

# Uma discreta dança da resistência:

## corpo, arte e subjetivação na oficina de criatividade de um hospital psiquiátrico

Federico Testa<sup>1</sup>

TESTA, F. A discrete dance of resistance: body, art and subjectivation in the artistic workshop of a psychiatric hospital. *Interface - Comunic., Saude, Educ.*, v.16, n.40, p.95-105, jan./mar. 2012.

This paper seeks to pose questions regarding the body and body-power relationships, through artistic practices accomplished in a creativity workshop at a psychiatric hospital, by means of prospecting non-disciplinary possibilities for body experience, using gestures, postures and movements in artistic production. From this, it sought to associate ethics, esthetics and politics, within a processual view of the artistic experience in two ethnographic situations, thereby establishing a close relationship between art, body and subjectivation. From this, in turn, the possibilities of resistance are discussed. The particular processes of subjectivation (and the possibilities of body practices of re-singularization, re-appropriation and creation of unavailability to power, through producing a non-subjected subject) are viewed from an esthetic point of view. Thus, production of art through the body and production of the body through art are both emphasized.

**Keywords:** Anthropology. Arts. Body. Power. Subjectivation.

Este artigo busca problematizar o corpo, as relações corpo-poder, por meio das práticas artísticas realizadas na oficina de criatividade de um hospital psiquiátrico, sondando possibilidades não disciplinares de experiência corporal ou do uso dos corpos – mediante gestos, posturas, movimentos na produção artística. A partir disso, busca-se associar ética-estética-política, no âmbito de uma visão processual da experiência artística em duas situações etnográficas, estabelecendo uma relação íntima entre arte, corpo e subjetivação. É a partir daí que se discutem as possibilidades de resistência. Os próprios processos de subjetivação (e possibilidades de práticas corporais de re-singularização, re-apropriação e indisponibilização ao poder, na produção de um sujeito não sujeito) são vistos no âmbito do estético. Assim, atenta-se para a produção da arte por meio do corpo e para a produção do corpo por meio da arte.

**Palavras-chave:** Antropologia. Arte. Corpo. Poder. Subjetivação.

<sup>1</sup> Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Avenida Ipiranga, 6681, Partenon, Porto Alegre, RS, Brasil. 90.619-900. testa.federico@gmail.com

Este artigo se insere num esforço de pesquisa etnográfica, que tem como universo a oficina de arte de um hospital psiquiátrico. Esta instituição é, aqui, tomada como forma de localizar as práticas realizadas pelos internos nesse contexto, bem como de sinalizar os aspectos estruturais que estas práticas podem vir a transgredir, configurando-se como focos de resistência. Uma espécie de palco no qual entram em cena os jogos de poder e resistência. Tal instituição, longe de mero pano de fundo, é marcada por uma história complexa – problematizada por Foucault em sua *História da Loucura* (2005) – aquela da configuração e produção dos espaços de asilo e exclusão, bem como a da figura do desviante, do louco, do anormal, suas características, marcas, sintomas.

A situação de internamento apresenta um poder sobre os corpos, que “os investe, passa através deles” (Foucault, 1984, p.29), objetiva-os, fabrica-os enquanto corpos dóceis, disponíveis aos procedimentos, tratamentos e exames articulados ao saber médico-psi - “esse saber e esse controle constituem o que se poderia chamar a tecnologia política do corpo” (Foucault, 1984, p.28). Esse corpo está colocado em espaços disciplinares, a partir dos quais se pode constituir uma minúcia do controle, da visibilidade e da correção. Corpos cercados, estigmatizados, seguem rotinas regulamentadas e ciclos de repetição, englobados pelo ritmo totalizador da instituição (Goffman, 1961). A caracterização de instituição total certamente define o contexto do hospital psiquiátrico em questão, mesmo após certo exaurimento de sua própria estrutura, em grande parte contestada e reformada (não sem refluxos **hospitalocêntricos** em âmbitos macro e micro), e de um certo exaurimento daqueles sujeitos a longos processos, extensivos no tempo, de controle, processos de “cura” ou correção. Estes, como que mortificados não apenas em seu **self**, como poderíamos pensar com Goffman (1961), mas em seu **porvir**, sujeitados mesmo nos refluxos do poder, seguem ali dispostos, corpos tornados dóceis por tais tecnologias políticas<sup>2</sup>.

A expansão infinitesimal do poder sobre a vida instaura uma anatomia política, que inaugura o corpo e seus processos como lugar do poder e suas tecnologias. No entanto, após a tematização do poder nos espaços de internamento e confinamento da loucura ou da delinquência, realizada por Foucault, é importante notar que o corpo não é somente **agido** e sujeitado, objeto passivo de manipulação; é também **agente** que se engaja e compõe com outros – sua constituição não se dá somente na ação desse poder objetivador, que atribui a ele funções e eficácias produtivas ou o esvaziamento de seus possíveis – sua produção se dá, também, através de outros processos e formas de utilizá-lo e realizá-lo. Uma constituição mediante as forças que mobiliza a partir de si, em sentido diferente àquelas que incidem sobre ele. Um **contraponto**, um ponto de resistência discreta, a partir do qual ainda pulse a vida contra o poder estendido sobre ela. Uma esquiva, uma espécie de dança de esquiva discreta.

Assim, cabe indagar por esses outros processos e formas de utilizar o corpo, num lócus específico desse hospital – sua oficina de artes, ou de criatividade, espaço no qual os internos realizam práticas artísticas, sobretudo pintura e desenho, mas, também, escultura e música, através dos materiais disponíveis. No diário de campo, elaborado ao longo da pesquisa<sup>3</sup>, encontra-se uma breve descrição dessa oficina:

A oficina de criatividade é um espaço no antigo prédio do hospital. Paredes escritas, nas quais alguns espaços em verde-sanatório subsistem, versos, palavras que trespassam e impactam – “Deus que espere, não sei onde nem quando vou ficar muito feliz”. Desenhos. Alguns nas paredes, outros pendurados, ou colados; outros secam em secadores de metal

<sup>2</sup> A idéia de “mortificação do self” e do corpo é apresentada por Goffman (1961, p.21), que afirma priorizar a investigação sobre a construção do mundo social específico ao interno das instituições totais, como o hospital psiquiátrico, a partir das rotinas coercitivas da instituição, isto é, a situação deste internado – as repercussões da instituição total sobre o self e o mundo subjetivo, apresentando uma narrativa sociológica da construção da identidade e do eu nesse contexto.

