racionalmente planejada e construída, além de convidar a cidade a conviver com a diferença, reinventando ela mesma os seus limites, alargando seus contornos" (Duarte, 2008).

Estas etapas de uma mudança de consciência para a loucura e a implementação de uma política anti-asilo conduziram a uma institucionalização na capital mineira baseada no não-asilo. Assim, foi implementado um processo estratégico que gerou um conjunto de dispositivos políticos, culturais e sociais no sentido de substituir os serviços oferecidos para o tratamento do sofrimento mental (Turci, 2015), também inspirado pela experiência de Santos em 1989, a primeira cidade a encenar um sistema de serviços de substituição territorial.

No final de 1992, com a gestão política da Frente Popular e a sua articulação com o movimento de saúde antimalária, BH elaborou uma proposta para um Programa para Saúde mental SMSA/BH, que apresentou o objetivo de reorganizar a rede com serviços públicos e de substituição territorial (Barroso e Silva, 2011). Os centros de referência em saúde mental - CERSAM - foram criados em articulação com outros dispositivos, tais como equipes de saúde mental para acompanhamento terapêutico, serviços terapêuticos residenciais, serviços para crianças e Centros de Convivência. Tudo isto na cidade definido e reconhecido como um "parque manicomial" com mais de 2100 camas dedicadas divididas em instalações de asilo.

Durante os anos 2000, tiveram lugar numerosas integrações que levaram à constituição da atual rede de saúde mental, bem resumidas no quadro seguinte:

Dispositivos	Funcionamento	Objetivos
CERSAM	24 horas, 7 dias	Acolher o paciente em momento de crise-terapia medica-psico
CERSAMi	2º sabado	Atender as crianças e eadolescentes

		(psicose, autismo e neuroses grave (reabilitação))
CERSAM ad	07-19 7 dias	Serviço especializado que atende pessoas com problemas de álcool e droga com objetivo de reinserção e resgate
SUP (serviço de urgência psiquiátrica)	Serviço de urgência psiquiátrica Noturna. 19-07 atendendo os usuários trazidos pelo SAMU ou pela Polícia Militar	Oferecer resposta as situações de crise grave.
Centro de Convivência	9 centros de Convivências de segunda a sexta de 9 as 17	Dispositivo não de tratamento psíquico mas lugares de convívio artístico
Residências terapêuticas	Moradias habitadas por portadores de sofrimento mental que foram abandonados nos hospitais psiquiátricos	Dar da viver

Equipes complementares	Equipes que atendem a criança e os adolescentes (especialistas infantis)	Apoio complementar
------------------------	--	--------------------

E se no contexto de Belo Horizonte os loucos tinham um destino certo, o Hospital Psiquiátrico, a rede de serviços substitutivos ao manicômio designa um novo lugar social para o sujeito com sofrimento mental, prevendo uma série de ações destinadas ao processo de inserção na rede social. Com os Centros de Referência em Saúde Mental (CERSAM) para atendimento das urgências; as Equipes de Saúde Mental nos Centros de Saúde, os Serviços Residenciais Terapêuticos que recebem aqueles que, depois de anos internados, perderam os vínculos familiares e, mais recentemente, as experiências de geração de trabalho e renda, os Centros de Convivência integram a rede substitutiva aos hospitais psiquiátricos. Serviços onde se desenvolve um novo modelo de assistência.

2.5. Os centros de convivência e a prática artística

Os Centros de Convivência fazem parte da rede de atenção psicossocial (RAPS-BH), e tem como missão a promoção de autonomia e participação social através de atividades socioculturais, a pessoas em sofrimento mental e/ou em uso prejudicial de álcool e outras drogas, maiores de 18 anos, em tratamento na rede pública ou particular, fora do momento de crise. São oferecidas oficinas de artes visuais, artes plásticas, música, artesanato, literatura, cerâmica, bordado, mosaico, dança, atividades físicas, lian gong, entre outras atividades e projetos que promovem cuidado, inclusão e cidadania.

“As pessoas são encaminhadas aos Centros de Convivência da regional de sua residência, pelo profissional de referência do tratamento, seja do Centro de Saúde (profissionais de Saúde da Família ou Equipe de Saúde Mental), CERSAM, CERSAM AD, Consultório na Rua e demais serviços da RAPS, além de profissionais da rede privada. O profissional responsável pelo encaminhamento deverá elaborar um relatório, por escrito, esclarecendo o projeto terapêutico e a importância do Centro de Convivência neste projeto. Este profissional deverá também telefonar para o serviço e agendar entrevista de avaliação e admissão. O usuário em posse do encaminhamento escrito deverá comparecer ao local no dia e horário agendados. A entrevista é realizada pelo profissional de saúde mental que gerencia o serviço.

Atualmente são 9 unidades, uma por regional” (Prefeitura de Belo Horizonte, 2022).

Os centros de convivência são certamente a experiência mais emblemática (pela prática cotidiana) da reforma psiquiátrica brasileira que implementou uma mudança que já trouxe os "Caminhantes" para primeiro criticar e depois subverter a lógica e a política do manicômio fechado, constituindo então a reforma psiquiátrica e o processo de desinstitucionalização (ainda em andamento?) "Que há mais de vinte anos busca uma corajosa reforma do sistema de saúde mental" (Saraceno 2017) e que por meio de lutas, reflexões e inovações "viu nascer e desenvolver um movimento compacto de renovação dos serviços públicos de saúde mental, envolvendo técnicos, familiares usuários e sociedade civil" (Idem. 2017). Um caminho que Reinheimer (2009) chama de territorialização usando a noção de território para se referir às comunidades que foram chamadas, junto com os serviços de saúde mental, a compartilhar a responsabilidade pelo cuidado das pessoas em sofrimento mental.

Para além da mudança política, devemos considerar brevemente como a relação entre arte e saúde mental (loucura) no Brasil constituiu uma aliança a vários níveis, permitindo uma compreensão de como a prática artística é colocada dentro da reforma psiquiátrica e, sobretudo, como esta prática dentro dos Centros de Convivência se distancia agora da lógica de asilo que a terapia traz, transformando-se num agente de (re)ativação da cidadania e expressão de uma subjetividade positiva.

O Centro de Convivência Arthur bispo do Rosário nasce no ano de 1992. No retorno à Belo Horizonte, a visita suscitou a discussão acerca da criação de um Centro de Convivência (CdC) em uma enfermaria do hospital. As terapeutas ocupacionais criaram, então, o projeto “Loucurarte”, que deu sustentação à criação do Centro de Convivência Arthur Bispo do Rosário, antes mesmo da criação do projeto de saúde mental em Belo Horizonte.

Oficializando-se como serviço substitutivo, o CdCABR foi municipalizado em 2000, com o objeto de transformar o espaço de oficinas até então voltado para o hospital em um espaço voltado aos usuários da rede de saúde mental do município e da comunidade em geral, vinculado ao Distrito Sanitário Leste da Prefeitura de Belo Horizonte.

Após alguns anos de integração à rede municipal de Saúde Mental, em 2005 o CdCABR teve a oportunidade de mudar para um espaço anteriormente ocupado por um Centro Regional de Referência em Saúde Mental na Regional Leste da cidade. Assim deu-se a mudança do Centro de Convivência de um espaço dentro de uma instituição total para um espaço em meio à cidade, no qual foi possível consolidar a convivência com a comunidade e entre os usuários do serviço.

Capítulo 3.

Do carisma na cidade ao carisma da cidade os poetas doidos: Oficina de letras e Poesia, uma escolha difícil.

Porque é que lidamos com arte? Para quebrar as nossas fronteiras, transcender os nossos limites.

Preencher o nosso vazio - realizarmo-nos a nós próprios. Este não é o ponto final, mas sim um processo pelo qual o que em nós é obscuro se torna lentamente em luz.

Na luta com a nossa verdade pessoal, no esforço de nos libertarmos da máscara que nos é imposta pela vida, o teatro com a sua perceptividade corporal sempre me pareceu um lugar de provocação, capaz de se desafiar a si próprio e ao público, violando imagens, sentimentos e julgamentos estereotipados e comumente aceites - tanto mais chocante quanto se personifica nos impulsos íntimos, no corpo, no sopro de um organismo humano.

Esta profanação de tabus, esta transgressão provoca o choque que rasga a máscara, permitindo-nos oferecer o nosso ser nu a algo indefinível, mas que contém Eros e Charitas (J. Grotowsky)

Cuida de ti, ou seja, encontra-te em liberdade através do domínio de ti (M. Foucault)

Um dia Maira me disse que "*através da poesia os loucos se recolocam*". Essa frase sempre me sequestrou como uma reflexão política que significava processos e práticas de inclusão para aqueles que foram privados de espaço e territorialidade. Mas provavelmente, com arrogância, parei aí no slogan político subjacente a essa frase, pensando que minha pesquisa se daria naquele nível, um nível evidentemente confortável, como observador um tanto participativo, um nível certamente interessante que procuraria descrever mais ou menos densamente (Geertz, 1978) através de trechos e fragmentos contidos em meus inúmeros diários de campo. Mas a poesia muda o vestido de cada um como a loucura faz. Fundar si mesmos através da prática artística.

Neste capítulo, abordarei o fundamento deste processo descrito de forma lenta, mas rápida, em que, em um dispositivo marginal da rede de saúde mental de Belo Horizonte, o autodomínio é espremido, espalhando-se, divagando e construindo o espírito da cidade.

O centro de Convivência Arthur Bispo do Rosário tem mais de 10 oficinas de arte (Mosaico, música de conjunto, composição musical, bordado, cerâmica, teatro, poesia, pintura, pintura sobre tecido, corte e costura, educação física)

oferecidas aos usuários duas de manhã das 9h às 12h e duas à tarde das 14h às 17h. Durante a minha estadia participei em todas as Oficinas, umas mais vigorosamente, outras menos, e a minha intenção era relatar neste ensaio a variedade da prática artística em diálogo com os vários tipos de arte; mas percebi que não teria sido capaz de manter a coerência com o que queria implicar e tive de me restringir apenas à Oficina de Poesia, com algumas referências transversais a outras oficinas que servem o meu discurso.

Neste capítulo, portanto, considerarei o workshop de poesia dentro do CdC, abordando-o de forma caleidoscópica, no sentido de tentar fazer uma reflexão gradual e dinâmica como se eu estivesse a rodar um caleidoscópio em frente de um olho. Uma rotação que, no entanto, violará a regra do movimento. A essência do efeito do caleidoscópio é ver as transformações como um único ato; no meu caso, pararei em cada mudança de forma e cor, fotografando cada território de uma forma aparentemente estática.

Considerarei esta prática artística como uma prática estética tal como entendida por Rancière, ou seja, "como uma forma de visibilidade do lugar que ocupa e do que faz em relação ao comum" (Rancière, 2016: 17). Um comum que surge e se desenvolve dentro da oficina e, posteriormente, distribui as suas próprias formas de fazer e estar na polifonia da cidade, como uma voz autorizada e determinada, criando uma nova vida através da "re-divisão política da experiência comum" (Rancière, 2016: 23)

Isto é para mostrar a complexidade desta prática política caleidoscópica, uma prática política, que através da estética e da micropolítica da resistência e da existência, permite e promete considerar e pôr em circulação digna mesmo o vazio de que o autor fala, o vazio, o suplemento daquela parte que está em cena, "mas que está presente como desperdício, como espectro, como obscuro: a parte do sem par" (Rancière, 2000: 15) que se torna parte.

Os loucos que se materializam esteticamente tomando a palavra, fazendo ouvir a sua voz, uns para os outros, para si próprios, para mim como antropólogo e depois para a cidade, reverberando coletiva e individualmente no ambulatório urbano. A poesia como escudo e o discurso do amor e do poder subvertido.

Trata-se, portanto de uma parte dedicada à análise dos atos estéticos entendidos como configurações da experiência, capazes, portanto de dar origem a novas formas de sentir, e de induzir novas formas de subjetividade política, "a subjetivação dos sem-abrigo, a fim de voltar à reprimida da comunidade" (Rancière, 2000: 15) e de a formar na autoridade da existência.

Recontarei a saída da subjetivação dos sem partidos na sua dinâmica de criação poética através de um aperto intersubjetivo que os coloca em jogo ao encontrar o seu papel na criação de um carisma na cidade que, ao transformar-

se num carisma da cidade, propõe uma certa libertação. Uma libertação que se realiza através do uso de um novo vestido, o de artista (louco), modificando o marcador social da diferença em itinerância.

Seguirei, portanto um caminho estruturado, dividindo-o em molduras pertencentes a uma única cena e exclusivamente para compreender e fazer compreender como se processa a mudança de vestuário. É isso mesmo. Tirar a camisa-de-forças e vestir o que se gosta para depois se deslocar pela cidade, mostrando-se. Considerarei a prática da produção poética como um lugar de "*squeezing out*" bem descrito por Turner, um *squeezing out* que tem lugar através do reconhecimento profundo do apetite do outro; mais tarde mostrarei como esta produção poética responde a um processo de redenção e libertação pessoal que poderia aproximar-se (apenas nesta fase) dos fundamentos da arte-terapia, ultrapassando-os rapidamente numa proposta social para o uso da arte, olhando assim o atelier como um sarau poético; estas três primeiras fases representam um feito carismático na cidade. A última fase afasta-se acentuadamente das três primeiras, mantendo ao mesmo tempo a continuidade. Ao analisar o *lambe-lambe*, por um lado, e o poeta *flâneur*, por outro, mostrarei como o poeta louco se torna da cidade.

Também aqui utilizarei um processo mental de deslocamento como uma utilidade metodológica e comparativa, sugerindo outros exemplos, parte da minha própria experiência, inseparável do meu percurso de investigação sem fim.

Poesia è sonhos

Todas as partes do corpo ficam em uma atenção relaxada

Sentir a sangue caminhar pelos meridianos

As vezes riendo, as vezes chorando, as vezes triste as vezes feliz

Em silencio, transitando pela estações do meu ser

A magia Aacontece

O sonho transforma-se em tinta de letras

O divina liberdade

STE

Minha reflexão é muito íntima e tenta usar como lente uma peça importante do meu trabalho de campo na oficina de poesia do Centro de Convivência Arthur Bispo do Rosário, em Belo Horizonte. Apresentarei um fragmento etnográfico da (minha) vida da oficina de poesia, procurando investigar a relação entre paisagem sonora e carisma por meio da prática artística.

Tudo isso é implicado explicitamente pelo meu posicionamento como pesquisador no campo vivenciado como espaço de intensa participação. "Participação", bem expressa por Favret-Saada (1990) e revivida conceitualmente por Marcio Goldman (2003) entendendo a necessidade do etnógrafo aceitar ser afetado pela experiência indígena, o que é diferente de ter o ponto de vista nativo, mas ser apanhado na mesma onda dando espaço para um devir que começa do mesmo ponto.

“Nos termos de Favret-Saada, trata-se assim de ser afetado pelas mesmas forças que afetam o nativo, não de pôr-se em seu lugar ou de desenvolver em relação a ele algum tipo de empatia. Não se trata, portanto, da apreensão emocional ou cognitiva dos afetos dos outros, mas de ser afetado por algo que os afeta e assim poder estabelecer com eles uma certa modalidade de relação, concedendo “um estatuto epistemológico a essas situações de comunicação involuntária e não intencional” (Favret-Saada, 1990: 9). De certa forma, perdendo temporariamente a vantagem epistemológica.

A paisagem sonora, como definida pelo músico Raymond Murray Schafer (1985) é o ambiente sonoro que nos cerca e no qual estamos total e constantemente imersos, percebido por um indivíduo que interage com o mundo ao seu redor, criando relações com ele. A paisagem sonora representa a trilha sonora da nossa existência, desde os sons que interceptamos involuntariamente até aqueles que procuramos, por exemplo indo ao teatro para ouvir a execução de um concerto, até composições musicais. Portanto, a definição de paisagem sonora representa uma categoria geral e inclui tanto o ambiente sonoro que envolve um sujeito quanto as relações que um indivíduo constrói com ele, a partir de sua sensibilidade e educação, colocando assim a questão do escutar (Schafer, 1985).

Essa definição certamente inspirou Hansen e Verkaaik citados por Martijn Osterbaan (2009), que relata dois modos de carisma urbano que Hansen e Verkaaik definem, distinguindo entre “o carisma na cidade e o carisma da cidade. O carisma na cidade é coproduzido pelo rico efeito sensorial que a arquitetura, a tecnologia e o comportamento humano criam em seus habitantes e visitantes, enquanto o carisma da cidade lida com aquelas pessoas que parecem mais capazes de canalizar essa energia, para reforçar e redirecionar para diferentes propósitos”.

A tentativa de conquistar um lugar no cenário urbano por meio da (re)produção do som exige uma melhor compreensão da relação não só entre

‘sentir’ e ‘conhecer’ a cidade – como também argumentam Blom Hansen e Verkaaik, mas também entre a paisagem sonora, o carisma e a produção da cidade no sentido de construir um carisma capaz de dar vida às situações urbanas propostas por Agier (1999). A centralidade do ver foi acompanhado durante muito tempo por uma "grosseira sub-representação" da audição, do olfato e do tato na criação de um território urbano.

A Poesia è a arte de disertar o romance

Em seu estado lamurico de incorporar o metodo

Da poesia no aplicativo do amor.

Como todo o verse-

Jar e como transmitir mimos

A poesia è un paparico

Andorinha

Meu interesse volta-se para os silêncios/ruídos de fundo, como são esquecidos (ou talvez esquecíveis) na superfície cuja escuta permite colocar em evidência processos de expressão da subjetividade. Esse diálogo contará com minha presença como antropólogo, mas sobretudo como integrante do coletivo da oficina de poesia (nos meus períodos de permanência em Belo Horizonte), uma presença que tentará derivar o nó relacional entre silêncio silencioso e silêncio barulhento em que o "ruído", neste caso, se estabelece no reino do invisível aparente, um território que não se materializa, mas é a fonte do carisma na e da cidade que naquele exato momento são adjacentes antes de se tornarem visíveis em momentos.

*A poesia è uma forma literaria
De revelar nossos pensamentos
E sentimentos mais sensíveis
Que temos sobre nos mesmos
Sobre o ser humano e sobre
A natureza e as transformações
Do mundo.*

*Um livro independente da area do conhecimento que delicadamente fale
Sobre as relações humana nos faz
Experimental novas emoções
E reflexoes além de nos abrir novas
Percepções da vida real
Ou imaginaria.*

BENJAMIN

No primeiro dia em que participei da oficina, Eugenia, usuária do CdC se aproximou de mim e me perguntou de forma decidida e convidativa "*Você é um italiano maluco que vem aqui fazer poesia conosco?*". Para minha resposta negativa, me pega pela mão literalmente e me arrasta fisicamente para a sala onde aconteceu o workshop, me dizendo "*não se preocupe, fique aqui com a gente que te ensina a ser louco*".

Minha reflexão segue considerando a oficina de poesia da qual estive e faço parte não se insere no conceito de Literatura Marginal e da ideia de Cultura de Periferia, tanto pelas questões internas aos discursos, das poesias faladas e publicadas, como questões externas relacionadas às ações sociais e conjuntas. Ela representa uma micropolítica da intimidade e de como a marginalidade se dissolve na prática poética e se dissolve pelo menos aparentemente no tecido da cidade polifônica, fazendo com que haja uma mudança decisiva e definida dos marcadores sociais da diferença, aliás, com a sobreposição de diferentes marcadores que convivem no mesmo corpo simultaneamente dando vida a novos modelos.

Um poema que até então tinha um valor individual, um discurso de autodeterminação pessoal ligado à performance poética; um poeta, seguindo o fascinante e romântico discurso do libretista alemão Hugo Von Hoffmanstaad, "o que significa vestir o mundo como um manto e aquecer-se" (Von Hoffmanstaad, 1991: 257); um artista que cria obras às vezes maravilhosas "sob a pressão de toda a existência acumulada"; aquele que não

alcança os livros científicos e paracientíficos ou qualquer pedaço de papel impresso. Um poeta preposto à função do mundo: gozar, sofrer, o espetáculo infinito do mundo, e tirar a visão do gozo doloroso; criar a cada segundo, a cada batida do coração, sob forte pressão como se o oceano pesasse sobre eles, criar sem ser iluminado por ninguém, por nenhuma luz, nem mesmo pela lâmpada de um mineiro; criem sem outro impulso que não o fundamental de sua existência; criem a conexão do que vivem, o acordo aceitável de tudo o que se manifesta." (Von Hoffmanstal, 1991: 266).

3.1. Oficina de poesia. Um jogo de intersubjetividade.

É um domingo de março. A oficina de poesia liderada pela artista Maira Paiva que está no CdC na segunda-feira. Para mim começa hoje. Esta oficina foi uma das quais escolhi participar de forma livre, uma escolha livre semelhante à que os usuários do CdC fazem ao acessar a rede, escolhendo a arte mais próxima de sua personalidade.

Escolhi a Poesia em parte para redescobrir o prazer de compor e escrever textos poéticos, em parte pelo carisma da monitora e em parte pelo coletivo de poetisas. Gosto dos meus companheiros Calango do Serro, Formiga Atômica, Billy, Andorinha e eu, Sapo Atômico. Cada um de nós tem um nome artístico, uma nova identidade nominativa que escolhemos, e que, de qualquer forma, não é permanente.

Há algumas semanas que frequento a oficina, compondo poéticas que, uma vez relidas (ainda que no dia seguinte), me deslocam, me apresentam um território de mim mesmo no qual me reconheço, mas que não posso alcançar e talvez até mesmo não vislumbrar com aquela parte de mim que talvez eu pudesse chamar de subjetividade, aquele lugar que onde cada um faz as contas com o próprio destino e onde os recursos materiais, cognitivos, simbólicos e reativos disponíveis são sincretizados com um estado interno e aspiracional (Barberani, Borutti, Calame, Kilani e Matalucci, 2015).

Nesta tarde de domingo estou perambulando pelo bairro de Santa Teresa, bairro que me acolheu durante minhas estadias em BH. Estou sentado em um banco na praça central do bairro, o clima é quente, mas não incomoda, talvez eu pudesse definir como ideal para tudo, até para um mergulho no meu corpo poético. O desejo irreprimível de escrever, de compor me permeia; dirijo-me ao boteco do Rafael, um daqueles botecos quase tão antigos quanto o bairro, cheio de histórias silenciosas, um lugar que consegue reunir todas as pessoas (jovens, velhos, homens trans, ricos e pobres) e consegue fazer tudo se encaixar (batata, queijo, cachaça, fumo, banana e cerveja). Sento-me no banquinho de madeira da varanda, peço uma cachaça, abro minha inseparável mochila e tiro um dos cadernos em que escrevo as notas de campo durante a semana. O tempo está suspenso e uma leve brisa me conduz ao gesto poético.

Tenho a certeza que o momento é ideal e que sairá do meu lápis uma peça que me surpreenderá amanhã, mas que agora me fará ser.

Nada, nada sai do meu corpo... apenas uma constrição no peito.

E como se o possessivo não larga como argumentam Deleuze e Guattari “O expressivo é primeiro em relação ao possessivo, as qualidades expressivas ou matérias de expressão são forçosamente apropriativas, e constituem um ter mais profundo que o ser (Deleuze e Guattari, 2017: 122-123). Neste caso, é muito difícil para mim “traçar linhas de desterritorialização, abrir o território para que algo ou alguém entre ou então para que nós mesmos sejamos lançados para fora, como se o próprio território “tendesse a abrir-se para um futuro, em função das forças em obra que ele abriga” (Deleuze e Guattari, 2017: 117). Mas como?

Um dia a Maira me disse rindo na oficina de poesia *"aqui as pessoas se sentem acolhidas em sua poesia"*. Claro que penso no amanhã. Sim, segunda é dia de oficina de letras e poesia. Começo a me agarrar a isso para aspirar ao amanhã. E se, como nos lembra Appadurai (2011), a cultura da aspiração é uma "capacidade de navegação", pois fornece um mapa das regras que levam ao sucesso futuro, encontro-me neste mar com a bússola e o mapa que me direcionam para amanhã de manhã. Quem sabe meus colegas poetas loucos. Neste preciso momento começo a compreender perfeitamente onde começa a oficina de poesia e o processo de criação carismática na criação da capacidade de aspiração que todo ser humano deve ser capaz de ter.

O processo de compreensão

Finalmente é segunda-feira, dia da oficina de letras e poesia... São 8h50 e estou sentado lá com meus colegas poetas no pequeno alpendre da entrada do CdC. Enquanto isso, a oficina de artesanato de Lilian já começou (começa às 8h30, enquanto a de Maira às 9h) pode-se ouvir pelo grande rumor de contar histórias enquanto trabalha.

Aparece M. (usuário) saindo da oficina, aproxima-se de mim e fala *"sabe Stefano, sem o CdC eu não sou ninguém... na minha casa estou sempre sob julgamento e quando saio daqui me sinto desconfortável no caminho de casa"*. M. chora, mas continua falando: *"Aqui não tem julgamento"*. Enquanto, do outro lado D., fumando seu enésimo cigarro, me pergunta se aprendi o texto do Passageiro do Capital Inicial para poder cantar na oficina do Diego na quarta-feira... Ele me conta que os textos de Cássia Eller e Legião Urbana são simples de aprender: *"há um que dura 15 minutos, mas que é fácil de aprender"*.

Billy (nome artístico de um usuário) me pergunta como está indo minha pesquisa e o que vou fazer com ela; eu respondo que continuo coletando dados e o que vou fazer com isso é produzir uma tese e depois..., Mas F. (Usuário)

senta entre eu e Billy e abre sua mochila, tira uma pintura feita em tela, entrega para Billy – *"eu fiz isso por você"*, enquanto Daniel canta *"Sou passageiro..."*

Finalmente Maira, a Formiga Atômica, chega com a caixa de materiais para a oficina de poesia. Entramos na sala, passando pelo corredor externo onde encontramos N. (usuário), de costas nuas, todo pintado de roxo no corpo, cantando para o pátio. Sentamos ao redor da mesa, que amanhã será a mesa da oficina do Mosaico e que quarta-feira será a mesa de composição musical.

"Cartas a Minas Gerais" é o tema proposto por Maira.

Quando os poetas pegam o lápis na mão... o silêncio cai na sala.... os barulhos vêm de fora, mas não atrapalham o momento de escrever. Nivaldo entra todo pintado de roxo e canta – *"meu amooooor"*. Canta e sai quase inaudível. Os ruídos da avenida Silviano Brandão vão desaparecendo, e a britadeira do lado de fora torna-se irrelevante.

Não há regras de ortografia ou uso de espaço na folha *"aqui as pessoas se sentem acolhidas em suas poesias; não se entra no julgamento das métricas gráficas ou do conteúdo. Todo mundo escreve o que, mas sobretudo como quer, ... por isso reconheço de quem é a escrita e isso faz parte do processo criativo subjetivo. Eu tento definir uma estética de liberdade do conteúdo à caligrafia e às métricas"* (Maira).

Naquele momento naquele lugar, a respiração da cidade está suspensa.... E o silêncio que se cria não é o de "fracasso" ou "detenção" como diz Le Breton (2018), mas é um silêncio catártico que se transforma em rasa da poesia védica. Um remédio contra a separação do mundo, dos outros, de si. O silêncio coloca o mundo em espera, abre para outra dimensão da realidade que vai além do mundo "tranquilizador" dos ruídos. Um silêncio que só está aí, uma espécie de círculo mágico territorializado pela prática poética.

Começo a escrever sem parar, como meus colegas; poder-se-ia dizer como o faz Emilio Tadini (2002) referindo-se à pintura "no ato artístico o sujeito descobre a materialidade do mundo a linguagem e as coisas. Em suma, coloca-se à prova com o mundo e, acrescento, consigo mesmo. "O silêncio afasta o homem das coisas inúteis e o torna disponível. Ajuda-nos a descobrir um novo significado, um novo significado". Mas porque ontem não aconteceu e como toda vez só nisso não é silêncio, ou melhor não é só isso.

Escrevo e não me importo de errar, corrigindo-me desenhando linhas pretas sobre as palavras, ou usando um idioma (português) de forma inadequada sem seguir completamente as regras ortográficas e gramaticais necessárias. Pergunto-me por que ontem em condições favoráveis não me desterritorializei negando-me esta possibilidade.

Mas a pergunta não faz sentido. Percebo que, no silêncio da escrita, buscamos (e aqui está a compreensão) compreender quando o silêncio falhará. "A revelação é cumprida e a igualdade restabelecida dissolve a separação entre

aqueles que mantinham o segredo e aqueles que estavam interessados nele" (Le Breton, 2018: 131),

Chega o momento em que “a palavra é então liberta manifestando o entusiasmo da descoberta, a impaciência do testemunho, a rebelião contra a ordem das coisas” (Le Breton, 2018: 106) traço poético sobre a folha não se desenvolve através da comunicação habitual; “esse rastro se liberta da necessidade de mediação e o verso em direção ao que aqui acontece pela primeira vez pode ser verdadeiro, ou seja, em direção a uma manifestação de outra natureza o rastro torna-se portador de algo mais expresso até agora” (Stern, 1997). Traço está isento da obrigação de ser compreensível a um potencial observador que não deve despertar sentimentos ou emoções nem pensamentos, esta outra manifestação não está reservada e a sua recepção foi causada por eventos externos. Portanto, pela liberação de tudo o que é estranho, o poeta se abandona exclusivamente ao seu próprio impulso de vírgula, não condicionado por nenhum modelo. O apetite do apetite do outro obviamente não está ligado ao produto, mas está ligado ao impulso que o produto gera. Nesse caso, ganha vida o que o pedagogo austríaco Arno Stern define como uma formulação, ou seja, “essa manifestação múltipla e estratificada que brota da intenção de representar algo informe, contornos definidos que escapam à memória orgânica” (Stern 1997).

Aqui neste momento, neste lugar da escrita e da formulação poética da manifestação interior, que a compreensão é sempre mais clara. A compreensão artística do trabalho coletivo.

E se nos é sugerido que uma verdadeira arte depende da descoberta da realidade pessoal, uma realidade que é penetrada, compreendida, abraçada e expressa por estar só e buscar um “excelente entusiasmo pela vida”, “uma atitude apaixonadamente intelectual pela vida” (Ruth Benedict, citado em Mead 1959), Candido (2000), explica que as obras literárias são pessoais no sentido de que expressam impulsos de intimidade, intuição e pensamentos, mas, a literatura, porém, é coletiva, na medida em que requer uma certa comunicação de meios expressivos (a palavra ou a imagem), e mobiliza afinidades profundas que congregam os homens de um lugar e de um momento, - para chegar a uma — comunicação (Candido, 2000: 139).

A oficina de poesia vira uma *communitas* espontânea, como bem descreveu Turner, em que ser “espremido” era estimulado pelo apetite do apetite do outro (Borutti, 2014), que substituiu o medo do julgamento do outro.

É hora de declamar, mas espera-se que todos terminem, a solicitação para terminar é delicada, imperceptível, é um convite. “*Ta bom, agora vamos ler o que escrevemos, a esperar Otoniel. Logo vamos de letras*”.

Um de cada vez começamos a ler, declamar ou mesmo mandar ler a obra. O silêncio não é quebrado pela palavra, mas as palavras nascidas acima dela nadam mantendo uma necessária continuidade.

“A palavra é um fio muito fino que vibra acima da imensidão do silêncio. As palavras enraízam-se neste elemento, são o rizoma nutrido por este húmus, escapam à profusão de sentido através de uma escolha de linguagem que poderia ter sido diferente” (Le Breton, 2007: 24). A declamação ou a simples leitura não respondem a um processo de autocelebração ou apenas de escuta e expressão de si mesmo, "dentro de uma conversa, o silêncio é o cumprimento da palavra quando esta passa pelos lábios do locutor, desaparecendo no ato de a enunciação, graças à escuta, transforma-se em um sentido particular para o interlocutor, que se aproxima e se alimenta das ressonâncias dessa mesma palavra em sua intervenção posterior”. (Le Breton, 2007: 25).

Meu corpo poesia

Poesia, harmonia

Harmonia

Meu corpo recita

Meus dilema.

Em meus labios

Ha palavras,

em meu sexo

desplumo a minha

poesia que dao

cores e vidas

alheias, ao tempo

poesia.

Calejo minha

Obstinação de

Saber o que è

Poesia, que

Frutifica minha

Mente em linhas

Tortas que deus

Escreveu

Cobaia do meu

Canto e do

Meu corpo.

Sou poetico,

mas poesia

se faz ao surgir

Todos ouvem e todos aplaudem. É um ritual e uma prática estabelecida que quase nunca dei importância até agora. A palavra aparece neste momento, mas rapidamente desaparece no desejo de meu colega poeta de me ouvir. Um nível que leva diretamente ao comum Negriano pelos caminhos da intersubjetividade e do apetite do apetite do outro. Aqui encontramos o

silêncio como construtor do sentido da performance artística, pelo menos daquela em questão.

E se aqui a oficina se torna aparentemente um sarau poético que expressa seu carisma na cidade naquele momento em que estamos reunidos, um carisma que se materializa aqui no meu domingo (e talvez de todos) e na minha segunda-feira (e talvez de todos), no espaço da oficina existe um território existencial constituído por meio da apropriação expressiva de elementos materiais e afetivos que produzem espaços de convivência possível (Reinheimer, 2009), espaços de construção humana, transformando o cuidado em lugar que não é apenas um território, mas um espaço para ser habitado juntos.

Refiro-me também ao conceito proposto por Heidegger de que não é que vivemos porque construímos; mas nós construímos e temos construído porque vivemos, isto é, porque somos como somos os habitantes. Construir já é viver em si mesmo. Só se tivermos a capacidade de habitar podemos construir (Heidegger, 1959).

Uma perspectiva de habitação que considera retomada e desenvolvida por Tim Ingold onde os processos de construção são subordinados à faculdade humana de produzir e vivenciar a (Ingold, 2004).

Abitar em este caso é uma proposta de construir linhas de fuga e de desterritorialização (Deleuze e Guattari, 2017). Neste lugar, é construído o poeta, um sismógrafo da realidade, (Von Hofmannsthal, 1991) que vira a ser um “operador de sentido”, capaz de ficar à margem, sem autoridade, abrindo-se ao encanto do encontro e nascido do encantamento do encontro.

No ensaio sobre o Surrealismo, Benjamin (1994) fala sobre a intoxicação causada pelas drogas, sobre o que afrouxa, subverte, confunde, encanta, como um papel preparatório para a produção do esclarecimento profano e a consequente abertura ou cristalização do espaço da imagem. O conceito de iluminação profana e, consequentemente, o de espaço imagético, está intimamente ligado ao conceito de ruptura do cotidiano, do normal, do habitual. A embriaguez tira sua linearidade, sua aparência compacta e estruturada da vida cotidiana, a retira do anonimato do factual, subdeterminada (o cotidiano, o normal, a realidade se torna surrealidade). A iluminação profana é como acordar de um sono repleto de sonhos, uma experiência única que subverte, por um momento, qualquer separação rígida entre sonho e realidade. Essas iluminações profanas têm uma origem, uma fonte na qual esses movimentos da intersubjetividade se territorializam nos corpos, através dos corpos, um corpo poético coletivo em que o espremer da subjetividade não se dá pela arte, mas pela prática artística intersubjetiva que começa com esperar, aspirar (do meu dia anterior / e dos meus colegas) na praça Santa Teresa.

No momento da declamação descubro retroativamente o sentido da constituição carismática da oficina.

É significativo o recurso explícito que Borutti (2015) faz ao pensamento de Hegel, que com sua teoria do reconhecimento (*Anerkennung*) deixa claro que "nós" e "outros" não devem ser entendidos como sujeitos ou entidades estáticas, colocados lado a lado: "nós" e os "outros" são colocados em um espaço fortemente e dialeticamente interativo, marcado pela "falta", pelo "desejo", pelo "apetite" do Outro. Um apetite de cuja estrutura "surge uma autoconsciência que não é o que a consciência se satisfaz assimilando o objeto a si mesma e perdendo-se na satisfação" (Borutti, 2015: 140). Na poesia e na minha descoberta do sentido, ou melhor, "neste movimento, o que a autoconsciência busca é basicamente ela mesma no outro: ela não busca a coisa, mas o conhecimento" (Borutti, 2015: 142). Os poetas não buscam a poesia do outro, nem tentam fazer ouvir e aplaudir sua própria poesia, isso seria reduzir tudo ao dado, ao contentamento e à satisfação, mas é sair de si para retirar-se, reconhecendo-se por desejar o desejo do outro, isto é, desejando ser reconhecido, desejando o outro como não sendo, desejando seu olhar" (Borutti, 2015: 142).

Mas vamos um pouco mais longe, a *communitas*, ou melhor, o "comum" é, portanto, antes de tudo, como um gesto político, um gesto de apropriação comum da vida. Arte e comum uma relação que se estende na imanência desse gesto" (Negri, 2014: 89).

Negri fala do sentido nascido dessa tentativa de agir sobre a vida, de qualificar sua dimensão comum; Identificar o sentido do gesto e da performance artística para escapar do que Negri chamam de "heteronomia dos fins", dinâmica dominante que significa que "o que foi construído como um vislumbre comum, voltou - como um presente - do céu, como crê.

Assim a *communitas* se transforma em multidude, uma multidão composta de singularidades que colaboram para produzir um mundo novo, não de uma vanguarda que liderava as massas, nem de um povo unânime, mas de um sujeito plural consciente de suas diferenças (Kilani In Barberani; Borutti; Calame; Kilani; *Mattalucci*; Vanzago, 2015).

Através do sentido no meu corpo, através do processo da prática artística do domingo em não entender minha não-produção até segunda-feira, em que se reproduz um círculo mágico dentro da oficina de poesia; hoje enquanto escrevo evocativamente, posso dizer com segurança que o apetite do outro, cria e promove a multidão que não apenas, como afirma Kilani citando os mesmos Negri e Hardt, produz comunidade, mas produz privilégios que serão usufruídos sem serem expropriados.

Os loucos, juntamente com outras categorias dos ditos excluídos, "não são apenas vítimas, mas agentes igualmente ativos e poderosos. Eles nos ajudam a descobrir que a produção do município é fruto de uma colaboração que serpenteia pelas redes de um conjunto de singularidades ativas, ou seja, da multidão, e que desse ponto de vista "nós somos os loucos" dá um salto em direção ao "nós somos poetas" produzindo novos direitos de cidadania dos

quais o resto da humanidade é inevitavelmente excluído (e veremos isso no próximo capítulo).

*A poesia,
Amiga íntima de um sofá,
Uma casa interior
Poesia è palavra inacabada
Para desenhar no chão
No muro, na placa, no papel da pele.
Poesia: pele-palavra-papel.
Vem de um corpo que dança entre as letras,
Escreve com risco,
Lê com silêncio.
A poesia è o texto do encontro,
A narração de muitos lugares
A história de amor em todas as canções
Poesia,
palavra amiga da mesa do bar
Nasce em gole e guardanapo,
nasce em cadeira dentro da bolsa,
pela janela do onibus.
SOL*

O ritual convivial de aprendizagem, que emerge de uma prática poética compartilhada, cria um contexto que enfatiza a experiência do espaço intersubjetivo, onde os poetas desenvolvem o apetite do apetite do outro (Borutti, 2015), co-criando-se mutualmente em uma reciprocidade dinâmica. A oficina não se preocupa tanto com o conteúdo das produções poéticas e sua análise, mas com o processo pelo qual a linguagem poética se torna uma ferramenta para dissolver armaduras conceituais, pelo fato de viver a experiência do desejo de reciprocidade. Em uma das Oficinas de letras, Carlos (Usuário e poeta) reclamou que cometeu um erro, e, portanto, teria que reescrever o poema do zero. A monitora se aproximou dele e lhe diz "*Desenhe uma linha acima e reescreva*". Outro dia Calango (Usuário e poeta) acabou de escrever seu poema, ele levanta a folha e reclama que as frases não estão escritas em ângulo horizontal ("normalidade") mas com uma inclinação da direita para a esquerda; a monitora pega a folha e diz "*o seu jeito de usar o espaço na folha é muito legal*." Outro dia Billy percebe que errou de ortografia, a monitora ele se aproxima e diz "entende-se muito bem que aqui você quer dizer copo mesmo que esteja escrito <<coppo>>". O mesmo acontece no momento da declamação, em que a palavra pode fugir das regras da escola. Pode-se gritar, pode-se declamar em voz baixa e pode-se tropeçar em uma palavra.

Tal desejo gera atenção ao invés de intenção. Atenção às possíveis correspondências com o outro, em que ambos se transformam mutuamente através da relação (Ingold, 2013). Nesse sentido, a ação poética torna-se política porque carrega consigo a ideia do encontro como estrutura elementar do cuidado entre si.

Maira deve se ausentar por um tempo para resolver a burocracia, ela deixa o tópico "chuva querida" e me pede para cuidar da oficina na sua ausência. O mesmo processo recomeça, o silêncio dos lápis que escrevem. De repente, E. entra com uma folha de papel na mão (Ed sabe que Maira saiu e que a oficina está nas mãos do italiano Françoise, a maneira de me chamar de Ed) me olha direto e diz: *"Eu escrevi um poema para você agora eu vou ler para você"*. "Não" responde H. *"temos o texto para fazer, querida chuva, e não quero ser incomodado enquanto faço isso"*.

"Querida chuva, eu gosto". Também começa a escrever. O círculo mágico no espaço-silêncio se recompõe em sua essência carismática.

É também, como colocado por Vilar (2019), um material poético e artístico híbrido, uma forma de arte que permite o reconhecimento de diferentes formas de saber e de estar no mundo, uma ferramenta de autodeterminação de comunidades marginalizadas que podem encontrar nesses espaços ouvintes que compartilham experiências semelhantes. Nos *slams*, o mal-estar é transformado em lirismo, a estética e a vivência são as fontes do fazer poético e os temas ultrapassam fronteiras, quase sempre refletindo problemas estruturais comuns a diversas sociedades.

O trabalho de Lopes (2018) também demonstra a importância dos processos de criação artística na construção de novos espaços e de novas sociabilidades. A partir da escuta etnográfica da história de letramento de dois jovens estudantes universitários, produtores de intervenções culturais e moradores de áreas subalternizadas na cidade do Rio de Janeiro, os autores buscam mostrar como aqueles que foram subalternizados pela modernidade não se entregam pacificamente à escrita, mas se apropriam e transformam seus significados, "constituindo-se como autores de suas próprias histórias e reinventando formas de agir, de narrar e de sobreviver linguística e culturalmente" (Lopes, 2018: 23). Nas narrativas expostas, a escrita e a leitura caminham juntamente com o engajamento político, mostrando histórias que fazem contraponto às narrativas hegemônicas sobre os loucos que representam os doidos como sujeitos destituídos de habilidades e competências e que necessitam ser curados e clausurados.

3.2. Arte que cura, que fortalece e que redime.

Evidentemente, esta análise parte de minha experiência corporal e do surgimento do significado encontrado na prática e depois dado ao termo micropolítica pela maioria dos praticantes com quem lidei, não tanto mediante entrevistas, mas através da experiência artística.

Certamente, este trabalho muito íntimo que repousa suas bases sobre um eixo subjetividade-intersubjetividade e que nos permite tanto questionar o individual quanto autodeterminar o coletivo, observando-o como uma prática social coletiva e isolando-o por algumas páginas daquele sentido negro identificado anteriormente, o workshop poderia muito bem ser incluído naquela vertente da literatura marginal à qual pertence o chamado sarau poético (que discutirei explicitamente mais adiante), cuja força momentânea aparece na prática da escrita e da declamação. Territórios fortemente delimitados pelo tempo e pelo espaço, que, no entanto, sempre representam a expressão de um carisma na cidade.

Gostaria de refletir agora sobre este aspecto expresso no interior da oficina de letras. Interessante para meu discurso não é tanto a análise setorial das dimensões, mas todo o processo, que recapitularei mais tarde para mostrar como o carisma da cidade se transforma em carisma da cidade e como este lugar se torna inexpugnável pela lógica penetrante do asilo.

A arte, que neste caso eu poderia definir como participativa em muitas de suas expressões, parece compartilhar este paradigma, encontrando seus pressupostos em uma concepção da arte centrada na criatividade, em uma visão moralista da política baseada na mobilização de energias interiores, em um propósito terapêutico de intervenção baseado no dispositivo de confissão e redenção (Kester, 2004). A arte, nesta visão, também assume a forma de cura redentora.

O que talvez seja mais importante, então, em muitas operações deste tipo de prática artística, não é tanto o que é feito, mas o simples fato de que é feito: a criação de algo que dá pelo nome de 'obra de arte', seja ela qual for, é em si mesma uma fonte de empoderamento (Gillian, 1997): aprender e realizar até mesmo gestos banais, devido ao reconhecimento social que a arte desfruta, torna-se um sinal da promoção social dos participantes. Aqueles que estão à margem são assim trazidos, pelo menos por um momento, para o mundo da cultura, participando daquilo de que são normalmente excluídos. Isto certamente representa dentro da oficina de arte um fortalecimento do coletivo, mas também do eu individual.

O filósofo Jaques Rancière enfatizou o caráter político da arte e a dimensão estética, como lugares em que ocorre a "divisão do sensível", ou seja, em que se compõe um sistema de provas sensatas, que delinea a existência de uma esfera comum e compartilhada e ao mesmo tempo traça os cortes exclusivos que dão a cada um seu próprio lugar (Rancière, 2000). Assim, é sempre dentro

de uma certa política de estética que a arte assume uma fisionomia particular e reconhecível: a de hoje é o "regime estético da arte". Nela, a mistura da arte em práticas cotidianas e comuns não é identificável com um lugar específico ou uma habilidade particular, embora também, e contraditoriamente, se defina como um certo modo de ser, como um modo de vida percebido como propriamente artístico. É precisamente esta tensão entre a imersão na dimensão cotidiana e ordinária da vida social e a afirmação da própria autonomia que traça o lugar da arte na oficina das letras e da poesia: por um lado, a realização da vida artística como transformação do mundo e, por outro, a autonomia da forma como resistência ao mundo, como recusa a ser assimilada e, diria eu, como lugar de autodeterminação pessoal. Estes não são os termos de uma alternativa, mas um campo dinâmico construído em torno de duas polaridades, em relação ao qual cada artista negocia sua própria posição por meio de um certo tipo de liberação terapêutica.

Tais capacidades promovidas através da prática poética (e artística) em geral, qualificam as formas emergentes de vida a serem redescobertas nos estratos sociais mais marginalizados, uma arte que certamente permite tanto a sobrevivência diária quanto estrutural, fornecendo de certa forma um escudo em defesa da estigmatização Goffmaniana da produção isolada.

Desta forma, "mesmo a vida mais infeliz e desesperada, as circunstâncias mais brutais e desumanas e as desigualdades mais duras estão agora abertas ao jogo da imaginação" (Appadurai, 2004: 78). Uma imaginação que tem o espaço para existir e se desenvolver dentro da oficina de poesia, restaurando a capacidade de aspiração.

E se a oficina de Letras e Poesia é antes de tudo uma construção relacional, como vimos, que repousa sua essência no apetite do outro, nesta fase se transforma em uma prática pessoal de liberdade e cuidado.

Gosto de lembrar, ao me deslocar também aqui, a prática poética do grupo de poesia Anamawenchiwa (os regenerados) na prisão de Nampula, no norte de Moçambique, um grupo que surgiu a partir de uma singular ação de cooperação internacional, saindo das diretrizes de um projeto e que eu gostaria de descrever aqui, apenas para mostrar o que uma oficina de poesia pode representar em termos de regeneração antes da produção cultural ou contra-cultural.

Este esforço evocativo faz sentido, permitindo-me, através da incorporação da memória, ter um terreno comparativo para a reflexão. Pode estar muito fora de lugar aqui, pois uma tese de doutorado pode muito bem-fazer parte de um ensaio que escapa às normas acadêmicas às quais os estudantes devem se submeter, mas a esta altura da vida eu não tenho ferramentas adequadas para poder escapar desta inclinação.

O fio que poderia unir as duas situações é a reflexão com respeito às categorias consideradas desviantes e excluídas através da institucionalização forçada (Goffman, 2001) através da inclusão (Agamben, 2001).

Certamente, as duas categorias de instituições totais não são as mesmas, pois a transformação, através da reforma psiquiátrica, do tratamento do chamado sofrimento mental criou uma certa lacuna dentro da teorização de Goffman, que se levássemos em consideração para nosso caso, nos levaria a conceber uma nova, a da instituição não-total dos desviantes voluntários, mas certamente parece oportuno analisar aqui as reverberações que a poesia traz em um certo caminho que também passa por processos de reabilitação e inclusão, e depois se instala no lugar da determinação do estado de coisas "desviante", distorcendo-o e derrubando-o, como veremos mais adiante com a criação de um certo tipo de Flâneur.

De fato, a torção da ação da prisão ou da vida de clausura, seja ela ressocializante ou terapêutica, visa quebrar toda atividade autônoma do prisioneiro, seja ele um prisioneiro ou um internado: torná-lo um homem-ator, portanto um não-homem. Não importa se esta passividade é implementada recorrendo ao isolamento físico ou social, restrição de movimento, expropriação da possibilidade de tomar decisões, controle obsessivo, ao invés de drogas psicotrópicas, restrição de cama, coma de insulina ou eletrochoque. O que em qualquer caso resulta é um assunto irreversivelmente alterado em sua experiência relacional e em suas disciplinas de gestão corporal.

A poesia em qualquer situação de limitação é antes de tudo uma ação terapêutica; com a prisão, a experiência da naturalidade, da sociabilidade da vida se perde e no encontro com a escrita se encontra o que constitui nossa própria tecnologia pessoal de reconstrução do mundo interior, de reconstrução de um tecido psicológico profundo.

Segundo Demetrio, "Não há outra maneira, creio eu, de dar ao crescimento pessoal uma saída interessante e positiva". Quem escreve sobre si mesmo, quem escreve diários, quem escreve cartas epistolares com as técnicas mais tradicionais, mais antigas, mais conhecidas, percebe que coloca em ordem suas próprias memórias, suas próprias imagens, suas próprias representações, suas próprias passagens existenciais" (Curcio R., Petrelli S., Valentino N., 2015: 277).

Isto assume uma profundidade particular com relação às pessoas restritas, e sua jornada em direção a uma nova autoconsciência: reler e aceitar a própria escrita é como aceitar a própria história, tentando colocar ordem nela, para poder então ser aceita por outros.

O tipo de conteúdo que podemos encontrar é muito diferente do que podemos encontrar na vida "livre", nas células a escrita nasce de uma urgência pessoal e inevitável: não se escreve para agradar, para cumprir uma tarefa ou um papel, mas para transcrever tudo o que cruza a mente, o que conduz a caneta para o papel. Para isso é preciso ter uma boa dose de *coragem*, pois muitas vezes as coisas que se escreve não são poemas de amor leves ou histórias inventadas, mas é a vida real, com seus erros e infortúnios, aquela que levou à perda da liberdade, do afeto, da feminilidade, da esperança de mudança. Mas erros e sucessos nem sempre são claramente distinguíveis, como diz

Demetrio "a vida não se dá distinguindo claramente entre bom e mau, entre feio e belo, entre justo e injusto, mas é dada como uma mistura existencial" (Demetrio, 2003: 46)

A escrita permite tomar posse desta mistura a fim de melhorar e ampliar as perspectivas individuais, as relações relacionais e pensar em uma forma diferente de estar no mundo; de fato, existe "uma dialética entre a necessidade de estar mais presente no mundo e a narração da historicidade individual" (Demetrio 2003: 52).

Uma outra consequência da escrita surge assim, a percepção de *estar* realmente *lá*. A individualidade das pessoas se perde na burocracia carcerária; ao escrever, pelo contrário, tem-se a percepção de estar presente, de agir, de poder dar sentido à própria existência, fazendo algo por si mesmo.

Viver de forma física e socialmente excluída coloca o indivíduo em um contexto no qual os mecanismos de integração e adaptação, diferenciação e individualização, levam a definições nas quais os níveis de sofrimento são tão altos que o resultado é muitas vezes baixa autoestima, renúncia e fatalismo, enquanto parece cada vez mais difícil conseguir autonomia e consciência. A escrita pode assim derrotar os limites e fechamentos que a prisão impõe, permitindo ao indivíduo repensar sua identidade sem se cristalizar em seu papel de criminoso, mas voltando à autoestima e à confiança no futuro. O desafio pedagógico, portanto, é utilizar este potencial de escrita para levar o indivíduo a se posicionar como um sujeito dotado de singularidade e capacidade de ação.

Entre as muitas violações que Goffman analisa pontualmente está aquela produzida pelo que ele chama de "exposição contaminante", que ocorre onde qualquer território pertencente ao self é violado, profanado, seja ele físico ou psicológico,

É evidente como a regeneração também passa através da prática da *Officina* de letras e da poesia, realizando o que Foucault chama de autocuidado, e assim entendido como crítica, luta e empreendimento de saúde. É a construção problemática de uma relação do eu com o eu, que é sempre suscetível a novas transformações, de modo que o sujeito se distancia de si mesmo e se modifica.

Ou seja, torna-se - até certo ponto e até certo ponto - uma condição indispensável para poder ter acesso à verdade das relações de poder em que está inserido e, tendo tomado consciência disso, pode organizar práticas de resistência recriando-se autonomamente e reequilibrando a relação de poder desde a fixidez da dominação até a restauração da capacidade de replicação, resistência, contra-movimento.

É discutível que estes possíveis processos terapêuticos analisados nesta dimensão representam o que Rancière chama de inconsciente estético, considerando a estética como tal, graças à qual algo como o inconsciente se torna concebível (Rancière, 2011) e expressivo e, portanto, terapêutico em si.

Vemos como “a literatura reverbera novos sentidos, novas formas de se colocar diante do mundo, já que se tomou conhecimento do que aconteceu naquela sala, repercutindo e levando mais pessoas a se posicionarem, criando novos versos, experimentando novas formas de linguagens, possibilitando com que a imaginação pública encontre novos ecos, novos poetas, novos poetas, num processo ad infinitum, porque enquanto houver desejo e vontade, sentimento e expressão, linguagem e forma, arte e vida, estética e ética, consciência e mente, dual e unívoco, uno e múltiplo, prosa e poesia, sempre haverá literatura, atual e (in)atual, engajada e descomprometida, arcaica e moderna, usual e anti-usual, conceitual e livre, contemporânea e pós-contemporânea, pois o que existe hoje é preâmbulo para o que virá amanhã.” (Borralho, 2018: 22)

Cura, redenção e contestação, são certamente movimentos através dos quais aqueles que experimentam situações de possibilidades fechadas de vida podem encontrar na prática artística um lugar onde a relação com o eu, representa aquela subjetividade em nuce que é espremida através do apetite do outro.

Assim, o papel do poeta aqui formado não é morrer pelos outros e fornecer palavras, é antes de mais viver como exemplo no seu próprio trabalho, fornecer contradições deslumbrantes, lutar contra o vazio, a amnésia, a morte em forte contraste com as práticas de reclusão que ainda existem e estruturar o indivíduo.

"A medicina mata-me, a arte cura-me" (F. poeta do Centro de Convivência Bispo do Rosário). Esta função terapêutica e curativa faz parte da nossa viagem analítica, e é por vezes reverberada nos conteúdos dos poemas dos usuários do CdC, conteúdos que muitas vezes analisam o jardim interior de cada um.

Neste sentido, apresenta-se uma ideia bem definida de cuidado que considera este processo como um caminho transformador em que os sujeitos que sofrem, são reconhecidos como agentes e não apenas enquanto objetos passivos de tratamento político e terapêutico. Uma ideia de cuidado e de presença é bem articulada pela antropóloga italiana Anna Casella no seu livro *"Prendersi cura"* (2022). Casella, partindo da sua própria experiência, analisa o cuidado como uma relação natural e não construída, um lugar fundado no fazer-se presente, transformando a ausência de 'doença' em algo digno de ser vivido. Um conceito de presença que deriva do estudo da religião e da medicina numa perspectiva antropológica, que observa a forma como nos tornamos plenamente presentes aos outros, e a forma como a nossa humanidade é revelada (Kleinmann, 2011).

Na parte a seguir mostrarei como as práticas artísticas internas dão a essas ferramentas de resistência e como elas podem definir e traçar um caminho inovador no que diz respeito às políticas de saúde mental que são territoriais e basalianas.

3.3. A Oficina de letras como sarau poético na cidade

Nesta parte, visitarei a oficina de poesia, considerando-a como um sarau poético, um espaço para a construção de uma prática coletiva de resistência e expressão, que, posteriormente, intervirá na cidade com o Lambe.

A micro-política da estética reside na capacidade de moldar um sensu comum, ou senso comum. As formas estéticas sintonizam a percepção sensorial com uma norma partilhada, inscrevendo um sentido de comunidade ao delinear o discernimento corporizado das pessoas sobre o que têm em comum e qual é o seu papel no seio de uma comunidade. Esta sintonização da percepção sensorial - a produção daquilo a que Rancière chama "consenso" ou "sentir em conjunto" - é central para a formação de comunidades e sujeitos, em suma, para a formação de uma ordem sociopolítica. Tal ordem, argumenta Rancière, é apoiada por um regime perceptivo e conceptual, que estrutura a forma como as pessoas sentem e sabem que uma ordem é normal, natural e própria. A arte - aqui utilizada no seu sentido mais amplo para abranger uma grande variedade de formas estéticas - pode gerar tais sentimentos de nem-maldade, conforto, mutualidade e pertença: consenso. Mas a arte pode também revelar que o que é entendido como normal reflete e reproduz uma ordem hegemônica que deve ser alterada por ser injusta; a arte pode ser uma força perturbadora que gera dissen-sus.

Gostaria agora de mostrar o interesse social pela e pela oficina de poesia, considerando-a como um lugar dinâmico na esfera pública da cidade, no espaço da ação quotidiana, constituindo lugares de prática de resistência de valores.

Seguindo o discurso de Bargna no seu ensaio "Usos Sociais da Arte" (2011), "Se de Foucault veio uma forma diferente de pensar o poder, foi Debord, de Certeau, Deleuze e Guattari, no entanto, que sugeriu como se poderia articular a prática da resistência. De Deleuze e Guattari vieram as metáforas da "desterritorialização", "não-madismo", "deserção" e "êxodo" com as quais se moldaram as tentativas de escapar ao choque frontal e dialéctico através da libertação de zonas de autonomia (Deleuze e Guattari, 2010, 2017).

A oficina de poesia, analisada através desta lente, torna-se poética do Sarau, uma prática que mistura e mistura cultura artística e política através de um processo proposto dentro de um território (o da política de saúde mental pública), que apesar de propor medidas alternativas à lógica manicomial, exclui pessoas incluídas através da institucionalização. O workshop representa a construção de uma tática de sobrevivência e existência neste mundo, que será posta em ação quando a cortina cair sobre a ação poética colectiva.

O que é um Sarau poético? Diante de uma perspectiva mais ampla da oficina de poesia como um sarau, qual o significado que ela tem dentro de uma política autodeclarada de saúde mental? Como isso afeta a circulação da loucura no mercado das relações humanas?

Podemos girar o nosso caleidoscópio antropológico um pouco mais, tendo em vista que cada "clique" está apoiado no anterior, em articulação total. É conveniente iniciar o discurso sobre sarau com um ponto proposto por Ranciere e destacado no parágrafo anterior.

A arte é conforto (cura) mas, falando de "colectivo" podemos introduzir com segurança o conceito de pertença como um fio condutor para analisar o workshop de letras e poesia como um sarau poético.

Para tal, refiro-me principalmente ao discurso realizado por Silvana Bahia (2016) na sua análise do sarau do escritório na lapa do Rio de Janeiro e às várias obras sobre o sarau poético proposto por Lucia Tennina (2010).

Se o primeiro analisa o sarau poético do interior de uma forma detalhada, o segundo transfere o ritual criativo para um território de reivindicações de poder dentro da cidade considerado como 'lugar dos fluxos que constroem identidades, que por sua vez são atravessadas por subjetividades e territorialidades' (Bahia, 2016).

Se analisarmos a oficina de poesia através desta rotação caleidoscópica, podemos, por um momento, transcender as interpretações pessoais e explorar esta oficina como um lugar que representa um território no qual a literatura é, simultaneamente, um espaço de cuidados e um direito, e um caminho viável para o homem expressar a sua humanidade num espaço coletivo. Um desdobramento que gostaria de abordar aqui, para sair do processo de incorporação, posiciona a oficina de poesia dentro de um movimento mais amplo chamado "literatura marginal ou periférica", que mobiliza conteúdos para uma ação política que se desenvolve através do uso social da arte e da literatura. Uma arte que estabelece relações com a sociedade, propondo também ações de intervenção e resistência social.