<sup>3</sup> Trata-se do período entre 2006 e 2009, no qual pude me inserir no contexto do hospital psiquiátrico em questão.

<sup>4</sup> A tematização das possibilidades de resistência deve estar acompanhada de um imperativo: estar atento a um possível argumento conformista ao contexto manicomial, equiparando criação e resistência (reificando as duas noções, afirmando e justificando, por um lado, o confinamento e a reclusão), isto é, não perder de vista o caráter reiterador e institucional da oficina enquanto espaço regulamentado e situado em consonância à lógica do hospital psiquiátrico. Ter presente a ressalva foucaultiana: o poder trabalha sobre o visível e quer visibilizar – nesse ponto, tematizar as formas de resistência aparece como algo que deve ser feito como uma especial atenção política, evitando qualquer reverência institucional.

<sup>5</sup> Trata-se da constituição processual de um sujeito não sujeito, de um corpo não dócil, que num nível infinitesimalmente pequeno e que, por momentos quase inexistentes, se reapropria de si e se ressingulariza e significa através de gestos e imagens, no sentido apreendido a partir de Guattari (1992).

<sup>6</sup> É importante explicar brevemente a diferença entre cuidado de si, tal como estabelecido por Foucault, e a forma como aparece a prática de si na oficina de criatividade em questão. Para Foucault (1985), no terceiro volume da História da Sexualidade, o cuidado de si e as práticas de si se vinculam a um domínio de si, realizado por práticas racionais e planejadas de rigor moral para consigo, que se inscrevem nas práticas cotidianas e na relação do sujeito com o corpo, isto é, a uma vigilância reflexiva de si, configurando uma estilística da vida moral. Na oficina, acredito que esse viés de vigilância-reflexividade não parece encontrar

nas extremidades da sala. Todo o espaço dessa oficina age. Um grande salão com mesas e cavaletes dispostos. Tintas em paletas de caixa de ovo, pincéis, cores, papéis. Os internos pintam e desenhavam, alguns simplesmente transitam, alguns batem nas cordas de algum dos dois violões, estagiários e funcionários circulam, classificando trabalhos dos internos e guardando-os em pastas, toda uma série de fluxos e ações que atravessam esse espaço cujas paredes falam. Um bombardeio de sons, cores e rostos que interpelam. (Trecho de diário de campo, 2007)

Perscrutar as potências dos corpos de serem vividos de uma maneira não disciplinar, num contexto totalitário, remonta à pergunta spinozana por aquilo que pode um corpo. Perguntamos, então, o que pode um corpo frente aos dispositivos de poder que se articulam exaustivamente sobre ele? Quais são suas forças de resistência<sup>4</sup>, de **fruição** avessa a esse poder, de invisibilidade, de singularização, de investimentos simbólicos?

Estas indagações levam a pensar o corpo como matriz na reflexão sobre processos de subjetivação<sup>5</sup>, por meio de diferentes agenciamentos e formas de **afetar e ser afetado** desse corpo – isto é, equivale a dizer, com Foucault (1985), que esse corpo é uma superfície **de cuidado de si**, através de uma articulação de práticas de si e **sobre si**, de forma a produzir novas possibilidades de subjetivação não totalitárias<sup>6</sup>. Ao se enfatizar essa ideia, pensa-se a experiência artística como possibilidade instauração de um sujeito não sujeito. Acompanha-se, assim, o movimento do pensamento foucaultiano: da **sujeição** – a produção do sujeito como sujeito, tal como aparece, por exemplo, em Vigiar e Punir – à **subjetivação**, a instauração de uma subjetividade a partir de práticas éticas e estéticas, conforme fica manifesto nos dois últimos volumes da História da Sexualidade, como, também, nos últimos cursos no Collège de France. Não se trata de uma transposição do conteúdo das análises de Foucault, mas de acompanhar esse movimento rumo àquilo que todo o poder pressupõe: a resistência<sup>7</sup>. Esta, sobretudo se encarada de um ponto de vista antropológico e etnográfico, não pode ser pensada **fora** dos processos propriamente artísticos: essa produção de subjetividade se faz do interior dessa experiência artística, através de outros processos que não os do exame, da vigilância, da produção de saberes articulados em discursos legítimos do saber médico-psi, o que configura o processo artístico em questão como processo **político**, entendido no âmbito do **molecular**, conforme apontam Deleuze e Guattari (1996), e também Foucault (Deleuze, 2006). Para que estes processos artísticos sejam vistos em suas dimensões éticas e políticas, deve-se pensar essa arte num sentido amplo, em sua relação com a vida. Pois, é no momento em que uma vida se apropria de suas potências, frente ao poder que a coage e a torna objeto, que podemos dizer que há uma resistência biopolítica. O processo artístico sobre o qual nos debruçamos parece ser realmente um dos lugares possíveis dessa reapropriação, ainda que momentânea, não permanente, passageira, discreta. É nesse sentido da relação entre **arte e vida** que podemos situar o que aparece, ao longo da etnografia, como uma artialização da vida, a **vida como obra de arte**. Uma vida que vibra, mesmo em contextos mortificadores e totais, como o hospital psiquiátrico. Nessas potências do corpo com as tintas, o papel, as cores, nos movimentos que esses agenciamentos possibilitam, pode emergir uma resistência fluida, microscópica, nas práticas do corpo, em sua associação com coisas, agentes, música, matérias, imagens. Uma forma de praticar a si, de realizar o corpo não só como lugar do poder, mas como lugar de criação, de metamorfose. Uma resistência mais próxima da dança. Uma dança **do** corpo e **no** corpo: não reflexiva, que se dá

no plano da vivência de fluxos, afetos e imagens, que multiplicam as fontes de ação – a partir dessas imagens e com os materiais da pintura ou do desenho –, no âmbito de uma experiência corporificada<sup>8</sup>. Uma resistência que é singularizar-se, em pequenos devires e mutações, por instantes ínfimos, nos intervalos, nas fissuras do poder instaurado sobre os corpos na instituição psiquiátrica. Uma discreta dança da resistência. Trata-se de atentar para os processos artísticos como contrapartida à **sujeição**, ao poder sobre a vida – contrapartida da vida ao poder, que pode compor novas possibilidades subjetivas<sup>9</sup>, na interdependência dos sentidos estético, político e ético, afinal:

Os domínios da ética, da estética e da política já haviam sido reunidos intrinsecamente, desde que a noção de vida entrou em cena, por exemplo, com Foucault – que cunhou o termo ‘biopolítica’ –, e com Deleuze – quando a vida tornou-se imprescindível para a filosofia. (Roque in Negri, 2003, p.8)

Por meio dessas reflexões – inseparáveis da experiência de campo – busca-se, partindo de um paradigma ético-estético e processual (Guattari, 1992), observar engendramentos entre corpos – artes: perceber etnograficamente como corpos realizam processos artísticos e são realizados por eles. Por intermédio dessa questão e do princípio de inseparabilidade ética-estética-política, busca-se dar conta das relações entre corpo e poder através das práticas realizadas na oficina. Para isso, deve-se atentar para as superfícies de pintura como corpos – e para os corpos como superfícies de pintura. Essa perspectiva coloca a vivência de imagens e vivência do corpo num mesmo nível, buscando ver, aí, possibilidades infinitesimais de resistência ao poder.

### **Do método – ou como etnografar corpos, afetos, poderes na oficina de criatividade?**

Para dar conta desses problemas, será utilizada uma metodologia qualitativa baseada, sobretudo, na etnografia, elaborada a partir da escrita metódica e descritiva das situações de inserção, realizada após cada visita ao hospital. Pequenas notas realizadas ao longo da observação participante, raras e restritas ao necessário, tornam-se material de elaboração e dão origem a um diário de campo densamente descritivo, do qual foram extraídos os trechos que serão tratados aqui. A observação etnográfica deve, entretanto, ser tirada de um âmbito objetivista malinowskiano<sup>10</sup>, frequentemente dominante em antropologia, e constituir-se no âmbito de uma disponibilização, de um **ser afetado**, lembrando que:

Não se trata, tampouco – após condenar essa primeira modalidade de descrição como empirista, ingênua ou autoritária, na medida em que se arroga o direito de representar o outro –, de voltar-se para dentro, opondo uma suposta transparência do sujeito para si mesmo à opacidade do mundo dos outros. (Goldman, 2005, p.150)

Assim, atenta-se para gestos, posturas, movimentos e práticas corporais, na busca de uma apreensão pática de agenciamentos não discursivos<sup>11</sup> que compõem esses processos na experiência artística dos internos. Nessa tentativa de apreensão, seguindo Favret-Saada (2005, p.160), propõe-se “conceder estatuto epistemológico a essas situações de comunicação involuntária e não intencional”.

correspondência. As práticas de si se fazem noutro sentido, numa fruição, como será discutido ao longo desse artigo. Assim, cabe esclarecer: não se trata de uma transposição sem critérios da noção de cuidado de si, que Foucault, seja na História da Sexualidade ou na Hermenêutica do Sujeito, localiza na antiguidade e na espiritualidade dos greco-romanos para a contemporaneidade, descolando a noção de todo um fundo que pressupõe.

<sup>7</sup> Fica claro, assim, que não se intenciona tematizar a genealogia da ética ou a constituição moral dos sujeitos, tal como localizadas por Foucault nos antigos. Tal tematização é impossibilitada pelo próprio Foucault quando diferencia, na Hermenêutica do Sujeito (2010), filosofia e espiritualidade, sendo esta última vinculada às modificações e constituições do sujeito que a noção antiga de cuidado de si – epiméleia heautoû – pressupõe. A partir do que chama de momento cartesiano, a noção de cuidado de si torna-se algo intransponível para a contemporaneidade ou para as relações modernas entre subjetividade e verdade, a partir da ruptura com a espiritualidade antiga, e os estatutos de sujeito e verdade que pressupunha. Especialmente se levarmos em conta, no contexto do hospital psiquiátrico, que as práticas e saberes médico-psi modernos pressupõem toda uma outra relação entre subjetividade e verdade. Desse modo, não se trata de aplicar ainda, para pensar ou perceber os modos de subjetivação contemporâneos, aquilo que Foucault localizou nos antigos, como anterior a esse momento cartesiano. Certamente, isso seria deixar de levar

em conta as mutações nas noções de sujeito, verdade, entre outras, que o próprio Foucault aponta em suas obras sobre a Idade Clássica e a modernidade.

<sup>8</sup> Pensa-se no âmbito de uma corporeidade: produções da arte sobre o corpo e do corpo na arte, inversões corpo – obra de arte. Michel Haar (2000) se propõe a pensar a singularidade das obras de arte a partir de sua corporeidade. Para o autor, as obras são corpos: “A obra de arte não é [...] esta capacidade [...] de remeter a outra coisa além de si mesma, a um outro mundo, real ou imaginário; ela é, antes de mais nada, um corpo auto-referenciado, uma junção insubstituível e sutil [...] de pedra ou de cores, de sonoridades musicais ou sonoridades verbais” (Haar, 2000, p.6). Para este autor haveria ainda uma propriedade de imanência das obras de transcendência: “suscitar [...] um ‘mundo’, ou seja, um conjunto mais ou menos vasto de possibilidades de existência e de tonalidades afetivas” (Haar, 2000, p.6). O que intentamos aqui é uma inversão dos termos: os corpos como obras de arte, ou corpos artializados, superfícies de um trabalho estético, superfícies de pintura e de práticas artísticas.