Como um sarau poético, a estrutura da criação coletiva apresenta possibilidades de criação individual dentro de uma estrutura social que deixa esses indivíduos à margem, mas que, nessa margem, encontra uma centralidade capaz de alterar a sua posição.

Começando o discurso a partir da reflexão sobre os caminhos que a literatura marginal/periférica tem traçado, pode-se pensar em um espaço no qual é possível dar voz aos que usualmente não tem. Essa intenção se estende à função do sarau enquanto fomentador de um público leitor e autor, que está à margem da cultura dominante. Dessa forma, esse encontro em torno da literatura tem um propósito formador amplo, de acesso cultural, em um contexto caracterizado pela carência de instituições que permitam esse acesso.

E se, como Michèle Petit (2010) sugere, observa que o hábito de escrever e ler atua sobre o ser humano na formação de processos reflexivos de construção da pessoa e da liberdade, decifrando a sua experiência, de modo que "como as palavras do texto constituem o leitor, lhe dão um lugar (Petit, 2010: 38), então a literatura torna-se rapidamente, como relata Candido, no

texto Direito à Literatura, um direito humano. De acordo com o autor, há uma ideia de que a poesia é indispensável para o ser humano. Ela é um fator indispensável de humanização e, consequentemente, confirma a humanidade na sua humanidade, uma vez que atua na maioria dos subconscientes e inconscientes (Candido, 2000).

No entanto, fazer parte de um grupo e de um colectivo significa poder dar e ou tomar uma palavra e isso se entrelaça a possibilidade do acontecimento educativo.

Deste ponto de vista, podemos pensar na arte poética como um lugar colectivo e sensível para refletir em conjunto sobre as contradições sociais através do diálogo poético, criando um território de resistência ao mundo (neste caso de normalidade), uma vez que se apresenta fora do CdC.

"Aqui faço parte de um grupo. E a poesia liberta-nos das torturas familiares. Aqui não sou julgado e posso dizer o que sinto livremente e ouvir o que os meus colegas têm a dizer com poesia" (Alby, Usuario e poeta)

Logo, conviver com outros poetas e trocar ideias através da poesia pode abrir novas perspectivas coletivas sobre o mundo, não apenas uma perspectiva unilaterais, mas um ponto de vista "mosaico" que é criado a partir de ângulos diferentes. O workshop de poesia, visto através da rotação do sarau poético, liga-se a vidas e cria um espaço para pensar colectivamente sobre novas abordagens da realidade.

Seguindo a reflexão de Aline Macedo na sua tese de mestrado intitulada “UM ESTUDO SOBRE OS SARAUS DA PERIFERIA DE SÃO PAULO: ESPAÇOS PARA “APRENDER NA AMIZADE E NA LIBERDADE” “Talvez uma possibilidade de olhar para a literatura sob o amparo da resistência encontre-se em trazer ao uso da palavra uma perspectiva resistente. Diante dos quase inesgotáveis caminhos da linguagem, as palavras podem criar significados comuns e individuais, expressar indignações, falar daquilo que é vivido, sentido, combatido, desejado. De certa forma, um espaço como o dos saraus periféricos no qual a centralidade está na palavra, que em sua maioria não é uma palavra automatizada, submissa, traga sentidos variados de resistência e um desses sentidos provavelmente reside na própria palavra.” (Macedo, 2016: 44).

Referindo-se ao sarau poético como espaços da literatura marginal, o autor propõe uma interpretação do sarau como lugares que dão uma voz colectiva àqueles que não a têm.

A autora refere-se claramente às periferias marginais como lugares excluídos dos jogos (literários) do centro, mas podemos evidentemente usar o seu raciocínio para a nossa intenção, concentrando-nos apenas na margem da razão neste caso (sabendo, no entanto, que a loucura é frequentemente acompanhada por outros marcadores de di-versidade num processo de interseccionalidade que não entrarei aqui deliberadamente) “Os saraus são espaços onde se reafirmam termos coletivamente. Assim, o movimento de

literatura periférica, inicialmente com a denominação marginal, resgata, toma para si e ressignifica termos que possuiriam uma negatividade no senso comum, para torna-los afirmação e identidade de uma outra literatura que por ser produzida na periferia se chama periférica.” (Macedo, 2016: 54).

Esta potencialidade que vive dentro da oficina vista como um sarau, além de revelar um senso comum ligado tanto ao lugar onde estamos como à categoria a que pertencemos, é comovida e remontada pela arte do encontro, que se expressa através de uma socialidade intelectual (Candido, 2000) e corporal jogada em termos de intersubjetividade (como vimos anteriormente).

“Tais escritores estão orientados pelo projeto intelectual comum de —dar voz‖ ao seu grupo social de origem, através de relatos dos problemas que os acomete em textos literários; e de conferir nova significação à periferia, por meio da valorização da —cultural‖ de tal espaço. Esta noção de cultura da periferia englobaria tanto à ideia de um conjunto simbólico próprio dos membros das camadas populares que habitam em bairros da periferia urbana quanto a alguns produtos e movimentos artístico-culturais por eles protagonizados.” (Nascimento, 2006: 119).

Assim, a oficina de poesia vista como um sarau poético é proposta como uma prática que mistura cultura, arte e política, realizada para pessoas aparentemente institucionalizadas (fazendo parte da rede de saúde mental) mas aqui e agora desinstitucionalizadas através de táticas poéticas.

Me refiro ao Sarau do Escritório como Silvana Bahia descreve-o bem na sua tese de Mestrado. Citando Canclini, o autor define o sarau “como uma ação artístico-político-cultural” (Bahia, 2016: 38; Canclini, 1997). E se a conotação artística se refere ao processo de autodeterminação artística por parte dos utilizadores que frequentam a oficina de letras e poesias colocando frequentemente a palavra poeta antes do seu nome, a conotação cultural-política atua criando uma ponte elevada que ultra-passa a fronteira entre a 'cidade marginal' e a 'cidade oficial' (Schollhamer, 2000), e estes grupos marginalizados, normalmente representados por outros, começam a autorrepresentar-se colectivamente, ou seja, tornam-se sujeitos do seu próprio discurso, destacando uma perspectiva interna e legítima da periferia mental.

3.4. Saindo lentamente do CdC. Do carisma na cidade ao carisma na cidade, do lambe-lambe ao espírito do flâneur

Neste ponto, nos concentramos em outra margem, um conceito que foi definido neste trabalho como o guia e a garantia da minha reflexão. Esta é a diferença entre o que eu trabalhei antes e o que vou falar agora sobre a cidade. Estamos perante uma interface "que é criada entre diferentes meios, nas ligações tecidas entre o poema e a sua tipografia ou a sua ilustração, essa novidade pode tomar forma que relaciona o artista que suprime a figuração e o revolucionário que inventa uma nova vida" (Rancière, 2016: 22).

Tendo em vista a oficina de letras através do seu funcionamento interno, levamos a nossa reflexão sobre o sarau poético até os limites da cidade. Pode uma oficina de poesia e letras num dispositivo da rede pública de saúde mental, propor uma circulação de loucura através da construção de um sujeito autoritário que possa produzir capital simbólico (e artístico), ao constituir-se como uma voz narradora e errante na polifonia da cidade?

A cidade metropolitana é descrita por Camilla Uboldi em seu curta-metragem "La ciudad", de 2022, sobre a Cidade do México. A cidade é uma sinfonia visual sem palavras. O ruído urbano, a multidão, o trânsito, as vozes, a arquitetura, o espaço urbano, a harmonia e a desarmonia, a cultura e a poesia, o passado e o presente, são transformados em elementos permanentes de inspiração musical e visual.

O processo antropológico (Remotti, 2013) da oficina de letras e poesia conduz inevitavelmente à construção de um novo direito através da prática artística?

E se os seres humanos se tornarem homens e mulheres dentro de contextos específicos através de um conjunto particular de possibilidades: a adesão a estas possibilidades implica uma recusa inelutável de alterações que depois se tornam proibidas ou desacreditadas, o contexto que estudei é feito para ser extra-laboratorial, trazendo em jogo uma ligação constante entre a esfera do poder, pois é a área onde as decisões são tomadas e os modelos concebidos e propostos como os únicos possíveis; mas também ligado, por outro lado, com as possibilidades de uma escolha diferente, onde a incompletude se torna a oportunidade de liberdade e resistência à ordem social conhecida

Nesta parte, responderei às perguntas propostas, trazendo dois (três) exemplos etnográficos da circulação do poeta (artista) doido na cidade, uma circulação de experimentação cultural realizada na rua, que mobiliza outras capitais e exercendo um poder simbólico (Bourdieu, 2005).

A compreensão do conceito de capital simbólico se baseia nos estudos do sociólogo francês Pierre Bourdieu (2005). Para tanto, é relevante destacar que o autor concebe o espaço social como um campo de lutas simbólicas e materiais, sistematizado de forma hierárquica com base no poder e no privilégio, no qual os indivíduos e grupos desenvolvem estratégias e formas para darem conta da manutenção ou melhoria da sua posição social. Para o sociólogo francês, o capital simbólico pode ser entendido como reputação, estatuto ou reconhecimento, que é moldado por relações específicas dentro do campo social e só é exercido quando é reconhecido e, ao mesmo tempo, ignorado como arbitrário/casual. Nas palavras de Bourdieu, O poder simbólico como poder de constituir o dado pela enunciação, de fazer ver e fazer crer, de confirmar e transformar a visão do mundo e, deste modo, a ação sobre o mundo, portanto, o mundo; poder quase mágico que permite obter o equivalente daquilo que é obtido pela força (física ou econômica) graças ao efeito específico de mobilização, só se exerce se for reconhecido, que dizer ignorado como arbitrário.

Isto acontece no nosso caso na participação através do poder poético simbólico, na construção da cultura de rua como parte do direito à cidade.

O conceito de direito à cidade, aqui é trabalhado na perspectiva de Lefebvre (1991), ajuda a refletir sobre a disputa de imaginários que atravessam as práticas culturais e disputas pelo espaço público na contemporaneidade.

Tais intervenções inventam um certo tipo de cultura urbana que promove a hibridação (Canclini, 1995) entre arte, cultura e política, prezando pela reivindicação do direito à cidade através da ocupação e ressignificação dos espaços públicos, em especial as ruas. De acordo com Lefebvre, o direito à cidade é o maior dos direitos, e está ligado não somente à proposta de uso e consumo da cidade, como também está totalmente ligado ao conceito de cidadania, como demonstra a passagem do autor: —o direito à cidade se manifesta como o maior dos direitos: liberdade, individualização na socialização, habitat e habitar.” O direito à obra e o direito à apropriação (bem distinto do direito à propriedade) estão implicados no direito à cidade (Lefebvre, 2001: 134).

Nesta perspectiva, a questão das práticas estéticas pode ser analisada no sentido em que as entendemos, ou seja, como formas de visibilidade das práticas artísticas, do lugar que ocupam e do que fazem em relação ao comum” (Rancière, 2000).

Seguindo o discurso de Bargna (2011), é inegável que a arte pública tem como objetivo atender a uma clientela institucional que busca um serviço, um produto ou uma consultoria com o intuito de construir e colaborar. No entanto, o ativismo artístico, tal como concebido por Thompson e Sholette (2004), deve, em vez disso, estar ligado a movimentos sociais e políticos, propondo e realizando ações com tom contestatório e buscando alternativas à ordem dominante. Neste caso, estamos perante uma produção híbrida no sentido em que certamente os gestos artísticos e as consequentes produções representam um desprendimento, também em termos dos estilos e metodologias propostas denominadas intervenções urbanas, mas que estão embutidas num processo e prática de encomenda.

Se, em muitos casos, o gesto artístico coincide com a intervenção na comunidade, enquanto a dimensão material da obra, quando existe, é um dos instrumentos através dos quais se estabelece o contato e se tenta provocar uma re-articulação das relações dentro da comunidade ou das suas relações com outros interlocutores (Bargna, 2011), o gesto artístico na rua é apenas a ponta do iceberg que começa dentro da oficina de letras e poesia.

Vimos de forma sequencial as características expressas no interior do atelier de letras e poesia, características da cidade que partem do sujeito e do encontro com o outro, passando pelos movimentos terapêuticos de libertação e autodeterminação, que a prática artística propõe, chegando ao sentimento de pertença de um colectivo dentro do sarau poético.

Estivemos sempre dentro de um dispositivo, exclusivo e fechado aos utilizadores da rede de saúde mental de Belo Horizonte.

Mas o que torna esta disposição algo fora de controlo? O que torna o centro da convivência, e neste caso, a oficina de letras e poesia, uma membrana timpânica percorrida pelo poeta louco? Estamos a falar dessa passagem de vestir novos panos após tirar os de reclusão.

A relação do poeta (louco) com a cidade dá-nos esta percepção ao transformar o marcador social da diferença, por um lado, e por outro ao deslocar a prática artística como parte da cidade e não apenas como um lugar na cidade. A mudança sagrada de carisma na cidade para o carisma da cidade.

E si falamos da cidade, falamos de um território plural que comporta diferentes visões de mundo. Tal multiplicidade encontra reflexo nas ruas, que, longe de serem apenas espaços de passagem, promovem encontros, tensões, fluxos, partilhas, conflitos e disputas de imaginários. Os territórios são atravessados por relações de poder que estão a todo tempo estruturando e sendo estruturadas pelos sujeitos, numa perspectiva relacional no campo de força, como nos ensina Pierre Bourdieu (2005).

Nesta parte vamos analisar dois dos muitos movimentos na cidade que emergiram da oficina de letras e poesia para circular mais ou menos livremente. Por um lado, descreveremos a prática do *lambe-lambe* que um grupo de loucos desenvolveu ao libertar-se do estigma de ser um utilizador da rede de saúde mental, embora esteja sempre ligado a ela, e por outro lado, o espírito do flâneur encarnado por Ed o Poeta a vaguear pela cidade comigo, ou melhor, eu com ele. Esta segunda parte encontrará brevemente um pintor louco da minha cidade, Como, de onde estou a escrever agora, que me permitiu alargar a minha reflexão à figura do flâneur, em nenhum lugar contemplado quer no desenho da investigação quer no trabalho de campo. Mas aperceber-me como a antropóloga Patricia Reinheimer (minha orientadora da UFRRJ) me sugeriu "a sua pesquisa não acaba, você começa de onde está" ajudou-me num momento de grande dificuldade na minha escrita.

Vou observar a cidade de acordo com o trabalho de De Certeau (2005) O autor propõe um olhar de dentro para a cidade, analisando as práticas denominadas por ele como microbianas e que escorregam e escapam à regulação da administração. Certeau denomina essas ações com base na forma como os indivíduos vivem, experimentam, habitam e criam a cidade. Certeau as denomina de -artes do fazer cotidiano, uma arte que dá vida à polifonia urbana, como é bem explicado por Canevacci (2018), empregando, neste caso, outras vozes para representar: fotos e um estilo de escrita diferente, o que contribuirá para a comunicação entre as diversas facetas da metrópole.

A minha saída do Centro de Convivência será muito delicada-se primeiro analisar um processo artístico que se estende pelo centro de convivência e

pela cidade, e depois tentar embarcar num empreendimento mais árduo, o de concentrar o meu olhar no indivíduo no homem e no poeta louco sozinho como ilhas na cidade canibal.

O exercício poético na oficina de poesia não se baseia em conjecturas. O poeta sabe que o seu traço não tem o poder de produzir qualquer efeito, é mais soberano do que aquele destinado à recepção e, por isso, deve demonstrar-se digno de tal honra. O interior do espaço não está exposto à vista de ninguém, estando exposto ao apetite de todos, só por isso da viva capacidade de manifestação pode nascer um rastro que escape a todo julgamento mesmo à própria avaliação. Isso permite que a pessoa se abandone sem hesitação do acontecimento, é um processo, segundo Stern, “que se realiza nas mais remotas profundezas de ser um processo não mais contido pela intenção ou pela razão, mas obediente a um impulso diferente (Stern, 1997: 21). Nesse sentido, a oficina de poesia e todas as oficinas do Centro de Convivência constituem a criação de um carisma na cidade em que o silêncio e a intersubjetividade são suas bases.

O conceito de carisma (palavra que deriva do grego χάρις <<grazia>>) foi usado pelo apóstolo Paulo para indicar os dons da graça divina concedidos aos indivíduos para o bem da comunidade cristã primitiva. São Paulo, na I Carta aos Coríntios, no cap. 12, diz "Aspirem aos maiores carismas e eu vos ensinarei o melhor caminho de todos", transformando o entusiasmo grego em modalidade cristão. Para Paulo, o carisma significa 'o dom da graça de Deus' ou 'dom espiritual'. Nas suas cartas, dirigidas às primeiras comunidades cristãs espalhadas pelo Império Romano, Paulo fala do 'carisma' ou dos dons espirituais disponíveis para cada membro da comunidade. Ele identificou nove tipos de carisma, incluindo profecia, cura, falar em línguas estrangeiras, interpretação, ensino e serviço - uma gama de dons sobrenaturais e pragmáticos. Uma noção mística: os dons estavam disponíveis a qualquer pessoa pela graça divina, sem a necessidade de uma autoridade eclesiástica ou leiga. E não há carisma de liderança: os vários carismas devem servir à comunidade sem necessariamente implicar a presença de um líder. No século IV, no entanto, a Igreja suprimiu amplamente a noção de um carisma que deriva diretamente do Espírito Santo. Em seu lugar é colocada uma hierarquia eclesiástica mais confortável, com os bispos no topo, interpretando as leis religiosas escritas na Bíblia. O carisma sobrevive apenas em postos avançados heréticos e de resistência.

Max Weber transfere o conceito de carisma da tradição cristã para as ciências sociais, definindo-o como uma qualidade da personalidade individual que faz seu dono parecer uma pessoa extraordinária, dotada de poderes sobrenaturais ou excepcionais e inacessíveis à pessoa comum, irradiando encanto particular, o carisma, portanto, como elemento residual de irracionalidade e "encantamento" místico, mas também de autêntica força poética e criatividade humana.

No volume "Max Weber: política e sociedade" (2023) Mauro Barisione aprofunda o conceito de Carisma, aproximando-o do uso nesta tese.

O autor ressalta que o próprio Weber, embora nunca tenha negado a natureza originalmente pessoal do carisma "puro", também destacou de forma contrastante, em várias partes de seus escritos, o papel daqueles momentos e contextos extraordinários que ora apareciam como condições facilitadoras, ora como próprias condições de possibilidade do surgimento de um processo carismático. Em várias partes de Economia e Sociedade - especialmente em toda a seção sobre Gênese e transformação da autoridade carismática (mas "Reelaboração do carisma" foi o título da edição alemã de 1922) - parece prevalecer uma ideia sociologicamente mais complexa, que destaca a gênese eminentemente social e, portanto, relativamente impessoal (ou melhor, meta pessoal) do próprio carisma, dando conta do grande potencial meta pessoal do conceito de carisma. Daí a ideia de um dom verdadeiramente inato e extraordinário do indivíduo que deve ser ativado.

Falamos de um capital carismático ou "forças carismáticas" que certamente não são despersonalizados, mas enxertados ou liberados mediante situações extraordinárias, neste caso uma prática artística como a poesia que redefine uma pessoa um grupo dentro da cidade e depois a própria cidade como veremos mais tarde.

As cidades são territórios carismáticos graças às entidades visíveis e invisíveis que habitam seus espaços. Entidades que circulam fisicamente ou são circuladas por vozes, gestos e memórias que criam mitologias que nascem e desaparecem na densa e complexa rede relacional e imaginativa. Sem considerar as diferentes formulações sobre o carisma, convém, por ora, recordar o conceito original de um carisma definido como algo único, um 'princípio antieconômico' atribuído a indivíduos, que em seu ser e gestos articulam as esperanças e aspirações que são alimentadas por um grande número de pessoas (Weber, 1919).

Clarisse, monitora da oficina de mosaico no Centro de Convivência de São Paulo, em Belo Horizonte, na minha primeira visita me disse: "minha oficina é anti-produtiva e fora da lógica econômica". Essa ruptura com o cotidiano subjetivo (através da intersubjetividade) rompe com o que Sennett considera e define a cultura moderna e a cidade moderna; uma cidade moderna construída em torno de um 'medo de exposição' do indivíduo ou da vida interior das comunidades porque 'a exposição conota mais a probabilidade de ser ferido do que de ser estimulado' (Sennett, 2008: 23). Isso produz o que ele chama de 'uma concepção militarizada da experiência cotidiana' (Sennett, 2008: 30), uma experiência de homogeneidade e uniformidade.

O carisma da oficina de poesia é criado na cidade, mas faz uma diferença substancial, infunde o espírito do *flâneur* nos poetas, permitindo-lhes contribuir para o carisma da cidade, criando uma ruptura na separação entre

inside e *outside* (Sennett, 2008). Esse espírito de *Flâneur* é incorporado a práticas estruturadas de intervenção urbana (como as do *lambe-lambe*) ou improvisadas e mandalaicas (como as declamações errantes de Ed no ônibus 8001), como veremos mais à frente.

Esta é a transformação de 'na' cidade para "da" cidade.

O direito à cidade é um conceito que abrange uma variedade de sentidos dentro dos estudos urbanos. Acionado primeiramente por Henri Lefebvre (1991), o conceito se refere ao direito pleno a uma vida urbana transformada e renovada. Ele é “mais do que um direito de acesso individual ou grupal aos recursos que a cidade incorpora: é um direito de mudar e reinventar a cidade mais de acordo com nossos mais profundos desejos” (2004: 28). Harvey define o direito à cidade no sentido da reivindicação de algum tipo de poder configurador sobre os processos de urbanização e sobre o modo como as cidades são feitas e refeitas.

Esta parte foi um preâmbulo etnográfico e teórico de um percurso que pretende mostrar como o jogo ritual das oficinas dentro dos centros de convivência, de diferentes formas e através de diferentes artes, constitui uma prática coletiva de liberdade. Uma liberdade entendida como a possibilidade de circular a loucura como voz cantante dentro da polifonia da cidade e contribuir para seu carisma em um movimento contínuo entre dentro e fora do Centro de Convivência.

Essas micropolíticas não são de resistência, mas de construção da capacidade de r-existir dentro de uma articulação comunitária que vive a dinâmica relacional cotidiana de forma normalizadora. Construir resistência a partir de um sistema que ainda propõe lógicas manicomiais significa criar um contraste, uma luta entre duas formas de ver a desrazão, a loucura de um lado e a doença mental de outro, duas formas muitas vezes inconciliáveis.

Um dia Batman (usuário, poeta, músico e ator do CdC) entra na oficina de poesia e se senta com a caneta na mão, esperando que La monitora delineie o tema sobre o qual os poetas vão criar, produzindo aquele lugar mágico intersubjetivo ; “Hoje o sol está brilhando alto”. Batman fica lá olhando para o espaço. Não é o olhar habitual do poeta que mergulha como um mergulhador e “esquece de respirar” (Pinter, 2018) para poder agarrar e trazer na superfície das palavras poéticas. É um olhar desolado. De repente Batman se levanta, puxa a caneta sobre a mesa derruba a cadeira sem violência “*Vou embora hoje o remédio matou o artista*”, e vai embora.

Um contraste que não posso detalhar, mas que vale a pena dizer que existe. Um contraste em que a luta contínua do movimento de luta antimanicomial é muitas vezes uma vítima inconsciente e incapaz.

3.4.1. Os *LAMBE-LAMBE*. Intervenção artística e microresistencia urbana **https://youtu.be/JTp_ZNfjKns**

“A Prefeitura de Belo Horizonte, por meio da Secretaria Municipal de Cultura, de acordo com os dispositivos da Lei Federal nº 8.666/1993, torna público que, no período de 19/12/2017 a 31/01/2018, receberá inscrições de propostas para participação no CONCURSO “EDITAL PARA SELEÇÃO DE PROPOSTAS DE MURAI DE ARTE URBANA - GENTILEZA” que, de maneira simplificada e acessível, visa reconhecer, valorizar e potencializar as manifestações artísticas desenvolvidas no espaço público do município por meio de arte urbana” (Concurso, 2018).

“Seleção de 40 (quarenta) propostas de murais artísticos de arte urbana apresentadas por Artistas individuais, Coletivos artísticos ou Grupos de artistas, com os seguintes objetivos: a) Fortalecer e potencializar as manifestações artísticas desenvolvidas no espaço público de Belo Horizonte; b) Reconhecer e valorizar a pluralidade de ações no âmbito das artes urbanas no município; c) Difundir as artes urbanas nas regionais/territórios da cidade; d) Premiar Artistas individuais, Coletivos artísticos e Grupos de artistas com comprovado histórico de realizações na área e com propostas adequadas ao presente objeto” (Concurso, 2018).

Gentileza escolheu quarenta obras entre centenas de submissões, quarenta obras que cumpriram os objetivos do convite. Em décimo quarto lugar encontramos os Arthusianos, um colectivo que apresentou o seu projeto "O muro mudo do mundo", um projeto de *lambe-lambe*.

Os Arthusianos é um colectivo formado por Andorinha, Billi Calango da Serra Elov e Sol (às vezes formiga), todos os meus colegas poetas dentro da oficina de letras e poesia.

Maira (sol o formiga) promoveu a criação deste colectivo a partir da oficina de letras e poesia do centro de convivência, saindo dele e secretando o posicionamento artístico dos usuários da rede de saúde mental, dentro do cenário artístico alternativo de Belo Horizonte.

Falar de lambe significa falar de práticas de intervenção urbana que propõem momentos e elementos de comunicação radical dentro da cidade, no sentido de uma comunicação que propõe, subverte, ou alerta para a ordem normal das coisas e valores humanos, políticos, estéticos. As intervenções urbanas seguem frequentemente a lógica de expressão dos movimentos subalternos que através de práticas (muitas vezes ilegais. Mas neste caso não) propõem, tanto através de gestos como de conteúdos, um metaverso na polifonia da cidade.

Os *lambe-lambe* são simplesmente “suportes de papel, em folhas de tamanhos variados, pôsteres ou cartazes colados com grude artesanal ou adesivo autocolantes, produzidos para ser afixados na rua, seja muros ou outros mobiliários urbanos, como postes, hidrantes, lixeira” (Navarro 2016: 15).

O *lambe* mostra a sua força no poder de interação que produz com o passant of chance, elevando-se a verdadeiras ações artísticas de micro-resistência urbana para além do movimento estético, uma prática artística que dialoga com o território, com o espectador que passa. “Mais que um papel colado na rua a real potência dos *lambes*, está na experiência, tanto do artista ao experimentar a rua como espaço criativo, quanto das pessoas que observam ou interagem com aquele objeto, mesmo que rasgado, incompleto, parcial ou simplesmente o seu vestígio no ambiente onde está exposto”(Navarro, 2016: 43)

No trabalho "Mídia Radical" (2002), John D. H. Downing, referindo-se ao movimento *Lambe do Baixo Augusta*, critica os meios de comunicação convencionais que repropõem uma comunicação monopolizada que transmite uma única mensagem, definindo-os como "ibopizados" e concentrados apenas na escuta em massa sem propor frequentemente uma proposta de interação.

Segundo o autor, mídia é um conceito amplo, e, entre os vários tipos de mídia, a mídia radical se destaca por expressar uma visão alternativa “às políticas, prioridades e perspectivas hegemônicas” (Downing, 2002: 13) de valores.

Ou *lambe-lambe*, é definitivamente uma expressão de mídia radical - como é no nosso caso uma manifestação de comunicação efetuada por um grupo subordinado (organizado) propondo mensagens de resistência. Nesta forma “Os cartazes *lambe-lambe* constituem um importante canal, por meio do qual se expressam as impressões individuais ou de um determinado grupo que não representa o discurso dominante sobre o mundo. Assim, os *lambe-lambes* contribuem para remodelar a cidade e dar a ela um caráter de comunicação compartilhada, de recepção de novos significados, tensões e mudanças” (Silva, 2015).

A diversidade dos *lambe-lambes*, expressão que utiliza desde poemas até frases ou fotos, reafirma a vertente artística e potencializa as possibilidades dessa intervenção,. As reivindicações sociais e valoriais dos autores, dos sujeitos e movimentos sociais que se apropriam dessa intervenção para transmitir uma mensagem de resistência, por este motivo em acordo com Downing, permanecem como meios de comunicação radicais. O *lambe* é certamente um meio de comunicação que impacta o nível visual da cidade e, por meio de um discurso contraegemônico, propondo outras opiniões, soluções e maneiras de viver, impacta o olho e a capacidade reflexiva do espectador, tornando-o ativo, pelo menos no seu debate interno. Downing diz: “(...) a mídia radical tem a missão não apenas de fornecer ao público os fatos que lhe são negados, mas também de pesquisar novas formas de desenvolver uma perspectiva de questionamento do processo hegemônico e

fortalecer o sentimento de confiança do público em seu poder de engrenar mudanças construtivas” (2002: 41).

Assim o público dos lambe-lambe caracteriza-se como ativo, mais do que meros espectadores, esse público trabalha e transforma os produtos simbólicos que lhe são oferecidos através da reflexão e do pensamento, alargando o sentido crítico no contexto urbano

Estas obras referem-se ao contexto ao qual se inserem, oferecendo uma experiência fundada no "aqui-e-agora", tendo em vista a participação do público (responsável pela conclusão das obras). O imediatismo sensorial (extensão espacial e duração temporal) revela a impossibilidade de separação entre a obra e o seu site de instalação.

Na obra de Hertha Tatiely Silva na sua tese de Mestrado intitulada "DESVIOS: CARTAZ LAMBE-LAMBE, COMUNICAÇÃO VISUAL E ARTE NOS ESPAÇOS DE TRÂNSITO" (2015), a autora oferece-nos uma reflexão fundamental sobre esta prática de intervenção urbana, fazendo o conceito de desvio proposto por G. Velho (2003) com a de "heterotopia", analisada por Michel Foucault na sua palestra "Outros Espaços", publicada no Brasil no volume "Ditos & Escritos II" (2005).

Lambe, segundo o autor, "são diferenciações (desvios) na forma como co-comunicam e apropriam-se do espaço em que estão inscritos". (Silva, 2015: 68)

E se a heterotopia proposta por Foucault diz respeito a espaços onde ocorrem situações, ações de desvio, , uma delimitação espacial, onde ocorrem práticas desviantes em relação a outros posicionamentos. Outros espaços que constituem o lugar das suas funcionalidades diferenciadas.