<sup>9</sup> Esta é uma das preocupações centrais de Guattari, em seu paradigma ético-estético, apresentado no livro *Caosmose* (1992). A atenção a esses focos criativos, associativos, heterogêneos, dos quais podem emergir novos universos ou territórios existenciais, novos modos de subjetivação não totalitários.

<sup>10</sup> A referência é aqui a parte metodológica dessa obra, que é uma das fundadoras da etnografia e da antropologia modernas,

Seguem-se, ainda, os passos dessa autora, voltando sucessivamente a essas situações e suas intensidades específicas, para constituir a etnografia. Trata-se de uma etnografia do **afeto** - não “no sentido de emoção que escapa da razão, mas de afeto no sentido do resultado de um processo de afetar alguém ou além da representação” (Goldman, 2005, p.150). Assim, atenta-se para as intensidades específicas que bombardeiam, atravessam e fazem vibrar os corpos, os materiais, nas situações que tomam lugar nas práticas artísticas e corporais em questão:

Quando se está em um tal lugar, é-se bombardeado por intensidades específicas (chamemo-las de afetos) que geralmente não são significáveis. Esse lugar e as intensidades que lhe são ligadas têm então que ser experimentados: é a única maneira de aproximá-los [...]. O que me é comunicado é somente a intensidade de que o outro está afetado (em termos técnicos, falar-se-ia de um quantum de afeto ou de uma carga energética). As imagens que, para ele, e somente para ele, são associadas a essa intensidade escapam a esse tipo de comunicação. (Favret-Saada, 2005, p.159)

Essas intensidades devem ser mobilizadas e sinalizadas na escrita e na descrição etnográfica. Nesse sentido, ela própria deve ser experimentada num âmbito estético, pois apresenta a potência de fazer vibrar as intensidades desse “ser afetado” no texto, assim como expressar, de forma diversa àquela que explícita e objetiva o outro, a diferença e a multiplicidade daqueles que se manifestam. Conforme Favret-Saada (2005, p.160):

Então estou direcionada para uma variedade particular de experiência humana – ser enfeitado, por exemplo – porque por ela estou afetada [...]. Como se vê, quando um etnógrafo aceita ser afetado, isso não implica identificar-se com o ponto de vista do nativo, nem aproveitar-se da experiência de campo para exercitar seu narcisismo. Aceitar ser afetado supõe, todavia, que se assumo o risco de ver seu projeto de conhecimento se desfazer.

Não se trata de transcrever falas, mas de sinalizar movimentos e atividades dos e nos corpos – sinalizar, cuidadosamente, vidas, rostos. Ainda, adota-se uma concepção estetizante da etnografia por motivos éticos – de não-visibilização, objetivação e esquadramento dos internos em seus devires – o contrário seria reproduzir, se levarmos em conta o universo dessa pesquisa<sup>12</sup>, a lógica do poder articulado a partir de teias de saber minucioso e objetivo sobre os sujeitos e os corpos individualizados, como aponta Foucault (1984).

O procedimento ético aqui adotado se realiza em dois níveis. O primeiro, vivencial, focado na situação radical concreta e efetiva de alteridade, que a experiência etnográfica coloca como desafio. O segundo, diz respeito à apresentação ou continuação textual dessa experiência etnográfica, que aqui nos propomos. Este nível, por sua vez, parte do interior da escrita, de uma escrita cautelosa, aberta ao outro e às suas interpelações. Escrever **diante** do outro<sup>13</sup>. No interior da escrita, da descrição etnográfica, trata-se de tornar a individualidade dos internos inacessível – do interior da escrita, não permitir que sejam reconhecidos, localizados. A estetização e a ficcionalização da escrita como forma de não expor o outro em sua **individualidade**, se justificam nas próprias pretensões epistemológicas e políticas do trabalho: apontar para a **singularidade** do que acontece, dos processos – e não a individualidade dos sujeitos, os

diagnósticos, as punições e os estigmas que a ela se vinculam. Por isso, não se trata de compor referências específicas sobre o hospital ou os internos, sua história, sua localização etc. Uma escrita que se propõe a escrever as resistências, sinalizá-las, deve poder aliar-se a elas, sem expô-las em uma minúcia capaz de dissolvê-las. Uma etnografia deste gênero pede cumplicidade e adesão, que só pode se realizar através desse cuidado, o de realizar um trabalho ficcional com a escrita que torne irreconhecível a individualidade, as feições daqueles que são atravessados por processos únicos, aos quais cabe etnografar<sup>14</sup>.

Uma etnografia do afeto é necessariamente uma etnografia do poder, ou melhor, uma cartografia do poder em sua multiplicidade, isto é, das múltiplas relações entre as forças. Etnografar os afetos é aqui cartografar o poder – arrisquemos, uma **entocartografia das resistências**. O que significa dizer que, enxergar o poder de maneira não unilateral implica necessariamente falar em afeto (pois o afeto, em seu aspecto transversal e relacional, é a propriedade definidora da força) e resistência – pois, “a última palavra do poder sobre a força é que a resistência tem o primado” (Deleuze, 2006, p.96). Deleuze aponta que, para Foucault, poder é **afeto**:

Um exercício de poder aparece como um afeto, já que a própria força se define por seu poder de afetar outras forças (com as quais está em relação) e de ser afetada por outras forças. Incitar, produzir [...], constituem afetos ativos, e ser incitado, suscitado, determinado a produzir, ter um efeito ‘útil’, afetos reativos. Estes não são simplesmente a ‘repercussão’ ou o ‘reverso passivo’ daqueles [afetos ativos], mas antes o ‘irreduzível interlocutor’, sobretudo se considerarmos que a **força afetada não deixa de ter uma capacidade de resistência**. (Deleuze, p.79, 2006)

Nesse sentido, tanto etnografar o poder em seu sentido coercitivo, integrador, homogeneizador, como etnografá-lo enquanto resistência é sinalizar etnograficamente uma cartografia dessas relações de afetar e ser afetado, afetos ativos e reativos. Cabe, assim, a partir dessa definição do obrar da etnografia, retornar às questões levantadas e expor dois trechos do diário de campo.