O autor propõe desatar o conceito físico de espaço ao de forma de utilização, ou seja, mudar o conceito de delimitação espacial para formas de apropriação, "dessa forma, admitimos os lambe-lambe como heterotopias inscritas no espaço urbano". Um desvio no fluxo comunicativo, e não um desvio do fluxo" (Silva, 2015: 68).

Continua a autora “O caráter convergente do lambe-lambe, „entre” arte e comunicação, se dá nesse interstício, „entre” uma forma de comunicação e seu desvio. E sua peculiaridade desviante é provocada pela sua condição também de arte. Esse domínio confere-lhe a potencialidade de trazer à superfície outras vozes, outros discursos, outras sensibilidades” (Silva, 2015: 69)

Assim, o lambe representa uma voz não permanente dentro da floresta da polifonia da cidade, uma voz capaz de propor um certo tipo de autodeterminação por um lado, e por outro promover uma espécie de espírito de reflexão para os sonâmbulos que passam em frente ao muro falante

Na prefácio do livro intitulado “Pele de propaganda, lambe e stickers em Belo Horizonte 2000-2010” Maria Angelica Melendi afirma que “nas cidades

contemporâneas nos deslocamos como sonâmbulos através de uma floresta gráfica na qual podemos reconhecer uma vontade de afirmação da imagem e da escrita como elementos significantes do espaço urbano (Melendi, 2016).

O Centro de Convivência Arthur Bispo do Rosário desempenhou fisicamente o papel logístico e de produção artística neste processo do projeto da parede. A rede pública de saúde mental concedeu à utilização do espaço aos sábados (dia de encerramento) e à direção do CdC a utilização do material poético produzido na carta de segunda-feira e na oficina de poesia.

Assisti às reuniões de criação do lambe três sábados seguidos, documentando e observando (desta vez "do exterior") a criação do lambe.

A criação dos lambes tem um caminho bem definido; 1) escolha dos poemas 2) escolha das palavras/coração de cada poema representando uma mensagem 3) preparação de um fundo colorido (neste caso) em folhas de jornal 4) uma vez seco o fundo, escrita da mensagem 5) colagem dos cordeiros produzidos numa parede da cidade.

No caso dos Arthusianos, as várias etapas não têm um cronograma formado quer colectiva quer individualmente. Todos sabem o que têm de fazer e organizam o tempo/ação como acham melhor. Ao mesmo tempo, as primeiras quatro fases da criação do lambe coexistem.

Cada poeta tem uma pasta com poemas recolhidos produzidos dentro da carta e da oficina de poesia, cada poema é um território que transporta mensagens.

Cada poeta escolhe os poemas que devem ir para a construção do lambe. De cada poesia, é escolhida uma frase ou três quatro palavras que representam para os autores o emblema, a essência ou o coração da escrita nesse momento. Após preparar o fundo, os poetas passam a escrever a mensagem e assim por diante.

Sol, a monitora da carta e da oficina de poesia, é sempre um ponto de referência, mas a sua "porção" é diluída e redistribuída dentro do grupo.

Num momento Billy aproxima-se de Sol dizendo que o seu trabalho não o convence e Sol convida-o a sentar-se e a tentar procurar em poesia outra mensagem para levar ao Lambe. Outro momento Calango está indeciso sobre qual poema escolher de onde extrair a mensagem a levar no lambe, Andorinha aproxima-se dele, folhas através da pasta do calango <<*este é muito bonito*>>, Calango extrai o poema sugerido da pasta e começa a trabalhar nele.

Esta é a arte do serviço, como proposto por Arno Stern (1997), ou secretariado como dizem os monitores do Centro de Convivência. "Sair a Colar" é uma ação densa.

O lambe imaginado; refletindo sobre uma metodologia visual.

Elaborando imagens em torno do outro, o diferente para o marginalizado é, do meu ponto de vista, definitivamente central. Mais uma vez, reivindico através de um gesto militante que me permite, especialmente em retrospectiva, compreender a realidade do dispositivo em questão, para constituir uma narrativa que seja útil para o propósito deste trabalho.

Durante meu período de pesquisa, obtive autorização da prefeitura de Belo Horizonte para filmar dentro do Centro de Coexistência. Dediquei cerca de um mês a esta prática, aprofundando em mim mesmo o que significava estar dentro do Centro de Coexistência com uma câmera de vídeo.

Minha reflexão certamente partiu da reiterada desconfiança contemporânea do visualismo e de uma certa iconofobia (em oposição a tudo o que é caligrafia).

Tentei entender se o olhar fotográfico e documental poderia representar com segurança uma peça do mosaico que constrói reflexividade e auto-etnografia dentro de uma pesquisa como esta, afastando-se da objetivação da realidade ou de práticas que, a meu ver, são instrumentalizadas e abuso de poder, como dar a câmera aos nativos, ou se ela simplesmente positivou minha pesquisa.

Aqui, partindo desta consideração, eu poderia entrar mais em uma crise sobre tudo o que é reflexão sobre o ponto de vista dos outros, mas claramente este não é o caso nem o momento.

E embora seja provável que a antropologia reflexiva (em alguns de seus componentes) tenha tendido a deslegitimar, até certo ponto, ou pelo menos rebaixar o olhar, porque ela, em perspectivas positivistas e neo-positivistas, foi colocada na base da dimensão clássica da pesquisa, uma dimensão que tem sido investida, nas últimas três ou quatro décadas, por um vigoroso processo de revisão epistemológica, através do trabalho de Merleau ponty “o olho e o olhar”.

Este ensaio certamente representou um ponto de inflexão dentro de minha tentativa amadora e ingênua (mas perigosa) de documentar através do vídeo as práticas artísticas dentro do Centro de Convivência.

L'Oeil et l'Esprit é o último ensaio Merleau-Ponty concluído no verão de 1960. Lendo o texto, tem-se a sensação de que o autor prossegue em direção a um interrogatório de visão de uma forma original, “como se todas as suas obras pré-existent não pesassem em seu pensamento” (Merleu-ponty, 1989: 71), Claude Lefort argumenta no pós-palavra.

O título, L'Oeil et l'Esprit, já identifica o assunto da pergunta e seu meio: o espírito e o olho. O olho, de fato, é a abertura para o mundo, na qual o autor gostaria de colocar nosso espírito.

Esta tentativa é possível pela arte e no caso descrito por Merleau- Ponty pela pintura, que se inspira nesta camada de sentido bruto, ou seja, nossa historicidade primordial.

Esta reflexão se desenvolve a partir de uma questão bastante específica, que o autor discute desde o início: o manipulandum que o homem pensa ser e se torna ao ingressar em um regime de cultura, onde não há verdade nem mentira em relação a si mesmo e à história.

Ele, portanto, vive em um sono ou pesadelo do qual não há despertar. Estas questões não estão muito distantes daquelas que nos afetam mais de perto, embora estejamos agora à deriva de um processo que Merleau-Ponty experimentou em sua plenitude.

Agora, “a ciência manipula as coisas e renuncia a habitá-las” (Merleu-ponty, 1989: 13) e “se confronta de tempos em tempos com o mundo atual”, tratando cada ser como um objeto em geral, enquanto que a ciência clássica “manteve a sensação de opacidade do mundo, e era o mundo que pretendia alcançar com suas construções” (Merleu-ponty, 1989: 13). Neste sentido, é necessário “que o pensamento científico encontre seu caminho de volta a um lugar preliminar, ao lugar, ao terreno do mundo sensível e ao mundo do trabalho, como eles são em nossa vida”. Esta afirmação está carregada de significado, porque se concentra não apenas no último referente da ciência, o mundo sensato, mas também naqueles que nele trabalham: nosso corpo “não aquele possível corpo que é admissível chamar de máquina de informação, mas este corpo afetado que eu chamo de meu”, “o sentinela que vigia silenciosamente sob minhas palavras e sob minhas sensações” (Merleau-Ponty, 1989: 15). Lefort no posfácio está, portanto, certo quando diz que a escrita do autor ecoa o esplendor do visível e o transmite. As páginas seguintes são uma expressão desta intenção e desenvolvem, além disso, o interessante entrelaçamento entre ciência e arte, onde esta última nos coloca novamente nos espaços dos quais os sofismas da razão nos distanciaram.

O pintor, ao se interessar (inter-ser) pelo mundo e emprestar seu corpo, transforma-o em pintura. Para “compreender tais transsubstancias, é preciso redescobrir o corpo operativo e afetado, que não é uma porção de espaço, um feixe de funções”, mas sim um meio de visão e movimento. Este corpo em movimento faz parte do mundo visível, é parte dele, e é por isso que podemos direcioná-lo para o visível. É possível porque “tudo o que vejo está em princípio ao meu alcance, marcado no mapa do eu posso” (Merleu-ponty, 1989: 17); “imerso no visível através de seu corpo, que também é visível, o vidente não se apodera do que vê: ele só se aproxima dele com seu olhar, o que abre o mundo” (p. 18). Daí o espanto daqueles que se movem no mundo com seus corpos, a fonte de todo o conhecimento que vai, às vezes, além do concebível.

O enigma deste emaranhamento corpo-mundo está no fato de que o corpo está vendo e visível. Ela é contada entre as coisas, “mas porque vê e se move, ela mantém as coisas em um círculo ao seu redor” (Merleu-Ponty, 1989: 19); há um re-cruzamento entre o ver e o visível, entre aquele que toca e aquele que é tocado, quando a faísca da percepção sensível é acesa.

A pintura ilustra o enigma do corpo, “qualidades, luz, cor, profundidade, que estão lá diante de nós, estão lá apenas para que possam despertar um eco em nosso corpo, para que ele possa recebê-las” (Merleu-Ponty, 1989: 20). E assim o pintor aprende de si mesmo ao ver, porque “ele é tocado por um certo impacto com o mundo, e o devolve ao visível através dos sinais traçados por sua mão” (Merleu-Ponty, 1989: 23), dando existência ao que a visão profana acredita ser invisível. “O questionamento da pintura visa a esta gênese secreta e fabricada das coisas em nossos corpos” (Merleu-Ponty, 1989: 25). Entende-se que o corpo é aquele médium, aquele meio termo entre o espírito e o mundo. Uma premissa esquecida pela visão no sentido profano.

A referência do autor ao *Dioptrique* de Descartes, o breviário “de um pensamento que não quer mais habitar o visível” (Merleu-Ponty, 1989: 29), mas reconstruí-lo de acordo com um modelo que é criado a partir dele, não é surpreendente. A visão, por outro lado, não é a metamorfose das coisas em si na visão que temos delas, mas pensa-se que decifra, de forma rigorosa, os sinais dados no corpo. Esta visão e o que ela contém é um segredo perdido até que um novo equilíbrio entre ciência e filosofia seja encontrado. É por isso que o autor procura um pensamento sobre o composto de alma e corpo que somos, sobre aquele conhecimento de posição ou situação a que Descartes se dedicou, a fim de chegar a um resultado que nos permita compreender uma questão muito profunda: o enigma da exterioridade.

A atenção dada à pintura vai nessa direção porque esse tipo de visão não é um olhar para fora, de acordo com uma relação físico-óptica com o mundo. “O mundo não está mais diante dele por representação: é antes o pintor que nasce nas coisas” (p. 49) e ao perfurar a pele das coisas mostra como elas são feitas como tal.

A consequência é que a arte não pode mais ser dita como uma construção, um artifício, uma relação esquisita com um espaço e um mundo externos, “a pintura proporcionaria aos meus olhos mais ou menos o que é oferecido pelos movimentos reais” (Merleu-Ponty, 1989: 54). Alcançamos o coração desta experiência quando definimos o olho como a janela da alma, pois ele realiza o milagre de abrir para ele aquilo que não é alma.

Merleau-Ponty descobre o espaço em que a razão retorna ao questionamento, o estado de contínuo assombro, sendo aquilo que nunca é completamente. Neste questionamento perene, a razão reivindica uma positividade para preencher seu vazio, e sobre este terreno instável se constitui nosso ser

manipulador. “Se as criações não são”, no entanto, “um dado, não é apenas porque passam, como todas as coisas, mas porque têm quase toda a sua vida pela frente” (Merleu-Ponty, 1989: 63).

Revendo as imagens gravadas com a câmera de vídeo, tenho me perguntado muitas vezes onde a maravilha encontrou meu corpo encontrando a realidade da qual eu fazia parte. Assim como o fotógrafo, o videomaker ou o artista em geral, a magia surgiu das coisas ou apenas as registrou, e foi através do meu interesse e disposição física que eu pude compreender.

Meu estar dentro das oficinas do Centro de Convivência, fotografando e reencenando a prática artística aconteceu assiduamente quase como se fosse uma tarefa predefinida, uma caixa fechada da qual não conseguia sair, pois pensava no magnífico produto final.

Assim, decidi, por enquanto, não usar essas imagens, eliminando, dentro desta tese, os meros propósitos documentais e focando o mais possível nas canções dos encontros, nos corpos poéticos criados neste jogo de “passe e vá”.

Esta escolha foi certamente influenciada pelo estímulo que recebeu durante um dos últimos seminários do curso de Carly Machado na UFRRJ, realizado pelo antropólogo e cineasta holandês Matjis Van Der Port na apresentação da sua 'curta-metragem' 'Corpos fechados' (2017), no qual a escolha do meio particular do ensaio cinematográfico, uma vez que este, por exemplo, pode ser diferente de um documentário etnográfico de observação, é muito significativa, uma vez que está de acordo com os objetivos e o alcance epistemológico do cineasta. Segundo Giannetti, o ensaio filmico, não sendo puramente ficção nem facto, é uma forma de investigação - que envolve “tanto a paixão como o intelecto do autor”. Além disso, segundo Alter, o ensaio filmico desafia definições estritas e fronteiras tradicionais, pois “esforça-se por estar para além das restrições formais, conceptuais e sociais” e “é transgressivo tanto estrutural como conceptualmente, é auto-reflexivo e auto-reflexivo.

Mas o que é que um ensaio visual representa para mim neste momento?

Demolindo a minha construção anterior, mistificada na estética do produto e com uma grande dose de postura em relação à política da câmara de vídeo, decidi refazer um caminho visual relacionado com os encontros dos lambe, sem câmara de vídeo, com um velho smartphone que drena de duas em duas horas, filmando e fotografando este processo sob a forma daquele rascunho de que Taussig fala, referindo-se ao desenho.

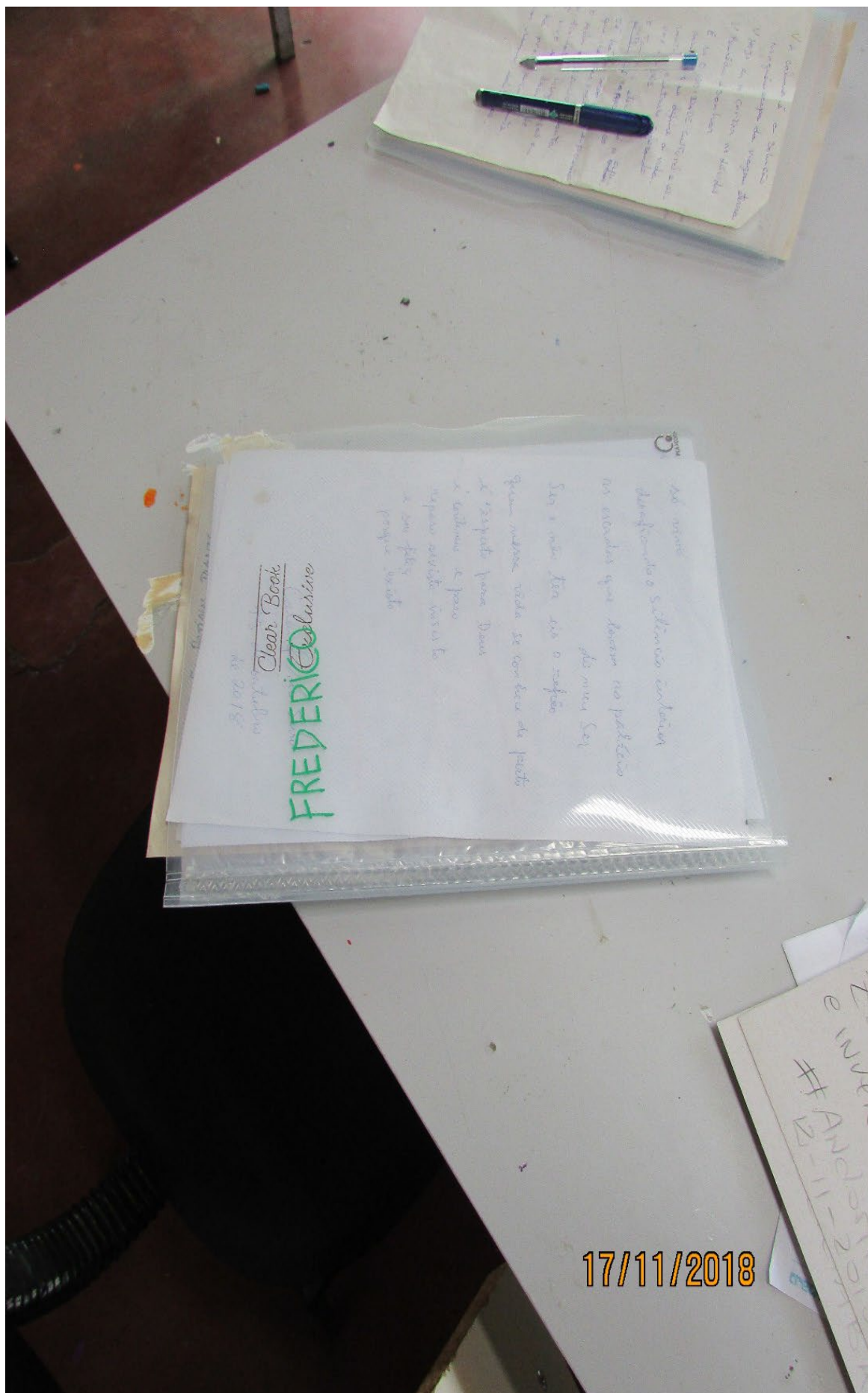
Taussig argumenta que o desenho se integra com a escrita em notas de campo etnográficas, como uma conversa, tornando visível o diálogo de desenho de palavras (Taussig, 2011). A análise desta e de outras imagens é central no seu livro sobre desenho etnográfico, publicado sob o título provocante de “I Swear I Saw This”. Para o autor, mostrar os seus cadernos de campo da forma como foram feitos é um meio de tentar evocar a 'traição' que ocorre no

trabalho antropológico quando as experiências de trabalho de campo e os diálogos são transformados num mero pretexto para uma teorização abstrata: “É por isso que o caderno de notas do trabalhador de campo, com pelo menos um pé na arte do imediatismo sensual, é tão valioso como uma forma alternativa de conhecimento ao que eventualmente se imprime” (Taussig, 2011: 49)

Assim, tudo é deixado como um esboço de um quadro, como o esboço que Mario me deu ao deixá-lo lá no chão (ver próximo capítulo). O meu ser um gravador de imagens ultrapassou talvez a ambição documental, mas intercalou-se na prática descrita. “Um dos efeitos que a fotografia pode proporcionar ao observador é, pelo contrário, o de mimetizar a complexa relação entre história e biografia, explorando as imagens, eventos e contextos que se imiscuem permanentemente nos trajetos individuais. Neste projeto expositivo pretendeu-se, portanto, evidenciar a textura da história e as camadas da experiência humana, projetadas e inscritas metaforicamente na nudez anônima dos corpos representados.” (Pussetti, 2013: 28)

As fotos e vídeos foram produzidos como arte de pincel num jogo de representação e autorrepresentação, sabendo ou talvez apenas esperando por um poder evocativo retroativo.





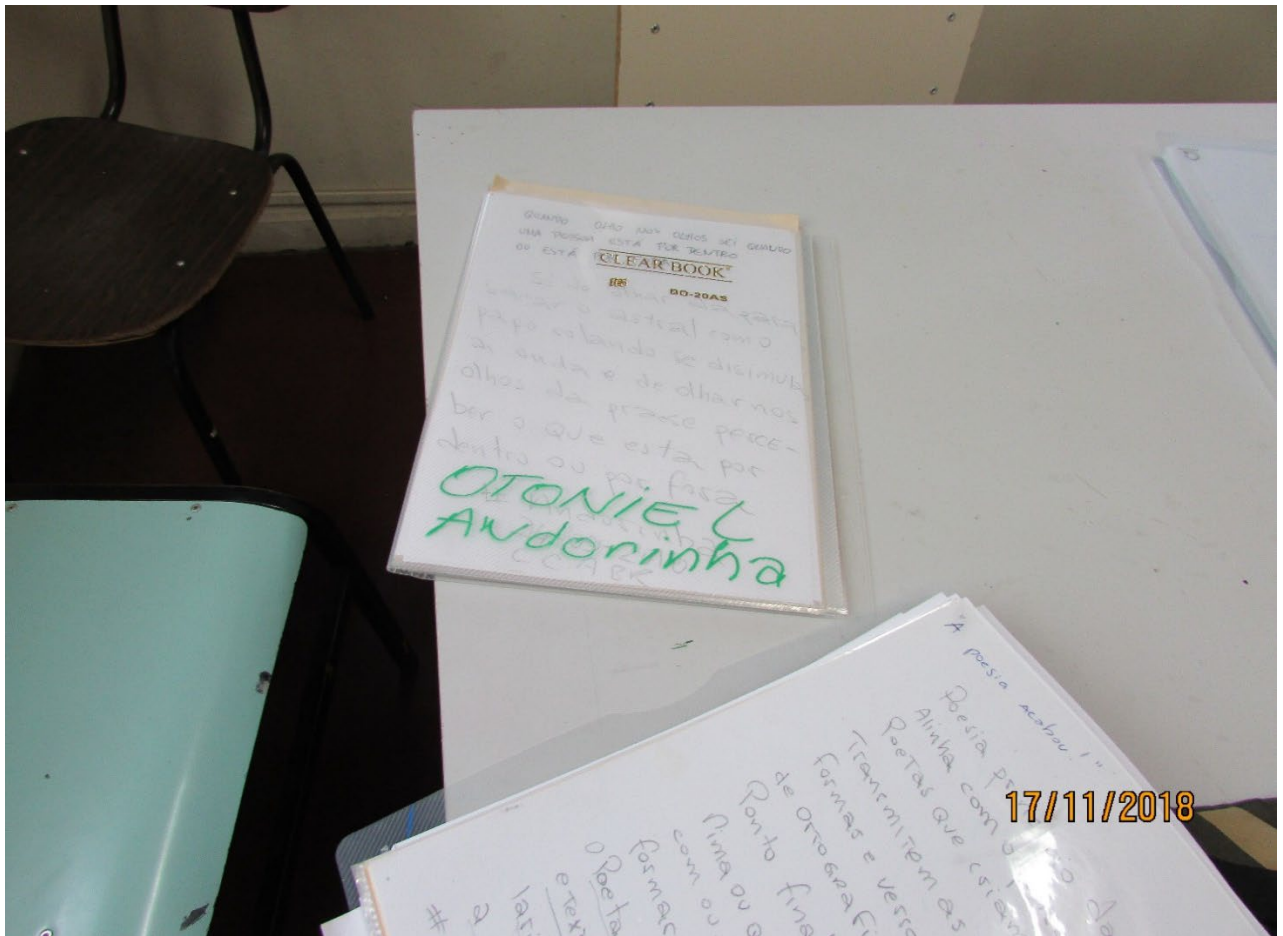
Blog de
Cristina
FREDERICO Exclusive

As vezes
desafio a minha exclusividade
em momentos que preciso me posicionar
do meu lado
Seja a minha vida ou a minha
quem nunca, nada se compara ao prazer
de trabalhar para Deus
e trabalhar de perto
com pessoas que
são felizes
porque vivem

17/11/2018



17/11/2018





O DESTINO
AR Calango
do Somo 24/09
est o dat
O REAL E O IRREAL SE MISTURAM
NA MINHA VIDA

A Realidade e a reali-
zação dos interesses do comum
mas o irreal e a fantasia
que nos faz perder de vista
o pensamento e a criativi-
dade ser criativo e reali-
zar e criar fantasia
e inventar

#Andorinha
12-11-2018 C C A B R
C C A B R

17/11/2018

- ✓ A calma é a solução
Ninguém escapa da viagem eterna
- ✓ Hoje eu vou cortar as dívidas
- ✓ Remédio é sonhar

É NA DIVERSIDADE cultural e es-
piritual q se define a vida.
Controla o futuro realizando
UMA ATIVIDADE.

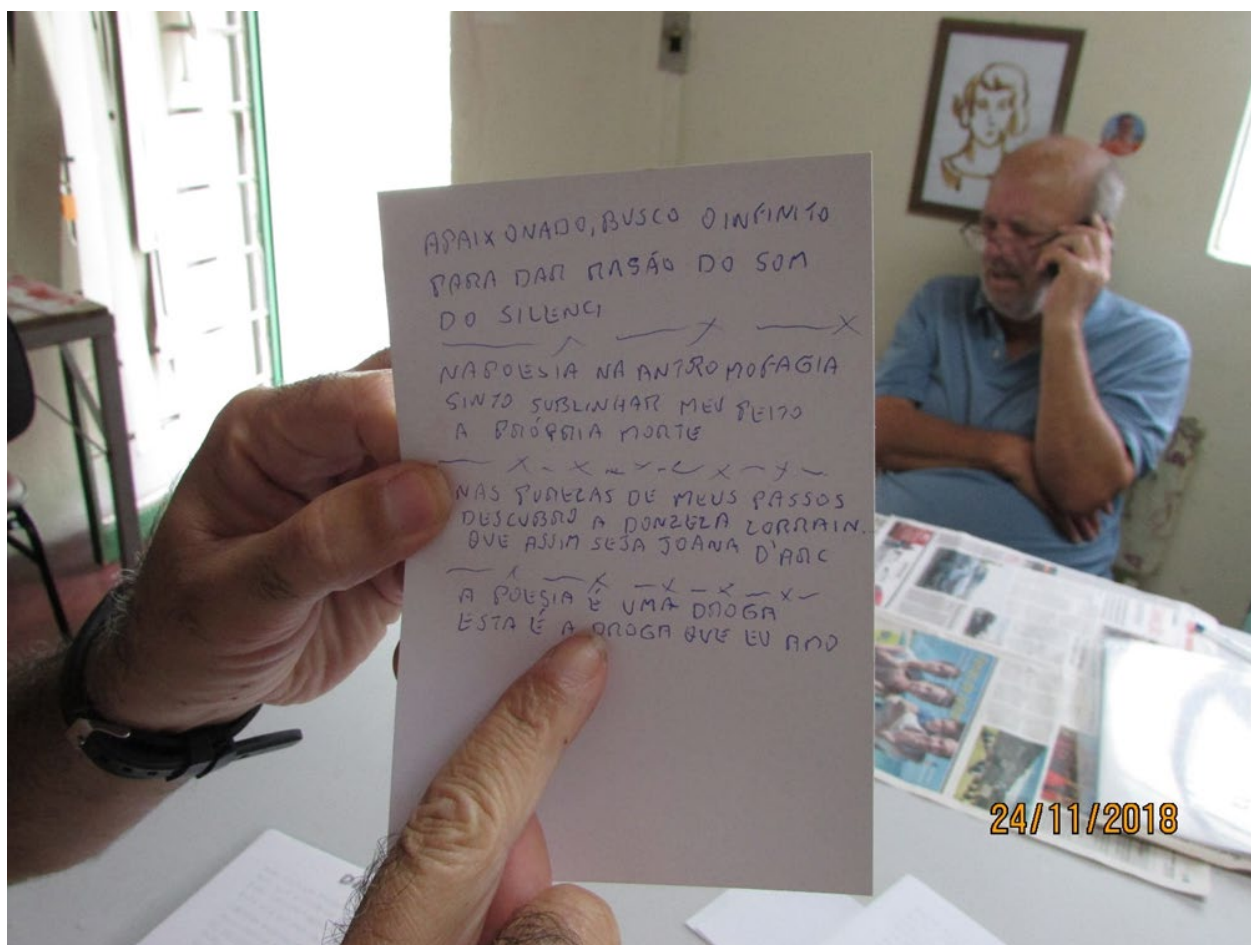
O Tempo é eterno só p^{espí-}
~~ritual~~ ~~o~~ corpo f/ físico

Já há no corpo drogas suficientes
que lhe dão prazer.

O poder do silêncio encanta:
si dívidas, si inseguranças ou
n vivo si o desconhecido.

- ✓ N há prazer permanente.
Todes romas solitárias.