### A tinta e as mãos<sup>15</sup>

Aquele interno para de pintar. Olha o papel. Algum arrebatamento ou fluxo o captura e carrega. Frente ao papel, algum contato novo. **Ele**<sup>16</sup> está ali como que imobilizado, com as mãos pintadas jazendo sobre a superfície do papel. Havia pintado as palmas das mãos e, agora, elas repousavam sobre o papel na mesa em sua frente. A tinta fria tocou suas mãos, inaugurou-as como potência de receber tinta. A mão manchada não é mais a que executa, que realiza algo numa superfície de papel, mão-função produtiva, que utiliza instrumentos acoplando-os a um corpo tornado mecanismo de fazer algo, de repetir, mesmo pintando ou desenhando. Não, essa mão foi de alguma maneira realizada, ao tocar aquela tinta – ao ser tocada por ela, ao recebê-la. O pintar se interrompe, algo acontece, algo emerge nesse corpo em tinta fria. Algo passa nessas mãos, são novas – apesar da superfície imóvel, envelhecida e rugosa, como casca de árvore, do interno que repousa sobre papel. Esse toque o arrancou da pintura simplesmente lúdica, o jogou em um devir-tinta, superfície, pintura, imagem. O fato de a tinta o ter tocado o coloca frente a algum espanto frente a si, a uma novidade na percepção de si, a uma possibilidade de uma nova prática tomar lugar no/e

*Os argonautas do Pacífico Ocidental* (1978), de Bronislaw Malinowski.

<sup>14</sup> Por exemplo, com exceção de algumas conversas e expressões verbais que acompanham o trabalho dos internos, não será utilizada a entrevista com roteiro, pois buscar-se-á enfatizar o não-verbal, através da observação e da apreensão e engajamento-adesão nos processos e nas relações. Isso porque o hospital psiquiátrico é um lócus de cruzamento entre vários discursos e práticas, pelos mais diferentes agentes. Nesse contexto, existem relações dadas como premissas do próprio funcionamento do manicômio – que não se cristalizam em forma de uma linguagem verbal explícita. Da mesma maneira, as práticas que engendram uma produção subjetivada não se articulam verbal e mecanicamente. O termo “agenciamentos não discursivos” é tomado de Guattari (1992).

<sup>12</sup> O campo se baseia num universo empírico delimitado espacialmente – a oficina de criatividade de um hospital psiquiátrico e os internos desse hospital que a frequentam. A pesquisa é realizada através da inserção densa no contexto dessa oficina, numa relação de participação, vivência e observação das atividades lá realizadas. Apesar de estar circunscrita a esse contexto, não visa representá-lo ou visibilizá-lo, enfatizando, sim, o que acontece nele.

<sup>13</sup> Ao tematizar politicamente o pensamento frente ao presente e as possibilidades de resistência e criação, Gilles Deleuze escreve esta “vergonha” em estar diante de, essa “vergonha” frente ao presente com que nos

deparamos em nossa vivência-pesquisa também repercute em nossa escrita: "Não nos sentimos fora de nossa época, ao contrário, não cessamos de estabelecer com ela compromissos vergonhosos [...]. Não somos responsáveis pelas vítimas, mas diante das vítimas" (Deleuze, 1997, p.140).

<sup>14</sup> Lembramos que, por outros motivos, um procedimento semelhante foi adotado pelo sociólogo Norbert Elias, ao fazer uma sociologia das relações de poder, na obra escrita com John Scotson, **Os estabelecidos e os outsiders** (2000). Nessa obra os autores ocultam, através do nome fictício de Winston Parva, a identidade da pequena cidade na qual realizam um estudo sociológico e etnográfico, sem reduzir a importância dos processos e dinâmicas reais, que poderiam ser ditos "não ficcionais", que se dão em sua comunidade ficcional. Cabe lembrar, ainda, no que tange à ética da pesquisa, que todas as nossas visitas e inserções foram autorizadas pela instituição e pelo pessoal da oficina de arte, ainda que não tenha sido constituído um comitê especificamente para fins de avaliação do texto.

<sup>15</sup> Nos trechos que seguem, foi preservada a linguagem e estilística da descrição dos relatos de campo, havendo, assim, uma clara distinção entre estes trechos descritivos, em grande parte extraídos de diário de campo, e o restante do texto.

<sup>16</sup> Designarei, pelos pronomes **Ele** e **Ela**, os internos cujas ações e processos tento sinalizar, mantendo diferenças de gênero. Ressalva política de ocultá-los em sua identidade. Ressalva metodológica: salientar as singularidades de seus fluxos, e não de suas identidades e pessoas.

através do corpo. Ele recomeça a pintar as mãos, alguém o ajuda a cobrir toda a superfície das palmas, que Ele coloca contra o papel. Estremece, cala, ri. Não se sabe mais se a tinta vem de suas mãos ou do papel, nem onde deve ficar a marca, ou cada um desses elementos, que agora estão acoplados. Estático, seu cuidado parece ser não deixar escapar aquela tinta e aquelas mãos, mantê-las, salvar essas mãos, nova superfície de contato, do contato com o mundo-hospital. Pessoas que por ali passam clamam resultado: pedem para que pressione as mãos contra o papel, e as retire, faça-as ver, faça ver as marcas impressas. Porém, não se trata de entregar essas mãos à visibilidade, nem se trata de imputar algo ao papel, pois algo aconteceu antes – com as mãos, pelo contato material com a tinta fria e os afetos que proporciona. Aqui há a precedência do processo sobre o produto (a marca que poderia deixar sobre o papel). Esse colorir-se como um apropriar-se, sentir o corpo, voltar-se, através da tinta, processa-se em função da vivência irrepetível, irreversível, da materialização de afetos: uma vivência que não se caracteriza como essencialmente artística, mas que sinaliza uma emergência. Uma arte que não detém o monopólio da criação, mas trespassa as relações. Uma arte cujo cerne é a própria possibilidade da produção de um sujeito que pode viver fluxos próprios, que pode diferir. Nesse sentido, a criação é encontrar possibilidades de subjetivar a matéria, de compor-se e experimentar-se através dela. Pintar as mãos, nessa dobra sobre si, é fazer delas e do corpo algo cuja forma de ser é estética, superfície de pintura e, assim, superfície de investimentos picturais, simbólicos. É um corpo pintor-pintante, mas é um corpo pintado e enquanto tal singularizado segundo os vetores de subjetivação **dEle**, desse interno, que consegue sorrir ao pintar-se, sorrir, acima de sua vida hospitalizada, onde toda singularidade se perde. Pintar as mãos é investir o corpo com algo que o compõe de maneira diferente da forma como o saber médico o produz. É experimentá-las como resultado de um processo de pintura, como uma produção e, por isso, vê-las, senti-las também enquanto imagens. Uma forma de cuidado desse corpo, de prática de si através do corpo – uma dobra!