17/11/2018



APAIXONADO, BUSCO O INFINITO
PARA DAR NASCIMENTO DO SOM
DO SILENCIO

— x — x — x — x — x —
NA POESIA NA ANTROPOFAGIA
SINTO SUBLINHAR MEU PEITO
A POESIA A MORTE

— x — x — x — x — x —
NAS PAREDES DE MEUS PASSOS
DESCUBRO A DONZELA CORRAIN.
QUE AJÁIN SEJA JOANA D'ARC

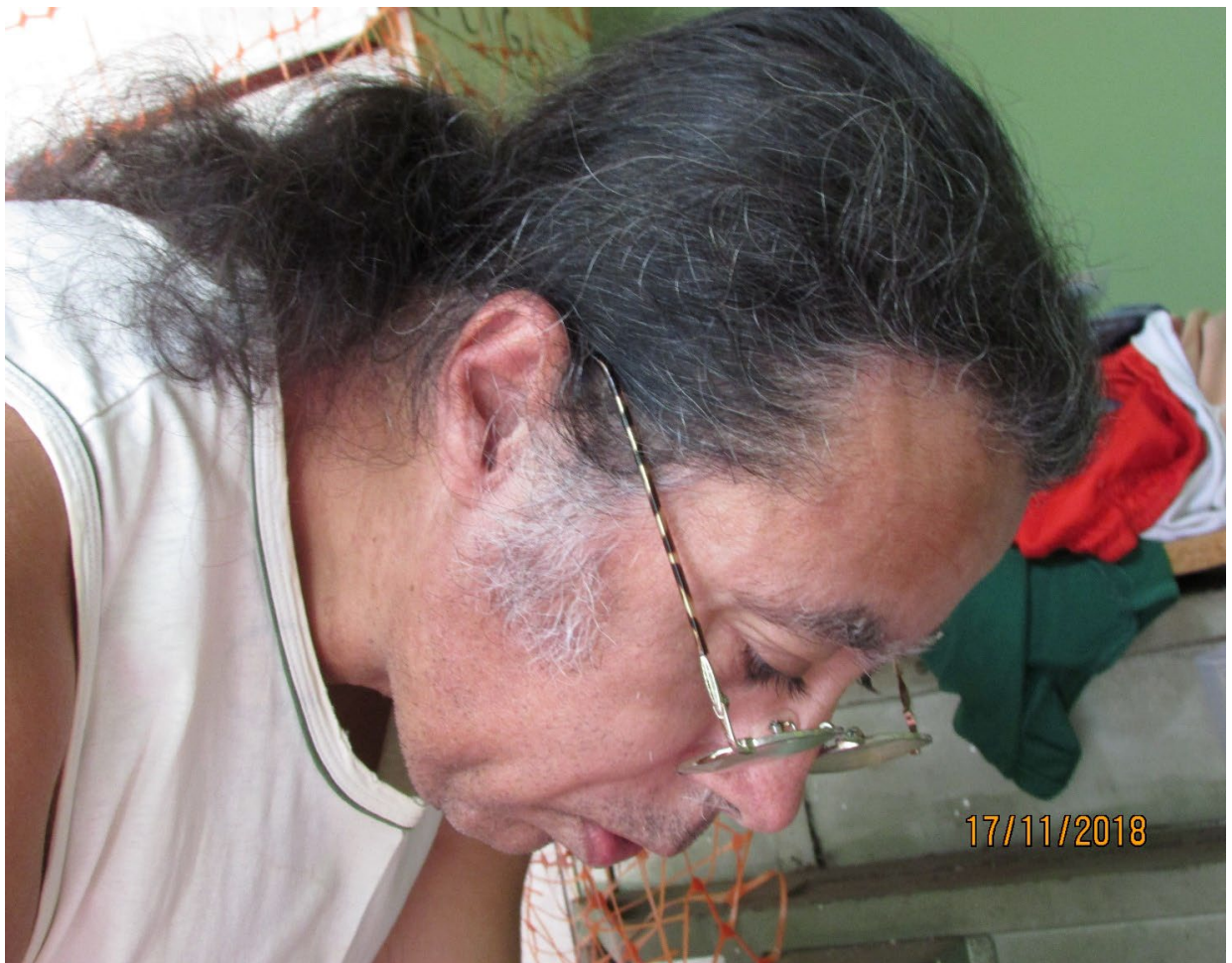
— x — x — x — x — x —
A POESIA É UMA DROGA
ESTA É A DROGA QUE EU ANO

















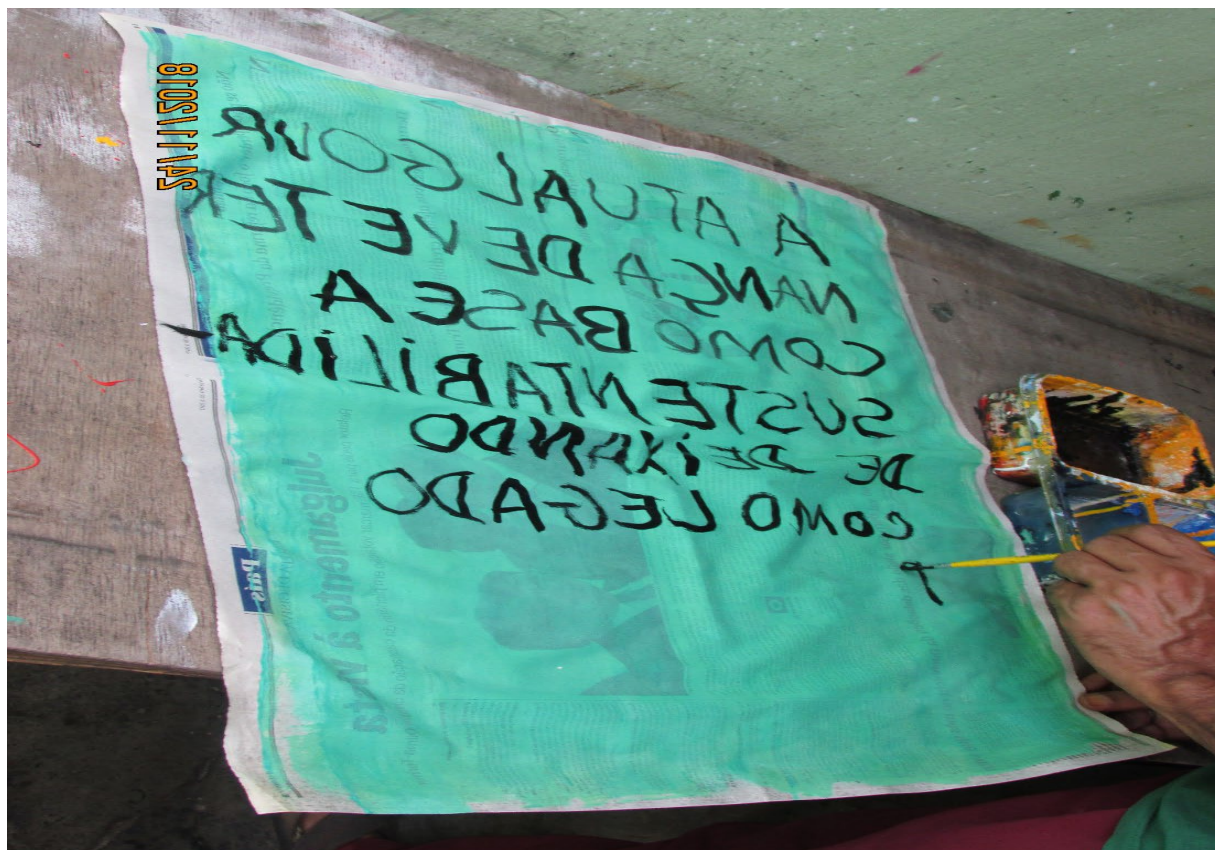






acompanhem a calma
na mesma atitude
a paz e a tranquilidade
o mundo do mundo é diverso
a atual governança
deve ter como base a
sustentabilidade
deixando como legado
para as futuras gerações

24/11/2018







3.4.2. Das cidades visíveis para si. Os poetas flâneurs e a circulação do *love speech* além da oficina de letras e poesia.

Apesar de o *lambe* ser um processo artístico que certifica a tomada de posse dos espaços da cidade através da prática expressiva, permanece sempre uma ação “protegida” no sentido de que enquanto o coletivo cria-se precisamente para ser uma ação protegida pela construção da memória coletiva, a ligação, embora ténue, ao Centro de Convivência, não permite ver quando as redes se soltam. É por isso que a introdução destas etnografias sobre as quais refletirei, me obriga a olhar para a cidade e para o ângulo a partir do qual a consideramos aqui.

O fator de interesse diz respeito aos processos urbanos e ao facto de o espaço parecer ser cada vez mais diferenciado em termos sociais, ao mesmo tempo que está profundamente inter-relacionado em termos de funções, muito para além da contiguidade física.

A consequência é precisamente a separação relativa entre o significado simbólico, a localização das funções e a apropriação social do espaço na área metropolitana.

O que distingue os lugares sobre os quais as cidades se constroem e constroem a sua identidade é a sua natureza como espaços de significação, a sua capacidade simbólica, a sua qualidade antropológica: é a extraordinária capacidade de relacionar espaços e formas de socialidade, pedras, paisagens e pessoas, pessoas umas com as outras, de tecer teias de significados, símbolos, histórias e vidas.

Os lugares, definidos pelos quadros da memória e do sedentarismo, continuam a ser importantes para a vida social porque neles se expressam aspectos indispensáveis da experiência humana, tais como a reprodução física e familiar, as relações interpessoais, a estrutura espacial dos artefatos culturais. “Contudo, é inegável que os seus referentes funcionais, simbólicos, culturais e sociais estão cada vez mais interligados e parcialmente condicionados pela lógica dos fluxos” (Lazzarino e Malighetti, 2011: 45).

O espaço dos lugares e o espaço dos fluxos não se excluem mutuamente, mas coexistem numa troca recíproca contundente no que Saskia Sassen chama de “imbricação” (Sassen, 2006), essa relação que consiste na implicação mútua, ou co-implicação, mas também na irredutibilidade necessária e recíproca.

Lazzarino e Malighetti nos lembram que há diversas tensões que emergem na cidade, especialmente em relação à conexão entre política e arquitetura. “Um cruzamento de visões” entre essas perspectivas nos permite questionar a conexão entre as formas e dinâmicas espaciais com as mudanças sociais, culturais e políticas, sabendo que essas mudanças estão em constante conexão entre o espaço dos lugares e o espaço dos fluxos. (Lazzarino e Malighetti, 2011).

A arte expressa no CdC e trazida para as paredes silenciosas que falam, no nosso caso, faz e tem feito parte da micropolítica dos fluxos que ativa um movimento de re-centralização, o que significa considerar o que está no centro a um nível simbólico, mesmo que física e mentalmente esteja nas margens.

E enquanto a ação de 'sair a colar' e *lambe-lambe* dá um novo significado simbólico a uma parede 'marginal', trazendo-a inevitavelmente para um centro não centralizado, a ação banal de caminhar é assim apresentada como um ato de 'resistência': ao caminhar, as pessoas fragmentam o espaço abstrato, coerente e totalizante do mapa (a dimensão panóptica do poder), selecionando possibilidades, condensando 'singularidades ampliadas' e 'ilhas separadas' (Ibi., p. 157). O gesto de caminhar brinca com as organizações espaciais (por exemplo, a estrutura urbana e arquitetônica da cidade): não é estranho nem conivente (não deriva a sua identidade delas). Desta forma, a ordem é jogada pela arte

“Isto permite ler na cidade esse traço poético e político ao mesmo tempo, que olha para o passado histórico através do exercício crítico do pensamento, e para o presente como aberto ao inesperado, inacabado” (Lazzarino e Malighetti, 2011: 5).

Mas isto ainda não é suficiente para a minha reflexão.

Nesta parte, gostaria de refletir sobre duas arqueologias diferentes em dois locais diferentes, mas com um ponto em comum: o novo marcador da diferença. De louco a flâneur de louco-poeta. É como colocar um vestido sobre o outro.

Esgotamos a ação da oficina de letras e poesia CdC, a oficina de poesia vista como um sarau poético com um mergulhar na produção coletiva do *lambe-lambe*, como um 'desprendimento' da rede de saúde mental uma rede que propõe eventos de arte cultural no circuito da cidade, como a exposição de

arte sem sentido o festival de canções "Ideia sonora", bazares, publicações literárias ou musicais que refletem a lógica de se mostrar e criar através da visibilidade e sobretudo da construção de uma memória coletiva como lugar futuro de reconstrução do passado (Hallbwachs, 1987) para a criação de um sistema de proteção contra o (dominante?) que está sempre ali à espreita, bem como a criação de momentos de agregação “fora” do centro da coabitação. Situações que não mencionei porquê de alguma forma se baseiam na rede da saúde mental e depois não estão relacionadas com o processo artístico, mas sim com o produto.

E se é verdade que a memória coletiva deriva a sua força e durabilidade do facto de ser apoiada por um grupo de homens (Hallbwachs, 1987: 61), o que é feito do indivíduo fora do coletivo e da convivência?

Apesar do facto de (através da viagem poética) ter tentado mostrar que a força inovadora da inclusão reside na vontade dos monitores de se reconhecerem e se reconhecerem artisticamente com os chamados utilizadores, o que aconteceu ao poeta louco quando o CdC fechou às 17 horas?

Durante a escrita e durante este longo período do doutoramento (ver conclusão), olhando para trás para os materiais e recordando um encontro com Roberto Beneduce (2019) no início do meu percurso de investigação, as coisas mudaram e a direção da minha escrita também.

Beneduce sugeriu que eu olhasse para o que acontecia dentro dos dispositivos que eu tinha escolhido como o meu campo de estudo, mas também para ver quando “a cortina cai” (Beneduce, 2019). Tentei descobrir como fazê-lo, como 'mapear' o poeta que passou de um cenário para outro (como narrado na história 'Fantástico') no início. Passei um mês praticamente a acompanhar alguns poetas-usuais, mas apercebi-me que parecia perseguição ou, pior ainda, assistência. Deixei passar e continuei com a velha ideia com um pouco de raiva. Mas as coisas acontecem se tiverem de acontecer, e naturalmente assisti à reabertura desta cortina na cidade, dando origem a territórios poéticos livres, territórios nos quais o marcador social da diferença da loucura deu lugar à poesia louca.

Então, como diz um querido poeta meu amigo moçambicano, tirando de não sei quem, 'Dos poetas e dos loucos Todos temos um pouco', então deixei uma parte do flâneur em mim fluir e talvez correr.

Ei, percebi como era importante mostrar a extensão da ação do Centro de Convivência, tentando compreender se todo o jogo da intersubjetividade, se todo o processo de redenção e construção do poder que tem lugar dentro do Centro de Convivência pode ser replicado pelo utilizador da rede de saúde mental também fora do Centro de Convivência. Tentei, portanto, compreender se neste caso a oficina de poesia é um lugar de recreação ou se é realmente um lugar de construção de novos valores de cidadania.

Deixei, por fim, o corpo deambular.

O Flâneur e o andarilho de duas maneiras para o poeta louco construir a cidade a partir de si. Edmundo e Mario

O conceito de flâneur - a ser entendido como caminhar na cidade sem um objectivo preciso, movido apenas pelo desejo de experimentar a vida nos seus caracteres mais autênticos - também renomeou a ideia de encontrar e experimentar formas alternativas de vida, solidão dolorosa, exclusão social, ou seja, estados de espírito e circunstâncias em que o flâneur se pôs à prova - por livre escolha ou forçado -, entrando e saindo dos 'pântanos' urbanos.

O flâneur é um indivíduo que, ao caminhar sozinho, descobre um envolvimento sensorial com a cidade. Honoré de Balzac descreve a *flânerie* como uma ciência, uma 'gastronomia do olho'. O flâneur consome o seu espaço, mergulhando na estética, nos cheiros, nos sentimentos, simplesmente olhando e caminhando. Ele não sabe para onde vai, nem sabe o que lhe interessa, nada de preciso ocupa a sua mente excepto o presente. A ideia gira em torno de ser uma parte sem costura do tecido urbano. Em outras palavras, "a arte que os *flâneurs* dominam é a de ver sem ser apanhados a olhar", como o sociólogo polonês Zygmunt Bauman (2017) descreve.

O livro "A interpretação dos lugares Flânerie como experiência de vida" de GiamPaulo Nuvolati (2013) é muito importante para meu intento. O autor argumenta que aquele que anda pelas ruas sem rumo durante muito tempo é tomado por embriaguez. A cada passo, a marcha adquire uma força crescente; a sedução das lojas, bistrôs, mulheres sorridentes diminui cada vez mais e o magnetismo da próxima esquina, de uma pilha distante de folhas, do nome de uma rua torna-se cada vez mais irresistível. Depois a fome instala-se. Ele não quer saber nada sobre as mil maneiras de o apaziguar. Como um animal ascético, vagueia por aposentos desconhecidos, até que, exausto, desmaia no seu quarto, o que o saúda "estranhamente e friamente", é o flâneur de que fala, o poeta que se perde na multidão, o habitante que passeia pela sua cidade na esperança de agarrar o seu génio loci, a sua alma escondida através de um gesto poético, encontrando a sua transcendência e extraindo o eterno do transitório poético no "histórico" (Nuvolati 2013).

O flâneur moderno assume um papel semelhante ao de um etnógrafo urbano; ele é um observador participante da cidade globalizada. A descrição de Baudelaire dele como “homem do mundo, homem da multidão” e “cidadão espiritual do universo” emana certamente ideias do cosmopolita moderno. Um flâneur ativo que põe em risco o seu ser da cidade.

Para Baudelaire, então, o flâneur, é o poeta, singularmente um andarilho e observador de multidões, como explica bem no Baço de Paris, uma série de poemas curtos:

“O poeta goza deste privilégio incomparável: que ele pode ser, a seu gosto, ele próprio e outro. Como aquelas almas errantes que procuram um corpo, ele pode entrar, quando desejar, em qualquer personagem. Só para ele tudo está vago. E se certos lugares lhe parecem estar fechados, é que aos seus olhos não valem a pena visitá-los. O andarilho solitário e penitente deriva uma intoxicação singular desta comunhão universal. Aquele que é facilmente casado com a multidão, conhece as alegrias febril de que tanto o egoísta, fechado como um cofre, como o preguiçoso, escondido como um molusco, serão eternamente privados. Ele sabe como fazer suas todas as profissões, todas as alegrias e todas as misérias que as circunstâncias lhe oferecem. O que os homens chamam amor é muito pouco, muito limitado e muito débil, comparado com esta orgia inefável, esta santa prostituição da alma que se dá inteira, poesia e caridade, ao inesperado que se mostra, ao desconhecido que passa” (Baudelaire, 1985).

Segundo o poeta, o artista tinha de mergulhar na cidade e transformar-se num “botânico do passeio”, em alguém que conhecesse o tecido urbano por dentro e por fora (Baudelaire, 1985).

Assim, tanto o poeta como o artista se encontram imersos com cada uma das suas fibras neste passeio eterno, nesta redescoberta, mergulhando totalmente no mundo exterior e tornando-o seu.

“Sendo um caminho solitário, muitas vezes distante das práticas mais banais de patrulhamento urbano, a flanerie constitui hoje uma ocasião de realização para os grupos mais fracos, mas, ao mesmo tempo, mais atenta ao mundo que os rodeia” (Nuvolati, 2013: XIX).

No século XIX, o flâneur até gostava de passear na companhia de tartarugas, e Benjamin (1994) interpretou este costume como um protesto *sui generis* e marcante contra o ritmo frenético da vida que se impunha em correspondência com os processos de “Taylorização” da vida da cidade (Tester, 1994: 15). A característica do flâneur é, assim, mover-se a pé, conciliando três atividades: caminhar, observar e interpretar o que os olhos captam. Mesmo como artista, o flâneur reivindica a sua própria originalidade em termos de lugares e tempos de movimento e observação. Lugares e tempos que nem sempre correspondem aos dos processos de urbanização e industrialização que afetam as cidades ocidentais há décadas, e que vêm a rapidez como uma das características peculiares do seu desenvolvimento.

Uma tartaruga em louvor da lentidão. Um escudo para se proteger da velocidade urbana.

Assim, à figura do flâneur gostaria de acrescentar uma ação, a de caminhar, de lentidão como filosofia de vida e ritmo de narração. Caminhar é frequentemente curativo, o seu poder reorganizador sem idade. Dá-nos a distância física e moral propícia a um retorno sobre si próprio, uma prontidão para os acontecimentos, uma mudança no que nos rodeia e quem são os nossos interlocutores, e assim um afastamento das rotinas pessoais; abre-nos a um uso sem precedentes do tempo, a encontros, de acordo com o desejo de oportunidade daqueles que caminham um caminhar de deriva em que “o caminhar é necessário para a ativação de todos os sentidos, uma predisposição aberta às percepções de que a cidade emana com a sua própria essência: os sentidos são ferramentas, antenas úteis para se relacionarem com os que nos rodeiam. Um passeio à descoberta da cidade, rabiscando as notas e histórias que nos conta, anotando os seus sinais sob a forma de linhas, de esboços, um passo necessário para conhecer os seus segredos e começar a descobrir o seu verdadeiro potencial” (Rosselli, 2010: 3).

E se, como escreve Le Breton, “a experiência de andar na cidade solicita o corpo na sua totalidade, é um contínuo questionamento dos sentidos e do sentido. A cidade não está fora do homem, está dentro dele, impregna o seu olhar, a sua audição e os seus outros sentidos, apropria-se dele e age sobre ele conforme os significados que ele lhe atribui”. (2007: 11), então no nosso caso o caminhante sugerido por Benjamin que se move com o caderno na mão, move-se para um tipo ideal de flâneur, o caminhante que visa conquistar a sua realidade e o seu tempo, um artista de rua, ou talvez melhor, da rua. (Marini, 2014).

Nesta parte, gostaria de mostrar como a arte que cobre o indivíduo pode entrar no tecido urbano como uma voz autorizada, protegendo e abrigando o louco, e não apenas dando ao poeta louco a possibilidade de existir e escrever o seu nome no tecido da polifonia da cidade.

Nos parágrafos seguintes vou conversar com dois flâneurs a caminhar com a sua arte - tartaruga. Dois exemplos distantes, mas expressando o mesmo produto de expressão. Enquanto Edmundo é construído como artista dentro do Centro de Convivência Arthur Bispo do Rosário, Mario é construído mediante um caminho de resistência e fuga do sistema de saúde mental da minha cidade. No entanto, os dois verão que estão unidos por um destino, o de primeiro serem ouvidos como artistas, depois como loucos, para se tornarem artistas loucos.

Mostrarei como a arte se torna um escudo e transforma o marcador social da diferença, ou melhor, integra-o com um novo.

Edmundo o discurso de amor na cidade

Volto para o Centro de Convivência por volta das 15 horas de atraso para o início da oficina que eu queria (e tinha que) assistir. Muito cansado e insatisfeito, decido não participar de nenhuma das oficinas. Pela manhã eu havia participado da oficina de composição musical conduzida por Diego, na qual E. havia composto sua canção de amor. A liberdade dentro do CdC também consiste em poder flutuar entre as oficinas ou permanecer sem participar.

Solitário eu rego a horta que criamos em dezembro e limpo a sala na qual há a oficina de cartas dirigida por Maira nas segundas-feiras à tarde e a oficina de mosaico dirigida por Carol nas quintas-feiras; a sala acaba de ser renovada pela prefeitura, está cheia de poeira e restos de escombros.

Nivaldo me ajuda a levar as cadeiras poeirentas para fora e lavá-las, aproveitando a oportunidade para ser lavado também (talvez pela terceira vez em um dia); por isso me encontro lavando coisas e pessoas. O resto do trabalho é feito por Maristella (a faxineira do centro) que me faz entender com bondade que este é seu trabalho e certamente não o de uma pesquisadora italiana que 'mexe com tudo'.

De repente Edmundo, com suave impetuosidade, se aproxima de mim e diz: "*Stefano, hoje há a inauguração da exposição de arte Naïf no Sesc Palladium, no centro; Rogério Sena será homenageado e haverá comida e bebida. Vamos!*" Sua forma de exortação é muito próxima ao meu conceito de comando.

Eu suspendo minha resposta por um momento, mas Edmundo continua, me arrastando para o outro lado da casa. Rogério Sena está cantando na oficina de música de Diego. Edmundo o arrasta para fora, dizendo-lhe para me contar sobre a exposição. R. balbucia algumas palavras, ele tem gosto de cachaça (já o entendo 'normalmente', mas os movimentos de seu corpo me facilitam; agora que não tenho suporte visual, só entendo o "*paládio de sescalada*" às 17h e nada mais) e já são 16h.

Edmundo salta como uma mola com um cigarro na boca, ajusta os atacadores dos sapatos coloridos ao redor do pescoço, me diz que é tarde, corre pelas escadas até o primeiro andar onde não há apenas outra sala onde o bordado está acontecendo, mas também uma antessala onde dona Lu na semana passada ligou o toca-discos e a sala de administração onde Karen (a diretora) e Jennifer (a secretária administrativa) trabalham. Edmundo entra na sala de administração (que está quase sempre aberta, exceto quando Karen tem

entrevistas ou entrevistas com novos usuários) e insta Jennifer a dar-lhe dois vales, um para ele e um para mim. Ele sai e nós partimos. Rogerio fica no CdC.

Na parada do ônibus, Edmundo me dá seu vale e me pede o meu... vai-se trocar na banca de jornal por alguns cigarros para que eu fique com um vale.

O ônibus 8001st que vai da zona oeste para o centro da cidade chega rapidamente, pegamos e entregamos os vales ao motorista... leva um tempo, neste período no Brasil eles decidiram cortar os fundos para os cobradores e assim o motorista também deve desempenhar esta função, retardando a viagem a cada vez.

E hoje ele está vestido com calças pretas de fato de treino (provavelmente tem mais por baixo) enfiadas em meias que chegam quase até os joelhos, uma blusa verde, uma jaqueta pesada de flanela e um par de luvas pretas. Sua longa barba branca e seus olhos azuis o fazem parecer como Edmundo é diagnosticado como esquizofrênico bipolar. No CdC ele é um cantor poeta ator... como ele diz um "performer".

Caminhamos pela rua Augusto de Lima, um par de quadras antes de chegarmos ao SESC Palladium. Edmundo me diz que ele tem que conseguir algum dinheiro do SESC para uma apresentação que fez há alguns meses, então ele tem que sair por alguns minutos para recolhê-lo, e me dá um par de luvas de lã pretas.

Entramos no SESC, Edmundo corre para a recepção onde três jovens estão encarregados de dar informações sobre os eventos que acontecem diariamente. Edmundo se volta para Adriana (então no final do dia decidimos nos lembrar dela mesmo que seu nome fosse outro) e pergunta, ou melhor, diz: *"Hoje há uma homenagem a Rogério Sena, um grande artista plástico negro, amigo e loco como eu... onde ele está?"* Adriana respondeu que não havia nenhuma homenagem a nenhum artista, no entanto, ela verificou através dos vários canais (sociais e outros) disponíveis. Entretanto Edmundo me apresenta como Stefano, a.k.a. Françoise, italiano do Lago Como, instrutor de natação e wader; *"ele me ensina a nadar e eu lhe ensino mirra; tenho 62 anos de idade, mas quando falo com ele eu me torno 47 e quando ele fala comigo ele se torna 62"*.

Em seguida, ele faz um ronco nos bolsos do casaco e puxa o caderno no qual havia colocado a música que compôs pela manhã na oficina de composição

musical com Diego. O papel é amassado, ele o abre, vira-se para Adriana e começa a recitar a canção como se fosse poesia.

Bom dia mulheres!!!

Mulheres bonitas pra mim não precisam de PASSAPORTE

Pois os seus fortes atravessam minhas fronteiras

Umas ficam e vão deixando paz e alegria no meu coração'.

"CANTO PARA MULHER BONITA

EU NÃO DEIXO DE CANTAR

CANTO PRA QUALQUER MULHER BONITA

EU NÃO CANSO DE CANTAR

Ontem mesmo eu cantei, hoje vou cantar, já sorri, já chorei e hoje vou comemorar

Não sei se vou encontrar um corpo ideal,

Mas o corpo ideal para mim é qualquer mulher que curta o meu astral

Meu corpo é 0800 a qualquer forma de sorriso feminino

Um anseio carinhoso vindo de uma mulher retribuo com flores poesias canções

e - ou com o que ela quiser

PRA MULHER BONITA EU NÃO PEÇO PASSAPORTE

ABRO TODAS AS FRONTEIRAS E DEIXO ELA INDEPENDENTE

VIDAS DA MORTE

O QUE É BOM

FICO EM PAZ, COMPLETO, COM MUITO AMOR

CANTO PARA MULHER BONITA.....".

Adriana cora e diz "*obrigada*". Subimos ao segundo andar depois de perceber que não houve inauguração, nem mesmo uma homenagem a Rogério Sena acompanhada de refrescos, mas apenas a exposição de arte ingênua brasileira, na qual um dos quadros de Rogério, que havia sido premiado no SESC em Piracicaba, se destacou. Somos saudados por uma mulher que explica que a exposição, além das pinturas bidimensionais, tem três obras tridimensionais que devem ser ativadas e reproduzir o ambiente no qual Mestre Molina, uma artista de São Paulo, viveu com corpo ou espírito, assim diz ela. Uma de suas obras é um castelo povoado por bruxas ou feiticeiras que, uma vez ativado, começam a aparecer e a desaparecer das janelas; uma em particular, uma vez ativado o trabalho, abóbada sua vassoura sobre o castelo. O diálogo de Edmundo com a bruxa diz respeito à capacidade de voar, que ele pode levitar e que ele estava tentando me ensinar (claramente depois de me apresentar como Françoise).

Após 15 minutos, Edmundo me arrastou de repente para fora do SESC-PALADIUM, dizendo que ia à reunião para o dia 18 de maio (o dia da luta antimanicomial) mas que teria que ir à casa de sua namorada L. para trocar de roupa.

Vamos para a parada de ônibus (o 9103), no caminho que Edmundo me dá suas luvas de lã pretas.

O ônibus não demora muito para chegar e Ed percebe que perdeu seu bilhete de transporte, mas que de qualquer forma ele, com mais de 60 anos, tem direito a viajar gratuitamente e que não importava que ele não tivesse sua carteira de identidade, ele teria se identificado e se apresentado de boca em boca e é assim que acontece.

Sentamo-nos do lado esquerdo do ônibus, na frente, eu junto à janela e Ed ao meu lado.

Ed vira-se para a direita e vira-se para o passageiro ao seu lado no corredor, agora ele não precisa mais puxar o caderno onde a canção está escrita, ele a conhece de cor "*mulher bonita.....*". Ele se levanta, me cumprimenta e sai.

Seguindo o discurso de Butler, Edmundo por meio de uma declaração poética de amor se constitui como poeta ao superar o marcador social da diferença

dos doentes mentais e também o dos insanos, ou melhor, incorpora neste último o do poeta-artista ou como ele o coloca como executor; "a linguagem não apoia o corpo dando-lhe luz ou nutrindo-o num sentido literal; ao contrário, ao ser interpelado dentro do termo linguagem que a existência social do corpo sem paridade é antes de tudo possível" (Butler, 2010: 6).

O corpo de Edmundo é fundado através da palavra poética, neste caso sempre seguindo o discurso de Butler (2010) com referência a Althusser "o ato linguístico que traz o sujeito à existência linguística vem antes do sujeito em questão".

No caso do Mundo, a declaração de amor a Adriana é um ato pré-locucionário, ou seja, um ato linguístico que produz certos efeitos ao dizer algo, o efeito de corar.

Neste caso, estamos falando do discurso do amor, que também atua de forma a construir o sujeito em uma posição de subordinação; através de uma excitada declaração poética de amor, coloca Adriana em uma situação de subordinação, mas esta posição de subordinação é construída sobre sentimentos como ternura e amor e não sobre sentimentos como ódio. Por esta razão, gosto de continuar o discurso seguindo o caminho de Butler relacionado ao discurso do ódio, transformando-o em discurso do amor, e enfatizando não tanto o lugar de subordinação, mas o território de onde surge este caminho de subordinação, o amor.

O "song-love-poem" nasceu e tomou forma na oficina de composição musical do Centro de Convivência Arthur Bispo do Rosário.

Mario, situação artística de resistência itinerante



O deslocamento do antropólogo, ou melhor, o meu, nunca termina, especialmente se o que exige o quê e se acontecimentos distantes no tempo e no espaço esclarecem o trabalho de campo.

Vou falar aqui de Mário, o pintor louco da minha cidade, um flâneur poético com o escudo da tela como protecção contra a adversidade. Um escudo que marca a sua diferença ao criar-lhe um artista louco.

Tentarei refletir através de duas polaridades

A primeira polaridade que não vou analisar aqui, envolve a ação dos atores sociais mais poderosos, no sentido da institucionalização de certas práticas que visam a manutenção do status quo, a reprodução de estruturas sociais e a consagração das ideologias que as suportam. A segunda polaridade assinala o oposto, compreendendo ações que ora se assumem como formas de resistência ou subversão dos regimes de visibilidade, ora usam os mesmos para afrontar conteúdos ideológicos hegemónicos.

Para tanto, utilizarei o conceito de margem proposto por Vitor Turner em seu livro do rito ao teatro, procurando declinar à cidade e à ação urbana e urbana proposta por Michael Agier. A empena dessa reflexão é a prática artística de um nômade sedentário da minha cidade. Mario.

Conheci Mario há 3 anos, ele estava sentado em um banco à beira do lago em Como, conversando com o invisível e pintando uma tela com um único marcador preto. Na época eu não comecei minhas pesquisas há muito tempo em Belo Horizonte no Centro de convivência Arthur Bispo do Rosário e meu fervor pelo assunto (que ainda existe) estava em fase de paixão total.

Lembro-me de sentar ao lado dele sem dizer nada enquanto ele pintava o que mais tarde se tornaria uma Última Ceia meticulosamente detalhada.

Desde então, tenho encontrado Mario com frequência em diferentes lugares da cidade. Mario sempre existiu nos últimos 10 anos como uma das vozes da cidade, mesmo que para mim ele fosse invisível ou eu fosse cego.

Mario é um sem fixa demora ou sem-teto, fugiu ou melhor, saiu de uma comunidade terapêutica pertencente à rede de saúde mental de Como, minha cidade natal. Mario vive pela cidade; as vezes dorme na rua, as vezes em algum lugar acolhedor montado pela caritas diocesal, as vezes quem sabe; Na semana passada o Mario caminhava perto da Piazza San Fedele (no centro da cidade) vestido com um terno 4 tamanhos maior que ele, marrom escuro, por baixo ele está sem camisa e a gravata de bolinhas verdes que destacava sua pele branca, antes de ontem ele tinha um olho enfaixado estava sujo de graxa de carro, ele parecia um mineiro recém-saído da mina ilegal de carvão em Zenica, citados pelo companheiro Luca Candiani em sua tese de doutoramento perto de Sarajev; e na semana passada estava vestindo uma camiseta rosa fúcsia sobre um short azul-petróleo com os pés descalços; Mario para muitos é um desleixado, para outros um bêbado.

Mario fala comigo hoje, mas anteontem, quando o cumprimentei, ele me disse em tom peremptório:

"Por favor, esta não é a hora de me incomodar, estou falando com a irmã da morte, isso não é para você"

Mario fala com uma realidade invisível para muitos, então para muitos ele é louco para que os outros sejam uma pessoa com doença mental para ficar longe.

Mario me lembra de Tynianga, a quem recorri em Pemba, em Moçambique, alguns anos atrás.

Mario me lembra Arthur Bispo do Rosário, conhecido apenas pelos livros.

Mario me lembra o profeta gentileza conhecido por seus murais perto da rodoviária do Rio de Janeiro.

Mario me lembra Ed., Um amigo louco e poeta que conheci no Centro de Convivência.

Em suma, aquele cheiro inebriante de desorientação familiar.

Mario anda pela cidade em voltr com telas muito grandes no mínimo 150x100 se não mais brancas, meio pintadas, acabadas... .. às vezes com telas pequenas de 30x40, o tema pintado sempre muda. Mario para muitos é um artista amaldiçoado e muitos aspiram a ter o trabalho de um bêbado sem-teto louco pendurado na sala de estar, como um troféu de caça

Ele Anda, fala, senta-se em qualquer lugar e, munido apenas de um marcador preto, represente o sagrado, o profano, a natureza ou as visões de forma meticulosa, meticulosa e anonimamente (Mario só assina os rascunhos feitos em qualquer pedaço de papel), desaparecer e reaparecer em um tempo atemporal em outro lugar.

Hoje o encontrei novamente, ele estava sentado atrás de uma tela gigante em uma rua no centro da cidade. Nesse ínterim, ele se levanta para sair.

Mario, você já vendeu?" Era uma magnífica e gigante representação de 2 indivíduos em intimidade fisicamente representados por umas figuras demoníaca (religiosamente falando) que gentilmente,delicadamente se aproximaramum a outro

A esta altura já não me importo mais com o que o Mario pinta e talvez (finalmente) nem me importe em ter uma das suas obras, mas gosto de pensar que terei ou que esta é a essência da sua obra , o encontro. Agora me parece que a verdadeira obra são estes encontro que desaparecem logo como mandalas relacionais.

Ele respondeu-me "*Sim .. já está vendido .. pegue aquele pedaço de papel e guarde se quiser*".

De onde se levantou, o rascunho da sua obra, provavelmente encomendada por algum amante da sua arte, ou por algum amante da ideia de ter pendurado uma obra de Mário "o bêbado sem-abrigo", fica amassado no chão em meio sujo Folha A4 com habilidades artísticas incríveis.

Pego o rascunho (capa desta monografia), provavelmente eu também parte dessas categorias, na verdade, de mais uma, também sou um antropólogo, um pesquisador que pesquisa sobre a arte e o poder de criar novas cidadanias ativas para aqueles que de outra forma seriam marginalizados por um estigma goffmaniano.

Mário poderia facilmente ser o homem que Bourdieu e Wacquant falam sobre se referir à figura do migrante "um atópos, um híbrido curioso sem lugar, um deslocado no duplo sentido de incongruente e impróprio, preso naquele setor híbrido do espaço social em uma posição intermediária entre ser social e não ser. Nem cidadão nem estrangeiro, nem parte do mesmo nem do outro" (Bourdieu, Wacquant, 2000: 76)

Mas não é assim

Ao contrário do que os dois autores então argumentam coerentemente com referência à figura do migrante, sem lugar e inexistente, e sobre a sua opressão social e o constrangimento que causa, obrigando-nos (ou talvez não) a reconsiderar a questão dos fundamentos da cidadania não só material, mas também relacional, Mário tem um lugar. Um lugar de possibilidade, ou melhor, de criar possibilidade.

Mário é (em) uma margem ambulante, uma *lambe-lambe* ambulante que, pela sua prática artística, comunica "o inconveniente ao oportuno".

Tentarei refletir brevemente sobre um conceito de margem e, em seguida, tentarei colocá-lo suavemente e espero congruentemente a Mário proponendo uma teoria da margem móvel que neste momento da escrita está avançando em minha reflexão.

Premito que Mário certamente não é uma cobaia que me permite propor teorias antropológicas; sobretudo ele, e todos os seres que dispõem de instrumentos para dialogar (neste caso através da prática artística) entre dois mundos, que de outra forma seriam uma terra de ausências, estão cheios da minha admiração e acima de tudo movem em mim um contínuo ativismo e militância tanto no nível de pensamento do que de prática.

Concentrando minha reflexão na definição de liminaridade, tentarei definir a relação entre este conceito e o de marginalidade, propondo uma margem que não permita tanto superar aquela condição particular e posição social definida como "desviante" atribuída a pessoas que se desviam da norma, dos cânones, da sociedade a que pertence, mas para dar a este território a possibilidade concreta de ter outras possibilidades em que o desvio existe mas assume uma série de características que o desestigmatizam, ou melhor, não o marginalizam. Um lugar aquele da margem que adquire uma força que dialoga com o preconceito sem sucumbir a ele.

Uma margem de desempenho.

Para compreender plenamente o conceito de performatividade dentro de uma margem, é necessário refletir sobre a própria ideia de performance como uma prática corporal necessária para uma redefinição crítica do não-lugar real e potencial da margem e da transição do social e cultural definido situações para novas. agregações experimentais como o caso de Mario.

Turner herda o conceito e o aplica ao estudo da "communitas" para descrever o que chamamos de "situações intermediárias". As situações intermediárias geralmente têm conotações espaciais, pois entendem o espaço como um lugar físico-social e psicológico.

Victor Turner recupera o conceito de marginalidade dos estudos sociológicos desenvolvidos pela escola de Chicago, especialmente pelo sociólogo americano Robert Park (1992) que, ao estudar as consequências sociopsicológicas das 'migrações', introduziu criticamente o conceito de marginalidade ". para Park, o marginal é caracterizado por uma espécie de dupla pertença (e dupla ausência), não tendo rompido os laços com seu passado e suas tradições, e não sendo totalmente aceito em uma sociedade na qual busca obter uma nova posição (Fabietti e Remotti, 1997). Para Park e seus alunos, o 'homem marginal' é aquele que vive ao mesmo tempo "em dois mundos" sem realmente se sentir "em casa em nenhum deles" (Race and Culture, 1964). Precisamente por essa ambivalência, segundo Park, o homem marginal - no contexto em que vive - acaba sendo ao mesmo tempo "cosmopolita e estrangeiro" e, graças a esse duplo papel, pode muitas vezes ter "horizontes mais amplos" do que muitos das pessoas ao seu redor (Raça e Cultura, 1964).

Turner herda o conceito e o aplica ao estudo de 'communitas' para descrever o que é chamado de 'situações intermediárias'. Situações intermediárias

costumam ter conotações espaciais, significando espaço como um lugar físico-social e psicológico.

Em vez disso, o conceito de limen (que significa "limiar", "margem" em latim) é tomado por Victor Turner da obra de Arnold Van Gennep, que em 1909 publicou o livro *Les rites de passage* em França.

O marginal nos estudos de Van Gennep (1981) foi definido em referência aos ritos de passagem como uma fase de suspensão que antecede a mudança e que era celebrada por meio de um ritual liminar. O tempo de suspensão entre uma condição e outra coloca o 'iniciado' em um estado definido por Van Gennep precisamente como marginal; “Os sujeitos do ritual passam por um período e uma área de ambigüidade, uma espécie de limbo social” (Turner, 1999: 55) e então entram na fase de agregação ao novo status (terceira fase do ritual).

Enquanto para Park a marginalidade ou marginalização é uma condição que se torna estática tornando-se marginalização, para Van Gennep a margem permanece uma condição suspensa um momento que aguarda uma redefinição. A liminaridade, portanto, é entendida por este autor como uma condição de suspensão ou transição de um papel social para outro, que se estabiliza e então enfrenta outra passagem possível.

O que interessa a Turner é, por um lado, a força criativa e geradora que existe dentro do limen, e, por outro lado, os aspectos anti-estruturais e "revolucionários" que o limen (Margem) pode propor nas sociedades contemporâneas, substituindo o conceito de liminar a o do liminóide.

Segundo Turner, o que diferencia o liminoide do liminal é o componente mais livre e espontâneo dos gêneros liminoides nas sociedades ocidentais complexas e o fato de que certas práticas são uma questão de escolha e não de obrigação. Enquanto nos rituais liminais de uma sociedade tribal há uma tendência de inverter, mas não subverter o status quo, vivendo em uma desordem, embora institucionalizada e da qual toda a comunidade participa (por exemplo, certas regras devem ser quebradas durante a iniciação), no contexto dos gêneros liminoides, muitas vezes há uma tendência a subverter ou corroer os valores normativizados centrais nos quais a sociedade se baseia e isso acontece de acordo com o livre arbítrio individual.

Nesse sentido, a margem torna-se central, um lugar de transformação, um interstício, um "entre-lugares" que oferece ou terra a implementação de subjetivação - singular ou coletiva - que dão início a novos signos de

identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria ideia de sociedade.

O ritual artístico permite esta transformação, a prática artística é uma prática que “através de um processo de performance o que está hermeticamente selado em condições normais, inacessível à observação e ao raciocínio cotidiano, enterrado nas profundezas da vida sociocultural, é trazido à luz” (Turner, 1999: 36); é simplesmente espremido, garantindo, sempre seguindo o raciocínio de Turner, que a experiência vivida é verdadeiramente completa; o artista que “tenta penetrar na essência de ERLEBENIS, dando livre acesso às profundezas onde a vida captura a vida” (Turner, 1999: 39).

A MARGEM, o limen torna-se central.

A subversão e o liminóide de Mário expressam-se na tomada do espaço urbano, na intervenção urbana. Um território que se constrói através da sua prática, que o não é aqui um mero lugar topográfico no qual as expressões e ações acontecem. O território não vem primeiro, mas são as ações e expressões que fazem o território. Para Deleuze e Guattari, “O território não é primeiro em relação à marca qualitativa, é a marca que faz o território. As funções num território não são primeiras, elas supõem antes uma expressividade que se faz território [...]. O expressivo é primeiro em relação ao possessivo, as qualidades expressivas ou matérias de expressão são forçosamente apropriativas, e constituem um ter mais profundo que o ser (Deleuze e Guattari, 2017: 122-123).

Mas no caso de Mario esse ritual artístico se cruza com a mobilidade no espaço urbano, traçando quase sem deixar rastros como se fosse uma mandala em movimento.

De Certeau, em sua reflexão, raciocinou sobre a abordagem do sujeito móvel no que diz respeito ao espaço, analisando a figura do carrinho (De Certeau, 2001). Em sua análise, a caminhada representa uma prática que reinterpreta e reconstrói os espaços da cidade nos quais os sujeitos se sentem cada vez privados, excluídos, não participantes; especificamente, a criação do próprio espaço é uma ação tática que reage à organização funcionalista da realidade urbana: não se trabalha a cidade como "tijolo", mas a cidade como "organismo", em um sentido mais metafórico. A caminhada, a marcha quando é tingida de nuances políticas, permite retomar a posse da cidade, investi-la de novos significados e retornar ao cotidiano. A este respeito, fala de um procedimento que, juntamente com outros, “longe de ser controlado ou

eliminado pela administração panóptica, se fortaleceu graças a uma ilegitimidade proliferante [...] combinação de acordo com a tática [...] estáveis a ponto de constituir sistemas de regulação cotidiana e formas de criatividade sub-reptícia, escondidas apenas pelos dispositivos e discursos, agora desorientados, da organização observadora ”(De Certeau, 2001: 149).

Para além do aspecto sociopolítico, há, portanto, uma consideração do caminhar como uma atividade criativa, que dá lugar e dá origem a ela mesma.

A realidade urbana neste caso vai além da forma de graffiti ou *lambe-lambe*, intervenções urbanas feitas sobre a cidade em um lugar definido, a arte incorporada por Mario é uma arte de sem-teto, justamente um limen ambulante que propõe uma dupla presença (o louco e o artista) e se move para propô-lo em outro lugar, antes que a presença se transforme em ausência e marginalização.

A condição de visibilidade de Mário no contexto urbano torna-se invisível e “tornar (in) visível é um acto de elevada relevância socioantropológica. É um gesto profundo de significado simbólico e comunicacional que muito nos diz acerca de certos associados e comunidades” (Campos, 2016: 5). Mario está visível agora e logo não estará mais. Escapa da presença colocando-a em crise e não dando espaço e tempo ao poder de gerir a sua visibilidade (mesmo que apenas em exposição) e encerrando-a numa estrutura estigmatizante e retórica, transformando-se no que Agier chama de “fora do lugar”, territórios localizáveis. “O facto de poderem ser localizados permite-nos observá-los, aí ficar e conhecê-los indo lá, através da pesquisa direta, da sua experiência interna, descrevê-los operando uma descentralização para um outro lugar” (Campos, 2016: 5).

Mário ultrapassa o muralismo ilegal ou do pixo que segundo Campos “é considerado uma afronta e uma violação porque representa, de alguma forma, uma inversão do mundo ordenado onde o poder regula os fenómenos de visibilidade e, portanto, uma paisagem urbana” (Agier, 2020: 102) e, portanto, territórios de visibilidade urbana que estão permanentemente sob os olhos, sujeitos a processos interpretativos e de julgamento. Mario desaparece e com ele sua arte reaparece de lá.

Agier considera a cidade do ponto de vista da “cidadania”, ou seja, considera “uma dupla relação: a dos cidadãos entre si e a dos cidadãos com a cidade” (Agier, 2020: 72). O antropólogo francês desloca o interesse pela cidade não tanto para a estrutura, mas para as situações, mostrando o carácter relacional

que o contexto urbano propõe. A cidade é um conjunto de situações que se sucedem ou ocorrem ao mesmo tempo. Então a cidade é um mundo relacional que sempre a torna diferente de um minuto atrás.

Agier propõe quatro grandes formas de situações que permitiriam apreender a dimensão relacional da cidade, conectando o indivíduo em relação ao espaço e à socialidade (outros indivíduos).

A situação comum caracterizada pela familiaridade localizada de fazer.

A situação extraordinária, aleatória, inesperada e excepcional.

Situação de passagem que evidencia a relação do indivíduo com o espaço urbano.

E, por fim, as Situações Rituais caracterizadas por um afastamento da vida cotidiana regulada por diferentes formas liminares (inversão, disfarce, criação de um mundo imaginário).

Mario, em sua errância artística, a meu ver se cruza, ou melhor, incorpora transversalmente as quatro possibilidades de forma síncrona e assíncrona.

Mario em seu trabalho artístico é familiar, um de seus encontros é inesperado porque ele está sempre de passagem e quando o encontro aparece ele te afasta da vida cotidiana todas as vezes.

Sua visibilidade fica na impressão e na possibilidade de cruzá-la aqui ou ali.

A sua anti-estrutura é ser uma *lambe-lambe* em movimento, inatingível mas sempre presente, em movimento; um movimento dos subúrbios para o centro e sobretudo para o centro. Uma “deslocalização à maneira da conquista do espaço” (Agier, 1999: 154) sem ter espaço. Mario provoca o que eu definiria uma desorientação familiar que se encarna (quando você o encontra) em um estranho doméstico que fica agitado e animado por se perder em um lugar familiar.

Por um lado, as realidades de Mário nos convidam a analisar a cidadania não de forma abstrata, mas como um espaço vivido e processo dialógico e, portanto, através da consideração das dinâmicas de inclusão e exclusão inscritas na vida de sujeitos e lugares onde direitos são negociados, realizados ou negados. . Por outro lado, Mário se apresenta como um "laboratório da forma de humanidade e produção cultural, interpretando a possibilidade de construir visões e práticas inovadoras. Mário rejeita seu próprio fundamento

em termos dicotômicos e essencializantes e exhibe a complexidade e o dinamismo de sua experiência na prática da vida cotidiana, afastada de uma única lógica de margem marginalizadora e articulada em uma arena em efervescência contínua na qual diferentes visões de mundo se concretizam em diferentes lugares e modos subjacentes à invariabilidade da prática artística.

Nas palavras de Paola Di Cori: “Viver na cidade significa para de Certeau conceber o espaço percorrido dia a dia como se se tratasse de um guião; é uma forma de escapar ao planejamento e ao controle de quem o projetou, implementando táticas de caminhada 'astutas', e de contribuir para uma reformulação incessante de sua história” (Di Cori, 2002: 143).

O que De Certeau tenta investigar em seu “A invenção do cotidiano” é a maneira como os sujeitos se arrastam, ainda que não com plena consciência, entre as coisas que povoam seu cotidiano: o cotidiano, nas margens, “é um fenômeno da caça furtiva que recombina os ditames já dados por aquela diáde foucaultiana de poder / saber, embaralha as cartas, fazendo e desfazendo o jogo cujas regras ainda não foram decididas” (De Certeau, 2005: 248).

Post Scriptum etnográfico.

Já se passaram dias desde que escrevi sobre Mario nesta monografia; Hoje, como todas as semanas do mês passado, vou ao posto de saúde fazer o swab antigênico para poder entrar no hospício onde minha querida mãe está internada. No caminho, vejo Mario do lado de fora de uma loja de aquários conversando com o proprietário, eu acho. Gostaria de parar (talvez só para enriquecer a parte etnográfica desta monografia), mas tenho um encontro e vou direto.

Depois de uns 45 minutos estou de volta ao mesmo caminho e procuro por ele no mesmo ponto (talvez não tenha incorporado o fato de sua mobilidade), ele não está lá.

500 metros adiante, Mario está no ponto de ônibus e tem uma tela gigante com ele. Eu paro, quero ver a pintura dele. Ele é colorido (Mario sempre pintou em preto e branco) e me conta que deram marcadores de cores para ele e ele começou a usá-los. Peço para me mostrar o quadro, ele vira e eu fico deslumbrada com a beleza dos detalhes da floresta.



Algumas reflexões sobre Mario e Edmundo

Edmundo é usuário da rede de saúde mental de Belo Horizonte, participa nas oficinas de música, poesia e composição musical do CdC Arthur Bispo do Rosário, é membro integrante do grupo de teatro Sapos e Afogados, e é o que se autodenomina 'intérprete'.

Mario não faz parte de nenhuma rede, nem pública nem privada, ele deixou uma comunidade terapêutica do sector social privado na província de Como e é pintor.

Gostaria de colocar as duas pessoas lado a lado, despojando-as tanto do histórico como do presente em relação à sua pertença ou não aos serviços, mas do ponto de vista do artista flâneur que caminha pela cidade sozinho com a sua arte na mão.

As paisagens sociais são cada vez mais marcadas por desigualdades e diferenças.

“A expressão “marcadores sociais da diferença” transformou-se, assim, numa maneira de denominar essas diferenças socialmente construídas e cuja realidade acaba por criar, com frequência, derivações sociais, no que se refere à desigualdade e à hierarquia” (Schwarcz, 2020: 11).

Soltamente utiliza-se a “diferença” para desqualificar, não o contrário. Por outro lado, na medida em que circulam, esses marcadores de diferença se interseccionam, produzindo e deslocando significados a partir das relações que estabelecem, mas não é o caso falar sobre interseccionalidade aqui.

Raça, gênero, sexo, geração, classe, região são, assim, categorias classificatórias compreendidas como construções particulares (e referidas a determinados contextos específicos), locais, internacionais, histórias e culturais. Aqui eu gostaria de incluir a loucura como uma diferença que marca uma desqualificação do ser humano e gostaria de discutir brevemente como a arte disfarça ou transforma um pouco esse marcador.

Revendo as duas etnografias apresentadas acima, surge uma questão. Como é que Mario seria considerado sem o seu pano como um escudo? Como é que Edmundo seria recebido sem se ajoelhar diante de Adriana para declamar o poema que ele compôs?

O olhar fronteiro narrado por Khosravi (2019) e retomado por Manuela Izzo (2020) na sua tese de mestrado como um olhar excluído, é transformado num olhar protegido em que a arte se torna um terreno para negociar a autoridade e os direitos na cidade.

Premisa das conclusões. Para recapitular, rodar o caleidoscópio para chegar a conclusões.

Considere que a oficina de poesia o por meio de um movimento caleidoscópico, mas como está escrito no primeiro parágrafo violando um pouco a norma do caleidoscópio, parando por isso em cada pequena moldura apresentada.

Thomas Edison, um dos inventores mais inovadores e prolíficos, foi um mestre na utilização do pensamento caleidoscópico. Thomas tinha sempre consigo um caderno no qual anotava observações de fenômenos naturais (de botânica, química, eletricidade, etc.), ideias e ideias, esboços de novas invenções, resultados de experiências realizadas, etc. Isto permitiu-lhe captar ligações sem precedentes entre fenômenos e identificar questões cruciais para a sua investigação. A sua abordagem 'heurística' levou-o a concentrar-se mais nos padrões observados (padrões) do que nos teoremas da ciência tradicional. Não sei se o mesmo aconteceu nesta apresentação, no entanto, parar em cada pequena rotação permitiu-me desmoronar a ação da oficina de poesia ao olhar para cada pequeno fragmento do mosaico que representa. Agora, a título de resumo, penso que é apropriado retomar o Caleidoscópio, rodando-o de forma contínua.

A oficina de poesia move-se segundo três linhas internas, uma indissociavelmente ligada à outra que criam carisma na cidade

- 1) o jogo da intersubjetividade;
- 2) a prática da redenção terapêutica;
- 3) o poder do colectivo como um lugar;

e uma linha externa que transforma "na cidade" em "da cidade";

Os três movimentos internos permitem a circulação do louco na cidade.

Mas para que isto aconteça, é necessário que os monitores exerçam a prática do secretariado. E é sobre ela que iremos refletir nos próximos parágrafos.

Capítulo 4.

Do espremer afora e do secretariar. Os monitores técnicos, sábios, o somente artistas?

A viagem nossa de cada dia

Um dia, sem início, meio ou fim, fui parar em uma estrada. Carregava uma sacola e uma saudade. Andei por uma errância sem tempo, destinada por um horizonte longe de qualquer memória. Minha bagagem era vazia de chão. Caminhei por muitos lugares e conheci pessoas de rio e pedras. Vi casas distantes das minhas vozes, que só ouviam o barulho das janelas abertas com o vento. Caminhei de pés dados com poeira. Respirei profundamente o interior das montanhas. Fiquei à margem de uma solidão. O asfalto era um muro que me cercava. Morei por muito tempo dentro de minhas estradas...

Certo dia chegou um ônibus. Trouxe a passagem para outra história. Me levou a um lugar comum, onde reencontrei outras paisagens. Meu corpo passou a ter nome. Meu nome foi convidado a entrar.

Desde então, inventei outros traços para meu retrato. Meus pés agora descansam enquanto minhas mãos trabalham. Esse lugar, comum a todos e todas, é meu itinerário. Faz parte dos meus dias, é agora meu canto. Posso dizer, lá, todas as minhas mudanças e desejar outros atalhos. Convivo com outros pensamentos, ideia de delicadeza. A arte faz a diferença em sua presença. Escolho as cores que me costuram. Minha inquietação se atravessa em desenhos de fê e afeto. Faço rotas e rotinas diante de palavras possíveis. Me sinto com vida. Carrego mais poesia. Tenho, nesse lugar, o acolhimento da minha casa, que não é mais estrada.

“A loucura, invenção do coração deserto, hoje é lembrança nos meus olhos. Posso viajar com liberdade!” (Maira Paiva monitora oficina de letras e poesias do CdC Arthur Bispo do Rosário).

Meu trabalho de campo tem sido aquático, um mar se eu pudesse descrevê-lo de forma mais poética. Um mar no qual flutuar e até mergulhar para encontrar peixes e criaturas conhecidas que talvez não existam na terra ou não existam de todo, o resultado de uma visão nebulosa com um ardor nos olhos que talvez fizesse e talvez fizesse uma pessoa ver.

O encontro com os chamados monitores do CdC foi primeiro uma reunião fraterna no sentido de objetivos e intenções comuns no trabalho social e os primeiros dias de meu trabalho no mar foram caracterizados por uma abordagem cognitiva, às vezes flutuando ou nadando na superfície, às vezes mergulhando com um fato de mergulho sem a coragem de abrir os olhos em água salgada e confiar apenas na minha respiração como Mayol e Maiorca

teriam feito, esquecendo de respirar para criar uma presença minha própria removida da superfície terrestre e bípede.

É por isso que a abordagem metodológica era defensiva (ou clássica): Observação dos participantes e também entrevistas com os atores 'sujeitos' do meu estudo.

As palavras que ouvi e meticulosamente gravadas com meu pequeno gravador portátil foram.

“Nós secretariamos aqui”

“Minha oficina facilita a recolocação do louco através da arte”.

“Aqui, através da secretária, fazemos ações micro-políticas”.

“Nosso trabalho é criar espaços de resistência através do processo artístico”.

4.1. Secretariando o espremer afora e ultrapassar.

Nesta parte, gostaria de refletir sobre o posicionamento dos chamados monitores dentro das oficinas de arte e como este posicionamento propõe um posicionamento coletivo, diluindo muito o “quem é quem”.

“Os trabalhadores aqui são contratados por causa de seu currículo no mundo da arte de vanguarda da Belo-horizontina. Não se eles tiverem um currículo relacionado ao mundo <<psi>>, na verdade isto certamente não seria um ponto a seu favor” (gerente da Karen CdC Arthur Bispo do Rosário).

O fato de que os monitores são, antes de tudo, artistas que distanciam a arte feita em CdC da terapia de arte.

“Se alguém aqui quer desenhar uma vaca laranja voando com um pênis longo, meu trabalho é ajudar o artista aprendiz a usar técnicas de pintura para alcançar seu objetivo, à sua própria maneira” (Clar, monitor de pintura)

“Aqui não fazemos terapia de arte, já ouvi dizer que dezenas de vezes, “aqui só fazemos arte”.

Freud escreveu que os poetas são aliados valiosos e seu testemunho deve ser levado em conta, pois estão acostumados a conhecer uma quantidade de coisas entre o céu e a terra que nossa filosofia nem sequer suspeita, superando de longe os mortais comuns, pois se baseiam em fontes ainda não abertas à ciência (Freud, 1906), dando origem a uma técnica terapêutica que usa a arte para decodificar um mundo e propor processos de cura.

“As terapias artísticas consistem no uso dos códigos do meio artístico, psicologia e muitas outras disciplinas dentro da reabilitação em diferentes

áreas” (Santon, 2021: 17). Aisthesis (emoção estética) é utilizada para fins de cura.

Na arteterapia, a produção das obras é projetada de modo a realizar um caminho de conhecimento das próprias experiências e da vida relacional através de obras que, precisamente em sua execução, podem ajudar a orientar-se nos pensamentos, bem como nas necessidades e escolhas (obras que certamente podem ser rastreadas até a própria maneira de ser e de se relacionar com o mundo exterior) e encorajar um sentimento de pertença, reduzindo o medo dos outros e facilitando o confronto, reforçando ao mesmo tempo a própria identidade. A imaginação e a criatividade (capacidades muitas vezes ausentes e/ou parcialmente perdidas na doença, particularmente na doença mental) também são estimuladas desta forma, tocando na parte saudável do indivíduo. A intenção é também desenvolver empatia e um senso de participação (que surge do compartilhamento da mesma experiência e confronto) e fomentar a compreensão através da análise dos produtos artísticos, nas pessoas da área de bem-estar, das questões de saúde mental.

Aqui estamos em território completamente diferente por duas razões.