Logo, outro interno – que antes não estava utilizando tintas – apanha um pincel e passa a pintar as mãos com as diversas cores da paleta, com cuidado detalhista que ele não parecia ter em relação aos desenhos que vinha fazendo até aquele momento – ele parece experimentar algo com o pintar as mãos, o fluxo surgido no outro se propaga, contágia, como aponta Tarde (2007), um fluxo imitativo que, no entanto, produz ou possibilita a diferença. A princípio, ninguém nota sua atitude. Olha de soslaio para o interno que repousa as mãos pintadas no papel. Discretamente, começa a fazer o mesmo, utilizando as diversas cores, cuidadosamente. Olha as próprias mãos: realidades renovadas, adquirem outra vida. Mas, para ele, não basta a simples pintura, a simples imagem das mãos pintadas, o sentir tinta nas mãos, ou que essas mãos sejam elas mesmas superfícies possíveis de tinta e pintura. Ele olha quase severamente para essas mãos cuidadosamente pintadas. Levanta os braços, levando as mãos à altura dos ombros: os deixa cair com grande força e peso sobre o papel, causando um impacto na mesa, gerando um estremecimento – passa a desferir esses golpes por mais algumas vezes. Que mãos são essas que pintam o papel? Não importam as marcas: esse corpo-mãos-tinta-cores é novo nesses golpes, que surpreendem quem está em torno. O cair forte e obstinado, quase violento, dessas mãos sobre o papel é o que importa, a vivência desses golpes, em sua força, intensidade, indocilidade: os corpos se reapropriam de si frente à disciplina da instituição total? Há algo **nEle** que se ausenta do controle totalitário, de força não disciplinada, não controlada, não extraída pelas forças externas, pelos

saberes, pelos poderes. Força insubmissa. Corpo que despende força e energia, que foge ao movimento calculado, às rotinas de corpo doente, interno. A vida é objetivada pelo poder, mas é também tomada pelo fazer artístico em contrapartida – uma contrapartida discreta: a diferença em seu diferir – a diferença que insiste. Como há algo atual, novo, que se guarda na atitude do interno que primeiro pintou as mãos – as mantém sobre o papel, com um sorriso leve.

### Os adornos e o corpo

Ela chora, ou ri. O som é parecido. De todo modo, há uma força que abala nesse choro ou riso. Mas, sei que chora, aponta suas dores, seu corpo – um corpo contorcido, dolorido, sobre o qual sofrimentos se inscrevem e transitam, sobre o qual o manicômio se inscreve e persiste – leva minha mão às suas costas. Levanta. Continuo ali, entrego-lhe papel, giz. Tento compreender seus gestos. Olho para onde olha ou aponta, tento traduzir, mesmo sabendo que é ineficaz, que minha postura é vaga frente a todos esses gestos. Seus desenhos, os pequenos círculos formados de esferas e alguns riscos de cores diversas entre eles, parecem descansar, exauridos. Ela me pede para guardá-los na pasta que cada interno possui. Estagiários devem: guardar desenho em pasta, nome e data, classifica, arquiva, guarda, fecha. Guardo. Ela pede tintas, em meio às suas dores, manifestas em choros, gemidos e gestos que não arrisco mais compreender. Pego a paleta deixada por uma interna e entrego a Ela, que recolhe folhas em branco. Ela começa a pintar, com calma. Surpreende o entorno – uma dança para a qual me chama. Sem parecer interromper sua pintura, mas prolongá-la, ela se levanta e dança ao escutar uma música vinda do rádio, e a lança num ritmo de infinitas lentidões. Aquele corpo dolorido e contorcido, que antes emanava lamentos e a gravidade de dores para mim invisíveis, imateriais. Este mesmo corpo parece agora fazer passar outras ondas, outros acontecimentos, ao dançar levemente, pincel à mão. Volta à sua pintura, mas dança ainda, engaja seu corpo e suas dores nos movimentos dessa dança discreta. Não havia visto, da parte dela, utilização das tintas. Mesmo não utilizando a caixa com giz, com a qual desenhava até aquele momento, ela gesticula para que a afaste, como se a novidade da tinta o pedisse. Ela talvez viva um “confronto com uma nova matéria de expressão” (Guattari, 1992, p.17), com a qual não possui familiaridade, entrando num jogo de relações com o pincel e as tintas, outro experimentar da matéria e de seus próprios movimentos, de seu próprio corpo: às vezes ri por ultrapassar os limites da folha com as pinceladas e pintar a mesa, às vezes reclama. É na ambiência da dança que realiza seus movimentos, suas negociações graduais com as tintas. Entre dança, música e dores – essa nova forma de expressão é um novo elemento possível devir do corpo, de uma vivência de produção de sentido, de re-singularização de si, engajando movimentos com pincel e tintas. Ela está muito focada na pintura. Pinta aquilo que sempre desenha<sup>17</sup>: formas circulares, compostas de círculos menores e esferas. Havia visto muitas vezes em seus trabalhos aquele padrão, que parecia sempre significar algo, pela forma ‘pesada’ com que pintava e realizava os movimentos, entre choros e gemidos, cheios de uma tristeza insondável.