A primeira é que o caminho artístico é exclusivamente artístico. Os monitores colocam atenção e intenção na técnica. A segunda é que as obras produzidas não são objeto de passeio poético por parte dos chamados usuários, nem de análise diagnóstica de qualquer tipo sobre as obras. As obras às vezes desaparecem rapidamente para dar lugar a outras ou entram em processos de exposição (feiras de bazar,...) necessários para a captação interna de recursos dentro do CdC. Em parte, o conceito de “arte bruta” é superado ou é feita uma tentativa de fazê-lo, superando até mesmo o risco excêntrico de uma categorização colonialista.

Edgar Allan poeta e o corvo espremido na composição musical

“*Vou a fazer um samba o próximo ano*” anuncia Amar na oficina de composição musical “*Um samba bonito*”, enquanto Nivel entra hoje todo azul colorido cantando “meu amoooo”. Tenho uma dor de estômago forte, Amar me aconselha as folhas Boldo, que também podem ser encontradas na rua, fazer uma decocção e bebê-las ainda bem quentinhas. A oficina de composição musical tem como objetivo complementar a oficina de música do conjunto da manhã através do processo de composição literária.

Fred entra com seus textos de 'O corvo' uma tradução para o português do texto de corvo que Pessoa fez em 1924. “Tornei-me apaixonado por Poe enquanto via um filme estrelado por Alain Delon “*Histoires extraordinaires*” é um filme coletivo a partir de 1968, dividida em três episódios vagamente

inspirados por contos por Edgar Allan Poe, dirigido por Federico Fellini, Louis Malle e Roger Vadim em três capítulos baseados em três contos do escritor, em um dos quais o ator francês interpreta a história de um oficial que está lutando com um duplo de seus que o tem atormentado desde os dias de seu internato. Assim, os dois acabarão se enfrentando em um duelo até a morte, personificando o escritor das trevas.

A composição de Fred já está perto do fim, acabo de voltar a Belo Horizonte e (como me acontece com frequência) perco a oportunidade de acompanhar todo o processo, mas (como me acontece com frequência) aclimatei meu olhar corporal e cada oficina, parte de um processo maior (que nunca termina) é um micro processo.

Diego e Fred cantam juntos a letra produzida até aquele momento. Diego para:

<< falta uma palavra aqui, você não acha? >>

<<Sim, mas utilizando menor ou maior, os dois se encaixam e fazem sentido>>

<< Acho que maior dá uma sensação de maior abertura, menor é um pouco funerário>>

<< Sim, isso é verdade. Então aqui já se foram três estrofes, talvez tenhamos que colocar o refrão. Ou criar demasiada repetição>>

É hora do intervalo da oficina, um momento em que todas as oficinas que estão funcionando (duas) param por cerca de vinte minutos para tomar café juntas, fumar 2, 3, 4 cigarros e ter uma conversa extraordinária.

Entretanto, Fred e Diego continuam a discutir sobre como proceder. Maior ou menor? Ritornello ou não?

A oficina é retomada com duas soluções, Maior e sim o refrão.

<<não devemos fechar com outro verso>>

<<< se abrandarmos e voltarmos ao ritmo da primeira estrofe>>>

Os dois passam musicalmente por toda a composição cantarolando sem tocar no texto. É simplesmente um bom exercício. Eles estão sentados um em frente ao outro e neste momento o encontro poético deixa de lado o encontro técnico que se seguirá. Olhos nos olhos.

O que Toro Matuk-Fontana chama de encontro poético (Matuk-Fontana, 2021) referindo-se ao processo de 'curadoria' ocorre mais uma vez, um lugar onde o estar no ritual técnico é anulado no encontro poético entre os seres humanos.

<< *Perfeito agora temos que pensar em palavras*>>

Fred diz que Cersam marcou um encontro com o psiquiatra para ele em meia hora e que ele tem que ir.

<< *Mas esta parte é interessante, não muito tempo para concordar*>>

Fred se levanta e sai, e só voltará após três semanas para fechar o verso.

Enquanto isso, Conceição entra, cantando no alto de sua voz, Diego pega seu violão e começa a acompanhar a canção que Conceição começou a cantar a capela, e a oficina se transforma mais uma vez, como da última vez, em uma oficina de música.

Tentar explicar como nesta pequena passagem etnográfica é encapsulado todo o significado do termo “secretariado” e, ao mesmo tempo, lançar as bases para superá-lo é uma tarefa difícil. Para isso, serei ajudado pelo conceito de serviço tal como é entendido por Arno Stern (1997) e o *squeezing out* citado por Turner (1999) retomando a conceituação de Dilthey, e então verei como o encontro poético entre o monitores e o usuário se funde em um encontro de intercâmbio artístico modificando tanto a prática estética quanto as aspirações artísticas por parte do monitores, confundindo assim as cartas em jogo e levando o processo artístico a um nível de superação do que Minelli chama de devorador para não ser devorado (Minelli, 2014), propondo uma prática de conjunto bem descrita pela Sennett (2012).

Espremer afora.

“Secretariar significa pôr em movimento ações para a ação do outro que permitem que essa ação seja feita da melhor maneira possível, consistente com a intenção de quem a faz” (Monitora de teatro do CdC). O que acontece na oficina do CdC e aparece na pequena passagem etnográfica é precisamente isto, criando as condições para que as coisas aconteçam ou não.

Colocar as condições é um processo bem definido que nada tem a ver com a terapia ou com assistência, que pode aparecer como o fio condutor deste movimento, secretariar como território aristotélico de extração.

O secretariado é semelhante se não o mesmo que o conceito de serviço proposto pelo pedagogo austríaco Arno Stern, o criador do final dos anos 50 de um caminho e sobretudo um lugar de fazer arte chamado *Clusieu* no qual através da prática do serviço implementado pelo atelierista era permitida a produção de “expressão liberada” (Stern, 1997: 43). Segundo o autor, o monitor “permite a realização do jogo de pintura, permanecendo em contato constante com cada participante e atuando como referência para cada um, mas somente com relação ao bem-estar das pessoas e para resolver dificuldades técnicas no uso das ferramentas” (Stern 1997: 49).

“Servir significa colocar-se sempre no lugar dos outros, daqueles que brincam no *Clusieau*, para que nada os distraia do essencial; para evitar todo cansaço desnecessário e tirar todas as preocupações práticas. Este fato incomum é servido para agradar a todos e não é viciante. Meu trabalho consiste em regenerar as faculdades criativas, dando ímpeto a cada indivíduo para que ele use suas habilidades e se torne autônomo” (Stern, 1997: 56).

Para alguns pode ser frustrante, porque na verdade *o praticante não* interpreta, não ensina, não comanda. Ele simplesmente *serve à criança para que ela possa se concentrar em seu trabalho e ajudá-la a aprender o uso correto das ferramentas*.

Para que a relação seja clara e apropriada às circunstâncias particulares do jogo, as causas do preconceito devem ser eliminadas. “É claro que se o Servidor sabe que uma certa criança vem de um meio desfavorecido, que tem pais separados, que um dos pais acaba de morrer, que foi maltratado, que viveu acontecimentos assustadores... sua atitude em relação à criança é afetada” (Stern, 1997: 76).

Esta atitude que monitora a prática do trabalho nos centros de convivência permite o desenvolvimento da “verdadeira expressão”, nascida sim através do encontro com o outro através de um círculo virtuoso intersubjetivo baseado no apetite pelo apetite do outro, mas que definitivamente vai muito longe para facilitar o espremer querido a Turner e Dilthey.

Os monitores secretariam o espremer do *Erlebnis* (Dilthey, 1999), aquilo que é vivido em plenitude onde “o tempo é vivido como o processo incessante do presente, no qual o presente se torna o passado e o futuro o presente” (Dilthey, 1999: 295), no qual as várias conexões surgem no assunto através da performance artística que faz “uma nova seção da vida pode agora ser vista” (Dilthey, 1999: 300). Um desempenho que ativa o *squeezing out* (Turner 1969; Dilthey 1999) da conclusão adequada da experiência entendida como um lugar afastado de uma temporalidade mecânica, mas que conecta a processualidade dos cinco momentos do *Erlebnis* proposto por Dilthey (1999) e retomado por Turner (1914).

Este caminho, que leva o poeta e o artista a tentar penetrar no lugar onde a vida agarra a vida, é marcado pelos monitores dos centros de convivência em sua prática diária de trabalho, que nunca termina.

Este é o ponto que confunde os cartões. Se quisermos considerar também a ação dos monitores através do olhar do processo de cura, estamos diante de um espaço um território no qual o encanto do encontro domina o encontro da técnica (Toro Matuk e Fontana, 2021).

Quem trabalha em quem? Do serviço à colaboração a novas aspirações artísticas.

“Meu sonho é montar um coletivo artístico-musical de mais de 10 pessoas com artistas de CdC e fazer uma turnê pelo Brasil” (Diego Monitor Oficina de Música)

“Você sabe Stefano desde que estou trabalhando aqui no CdC, minha maneira de ser artista mudou profundamente. Antes eu só pintava, agora as palavras também entram em minhas obras. O grupo de poetas da oficina de literatura e poesia me contaminou profundamente, por isso criei um coletivo fora do CdC chamado os Arthusianos”.

Também no domingo, sou convidado pela Carol (artista e monitor do CdC) para uma exposição temporária em uma casa particular na área de Santa Efigênia, não muito longe de onde eu moro. O local da exposição utiliza todas as salas para diferentes artistas ou pequenas exposições coletivas. A Carol expõe lá. Ela tem seu próprio espaço, mas também tem um espaço dedicado à colaboração artística com a Karina (uma usuária de CdC) com quem ela iniciou este projeto de pintura a quatro mãos. *“Trabalhar com Karina foi um processo natural. Nós nos complementamos em nossa maneira de pintar”.*

Karina e Carol





Como nos lembra Sennett, "o isolamento é o inimigo mais óbvio da colaboração" (Sennett, 2012: 186). Mas aparentemente os monitores do Centro de Convivência permanecem em primeiro lugar (não escolásticos) artistas, capazes de serem contaminados por encontros com outros artistas, onde a colaboração se torna um intercâmbio no qual os participantes beneficiam de estar juntos.

Sennett recorda como "a colaboração facilita a realização das coisas e a partilha pode compensar as deficiências individuais". A tendência para colaborar está enraizada nos nossos genes, mas não deve permanecer confinada a comportamentos de rotina; precisa de ser desenvolvida e aprofundada" (Sennett, 2012: 9).

"Cheguei com meu violão sem nenhuma pedagogia e sem nenhuma didática. Eu só cheguei com o que eu sabia e o troquei com o que os outros sabiam. Um espaço de intercâmbio, nada mais" (Diego, monitor oficina de música).

"O Centro de Convivência é outra história suspensa. No Centro de Convivência você vive de fragmentos. E aprendi a construir teatro através de fragmentos, mudando minha maneira de ser artista". (Barbara monitora oficina de teatro)

Este tipo de colaboração supera a desqualificação que pode ou ocorre no ambiente terapêutico, fomentando uma atitude aberta, não julgadora e curiosa, deixando espaço para a experimentação, a participação, sem ditar regras ou impor pontos de vista: "praticando fórmulas de dúvida, dialogando no condicional, experimenta-se um certo tipo de prazer cordial: o de estar junto com os outros, de os observar e de os conhecer melhor, sem o constrangimento de querer ser como eles" (Sennett, 2012: 34-35). E se é sempre como diz Sennett que é possível compreender os processos imaginativos que nos permitem melhorar a nossa capacidade de fazer coisas (Sennett, 2008), então parece claro que um artista que preza o seu domínio dado por uma prática corporal, quando está na presença de outro artista (no nosso caso) põe em prática "um ato de construção e um passo em direção à residência" (Appadurai, 2014: 175) realmente na sua própria vida ativa, modificando-se a si próprio e às suas capacidades de aspiração em colaboração.

A beleza não se encontra apenas nos objetos e artefatos, mas na própria humanidade nos sujeitos individuais que a compõem, nas diversas culturas que a representam, em cada porta-voz individual da espécie, em suas cosmologias e epistemologias específicas.

O que os monitores trazem para o campo é a estética antropológica, que como diz Toro Matuk "é tão fascinante quanto assusta a luz do humano, bem como a divina e cega e precisaremos de novos óculos para vê-la de fato, mais do que construir a beleza no outro a estética antropológica coincide com exercer a capacidade de ver a beleza do outro iluminando o próprio olhar" (Toro Matuk, 2022: 19-20). O Centro de Convivência, na prática dos monitores, responde à sugestão crítica de Basaglia quando em 1979, durante as conferências em Belo Horizonte, que seria o surgimento de novos técnicos a mostrar o caminho da humanização (Basaglia, 1979). Os monitores são os novos técnicos que ante-pone o encanto do encontro (Toro Matuk e Fontana, 2021) ao encontro da técnica.

Conclusões: Etnografar o futuro com o corpo através do passado

O mergulho no Bispo

Lembro-me daquela tarde de domingo, animado, esperando, com a respiração suspensa. Segunda-feira de manhã haveria a Oficina de Poesia no Centro de Convivência Arthur Bispo do Rosário da qual participava regularmente nas minhas viagens a BH, viagens que começaram como uma pesquisa antropológica e logo se transformaram em imersões poéticas no meu corpo, apneias fascinantes através do corpo dos outros poetas.

Quase dois anos se passaram desde aquele momento, e talvez, certamente, é importante lembrar. As memórias são como sonhos, elas abrem possibilidades e iluminam os caminhos. As memórias são uma magia que cria pontes emocionantes com o passado e desenha linhas de luz em direção ao mar do verdadeiro ser. E enquanto escrevo fico excitado, minha pele é cruzada por um leve sopro da cabeça aos pés. Finalmente me encontro de cabeça para baixo como aquele querido tempo, perfeitamente à vontade, pronto para mergulhar; o ar volta a ser saboroso, como quando ao anoitecer saía do Centro de Convivência Arthur Bispo do Rosário, com a vida espalhada em tudo o meu corpo, numa transformação em que, cada pedacinho do meu mosaico interior era claramente visível e finalmente importante.

Muitas vezes nestes anos comecei a escrever poemas sozinho, no meio da natureza em busca de alguma conexão cósmica, e nunca entendi por que sentia que algo estava faltando: o poeta estava cansado, incompleto e muitas vezes minha loucura ficava escondida em cantos da minha caverna, impossíveis de encontrar, escuros e assustadores. Era como se a água da minha nascente não encontrasse a maneira de jorrar das milhares de passagens disponível para saciar minha sede.

Na segunda-feira às 8.30 estive na porta do CdC e lembro como Maira, a “formiga atômica” apareceu no topo da subida perto do Centro de Convivência, meu coração disparou, sabendo que a oficina de poesia logo começaria e que, eu e meus colegas poetas iríamos a escrever, declamar e ouvir nossos poemas em uma mandala convivial.

Continuo a lembrar, minha pele agora canta em voz alta. Estou tremendo.

Lembro-me do silêncio ensurdecedor em que nós, poetas, compusemos nossos escritos. Naquele momento, naquele espaço, a respiração da cidade era suspensa; um silêncio que não era o de prisão, mas uma catarse, uma rasa védica, um lugar de sugestão e ressonância coletiva. Uma ação aparentemente de solitária imersão, onde prende-se a respiração para descer, lá longe, envoltos em um misto de embriaguez e medo, mas com a certeza de que certamente ninguém teria se afogado.

Sabíamos muito bem três coisas: que os poetas se apoiam um com outro, que os poetas recolhem suas pedras preciosas para oferecê-las e que essas pedras se

tornariam colares poderosos no pescoço de outros poetas. Colocamos os lápis no papel e começamos a declamar. Bocas, olhos, mãos, palavras

Fecho minhas pálpebras e tudo está presente novamente.

Andorinha lê devagar, Grillo corre com as palavras, Billy sussurra, Elov faz longas pausas, Calango do serro acaricia as palavras e eu, e eu estou aqui, abro os olhos;

Agora sim! Lembro-me bem o que permitia que a água da minha nascente fluísse livremente quando estava no Centro de Convivência, e como os jatos davam forma a uma fonte abundante e restauradora.

Agora minha pele fica em silêncio, um leve frio passa pelo meu corpo; a memória está se transformando em saudade, em um sonho lúcido do que seremos” (baleia da machamba)

Concluir tal reflexão que envolveu e envolve minha prática profissional diária meu ser humano é meu ser no mundo não é fácil, especialmente quando se trata de colocá-la em palavras e traduzi-la em uma teoria que é científica.

É por isso que minhas conclusões não podem ser apenas sobre o centro de Convivência e não podem ser apenas sobre um reflexo final dessa escrita.

O que se sugere nesta investigação é que o estudo, fundamentalmente importante do sofrimento social, seja promovido por uma antropologia que aborde questões que vão para além das estatísticas e dos casos individuais, e que consiga criar narrativas de resiliência, resistência e experiência moral vivida.

São estas histórias que nos falarão das aspirações humanas e da qualidade que mais define o ser humano: a esperança.

Para compreender como o sofrimento social se manifesta e é superado, "precisamos de uma antropologia que não se limite à crítica social e não seja eticamente relativista. Uma antropologia pode ser epistemologicamente relativista e um antropólogo pode ser ontologicamente relativista, mas nenhum de nós pode evitar o relativismo ético. A dada altura, temos de tomar uma posição, porque, caso contrário, a nossa disciplina é desumana, não-humana e irrelevante para os seres humanos." (Kleinmann, 2011).

Vou apresentar aqui duas conclusões, uma prática que é a criação de um corpo que faz é uma criação discursiva talvez de um corpo que pensa através do fato

Uma conclusão prática

Demorei algum tempo para entender o conceito de incorporação de Csordas como "uma condição existencial na qual o corpo é a fonte subjetiva e o terreno intersubjetivo da experiência, devemos então reconhecer que os estudos incluídos sob a rubrica "incorporação" não são sobre o corpo em si. Em vez disso, trata-se de cultura e experiência, enquanto estas podem ser entendidas do ponto de vista do "estar no mundo do corpo" (Csordas, 2003: 1). Um artigo lido dezenas de vezes, e cada vez que algo estava faltando no meu entendimento.

Tento agora recusá-lo em direção ao que chamo de incorporação de uma prática, a prática artística que tentei recontar através das páginas desta tese de doutorado

O projeto de pesquisa original compreendia duas partes que eram modulares e complementares entre si. Uma parte descrevendo e refletindo através do meu posicionamento, da experiência do Centro de Convivência Arthur Bispo do Rosário, e da margem poética na qual os artistas aspirantes foram transformados de doidos em poetas-doidos, adquirindo o direito à cidade e representando de certa forma uma parte de seu carisma. Por outro lado, eu nunca neguei trabalhar como mosaicista em meu território, que eu poderia "replicar" ao declinar claramente para a situação atual, um certo tipo de oficina os contextos de chamado desconforto.

Meu senso prático sempre foi pouco voltado para a escrita, e invejo muitos dos meus "colegas" (se tenho o direito de chamá-los assim) que conseguem fazê-lo, e é provavelmente por isso que meu ser antropólogo aqui é diminuído se considerarmos que a antropologia deriva sua autoridade científica sim do trabalho de campo, sim da etnografia, mas também do momento de escrever um texto científico. Uma mente enraizada no corpo, uma mente encarnada. No meu caso, a atenção flutuante ou distração receptiva proposta (Malighetti 2016; Devereux, 1967; Bion, 1962) é transformada em uma distração operacional, e o conhecimento corporificado da experiência etnográfica da qual Judith Okely (1992) fala é tão única e exclusivamente no momento em que é escrita através de uma prática ressonante à minha subjetividade.

E se, como diz Ingold, "somente na medida em que eles já habitam o mundo podem as pessoas pensar os pensamentos que pensam" (Ingold, 2020: 135), então meu pensamento no campo se torna corpo mediante uma prática semelhante ao campo. Talvez outro tipo de escrita.

E não apenas, como diz Malighetti, referindo-se às antropologias do corpo, "como o conhecimento da percepção direta é de tipo prático, é atribuído ao corpo um papel de liderança no conhecimento" (Malighetti, 2016: 228), neste caso o papel prático do corpo no momento da produção do conhecimento

veio-me através de uma sintonia tanto técnica como política com o centro da coexistência.

É certo que talvez estejamos diante de um dilema metodológico. E enquanto por um lado "certamente existem dados etnográficos que são intrinsecamente opacos à linguagem, que são coletados somente do corpo do pesquisador". A questão é como dizer-lhes" (Malighetti, 2016: 246), por outro lado o antropólogo reúne várias formas de fontes escritas e "escrever constitui o resultado de negociações de campo e sua autoridade é "inexoravelmente manifestada por escrito, fundando sua função de autor" (Malighetti, 2016: 252), certamente me sinto um autor, mas estou em outra forma e não sei se superei o dilema.

Infelizmente, o tempo do doutorado corre rápido e imediatamente expôs minha incompetência teórica sobre tópicos básicos de antropologia, por um lado, e por outro lado esse tempo teve que ser usado para preencher algumas dessas lacunas. Então, como sempre acontece, o inimaginável e o não planejado que coloca todo o deck de volta em um novo baralhamento. O Covid eliminou a boa chance que eu tinha construído para mim mesmo através da estipula cotutela com a UFRRJ de frequentar um semestre na universidade em Seropédica, o que por um lado me teria dado alguma teoria e, por outro lado eu teria dedicado o tempo para escrever minha tese, não estando imerso no campo do querido CdC Daí a decisão (após os prolongamentos) de suspender meu doutorado na esperança de que as águas se acalmassem e, enquanto isso, fazer os cursos online obrigatórios em horas absurdas com a UFRRJ. Além disso, o remorso e a morte súbita de meus pais, com três meses de diferença, colocou uma tensão sobre minhas faculdades de equilíbrio e minha capacidade de continuar a colocar minha mente em minha tese.

Entretanto, olhando para trás, esse período de suspensão me deu a oportunidade de realizar a segunda parte do antigo projeto (também por causa da necessidade de trabalhar), ou seja, montar uma oficina de arte com os preceitos incorporados durante meu trabalho de campo. E assim foi. Abri um número de IVA com um código Ateco relativo ao desenvolvimento da pesquisa social. E a aleatoriedade, como sempre, veio no encontro com o fazer naquele dia, acompanhei Paola, uma amiga da família, à comunidade terapêutica Agorà 97 em Albiolo, na província de Como, para conhecer sua filha Piera, residente e paciente de lá. O encontro aconteceu em um bar na presença de um dos educadores de referência da Piera. Enquanto mãe e filha trocavam amabilidades, Silvia e eu nos conhecemos melhor. Eu era uma antropóloga suspensa sem nada além do centro comunitário em mente, ela uma educadora de estilo junguiano que amava a arte como um lugar terapêutico. Silvia me disse que a comunidade queria se desenvolver para uma abordagem mais artística; tendo dito que enviei o CV com a proposta do

workshop "Oficina de Cartas e Poesia" um dia, "E oficina de mosaico" outro dia. Eu simplesmente o chamei de "Oficina de Coabitação Artística", o apresentei à cooperativa e uma vez aprovado o workshop começou e durou 6 meses, até que a COVID 19 e outros eventos puseram um fim à experiência. Se de mosaico eu era e sou um especialista, cultivá-lo desde 2010 foi nada mais do que o que ficou em meu corpo após a imersão na oficina de Maira que despertou em mim a aspiração poética coletiva.

Eu corro, eu corro.

As nuvens brancas estão lá em cima

Eles estão dentro de mim

Meus pés têm pústulas cheias de pus amarelo

(Gianni, poeta comunitário Agora 97, 2021)

A oficina durou cerca de três horas com um intervalo no meio. Os participantes foram Piera, Antonello Stefano, Silvia e Antonella e pica pica.

Eu tinha começado o workshop com dois objetivos bem definidos, um para trabalhar a intersubjetividade poética, chegando aos *Erlebnis* da Dilthey através da prática, e outro para fazer pesquisa através da prática, uma pesquisa que de certa forma seguiria os passos da antropóloga italiana Chiara Pussetti sobre a análise das emoções através de uma abordagem foucaultiana sobre "discursos locais sobre emoções como modos de produção de significado ou normas embutidas" (Pussetti, 2013: 10) e de Renato Rosaldo (1984) sobre o poder cultural das emoções, que muitas vezes não é reconhecido pelos antropólogos, pois eles estão tão ocupados explorando teias simbólicas de significado que não conseguem entender "o tipo de experiências ou sentimentos que temos quando aprendemos que a criança que acaba de ser atropelada por um carro é um de nós, não um estranho" (Rosaldo, 1984: 37). Em resumo, percebi que esta abordagem traiu a abordagem original ao mudar para um olhar que piscou o olho para a arte-terapia, então imediatamente parei e me concentrei no processo que vou recontar através do meu diário visual e através das entrevistas que fiz com os operadores no final do workshop. A parte da pesquisa, por outro lado, tomou forma no nível da reflexão sobre a violência estrutural presente na comunidade e como a prática artística proposta minou seus fundamentos.



(Lambe produzido na oficina de literatura e poesia da comunidade terapêutica Agora 97 e nunca pendurado por falta de decor)

"A oficina trouxe a arte para os canais habituais de comunicação existentes em uma comunidade terapêutica, trazendo o inconsciente para a consciência". A arte se apresentou como um lugar para sedar o sofrimento provocado por diferentes doenças" (Mônica coordenadora da comunidade Agora 97)

Uma escrita incompleta que só parou no momento da cura sem poder caminhar no território no qual a marginal pode ser transformada em artista recuperando espaço de autoridade no território, permanecendo em um espaço de verdadeira subalternidade, onde alguém que faz algo que outros consideram vergonhoso (La Cecla, 2009).

23 horas A Rádio Cantù transmite um programa de poesia no qual são declamados os poemas criados na oficina. O leitor é uma voz feminina persuasiva e calorosa.

"Agora o poema de Gianni intitulado Corro Corro

Eu corro,

Eu corro,

As nuvens brancas do céu

Eles entram em mim

Eu corro,

Eu corro.

Conclusão do cabeça

Colocar-se e apresentar -se através de um exercício prático. Dentro do CdC, a arte tem uma função micropolítica e os monitores atuam como "servidores" "secretários" da prática artística. "Se um usuário quiser desenhar uma vaca laranja voadora nua com um grande pênis ereto, meu trabalho é explicar como a laranja sai e como o pincel lava" desse modo um exercício que coloca o estado em diálogo de exceção (Agamben, 1995) da lógica manicomial com uma poética que cria cidadania por meio de um processo carismático

Um carisma que nasce na cidade e se torna da cidade através

Ana Carla Fonseca Reis (2012), em sua tese de doutorado Cidades criativas, argumenta que "a globalização dos espaços diminui a experiência dos lugares". No entanto, através de uma experiência extraordinária (como outras que me aconteceram no Bispo), defendo exatamente o contrário.

Um lugar de cultura é lutado não está lá por acaso. Uma fronteira que vive (Bhabha, 2001), uma fronteira que promove o nascimento do sujeito, um reino do além que se torna presente mediante ações concretas. Ações de militância e de resistência coletiva que só fazem sentido se surgem da consciência de que a violência estrutural existe e é estática, uma estática na qual a articulação social da diferença "não deve ser lida como o reflexo de traços culturais já dados, mas é uma negociação contínua e complexa que visa conferir autoridade a possíveis híbridos culturais (Bhabha, 2001) uma autoridade que dá à margem um novo valor de cidadania, dando-lhe a possibilidade de se reinscrever na humanidade". Ser e, portanto, habitar uma margem que se torna um além de "fazer parte de um tempo de revisão, de um retorno ao presente para re-criar nossa contemporaneidade e reescrever nossa vida humana e histórica comum: tocar o futuro em seu mais próximo" (Bhabha, 2001: 19).

Trabalho contínuo na fronteira sem nunca se afastar dela.

A arte do puro, a arte do louco, entendida como a poesia de fazer como um talismã para construir-se a partir de dentro; como a possibilidade de tentar, deixando marcas de sua própria atuação imaginativa com o euro, a forma de conhecimento e esperança, em síntese, uma superação da angústia de ser louco. Uma máscara que desmascara uma ponte do interior da floresta e do mundo ao redor. Aquele que não pode deixar uma marca de si, teme não existir, que não reconhece seus próprios passos, não se reconhece e não reconhece seus próprios caminhos de iniciação à expressão da vida.

Nos centros de convivência a pré-política torna-se política o privado torna-se público "Ei os corpos invadem o público e produzem atos verbais e não verbais de recusa à própria condição de vida" (Butler, 2019: 10), mas há mais a recusa se transforma em autoridade reconhecida e desfrutada pelo próprio sujeito e pela cidade da qual ele se torna parte, contribuindo através da expressão artística nascida de uma prática intersubjetiva para a construção da polifonia da cidade. Uma afirmação não insubstancial de seu próprio valor.

Ei, à pergunta feita por Butler "devemos nos esforçar para que os corpos sejam fortalecidos na vida para se tornarem habitáveis"? (Butler, 2019: 43) a resposta é evidentemente sim. Ei, de fato, é preciso superar a vida transformando a resistência em existência Ei, vale a pena viver. O Centro de Convivência e a oficina de poesia propõe um descartar até mesmo para si mesmo, propondo distâncias dos próprios hábitos de vida, bem como do pensamento, distanciando-se deles ao sair do que em experiência já é canalizado e pré-constituído (Jullien, 2021). Segundo o filósofo francês, descartar significa de uma forma ou de outra co-coincidir "para sair da adaptação que de fato sempre constitui uma adaptação impondo a própria, a evidência escapa ao alcance do pensamento, abrindo o caminho para o inaudito (Jullien, 2021).

A reflexão sobre saúde mental e psiquiatria nos obriga a ampliar nosso olhar para a saúde em geral e para os sistemas de saúde. Mas também é necessário refletir sobre a política, seus idiomas e as novas formas de conflito. Precisamos repensar o sistema de valores do pensamento progressista e o significado da ação ética na ação pública e civil. Esta complexidade, tão necessária quanto urgente, requer um enorme esforço intelectual, sólida coerência, múltiplos conhecimentos e, portanto, exige um trabalho coletivo e não uma ação heroica individual.

Naquela manhã eu estava caminhando no lado oeste dos lagos, a área onde está localizado o clube esportivo Como Nuoto, onde trabalho como instrutor de natação há 25 anos.