Ela desenha e pinta suas formas circulares costumeiras, mas dessa vez não para nisso; voltando a dançar, segue o jogo – ela como que pega aquilo que pintou e faz gestos endereçados ao próprio corpo, investindo-o (e vestindo-o) com aquelas realidades pintadas. Aquilo que ela pintou adquire uma realidade própria: levanta, veste e adorna seu corpo, como que arrancando do papel, numa nova dança, os círculos formados de pequenas esferas coloridas. Aquelas imagens

<sup>17</sup> Noto esta regularidade desde minhas primeiras incursões na oficina, em 2006.



do papel passam ao seu corpo através de uma forma de postar-se em relação a elas, uma forma de ser imagem com elas, de compor-se com elas. Seus gestos seguem a dança: um circunda o pescoço – um colar! Outro, o pulso: uma pulseira; depois, um brinco. São joias e enfeites que seus gestos dispõem sobre esse corpo antes tão nu, tão privado de adornos, tão visível e contorcido. Colares, pulseiras, brincos, pingentes, em diferentes cores – ela os faz agir sobre seu corpo, ao enfeitá-lo. Surge um corpo simbolicamente adornado dessa dançarina discreta – que tateia entre sorrisos para as suas imagens e joias, e as expressões de dores que assombam o rosto. E essas imagens, cuja existência não está mais no papel, mas circundam como colar e pulseira o corpo, investem, vivem por si mesmas nele. As formas concêntricas **dEla** se apresentam, através da ação com a tinta, uma entificação ou realização, passam a ter um lugar no corpo, passam a ser objetos. Singular é a forma como Ela se relaciona com elas, nesse cuidar de si, agir e dobrar-se sobre si, sobre seu corpo. Essas imagens têm uma existência não meramente no papel, mas no processo de criação e vivência: “não se trata de uma imagem passivamente representativa, mas de um vetor de subjetivação” (Guattari, 1992, p.38).

Ela mostra, com suas imagens-coisas, que “as coisas mesmas são imagens, porque as imagens não estão na cabeça, no cérebro. Ao contrário, é o cérebro que é uma imagem entre outras” (Deleuze, 1992, p.57). Ela experimenta essas imagens, se experimenta através delas, se experimenta como imagem em singularização, sua própria imagem, aquela de seu corpo que se singulariza com elas, ao compor-se com estes adornos – “As imagens não cessam de agir e de reagir entre si, de produzir e de consumir. Não há diferença alguma entre as **imagens**, as **coisas** e o **movimento**” (idem, p.57). Acontece que Ela é uma imagem que se dobra, produz-se como sujeito. Conforme Deleuze (1992, p.57), “há [...] uma **defasagem** entre a ação sofrida por essas imagens e a reação executada. É essa defasagem que lhes dá o poder de estocar outras imagens, isto é, de perceber”. Assim, nessa percepção de si enquanto imagem mediada pelo jogo com as imagens produzidas, Ela se singulariza, instaura um investimento sobre seu corpo que se dá em sentido oposto à imagem constituída pelo saber-poder médico-psi do que seja o corpo do louco e sua anatomia política. Além disso, essa experimentação do corpo não se faz tendo em vista uma função ou uma eficácia produtiva, não se dá em função de objetivação e produção de saber – isto é, se dá em sentido diverso de um poder que dessingulariza, que individualiza o corpo e o faz dócil. O poder, já afirmamos com Foucault (1984), se faz mostrando, tornando visível o objeto sobre o qual se exerce – isto é, faz do corpo um corpo nu, desprovido de adornos e outros elementos que podem vir a compô-lo não anatomicamente. O que Ela faz, nessa dança com as imagens que produziu, é vestir-se – esse vestir-se é um resistir, pois é estabelecer barreiras – barreiras estéticas – a esse regime de visibilidade total sob o qual o seu corpo está jogado. Adornar-se é compor esse corpo, retirá-lo da mortificação em que se encontra – é um tornar belo: é realizar esse corpo de uma maneira que a instituição total mata, como um corpo estético e singularizado – do qual nem todos os processos são acessíveis e objetiváveis.

É possível vislumbrar, nesse relato, o poder de agência das imagens-adornos na produção de formas de experiência de si. Elas investem o corpo, o enfeitam, remetendo-o a um passado ou a um presente quase autônomo em relação ao tempo da instituição hospital. Imagens que produzem o próprio corpo enquanto imagem: realizam-no e são realizadas por ele. O gesto **dEla** de levar seus colares, pulseiras e brincos até si é um gesto realizador – a origem da ação, se pensarmos com Latour (2002, p.45) está também na autonomização dessas produções com as tintas e seu transcender essa produção. Certamente, ela é produtora dessas imagens, mas elas a ultrapassam: passam a ser produtoras, vivem e agem por si. Assim, um corpo simbólico singularizado é engendrado pela relação entre imagens, sendo que, nela, imagens sujeito e imagens objeto intercambiam a origem da ação, não estando essa sob monopólio. As imagens são “coisas”, adornos, brincos, colares, são “movimentos”, possuem ação, são vestidas, são pintadas, se relacionam.

A experiência **dEla** com seus adornos torna possível pensar o processo de criação-produção artística na oficina em sua irreprodutibilidade, isto é, em seu caráter único de acontecimento singularizante: ou seja, o sentido processual da arte, não importando seus produtos circuláveis, mas somente os instantes fugidios em que algo acontece, interiormente à experiência do fazer artístico. Algo que acontece com o corpo, com o sujeito. Nesse âmbito, é possível pensar o processo de subjetivação frente ao poder como interno ao processo artístico e constitutivo do mesmo.

Os adornos **dEla** não circulam. O que temos a partir das tintas, do papel, e desse jogo de agências é uma arte vivida, é a arte enquanto possibilidade de diferir, de ser outro num sentido mais radical e intenso. Acrescente-se ainda que essa forma de produzir, ser produzido pelas imagens representa uma apropriação em outro sentido: o de subverter mesmo a função institucional da oficina, subverter o caráter lúdico, recreativo, de re-socialização no sentido da instituição total, isto é, uma lógica internalizada de um **prision like** (Goffman, 1961), que é a produção de um sujeito social e sujeitado, que se dá num hospital psiquiátrico<sup>18</sup>. Ela, dobrando-se, transforma seu corpo em superfície de pintura – por si só esse maquinismo é um procedimento oposto às disciplinas e articulação da anatomia política pelo diagnóstico, pelo hospital, pelo saber médico sobre seu corpo.