Minha esposa e eu estávamos voltando para o centro da cidade, quase ninguém ao redor, estávamos conversando; a cem metros de distância um homem na nossa frente na direção oposta, gesticulando, pulando à esquerda e

à direita como um poeta louco, à medida que nos aproximávamos dos detalhes; às vezes suas mãos tremiam, ele falava alto em um verdadeiro diálogo feito de pausas moduladas e acelerações bruscas. A figura ainda estava distante o suficiente para sugerir o que agora é costume aqui, falando em um telefone celular com um fone de ouvido, soando como um "louco" falando consigo mesmo, ou talvez com aqueles antepassados com quem Tinyanga converse em Moçambique para entender as causas de uma doença, um diálogo que os torna seres privilegiados dentro da hierarquia tradicional, uma hierarquia que muitas vezes se sobrepõe à importada.

Seus movimentos nada mais eram do que acompanhar a animada conversa com seu corpo. Estávamos agora perto, o homem tinha a cabeça baixa, mas ele sentiu nossa presença, levantou a cabeça e imediatamente tudo parou. Seu corpo assumiu uma caminhada "comum" e sua voz caiu em silêncio.

Passamos um pelo outro silenciosamente. Eu me virei depois de algumas dezenas de metros e o homem tinha retomado a gesticular e, eu acho, a falar. Eu me perguntei instantaneamente sobre esta mudança de comportamento. É claro que poderia ter sido qualquer coisa. Poderia ter sido uma forma de respeito para com o homem que estava fazendo uma caminhada quase silenciosa em um ambiente silencioso. Uma espécie de trégua no encontro para não invadir o território situacional do outro. Um cessar-fogo relacional.

Ou talvez a gaiola que a normalidade expandiu para ele.

Resistir e criar espaços enquanto se esquece de respirar, sem a máscara, com o corpo nu. O rei está nú!

C'è un re che lievita con la mirra in mano e cammina per la città

C'è una regina che non sta mai ferma che fa poesia, dipinge e ha una spirale tatuata sulla spalla

C'è un re che si dipinge il corpo di viola, poi si lava, poi si veste, poi si dipinge di azzurro e balla canzoni d'amore

C'è un re che con la sua chitarra guarda negli occhi degli altri re e regine con dolcezza

C'è un re che ha inventato un alfabeto tutto suo, un re che l'hanno ucciso

C'è una regina che fa finta di non esserlo

C'è un re che ha uno scarafaggio come animale di compagnia e mi chiede di tagliare la barba

C'è una regina che dipinge paesaggi fiabeschi con colori di pastello

C'è un re che canta samba che trasforma una bottiglia di plastica in un portaoggetti e che ha costruito custodie per i suoi CD

C'è una regina che fa mosaici con pezzi talmente piccoli che non sembrano invisibili

C'è un re poeta che fa maschere che parlano con me

C'è una regina i cui riccioli resistono ogni giorno al manicomio

C'è un re che arrossisce quando deve declamare

C'è una regina la più elegante della città

C'è un re la cui poesia lo protegge dalla sofferenza

C'è una regina che dipinge con tratti fini

C'è una regina che aveva paura, ma se l'è dimenticata

C'è un re che legge la sfera magica

C'è una regina silenziosa che parla a bassa voce

C'è un re che ha dimenticato Barbacena ed ha la valigia pronta

C'è una regina che impasta l'argilla, no cuce, no fuma sigarette

C'è un re che conosce bene le piante e va di bicicletta insieme ad una regina a cui piace cantar forte e ridere fortissimo.

C'è una regina a cui piace spettegolare nei tappeti

C'è un re che fa finta di essere un antropologo ma vuole essere un re

Há um rei que levita com mirra na mão e caminha pela cidade

Há uma rainha que nunca fica parada, faz poesia, pinta e tem uma espiral tatuada em seu ombro

Há um rei que pinta o corpo de roxo, depois se lava, depois se veste, depois se pinta de azul e dança canções de amor

Há um rei que, com seu violão, olha nos olhos de outros reis e rainhas com doçura

Há um rei que inventou seu próprio alfabeto

Há uma rainha que finge não ser

Há um rei que tem uma barata como animal de estimação e me pede para aparar sua barba

Há uma rainha que pinta paisagens de fadas com cores pastéis

Há um rei que canta samba, que transforma uma garrafa de plástico em um suporte e que faz capas para seus CDs

Há uma rainha que faz mosaicos com peças tão pequenas que não parecem invisíveis

Há um rei poeta que faz máscaras que falam comigo

Há uma rainha cujos cachos resistem ao asilo todos os dias

Há um rei que se ruboriza quando precisa declamar

Há uma rainha que é a mais elegante da cidade

Há um rei cuja poesia o protege do sofrimento

Há uma rainha que pinta com traços finos

Há uma rainha que tinha medo, mas esqueceu

Há um rei que lê a esfera mágica

Há uma rainha silenciosa que fala em voz baixa

Há um rei que se esqueceu de Barbacena e tem sua mala pronta

Há uma rainha que amassa barro, não costura, não fuma cigarros

Há um rei que conhece bem suas plantas e anda de bicicleta com uma rainha que gosta de cantar alto e rir alto

Há uma rainha que gosta de fofocar em tapetes

Há um rei que finge ser um antropólogo, mas quer ser um rei

Diz Rolando Toro em uma passagem citada no texto “Estética Antropológica” de Viviana Toro Matuk: "se o homem é tão terrível quanto descrito como horrível, ele possui igualmente o dom da iluminação do maravilhoso. Poucos pensadores são capazes de realizar a aventura de maravilhar-se com a beleza irresistível do ser humano, alguns poetas vislumbraram o esplendor ofuscante de certas criaturas, mas a sensibilidade se torna tímida e errática ao se aproximar delas" (Toro, 1999; Toro Matuk, 2022: 17-18). Nas práticas artísticas dos Centros de Convivências a timidez desaparece e a mudança do cognitivo para o vivencial (Toro, 1999; Toro Matuk, 2022) nos leva a uma abordagem humana. A uma vivência que se transforma em convivência como epistemologia e a uma estética entendida em sua complicação com a ética. Uma convivência do fazer.

Os centros de convivência são colocados e me colocaram em um jogo sério através da partilha de uma estética antropológica, uma nova prática de cuidado que responde à dimensão afetiva do ser humano" (Toro Matuk, 2022: 27) superando-a e propondo uma dimensão de cuidado recíproco, sincrônico,

entendendo o cuidado como um lugar de margem no qual escrever o novo mundo. Desta forma, a biologia e a biografia se sobrepõem na prática artística; uma prática artística de convivência que é antropopoiética (Remotti, 2002), mas neste caso é uma antropológica recíproca na qual os homens constroem suas forças uns sobre os outros encontrando e construindo beleza.

E, no final, poderíamos ter sido aprisionados, considerando apenas a "gaiola de aço" weberiana da racionalidade técnica, um mundo de algoritmos, fórmulas e procedimentos que acabam por limitar a capacidade de ser espontâneo, de apresentar soluções inovadoras ou de ir contra a corrente, em um quadro conceitual que propõe a teoria do "sofrimento social" formulada por Kleinmann, centrada na produção de violência estrutural que causa dor colectiva a vários níveis. Digo "seria" porque, certamente, nalguns casos, é esse o caso, há intervenções postas em prática na sociedade para lidar com esse sofrimento, que, de facto, acabam por o agravar.

Penso que não se trata apenas de integrar o médico e o social, como diz Kleinmann, talvez se trate de deixar de lado a palavra intervenção, substituindo-a pela prática da coexistência em que as cartas se misturam e os rostos também, numa fertilização cruzada em que nos fundimos para nos reconhecermos e reconhecermos reciprocamente.

P.S. Houve um caminho artístico e humano, que eu como artista tive a oportunidade de explorar através de minhas pesquisas no CdC no encontro e na convivência, um caminho de experimentação entre palavras, cores e peças de cerâmica, carícias, gritos e sorrisos, um caminho que me melhora a cada dia como ser humano na busca perpétua (artística) por outro ser humano com quem construir a vida. Um caminho que me moveu, uma torneira nas costas, uma agulha no meridiano do meu coração, uma ponta de Kambo, uma colocação de ancestrais atrás das árvores em frente à minha casa, ou simplesmente uma dança da minha filha; um caminho que me ensinou a manter os olhos abertos, trazendo-me de volta à busca da beleza.

Referências bibliográficas

- Agamben G. Lo Stato d'eccezione. Bollati Boringhieri, Torino, 2005.
- Agamben, G. La comunità che viene. Bollati Boringhieri, Torino, do 2001.
- Agamben, Giorgio. Homo Sacer, Torino: Einaudi. 1995.
- Agier M. L'invention de la ville. Banlieus, townships, invasions et favelas. Paris: EAC. 1999.
- Agier, M. "Antropologia della città" Ombre corte, Verona 2020.
- Amarante P. Locos por la vida. La trayectoria de la reforma psiquiátrica en Brasil. Madres de Plaza de Mayo, Buenos Aires, 2006.
- Appadurai, A. Le aspirazioni nutrono la democrazia. et al./edizioni, Milano, 2011.
- Appadurai, A. 'The Capacity to Aspire: Culture and the Terms of Recognition', in Rao, V. and Walton, M., (eds.) Culture and Public Action, Stanford University Press, Palo Alto, California, 2004, pp 59-84.
- Appadurai, A.: trad it "Il Futuro come fatto culturale", Cortina editore, Milano 2014.
- Arantes, O. Prefácio: Mário Pedrosa, um capítulo brasileiro da Teoria da Abstração. In: PEDROSA, Mário. *Forma e Percepção Estética: Textos escolhidos II* (org. Otília Arantes). São Paulo, EDUSP, 1996.
- Arbex, D. "Holocausto Brasileiro", Geração editorial, São Paulo 2013.
- Assis, M. de. O alienista. São Paulo: Ática. 1a. ed., 1991.
- Bahia, S.H.G. Quem bate cartão também faz poesia: O *Sarau do Escritório*, as disputas e os encontros nas esquinas da Lapa. 2016. Tese de doutorado, UFF, 2016.
- Barad, K. "'Posthumanist performativity: toward an understanding of how matter comes to matter" Gender and Science: New Issues. (Spring 2003), pp. 801-831 The Vol. 28, No. 3, University of Chicago Press, 2003.
- Barberani, S., Borutti, S., Calame, C., Kilani, M., Mattalucci, C., Vanzago, L. Soggetto, *persona e fabbricazione dell'identità*. Casi antropologici e concetti filosofici. Mimesis, Milano 2015.
- Barbosa, A. M. Prefácio. In: Ferraz, Maria Heloísa Toledo. Arte e Loucura: limites do imprevisível. Editora Lemos, São Paulo, 1998.
- Bargna, I. Gli usi sociali dell'arte. In Antropologia, n.13, 2011.
- Barisione, M. Reviving Metapersonal Charisma in Max Weber. Political Theory 51 (3):530-556, 2023.
- Barroso SM, Silva MA. Reforma Psiquiátrica Brasileira: o caminho da desinstitucionalização pelo olhar da historiografia. RevSPAGESP - Sociedade de Psicoterapias Analíticas Grupais do Estado de São Paulo [Internet]. 2011;12(1):66-78. Disponível em: [hp://pepsic.bvsalud.org/pdf/rspagesp/v12n1/v12n1a08.pdf](http://pepsic.bvsalud.org/pdf/rspagesp/v12n1/v12n1a08.pdf).
- Basaglia, F. "A psiquiatria alternativa: contra o pessimismo da razão, o otimismo da prática: conferências no Brasil"; São Paulo, 1979.
- Basaglia, F. "Conferenze Brasiliane" Cortina, Milano 2000.

- Basaglia, F. *A instituição negada*. Rio de Janeiro, Graal, 1985.
- Baudelaire, C. *As flores do mal*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- Bauman, Z. *A arte da vida. Relógio D'Água*, Lisboa, 2017.
- Beneduce, R. *Archeologie del trauma*. Laterza, Roma 2019.
- Benjamin, W. *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- Bhabha, H.K.: "I luoghi della cultura" Booklet, Milano 2001.
- Biehl, J. *Antropologia do devir*, USP, São Paulo, 2008.
- Borutti, S. "Intersoggettività". Mimesis, 2014.
- Bourdieu, P e Wacquant, L. "The Organic Ethnologist of Algerian Migration, in *Ethnography*, 1-2, 2000.
- Bourdieu, P. *Il senso pratico*. Tri t. Armando, Roma 2005.
- Butler, J. *Parole che provocano*. Cortina, Milano 2010.
- Butler, J. *Spoliazione*. Mimesis, Milano 2019.
- Cadernos da 2ª mostra da arte insensata" SUS, Prefeitura de Belo Horizonte, BH 2010,
 "A Dois palmos do chão. Caderno da Mostra" Prefeitura de belo horizonte 2010
 Firmino, H. "Nos Porões da Loucura" Vozes, 1986.
- Campos, C. R. BRASIL, Ministério da Saúde. Secretaria de Atenção à Saúde. Disponível
 CAMPOS, Cezar Rodrigues. Cidadania, Sujeito, CERSAM e Manicômios. In:
 Metipolá Revista do CERSAM-Leste. Belo Horizonte: Secretaria Municipal de Saúde,
 1979.
- Campos, R. "Visibilidades e invisibilidades urbanas" *Revista de Ciências Sociais*,
 Fortaleza, v. 47, n. 1, jan/jun, 2016.
- Canclini, N.G. *Hybrid. Cultures: Strategies for Entering and Leaving Modernity*.
University of Minnesota Press, 1995.
- Candido, A. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 6.ed. Belo Horizonte,
 Editora Itatiaia Ltda, 2000.
- Canevacci, M. *La città polifonica*. Rogas, Roma 2018.
- Carrasco, I. "Antropología Poética: ¿Literatura, Estilo o Tipo de Discurso?". Ponencia en
 Cuarto Congreso Chileno de Antropología. Santiago, Universidad de Chile, 2001
- Castel, R. *A Ordem Psiquiátrica - A idade de Ouro do Alienismo*. Rio de janeiro: Graal,
 1978.
- Causey, A. *Drawn to see. Drawing as an ethnographic method*. University of Toronto Press,
 Canadá, 2017.
- Cecconi, A. *i sogni vengono da fuori*. Ed.it, Firenze, 2012.
- Cipriano, P. *Il manicomio chimico. Cronache di uno psichiatra riluttante*. Eleuthera,
 Milano 2015.

- Concurso “Edital para Seleção de Propostas de Murais de Arte Urbana – Gentileza”. Prefeitura de Belo Horizonte, 2018. <https://prosas.com.br/editais/3259-concurso-edital-para-selecao-de-propostas-de-murais-de-arte-urbana-gentileza>
- CONFERÊNCIA NACIONAL DE SAÚDE MENTAL, 3., 2001, Brasília. Anais... Brasília: Ministério da Saúde, 2001.
- CONSELHO REGIONAL DE PSICOLOGIA (São Paulo). Trancar não é tratar: liberdade: o melhor remédio. 2. ed. São Paulo, 1997.
- Csordas, T.J. incorporazione e fenomenologia culturale. Tr. It. In *Annuario di Antropologia*, III, meltemi, Roma 2003.
- Curcio, R.; Petrelli, S.; Valentino, N. Nel Bosco Di Bistorco. Sensibili alle foglie, 2015.
- De Castro, E. V. “O NATIVO RELATIVO” *MANA* 8(1):113-148, 2002.
- De Certeau, M. L’invenzione del quotidiano. Edizioni Lavoro, Roma 2001.
- De Certeau, M. La scrittura dell’altro. Cortina, Milano 2005.
- Dei, F. Antropologia dell’esperienza straordinaria. In *AM Rivista della Società italiana di Antropologia medica*, 1996.
- Dei, F. Sulla svolta ontologica. Prospettiva e rappresentazioni tra antropologia e filosofia. Meltemi, Milano 2021.
- Deleuze, G., Guattari, F. “Mille piani. Capitalismo e schizofrenia” *Orthotes*, 2017.
- Deleuze, G., Guattari, F. *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. Editora 34, 2010.
- Delgado, P. “Reforma psiquiátrica: estratégias para resistir ao desmonte” *Trab. educ. saúde* 17 (2), 2019.
- Derrida, J. *Margins of Philosophy*. University of Chicago Press, Chicago, 1982.
- Devereux, G. *From anxiety to method in the behavioral Science*. De Gruyter Mouton, 1967.
- Di Cori, P. “Che significato hanno gli studi culturali in Italia?” (in *Studi culturali*), a cura di R. Salizzoni, Torino, Trauben, 2002.
- Dilthey, W. *Critica della ragione storica*. Einaudi 1969.
- Dilthey, W. *Esperienza vissuta e poesia*. Il nuovo Melangolo, Genova 1999.
- Downing, J. *Mídia radical: rebeldia nas comunicações e movimentos sociais*. São Paulo: Senac Editora, 2002.
- Esperidião, E. - *Assistência em saúde mental. A inserção da família na assistência psiquiátrica*. *Revista Eletrônica de Enfermagem* (online), Goiânia, v.3, n.1, jan-jun. 2001.
- Fabian, J. *Il tempo e gli altri*. Tri t. L’ancora del mediterraneo, Napoli, 2000.
- Fabietti, U.; Remotti, F. *Dizionario di antropologia. Etnologia. Antropologia culturale. Antropologia sociale, Voci Marginalità*, 1997.

- Farmer P. 'An Anthropology of Structural Violence', *Current Anthropology*, Volume 45, Issue 3, pp. 305-325, 2004
- Fassin, D. *Le vite ineguali*. Feltrinelli, Milano 2019.
- Favret-Saada J. "About participation. *Cult Med Psychiatry*", Jun;14(2):189-99. 1990.
- Firmino, H. *Nos porões da loucura*. Documetário, Belo Horizonte, 2016.
- Firmino, H. *Nos porões da loucura*. Ecologico, Belo Horizonte, 1979.
- Foucault M. «Prefazione alla trasgressione». In: Foucault M., *Scritti letterari*. Milano: Feltrinelli, Milano 2004.
- Foucault, M., *Storia della follia nell'età classica*, trad. Franco Ferrucci, Emilio Renzi e Vittore Vezzoli, Milano: Rizzoli 1963; n. ed. a cura di Mario Galzigna, ivi, 2011.
- Frangella, S., & Rui, T. CORPOS PRECÁRIOS: apontamentos para a relação entre corpo e cidade. *REVISTA DE CIÊNCIAS SOCIAIS - POLÍTICA & TRABALHO*, 1(47), 23–38. 2018.
- Gallardo, F. "Antropología. Cruzando através". Santiago. Fondo Matta, 1995
- Geertz, C. *interpretazione delle culture*. Tr. It. Il Mulino, bologna, 1978.
- Goffman, E. *Manicômios, Prisões e Conventos*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.
- Goldman, M. "Os tambores dos mortos e os tambores dos vivos. Etnografia, antropologia e política em Ilhéus, Bahia" *REVISTA DE ANTROPOLOGIA, SÃO PAULO, USP*, 2003, V. 46 N° 2.
- Granje, P. *health and Illness in Mozambique*. Saude e Sociedade 18(4):567-581, 2009.
- Hallbwachs, M. *La memoria collettiva*. Unicopli, Milano, 1987.
- Heidegger, M. *lettera sull'umanismo*. Segnavia, Milano, 1959.
- hooks, bell. *Choosing the Margin as a Space of Radical Openness*. Framework: The Journal of Cinema and Media, 36: 15-23, 1989.
- hooks, bell. *Elogio del margine*. Razza, sesso e mercato culturale. Feltrinelli, Milano, 1998.
- hooks, bell. *Feminist Theory from Margin to Center*. South End Press, Boston 1984.
- III CONGRESSO MINEIRO DE PSIQUIATRIA. Associação Mineira de Psiquiatria. . Folder do III Congresso Mineiro de Psiquiatria. Belo Horizonte, Novembro de 1979. (mimeo).
- Ingold, T. *Antropologia. Ripensare il Mondo*. Meltemi, Milano, 2020.
- Ingold, T. *Ecologia della cultura*, Milano: Meltemi, Milano, 2004.
- Ingold, T. *Making*. Cortina, Milano, 2013.
- Jedlowski, P. "Storie comuni : la narrazione nella vita quotidiana". Mondadori, Milano 2000
- Jullien, F. *L'inaudito*. Feltrinelli, Milano, 2021.

- Kuschnir, K. A antropologia pelo desenho: experiências etnográficas e visuais. *Cadernos de Arte e Antropologia*, Vol. 5, n° 2/2016, pag. 5-13
- La Cecla, F. Il malinteso. Laterza, Roma, 2009.
- Lazzarino R., Malighetti, R. Rio de Janeiro: la centralità dei margini. Antropologi in città, Unicopli, 2011.
- Le Breton, D Il mondo a piedi, Elogio della marcia. Feltrinelli, Milano, 2007.
- Le Breton, D. Sul silenzio. Cortina, Milano, 2018.
- Lefebvre, H. Rhythmanalysis. Space, Time and Everyday Life. Conyinium, London, New York, 2004.
- Lefebvre, H. The Production of Space. Oxford: BlackWell Publishing, Oxford, 1991.
- Lima, V., Neto, J. “Reforma Psiquiátrica E Políticas Públicas De Saúde Mental No Brasil: Resgate Da Cidadania Das Pessoas Portadoras De Transtornos Mentais”. *Direito & Política*, 2011; 1(1):121-31.
- Lopes, A. Letramento de sobrevivência. Costurando vozes e histórias. *Revista da ABPN* | Jan 2018.
- Majhanovich, S., Rotterdam/Boston: Sense Publishers, pp. 217-232.
- Malighetti R. «La centralità dei margini». In: Rossi A., Koensler A., a cura di, *Comprendere Il dissenso: Prospettive etnografiche sui movimenti sociali*. Perugia: Morlacchi, pp. 7-12, 2012.
- Malighetti, R. Il Quilombo di Frechal. Identità e lavoro sul campo in una comunità brasiliana di discendenti di schiavi. Cortina, Milano, 2004.
- Malighetti, R. Molinari A. “ Il metodo e l'antropologia. Il contributo di una scienza inquieta”, Cortina Editore, Milano, 2016.
- Marcus, G. Ethnography in/of the World System: The Emergence of Multi-Sited Ethnography. *Annu. Rev. Anthropol.* 1995. 24:95-117
- Marini, A. Il confine della soglia. In "Filosofia e nuovi sentieri/ISSN 2282-5711", 2014.
- Mattera, V. La scrittura etnografica. Eleuthera, 2015.
- Mead, M. Margaret Mead interview on Cultural Anthropology. NBC, 1959. <https://www.youtube.com/watch?v=D8FIQJtA5bQ>
- Melende, M.A. Pele de Propaganda: Lambes e stickers em Belo Horizonte [2000-2010]. Ed.do autor, Belo Horizonte, 2016.
- Merleau-Ponty, M. L'occhio e lo spirito. Se, Milano, 1989.
- Milliet, S. “Diário crítico de Sérgio Milliet V”. I. São Paulo: Edusp, 1981a.
- Minelli, M. “Divorare per non essere divorati” in *LARES* quadrimestrale di studi demo etnoantropologici 2014/2 – a.80.
- Ministério da Saúde (BR). Portaria de Consolidação nº 3, de 28 de setembro de 2017. Consolidação das normas sobre as redes do Sistema Único de Saúde. Brasília:

- Ministério da Saúde; 2017Ricoeur, Paul Sobre a tradução. Trad. de Maria Jorge V. de Figueiredo, 2005. Lisboa: Cotovia
- Ministério da Saúde (BR). Secretaria de Atenção à Saúde. DAPE. Coordenação Geral de Saúde Mental. Reforma psiquiátrica e política de saúde mental no Brasil. Documento apresentado à Conferência Regional de Reforma dos Serviços de Saúde Mental: 15 anos depois de Caracas. OPAS. Brasília, 2005.
- Nascimento, E.P. Literatura marginal: Os escritores da periferia entram em Cena. São Paulo, 2006.
- Navarro, L. *Pele de propaganda: lambes e stickers em Belo Horizonte {2000-2010}*. Belo Horizonte. Ed. do Autor, 2016.
- Negri, T. Arte e Multitudo. Derive approdi, Roma, 2014.
- Nuvolati, G. L'interpretazione dei luoghi. Flânerie come esperienza di vita. Firenze University Press, 2013.
- Osterbaan, M. "Sonic Supremacy: Sound, Space and Charisma in a Favela in Rio de Janeiro" Critique of Anthropology, 2009.
- Park, R. Studi sull'ecologia umana: in Antropologia urbana, Hannerz U. Il Mulino, Bologna, 1992.
- Peirano, M. A favor da etnografia. Relume-Dumará, Rio de Janeiro, 1995.
- Pelbart, P.P. Da clausura do fora ao fora da clausura. Loucura e desrazão. Editora Braziliense, São Paulo, 1989.
- Perruso, M. A. "Intelectuais engajados em movimentos populares nos anos 1970/80: o papel desempenhado pela antropologia" Revista de Ciências Sociais, 2010.
- Petit, M. Elogio alla lettura. Ponte alle grazie, Firenze, 2010.
- Pinter, K.M. Dimentica di respirare. Tunuè, latina 2018.
- Pozzi, G. Margini. Pratiche, politiche e immaginari, TU Tracce Urbane. Italian Journal of Urban Studies, 5: 6-24. 2019.
- Prefeitura de Belo Horizonte " Política de saúde mental de Belo Horizonte" BH 2008.
- Quaranta, I. "Antropologia Medica" Cortina, Milano, 2006.
- Pussetti, Chiara " "Woundscapes": sofrimento e criatividade nas margens. Diálogos entre antropologia e arte in Cadernos de Arte e Antropologia, nº 1/2013, pag. 9-23.
- Rancière, J. L'inconscio Estetico. Mimesis, Milano, 2000.
- Rancière, J. La partizione del sensibile. Derive Approdi, Roma, 2016.
- Ratton, H. Em nome da razão. Documetário, 1980.
- Reinheimer, P. Território e Práticas em Saúde Mental: um diálogo possível entre saúde, Geografia e Antropologia. Revista Habitus - Revista do Instituto Goiano de Pré-História e Antropologia. v. 7 n. 1, 2009.
- Reinheimer, P. "Candido Portinari e Mario Pedrosa. Um leitura antropológica do embate entre a figuração e abstração no Brasil." Garamond. Rio de Janeiro, 2013.

- Reinheimer, P. “To maluco mais to em obra”; in *Revistas de Ciências sociais* v.41 n. 1, 2010.
- Reis, A.C.F. *Cidades Criativas: análise de um conceito em formação e da pertinência de sua aplicação à cidade de São Paulo*. Tese de doutorado, USP, 2012.
- Remotti, F. *Fare Umanità. I drammi dell’antropopoiesi*. Laterza, Bari, 2013.
- Resta, C “Il luogo e le vie. Geografie del pensiero in M. Heidegger” *Mimesis*, Milano 1996
- Rosaldo, M. Toward an anthropology of self and feeling. In: SHWEDER, R. A.; LEVINE, R. A. (ed.). *Culture theory: essays on mind, self, and emotion*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984. p. 137-157.
- Rotterdam, Erasmo Da. Publication Date: 2023.
- Saraceno, B. *Sulla povertà della Psichiatria. Derive e Approdi*, Roma, 2017.
- Saraceno, C. Oltre il mito della dipendenza assistenziale. In *Le dinamiche assistenziali in Europa. Sistemi nazionali e locali di contra-sto alla povertà*, (a cura di) Saraceno, C. Bologna: il Mulino. 2004.
- Sardan, Jean-Pierre Olivier de, 2009, “La politica del campo. Sulla produzione di dati in antropologia”, in Francesca Cappelletto (a cura di), *Vivere l’etnografia*, Seid, Firenze 2009
- Sassen, S. *Territory, Authority, Rights: From Medieval to Global Assemblages*. Princeton University Press, 2006.
- Schafer, M. “Il paesaggio sonoro. Un libro di storia, di musica, di ecologia” *Le sfere*, Milano, 1985.
- Schulz, E.A. Lavenda, R.H. “Antropologia culturale”, Zanichelli, Bologna, 2006.
- Schwarcz, Lilia Moritz. *Sobre o Autoritarismo Brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019, 294 pp.
- Sennett, R. “The craftsman” trad it. “L’uomo artigiano”. Feltrinelli, Milano, 2008.
- Sennett, R. *Insieme: rituali, piaceri, politiche della collaborazione*. Feltrinelli, Milano, 2012.
- Silva, H. *Desvios: Cartaz lambe-lambe, comunicação visual e arte nos espaços de trânsito*. 2015. 96 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2015.
- Stern, A. Trad. it. “la traccia naturale”; Luni, Milano, 1997.
- Tadini, E. *Il senso della fiaba 1989-2002*. Catalogo della mostra. 2002
- Taussig, M. *I swear I saw This*. University of Chicago, Chicago, 2011.
- Tedlock, B. Sharing and interpreting dreams in Amerindian nations. In D. Schulman & G.G. Stroumsa (Eds.), *Dream cultures: Explorations in the comparative history of dreaming*, (pp. 87–103.) Oxford University Press. 1987.
- Tenório, F. “A Psicanálise e a Clínica da Reforma Psiquiátrica”. Ed. *Rios Ambiciosos*, Rio de Janeiro, 2001.

- Tester, K. The flaneur. Routledge, 1994.
- Thompson, N. and Sholette, G. The Interventionists. Users' Manual for the Creative Disruption of Everyday Life. The MIT Press, 2004.
- Toro Matuk, V. Estetica antropologica. Mimesis, Milano, 2022.
- Toro Matuk, V., Fontana, S. medical Anthropology applied to education in socio-health professions. Somatosphere, 2021.
- Turci, M.A. Avaliação Da Atenção Primária À Saúde No Município De Belo Horizonte: Estudo Realizado Entre Profissionais De Saúde Aliado A Estudo Transversal De Base Populacional. Tese doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Saúde Pública da Universidade Federal de Minas Gerais, 2015.
- Turner, V. Trad it. “ Dal rito al teatro”; il Mulino, Bologna, 1999.
- Turner, V. Trad. it. “ Antropologia dell’esperienza”; il Mulino, Bologna 2014.
- Uboldi, C. "La ciudad", 2022. <https://www.camillauboldi.com/about1>
- Van Gennep, A. : “ I riti di passaggio” Ed. Boringhieri, Torino, 1981.
- Velho, G. Um antropologo na cidade, Zahar ed., Rio de Janeiro, 2013.
- Von Hofmannsthal, H. L’ignoto che appare. Adelphi, Miòano, 1991.
- Wenger, E. Communities of practice: learning, meaning and identity, Cambridge: Cambridge University Press. [tr. it. Comunità di pratica: apprendimento, significato e identità]. Milano: R. Cortina, 2006.