## Considerações finais

A partir da premissa segundo a qual o hospital psiquiátrico é uma instituição total e disciplinar, na qual teias de vigilância e controle instaurariam um poder sobre os corpos e mortificariam os sujeitos, buscou-se pensar o poder de forma não unilateral, salientando a não-passividade dos agentes, sinalizando formas pelas quais articulam forças internas e externas através de fazeres artísticos, de forma a operar em lógicas contrárias a esse poder, ainda que sutis, nas lacunas do mesmo.

Ao enfatizar a ideia de subjetivação, buscou-se pensar possibilidades, por meio de exemplos etnográficos, da experiência artística realizada pelos internos do hospital, como possibilidade de constituição de sujeitos não sujeitados. Essa experiência tem lugar no corpo de múltiplas formas: seja como um corpo que pode liberar movimentos e gestos, não funcionais, não eficientes, não racionalizados, mas afetivos – e efetivos enquanto afetivos; seja na possibilidade de esse corpo produzir imagens, seja na possibilidade de realizar-se simbolicamente como imagem. Salientou-se ainda outra possibilidade, na descrição dos “adornos **dEla**”: a das imagens produzidas por esse corpo se autonomizarem e o investirem de significado e afetos num processo de re-apropriação não disciplinar. Essa seria a possibilidade dessas imagens produzidas também produzirem ativamente o corpo.

As imagens foram vistas não como representações de algo, não como sintomas que apontam para um significado exterior, um diagnóstico ou uma patologia. Pelo contrário, buscou-se apresentar o poder dessas imagens e sua incidência no corpo, como “vetores de subjetivação” (Guattari, 1992, p.38). Estes, porém, foram apresentados no interior dos processos propriamente artísticos. Isso quer dizer que o conceito de arte, seu modo de ser, como se dá no hospital e contra ele, se relaciona diretamente à vida, a uma produção de vida; esta, subvertendo a própria proposta institucional da oficina, faz dessas experiências artísticas algo singular, cujo cerne não é a produção de um produto acabado, mas o processo de subjetivação. Assim, os fazeres artísticos em questão, intimamente vinculados ao corpo, aparecem como processos micropolíticos de resistência. A inseparabilidade da tríade ética-estética-política possibilitou pensá-los, percebendo as artes dos internos no sentido de uma artialização da vida, como contrapartida ao poder sobre a vida.

<sup>18</sup> O “prision-like” é, para Goffman (1961), um design estrutural subjacente e comum às instituições totais, a partir do qual é possível compreender seus problemas sociais. As prisões são um claro exemplo desse design, possibilitando que apreendamos aquilo que há de semelhante às prisões (“prision-like”) em outras instituições ou naquelas em que os membros ou internos não quebraram alguma lei, como manicômios ou conventos (Goffman, 1961).

## Referências

- DELEUZE, G. **Foucault**. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- \_\_\_\_\_. **Conversações, 1972-1990**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O que é a filosofia?** Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997.
- \_\_\_\_\_. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996. v.3.
- ELIAS, N.; SCOTSON, J. **Os estabelecidos e os outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- FAVRET-SAADA, J. Ser afetado. **Cad. Campo**, v.13, n.13, p.155-61, 2005.
- FOUCAULT, M. **A hermenêutica do sujeito: curso dado no Collège de France (1981-1982)**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- \_\_\_\_\_. **História da loucura**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- \_\_\_\_\_. **História da sexualidade, 3: o cuidado de si**. Rio de Janeiro: Graal, 1985.
- \_\_\_\_\_. **Vigiar e punir**. Petrópolis: Vozes, 1984.
- GOFFMAN, E. **Asylums: essays on the social situation of mental patients and other inmates**. New York: Anchor Books, 1961.
- GOLDMAN, M. Jeanne Favret-Saada, os afetos, a etnografia. **Cad. Campo**, v.13, n.13, p.149-53, 2005.
- GUATTARI, F. **Caosmose: um novo paradigma estético**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- HAAR, M. **A obra de arte: ensaio sobre a ontologia das obras**. Rio de Janeiro: Difel, 2000.
- LATOURET, B. **Reflexão sobre o culto moderno dos deuses fe(i)tiches**. São Paulo: Edusc, 2002.
- MALINOWSKI, B. **Os argonautas do Pacífico Ocidental**. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- NEGRI, A. **Kairòs, alma venus, multidão**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- TARDE, G. **Monadologia e sociologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

TESTA, F. Una discreta danza de la resistencia: cuerpo, arte y subjetivación en el taller artístico de un hospital psiquiátrico. **Interface - Comunic., Saude, Educ.**, v.16, n.40, p.95-105, jan./mar. 2012.

Se propone discutir el cuerpo, la relación cuerpo - poder a través de las prácticas realizadas en el taller de creación artística en un hospital psiquiátrico, investigando las posibilidades no disciplinarias de experiencia del cuerpo o del uso de los cuerpos - a través de gestos, posturas, movimientos en la producción artística. A partir de lo cual se busca asociar estética-ética-política, como parte de un proceso de experiencia artística en dos situaciones etnográficas en este taller. Se establece una relación íntima entre el arte, cuerpo y subjetivación, discutiéndose. Es desde allí que propone discutir las posibilidades de resistencia. Los procesos de subjetivación (y las posibilidades de prácticas corporales de re-singularización, re-apropiación e indisposición al poder en la en la producción de un sujeto no sometido) se consideran dentro de la estética. Por lo tanto, se destaca la producción de arte a través del cuerpo y la producción del cuerpo a través del arte.

**Palabras clave:** Antropología. Arte. Cuerpo. Poder. Subjetivación.

Recebido em 15/01/2011. Aprovado em 24/08/2011.

